



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Die Dialektik von verbaler und visueller Sprache.
Eine Analyse von mythologischen und biblischen
Texten in Werken Caravaggios.“

Verfasserin

Mag.phil. Lejla Halilović

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 236 349

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Dr.-Studium der Philosophie Romanistik Italienisch

Betreuer:

Dr., o. Univ.-Prof. Michael Metzeltin



„Ein Mangel an Phantasie bedeutet den Tod der Wissenschaft.“¹

Johannes Kepler

Für diese Arbeit schulde ich vor allem meiner Mutter und Philip herzlichen Dank. Sie haben mir gezeigt, dass auch Momente des Zweifelns als Inspirationsquellen dienen können.

Des Weiteren möchte ich Professor Metzeltin danken. Er hat mich gelehrt, dass der richtige Weg nicht der Widerstandslose ist und dass der resultierende Erfolg selbst nicht mehr als eine Folgeerscheinung darstellt.

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. Text – Bild – Geometrie</u>	<u>3</u>
<u>2. Vermessung visueller Texte</u>	<u>12</u>
2.1. Elementare Teilung	15
2.1.1. Symmetrie	20
2.1.2. Die goldene Teilung	22
2.2. Thales von Milet	24
2.2.1. Die Sätze des Thales	27
2.2.2. Der Thaleskreis	28
2.3. Euklid von Alexandrien	30
2.3.1. Die Elemente	31
2.3.2. Polyeder oder die Platonischen Körper	32
2.4. Interferenz	38
<u>3. Michelangelo Merisi da Caravaggio</u>	<u>42</u>
3.1. Die frühen Jahre in Mailand	43
3.2. Die Ankunft und der künstlerische Durchbruch in Rom	45
3.3. Die Flucht	48

4. Materialanalyse	51
4.1. Mythologische Texte	51
4.1.1. Bacchus	54
4.1.2. Medusa	72
4.1.3. Narziss	85
Zusammenfassung der mythologischen Texte	101
4.2. Biblische Texte	103
4.2.1. Die Ruhe auf der Flucht	106
4.2.2. Judith und Holofernes	120
4.2.3. Die Berufung des Matthäus	133
4.2.4. Die Opferung Isaaks	145
Zusammenfassung der biblischen Texte von 1595 bis 1505	162
4.2.5. David und Goliath	166
Zusammenfassung des Themas David und Goliath	187
4.2.6. Die Enthauptung des Täufers	188
4.2.7. Salome mit dem Haupt des Täufers	197
Zusammenfassung der Texte von 1605 bis 1610	211
Nachwort	213
Zusammenfassung	214
Summary	216
Riassunto	218
Bibliografie	231
Curriculum Vitae	242

1. Text – Bild – Geometrie

In meiner Grundüberlegung gehe ich davon aus, dass der Mensch als soziales Wesen immer dazu neigt, sich mit bestimmten Werten zu identifizieren, indem er sich gleichzeitig von anderen Werten distanziert. Die Schaffung von Symbolen, Ritualen und visuellen Codes im Allgemeinen, die ihn an eine bestimmte Gruppe binden, gehört zum praktischen und ästhetischen Verhalten, das ihm ein besseres Verständnis seiner Umwelt ermöglicht sowie den Umgang mit dieser erleichtert. Die Bildung gewisser Codes ist immer ein Produkt des Zusammenspiels von Nutzen und Ästhetik.

Als Kultur kann (im Gegensatz zur Natur) alles bezeichnet werden, was vom Menschen selbst geschaffen wird. Das bedeutet, dass mit der Hervorbringung eines jeden Lauts, einer jeden Handlung, eines jeden Gegenstandes, zugleich eine Bedeutung hervorgebracht wird. Somit hat eine Sprache, ein Text, ein Bild, ein Musikstück, als kulturelles Produkt die Funktion, Bedeutungen zu erzeugen. Nun sind aber auch diese Bedeutungen, die ein kulturelles System hervorbringt, nicht Isolierte, von einander Unabhängige, sondern bilden häufig auch mit anderen Bedeutungen neue Zusammenhänge. Ihre Zusammensetzung wird nach bestimmten Regeln vollzogen, die wiederum auf Grundlagen, also Regelsystemen, erfolgt. Zu den komplexesten Aufgaben neuer Zeichenbildung gehört die Schaffung von individuellen Codes. Das Risiko nicht verstanden zu werden, ist vor allem für Künstler sehr groß und zwingt sie oft dazu, persönliche Formen mit den Konventionellen abzustimmen. So können auch neue Entwicklungen Künstler dazu bringen, ihren kreativen Prozess zu unterbrechen oder diesen Neuerungen sogar zu unterwerfen. Auf der größten Musikmesse Midem, in Cannes (22. – 26. 1. 2011), meint dazu *Jeremy Welt*, Vizepräsident der Warner Bros Records:

„The ability of artists to use social networks to interact with fans is distracting them from their priorities to create music.“²

Die jüngsten Entwicklungen der digitalen sozialen Netzwerke und der Druck, sich diesen anzupassen, bringen viele Künstler dazu, ihren Fokus auf die Kunstproduktion selbst zu verlieren.

Symbole und Codes dienen somit nicht nur der Kommunikation, sie dienen auch der Isolation, der Trennung von Personen und Gruppen. Es ist eine unvollständige Behauptung, dass wir uns mittels Sprache verständigen, denn dagegen sprechen Mimik, Gestik, Prosodie – Betrachtungen und viele Beobachtungen innerhalb dessen, was „Sprache“ genannt wird:

„Die Vorstellung, dass alle wissenschaftlichen Modelle und Theorien nur annähernd gelten und dass ihre verbale Interpretation immer aus der Ungenauigkeit unserer Sprache leiden, wurde schon zu Beginn dieses Jahrhunderts von den Wissenschaftlern allgemein erkannt, als eine neue völlig unerwartete Entwicklung eintraf. Das Studium der Welt der Atome zwang die Physiker zu erkennen, dass diese Wirklichkeit die klassische Logik überschreitet und dass wir in gewöhnlicher Sprache nicht darüber reden können.“³

Capra betont in diesem Absatz das Problem der Ungenauigkeit der verbalen Sprache, wie es auch viele andere Physiker taten, so etwa Werner Heisenberg:

„Das schwierigste Problem hinsichtlich des Gebrauchs von Sprache wird aber durch die Quantentheorie gestellt. Hier gibt es zunächst keinen einfachen Leitfaden, der uns erlaubt, die mathematischen Symbole mit den Begriffen der gewöhnlichen Sprache zu verknüpfen. Das einzige, was man zu Beginn weiß, ist die Tatsache, dass unsere gewöhnlichen Begriffe auf die Struktur des Atoms nicht angewendet werden können.“⁴

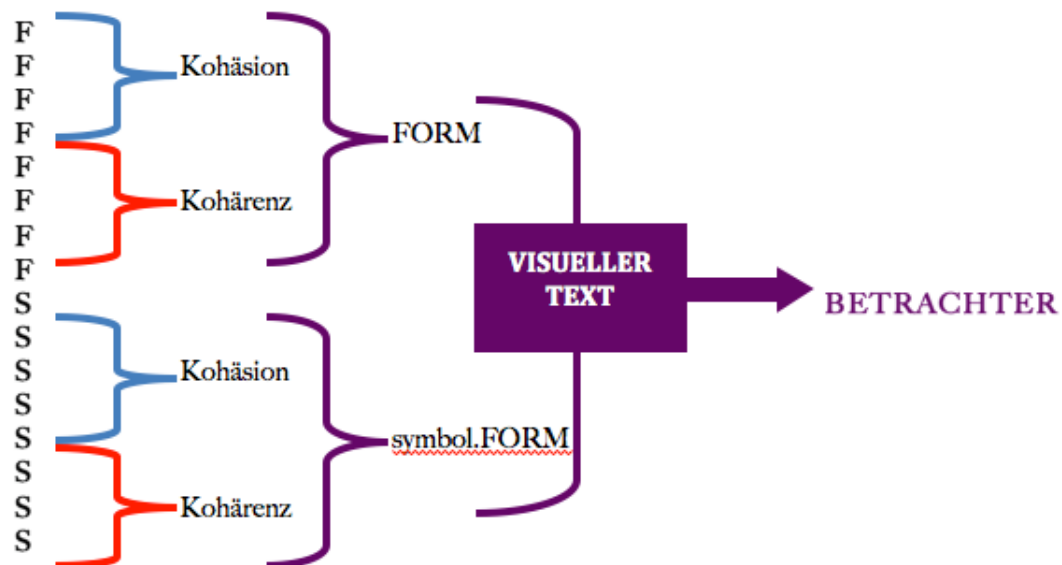
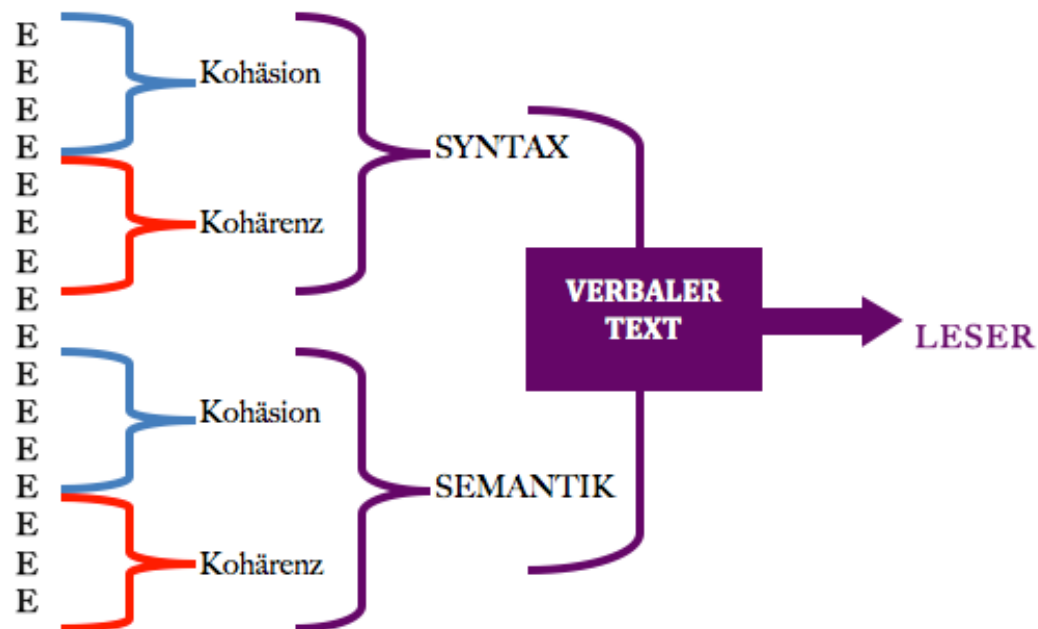
Die Stadien des Erkenntnisgewinns sind unterschiedlich. Von der experimentellen Forschung, zum Sammeln der Ergebnisse, zum Ausarbeiten eines Schemas, aus welchem das Modell folgt bis hin zu weiteren Experimenten und eventueller Umänderung des Schemas. Die Formulierung ist schlussendlich das Komplizierteste. Unsere Vorstellungen sind aber der verbalen Ausformulierung oft weit voraus. Wie sind diese Imaginationen jedoch, wenn nicht visuell? Ist nicht das Bild vor der Definition, ja sogar vor der Beschreibung, existent? Kann man das Bild dann

als eine Metasprache verstehen? Unsere Vorstellungen, unsere Gedanken laufen in kleinen Bildern ab, die wir wie Puzzlestückchen zusammenfügen. Man kann soweit gehen und die Schrift selbst als Bild betrachten.

Ich saß im Zug, als ich beobachtete, wie eine Frau mit ihrer kleinen Tochter spielte. Sie stellte ihr die pädagogisch wohl wertvolle Aufgabe, sich ein Bilderbuch anzusehen und die Geschichte in eigenen Worten nachzuerzählen. Das kleine Mädchen schaute zuerst, dann sträubte sie sich unmissverständlich mit den Worten: „Ich kann das nicht! Ich kann nur auf Deutsch oder Englisch lesen!“. Ich konnte mir in diesem Moment das Schmunzeln nicht verkneifen. Es war äußerst interessant, wie das kleine Mädchen die visuelle Sprache als ein vollkommen eigenes System, ohne Verbindung zur Muttersprache oder zu einer anderen betrachtete. Für sie schien die visuelle Sprache eine von der Verbalen vollkommen Eigenständige zu sein. Sie konnte das, was sie sah, nicht in Worte fassen, da sie dieser Übersetzungsarbeit noch nicht vollkommen gewachsen war. Auch wenn wir einen Text der Sprache L1 in die Sprache L2 übersetzen, müssen wir beide einwandfrei beherrschen. Genauso ging es diesem Mädchen. An dieser Stelle kam es mir in den Sinn: Zeigt diese kleine Beobachtung nicht, dass die visuelle Sprache als ein eigenes (und unabhängiges) System verstanden werden kann, welches wir Erwachsene gar nicht mehr isoliert wahrnehmen können? Wenn wir zudem die Bildersprache als eigenes System definieren, das kompatibel mit der herkömmlichen Sprache ist, so müssen auch das Erlernen dieses Systems und dessen Anwendung (und Anwendungsgebiete) einander ähnlich sein. Betrachtet man Text und Bild als zwei parallele (und teilweise austauschbare) Zeichensysteme, so könnte das Schema folgendermaßen aussehen:

Beim verbalen Text überlagern einander bestimmte Einheiten (E), die entweder Textkohäsion bzw. -kohärenz herstellen oder noch fundamentaler, kleinste Bausteine (Textoide) bilden. Daraus konstruieren sich eine Syntax und eine Semantik des Textes, die im Idealfall einander verstärken und zu einer klaren Botschaft beitragen. Bei einem visuellen Text ist ein ähnlicher Vorgang festzustellen: gewisse formale Einheiten (Linien, Punkte, geometrische Formen) vereinen sich und bilden eine Gestalt (Syntax des

Bildes). Gleichzeitig bilden symbolische Einheiten und Verweise die symbolische Form, also die Bedeutung, die Semantik des Textes. Die Form im Falle des Bildes wird als Ikonologie bezeichnet und die symbolische Form als Ikonografie.



Der Aufbau beider Systeme ist also sehr ähnlich. Ebenso ähnlich sind auch ihre Ziele: Die Absicht beider Systeme ist die Übermittlung gewisser Themen und Inhalte durch eine bestimmte (dem Genre entsprechende) Form an den Endverbraucher, also den Leser oder Betrachter. Der

Rezipient ist in beiden Fällen nicht isolierbar, ganz im Gegenteil, er ist am Aufbauprozess eines Textes aktiv beteiligt. Wird ein Buch nie gelesen oder ein Bild von niemandem gesehen, diskutiert niemand über die Darstellung und die Eigenart des Werkes, so existiert es für uns auch nicht.

Der Rezipient ist also die Schlüsselfigur, die wiederum niemals objektiv auf den Text einwirken kann oder diesen ungefiltert lesen/betrachten kann. Der erste Eindruck und die anschließende Meinungsbildung sind immer durch die emotionale Verfassung des Rezipienten, durch die Umstände, den Ort und die Zeit der Rezeption, schlussendlich durch seine persönliche neuronale Struktur, beeinflusst. Bei der Rezeption geht es um die Kommunikation mit sich selbst und mit Anderen. Wie kann nun diese Subjektivität gesprengt oder relativiert werden? Grundsätzlich appelliert ein Bild an einen Betrachter und dient somit ebenso wie ein Text, der Kommunikation. Kunst entstand nicht nur aus ästhetischen Gründen, sondern diente in erster Linie der Verständigung zwischen Menschen. Das heißt, sowohl der verbale als auch der visuelle Text bilden Kommunikationssysteme, die den Betrachter involvieren.

Die Kombination dieser Systeme erleichtert die Erinnerung, da zwei unabhängige Informationskanäle eine leichtere Rekonstruktion der Botschaft erlauben. Nachrichten in visueller Form merkt man sich leichter.⁵

Nach dem Aufbau, dem Ziel und der Rezeption, liegt die vierte Gemeinsamkeit dieser zwei Zeichensysteme darin, dass Produzenten semiotischer Produkte die Welt deuten wollen, wodurch ihre Werke zu Selbstreflexionen werden. Gleichzeitig richten sie diese aber auch an Andere und stellen sie zur Diskussion. Das Recht und der Wille die Welt zu deuten, ist nicht nur Künstlern vorbehalten. Wir alle wollen die Welt entziffern, was bereits bei der Deutung der Gestik und Proxemik unseres Gegenübers beginnt. Dieses Deuten wenden wir sowohl im Alltag in einem stillen Moment der Selbstreflexion, in einer lautstarken Auseinandersetzung in einem Dialog als auch während eines Konzert- oder Museumsbesuches, an.

Es bleibt uns selbst überlassen, ob wir das Ganze sehen oder das Detail, oder sogar das Detail im Detail betrachten, uns dabei Zeit lassen oder möglichst schnell viel überblicken wollen. Auch die folgende Wahl und Art

meiner Analyse ist eine Subjektive, also Willkürliche. Womöglich sagt diese sogar mehr über den Autor aus, als er eigentlich gewillt ist zuzugeben.

Als ich einmal gefragt wurde, wie man einen Text jeglicher Art nun am besten analysieren sollte, war ich vorerst sprachlos. Sprachlos deshalb, da ich mich dabei ertappte, mir selbst diese Frage noch nie gestellt zu haben. Dann versuchte ich meine Gedanken zu ordnen: Man muss sich in einen Text verlieben, denn nur im Zustand des Verliebtseins nimmt man die kleinsten Details wahr. Diese bleiben für Andere unsichtbar, denn nur der Verliebte nimmt sich Zeit und ist sensibel genug, Unsichtbares sichtbar zu machen. Natürlich kann man dieser Antwort den Vorwurf des Mangels an Objektivität entgegenbringen. Diesem entgegne ich aber damit, dass Objektivität in meinen Augen (welch Ironie!) ein Scheinkonzept ist. Die rosarote Brille muss man eben in Kauf nehmen. Oder um es mit *Armand Borels* Worten auszudrücken:

„Etwas wird objektiv, sobald wir davon überzeugt sind, dass es in der Gedankenwelt anderer Menschen in derselben Form wie in unserer existiert, und dass wir darüber gemeinsam nachdenken und diskutieren können.“ (...) „Da die mathematische Sprache so präzise ist, ist sie ideal dafür geeignet, Begriffe zu definieren, worüber ein solcher Konsens existiert.“⁶

Es gibt keine Universallösung. Ein Text ist ein subjektives Produkt, wir können Informationen suchen, sie zusammenfügen, sie relativieren und grobe Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen. Wir können einen Text oder ein Bild schnell einer Epoche zuordnen und diese in das entsprechende soziokulturelle Umfeld einbetten. Diese Art von Analyse ist meine aber nicht. Sie geht tiefer in die Struktur von Punkten und Linien, Formen und Inhalten. Ein Text ist individuell zu betrachten. Das Modell soll Anhaltspunkte bieten, Verfahren vorschlagen, neue Möglichkeiten eröffnen, was aber nicht bedeutet, dass eine Liste von Punkten bei jedem Kunstwerk abgehakt werden soll und kann.

Kommunikate werden also von Menschen für Menschen produziert und sind Konventionen unterworfen. Damit ein Text als Text rezipiert wird, muss er gewisse strukturelle Merkmale aufweisen. Es gibt Konventionen und Strukturen, die eine gewisse Anordnung von Elementen vorgeben. Der Text

wird somit zu einem Konstrukt, einem Gewebe, einem architektonischen Gebilde, wenn man so will.

Metzeltin und *Thir* behaupten, dass Texte strukturelle Ähnlichkeiten zu Riten aufweisen. Riten als auch Texte haben ein Thema, das die Zusammenstellung ihrer Elemente funktional bestimmt, sie haben einen Anfang und ein Ende. Zudem gibt es gewisse Wiederholungsstrukturen.⁷ Wenn wir nun Bilder ebenso als Gewebe, also als Texte, als Bauwerke, denen gewisse inhaltliche und formale Bedingungen vorausgehen, betrachten, können wir diese These erweitern:

Greift man die Analogie zwischen Text und Bild auf, mit der ich mich in meiner vorhergehenden Arbeit auseinandergesetzt habe⁸, dass ein Bild als Text verstanden werden kann, so kann die Gleichung $\langle \text{Texte} \triangle \text{Riten} \rangle$ durch eine einfache Substitution ($\langle \text{Texte} \triangle \text{Bilder} \rangle$) zu $\langle \text{Bilder} \triangle \text{Riten} \rangle$ umformuliert werden.

Um diese Architektur des Bildes aufzudecken, dient hier die Mathematik, die allerdings nicht als die Wissenschaft von Mengen und Zahlen betrachtet wird, sondern als ein Instrument von Strukturanalysen. Strukturfragen sind Fragen, die eine relative Unabhängigkeit vom Inhalt behandeln. So wie *Solomon Marcus* in seinem Werk „*Mathematische Poetik*“ mathematische Methoden im Literaturstudium anwendet und grundlegende Dichotomien⁹ zwischen poetischer und wissenschaftlicher Sprache aufdeckt, so soll auch hier gezeigt werden, wie stark das Entziffern eines visuellen Textes mit der Geometrie in Verbindung steht. *Marcus* sieht die Gemeinsamkeit von mathematischer und poetischer Sprache in der Unübersetzbarkeit in eine verbale Sprache. Die Mathematische will formalisieren, wobei die Poetische die Vieldeutigkeit ausschöpfen will. Beide Sprachen lassen sich nicht erzählen, man muss auf eigenem Weg zu ihr gelangen.¹⁰

Die Mathematik kann gewisse Strukturen im Bild aufdecken, die vorerst mit dem Inhalt nichts zu tun haben. Erst in einer späteren Analyse und durch die Ausformulierung und Deutung gewisser Elemente wird die Semiotische Ebene klar.

Von diesen Gedanken geleitet, überlegte ich mir, inwiefern es nun möglich wäre zu zeigen, dass ein Bild auch mit Hilfe der Geometrie und des

zugrundeliegenden Textes lesbar ist, also eine eigene Sprache besitzt. Zu meinem Untersuchungsgegenstand gehören bildnerische Texte, denen gewisse sprachliche (in diesem Fall biblische und mythologische) Texte als Vorlage dienten. Es soll festgestellt werden, inwiefern ein Bild als Zeichen gesehen werden kann, aus welchen (geometrischen) Unterelementen es sich zusammensetzt und wie diese wiederum in Verbindung mit der Semiotik gedeutet werden können. Als Vorgehensweise dient ein Modell, welches ich in meiner Diplomarbeit angewandt und nun verbessert und ausgebaut habe. Ziel war es vorerst, zu experimentieren, auszuprobieren und zu schauen, inwiefern Bild und Text zusammenspielen, und welche Rolle die Geometrie darin hat. Die Experimente hatten die Bedeutung, möglichst viele von einander unabhängige Bilder zu untersuchen und Grundstrukturen aufzudecken. Das Experimentieren stellte sich ein, als unerwartete Übereinstimmungen herauskamen. Um meine visuelle Syntax zu bestätigen und zu erforschen, bediene ich mich der exakten Wissenschaften.

Das Hauptziel meiner Untersuchung ist die Annäherung an einen Gegenstand aus verschiedenen Richtungen. Der Ausgangspunkt ist die Semiotik, die in Verbindung mit der Geometrie eine Basis zur Entschlüsselung von Bildern formen kann und zeigen soll, dass diese drei Zeichensysteme in einander übergreifen, sodass man behaupten kann, dass die Übergänge fließend sind. Die Anwendung der Methode ist ohne das ständige Verweben von Linguistik, Kunst und Mathematik nicht denkbar, wodurch sich der interdisziplinäre Charakter von selbst erklärt.

Ich sehe diese Arbeit im Bereich der Kulturwissenschaft und betrachte es als meine Pflicht, mich auch mit anderen Disziplinen auseinanderzusetzen und diese wiederum mit mir bereits Bekannten zu verbinden, indem ich versuche, Analogien aufzudecken. Die ausgewählten Werke Caravaggios dienen einer Beweisführung, wobei sich das erweiterte Modell bewähren soll. Mein vorrangiges Ziel ist es aber, allgemeine Strukturen und Systeme abzuleiten. Diese Arbeit ist also vor allem auch eine Beschäftigung mit Menschen, mit menschlichem Verhalten, Ritualen und der subjektiven Auffassung und Auslegung semiotischer Produkte.

Das vorliegende Werk kann als Fortsetzung meiner früheren Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft gesehen werden. Die ohne Quellenangaben eingefügten Formen, Zeichnungen und Bilder sind Eigenzeichnungen. Meine eigene künstlerische Tätigkeit ist dafür verantwortlich, dass ich mich im Folgenden mit der bildenden Kunst befasse. Eine Untersuchung aus musikalischer Perspektive oder jener des Tanzes als eigene Ausdrucksformen, wären durchaus wünschenswerte Ergänzungen.

2. Vermessung visueller Texte

Menschen führen Messungen durch, um Ordnung zu schaffen, allgemeine Strukturen herzuleiten und deren Beziehungsgefüge zu untersuchen. Wir messen den Raum, die Zeit, die Temperatur, das Volumen, die Stärke, etc. Möchte man neuen Gehirnmessungen glauben, sollen Liebe und andere Gefühle ebenso messbar sein. Den Höhepunkt dieser Messungen bildete wohl das Experiment, welches beweisen sollte, dass sogar die Seele messbare 21 Gramm wiegt.¹¹ Menschen stellten also irgendwann fest, dass ihnen Messungen eine gewisse Ordnung verschaffen, ihnen Informationen und Genauigkeiten über einen bestimmten Gegenstand geben können. Man könnte behaupten, dass wir uns in einem Zeitalter der Messtechnologie befinden, in dem es möglich ist, alles zu berechnen, zu bestimmen und zuzuordnen. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass Messungen ebenso eingrenzen, das heißt, dass sie uns kein vollständiges Bild dessen bieten, was sie vermessen. Die Begründung dafür liegt vor allem in der Tatsache, dass der Kontext oftmals außer Acht gelassen wird. An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass die Genies unserer Zeit wohl eher Menschen waren, die genau diese Kategorisierungen überwandten (man denke dabei an Einstein, Galilei oder Descartes) indem sie konventionelle Einteilungen ignorierten und dadurch zu neuen Erkenntnissen kamen. Fakt ist aber auch, dass uns Messungen einen Überblick verschaffen können und eine Ordnung unserer Umgebung darlegen, sodass wir uns in dieser besser zu Recht finden können. Messungen spiegeln den Wissensstand einer Zivilisation wider und ohne sie wäre Wissenschaft im Allgemeinen wohl kaum denkbar. Die Entwicklung der Kartografie führte zum Beispiel dazu, dass die Menschen immer mehr Informationen über den Himmel, das Meer und das Land bekamen, damit verbunden auch Information über die jeweilige menschliche Zivilisation. Um neue Messungen vorzunehmen und die Karten erweitern zu können, waren wiederum Forschungsreisen unverzichtbar. Solche Forschungsreisen müssen auch Wissenschaftler anderer Disziplinen vornehmen, mögen diese auch nicht unbedingt physischer Natur sein. Manchmal muss man einen Gegenstand sehr oft abgrasen und nach Einzelheiten untersuchen, sodass auch die Untersuchung eines einzigen

Gemäldes eine unendliche Fülle an Informationen und monatelange Wanderungen bedeuten kann. Man kann also vielfältig auf einer Ebene agieren oder sich eben mit einem Gegenstand auf vielfältige Weise beschäftigen, das heißt die verschiedenen Maßstäbe des Gegenstandes untersuchen.

Ein weiterer Aspekt ist die Geschwindigkeit, die mit der Untersuchung des Details oder der Details innerhalb des Ganzen, zusammenhängt. Die Genauigkeit erfordert eine Verlangsamung der Wahrnehmung und die Sensibilisierung auf Nuancen.

Kunstwissenschaftler sprechen zum Beispiel von der *Topografie* des Bildes. Die Topografie, eigentlich ein Teilgebiet der Geografie, beschreibt die Oberflächengestalt der Erde und befasst sich mit deren Vermessung. Diese, den Naturwissenschaften entlehnte Metapher, soll auch für die folgende Analyse angewandt werden. Wir machen nichts Anderes, als den visuellen Text zu vermessen, den Tatbestand zu erforschen, die Information über ein Gemälde und den zugrundeliegenden Text, den Zusammenhang zwischen Linien, Farben, Inhalten und Botschaften des Basistextes, aufzudecken. Im Zentrum steht trotz regen Einsatzes von Metaphern und allgemeinen bildlichen Beschreibungen keine kunstwissenschaftliche Untersuchung, sondern der verbale Text als Basis des Visuellen. Wenn wir nun davon ausgehen, dass wir ein Gemälde, eine visuelle Botschaft, als Karte eines unerforschten Geländes verstehen, so können wir nach Wegen suchen und deren Verlauf verfolgen, um die visualisierte Botschaft auch richtig zu entziffern. Dabei stoßen wir auf Fußwege, als auch auf breite Straßen, auf Pfade und Serpentine, aber auch auf Irrgärten und Sackgassen. Ihr Verlauf kann gerade, gekrümmt, gebogen, unterbrochen, etc. sein. Wir entdecken Flächen mit besonders dichtem Wegenetz und dann wieder besonders Verkehrsarme. Wo treffen starke Gegensätze aufeinander? Wo gibt es dunkle und wo beleuchtete Gegenden? Welche Bezirke wirken etwas eintönig? Die wichtigste Frage wird wohl sein, welche Zonen besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und vor allem die damit verbundene Frage nach dem *Warum?*

Bei dieser Art der Geländeerkundung geht es ein Stück weit darum, sich die Naivität zurückzuholen und sein eigenes, mit Erfahrung belastetes Auge auszutricksen. *Kandinsky* spricht vom konventionellen Abstand zum Bildgeschehen und vom Beschauer, der seinen sicheren Platz hinter der

Glasscheibe hat. Er bezieht sich natürlich auf die Ästhetik und die bildende Kunst, ist jedoch diese Ansicht nicht auf jeden Bereich übertragbar? Wie fühlen wir uns, wenn wir in den Nachrichten einen Beitrag über das aktuelle Kriegsgeschehen in einem „fernen“ Land hören?

Aufgrund der Interaktion mit der Umwelt bekommt man von dieser nur Antworten, wenn man selbst Aussagen an sie liefert. Es wird bei einem Menschen meist nur beachtet, was herauskommt, nicht welchen Input sie haben und auch nicht, wie dieser bei ihnen verarbeitet wird.

Hinter der Glasscheibe sind wir sicher, hinter der Glasscheibe können unsere gewohnte Wahrnehmung und unser gewohntes Urteil gedeihen, neue Erkenntnisse werden sie nicht bringen. Genau diese Glasscheibe soll gesprengt werden, um zu neuem Input zu gelangen und dies funktioniert wiederum nur über eine unkonventionelle Betrachtungsweise. Die Topografie, oder Geländeerkundung des Bildes, hängt unmittelbar mit der Umsetzung des Textes zusammen. Jede Kompositionsentscheidung des Künstlers ist mit dem Basistext und dessen Verständnis verbunden (selbstverständlich nur, sofern der Künstler oder Produzent auch möchte, dass der Basistext erkannt wird).

Als Vermessungswerkzeug sollen uns geometrische Konstruktionen dienen. Das, worauf alle diese Konstruktionen wiederum beruhen, ist die Symmetrie. Diese muss in erster Linie erwähnt werden. Des Weiteren werden der Thaleskreis und die Platonischen Körper angewandt. Warum genau diese Konstruktionen zum Einsatz kommen, sollte durch die jeweilige kurze historische Einbettung einleuchtend sein.

Der Einsatz und die Entwicklung dieser eigenwilligen Methode ist im Übrigen nichts anderes als der Versuch einer Sprengung von Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, wenn man will, zwischen Natur- und Geisteswissenschaft. Veränderungen basieren auf Störungen von Außen, die ein bestehendes System dazu bringen oder zwingen, zu reagieren. Im Sinne einer *Transdisziplinarität*¹² sollen sich neue Räume eröffnen. Sinn von Grenzüberschreitungen ist es, neue Möglichkeiten der Selbst- und Weltinterpretation schaffen.

2.1. Elementare Teilungen:

Bevor wir etwas untersuchen können, müssen wir es in irgendeiner Weise wahrnehmen.

Beim Vorgang der Wahrnehmung sind Vorstellungen und uns bereits bekannte Vorformen immer, sei es bewusst oder unbewusst, beteiligt. *Die Wahrheit gibt es nicht*, da die Wahrnehmung schon von der individuellen neuronalen Struktur abhängig ist. Diese hat sich durch vorherige Interaktionen ausgebildet und bedingt auch, wie detailliert man etwas wahrnimmt oder auch in welchem Kontext.

Wir erkennen Bilder durch die Ähnlichkeit von realen Gegenständen, durch den Einsatz von Raumillusionen, Verkürzungen, usw. Oft geben unsere Bilder im Kopf aber nicht die Realität wieder, sondern eine Auswahl an Bildchen, die wiederum davon abhängig ist, ob man von seiner vorherigen Umgebung toleriert oder intolerant behandelt, also korrigiert wurde. Es geht also darum, welche Toleranz man erwartet und welche Toleranz man nach einigen Merkmalen erwartet. Man kann die Elemente innerhalb eines Bildes auch gesondert von einander sehen, wenn man sie aber vergleicht, verwischen die jeweiligen Grenzen: Mein Ruf ist laut, aber im Gegensatz zu einem startendem Helikopter ist er leise.

Die optische Wahrnehmung eines Objektes erfolgt immer in Beziehung zum Hintergrund. Das Sehen von Objekten entsteht also aus dem Kontrast zu ihrer Umgebung. Der Verstand tendiert immer dazu, geschlossene Formen zu sehen oder zu ergänzen und spontan einfache, kompakte Formen wahrzunehmen.¹³ Unsere Sehgewohnheit ist es außerdem, die Mitte zuerst wahrzunehmen und dann die Randzonen, ebenso wie Bewegendem vor Ruhendem Aufmerksamkeit zu schenken.

Bei der Bildwahrnehmung ist allerdings der äußere Reiz aufgrund der statischen Natur des Mediums gegen Null divergierend, sodass in diesem Falle die Vorstellung eine besondere Rolle einnimmt. Die Bildwahrnehmung ist also passiv zugleich aber auch stressfreier, da eine gewisse Distanz zum Geschehen geschaffen wird. Bei übersichtlichen, entfernten Darstellungen, also bei Verkleinerungen, ist der Betrachter in sicherer Position und kann das Bild

Schritt für Schritt entziffern, verstehen lernen und in dessen Teile miteinander in Beziehung setzen. Voyeuristisch wird die Situation dann, wenn es sich um Nahausschnitte auf Gesichter oder Körper handelt.

Eine weitere Komponente ist die Zeit. Statische Bilder, die Aktionen zeigen, unterscheiden sich von realen Situationen durch die Zeit, die sie dem Sehen einzelner Phasen der Aktionen einräumen.¹⁴ Auch hier haben wir, wie etwa bei einem Buch, die erzählte Zeit und die Erzählzeit, die jeweils vom Produzenten und Rezipienten abhängig sind.

Bei der **elementaren Teilung** des visuellen Textes, sind wir also bereits durch Voreinstellungen und Erfahrungen belastet. Sie wird durch unsere Sehgewohnheit beeinflusst. Unsere Raumwahrnehmung, die durch unsere aufrechte Position bestimmt ist, übertragen wir erfahrungsgemäß auf den Raum eines Bildes und „markieren“ unsere Bezugspunkte wie oben/unten, links/rechts, usw.¹⁵ Es gibt imaginäre Linien, die wir im horizontalen und vertikalen Sinn festlegen. Bei Querformaten halbieren wir das Bild vertikal und horizontal und zeichnen die Diagonalen ein, bei Hochformaten teilen wir in „oben“, „unten“ und „darunter“ ein. Zu diesen eingezeichneten Linien gehören weitere, wie die Körperachsen, sofern Menschen dargestellt sind, die Umrandung von Köpfen und Händen. Die Körperhaltungen von Figuren im Bild können, trotz der Statik des Mediums, Bewegungen signalisieren. Besonders gut funktioniert dies, wenn in der Haltung einer Figur das Ansetzen einer Bewegung deutlich wird, was auch als *fruchtbarer Moment* bezeichnet wird, also ein Spannungszustand.

Diese erste räumliche Bestimmung erfolgt, indem wir Objekte, die andere verdecken, die größer oder im Bezug zum Gemälde weiter unten sind, als näher betrachten.

Halbierungen und Diagonalen erzeugen Tiefe und dramatisieren. Der Kreis vermittelt Bewegung und Harmonie, die Spirale ebenso Bewegung und räumliche Tiefe.¹⁶

Die kleinste Einheit, die unser Auge wahrnehmen kann, ist der Punkt. Seine Dimensionen hängen von verschiedenen Faktoren ab: vom Instrument, dem Druck der Hand und der Beschaffenheit der Unterlage. Der Punkt ist ein konventionelles Zeichen und das Basiselement des Systems, mit dem man Bilder druckt. Wenn wir einen Druck vergrößern – wir brauchen auch nur näher

an eine Werbereklame treten – nehmen wir die Punkte des Rasters als Einheiten wahr, die sich in der Farbe ähneln (Gesetz der Gleichheit) und die nahe beieinander liegen (Gesetz der Nähe). Ein kleiner heller Punkt kann in einem Gemälde mehr Bedeutung haben oder größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als der ganze Rest des Bildes. In der Sprache ist der Punkt nicht nur Basiselement (beim Ansetzen beim Schreiben), sondern auch ein Zeichen des Endes eines Satzes. Am Anfang war also genau genommen der Punkt und am Ende ebenso.

Wir sehen Figuren auch dann, wenn das Bild unvollständig oder mit ungewöhnlichen grafischen Mitteln entstanden sind. Die Möglichkeit des Gehirns, auch die kleinsten wahrgenommenen Reize mit Hilfe der erworbenen Erfahrung in Formen zu gruppieren, gibt dem, was wir betrachten, eine Bedeutung.¹⁷ Dem Punkt folgt als nächste Einheit die Linie.

Wer zeichnet, zieht Linien, drückt durch sie eine Form aus und definiert so ein Objekt auf einer Oberfläche.¹⁸ Die Linear- oder Strichzeichnung ist das einfachste Mittel, Dinge darzustellen, eine Komposition von Objekten zu schaffen. Bei Strichzeichnungen werden Linien wie Kanten zwischen Objekten wahrgenommen.

Die Linie als abstrakte Figur ist eigentlich aus dem Konkreten hervorgegangen. In alten Bilderschriften war die gewellte Linie das Zeichen für Wasser. Sie gibt den visuellen Eindruck von Bewegung und vom Fließen wieder, weshalb sie auch das Symbol für Leben war. Eine einfache Linie hat ihre eigene Sprache, sie vermittelt Empfindungen und tendiert dazu, in dieselbe Richtung weiter zu verlaufen. Unser Sehsystem neigt dazu, anhand von Konturen Figur und Grund zu trennen, eine in sich geschlossene Linie als Objekt wahrzunehmen.¹⁹ *Paul Klee* und *Wessely Kandinsky* setzten sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Linie auseinander und wandten diese Studien in ihrer Malerei an.

Der Wechsel und die Variation von einzelnen genannten Formen und Figuren lässt einen Rhythmus entstehen, der von unserem Gehirn positiv, im günstigsten Fall als schön, wahrgenommen wird. Neben dem wichtigen Einsatz der Pause ist auch in anderen Künsten die Variation von besonderem Stellenwert, da sie Monotonie verhindert. Von einer unstrukturierten Fläche würde unser Auge kaum optische Reize erhalten. Warum der Rhythmus

anregend ist, liegt möglicherweise in der Tatsache, dass unsere ganze Existenz auf Rhythmen basiert: Rhythmus des Atmens, des Herzens, vom Wachen und Schlafen, des Gehens, der Jahreszeiten, der Zeit, etc. Der Rhythmus, also das sich in regelmäßigen Abständen wiederholende, hat etwas Ordnendes und vermag, rein psychologisch betrachtet, ein Gefühl der Sicherheit vermitteln. Genau betrachtet ist Rhythmus nichts anderes als lebende Symmetrie. Neben der Wahrnehmung von Punkten, Linien und Objekten, sind auch Kontraste innerhalb der Umrandungen von Relevanz. Mittels der genannten Umrandungen von Köpfen, Gesten oder auch einzelnen Figuren, lassen sich Lockerungen und Verdichtungen feststellen, die den Rhythmus der Objekte aufdecken.

Eine weitere wichtige Komponente bilden Kontraste, die eine Voraussetzung bilden, überhaupt Objekte und nicht nur Licht wahrzunehmen.

Unter Umständen sieht man auch dort Kontraste, wo kein direkter Anhaltspunkt dafür gegeben ist, weil das Objekt der Erfahrung nach *wahrscheinlich* ist. Auf der Grundlage von Kontrasten können wir überhaupt Einheiten wahrnehmen.²⁰

Durch die Variation von Hell und Dunkel nehmen wir das Volumen des Dargestellten wahr und in Bezug auf die Gesamtkomposition den Rhythmus des Lichts. Licht macht Schatten und dieser wiederum vermittelt uns den Eindruck von Plastizität. Das *Chiaroscuro* ist die stärkste Reliefbildung, die durch Streiflicht verursacht wird, das von der Seite kommt, im Gegensatz zum Frontallicht, bei dem Schatten und dadurch die Plastizität reduziert werden.

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass unsere gewohnte Wahrnehmung direkt auf unsere Bildwahrnehmung übertragen wird, was sich Künstler auch zu Nutzen machen. Es gibt gedachte Linien im Bild, die man einzeichnen oder nachziehen kann. Manche von ihnen sind eindeutig, andere nimmt man erst später wahr. Diese können verschiedene Achsen (Körperachsen, Diagonalen, vertikale und horizontale Teilungen,...), Blickrichtungen von dargestellten Lebewesen, oder bestimmte Punkte, sein. Senkrechte haben eine stützende, tragende Funktion, sie wirken dadurch starr und technisch auf den Betrachter. Waagrechte vermitteln Ruhe und bilden oft die Grundlinie für Stehendes. Schrägen sind oft ein Fallen oder Ansteigen. Die Diagonalen, die auf Bildecken hinzielen, dramatisieren. Bögen sind zusammenhaltend, schwungvoll und ausholend.²¹

Wir nehmen Gegenstände gegliedert und gestaltet wahr (z.B.: Melodien, keine Töne; geometrische Formen, keine einzelnen Linien), Elemente die näher beieinander liegen, werden als eher zusammengehörig wahrgenommen als ähnliche Elemente, die weiter voneinander entfernt sind. Bei gleicher räumlicher Nähe werden ähnliche Elemente auch als zusammengehörig wahrgenommen als Elemente, die gleiche Entfernungen aufweisen, aber nicht ähnlich sind. Wenn Elemente eine Fortsetzung vorausgehender Elemente sind, betrachten wir sie auch als zusammengehörig und unvollständige Figuren ergänzen wir aus Erfahrung zu Vollständigen.

„Die Gestaltfaktoren stellen Gruppierungsgesichtspunkte unserer Wahrnehmung dar, deren Sinn es ist, die Welt möglichst einfach und übersichtlich zu machen. Darüber hinaus sind sie für den Ausdrucksgehalt und den ästhetischen Wert von Gebilden verantwortlich: bei Erreichen der guten Gestalt entsteht der Eindruck von Ausgewogenheit, Harmonie, Schönheit.“²²

Dieses Wahrnehmen von möglichst einfachen, geschlossenen Formen, nennt sich „Prägnanztendenz“. In ähnlicher Weise neigen wir dazu, Gesichter in allem Möglichen zu sehen. Dieses Schema ist so präsent, dass wenig ausreicht, um es wachzurufen. Dazu gibt es Studien, in denen Augenbewegungen von Erwachsenen angesichts von statischen Bildvorlagen aufgezeichnet wurden. Diese zeigten, dass neben starken Kontrasten vor allem Augen den Blick auf sich ziehen. Augen verraten die Stimmung, Blickrichtung und auch potentielle Aktionen der dargestellten Figuren.²³

Diese Prägnanztendenz scheint nicht nur in der passiven Betrachtung eines Gegenstandes gegenwärtig zu sein, sondern animiert uns auch beim Eingreifen in unsere Umwelt: Sie bringt uns dazu, Unstimmigkeiten in harmonische Verhältnisse zu bringen, Anordnungen von Objekten auszubessern, ein schief hängendes Bild zurechtzurücken oder die Anordnung von Sesseln um einen Tisch herum auszubessern. Darüber hinaus kann sie auch ein Eingreifen in gesellschaftliche Belangen bedeuten, wie zum Beispiel in einen Streit zu Gunsten größerer Harmonie, Gerechtigkeit, usw.²⁴

Zur elementaren Teilung gehört auch die Teilung der Bildfläche in neuen Felder und sechs Zonen wodurch die Beschreibung erleichtert werden soll:

	linke Z	mittlere Z	rechte Z
obere Zone	F1	F2	F3
mittlere Zone	F4	F5	F6
untere Zone	F7	F8	F9

Durch diese elementaren (Ein)Teilungen, präzisiert und verbalisiert man das Banale und Offensichtliche, um darauf bauend Komplexere Zusammenhänge aufzudecken.

2.1.1. Symmetrie:

Unter Symmetrie verstehen wir in der Alltagssprache Schönheit, Harmonie, Vollkommenheit. Der konkrete, mathematische Begriff beinhaltet die grundlegende Eigenschaft eines symmetrischen Objektes, dass es in zwei oder mehrere identische Teile zerlegbar ist und diese in eine systematische Beziehung gesetzt werden können. Es gibt Objekte, deren Symmetrie auf wiederholenden Elementen beruht, und solche, deren Symmetrie keiner Wiederholung zugrunde liegt. Bei der Untersuchung dreidimensionaler Symmetrien (Kristalle, Pflanzen, etc.), geht man von analogen Grundüberlegungen aus.²⁶ Die Symmetrie ist auch die natürliche Schönheit, die der Mensch auf den ersten Blick, ohne vermessen zu müssen, wahrnimmt. Sie ist gleichzeitig aber auch angewandte Mathematik, die seit Jahrtausenden in unseren Gehirnen verankert ist. Die Mathematik selbst ist stets symmetrisch und vermittelt in Grafik dem menschlichen Auge den Eindruck von Schönheit, auch wenn es manchmal nicht ansehnliche Gebilde sein sollten. Es ist die Geometrie, die Kunst zu dem macht, was sie ist. Dass uns ein Gemälde in seinen Bann zieht, ist auf seine grundlegende Beschaffenheit, also des Zusammenspiels von Form, Farbe und Inhalt, zurückzuführen, also alles andere als Mystik oder Aura. Alles Symmetrische, Harmonievolle, ist auch

ansprechend. Die Idealisierung von Körpern und Gegenständen hat immer das Bestreben nach Perfektion und Ausgleich auf der geometrischen Ebene.

Heute geht man davon aus, dass wir in einem geordneten Universum leben und dass alle Vorgänge der Natur auf Symmetrien beruhen, die das Sein des Einzelnen in einem Ganzen bedeuten. Dabei versteht man die Symmetrie als eine Urkonstanz, als Bewegung ohne Veränderung. Physikalisch stehen dafür die Erhaltungssätze von Energie, Impuls und Drehimpuls, die jede Veränderung aufheben. Umgekehrt gilt ebenso, dass das, was letztlich nicht symmetrisch ist, in der Natur auch nicht existiert. Wir betrachten Kristallgitter, Pflanzen oder die Ribonukleinsäure, die als Trägerin der Erbinformation eine Doppelhelix ist und faszinierende Symmetrien aufweist. Daraus folgt aber auch, dass die Symmetrie der Welt einer einzigen Supersymmetrie zu verdanken ist, für die es aber keine eindeutige Erklärung gibt. Symmetrie ist also auch ein Prinzip lebendiger Strukturen, das Aufwand und Erfolg optimiert. Sie drückt das Gleichgewicht in einer Beziehung aus, weshalb Symmetrie auch immer etwas mit Harmonie zu tun hat.²⁷ Nun stellt sich die Frage, ob die Geometrie von der Natur „abgeschaut“ wurde, oder ob es eine Entwicklung der Geometrie, die zufällige Parallelitäten mit den Ergebnissen der Evolution hat, gab? Die Mathematik offenbart durch Symmetrien Strukturen und Harmonie einer scheinbar chaotischen Welt. Die Geometrie hilft uns zu verstehen, warum zum Beispiel die platonischen Körper „naheliegend“ sind und, dass es, wenn gewisse Voraussetzungen gestellt werden (Regelmäßigkeit, zum Beispiel), eigentlich keine anderen Möglichkeiten gibt. Die Natur fordert Symmetrien oder Regelmäßigkeiten meist dann, wenn es um ein Gleichgewicht oder die optimale Verpackung geht. Der Nutzen steht also immer in Verbindung mit Harmonie. *Platon* wusste wohl kaum, dass im Molekularbereich seine Körper eine zentrale Rolle spielen.²⁸

2.1.2. Die goldene Teilung:

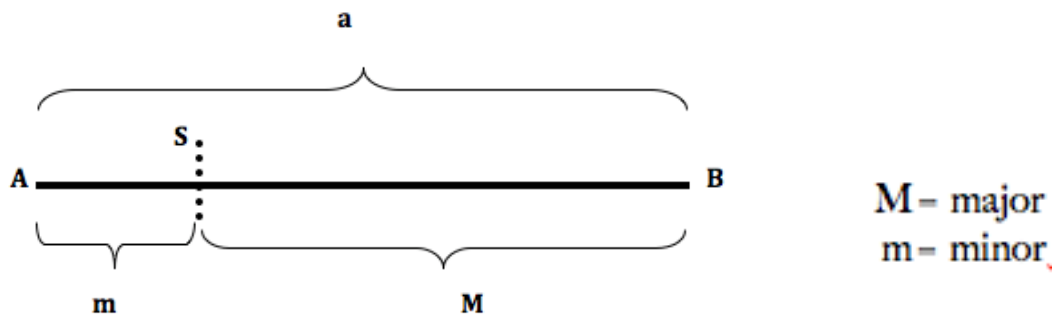
Schönheit liegt nicht immer im Auge des Betrachters! Menschen haben immer schon versucht, Schönheit zu definieren und zu messen. In jedem Zeitalter wurde ein Ideal geschaffen, wonach sich Künstler richteten. Tests, die Hirnströmungen als Reaktion auf bestimmte Bilder maßen, die dann einer Rangliste mit Schönheitskriterien zugeordnet wurden, haben gezeigt, dass die Wahrnehmung von Schönheit zumindest teilweise auf eine angeborene „Festverdrahtung“ im Gehirn zurückzuführen ist. Der Mensch fühlt sich offenbar von Natur aus zu mathematisch ausgewogenen, symmetrischen Kompositionen hingezogen.²⁹ Trotz neuer Technologien, die uns erlauben, solche Messungen vorzunehmen und sie vor allem sichtbar zu machen, ist doch zu betonen, dass diese Erkenntnisse keineswegs neu sind. Künstler erkannten, dass bestimmte Proportionen und Kompositionen genau wie in der Natur visuell ansprechend waren und kopierten diese. Ein besonderes Maß, das aus Natur, Mathematik und Kunst abgeleitet wird, wird der *Goldene Schnitt* (lat.: *sectio aurea*) genannt. Diese geometrische Teilung übt eine große ästhetische Anziehung auf Menschen aus und repräsentiert seit der Antike das perfekte Gleichgewicht. Neben der ästhetischen Anziehungskraft, fallen heute vor allem die vielfältigen Erscheinungsformen in verschiedenen Bereichen der Mathematik wie auch in der Architektur, Kunst und Biologie, auf. Die Bezeichnungen „*goldener Schnitt*“ oder „*goldenes Verhältnis*“ sind relativ jung. Sie setzten sich erst im 19. Jahrhundert durch. Davor benutzte man andere Begriffe. Die lateinischen Übersetzer, die mathematische Schriften aus dem Griechischen oder Arabischen übersetzten, benutzten Umschreibungen wie „*Proportio habens medium et duo extrema*“, weiters gab es auch die Bezeichnung „*Teilung im äußeren und mittleren Verhältnis*“. Der Venezianer *Luca Pacioli* benutzte im 16. Jahrhundert vermutlich als Erster die Bezeichnung „*divina proportione*“.³⁰ Er veröffentlichte ein Traktat mit diesem Titel, indem er die regelmäßigen Polyeder und deren Beziehung zueinander behandelt.

Im zweiten Buch der „*Elemente*“ lesen wir im 11. Satz:

„Eine gegebene Strecke so zu teilen, dass das Rechteck aus der ganzen Strecke und dem einen Abschnitt des Quadrats über dem anderen Abschnitt gleich ist.“³¹

Sei AB eine Strecke. Ein Punkt S von AB teilt AB im goldenen Schnitt, falls sich die größere Teilstrecke zur kleineren so verhält, wie die Gesamtstrecke zum größeren Teil.

Diese Konstruktion sieht folgendermaßen aus:



$$a:M = M:m$$

$$am = M^2$$

$$\Leftrightarrow M/m = (1+\sqrt{5})/2 \quad (\approx 1,618)$$

Der mathematische Beweis³²:

$$am = M^2 \quad (\text{Substitution: } a=m+M)$$

$$\Leftrightarrow (m+M) m = M^2$$

$$\Leftrightarrow M/m + 1 = (M/m)^2 \quad (\text{Division durch } m^2)$$

$$\Leftrightarrow (M/m)^2 - M/m - 1 = 0 \quad (\text{Lösung der Gleichung mit der Unbekannten } M/m) \Rightarrow$$

$$\Leftrightarrow M/m = (1+\sqrt{5})/2 \quad \text{q.e.d.}$$

Das heißt, der Punkt S teilt AB im goldenen Schnitt, wenn das Verhältnis M:m folgenden Wert hat: $(1+\sqrt{5})/2$. Dieser Wert ist eine Konstante, die $\phi \{\text{phi}\}$ ³³ genannt wird. Eine große Zahl an Künstlern war und ist der Überzeugung, dass beim Einsatz des goldenen Schnitts die Teile in so einem ausgewogenen Verhältnis stehen, dass beim Betrachter besonderes Wohlgefallen ausgelöst wird.³⁴

2.2. Thales von Milet

Die ersten olympischen Spiele wurden 776 v. u. Ztr. abgehalten. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich, so wie es die Werke von *Hesiod* und *Homer* bezeugen, eine griechische Literatur entwickelt. Das Werk von *Homer* war lange Zeit das einzige Buch der griechischen Erziehung. Seine Epen waren in ihrer Wirkung auf die Griechen mit dem Alten Testament vergleichbar.³⁵ Auf dem Gebiet der Mathematik sah es zur gleichen Zeit ganz anders aus. Im Vergleich zur Entwicklung literarischer Formen und ihrer Verbreitung waren die Errungenschaften der Mathematik eher rückständig. Es mussten weitere 200 Jahre vergehen, bis man von einer griechischen Mathematik sprechen konnte. Während des 6. Jahrhunderts v. u. Ztr. tauchten zwei Gelehrte auf, *Pythagoras* und *Thales*, die für die damalige Mathematik eine ähnlich wichtige Rolle einnahmen, wie es *Homer* und *Hesiod* lange vor ihnen für die Literatur taten. Was ihre weiteren wissenschaftlichen Arbeiten betrifft, haben sie allerdings wenige Parallelen mit *Hesiod* und *Homer*. Kein Hauptwerk wurde konserviert, das mit Sicherheit dem Einen oder Anderen zuzuschreiben ist. Die Zuschreibung mathematischer Erkenntnisse beruht auf einer sehr unsicheren Tradition.³⁶ Ähnlich wie bei *Thales*, ist auch bei *Pythagoras von Samos* Vieles ungewiss, was seine tatsächliche mathematische Leistung war. Quellen zufolge floh er von seiner Geburtsinsel Samos, als diese durch die Perser bedroht wurde. Seine Flucht führte ihn zuerst nach Milet, wo er *Thales* kennenlernte. Dieser erkannte angeblich sofort dessen mathematisches Talent und wies den um 50 Jahre jüngeren *Pythagoras* schließlich auf die phönizischen und ägyptischen Wissensschätze hin, woraufhin dieser seine Reise nach Phönizien fortsetzte. Später gründete er einen religiösen Orden. Dieser charakterisierte sich vor allem durch die „Mäßigung des Lebens“. Es gab zum Beispiel eine strenge Kleiderordnung, das Angesicht des Meisters durfte nicht erblickt werden, auf Fleisch wurde verzichtet, usw. Hintergrund dieser Lebensführung innerhalb des Geheimbundes war der Glaube an ein Weiterleben der Seele nach dem Tod. Sie betrieben und erforschten die Mathematik jedoch nicht um der Wissenschaft willen. Vielmehr glaubten sie fest daran, dass sie durch die Versenkung in das Reich der Zahlen mystische Erlebnisse erlangen würden.

Mathematik war also ein Mittel zum religiösen Zweck und ein absolutes Ideal. Die Zahlentheorie des Pythagoras zeichnete sich durch eine besondere Zahlensymbolik aus. Man glaubte, in den Prinzipien der Zahlen auch die Prinzipien aller Dinge zu finden. Während *Thales* noch der Meinung war, alles entstehe aus dem Wasser, so war für *Pythagoras* die Welt im wesentlichen Zahl. An dieser Stelle ist noch interessant zu erwähnen, dass die Pythagoreer durch Zahlenspekulationen das Pentagramm, ein regelmäßiges Fünfeck, konstruierten, dessen Diagonalen sich im Verhältnis des goldenen Schnittes teilen. Dieses war sogar das Ordenszeichen der Pythagoreer.

Thales lebte ca. von 624 bis 547 v. u. Ztr. in Milet. Er gilt als Begründer der griechischen Philosophie und wurde als ältester der *Sieben Weisen* von den Griechen verehrt. Er leitete in Milet eine nautische Schule, baute einen Kanal und gab politische Ratschläge. Seine Geburtsstadt Milet, an der Westküste von Kleinasien (heutige Türkei), gibt es nicht mehr. Milet war aber damals die reichste und mächtigste unter den blühenden Städten Ioniens. Zwischen den Küsten von Kleinasien, Phönizien und Ägypten, Süditalien und Südfrankreich fand der Austausch von Waren statt. Es gediehen dort aber nicht nur der Handel und die Industrie, sondern auch Künste und Wissenschaften. Milet³⁷ hatte also die wirtschaftliche und geistige Führung in Ionien, wahrscheinlich ein Mitgrund, für *Thales'* Erkenntnisse. Zudem hatte der Mileser auch den Vorteil der Möglichkeit, andere wissenschaftliche Zentren zu bereisen und sich Wissen über Mathematik aus erster Hand anzueignen. So wird erzählt, dass er die Geometrie in Ägypten erlernt habe. In Babylon kam er in Kontakt mit astronomischen Geräten.³⁸

Nach *Aristoteles* habe *Thales* nach den Urgründen, dem eigentliche Wesen der Dinge, gesucht. Aus diesen Urgründen würden sie bestehen und wieder zurückkehren, deshalb wären sie die „Elemente“. *Thales* hatte das Prinzip vor allem im Wasser gesehen.³⁹ Was seine Philosophie ausmacht, ist also der Begriff des Urgrundes für alles Sein, der von ihm erstmals aufgestellt wurde. Er beschäftigte sich nicht mit Spezialwissenschaften, sondern mit dem Sein an sich, in seiner Allgemeinheit. *Thales* fragte nicht nur, wie es gemacht wird, sondern *warum*. Dieses Wissen stellt kein Wissen für praktische Zwecke dar, sondern wird verfolgt um des Wissens selbst willen. Darum ist seine

Wissenschaft kein gewöhnliches Wissen, sondern Weisheit, Philosophie, Metaphysik. Dies entspricht der Grundstruktur, nach der jeder Mensch sucht. Vermutlich bezeichnete ihn Aristoteles genau aus diesem Grund als „*Vater der Philosophie*“.⁴⁰ Im Wesentlichen basierte die Weltanschauung des *Thales* von Milet auf einer rationalen Erklärung der Weltentwicklung, welche folglich die Götter als Urgrund der Welt ausschließt. Er glaubte, dass das Wasser der Urstoff und damit das Grundelement des Lebens sei. Entscheidend dabei war die Konzentration auf das Wesen der Erscheinungen. Diese Perspektive begann mit *Thales von Milet* und wurde von da an zur weitverbreiteten Tendenz im Denken der griechischen Antike. Zusammen mit *Anaximander* und *Anaximenes*, beide ebenfalls aus Milet stammend, steht *Thales* schließlich für die *milesische Aufklärung* und damit für den Anfang der griechischen Philosophie.⁴¹ Aufklärung steht immer in Verbindung mit einer Neuerung, einem Umbruch, einem Loslösen alter Denkgewohnheiten und Verhaltensnormen und vor allem einer Suche nach neuen Wegen. Dieses Umdenken war allerdings ein langwieriger Prozess. Vor *Thales* erklärten sich die Menschen Naturphänomene wie Gewitter, Sonnenfinsternis, Jahreszeitenwechsel, usw. durch Sagen und Mythen, Erzählungen über Götter und Helden. Statt nach den Urgründen und Prinzipien dieser Prozesse zu suchen, lieferten mythologische Erzählungen für jeden verständliche Erklärungen. Man kann behaupten, dass die Bibel der Antike quasi von Dichtern wie Homer geschaffen wurde. Als die Menschen begannen, dieses magisch-mythische Weltbild anzuzweifeln, degradierte der Mythos allmählich zur bloßen Erzählung, der keinerlei Verbindung zur Wirklichkeit mehr zugeschrieben wurde. Das Verlangen nach Wahrheit und nach Begründungen wurde zur generellen Methode erhoben und ersetzte somit das mythische Weltbild.⁴² *Thales* gehörte ebenso zu jenen Zweiflern, die nicht an die Launen der Götter glaubten, und begannen, nach Beweisen zu suchen. Aus diesen Gründen wird er oft als der erste richtige Mathematiker, als Begründer der deduktiven Geometrie, bezeichnet. Er lebte nicht nur in einer Umbruchsperiode, in der sich der Wandel von mythischen Weltanschauungen zum Stoff als Urgrund aller Dinge vollzog, in welcher der Mythos vom Logos abgelöst wurde, sondern er selbst entfaltete die zunächst nur praktisch orientierte Mathematik zur Wissenschaft. Davor dienten mathematische Berechnungen dem alltäglichen Leben, der Baukunst oder der

Verwaltung. Man spricht davon, dass im sechsten Jahrhundert v. u. Ztr. aus mathematischer Sicht die Geburt des Beweises stattfand. Die Ironie dieser Entwicklung liegt wohl darin, dass auch die Erzählungen des Werdegangs des *Thales von Milet* und seiner Erkenntnisse selbst eher einem Mythos entsprechen, da die vorhandenen Informationen nur auf mündlichen Überlieferungen und Legenden, nicht auf Fakten, beruhen.

Es gibt kein antikes Dokument, das die Zuweisung dieser Sätze *Thales* wirklich bezeugt, dennoch wurde in der Überlieferung nie daran gezweifelt. Es ist gut möglich, dass Mathematiker, die viel später lebten, dafür verantwortlich waren und die Sätze erst später *Thales* zugeschrieben wurden. Fakt ist allerdings, dass *Thales* der Erste in der Geschichte der Mathematik war, dem gewisse mathematische Berechnungen und Erkenntnisse überhaupt zugeschrieben wurden. Heute wissen wir, dass viele dieser Erkenntnisse den Babyloniern (1 Jahrtausend vor *Thales*!) zu verdanken sind. Dennoch stand es für die Griechen außer Diskussion, dass *Thales* zu gewissen präzisen Fortschritten der Mathematik beigetragen hat.⁴³

2.2.1. Die Sätze des Thales

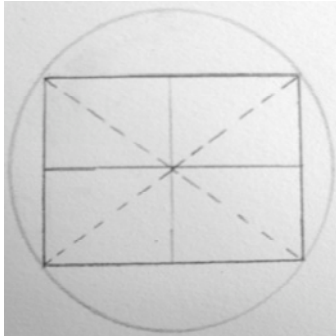
Die folgenden Erkenntnisse, die uns als die „*Sätze des Thales*“ bekannt sind, finden sich vor allem im ersten Buch der *Elemente* von *Euklid* wieder. In seinen Sätzen erklärt *Thales* hauptsächlich elementare Symmetriebetrachtungen, die wir aus heutiger Sicht womöglich als banal bezeichnen würden, welche aber als Basis aller geometrischen Berechnungen und Darstellungen dienen.

Zu diesen Sätzen gehören die Folgenden:

1. Die Basiswinkel im gleichschenkligen Dreieck sind gleich.
2. Die Scheitelwinkel zwischen zwei sich schneidenden Geraden sind gleich.
3. Ein Dreieck ist durch eine Seite und einen anliegenden Winkel bestimmt.
4. Der Durchmesser halbiert den Kreis.
5. Die Diagonalen eines Rechtecks sind gleich und halbieren einander.
6. Der Peripheriewinkel im Halbkreis ist ein Rechter.

Diese sechs Sätze kann man mittels eines Rechtecks mit Umkreis darstellen.

Skizze:



Wenn wir annehmen, dass das eingezeichnete Rechteck ein Bild darstellt, so können wir sagen, dass in jedem Bild eine Grundsymmetrie, bereits wegen des konventionellen Formats, vorhanden ist.

2.2.2. Der Thaleskreis

Auch wenn, wie erwähnt, die Existenz von einer thaletischen Schrift nicht bewiesen ist, hat sich der Mileser dennoch mit dem nach ihm bekannten Thaleskreis einen festen Platz in der Wissenschaftsgeschichte verschafft. Thales bewies diesen Satz, der wohl vor ihm bekannt war, aber keinen Beweis hatte:

„Das Dreieck besitzt genau dann bei C einen rechten Winkel, wenn C auf dem Kreis mit dem Durchmesser AB liegt.“⁴⁴

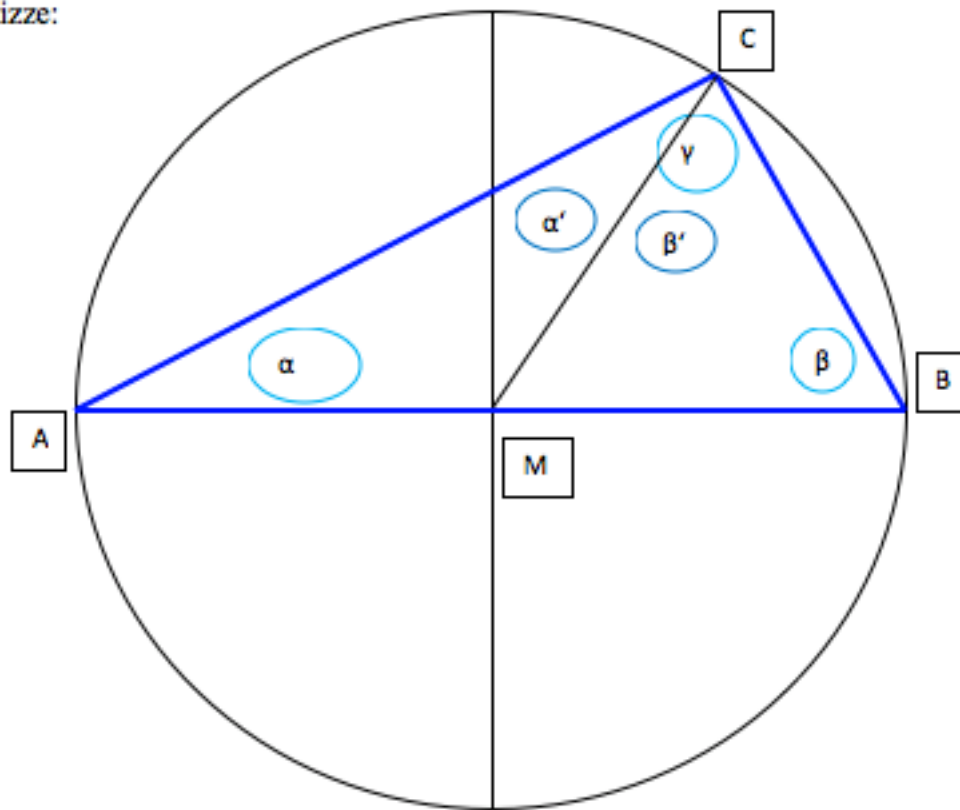
Hat das Dreieck ABC bei C einen rechten Winkel, so gilt: $\delta = \alpha + \beta$ ($=90^\circ$); daher kann man es durch eine Strecke CM so teilen, dass im Dreieck AMC zweimal der Winkel α und im Dreieck BMC zweimal der Winkel β vorkommt. Da ein Dreieck mit zwei gleichen Winkeln gleichschenkelig ist, folgt daraus:

$$d(A,M) = d(C,M) = d(B,M)$$

Daraus folgt, dass die Punkte A, B, C auf einem Kreis mit Mittelpunkt M liegen, also sind die Dreiecke MCA und MCB gleichschenkelig.

Somit gilt: $\delta = \alpha + \beta = 180^\circ : 2 = 90^\circ \Rightarrow$ es handelt sich also immer um ein rechtwinkeliges Dreieck.

Skizze:



45

Bei der Vermessung des visuellen Textes soll der Thaleskreis in der Weise über den zu untersuchenden Gegenstand gelegt werden, dass der Durchmesser des Kreises auf der vertikalen Teilung des selbigen liegt. In meiner ersten Anwendung des Thaleskreises verwendete ich diesen vor allem für die Analyse von Gruppenbildungen und gab an, dass dieser Kreis nun aus seiner Ausgangsposition so zu verschieben ist, bis ein erster Punkt der zu untersuchenden Gruppe die Kreislinie berührt.⁴⁶ Der Thaleskreis soll nicht nur der Untersuchung einer (Menschen)Gruppe und deren Konstellation dienen, viel mehr soll mittels Thaleskreises die ganze Szene analysiert werden. Dies kann eben eine bestimmte Gruppe sein, wie es in der ersten Analyse der Fall war, was dazu führt, dass wir nur einen bestimmten Ausschnitt herausnehmen und ihn in Relation zu seiner Umgebung stellen. Der Thaleskreis kann auch einen Landschaftsausschnitt analysieren, sowie er auch ein einziges Porträt auf seine Symmetrie analysieren kann. Zudem können wir mittels Thaleskreises

auch das ganze Bild, oder dessen Makrostruktur – ohne Unterschied zw. Vorder- und Hintergrund, Personen und Landschaften zu machen, auf (Spannungs-)Steigerung und Schwächung untersuchen.

Ganz im Sinne des *Thales*, werden mittels Thaleskreises also Grundsymmetrien innerhalb des Bildes auf Mikro- und Makroebene untersucht. Er zeigt Symmetrien und Asymmetrien auf, er kann Stellen der Harmonien und Oppositionspaare aufdecken, wie etwa die Statik und Dynamik des Bildes. Man kann den Thaleskreis je nach Bildformat auch drehen, ihn oben, unten, links oder rechts anwenden. Zudem lässt sich auch nur ein Teil des Bildes damit verkleinern, sofern eine große Szene mit vielen Details zu analysieren ist.

2.3. Euklid von Alexandrien

Ebenso wie über *Thales*, ist auch über *Euklid von Alexandrien* nicht viel bekannt, nicht einmal sein genauer Geburtsort. Er lebte ca. 300 Jahre v. u. Ztr.⁴⁷ und war der Gründer und erster Schulleiter der berühmten Mathematikerschule Alexandrias.⁴⁸ Weiters wissen wir aus Überlieferungen, dass auch *Euklid*, ebenso wie *Thales*, wenig Wert darauf legte, aus seiner wissenschaftlichen Arbeit praktischen Nutzen zu erlangen. Als ihn ein Schüler nach dem Sinn der Berechnungen und der Geometrie fragte, soll er seinen Sklaven gebeten haben, diesem eine Münze zu schenken, damit er einen Gewinn aus seinem Studium ziehe, so eine Anekdote.⁴⁹

Euklids Hauptwerk, welches folgenreich für die ganze Mathematik und Kulturgeschichte war, sind die *Elemente*. Sie stellen den ältesten mathematischen Text dar, der aus der griechischen Antike überliefert wurde. Man spricht immer von „den *Elementen*“⁵⁰, da sie aus dreizehn Büchern bestehen, wobei ein Buch einer Papyrusrolle entsprach, was heute in etwa ein Kapitel darstellen würde. Auf dieses Werk bezogen sich Mathematiker Jahrhunderte lang und es ist nach der Bibel das am häufigsten editierte und kommentierte sowie in andere Sprachen übersetzte Werk. Im Gegensatz zum vorherigen Geschehen in der antiken Mathematik liegt mit diesem Werk eine schriftliche Abhandlung vor, welche eindeutig seinem Urheber zugeordnet werden kann. Viele Historiker sprechen davon, dass die *Elemente* eine

Zusammenfassung des ganzen geometrischen Wissens seiner Zeit waren, dennoch überzeugt eher die Annahme, dass es ein einführendes Handbuch für Geometer und Interessierte darstellte, das die elementare Mathematik umfasste, nicht jedoch Kapitel fortgeschrittener Mathematik. *Proklos'* Äußerung würde diese zweite Annahme bestätigen, der meinte: „*Sie stehen so in Beziehung zur Mathematik, sowie die Buchstaben des Alphabets mit der Sprache.*“⁵¹

Die Elemente stellen, wie es bereits der Titel erahnen lässt, die Grundbausteine der Mathematik dar, die erstmals – und dies ist die eigentliche Leistung des Verfassers – in einer systematischen Ordnung mit kurzen und präzisen Formulierungen zusammengestellt wurden. Durch diese logische Gliederung gelang es Euklid, die Geometrie erstmals als deduktive Wissenschaft zu erfassen.

Da sich Euklid in diesem Werk selbst auf Vorarbeiten anderer, wie *Oinopedes*, *Thales*, *Pythagoras*, *Hippokrates* usw. bezieht und keine eigenen Sätze aufstellte, wurde er oft als Lehrbuchschreiber und Didaktiker bezeichnet.⁵²

2.3.1. Die Elemente

Die Elemente entstanden gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. u. Ztr. und überlebten unter anderem zwei Brände in der Bibliothek von Alexandria.

Theon von Alexandria (4.Jh. n. u. Ztr.) revidierte die Originalversion ca. 700 Jahre nach ihrer Entstehung, gestaltete die Sprache klarer, ergänzte Zwischenschritte in einigen Beweisen und fügte alternative Beweise ein. Die erste gedruckte Version geht also auf diese überarbeitete Ausgabe von Theon zurück. Ca. 400 Jahre nach Theon wurde eine Abschrift seiner revidierten Ausgabe ins Arabische übersetzt. Um ca. 1120 wurde dann eine Abschrift dieser arabischen Übersetzung vom englischen Philosophen *Adelard von Bath* ins Lateinische übersetzt. Diese wurde wiederum vom italienischen Wissenschaftler *Campano von Novara* nochmals überarbeitet. *Campanos* Version (von ca.1260) wurde schließlich 1482 in Venedig gedruckt.⁵³

1505 erschien eine auf dem griechischen Manuskript beruhende neue lateinische Übersetzung der Elemente. Eine Reihe der wichtigsten gedruckten Euklidausgaben der Renaissance wurden von Jesuiten für den Gebrauch in

ihren Bildungseinrichtungen bearbeitet und herausgegeben, darunter die des *Christoph Clavius*, die seit ihrem ersten Erscheinen (Rom, 1574) bis 1738 über 20 Auflagen hatte. Hiermit begann ein Streit um die Art und den Sinn der Beschäftigung mit Euklid: *Campano* hatte sich um einen mathematisch sinnvollen Text bemüht. *Zamberti* kritisierte *Campano* als schlechten Übersetzer, scheiterte selbst aber am inhaltlichen Verständnis. Mit ihm begann allerdings eine Auseinandersetzung mit Euklid, die das Werk eher als Kulturerbe, als reinen mathematischen Lehrtext, verstand.⁵⁴

1533 wurde in Basel die erste griechische Ausgabe der *Elemente* publiziert. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen sie, oder Teile davon in zahlreichen Druckausgaben in lebenden Sprachen, was sich bis ins 18. Jahrhundert fortsetzte. Diese unterschieden sich von den neuzeitlichen Editionen von *Euklids Elemente* in lebenden Sprachen, die meist streng historischen und philologischen Ansprüchen genügten und sich an einen völlig anderen Leserkreis wandten. Die volkstümliche Euklidliteratur des 16.-18. Jahrhunderts ließ die Beweise oft zugunsten ausführlicher Beispiele und Anwendungen weg, reduzierte auch die rein theoretische Proportionslehre Euklids auf Zahlenrechnungen und bot in Anhängen und Ergänzungen die eigenen wissenschaftlichen Spezialitäten der jeweiligen Bearbeiter.⁵⁵

Die *Elemente* kann man also zu Recht als Kulturgut betrachten, dem zu allen Zeiten viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wenn auch die Rezeption stets zweigeteilt war. Die Einen setzten sich mit inhaltlichen Problemen auseinander und entwickelten eigene Ideen weiter, die Anderen sahen sie als Bildungsgut, als Material für Sprachstudien und natürlich als historisches Dokument. Die Schwierigkeit in der Rezeption der *Elemente* bestand vor allem auch in der ausgeprägten Vieldeutigkeit der griechischen Sprache.

2.3.2. Polyeder oder die Platonischen Körper

Im dreizehnten Buch der *Elemente* beschreibt *Euklid* die sogenannten Polyeder. Diese sind Körper, deren Flächen ausschließlich von ebenen Vielecken gebildet werden. Heute weiß man, dass sie der Schlüssel zu vielen geometrischen Erkenntnissen sind. Unter den Polyedern spielen die Sonderfälle eine besondere Rolle. Es gibt genau fünf dieser Körper. Diese

bestehen aus deckungsgleichen Vielecken. Die fünf geometrischen Formen wurden auch *kosmische*, dann *Platonische Körper* genannt, weil *Platon* sich die Welt aus vier Elementen zusammengesetzt erklärte, denen er jeweils einen dieser Körper zuordnete. Der fünfte Körper stellte das Weltganze dar.

Platon, der ca. 427 bis 347 v. u. Ztr. lebte, war der Begründer der *Akademie*, einer Philosophenschule, deren Lehrplan nach dem Beispiel der pythagoreischen Schulen aufgebaut war. Zu den Fachgebieten gehörten Arithmetik, Astronomie, Geometrie und Musik. *Platon* gilt als der Begründer der Theorie der Formen oder Ideen, kurz der Ideenlehre. Die Form oder Idee ist allerdings nicht das, was wir darunter verstehen, sondern das Original, der Ursprung des Dinges. *Platons* Grundgedanke seiner Ideenlehre war, dass die Dinge, die wir wahrnehmen, nur unvollkommene Abbilder der Ideen sind. Diese existieren in einer übersinnlichen Welt und sind dem menschlichen Denken nur annähernd zugänglich.⁵⁶

In seinem Spätwerk, *Timaios*, gibt *Platon* eine Darstellung der Schöpfungstheorie: Der Mensch, als höchstes Lebewesen, ist von den Göttern geschaffen worden, die übrigen Arten entstehen durch einen Prozess des Verfalls. Weiters entwirft er eine eigene Atomlehre, indem er von zwei rechtwinkligen Grunddreiecken ausgeht. Es sind das rechtwinklig gleichschenklige und das halbierte gleichseitige Dreieck, die er als die schönsten aller Dreiecke bezeichnet. Aus dem Gleichseitigen bildet er aus je vier Flächen das Tetraeder, aus je acht das Oktaeder und aus je zwanzig das Ikosaeder. Aus dem rechtwinklig gleichschenkligen Dreieck macht er, zu einem Quadrat verdoppelt, den Kubus und einen fünften regelmäßigen Körper, das Dodekaeder. Diese Körper werden für ihn die Grundbausteine der Materie (s. Skizze, S.34).⁵⁷

Im *Timaios* stellt *Platon* außerdem die Zusammensetzung der Gestirne aus den vier Grundstoffen Feuer, Luft, Wasser und Erde fest und erkennt ihre Bewegung insgesamt als Umläufe in sich und um sich in fest bestimmten Zeiten. Alles in ihnen bewegt sich in Umläufen und vollzieht sich nach unabänderlichen Gesetzen in fest bestimmten Zeiten. So betrachtet er den Menschen als eine Nachbildung des Kosmos.⁵⁸

Die wichtigste Funktion hat dabei der Kopf:

„... sowohl der göttlichste Teil als auch der herrschende Teil über alles in uns. Diesem übergaben die Götter auch den ganzen Körper als einen Beistand, verbanden ihn mit ihm und achteten darauf, dass er an allen Bewegungen, so viele es gibt, teilhabe.“⁵⁹

Besondere Funktion haben außerdem die Augen. *Platon* betont die Wichtigkeit des Sehens, wie es später *Leonardo* tat:

„Als erstes der Organe bauten sie lichttragende Augen, sie fügten sie aus folgendem Grund ein. Für den Teil des Feuers (im Körper), der nicht zum Brennen kommt, sondern nur mildes Licht gibt, so wie das dem jeweiligen Tag eigene Licht, schufen sie das Auge.“⁶⁰

Nach *Platon* sind Feuer, Erde, Luft und Wasser „Körper“. Jeder Körper hat auch eine gewisse Tiefe. Die Ebene der Grundfläche setzt sich aus Dreiecken zusammen. Allen Körpern liegen, wie erwähnt, zweierlei Dreiecke zugrunde: das Gleichseitige und das Gleichschenklige. Da es unter den gleichseitigen Dreiecken zahlreiche gibt, sucht *Platon* „das Schönste“ aus, nämlich dasjenige, bei dem das Quadrat der Hypotenuse immer das Dreifache des Quadrats der Kathete ergibt. Aus diesen Dreiecken setzen sich nun die platonischen Körper zusammen. Auch hier sucht *Platon* nach den Schönsten, die zwar einander ungleich sind, aber durch die Auflösung auseinander entstehen können.⁶¹

Platon betont, dass alle vier Arten oder Grundstoffe eine Entstehung haben, bei der die Einen aus den Anderen hervorgehen. Diese Vorstellung ist allerdings nicht ganz korrekt. Es entstehen aus den von ihm gewählten Dreiecken vier Arten – drei aus dem Ungleichseitigen, während die vierte Art dagegen als einzige aus dem gleichschenkligen Dreieck zusammengesetzt ist. Es ist also unmöglich, dass sich alle ineinander auflösen und dass aus vielen Kleinen wenige Große entstehen.

Die Würfelform, also die Erde, ist am unbeweglichsten und am bildsamsten. Für sie ist es am meisten nötig die sichersten Grundflächen zu haben. Nun ist unter den zugrundeliegenden Dreiecken die Grundfläche der gleichseitigen Dreiecke naturgemäß sicherer als die des ungleichseitigen und bei der aus beiden Arten zusammengesetzten Flächen muss das gleichseitige Viereck standfester als das gleichseitige Dreieck sein, sowohl in seinen Teilen wie im Ganzen. Der Definition nach ist das Wasser (Dodekaeder) die schwerbeweglichste Form, des Feuer (Tetraeder) die Leichtestbeweglichste und die Luft (Oktaeder), die in

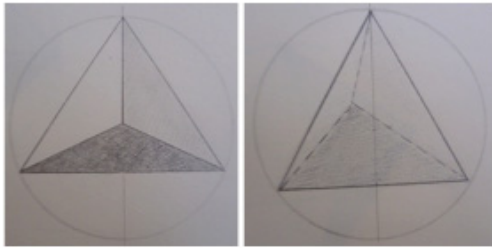
ihrer Mitte stehende Form. Der kleinste und spitzeste Körper gehört dem Feuer, der Größte dem Wasser und der in der Mitte stehende der Luft.⁶²

Nach der Beschreibung ihrer Zusammensetzung befasst sich *Platon* mit den Übergängen der Grundstoffe ineinander: wenn Erde mit Feuer zusammentrifft, wird sie in Feuer selbst aufgelöst oder sie wird in einer Masse von Luft oder Wasser herumgetrieben, bis ihre Teile sich zusammenfinden und wieder verbinden, also zu Erde werden. Das Wasser kann durch Luft oder Feuer geteilt werden da es nämlich aus einem Feuer- und zwei Luftkörpern besteht. Und aus einem Luftkörper können wiederum zwei Feuerkörper entstehen. Wasser hat 20 Seitenflächen, was zwei Luftkörpern mit $2 \times 8 = 16$ Seitenflächen entspricht und einem Feuerkörper mit vier Seitenflächen, was also $(16+4) = 20$ Seitenflächen entspricht. Ein Luftkörper hat 8 Flächen = 2×4 (Feuerkörper=4). Bei der Zerlegung von Luft entsteht aus $2 \frac{1}{2}$ Luftkörpern eine ganze Wasserform.⁶³

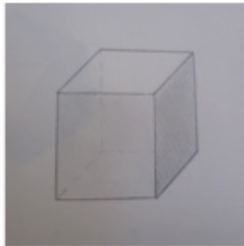
Da Platon hier schon von Übergängen spricht, kann man die vier Stoffe eigentlich nicht als Elemente bezeichnen, denn sie sind in einem Moment etwas und im nächsten schon etwas anderes, es entspricht einem ständigen Kreislauf. Ein Grundstoff ist eigentlich etwas Festes, das eine präzise Bezeichnung hat, was hier nicht der Fall ist. Diese „Elemente“ sind in ständiger Bewegung und Umwandlung. Wasser kann zu Luft und Erde werden, Luft zu Feuer oder Wasser und aus Wasser wird wieder Erde, es existiert also ein Kreislauf der vier Stoffe.

Platon teilt jedem Element einen geometrischen Körper zu, der durch die Verschmelzung mit einem anderen oder durch die Auflösung zu einem anderen platonischen Körper wird.

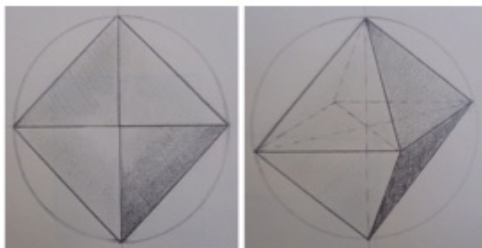
Überblick der platonischen Körper:



Tetraeder / Feuer



Hexaeder / Erde



Oktaeder / Luft



Dodekaeder / Wasser



Ikosaeder / Universum

Die platonischen Körper dienen einer weiteren Vermessung des visuellen Textes. Hier spielt die Dreidimensionalität eine große Rolle. Diese ist mittels Polyeder besonders gut darstellbar. Zudem dienen sie der Vermessung geschlossener Figurengruppen. Wir neigen dazu, in statisch flächige Strukturen räumliche Staffelung von Objekten hineinzusehen.⁶⁴ Mittels der platonischen Körper sollen diese Beziehungen verdeutlicht und aufgedeckt werden.

Die Monumentalität der Gruppe beruht rein optisch auf der Konstellation durch die symmetrische Verteilung der ganzen Gruppe. Durch die Strenge der Komposition soll der Sehzwang herbeigeführt werden. Das Grundthema jeder monumentalen Konstruktion ist ein Protagonist in der Mitte und gleich viele Nebenpersonen in gleichen Abständen zu beiden Seiten. Durch die Frontalität der Nebenfiguren summiert sich die Bedeutung der ganzen Gruppe.⁶⁵

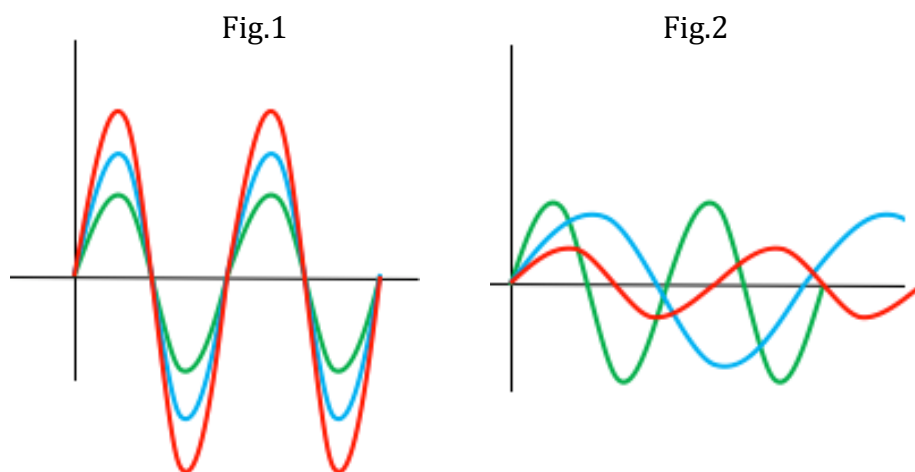
Eine wesentliche Bedeutung der Kunst liegt also weniger in dem *was* dargestellt wird, sondern *wie* es dargestellt wird. In diesem WIE, also zum Beispiel der räumlichen Anordnung der Personen auf einem Bild in ihren Gesten, ihren Attributen, in der Auswahl des Weglassens und Hinzufügens, wird die eigentliche Botschaft vermittelt. Die Art und Weise, wie Menschen auf einem Bild positioniert sind, zeigt die Art ihrer Beziehungen zueinander. Die räumliche Nähe steht somit metaphorisch für die Nähe und Distanz zwischen ihnen im übertragenen Sinne.⁶⁶

In der Konstruktion dieser Körper gehe ich von der Körperachse der Zentralfigur oder der vertikalen Bildachse aus. Je nach Feinheit der Ausarbeitung der Gruppendarstellung und der Dynamik des Bildes ergibt sich die Konstruktion der Polyeder quasi wie von selbst.

Durch diese kann die Einheit der Gruppe, die Beziehungen der Einheiten innerhalb der Gruppe und deren Raumverhältnis dreidimensional veranschaulicht werden.

2.4. Interferenz:

In der Physik beschreibt die Interferenz die Überlagerung von mindestens zwei Wellen jeglicher Art, die gleiche Frequenzen aufweisen. Dabei gibt es zwei Extremfälle: Haben die Wellen die gleiche Wellenlänge, beziehungsweise, ist ihr Gangunterschied ein ganzzahliges Vielfaches, so verstärken sie einander und man spricht von einer „*konstruktiven Interferenz*“ (s.Fig.1). Haben die Wellen unterschiedliche Wellenlängen und somit unterschiedliche Nulldurchgänge, so kommt es zur „*destruktiven Interferenz*“, sprich zu einer Schwächung bis zur Auslöschung der (roten) resultierenden Welle (s.Fig.2).



In der Linguistik beschreibt der Terminus „*Interferenz*“ die Überlagerung muttersprachlicher Strukturen auf Strukturen einer Fremdsprache, beziehungsweise die Überlagerung von dialektalen Strukturen auf die zugehörige Hochsprache und umgekehrt. Ob nun in der Linguistik oder in der Physik, in der Lehre des Lichtes: gewisse Parameter müssen einander unter bestimmten Voraussetzungen so überlagern, dass eine Verstärkung, sprich positive Interferenz, resultiert. In einem informativen Text wird diese Verstärkung zum Beispiel andere Schwerpunkte aufweisen, als etwa in einem Roman. Im ersteren wird der formale Aspekt stärker zum Tragen kommen und im zweiten Beispiel wohl eher der Ästhetische. Je nach Zielsetzung des Textes, werden unterschiedlichen Parametern unterschiedliche Bedeutungen beigemessen.

Dieser Begriff der *Interferenz* soll auch in der Bildvermessung übernommen werden.

Fritjof Capra schreibt in seinem Buch „*Das Tao der Physik*“, dass die wissenschaftliche Forschung zwar auf Wissen und Verfahren beruhe, aber eben nicht ausschließlich. Die rein rationale Forschung wäre nutzlos ohne die Ergänzung durch Intuition. Sie gibt Wissenschaften neue Einsichten und macht sie intuitiv.⁶⁷

Zudem schreibt *Capra*:

„Diese Einsichten neigen dazu, plötzlich zu kommen, und charakteristischerweise nicht dann, wenn man am Schreibtisch sitzt und die Gleichungen ausarbeitet, sondern in der Badewanne, beim Waldspaziergang, am Strand usw. Während dieser Perioden der Entspannung nach konzentrierter intellektueller Arbeit scheint die intuitive Seite der Vernunft die Oberhand zu gewinnen und kann dann die schlagartige Erleuchtung herbeiführen, die das Vergnügen und die Freude der wissenschaftlichen Forschung ist.“⁶⁸

Parallel zu meiner Beschäftigung mit der Interferenz von Lichtwellen las ich ein Zitat des italienischen Schriftstellers *Dino Buzzati*, der darin meinte, je fantastischer der Protagonist eines Romans ist, desto bescheidener muss die Erzählung sein, denn ein fantastischer Stil und ein fantastisches Subjekt würden jeden Effekt entwerten. Diese Aussage des Autors weckte sofort Assoziationen zur Welleninterferenz: Bestimmte Parameter (Wellen) müssen einander so überlagern, dass eine Verstärkung resultiert, um die Botschaft des Textes (sei dieser sprachlicher oder visueller Natur) exakt und effektiv übertragen zu können. Es existiert immer eine Stärkung und eine Schwächung, somit ist der Schriftsteller, Maler, jeder Produzent semiotischer Produkte, immer einer Gratwanderung ausgeliefert. Das Thema des Bildes und der zugrunde liegenden literarischen Vorlage bildet in diesem Falle quasi die „gemeinsame Frequenz“, die Voraussetzung für die positive Überlagerung.

Die Überlagerung gewisser Parameter innerhalb eines verbalen Textes spiegelt sich in dessen Komposition wieder. Diese besteht im Anordnen und Zuordnen von Elementen, im Deutlichmachen von Beziehungen, durch Hervorhebung und Unterordnung, durch das Setzen von Schwerpunkten und das Abwägen von

Gewichten. Die gleiche Vorgehensweise haben wir bei visuellen Texten: die ideale Überlagerung bestimmter Parameter führt zu einer konstruktiven Interferenz, sprich zu einer klaren Botschaft des Bildes und ihrer Lesbarkeit. Manche Kritiker würden von einer „*unbeschreiblichen Faszination*“ oder „*Aura des Werkes*“ sprechen. Die ideale Interferenz steht stark in Verbindung mit der Spannungserzeugung eines Textes. Aus Erfahrung wissen wir, dass wenige Produzenten semiotischer Produkte diese ideale Interferenz erreichen, weshalb man eher von einer Approximation sprechen sollte. Nicht zu vernachlässigen ist zudem die Tatsache, dass der Rezipient ebenso eine gewisse Verantwortung in sich trägt und am Aufbauprozess eines Textes beteiligt ist.

Bei der Interferenzanalyse des visuellen Textes soll zuerst die Makrostruktur zeigen, wie die Hauptsache (der Protagonist, der Gegenstand, das Thema, etc.) zum Mittelpunkt des Werkes und zu dessen Hintergrund liegt. Diese Beziehung von Mittelpunkt und Randzonen ist wegen unserer üblichen Sehgewohnheit von Relevanz.

In Folge dessen sollen die einzelnen Felder auf vier Parameter überprüft werden:

1. Verweise auf die literarische Vorlage
2. Etwaige zeitliche Verweise
3. Auffällige Kontraste
4. Gegensatzpaar aktiv/passiv

Semantische Elemente und Darstellungen oder zeitliche Verweise zeigen den Bezug zur literarischen Vorlage. Es kann festgestellt werden, wie sehr die literarische Vorlage den Künstler beeinflusst hatte und welche Schwerpunkte er selbst setzte. Die Zeit kann in unterschiedlichen Variationen sichtbar werden, zum Beispiel kann sie sich auf die Zeit des Künstlers und nicht auf die der Erzählung beziehen. Im engeren Sinne zeigt der vorhandene Einsatz von zeitlichen Verweisen ob das Bild eher *erzählt* oder *darstellt*. Diese zwei Parameter zeigen die Bild –Text – Abhängigkeit, indem festgestellt werden kann, welche Elemente vom Maler selbst erfunden wurden, welche dagegen ohne den schriftlichen Text kaum zu verstehen wären. Zudem kann aufgezeigt werden, ob der Maler unterschiedliche Erzählungen miteinander verstrickt oder

sich ausschließlich auf den Basistext bezieht. In der Darstellung selbst, das heißt in der Aufteilung der Ebenen des Bildes kann unter Umständen verdeutlicht werden, wo die erzählte Geschichte beginnt und wo sie ihr Ende findet.

Der Kontrast von Hell – Dunkel bildet deshalb einen Parameter in dieser Analyse, da es zum Synonym Caravaggios Schaffen geworden ist. Diese Komponente verbindet das Bild mit dem Produzenten.

Der letzte Parameter „passiv/aktiv“ zeigt auf, ob und wo Dynamik vorhanden ist. Die Dynamik und Statik eines Gemäldes hängen stark mit der Blickführung des Betrachters zusammen, somit verbindet diese letzte Einteilung Bild und Rezipienten.

Für die Interferenzanalyse mittels der genannten Parameter dient die bereits oben schematisierte Einteilung des Bildes in neun Felder (s.S.20).

3. Michelangelo Merisi da Caravaggio

Caravaggios Biografien zeigen viele Ungereimtheiten auf. Schon das Geburtsdatum weicht je nach Verfasser um einige Jahre ab. Auch über das Wesen des großen lombardischen Künstlers wurde und wird weiterhin viel spekuliert. Viele Zeitgenossen verfluchten ihn, viele Historiker sahen ihn als „einen weiteren“ italienischen Maler, bis schließlich sein Genie zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkannt wurde. Im Jahre 2010 zum (wahrscheinlich) 400. Todestag, gibt es ihm zu Ehren eine große Ausstellung, ausgerechnet in der Stadt, die ihm damals den Eintritt verwehrte: Rom.

Die drei Hauptquellen der Caravaggio - Biografie finden wir bei *Giulio Mancini*, *Giovanni Baglione* und *Giovanni Pietro Bellori*. *Giulio Mancini* war der erste Nichtmaler unter den Kunstschriftstellern. Seine *Vita* Caravaggios entstand um 1620 und ist somit die älteste Quelle, aber nur für die frühen Werke von Relevanz. Aus seinen handschriftlichen Aufzeichnungen publizierte *L. Venturi* die *Vita* des jungen Caravaggios. *Mancini* war Zeitgenosse Caravaggios und starb 10 Jahre nach ihm.

Giovanni Baglione (1571-1644) war manieristisch ausgebildet, bekämpfte Caravaggio, wurde dennoch in seiner Arbeit später von diesem beeinflusst. *Baglione* publizierte „*Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*“. Als Schriftsteller ist er sachlich, parteiisch allerdings gegen Caravaggio. Mit *Bellori* (1615 – 1698) schließt sich das Triumvirat. Er war Bibliothekar der Königin Christine von Schweden und stand auf der Seite der akademisch-konservativen Partei. In seiner Künstlerbiografie „*Le vite de' pittori, scultori moderni*“ von 1672 widmete er Caravaggio ganze sechzehn Seiten.

Bei den Unklarheiten Caravaggios biografischer Angaben, die durch spätere Biografen und Kritiker viel eher multipliziert als geklärt wurden, scheint es eher eine Lebensaufgabe zu sein, dieses Puzzle richtig zu rekonstruieren. Das Abweichen des Geburtsdatums um einige Jahre, die Spekulation über den genauen Geburtsort, das Jahr in dem der junge Caravaggio nach Mailand ging und der Grund, warum er aus der gleichen Stadt floh, wann der Vater genau verstarb und welche finanziellen Nöte die Mutter ertragen musste, um die

Familie zu erhalten, ist Aufgabe der Historiker. Die Biografie nutzt uns hier zu klären, ob gewisse Gründe ihn zu gewissen Werken bewegten und zu Aufträgen verhalfen und welche diese genau waren. Nicht der genaue Aufenthaltsort, sondern die Gegend und nicht der Zeitpunkt, sondern die Zeitspannen sind von Relevanz. Aus diesen Gründen möchte ich mich in den Angaben von Jahreszahlen zurückhalten und die Etappen seines Lebens als Einfluss auf seine Arbeit, insbesondere der 13 analysierten Werke, betrachten. Für viele Jahre seiner Entwicklung fehlen Dokumente, weshalb die Entwicklungsstufen von Kunsthistorikern oft anhand seiner Malerei rekonstruiert wurden. Im Folgenden sollen die Angaben auf drei Etappen geteilt werden: Die frühen Jahre in Mailand, die Zeitspanne, die der Künstler in Rom verbrachte und die Flucht. Die Werke, die in der römischen Phase entstanden sind (ca. 1590-1605), werden wieder in *Frühwerke* (bis ca.1594) und in *Hauptwerke*, die der fruchtbarsten Schaffensphase entsprechen und sich von den Werken bis 1594 im Inhalt und Technik unterscheiden, geteilt. Gemälde, die in der Zeitspanne zwischen 1605 und 1610, während seiner Flucht entstanden sind, bezeichne ich als *Spätwerk*.

3.1. Die frühen Jahre in Mailand

Über die Zeit in Mailand, wo Caravaggio seine Lehre bei *Simone Peterzano* begann, ist nur wenig bekannt. Man geht davon aus, dass er hier schon seinen naturalistischen Stil entwickelte, der charakteristisch für die lombardische Malerei war. Möglicherweise hielt er sich ebenso in Cremona, Brescia und Bergamo auf.

In dieser ersten Phase seiner Ausbildung steigerte er die Formensprache seiner Malerei, inspiriert von den Brüdern *Campi* und *Savoldo di Brescia*. Die Werke der ersten Jahre dürften stark von klarem Tageslicht dominiert gewesen sein. Er verwendete oft Spiegel, eine Technik, die in Nordeuropa sehr verbreitet war, malte einzelne Figuren in einfachen Räumen, in einer Fülle von Farben und *alla veneziana*, also im Querformat.⁶⁹

Die lombardische Kunst entwickelte sich im späten 15. Jahrhundert, als Maler wie *Andrea Solario* und *Boccaccio Boccaccino* Elemente der venezianischen

Malerei nach Mailand und Cremona importierten. Als *Leonardo* im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts nach Mailand kam und lokale Maler zu „Leonardos Schülern“ machte, entwickelte sich eine erste unabhängige Malerei in Mailand. Leonardo führte einen neuen Naturalismus von Pflanzen und Tieren ein. Die Themen dieser neuen lombardischen Kunst umfassten ein breites Feld: Szenen des Alltagslebens, der Geschichte, Mythologie und Theologie, Landschaften und Porträts. Vor allem stand aber die Imitation der Natur im Vordergrund. Dieser Naturalismus dürfte auch die einzige Konstante der lombardischen Malerei gewesen sein.⁷⁰

Im 16. Jahrhundert war Mailand nicht nur das Zentrum der Lombardei sondern des ganzen heutigen Italiens. Mailand und Rom waren immer Konkurrenten. Der Aufstieg der einen Stadt bedeutete gleichzeitig den Abstieg der anderen.⁷¹ Die große mittelalterliche Epoche der Lombardei war unter den Karolingern, während sich in Rom künstlerisch nicht viel ereignete. Nach dem Fall aber des Ludovico il Moro, 1499, verließen viele Künstler die Lombardei und brachen Richtung Rom auf, um dort neue Aufträge zu erhalten und sich weiterzubilden. Gesellschaftlich und politisch war „Italien“ zu diesem Zeitpunkt geteilt, dennoch schaffte es Rom, eine Hochburg der Künste zu werden, die viele Künstler anzog.

Im 16. Jahrhundert herrschte im fast ganzen Gebiet, das wir heute Italien nennen, der Stil des Manierismus vor, der sich immer weiter vom Naturvorbild entfernte.

In Rom forderte man keine Naturtreue, sondern Erhabenheit des Gegenstandes und der Handlung.⁷² Allein in der Lombardei schien sich der traditionelle Stil zu behaupten: jede Art von Stilisierung wurde vermieden, Einfachheit und Sinn für das Detail waren Voraussetzungen für die Darstellung der Wirklichkeit. Die lombardischen Künstler wurden also aus ihrer Tradition heraus zu Vertretern der realistischen Malerei.⁷³

Mit dieser Ausgangsposition, nämlich dem Prinzip, nach der Natur zu malen, so wie sie ist und nicht so, wie sie sein sollte, widersetzte sich Caravaggio also schon den Regeln der römischen Kunst, ohne noch überhaupt in Rom angekommen zu sein. Aus dieser Anfangszeit ist aber kein Werk erhalten geblieben.

An dieser Stelle ist noch zu erwähnen, dass *Bellori* als Einziger einen Aufenthalt zwischen den Kunstmetropolen Mailand und Rom ergänzt:

„...giunse in Venezia ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione...
{...} senza quelle ombre, ch'egli vsò poi...“⁷⁴

Bei *Baglione* wird dieser Aufenthalt nicht erwähnt. Womöglich hängt dies aber auch mit dem einfachen Grund zusammen, dass *Baglione* dem Künstler vier Seiten und *Bellori* ihm dagegen sechzehn Seiten widmet, und dadurch auch den Ersteren an Genauigkeit übertrifft.

3.2. Die Ankunft und der künstlerische Durchbruch in Rom

Bei der Ankunft in Rom und während der ersten Jahre fügte sich der Künstler dem Geschmack der Zeit. Die ersten römischen Tage waren nach *Longhi* „voller Elend“. Er arbeitete tageweise bei *Lorenzo Siciliano* und malte einige Halbfiguren für den Sienesen *Antiveduto Grammatica*, der später als der „Köpfemaler“ in die Geschichte einging. Als Caravaggio eine schwere Krankheit heimsuchte, war er gezwungen, im Armenkrankenhaus „*spedale della Consolazione*“ zu verbringen. Danach arbeitete er bei *Giuseppe Cesare D'Arpino*, der nur fünf Jahre älter war.⁷⁵ In dessen Werkstatt malte er hauptsächlich „...frutti, fiori e contrasti...“⁷⁶ und einige Portraits von sich selbst mittels Spiegel.⁷⁷ Zu diesem Zeitpunkt entstanden auch die bekanntesten Frühwerke: *Bacchus*, *Die Wahrsagerin*, *Ruhe auf der Flucht*, *Reuige Magdalena*, *Knabe von einer Eidechse gebissen*.

Die frühesten Werke besaßen nicht einmal einen Titel. Diese wurden vorwiegend von den ersten Biografen konkretisiert. In römischen Kreisen war es üblich, Gattungsbegriffe wie „Büste“, „Zweikopf“ oder „Halbfigur“ zuzuordnen, da man dadurch bereits das Format angeben konnte. Caravaggios Biografen zogen es aber vor, den Werken Titel wie „*Der Knabe, der von einer Eidechse gebissen wird, die er in der Hand hält*“, zu verleihen.⁷⁸ Es wäre gut möglich, dass diese Tradition der *Bildtitelgebung* auch eher abschätzig gemeint war, aber das wird man wohl nie erfahren.

Man geht davon aus, dass ihm diese Werke keinen finanziellen Erfolg brachten, sondern er eher von Ehrenmännern „...*per carità*...“⁷⁹ unterstützt wurde. Im Atelier *d'Arpinos* traf er die reichsten Kunstliebhaber Roms: Kaufleute, Botschafter und Kardinäle.

Er war gegen Fresken, Historienmalerei und Landschaftsmalereien. Mit Stilleben und Modellen stellte er seine ersten Werke zusammen. Seiner Meinung nach, war die Darstellung von Stilleben, die in Rom als niedere Kunst galt, das gleiche wie die Darstellung menschlicher Körper. Zu Beginn seiner Arbeit verweigerte Caravaggio auch die Darstellung biblischer Geschichten und konzentrierte sich hauptsächlich auf Portraits.⁸⁰ Die Themen seiner frühen Werke distanzieren sich stark von den präsenten Konventionen, wie der Darstellung von Propheten, Allegorien der fünf Sinne oder Jahreszeiten.

Als er in Kontakt mit *Meister Valentino*, einem Bildverkäufer, kam, lernte er auch seinen ersten Mäzen kennen, nämlich Kardinal *Francesco del Monte*.⁸¹ Der Kardinal, ein vielseitig interessierter Mann, war begeistert von Caravaggios Arbeit und bot ihm Unterkunft und Verpflegung an. *Del Monte* war selbst Botschafter des Herzogs von Toskana am Hof von *Papst Maximus* und in der Villa Medici ansässig.⁸²

Für ihn malte er *die Falschspieler, den Lautenspieler* und *Medusa*. Den ersten offiziellen Auftrag, die erste Fassung des „*Heiligen Matthäus*“ für die Contarelli-Kapelle in *San Luigi dei Francesi*, verschaffte ihm ebenfalls der Kardinal. Dieses Werk stellte eine grundsätzliche Neuerung der religiösen Ikonografie dar: Die Geschichte wurde dargestellt wie ein reales Ereignis, das sich gegenwärtig abspielt und den Betrachter quasi integriert. Diese neue Form der sakralen Kunst verschaffte dem Künstler auch viele Gegner. Im Zuge dieser Phase wurden viele Werke wieder zur Überarbeitung an den Künstler zurückgeschickt, da diese neue Darstellung von religiösen Themen nicht überall Zustimmung fand. In dieser Periode begann der Künstler nun doch, sich auch mit religiösen Themen, die er zuvor eher verweigerte, zu beschäftigen.⁸³ Ob er sich damit dem Geschmack Roms beugte, oder doch mit seiner eigensinnigen Darstellung eher auf Provokation aus war, sei dahin gestellt.

Nachdem er einflussreiche Persönlichkeiten als Mäzene hatte, konnte er sich erlauben zu malen, was ihm gerade durch den Kopf ging. Dennoch wehrte er sich, Madonnen zu kopieren und Ornamente für sakrale Bilder anzufertigen.

Es steht außer Frage, dass die Bekanntschaft mit del Monte eine der wichtigsten in seiner Karriere war. Dieser verhalf ihm in kulturelle Kreise einzutreten, die für seinen intellektuellen als auch professionellen Fortschritt unverzichtbar waren. Monte spielte eine große Rolle am Hof des Papstes und kannte viele einflussreiche Personen, wie den Botschafter *Philippe de Béthune*, den Kardinal *Serafino Olivier Razali*. Die Persönlichkeiten am Hofe des Papstes gehörten somit auch zur Klientel des Caravaggio. Zu diesem gehörten Bankiers, Geschäftsmänner, Juristen und Menschen aus der päpstlichen Verwaltung. In dieser Phase transformierte er seine naturalistischen Visionen, die immer dramatischer und tragischer wurden, auch die Kompositionen wurden immer komplexer. Dank del Montes bekam er erste öffentliche Aufträge, die ihm dann sogar den Titel des berühmtesten Malers der Stadt, „*Egregius in Urbe pictor*“, verschafften. Mit diesem Titel hatte er das gleiche Prestige wie sein Gegner Caracci erlangt, womit auch die Zweiteilung zwischen Caravaggisten und Caracci-Anhängern ihren Lauf nahm.⁸⁴ Es wurde ihm außerdem dadurch erlaubt, ein Schwert tragen.

„... e dopo ch’egli haueua dipinto alcune hore del giorno, comparua per la città con la spada al fianco.“⁸⁵

Es ist angemessen, Werke, die zu diesem Zeitpunkt entstanden sind, als Hauptwerke zu bezeichnen. Gemälde, die ich dieser fruchtbarsten Schaffensphase zuordne, die ebenso analysiert werden sollen, sind: *Medusa*, *Narziss*, *Die Ruhe auf der Flucht*, *Judith und Holofernes*, *Die Berufung des Matthäus* und *Die Opferung Isaaks*.

Medusa und *Narziss* passen thematisch und technisch besser zur frühen Phase in Rom. Diese drei Werke – Bacchus, Medusa und Narziss - verbindet das Motiv der griechischen Mythologie und die Kritik der fehlenden Handlung und Bewegung. Die Einteilung dieser Werke ist eine Gratwanderung: *Medusa* war ein Auftragswerk, wovon es schon einen früheren Prototypen gab und das Entstehungsdatum des *Narziss* blieb jahrelang ungewiss, sodass auch heute noch die Meinungen geteilt sind.

Nach den regungslosen Spiegelbildern seiner Jugend begann Caravaggio den dramatischen Aspekt zu erhöhen. Er wählte Szenen der Kirchengeschichte, die

er als eine Reihe von kurzen Dramen betrachtete, deren Höhepunkt durch das zufällige Licht in der Finsternis zum Ausdruck kamen. Durch diese überraschende Beleuchtung integriert er den Betrachter ins Geschehen.

3.3. Die Flucht

Ebenso wie das *Chiaroscuro* Bekanntheit erlangte, so ist der Maler auch für seine Straftaten und sein Vagabundenleben bekannt geworden. Oftmals wurden diese biografischen Einzelheiten etwas übertrieben dargestellt, die ihn quasi als Kriminellen ins Licht rückten oder sein Werk vollständig aus diesem Blickwinkel analysierten. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass die Biografen selbst nicht immer objektiv geschrieben haben.

So findet man bei *Bellori* folgende Passage:

„Non lasceremo di annotare li modi stessi (...), vsando egli drappi evelluti nobili per adossarli; ma quando si era messo vn'habito, mai lo tralasciava, finche non gli cadeua in cenci. Era negligentissimo nel pulirli; mangiò molti anni sopra la tela di vn ritratto, servendosene per tovaglio mattina, e sera.“⁸⁶

Solche Beschreibungen sind mit Vorsicht zu genießen. Einige wenige Dokumente belegen die genauen Ereignisse. Der Fluchtweg ist unter anderem deshalb bekannt, da Caravaggio unterwegs Bilder malte und verkaufte.

1603 wurde eine Klage des Malers *Giovanni Baglione* gegen Caravaggio, *Orazio Gentileschi* und *Filippo Trisegni* sowie den Architekten *Onorio Longhi* wegen der Verbreitung diffamierender Gedichte eingereicht. Die Inhaftierung folgte am 11. September 1603, die Freilassung, auf Intervention eines französischen Botschafters, zwei Wochen später. 1604 folgte eine erneute Inhaftierung wegen eines Angriffs auf die Polizei und im Folgejahr eine Verhaftung wegen unerlaubten Waffentragens und eine Anklage wegen Verletzung eines Notars durch einen Degenhieb. Der Maler floh nach Genua und kehrte wenig später wieder nach Rom zurück. Bei einem Schlagspiel tötete er einen Mitspieler und flüchtete daraufhin.⁸⁷ Nach *Longhi*⁸⁸ begann die Flucht um 1605 nach Neapel, dann auf Malta. Dort wurde er in den Malteserorden „*de gratia*“ aufgenommen und bekam den Orden, eine goldene Kette und zwei

Sklaven, er lebte im Überfluss. Er malte zwei Porträts vom Großmeister *Alof de Wignacourt*. Bald geriet er allerdings in Streit mit einem angesehenen Mitglied des Ordens und kam in den Kerker, aus dem er floh.⁸⁹ Daraufhin flüchtete er weiter nach Sizilien und im Spätsommer 1609 weiter nach Neapel. Dort wurde er von den Kundschaftern seines maltesischen Feindes ergriffen und misshandelt.⁹⁰ Es gelangte die Nachricht nach Neapel, dass durch Fürbitte des Kardinals *Gonzaga* der Widerruf für Caravaggios Landesverweisung bereits zur Unterschrift bei Paulus V. vorliege. Caravaggio wählte in der Zwischenzeit aber den Seeweg nach Rom. In Port'Ercole wurde er von einem Sumpffieberanfall befallen und starb. Die Beisetzung fand am 18.6.1610 statt.⁹¹

Zum Todeszeitpunkt schreibt *Baglione*:

*„Finalmente qui in Roma lasciò le foglie della sua vita di anni 45 in circa & è degno d'ogni lode.“*⁹²

Bellori dagegen:

*„...morì in pochi giorni, circa gli anni quaranta di sua vita, nel 1609...“*⁹³

Dies veranschaulicht recht gut, dass bereits die ersten Biografen sich nicht einig waren.

Weiters lesen wir bei *Baglione*:

*„Se Michelagnolo Amerigi non fusse morto sì presto, haueria fatto gran profitto nell'arte per la buona maniera, che presa havea nel colorire del naturale; benche egli nel rappresentar le cose non havesse molto giudicio di scegliere il buono, e lasciare il cattiuo. Non dimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie...“*⁹⁴

Auch *Bellori* betont die Erhabenheit des frühen Malstils:

*„La prima maniera dolce, e pura di colorire fu la migliore, essendoli avanzato in essa al supremo merito, e mostratoli con gran lode ottimo coloritore lombardo: Ma egli trascorse poi nell'altra oscura...“*⁹⁵

Beide Biografen schätzen ihn mehr als den *lombardischen Maler*, als den Künstler, als den wir ihn im 21. Jahrhundert kennen: ein Synonym des

Chiaroscuro. Es stellt sich nur die Frage, ob er sich mit seiner farbenfrohen lombardischen Malerei von Blumen und Girlanden über Jahrhunderte einen so festen Platz in unserem Kollektivgedächtnis, verschafft hätte.

In seinem Spätwerk wurde genau dieser radikale Realismus, den beide Biografen als eine falsche Richtungsentscheidung sahen, immer wichtiger.⁹⁶ Beeindruckend für die Jahre der Flucht ist die Genauigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung der Werke.

Analysiert werden hier drei Werke, beziehungsweise Themen, die dieser letzten Phase angehören: *David und Goliath*, ein Thema, das Caravaggio schon um 1600 behandelt hatte und später nochmals aufgriff; *Die Enthauptung des Täufers* und *Salome mit dem Haupt des Täufers*, wovon er fast parallel zwei Ausführungen anfertigte. Auch wenn ich eine psychoanalytische Betrachtungsweise ablehne, ist es dennoch interessant, dass Caravaggio in den Jahren der Flucht und Verfolgung drei große religiöse und weltliche Themen aufgriff, die mit einer Enthauptung in Verbindung stehen.

4. Materialanalyse

Die Analyse wird in mythologische und biblische Texte geteilt. Die Werke unterscheiden sich nicht nur im Basistext, sondern auch in ihrer Entstehungszeit: die mythologischen Themen behandelte er früh, die biblischen zähle ich zum Haupt- und Spätwerk; die Mythologischen waren selbst gewählt, die Religiösen wurden von ihm verlangt; die Mythologischen erinnern an die lombardischen Wurzeln und haben keine Handlung, die kirchlichen Themen malte er in der Blüte seines Schaffens, in denen das Licht von der Finsternis dominiert wird. Werke, die während der Flucht entstanden, weisen die höchste Dramatik auf inhaltlicher Ebene auf und behandeln ebenso biblische Themen.

4.1. Mythologische Texte

Mythen waren in erster Linie mündlich überlieferte Erzählungen. Das griechische Wort „*Mythos*“ bedeutet „*Wort*“ oder auch „*Gesagtes*“ und weist schon auf ihre ursprüngliche Überlieferungsweise hin. Erzähltes und Gesagtes verändert sich bekanntlich nicht nur im Laufe der Zeit sondern auch durch den jeweiligen Erzähler selbst. Zudem wird es in unterschiedliche Gruppen und Kulturen immer anders interpretiert. Genau dieser natürliche Verlauf dürfte auch der Grund dafür sein, warum Mythen in unzähligen Variationen vorkommen, dennoch ihren unverkennbaren Grundtext bewahrt haben. Mythen waren durch die mündliche Überlieferung auch einer ständigen Veränderung unterworfen und nahmen aber wiederum dadurch auch – wie etwa beim Phänomen des Sprachwandels – immer wieder neue Elemente auf, um das Erzählte in den gegenwärtigen soziokulturellen Kontext einzubetten.

Bevor Menschen lernten mit allgemeinen Begriffen wie Liebe und Recht, Ursache und Wirkung, umzugehen, erzählten sie sich *bilderreiche* Geschichten, deren Sinn nicht so festgelegt war. Mit der Entwicklung der Gesellschaft und Präzisierung der Begriffe wurde also das mythische Denken verdrängt.⁹⁷ Die Vieldeutigkeit der Bilder, die heutzutage eher als Hindernis gesehen wird, war also sehr willkommen und verhalf dazu ein Verständnis abstrakter Begriffe zu erhalten.

Die Funktion von Mythen dürfte in erster Linie eine gesellschaftliche gewesen sein: gemeinsame Geschichten tragen zum Zusammenhalt bei und erleichtern die Gruppenbildung. Das ausgeprägte Gemeinschaftsgefühl kann dem Individuum wiederum zur persönlichen Identitätsbildung verhelfen. *Kerényi* meint treffend, dass jede Mythologie eine „*Kollektivpsychologie*“ ist, ein „*gemeinsames Beherrschtsein durch Überindividuelles in unmittelbar erfahrenen Bildern*“.⁹⁸

Sehr viele der uns bekannten Mythen haben ihren Ursprung in Griechenland. Die Griechen, so weiß man, befuhren relativ früh die Meere und schafften neue Lebensräume. Die griechische Kultur verbreitete sich seit den Siegen *Alexanders des Großen* am Ende des 4. Jahrhunderts v. u. Ztr. über den ganzen Mittelmeerraum. Überall, wo ihre Händler und Siedler an Land gingen, brachten sie auch ihre Mythen mit. So geschah es auch auf der italischen Halbinsel, wo die Griechen ihre Kolonien hatten. Im ca. 8. Jahrhundert v. u. Ztr. kamen die Römer in Berührung mit den griechischen Mythen. Zu diesem Zeitpunkt war die griechische Kultur bereits voll entfaltet, während Rom noch eine kleine Siedlung war. Diese ersten Stämme besaßen nur wenige eigene Mythen, sie übernahmen die der Griechen und änderten sie kaum, ausgenommen die Götternamen, die wir bis heute in mehrfacher Form haben. Auf Roms Weg zur Weltmacht trugen die Römer die Mythen wiederum weiter in Länder, die selbst die Griechen noch nicht kannten. Gleichzeitig zu dieser Entwicklung war auch das römische Reich fremden Einflüssen ausgesetzt.⁹⁹ Mit der Zeit zerbröckelte seine Macht und neue Religionen verdrängten oder verboten diese Kulte. Jedoch blieben Mythen trotzdem wahrscheinlich wegen eines Merkmals immer erhalten: Nämlich der Fähigkeit überall zeitlose Themen der Menschheit in Geschichten (vor allem in bilderreichen Erzählungen) Gestalt zu verleihen. Ab dem 7. Jahrhundert v. u. Ztr. fing man an die Mythen systematisch zu ordnen und schriftlich zu fixieren. Mit der Entstehung von *Homers „Ilias“* und „*Odyssee*“ sowie *Hesiods „Theogonie“*, hatte die rein mündliche Überlieferung der Mythen ein Ende.

Viele betrachten die genannten Autoren als Väter der griechischen Mythologie. *Hesiods* Werk beschreibt eine erste genealogische Systematik der Götter und *Homer* schildert in seinen Werken die Geschichten von streitenden Göttern, die

sich in menschliche Angelegenheiten einmischen. Neben diesen Werken gab es noch eine Gedichtsammlung, die früher Homer zugeschrieben wurde und deshalb den Titel „*Homerische Hymnen*“ trägt. Es ist eine Sammlung von 33 Gedichten, die zwischen 800 und 400 v. u. Ztr. verfasst wurden und Lobpreisungen auf Götter enthalten.

Als sich Europa in der Zeit der Renaissance mit dem griechischen Mythos beschäftigte, war dies der Mythos in seiner literarischen und künstlerischen Form. Die Gebildeten lernten wieder Griechisch und lasen die antiken Autoren. Um alle Anspielungen auf mythische Vorbilder bei Dichtern, Komponisten, Malern und Bildhauern zu verstehen, musste man also die antiken Mythen kennen.

Als eine Art Enzyklopädie der Mythen können die „*Metamorphosen*“ des *Publius Ovidius Naso* gesehen werden. In diesem Werk beschreibt er Verwandlungen von Menschen in tierische oder andere Wesen. Im Folgenden sollen vier Kunstwerke Caravaggios untersucht werden, denen mythologische Texte als Grundlage dienten, wobei ich mich hauptsächlich an den Text von *Ovid* halte.

4.1.1. Bacchus



103

Caravaggio fertigte zwei gegensätzliche Gemälde an, die den Gott des Weines darstellen. Das wohl Bekanntere, nämlich „*Der kranke Bacchus*“, oder auch „*Satyr mit Trauben*“ genannt, befindet sich im *Museo Galleria Borghese* in Rom. Das Werk wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und hat die Maße 67 x 53 cm. *König* datiert es zwischen 1592 und 1593¹⁰⁰, *Harten* auf 1594¹⁰¹ und *Witting* auf 1593¹⁰².

Das Werk ist in jedem Fall in der ersten Zeit in Rom entstanden. Dazu findet man bei *Baglione* folgende Beschreibung:

„...e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti.{...} Et il primo fu un Bacco con alcuni gappoli d'vue diverse, con gran diligenza fatte; ma di maniera un poco secca.“¹⁰⁴



105

Der „jugendliche Bacchus“ wird nach *Harten* auf 1595 datiert und hat die Maße 95 x 85 cm.¹⁰⁶ *Witting* schreibt das Jahr 1596.¹⁰⁷ Bei *Gregori* sind etwas abweichende Maßangaben zu finden: 98 x 85 cm und die Entstehungszeit 1595 – 97. Das Werk wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und befindet sich in den *Uffizien* in Florenz. Es wurde 1916 im Depot der Uffizien wiederentdeckt und von *Longhi* als Original identifiziert.¹⁰⁸

Bacchus, der Gott des Weines, der Traubenernte und des Rausches, sowie der Verwandlung, war der einzige Gott des Olymps, der einen sterblichen Elternteil hatte.¹⁰⁹ In den meisten Erzählungen wird er als zarter Knabe dargestellt. Einige behaupten, er wäre der Sohn von Persephone, andere jener von Semele, der Tochter von König Kadmos.

So finden wir in der ersten *Homerischen Hymne*:

*„...es war an Alpheios' wirbelndem Tiefstrom,
wo dich Semele, schwanger von Zeus, dem Donner, geboren.
Andere, Herrscher, sagens von Theben, dort seist du geworden –
Alles ist Trug: denn der Vater der Götter und Menschen gebär dich,
Barg dich weit von den Leuten vor Hera mit weißen Armen.
Nein, es gibt ein höchstes Gebirge und blühend von Wäldern,
Nysa, weit von Phönizien, nah beim Ägyptischen Strome. (...)“¹¹⁰*

Bei *Hesiod* findet sich dazu:

*„Die Kadmostochter Semele gebär ihm {Zeus}, in Liebe vereint, einen
glänzenden Sohn, den freundlichen Dionysos, die Sterbliche einen Gott;
nun freilich sind beide Götter.“¹¹¹*

Die Griechen machten aus Semele, der Tochter von Kadmos und Harmonia aus Theben, eine Sterbliche. Zeus zeugte mit ihr Bacchus. Hera, voller Eifersucht, begab sich zu Semele, nahm Gestalt einer Amme an und erschlich sich ihr Vertrauen. Semele starb durch einen Blitz, war aber in diesem Moment schwanger mit Bacchus. Nach dem Brand entstand der Weingott.

Nach anderen Fassungen soll sie Zeus gebeten haben, ihr in wahrer Gestalt zu erscheinen, wobei sie verbrannte.¹¹²

Zeus rettete das Kind, barg es in seinem Schenkel und trug es aus. Dann schickte er es mit Hermes in die Unterwelt und dieser übergab ihn den Ammen, die ihn pflegten.

*Auf Dionysos, den efeubekränzten, heb ich mein Lied an!
Mächtig donnert er, Zeus und der hochgefeierten Mutter
Semele strahlender Sohn! Vom Vater, dem Herrscher, empfangen
Nymphen mit schönen Haaren das Kind und reichten die Brust ihm,
nährten es sorgam auf Nysas Hügeln. In duftender Grotte
wuchs es der Zahl der Unsterblichen zu; so wollt es der Vater.(...)“¹¹³*

Hera befahl aus Eifersucht das Neugeborene zu töten. Riesen rissen das Kind in Stücke und kochten es. Die Titanin Rhea, Mutter des Zeus, erbarmte sich und setzte das Kind wieder zusammen. Dionysos, der „zweimal Geborene“, wurde durch dieses Wunder zum Unsterblichen. Das Kind musste weiter vor Hera geschützt werden, weshalb Rhea es der Unterweltgöttin gab. Hera schlug Dionysos selbst mit Wahnsinn, doch diese Strafe erwies sich als Triumph: Von

seinem göttlichen Wahn beseelt, stürmte er mit seinem Gefolge von Land zu Land, um die Welt mit seinem neuen Kult des Rausches zu unterwerfen.

Dem Mythos nach war Bacchus, auch Dyonisos genannt, Schöpfer des Weinstocks und Sorgenlöser, der mit seinem Gefolge aus Satyrn, Silenen und Mänaden durch die Länder zog. Seine Attribute sind Weinlaub und Reben sowie der Thyrsosstab, und Tiere wie Böcke und Stiere. Er ist der Gott des Rausches und des Obszönen, grausam und lustvoll zugleich.

Bei der Verehrung des Weingottes blieben, so heißt es, die Frauen unter sich. Wer diese von der Ferne beobachtete, sah sie in einer Art Wut (Liebes- und Zorneswut zugleich), deshalb wurden sie auch „Mänaden“, also *mainades* genannt, und der Gott *mainomenos* oder *mainoles*, „der Wütende“ und nicht der „Wahnsinnige“, wie oft geschrieben wird.¹¹⁴ Der Siegeszug des Bacchus dokumentiert gleichzeitig auch den historischen Siegeszug des Weinbaus in Europa.

Bei Ovid findet der Weingott in 10 Büchern Erwähnung (3.,4.,6.,7.,8.,9.,11.,12.,13.,15.). Die Erzählungen haben unterschiedliche Inhalte, sie berichten über seine Geburt, seine Schönheit, seine Macht, seinen Kult, seine Beinamen, seine Bestrafungen. Von Interesse sind hier insbesondere seine äußere Erscheinungsform und seine Attribute, sowie die Macht und die Verbreitung seines Kultes. Die Erzählungen über und um den Gott des Weines sind so vielfältig, weshalb er auch sehr viele Namen hat. Die Beinamen sind wiederum bezeichnend für die jeweilige Erzählung. Als der von zwei Müttern, wurde er *Dimetor* bezeichnet, drei Geburten verschafften ihm den Beinamen *Trigonos*. Als der Gott des Phallischen ist er eher selten anzutreffen. Darauf verweisen die folgenden Namen: *Pseudanor*, „der scheinbare Mann“, *Arsenothelys*, „der Mannweibliche“ und *Gynnis*, „der Weibische“. Die Beinamen sind wohl eher spöttisch zu verstehen. Beinamen, die sich eher auf den Jäger, den Wilden beziehen, sind: *Omnestes*, *Omados* „rohes Fleisch essendes Wesen“, *Eriphos*, „Gott als Zicklein, das geopfert wird“, als *Aigobolos* erlegte er Ziegen, als *Melanaigis* trug er schwarzes Ziegenfell, als *Anthroporraistes* tötete er auch Menschen.¹¹⁵ Namen, die sich auf die Fruchtbarkeit und seine Erscheinung als Weingott beziehen, sind *Kissos*, „Efeu“, *Sykites/Sykeates*, „Feigengott“, *Omphakites*, „Gott der unreifen Trauben“, *Lysios* und *Lyaïos*, „der Lösende“, *Nykelios* „Gott des Lärms“, *Mystes*, „der Eingeweihte und *Bromios*,

„Gott der Euoi-Rufe“. ¹¹⁶ Bei Ovid finden wir eine Passage, die diese Vielfalt der Beinamen zum Teil wiedergibt:

*„Weihrauch spenden sie, rufen den Bromius, Bacchus, Lyaeus,
Feuersohn, zwiefach Erzeugten und einzig Zweimalgeborenen;
„Nyseus“, so hört man erschallen, „Thyoneus mit wallenden Haaren.“
„O Lenaeus“ und „Spende der herzerfreuenden Traube“,
Auch „Nyctelius“, „Eleleus Vater“, „Iacchus“ und „Euan“,
und die Namen, die vielen, die sonst in den griechischen Landen,
Liber du trägst; du leuchtest in unvergänglicher Jugend.“¹¹⁷*

Der Name *Iakchos*, der an *Bakchos* anklingt, drückt die Epiphanie des Gottes aus. ¹¹⁸ Bei Ovid wird der Gott am häufigsten *Bacchus* oder *Liber* genannt, *Dionysos* kommt nicht vor. Hier ist er, ebenso wie bei *Homer*, der Sohn von Jupiter und Semele:

„Da wird hier Liber, ein Neuling, erscheinen, der Semele Sprössling.“¹¹⁹

Bei der **Bild –Text Analyse** ist es nun wichtig zu beachten, dass es nicht nur eine Erzählung dieses Gottes gibt und er auch nicht immer in der gleichen Art vorkommt. Wichtig sind Passagen, die sein Aussehen, seine Macht und seine Attribute erwähnen.

Meistens wird er als zarter Knabe von unglaublicher Schönheit beschrieben:

*„Doch jetzt soll ein Knabe, ein wehrloser, Theben erobern,
den weder Kriege erfreuen noch Waffen, nicht Rosse zu reiten;
Nein, ihm sind eine Wonne von Salben triefende Haare,
weichliche Kränze und Purpur und golddurchwobene Kleider.“¹²⁰*

*„...Flatternd umflogen sein Antlitz dunkle, prächtige Locken, doch seine
wuchtigen Schultern umhüllte der Purpur.“¹²¹*

„Der goldlockige Dionysos nahm die blonde Ariadne.“¹²²

Eine indirekte Beschreibung des Gottes finden wir weiters im dritten Buch, als einer seiner Anhänger, nämlich Acoetes, gefangen genommen wird und über den Gott spricht:

*„Siehe, da sind wir!“ so schreit an der Spitze der Leute Opheltos,
der, wie er glaubt, auf verlassenem Feld eine Beute gefunden.
Denn er führt am Strand einen Knaben, so zart wie ein Mädchen.
Dieser, so scheint es, schwankt, vom Weine beschwert und vom Schläfe;
Mühsam folgt er, ich sehe sein Kleid, sein Gesicht und sein Schreiten:
nichts erschien mir darin, was der Art eines Sterblichen gliche.“¹²³*

Bacchus war allerdings auch ein grausamer Gott. Wer seinem Kult nicht folgte, wurde bestraft. Er verwandelte die Menschen in Fledermäuse, in Delphine, einen Stier in einen Hirsch und sich selbst in einen Bock.

Ebenso im dritten Buch der Metamorphosen finden wir die Konsequenzen, die man zu tragen hatte, verweigerte man seinen Kult. Auch die Lockerung zwischen Menschen und sozialer Grenzen wird hier deutlich:

*„Da wird hier Liber, ein Neuling, erscheinen, der Semele Sprössling.
Solltest du ihm die Ehre der Tempel verweigern – an tausend
Orten liegst du zerrissen, dein Blut wird die Wälder besudeln,
wird deine Mutter und auch die Schwestern der Mutter beflecken.
So wird's geschehen! Denn du achtest die Gottheit der Ehre nicht würdig
und wirst klagen, ich hätte zu hell, der Blinde, gesehen.“
{...}
Liber ist da, die Gefilde erdröhnen von festlichen Schreien;
Fremd ist die Feier: es rennen dazu die Scharen, die Weiber
unter den Männern, die Frauen, die Jungen, das Volk und der Adel.
„Welch eine Wut, ihr drachengeborenen Söhne des Mavors“,
Pentheus ruft es, „befiel euch so jäh? Übt solcherlei Wirkung
Erz wider Erz geschlagen, die Flöte zum Horne geboren,
und der Zauberbetrug, dass Männer, die sonst nicht die Schwerer,
nicht die Trompeten erschreckten, nicht Linien mit starrenden Waffen,
jetzt dem Weibergekreisch, der weinentzündeten Tollheit
und dem eitlen Geklapper unzüchtiger Scharen erliegen?
Ihr, o Greise, wie seltsam! Ihr fuhret dereinst durch das weite
Meer auf der Flucht und gründetet hier als Heimat ein neues
Tyrus und lasst es nun kampflos erobern? Ihr, feurige Männer,
jüngeres Alter, mir näher, euch ziemte es, Waffen zu tragen,
und nicht Thyrsen, das Haupt mit dem Helm, nicht mit Blättern zu
schmücken.
{...}
Rügen ihn scharf und versuchen –vergeblich! – ihm Halt zu gebieten.
Heftiger macht ihn die Warnung, es reizt seine Wut, und sie wächst noch,
weil man sie hemmt: sie mäßigen wollen verschlimmert das Übel.“¹²⁴*

Bacchus tritt also als junger Gott auf, der Gefährtinnen in „Wütende“ verwandelt: *„in ganz Theben war jetzt das göttliche Wesen des Bacchus weithin berühmt(...)“*¹²⁵, welche die Städte verlassen, um seinen Kult in Bergen und Wäldern zu verehren: *„(...) den Bacchen gleich, den ismarischen, welche dein Thyrsus aufs tiefste erregt hat, Semeles Sohn – und so feiern sie alle drei Jahre das Fest dir-, ...“*¹²⁶

Auch die Gabe des Bacchus, der Wein, findet des Öfteren in unterschiedlichen Erzählungen, Erwähnung:

*„Als sie am Schmaus sich erfreut und jetzt an der Gabe des edlen Bacchus die Herzen sich laben, da fragt der Lyncide nach Anbau und dem Charakter der Gegend;“*¹²⁷

*„Jetzo tafelt man fürstlich, man reicht in goldenen Bechern Bacchus' Gabe und schenkt dann die Körper dem friedlichen Schlafe.“*¹²⁸

Nach all diesen Phasen sprechen die Erzählungen aber auch von seinem Triumph, dem Siegeszug (Weinanbau). Aus den Ammen und Frauen werden Gefährtinnen, denen sich Satyrn und Silene anschließen und ihn beim Siegeszug begleiten. In seiner Gefolgschaft erscheinen auch exotische Tiere.

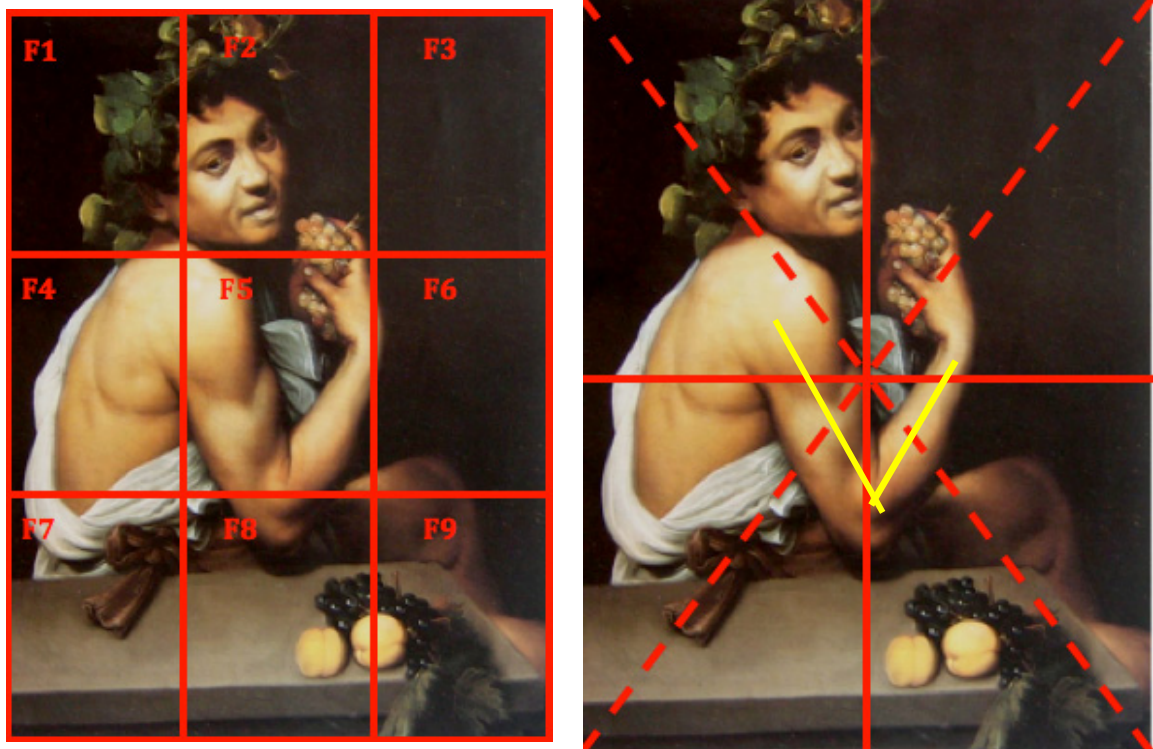
*„Viel in Liedern gepriesen entwuchs er der Göttinnen Pflege, zog dann gern von Gehöft zu Gehöft durch die Wälder, mit Efeu schwer behangen und Lorbeer. Nymphen machten Gefolge, er war der Führer, die endlosen Wälder hallten vom Donner.“*¹²⁹

Es ist genau dieser triumphierende Gott, den auch Caravaggio darstellt, beziehungsweise über den er sich lustig macht.

Die Vielfalt dieses Gottes scheint nicht enden wollend und doch haben wir bei Caravaggio zunächst eine eigensinnige Darstellung. Die erste Ausführung zeigt einen etwas blassen jungen Mann, der in seiner Rechten Weintrauben hält. Auf der Steinplatte vor ihm liegen weiters Weintrauben und zwei Pfirsiche. Ein Efeukranz schmückt sein dichtes schwarzes Haar und mit seinen dunklen Augen starrt er den Betrachter direkt an. Seine rechte nackte Schulter sticht besonders hervor und isoliert somit den Betrachter vom „Geschehen“. War er etwa gerade dabei, von der Weintraube zu naschen und wurde vom Betrachter ertappt?

Die Figur ist dezentralisiert hinter einer Steinplatte angeordnet, sodass die Position der Beine etwas unklar ist.

Die **elementare Teilung** verdeutlicht die Dezentralisierung der Figur. Der Mittelpunkt befindet sich genau im Stoff, der unter dem Arm hervorschaut. Die geschlossene Komposition entsteht durch die Körpersprache der Figur, die den Betrachter isoliert. Dennoch wird sie gleichzeitig durchbrochen, da der Augenkontakt zum Betrachter hergestellt wird.



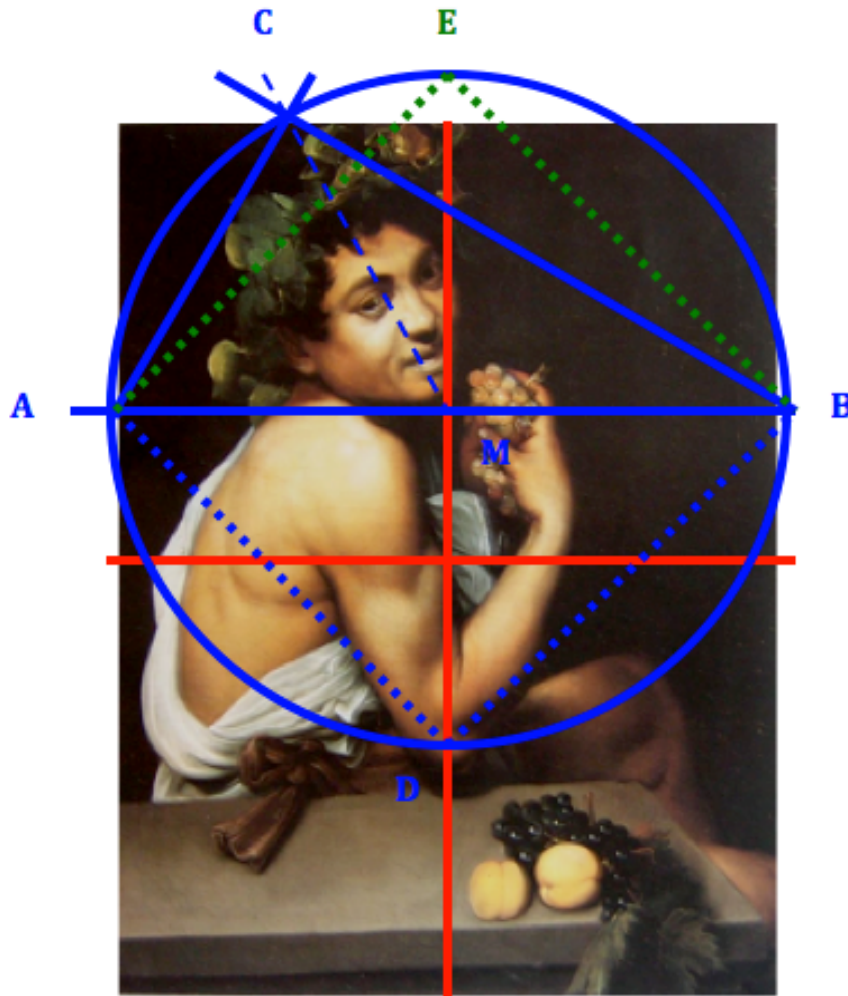
Die stark ausgearbeitete Schulterpartie und der Arm verstärken die Diagonale von links oben nach rechts unten, wobei der Unterarm und die rechte Hand die andere Diagonale betonen, sodass ein Dreieck gebildet wird. Die Anzeichen, warum es sich um den Weingott handeln könnte, sind das antike Gewand, der Efeukranz und die Weintrauben. Der Thyrsosstab, ein weiteres Erkennungszeichen des Bacchus, ist nicht zu sehen. Dieser wurde vom Weingott und seinen Begleitern wie ein Zepter getragen. Ein Stock mit Weinblättern und Efeu umkränzt, gekrönt mit einem Pinienzapfen, der angesichts der Natur des Gottes auch als phallisches Symbol gedeutet wird.

Efeu ist eine Gift- und Heilpflanze und steht für die Unsterblichkeit. Ihre Wirkung wurde als kühlend und zu tiefen Gedanken anregend beschrieben, wodurch die Hitze des Weines ausgeglichen werden sollte. Die Vitalkraft der

Pflanze machte sie auch zum Sinnbild verstohlener Lebensfreude, zum Schmuck von Satyrn und Silenen. Efeukränze sollten bei Trinkgelagen die Stirn kühlen. Satyrn sind halbtierische Naturdämonen mit Bockshörnern und Ziegenfüßen, geschwänzt und stumpfnasig. Sie sollen menschenfeindlich, aber begehrt nach sexueller Lust sein. Diese Nachstellungen galten meist den Nymphen und Najaden. Satyrn gehörten zum Gefolge des Bacchus. In dieser Darstellung ist Bacchus ohne diese zu sehen. Der Wein, die Gabe des Bacchus, wird auch nur indirekt durch die Weintrauben angedeutet.

In der Darstellung der Natur ist eine **Lockerung** festzustellen: vom Kranz zu den Weintrauben in der Hand bis zur Steinplatte ist sie regelmäßig verteilt. Die Teilung des Bildes in neun Felder veranschaulicht, dass trotz der Dezentralisierung der bedeutendste Teil sich in der vertikalen mittleren Zone {F2, F5, F8} befindet. Um das Thema zu verstehen, würden diese Felder ausreichen.

Der **Zeitpunkt** der Darstellung ist ein Hier und Jetzt. Möglicherweise ist der Weingott dabei ertappt worden, wie er von der Weintraube isst, oder er posiert eben nur. Es ist also weder Dynamik noch irgendeine konkrete Handlung festzustellen.



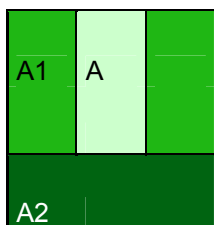
Durch die Dezentralisierung der Figur ist der erste Punkt (C), der bei der Konstruktion des **Thaleskreises** als erster den Kreis berührt, im ersten Viertel von links versetzt. Allerdings ist der Efeukranz durch das Bildformat abgeschnitten, sodass man annehmen könnte, dass dieser Punkt in (E) sein müsste, der fast genau an der vertikalen Mittelachse liegen würde. Es ist gut möglich, dass der Künstler durch dieses „Abschneiden“ noch beabsichtigt hatte, die Figur auszubalancieren. Auch die Position der Beine, so gut sie sichtbar sind, zeigt, dass versucht wurde, ein Gleichgewicht in das Bild zu bringen (Verlagerung des Oberkörpers nach links und Verlagerung der Beine nach rechts). Bei der Spiegelung des imaginären Dreiecks AEB erhält man einen Punkt (D) genau am Ellenbogen. Das Quadrat ADBE beinhaltet alle notwendigen Informationen für das Verständnis des Themas.



Die **Verdunkelung** zeigt, dass das Gesicht, die Schulter, der Arm und die zwei Pfirsiche auf der Platte sichtbar bleiben. Weder der Kranz, noch die Weintrauben, die auf das Thema verweisen, sind bis zum Schluss zu erkennen. Einzig das antike Gewand leuchtet, was aber eher seiner hellen Farbe zu verdanken ist. Ich wage zu behaupten, dass die Verdunkelung zeigt, dass hier weniger der Mythos als eher die Anatomiestudie im Vordergrund stand. Caravaggio verlieh der Figur einige Attribute, die gut verstanden und interpretiert wurden, um ihr eine Existenzberechtigung zu gerechtfertigen.

Der Hauptgegenstand, die Figur des Bacchus, befindet sich zentral im Bild (A). Durch die extreme Modellierung der Schulter und des Armes wird schon die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figur selbst gezogen. Sie hebt sich vom Hintergrund (A1) stark ab, da dieser Raum sehr dunkel und nicht weiter definiert ist, sodass er auch nicht ablenkt, sondern viel eher die Figur betont. Der Vordergrund (A2) wird von der Steinplatte gebildet.

Schematisch dargestellt sieht dies folgendermaßen aus:



Sechs der neun Felder hängen irgendwie mit der literarischen Vorlage zusammen, obwohl das Werk eine extreme Reduktion des Themas, sprich der Attribute, vorweist.

Durch die Lockerung der semantischen Elemente von Weintrauben und Efeukranz werden verhältnismäßig viele Felder eingenommen. Eine weitere Reduktion ist auf der zeitlichen Ebene sichtbar: nur die Weintrauben kann man mit der zeitlichen Komponente in Verbindung bringen. Da Efeu ein Immergrün ist, erübrigt sich auch dieser potentielle Zeitverweis. Extremere Kontraste stehen in Verbindung mit der Figur. Die Analyse von aktiv versus passiv zeigt, dass nur ein Feld als aktiv bezeichnet werden kann, und zwar {F2}, die Mimik des Bacchus, der den Betrachter anlächelt und somit direkten Kontakt herstellt. Die Felder, in denen einigermaßen Zeit, Inhalt und Kontrast gleichzeitig dargestellt werden, sind {F8} und {F9}, also im Stilleben im Vordergrund. Dies verdeutlicht womöglich Caravaggios Vorliebe für deren Darstellung, da er der Meinung war, dass auch das Malen von Früchten nicht weniger aufwendig wäre als das Porträtieren von Menschen. In Rom sah man zu diesem Zeitpunkt die Darstellung von Stilleben eher als niedere Kunst an. Felder, in denen wir weder Kontrast noch Inhalt oder Zeit feststellen können, sind {F6}, {F3} und {F7}.

	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	0
F2	1	0	1	1
F3	0	0	0	0
F4	1	0	1	0
F5	1	1	1	0
F6	0	0	0	0
F7	0	0	0	0
F8	1	1	1	0
F9	1	1	1	0

In der zweiten Ausführung ist die Figur zentraler ausgerichtet und sitzt hinter einem Tisch, der mit seinem weißen Tuch eher einem Altar gleicht. Der Tisch ist reich gedeckt mit einer Weinkaraffe und einem großen Obstkorb mit



verschiedenen Früchten. Im Gegensatz zur ersten Ausführung hält dieser Gott in seiner Linken keine Weintrauben, sondern ein kunstvolles Weinglas. Die zuerst noch unreife Traube wurde hier bereits zu einem edlen Tropfen gepresst. Wein hat in der traditionellen Symbolik weniger mit Berausung zu tun, sondern repräsentiert ein „geistiges“ Getränk. Die in manchen Kulturen übliche Sitte des übermäßigen Weingenusses war kultisch verankert und sollte die Vereinigung

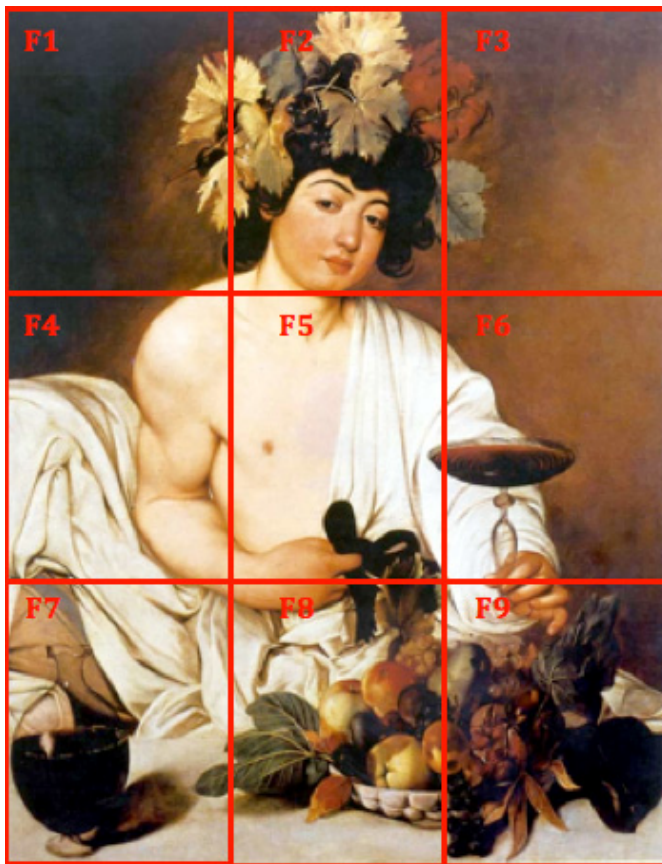
mit der Gottheit der Ekstase herbeiführen. Wein sollte jeden Zauber brechen und Lügner entlarven. Diese Macht wird auch Bacchus zugeschrieben, der es, wie erwähnt, schafft, die Trennung der Menschen und der sozialen Grenzen aufzuheben, sodass sogar tapfere Krieger statt Helme plötzlich Efeukränze aufsetzen.

*„(...)Ihr, feurige Männer,
jüngeres Alter, mir näher, euch ziemte es, Waffen zu tragen,
und nicht Thyrsen, das Haupt mit dem Helm, nicht mit Blättern zu
schmücken.“¹³⁰*

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Konstruktion nicht tatsächlich um einen Linkshänder handelt, sondern, dass die Figur im Spiegel gemalt wurde. Ein weiterer Unterschied zur ersten Ausführung ist beim Kopfschmuck festzustellen: Nicht Efeu, sondern verschiedenfarbige Weinblätter schmücken das Haupt des Bacchus, der auf einem antiken Lager liegt und sich mit seinem rechten Ellenbogen abstützt. Die leichte Neigung der Figur (durch das

Anlehnen) wird durch die Kopfnäigung in die andere Richtung ausgeglichen, sodass die Körperachse so gut wie genau der vertikalen Bildteilung entspricht. Im Gegensatz zur ersten Komposition ist diese zudem offener. Bacchus hebt sein Glas und will mit seinem Gegenüber, sprich Betrachter, anstoßen. Der frontale Blick der Figur unterstreicht diese Geste, wodurch der Betrachter direkt involviert wird. Der **Zeitpunkt** der Darstellung ist also kurz vor dem Anstoßen, was in diesem Fall den fruchtbaren Moment darstellt.

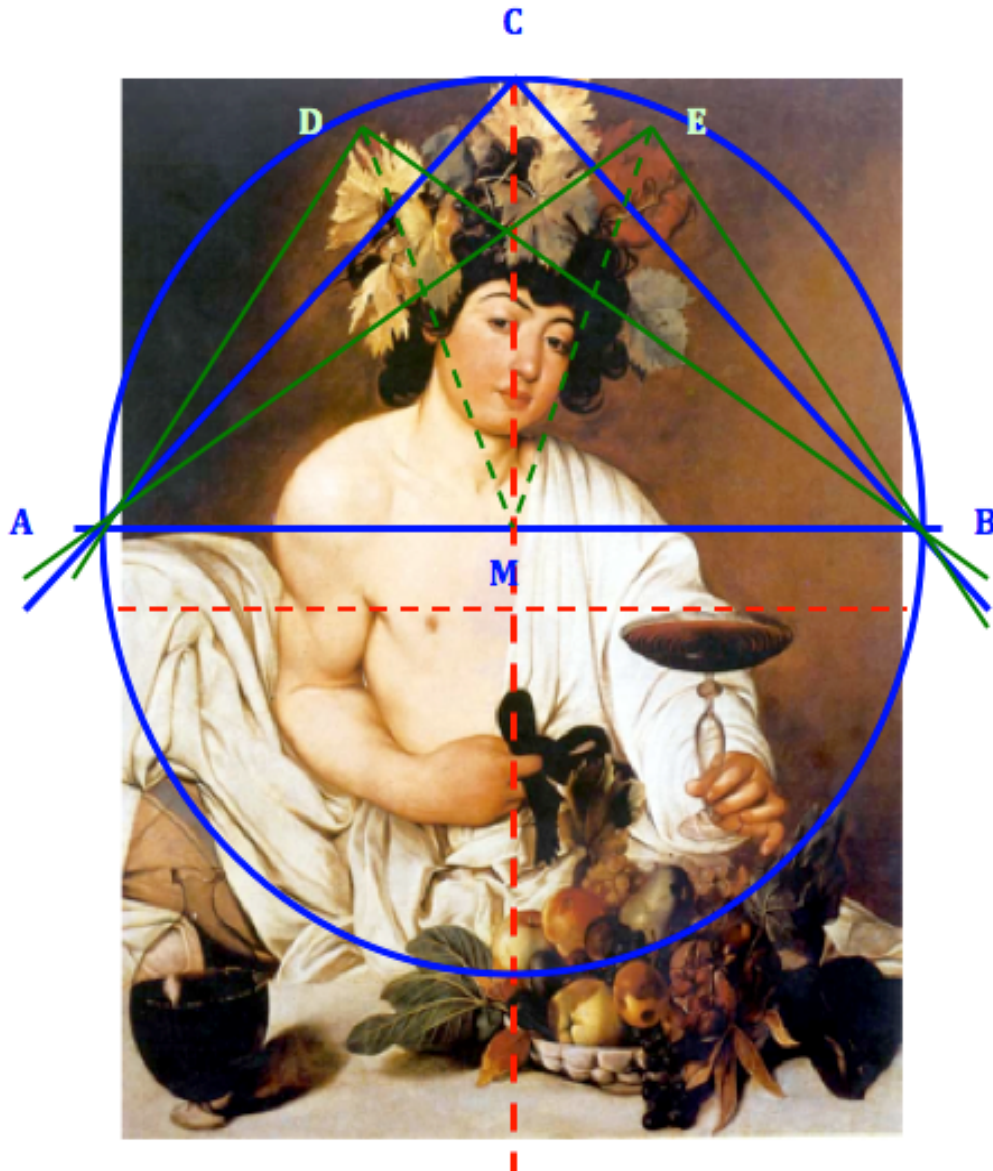
Der Mittelpunkt befindet sich direkt in der Brust, man könnte meinen, an der Stelle des Herzens. Dieser Punkt gehört auch zur hellsten Zone der Darstellung.



Das Raster verdeutlicht nochmals die Zentralisierung der Figur. {F5}, der hellste Punkt und Mittelpunkt des Bildes, ist der Blickfang und Eingang in das Bild. Die mittlere vertikale Zone {F2, F5, F8} ist am wichtigsten für das Thema. Es gibt eine Darstellung der Zeit, die in der ersten Ausführung nicht so deutlich ist, nämlich im Stillleben im Vordergrund: Die Weintrauben sind schon reif und die Früchte zum Teil

verdorben. Die Farbenzusammenstellung des Vordergrundes wiederholt sich außerdem im Kranz {F2}. Das fragile Glas steht stark im Kontrast zum groben Korb. In der unteren Zone ist eine **Verdichtung** festzustellen, die wohl den Reichtum, die Gaben des Gottes und eine Anspielung auf dessen Gelage sein soll.

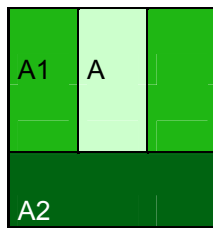
Im Zuge der Säuberungen konnte außerdem in der Karaffe, die sich vorne links befindet, ein sich spiegelnder Kopf festgestellt werden. Darin wird ein Selbstporträt vermutet.¹³¹



Auch bei der zweiten Ausführung muss der **Thaleskreis** im Bezug auf die horizontale Mittelachse nach oben verschoben werden. Der erste Berührungspunkt ist ziemlich genau an der vertikalen Achse. Wir erhalten ein zentrales Dreieck ABC. Der Weinkranz ist üppiger als der Efeukranz der ersten Ausführung, dennoch ist links und rechts ausgewogen (er steht in den Feldern {F1} und {F3} gleich viel darüber), sodass bei einer Verschiebung des Kreises nach unten die folgenden Berührungspunkte, (D) und (E), auf der fast gleichen Höhe im gleichen Abstand zu Punkt (C) liegen. Dadurch entsteht auch ein imaginäres gleichschenkliges Dreieck DEM, das genau den Kopf des Bacchus umschließt. Mittels dieses Dreiecks hätte ein Kunstbetrachter des Barocks wohl kaum Probleme gehabt, Rückschlüsse auf das Thema zu schließen.



Dieses Frühwerk ist noch stark, wie es auch die **Verdunkelung** zeigt, von Caravaggios lombardischen Stil beeinflusst. Es ist ebenmäßig hell. Diese ausgewogenen Lichtverhältnisse lassen auch bei der Verdunkelung nicht erkennen, dass die Lichtführung mit der Blickführung zusammenhängt. Die mittlere horizontale Zone ist besonders hell und der Mittelpunkt kann als hellster Punkt, als Eingang, gesehen werden.



Die schematische Darstellung weist das gleiche Muster wie bei der ersten Ausführung auf. Hier ist der Protagonist etwas zentraler ausgerichtet, verschmilzt aber im Gegensatz zur ersten Ausführung nicht zu sehr mit dem Hintergrund. Eine klare Umrisslinie trennt Figur von Hintergrund, wobei dieser wieder links und rechts von der Figur sichtbar ist, eine vollständige Umrandung der Figur ist durch den üppigen Kranz, der vom Format abgeschnitten ist, nicht möglich. Auch hier trennt im Vordergrund ein Tisch den Betrachter vom Protagonisten.

Interferenz:

	Text	Zeit	K.	akt.
F1	0	0	0	0
F2	1	1	0	0
F3	0	0	0	0
F4	1	0	1	0
F5	1	0	0	0
F6	1	0	1	0
F7	1	0	0	0
F8	1	1	0	0
F9	1	1	0	1

Bei dieser üppigeren Ausführung ist sehr viel Inhalt aus der literarischen Grundlage zu finden. In jedem Feld, bis auf {F1} und {F3}, verweisen Elemente auf den Mythos: Der Weinkranz {F2}, das Glas {F6}, der Wein ({F6} und {F7}), auf die Antike verweisen die Felder F4 und F5 und die untere Zone auf die Feiern und Trinkgelage des Bacchus. Die Darstellung des Inhaltes bedarf einer Reduktion der Zeit, die schon bei der ersten Ausführung festgestellt wurde: Zeitverweise sind im Kranz (die Färbung der Blätter) und im Vordergrund, sprich Obstkorb (verdorbene Früchte), zu entdecken. Ist dies womöglich die Hauptaussage? Eine Allegorie auf die Vergänglichkeit?

Caravaggio stellt verfaultes Obst dar. Die Darstellung von Stilleben galt in Rom, wie erwähnt, als niedere Kunst. Wenn aber Obst oder Natur dargestellt wurde, musste sie veredelt werden und hatte immer eine besondere Bedeutung, wie die Repräsentation von errungenem Wohlstand reicher Bürgerfamilien, Vergänglichkeit, Angst vor Hungersnöten, Allegorien auf die Jahreszeiten und die fünf Sinne. Caravaggio dagegen ist aber skrupellos objektiv in seiner Darstellung, wobei nicht auszuschließen ist, dass hier die zeitliche Komponente, eben die Vergänglichkeit, die tragende Rolle spielt.

Die Gesamtkonstruktion ist, wie der Thaleskreis schon veranschaulicht hat, sehr statisch. Auch bei der Interferenzanalyse ist zu sehen, dass „passiv“ deutlich dem „aktiv“ überwiegt. Aktivität könnte man bei genauer Aufmerksamkeit nur im Feld {F9} feststellen, in der Hand, die das Glas hält und den Anschein macht, als würde sie mit dem Betrachter anstoßen wollen.

Die **Gemeinsamkeiten** dieser zwei Ausführungen liegen, abgesehen vom Thema, in der Anordnung von Figur, Vorder– und Hintergrund, als auch im Blick der Figur zum Betrachter. Das Thema ist in beiden Fällen in der mittleren vertikalen Zone. Beide Konstruktionen sind mittels Spiegel entstanden. Caravaggio stellt in beiden Versionen einen jungen Bacchus dar, allerdings in unterschiedlichen Phasen: Der jugendliche Bacchus ist der triumphierende Gott, der sich feiern lässt und gleichzeitig zu seinem Festgelage lädt.

Eine extreme Interpretation im Sinne der zeitgenössischen christlichen Theologie sah in mythologischen Gestalten eine Präfiguration Christi. Der jugendliche Bacchus wurde als Christus gesehen. Hierzu kommt auch die Deutung, dass Wein nicht im Sinne von Rausch und unbändiger Sinnenfreude stand, sondern als Erscheinungsform christlicher Gnade.¹³²

Beim kranken Bacchus sehen wir Trauben, die noch nicht zu Wein gepresst sind, die Reife noch nicht haben, während beim reichen Bacchus der Wein schon da ist und er einen Weinkranz trägt. Gefolge wird bei beiden weggelassen. Diese erste Version könnte eher den gestrandeten, „*vom Wein und Schläfe beschwerten*“ Jüngling darstellen. Während der jugendliche Bacchus schon als Gott mit Weinlaub gekrönt ist, hat der kranke Bacchus den Efeu eher als Mittel zum Zweck auf dem Kopf, um seine Stirn zu kühlen. Ein Unterschied besteht wohl auch in der Mimik: während der triumphierende Gott erhaben ist und einen eher ausdrucksloses Gesicht hat, grinst der kranke Bacchus den Betrachter schelmisch an.

4.1.2. Medusa



133

Nach *König* entstand das Werk zwischen 1595 und 1600 auf einem dafür gefertigten Schild mit den Maßen 60 x 55 cm, es befindet sich in der *Galleria degli Uffizi*, in Florenz.¹³⁴ *Witting* datiert es auf 1595-1597 und präzisiert das Material: Öl auf Leinwand, auf einer Pappelholzplatte mit den Maßen 60 x 55 cm, montiert.¹³⁵ *Cinotti* gibt wiederum andere Entstehungsdaten an: 1598–1599.¹³⁶ Nur *Harten* gibt zwei Ausführungen dieses Themas an. Die bekannte Version ist heller, das Blut ist deutlicher sichtbar und demnach um 1597-98 entstanden. Diese hat den Durchmesser von 55,5 cm. Die zweite Fassung war ein Geschenk *del Montes* an *Ferdinando I.*, den Großherzog der Toskana. Diese zweite Version ist etwas dunkler, um 1596 entstanden und mit einem Durchmesser von 48 cm, etwas kleiner als die bekanntere Ausführung. Sie befindet sich momentan in Privatbesitz. 1997 wurde diese von *Marini Caravaggio* zugeschrieben, für ihn war es die erste Fassung des Themas und die Vorlage für die zweite Version. Der Prototyp wurde 1994 vom Team des

Studio 4 in Florenz mittels Röntgenaufnahmen und Infrarotreflektografie untersucht. Dadurch konnte festgestellt werden, dass es detaillierte Kohlevorzeichnungen gab. Die Linien von Mund, Augen und den Schlangen wurden mehrfach nachgezogen. Zuerst waren die Augen tiefer unten und der Mund weiter links, die Nase reichte bis in die Höhe der jetzigen Oberlippe. Es waren so viele Prozesse notwendig, da auch der konvexe Untergrund den perspektivisch richtigen Auftrag erschwert. Diese groben Veränderungen sind nur bei der ersten Fassung sichtbar. Die Fassung, die nun in den Uffizien zu sehen ist (s.Bild), weist nur minimale Korrekturen auf: der Mund war etwas tiefer und wurde nachkorrigiert. Es wird vermutet, dass Caravaggio das vollendete Gemälde quasi abgepaust und auf die konvexe Fläche übertragen hat. Interessant ist auch, dass er beim Prototyp selbst der Adressat ist, da im Blut der *Medusa* seine Signatur zu sehen ist.¹³⁷

Die Leinwand wurde auf ein Paradeschild aufgebracht, der eine rein dekorative Funktion hatte. Es war üblich, Medusenköpfe streng zentriert in der Mitte des Schildes zu platzieren.¹³⁸

Auch *Baglione* erwähnt dieses Gemälde, den Auftraggeber als auch Adressaten der bekannteren Version:

„...dipinse per il Cardinale...ritratti dal naturale, assai bene; {...} una testa di Medusa con capelli di vipere assai spaventosa sopra una rotella rapportata, che dal Cardinale fu mandata in dono a Ferdinando gran Duca di Toscana.“¹³⁹

Dem **Mythos** nach war Medusa eine schöne junge Frau, in die sich Poseidon, der Gott des Meeres, verliebte. Dadurch machte sie sich allerdings Athene zur Feindin, die sie verwünschte und zu einem hässlichen Wesen mit einer langen Zunge, Hauern eines Ebers, bronzenen Händen, goldenen Flügeln und Schlangenhaaren, machte. Nicht jede Erzählung zählt alle dieser Attribute auf. Am bekanntesten wurden ihre Haare.

Medusa wird auch Gorgo genannt. Gorgonen waren furchterregende Gestalten der griechischen Mythologie und werden geflügelt, schlangenartig und mit riesigen Reißzähnen beschrieben. Ihr Anblick war so schrecklich, dass jeder sofort erstarrte. Dass Medusa eigentlich eine schöne junge Frau war, wird häufig vergessen. Nach *Hesiod* sollen die Gorgonen nicht mit alten Frauen

vergleichbar sein, sondern eher mit Masken.¹⁴⁰ Die drei Schwestern hießen *Sthenno* (=die Starke), *Euryale* (=die Schützerin), und *Medusa* (=die Herrschende, die Waltende). *Medusa* war die einzig sterbliche.

„Dem Phorkys gebär Keto die schönwangigen Graien, die von Geburt an grauhaarig sind und deshalb bei unsterblichen Göttern und auf Gerden wandernden Menschen Graien heißen,... Dazu gebär sie die Gorgonen, die jenseits des berühmten Okeanos am Rande der Nacht bei den hell singenden Hesperiden wohnen, Sthenno, Euryale und Medusa, die Schlimmes erlitt. Sie nämlich war sterblich, die zwei anderen unsterblich und alterlos; zu ihr allein lagerte sich aber der Dunkelgelockte {Poseidon} auf weicher Au und Frühlingsblumen.“¹⁴¹

Medusa gehörte zum Meer und *Poseidon* selbst (der Herrscher des Meeres) wurde oft mit dem Namen *Medusa* gerufen. *Gorgides/Gorgades* waren zudem Namen für Meeresgöttinnen, sodass man gar nicht glauben kann, dass *Medusa* nur hässlich war.¹⁴² Und tatsächlich muss man auch bei Caravaggios Darstellung feststellen, dass seine *Medusa* kein furchteinflößendes Wesen ist.

Mit dieser Geschichte verstrickt sich allerdings eine weitere: *Perseus*, einer der sterblichen Söhne des *Zeus*, lebte mit seiner Mutter *Danae* auf der Insel *Seriphos*. *Polydektes*, der König dieser Insel, begehrte *Danae* zur Frau, aber diese dachte nicht daran, ihn zu heiraten. Der junge *Perseus* beschützte sie vor den Nachstellungen des Verehrers. *Polydektes* gab nun vor, er wolle um die Hand einer anderen Prinzessin anhalten, und bat die jungen Männer, ihm jeweils ein Pferd zu schenken, um einen guten Eindruck zu machen. Alle, die er fragte, versprachen ihm ein Pferd, nur *Perseus* besaß keines. Doch er behauptete, er werde ihm, wenn er nur um eine andere als seine Mutter freite, jedes gewünschte Geschenk herbei schaffen - selbst das Haupt der *Medusa*. *Polydektes* nahm ihn beim Wort. *Perseus* wusste nicht, wo er *Medusa* finden sollte. Doch *Athene*, die alte Feindin der Dämonin, kam ihm zu Hilfe und schenkte ihm einen glänzenden Bronzeschild, ihr Bruder *Hermes* gab eine diamantene Sichel dazu. Dann schickte sie ihn zum fernen Atlasgebirge, wo in einer Höhle die Graien lebten, Schwestern der Gorgonen. Wollte man also zu *Medusa* gelangen, brauchte man Hilfe dieser Schwestern, die ihn zu Nymphen schickten, die Dinge hüteten, die er noch brauchte: geflügelte Sandalen, einen

Sack und eine Tarnkappe. Mit geflügelten Sandalen erreichte Perseus den Aufenthaltsort der Dämonin. Er näherte sich ihr, indem er sie nicht direkt, sondern nur im Spiegel seines Schildes ansah. Es gelang ihm, sie zu enthaupten. Er verstaute das Haupt in den Sack und floh. Nur seiner Tarnkappe verdankte er es, dass die Schwestern der Gorgo ihn nicht verfolgen konnten. Von da an war das Haupt der Medusa seine wirksamste Waffe. Später übergab er es Athene, die es an die Ägis heftete. Hier diente es als mächtiger Abwehrzauber.¹⁴³ Die Geschichte der Medusa wird zumeist mit Perseus' Heldentat in Verbindung gebracht. Das Gorgonenabenteuer wird in Ovids Metamorphosen im vierten Buch recht kurz erzählt:

- 780 *Und im Gefilde, allüberall sah er die Bilder von Menschen,
wie auch von wildem Getier, versteinert vom Blick der Meduse.
Er jedoch habe im bronzenen Schild, den die Linke getragen,
sich das Bildnis der Schauergestalt der Meduse gespiegelt;
und als drückender Schlaf sie selbst und die Nattern beschwerte,*
- 785 *hab' er das Haupt ihr vom Halse geschlagen; der
flügelgeschwinde
Pegasus und sein Bruder entwachsen dem Blute der Mutter.
Auch die Gefahren der Fahrt, der langen, erzählt er, der Wahrheit
Folgend, erzählt von den Meeren, den Ländern, die er von der
Höhe
Unter sich sah, von den Sternen, zu denen er fliegend gelangte.*
- 790 *Eh' man es dachte, verstummte der Held; doch einer der Edlen
nahm das Wort und fragte, warum sie allein von den Schwestern
Haare besessen, mit welchen im Wechsel sich Schlangen
vermischten.
Und es erwidert der Gast: „Es verlohnt sich, auch das zu
berichten,
was du erfragst; so höre den Grund! Einst war sie das schönste*
- 795 *Mädchen, das eifersüchtig gar viele Bewerber umdrängten.
Aber das allerschönste an ihr, das waren die Haare,
welche sie hatte; ich fand einen Menschen der selbst sie gesehen.
Doch da ward sie vom Herrscher des Meeres entehrt in Minervas
Tempel, so heißt es; es wandte zur Seite sich Jupiters Tochter,*
- 800 *sich mit der Aegis das keusche Gesicht überdeckend. Zur Strafe
wandelte sie die Haare der Gorgo in hässliche Schlangen.
Jetzt noch trägt sie, auf dass sie die Feinde betäube und
schrecke,
vorn auf der Brust jene nämlichen Schlangen, die einst sie
geschaffen.*

Elementare Teilung:



Das Medusenhaupt ist zentral ausgerichtet. Wie erwähnt, war der Prototyp etwas anders, womöglich hat sich der Maler für eine Zentralisierung entschieden, um einen größeren Effekt zu erzielen. Diese gleiche Änderung konnten wir schon bei Bacchus feststellen. Auffällig ist, dass Medusa den Betrachter nicht direkt anblickt, sondern eigentlich in das linke untere Eck blickt, was dazu führt, dass man selbst in die gleiche Richtung blicken möchte. Es ist außerdem nicht klar, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt, ebenso könnte es ein Selbstporträt des Künstlers sein.

Die Medusa wurde, wie erwähnt, auf einem konvexen Turnierschild gemalt. Schon das Medium ist speziell und hat eine eigene Semantik, die sich auf die gesamte Konstruktion und die weitere Analyse auswirkt.



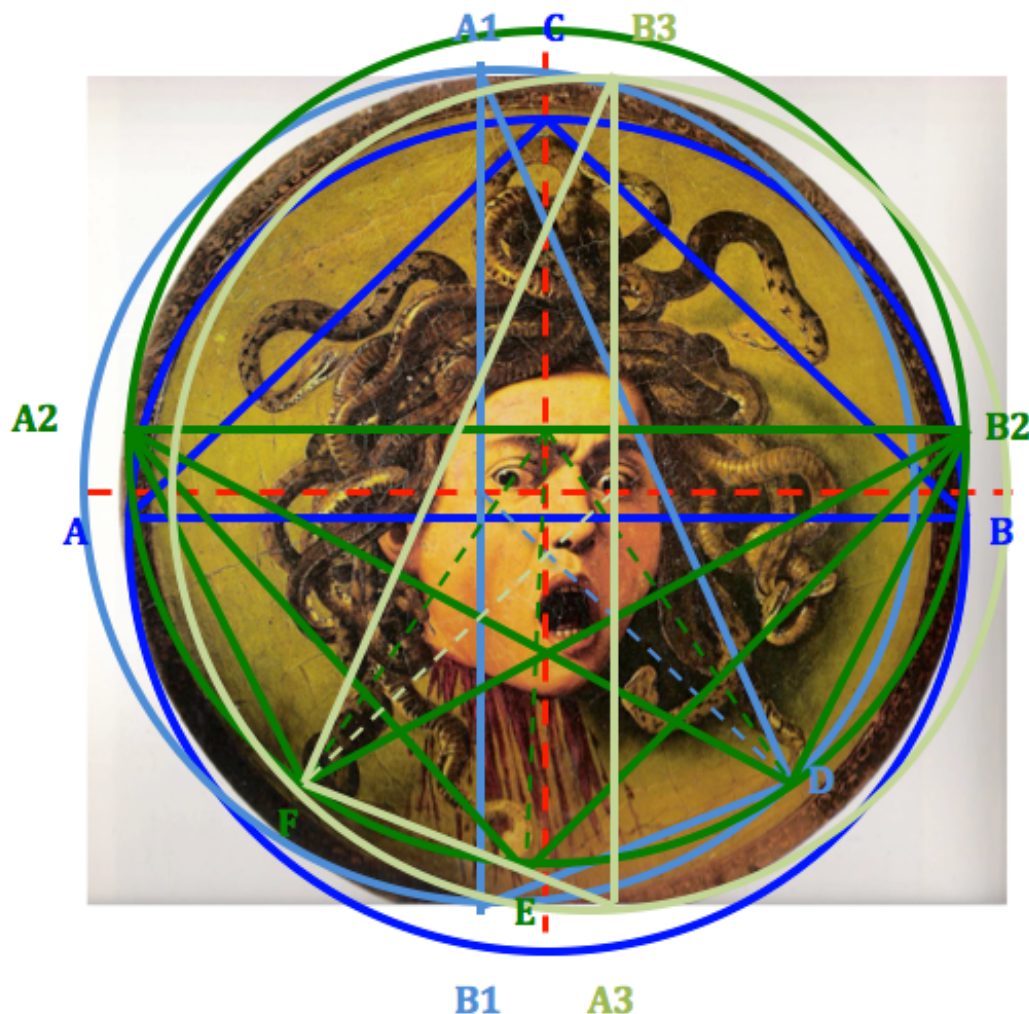
Das Medium selbst bildet den ersten Rahmen, Kreis (K). Danach können wir die Szene präzisieren und einen weiteren Kreis (K1) einzeichnen, der die Szene (Kopf) umrandet und vom Untergrund abhebt. Einen weiteren Kreis (K2) bildet das Gesicht der Medusa. Im Zwischenraum von (K1) und (K2) ist die größte Bewegung festzustellen. In (K2) erfolgt dann die Erstarrung. Weiters ist ein Kontrast von Dynamik (K1) und Statik (K2), als auch von Dunkel (K1) zu Hell (K2), festzustellen. Innerhalb der Erstarrung des Gesichtes lassen sich noch die Augen und der Mund einkreisen. Diese sind verantwortlich für den Effekt und das eigentliche **Thema**: Denn der Betrachter „erschrickt“ kaum wegen des Anblicks der Schlangen oder einer so hässlichen Person, als eher durch die expressive Mimik, die durch die aufgerissenen Augen und den weit geöffneten Mund beeindruckend wirkt und gleichzeitig Gefahr signalisiert.

Bei König lesen wir: „Mit vor Entsetzen geweiteten Augen blickt das Ungeheuer ein letztes Mal, während aus seinem aufgerissenen Mund der Todesschrei gellt.“¹⁴⁴

Caravaggios Medusa ist eigentlich kein Ungeheuer. Die Gesichtszüge sind harmonisch, nichts verweist auf ein hässliches Wesen. Er zeigt ein besonders ästhetisches, wohl proportioniertes Antlitz. Zudem reduziert er die Darstellung auf nur ein einziges aber dafür das wohl bekannteste Wiedererkennungsmerkmal: die Schlangehaare.

In der Mythologie hat Gorgo außerdem noch Krallen, Hauer eines Ebers, eine lange Zunge und goldene Flügel, die Caravaggio nicht berücksichtigt, die ihm aber bei der Darstellung eines Ungeheuers ausgeholfen hätten. Signalisiert die Mimik außerdem tatsächlich einen Schrei? Erstarrt das Antlitz der Medusa nicht eher?

Die Konstruktion des **Thaleskreises** gestaltet sich bei diesem Gemälde etwas komplexer. Bei diesem Format bietet es sich an, den Thaleskreis vier Mal, also rundherum, anzuwenden, wobei sich immer die Basis AB verschiebt.



Das erste Dreieck ABC ist zentral ausgerichtet. Das zweite, hellblaue, ist A1DB1. Beim unteren Thaleskreis gibt es drei Berührungspunkte: D, E und F, sodass sich drei Dreiecke ergeben, die sich fast an der vertikalen Achse des Bildes spiegeln. Diese sind: A2DB2, A2EB2 und A2FB2. Die vierte Konstruktion ergibt das Dreieck A3FB3.

Auffällig ist, dass die Dreiecke ABC und A2EB2, sowie A1DB1 und A3FB3 schon mit freiem Auge fast deckungsgleich scheinen. Das Antlitz der Medusa

ist im imaginären zentralen Dreieck umrahmt. Auch die feinen Hilfslinien, die bei der Konstruktion zum Mittelpunkt der jeweiligen Basis gezogen werden, verdeutlichen nochmals die faszinierende Symmetrie innerhalb des Gesichtes. Zieht man nur die eingrenzenden Linien nach, um das Muster deutlicher zu machen, so ergibt sich folgende Konstruktion (in rot):

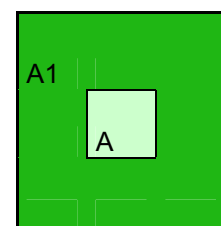
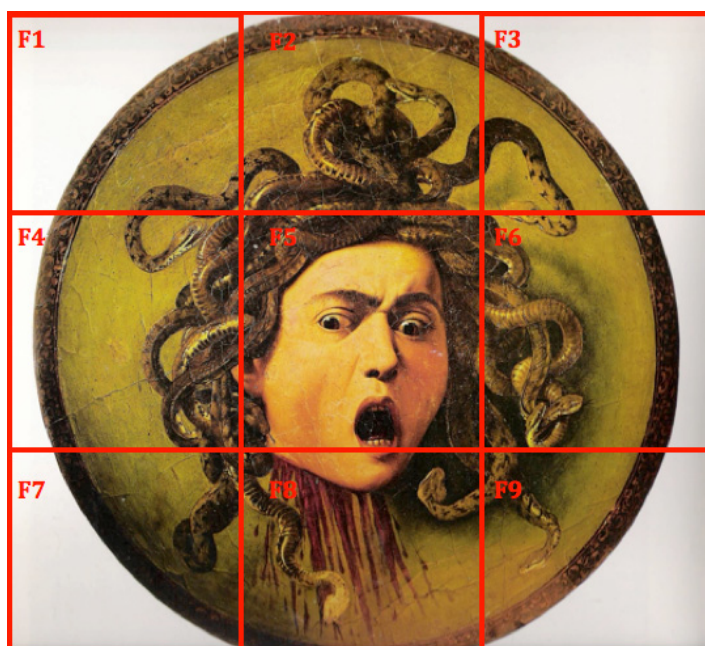


Umrandet man zusätzlich die oberen zwei Punkte G und H und verbindet man diese mit dem Rest (in grün), so haben wir zusätzlich zur (Fast-) Spiegelung an der vertikalen Achse auch beinahe eine Spiegelung an der Horizontalen. Stellt man sich die Szene dreidimensional vor, so wirken die Dreiecke, als ob sie sich um die Mittelachse (AB) drehen würden. Die gelben Verbindungslinien GF, CE, HD veranschaulichen nochmals die Ausgewogenheit der Darstellung. Sie sind fast senkrecht ausgerichtet. „Fast“, womöglich aus dem Grund, um die Szene doch nicht zu statisch wirken zu lassen. Am senkrechtsten ist die mittlere Verbindungslinie CE. Diese durchquert auch das Gesicht der Medusa, das wie schon festgestellt, erstarrt und im Gegensatz zum Rest des Bildes statisch ist. Die beiden anderen Verbindungslinien, welche die Schlangen umranden, sind allerdings beide in die gleiche Richtung geneigt und wirken fast parallel. Sie sind auch in der dynamischeren Zone, zwischen (K1) und (K2) angesetzt.

Nicht zu vergessen ist, dass der Kreis selbst, also der Rahmen, Bewegung signalisiert und die Dynamik der Nattern unterstützt.



Das Licht kommt von links, sodass bei der **Verdunkelung** die Schlangen, das einzige Wiedererkennungsmerkmal, gar nicht mehr zu sehen sind. Das Gesicht bleibt am hellsten, was auch dem entspricht, worauf der Künstler den Akzent setzen wollte: nämlich auf den Schreck, die Erstarrung, das Gefühl, das beim Betrachter ausgelöst werden soll.



Im Mittelpunkt ist das Gesicht, die Erstarrung oder der Schrei, wenn man so will. A befindet sich genau in {F5}. A ist eingeschlossen von A1, der Wiedererkennung, dem Verweis auf eine bestimmte Erzählung. Das Thema selbst ist das Gefühl, wobei es mit einer bestimmten literarischen Vorlage in Verbindung gebracht wird.

	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	1
F2	1	0	0	1
F3	1	0	0	1
F4	1	0	0	1
F5	1	0	1	0
F6	1	0	0	1
F7	1	0	0	1
F8	1	0	0	1
F9	1	0	0	1

Durch das gegebene Medium und die Darstellungsweise ist der Raum so reduziert, dass das Thema und der Verweis alles einnehmen.

Es gibt keine zeitlichen Verweise. Besonderer Kontrast ist nur in {F5} festzustellen, ebenso wie die Passivität. Es gibt auch hier keine konkrete Handlung. {F5} ist der Mittelpunkt, die hellste Zone und die Hauptaussage. Die Dynamik ist sehr groß und dreht sich um das Thema, um den Mittelpunkt herum. Bei der **Interferenzanalyse** ergibt sich eine interessante Spiegelung der Verhältnisse 9:0 (inhaltliche Angaben) zu 0:9 (zeitliche Angaben) und 1:8 (Kontrast) zu 8:1 (passiv/aktiv). Es ist ein absoluter Ausgleich festzustellen: Wir haben viel Inhalt, ohne Zeitangaben; viel Dynamik, die aber durch Verdunklung geschwächt wird, und nur ein passives Feld, das aber durch Licht gestärkt wird.

Caravaggios Medusa ist nicht hässlich, sie ist auch nicht wirklich tot. Die Hautfarbe, als auch die Farbe des Mundes und der Augen weisen nicht auf einen toten Menschen hin. Durch ihre expressive Mimik wirkt sie eher wie eine Totenmaske. *Kérényi* erwähnt dabei einen Brauch bei Jünglingsweihen, bei denen Jünglinge beim Initiationsritus, als Vorgang der Bewältigung, eine erschreckende Maske betrachten mussten. Wenn die Masken zu furchteinflößend waren, konnten sie diese meist gespiegelt ansehen.¹⁴⁵ Dies erinnert auch an Perseus' Weise, Medusa zu überlisten, dessen ihn Athene belehrt hatte.

Caravaggios Medusa stellt weder eine Handlung noch einen bestimmten Moment dar, es ist auch nicht die Rekonstruktion des Mythos, kein Vorher, kein Nachher. Erst durch den Blick–Gegenblick kommt es zur Konstruktion, zum Erleben und zur Erfahrung. Das heißt, erst durch den Betrachter wird das Bild vollständig. Der **Zeitpunkt** ist, wenn man so will, die Metamorphose selbst und

das **Thema** die Macht, die vom Gorgonenhaupt ausgeht. Zeitpunkt als auch Thema gehen somit eine Bindung mit dem Betrachter ein, ohne den sie eigentlich machtlos sind. Genau diese Macht betont auch *Murtola* in seinem Gedicht über genau dieses Werk.

Der Autor *Gaspare Murtola* war anlässlich des heiligen Jahres 1600 in Rom und hatte die Gelegenheit Medusa zu sehen. Daraufhin schrieb er eine Ekphrasis in einer Variation des *Horazischen* „*Ut pictura poesis*“:

*„Per lo scudo di Medusa. Pittura di medesimo Caravaggio. È questa di Medusa la chioma avvelenata. Di mille serpi armata? Sì, sì: non vedi come gli occhi ritorce e gira? Fuggi lo sdegno e l'ira. Fuggi, ché se stupore gli occhi impetra. Ti cangerá anco in pietra.“*¹⁴⁶

Auch er betont die Metamorphose. Die Gefühlsregung des Betrachters ist im Mittelpunkt. Zum anderen hebt er damit auch die Kunstfertigkeiten des Malers hervor, der es schafft Medusa so naturgetreu zu malen, dass man sie für real hält.

Medusas Macht wird vor allem im vierten und fünften Buch der Metamorphosen deutlich:

*„Und wie er über dem Sand von Libyen schwebte, der Sieger,
Fielen vom Haupte der Gorgo die blutigen Tropfen hernieder,
Welche der Boden empfing und zu bunten Schlangen belebte;
Darum ist jenes Gebiet von Nattern bewohnt und gefährdet.“*¹⁴⁷

*„Wasser schöpft sich der Sieger und wäscht sich die Hände, das
Schlangen –Haupt der Meduse, es darf in dem körnigen Sande nicht
leiden:*

*Darum bestreut er den Boden mit Blättern, er häuft aus dem Meere
Stammende Zweige, die frischen, noch lebend vom saftigen Marke,
Spüren des schrecklichen Wesens Gewalt: die Berührung erstarrt sie,
Ungewöhnliche Härte durchdringt das Laub und die Äste.“*¹⁴⁸

*„Sprach's und streckte das Haupt der Phorcystochter nach jener
Seite, wohin sich Phineus gewendet mit bebendem Munde.
Immer noch sucht' er die Augen zu drehen, da wurde sein Nacken
Gänzlich steif, und zu Stein erstarrte die Feuchte der Augen.
Aber es blieben im Marmor die ängstlichen Züge, der Ausdruck
Flehender Furcht, die Hände gesenkt, unterwürfig die Miene.“*¹⁴⁹

Sie versteinert Zweige zu Korallen, ihre Blutropfen werden zu Nattern und ihre wohl bekannteste Waffe - ihr Antlitz - versteinert alle Lebewesen. So liegt die literarische Vorlage für dieses Werks am ehesten noch im fünften Buch und nicht im vierten, wie es oft behauptet wird.¹⁵⁰

Im vierten Buch der Metamorphosen (Vers 770 bis 803) finden wir die Geschichte des Helden Perseus, der es schafft Medusa zu besiegen. Hier steht der Held im Vordergrund. Dieser Teil war eine beliebte Passage vieler Maler, nicht aber die Vorlage Caravaggios. Nichts desto trotz haben wir darin Informationen über Medusa selbst:

*„...Einst war sie das schönste
Mädchen, das eifersüchtig gar viele Bewerber umdrängten.
Aber das allerschönste an ihr, das waren ihre Haare, ...“*¹⁵¹

Interessant ist, dass bei *Ovid* nur ihre Haare erwähnt werden, denn auch bei Caravaggio ist dies das einzige Wiederkennungsmerkmal der Dämonin.

Haare stehen nach der volkstümlichen Bedeutung für Vitalkraft, da sie nach dem Tod weiterwachsen, wie bei Medusa. Auch die Tropfen, die vom abgetrennten Haupt fallen, tragen noch die Kraft des Lebens in sich: Aus ihnen entstehen Nattern.

Bei Caravaggios Interpretation des Gorgonenmythos sehen wir einen Kopf, der schon vom Rumpf getrennt ist und aus dem dicke Blutstrahlen herausspritzen. In anderen Darstellungen des Mythos ist der Akzent häufig auf den Helden, also Perseus, gesetzt.

Die Griechen setzten das Bild der Gorgo auf Schilde und Türstützen, um damit ungebetene Gäste abzuschrecken. Ihr Haupt diente somit einem Abwehrzauber.¹⁵² Es ist davon auszugehen, dass die Form eine semiotische Botschaft ist. Einige Beispiele anderer Darstellungen seien hier kurz angeführt:

Francesco Maffei's „Perseus tötet die Medusa“ (Venedig, Accademia ca. 1650). Wie der Titel bereits verrät, steht Perseus' Tat im Vordergrund, Medusa erkennt man nur durch ihre Haare.

Canova's „Perseus mit dem Haupt der Medusa“ (ca. 1800) ist eine Skulptur aus Marmor, die sich im Vatikan befindet. Perseus hält das Haupt hoch und schaut der Dämonin direkt ins Gesicht. Die Ironie dieser Darstellung liegt wohl darin,

dass dieser Perseus tatsächlich aus Stein ist. Nicht zuletzt ist *Benvenuto Cellinis* Statue in der Loggia vor dem Stadtpalast in Florenz zu erwähnen. Hier steht der Held auf dem Leichnam der Dämonin. Rechts hält er das Schwert, links das Haupt, das er präsentiert. *Cellinis* Darstellung symbolisierte die Macht des Staates und seines Herrschers. Perseus war das Gegenbild zur biblischen Judith, die den Riesen enthauptete. Sie war in der frühen Neuzeit das Symbol republikanischer Freiheit. (siehe später, Umdeutung der Judith.) *Edward Coley Burne-Jones* hat dem Mythos einen ganzen Zyklus gewidmet, die Akzente sind aber auch hier hauptsächlich auf den Helden gerichtet. Der Zyklus entstand zwischen 1875 und 1887 im Auftrag des englischen Premierministers *Balfour*. Heute befindet sich der Bildzyklus in der Städtegalerie in Stuttgart.¹⁵³

Auf dem Gemälde von *Peter Paul Rubens*, das um 1617/18 entstanden ist und sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, sieht man ebenso nur das abgetrennte Haupt, das am Boden liegt. Bereits tot, aber die Augen weit offen. Das Schlangenhaar ist noch lebendig und sehr detailliert ausgearbeitet. Diese Darstellung hat womöglich noch am ehesten Ähnlichkeiten mit jener Caravaggios, dennoch nicht seine feinen jugendlichen Gesichtszüge.

4.1.3. Narziss



154

Das halbfigurige Gemälde „*Der Narziss*“ wurde mit Öl auf Leinwand gemalt. Jahrzehnte lang konnte dieses Werk nicht mit Sicherheit Caravaggio zugeschrieben werden. Im Zuge der Recherche in Katalogen und Kunstbüchern fallen massive Unterschiede in den Angaben der Maße und des Entstehungsjahres auf. Bei *Witting* finden wir die Entstehungsperiode 1546-48 und die Maße 113,3 x 95cm.¹⁵⁵ Nach *Cinotti* wird das Werk mit den Maßen 122 x 92 cm auf 1598-99 datiert.¹⁵⁶ *Gregori* verzichtet ganz auf die Angabe des Entstehungsjahres und gibt nur die Maße 110 x 92 cm an.¹⁵⁷ Bei *Harten* finden wir einen Narziss mit den Maßen 115,5 x 97,5 cm, auf 1600 datiert.¹⁵⁸ Angesichts der zahlreichen Angaben, möchte man glauben, es gäbe mehrere Ausführungen oder Kopien des Werkes, was allerdings nicht der Fall ist. Das

Werk befindet sich in der *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, im *Palazzo Barberini* in Rom, dessen sind sich die Caravaggio-Spezialisten einig. Bei *Macioce* erhalten wir den interessanten Hinweis, dass die Leinwand nachweislich sowohl in der Breite als auch in der Höhe gekürzt wurde, womöglich um einem Rahmen angepasst zu werden. Diese Erkenntnis würde zumindest die Unstimmigkeiten in der Größenangabe erklären. *Macioce* legt weiters in ihrer Arbeit „*M.M. da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti.*“ (1995) sehr genaue und überzeugende Erkenntnisse zur Entstehung des Werkes dar. Da „Der Narziss“ (nach *Macioce*) überall gleich viel gekürzt wurde, ist es für die folgende Analyse nicht von grundlegender Relevanz, weil dadurch weder wichtige Bildelemente abgeschnitten, noch das Format grundlegend verändert wurden. Was das Entstehungsjahr betrifft, so möchte man aufgrund der Vielzahl an unterschiedlichen Angaben vermuten, dass auch Spezialisten ihre Schwierigkeiten darin haben, sich genauer festzulegen. Thematisch als auch technisch würde es sich gut in das Frühwerk Caravaggios einfügen, was es allerdings in Anbetracht neuester Untersuchungen mit UV- und Röntgenstrahlen, nicht ist.

Als Entdecker des Gemäldes gilt *Roberto Longhi*, der es 1913 im Hause von *Paolo d'Ancona*, des damaligen Direktors des Instituts für Kunstgeschichte in Mailand, sah und drei Jahre später dem Meister zuschrieb. Das Werk wurde folglich 1914 von *B. Kwhoshinsky* gekauft, der es der *Galleria Nazionale d'Arte Antica* in Rom vermachte. Nach einer Ausstellung von 1951 im *Palazzo Reale* in Mailand, die von *Roberto Longhi* konzipiert wurde, teilten viele Experten (darunter: *Wagner, Cinotti, Gregori*) die Meinung, dass es sich um ein Original handeln dürfte, jedoch gab es weiterhin mindestens genauso viele Skeptiker.¹⁵⁹ Die Meinungen gingen vor allem wegen Mangel an Dokumenten auseinander. Unter anderem wurde das Werk *Gentileschi* zugeschrieben, später schlug *Cesare Brandi* (1974) *Giovanni Antonio Galli*, genannt *Sparadino*, vor. Dieser hatte nämlich in seinem Werk „*Battesimo di Costantino*“ eine Figur mit gleicher Kopfneigung und verblüffend ähnlichen Gesichtszügen gemalt.¹⁶⁰ Noch im selben Jahr wurde ein Dokument¹⁶¹ entdeckt, das den Export des Werkes 1645 nach Savona bezeugt. Darunter soll auch ein „*Narciso del Caravaggio*“ gewesen sein. Hier erhalten wir außerdem zum ersten Mal einen Verweis auf das dargestellte Thema. Nach diesem Fund bestätigten *Marini* und *Calvesi* das

Werk als Original.¹⁶² Einige Skeptiker überzeugte auch dieses neue Dokument nicht, sodass es geschah, dass das Werk bei einer Ausstellung in Brescia im Jahre 1990 mit dem Autografen „*Caravaggio o Sparadino*“ beschriftet wurde.¹⁶³ Die Untersuchungen durch Röntgenstrahlen, die für viele Werke Caravaggio als Produzenten entlarven, wurden erst 1995 in *Macioce: „...La vita e le opere attraverso i documenti.“* publiziert.

Gegenwärtig ist das Werk in problematischem Zustand. Die gesamte Oberfläche weist Säuberungen auf, die allerdings unregelmäßig vorgenommen wurden. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass auch die Chromatik des Originals verfälscht wurde.¹⁶⁴ Die neuesten Untersuchungen und Erkenntnisse durch die Restauration des Werkes, die wir bei *Macioce* (1995) finden, werden in *Rossetta Vodrets* Artikel „*Il restauro del Narciso*“, beschrieben. Die Restauration wurde von der „*Federazione italiana mercanti antiquari*“, kurz FIMA, finanziert und von *Giovanna Martellotti, Sabina Vedovello* und *Rosanna Coppola* durchgeführt.¹⁶⁵ Die Untersuchungen beweisen, dass es keine Vorzeichnungen gab und, dass im Profil des Ärmels, der sich im Wasser spiegelt, ein kleiner Einschnitt vorhanden ist.¹⁶⁶ Dieser diente möglicherweise als Bezugspunkt, um die Konstruktion, sprich Spiegelung, korrekt abzubilden. Das Fehlen von Vorzeichnungen als auch der kleine Einschnitt (*incisione* genannt), sprechen für die übliche Vorgehensweise Caravaggios. Diese *incisioni* sind Spuren des Malvorgangs. Sie wurden entweder mit einem Pinselstiel oder einem spitzen Messer in den Maluntergrund oder auf den Farbauftrag geritzt. Nach *Longhi* benutzte Caravaggio diese Technik, um Abstände zwischen den wichtigsten Volumina der Komposition festzulegen. Zudem ist belegt, dass er sie in den verschiedensten Phasen des Malvorgangs einsetzte, was zum Ergebnis beiträgt, dass einige heute noch sichtbar sind und andere in einer früheren Phase womöglich übermalt wurden. Er dürfte diese *incisioni* vor allem in seiner römischen Zeit eingesetzt haben.¹⁶⁷

Untersuchungen mittels Röntgenstrahlen zeigen weiters, dass die Spiegelung des Knies und des Profils im Wasser versetzt wurden. Die Konstruktion war zuerst nur eine Drehung der oberen Figur um 180°, die ausgebessert wurde, dennoch keine mathematisch korrekte Darstellung aufweist. Die Arme sind zu kurz, während der Oberkörper zu lang dargestellt wurde. Die Linie, die das Wasser vom Ufer trennt war um 3–4 cm weiter oben und wurde erst später

nach unten versetzt. Daraus lässt sich schließen, dass die Hand, die zum Teil im Wasser ist, ganz eingetaucht war. Die Haarlocke links war zuerst nicht vorhanden und wurde erst später hinzugefügt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Maler seine Figur durch ein Modell „nachkontrolliert“ und dabei festgestellt hat, dass er die Gesetze der Gravitation nicht ganz korrekt dargestellt hatte, was ihn dann zur Ausbesserung veranlasste. Die untere Figur ist möglicherweise unter Zuhilfenahme eines Spiegels entstanden.¹⁶⁸ Allerdings ist die Konstruktion trotz zahlreicher Korrekturen mathematisch nicht richtig dargestellt. Für eine exakte Darstellung hätte sich der Künstler nämlich auf die Ebene des Wassers legen müssen, um auch die richtige Perspektive einzunehmen.

Text und Bild: Wir sehen eine männliche Figur, die aus der Dunkelheit hervortritt. Ihre Körperposition ist etwas unklar. Der Oberkörper ist nach vorne geneigt, während sich der Jüngling mit blonden Haaren mit seinem rechten Arm abstützt. Die Figur spiegelt sich an einer glatten Oberfläche, höchstwahrscheinlich in Wasser. Sein Blick ist starr, in Gedanken versunken, möglicherweise etwas melancholisch. Die Figur ist ohne Beiwerk dargestellt und die Umgebung ist unklar. Der Hintergrund ist dunkel, wodurch die melancholische und düstere Stimmung entsteht. Die Szene könnte in der Nacht stattfinden, oder umgeben von dichtem Blattwerk, das kein Tageslicht durchlässt. Der Jüngling ist in zeitgenössischer Tracht gekleidet. Eine Lichtquelle ist nicht wahrzunehmen, sie scheint eher willkürlich zu sein und wirkt dadurch auf den ersten Blick etwas fleckig. Besonders ausgearbeitet und deshalb auffällig sind die Modellierung des Knies und der Lichteinfall auf dem rechten Ärmel. Die auffälligsten Besonderheiten dieser Darstellung lassen sich zu drei Punkten zusammenfassen:

1. Der Einsatz der Spiegelung ist ein spezielles Stilelement, das nicht nur den Künstler vor eine schwer zu lösende Aufgabe stellt, sondern auch den Betrachter an das Bild bindet.
2. Die Kleidung charakterisiert nicht ihren Träger, sondern ist wohl eher als ein zeitgenössisches Element (eine Hinzufügung) des Malers zu

verstehen. Die Falten in der Kleidung und der genau ausgearbeitete Ärmel geben ein rhythmisches Formenspiel, während die Figur selbst erstarrt. Die Bewegung der Kleidung bildet einen Kontrast zum erstarrten Körper, sodass lebendiges erstarrt und lebloses erwacht.

3. Die Stimmung des Bildes wird im Vordergrund durch den Blick und im Hintergrund durch den unbestimmten Raum erzeugt.

In der Tradition von Caravaggios „Bildtitelgebung“ könnte das Werk ebenso *„Ein Knabe sich in einer Quelle betrachtend“* lauten. Der Titel des Bildes ist auf den ersten Blick nicht ablesbar, dadurch auch nicht das Thema. Als Beweis dafür, dass es sich tatsächlich um den Narziss aus der griechischen Mythologie handelt, dient nicht zuletzt das oben erwähnte Dokument, das den Export des Werkes 1645 nach Savona belegt, mit dem Vermerk : *„darunter der Narziss von Caravaggio.“*¹⁶⁹

Den Basistext zu diesem Bild, den Mythos vom schönen Jüngling Narziss, finden wir im dritten Buch von Ovids Metamorphosen.

Im griechischen Mythos ist Narziss der Sohn des Flussgottes Cephisos (Kephisos) und der Nymphe Lerope, dem im Säuglingsalter der Seher Teiresias langes Leben vorhersagte, falls er sich selbst *„fremd bleibt“*¹⁷⁰. Narziss, so der Mythos, war ein wunderschöner Jüngling, der von Frauen und Männern verehrt wurde:

*„Liebende Sehnsucht erregt’ er bei vielen, bei Jünglingen, bei Mädchen;
doch es beseelte den zärtlichen Körper die sprödeste Härte: Niemand
vermochte den Schönen zu rühren, kein Jüngling, kein Mädchen.“*¹⁷¹

Er wies sie aber alle zurück, sogar die schöne Nymphe Echo.

Die Lieblosigkeit des Narziss rief die Göttin Rhamnus herbei, die dafür sorgte, dass er aus einer Quelle am Musenberg Helikon trank, dabei sein eigenes Spiegelbild erblickte und sich maßlos in dieses verliebte. Kam er dem Spiegelbild zu nahe, zerfloss es, und zog er sich zurück, so verschwand es auch:

*„Oh, wie küsst’ er so oft – vergeblich! –die trügende Quelle,
tauchte die Arme so oft in das Wasser, den Hals zu umschlingen,*

*den er erschaut und kann sich doch selbst im Gewässer nicht fassen.*¹⁷²

Unfähig sich davon loszureißen, wurde er Sklave seiner selbst. Tag für Tag versuchte er es zu umarmen, nahm nichts mehr zu sich, bis er schlussendlich starb:

*„Müde entsank ihm das Haupt auf den grünenden Rasen; der Tod schloss ihm die Augen, die so die eigene Schönheit bestaunten.“*¹⁷³

Obwohl er so viele Herzen gebrochen hatte, wurde er von allen beweint. Auch die Götter wollten nicht, dass er vergessen wird und verwandelten ihn in eine schöne Blume, genannt Narziss:

*„...da war der Körper verschwunden – man fand eine krokus-farbene Blume, den Kelch von weißen Blättern umschlossen.“*¹⁷⁴

Bei Kerényi finden wir zudem die Ergänzung, dass Narziss sein Spiegelbild im 16. Lebensjahr erkennt und sich aus unerfüllter Liebe tötete.¹⁷⁵ Aus diesem Blickwinkel betrachtet, sind folgende Verse besonders interessant:

*„jetzt als er flüchtige Hirsche in Netze zu jagen versuchte“*¹⁷⁶

*„hier sank er nieder der Knabe ermüdet vom eifrigen Jagen“*¹⁷⁷

Handelt es sich beim Mythos vom Narziss möglicherweise um einen Initiationsritus? Beim Vollzug von Initiationsriten haben wir eine Abfolge von Phasen, die ein Jüngling durchschreiten muss, bevor er in die Gruppe der Erwachsenen übergehen kann. Zu diesen Phasen gehören auch der Weggang von der Gruppe, die Überschreitung eines Ortes, die Isolierung im Dickicht oder Wald und die Durchführung bestimmter Rituale. Der Jüngling muss Schmerzen ertragen können, er muss die Jagd erlernen und seine Ängste überwinden, bevor er als neuer Mensch zu seiner Gruppe zurückkehren darf.¹⁷⁸ Auch Narziss geht an einen einsamen Ort, isoliert sich von den anderen, die ihn anbeten, erblickt sich selbst in der Quelle und verfällt in einen tranceähnlichen Zustand. Er schafft es aber nicht, diesen Zustand zu überwinden, in die Gruppe als neuer Mensch zurückzukehren. Initiationsriten enden mit der Wiederaufnahme in die Gruppe und einer eventuellen Familiengründung.

Dieser Übergang fehlt bei Narziss, sodass wir von einem gescheiterten Initiationsritus sprechen können.

Die Narzisse ist ein Frühlingssymbol und wird mit Schlaf, Tod und Auferstehung in Verbindung gebracht, weil sie sich den Sommer über zurückzieht und im Frühjahr als auffällige Blume zurückkehrt. Narziss scheidet auch quasi im „Frühling seines Lebens“ dahin und kehrt als eine besonders schöne Blume zurück.

Die Narzisse hat im Namen das griechische Wort <narke>, das soviel wie Betäubung (daher Narkose), Lähmung, Schlaf und Erstarrung bedeutet.¹⁷⁹

Der Spiegel oder die Spiegelung im Allgemeinen steht als Symbol für innere und diskursive Erkenntnis, für Schönheit und Klugheit, aber auch für das Laster der Eitelkeit. Auch in der Etymologie zeigt sich dieser doppelte Deutungsinhalt:

Das lateinische Wort <speculare> bedeutet etwas beobachten, ausspionieren, betrachten. Im philosophischen Sinne bedeutet es auch „meditieren“, „nachdenken“ und „Theorien schaffen“. Im Sinne des finanziellen Profits (Spekulation) kam das Wort erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Das lateinische <speculum>, abgeleitet von <speculare>, betont also die Bedeutung der Erkenntnis und Meditation über die Wirklichkeit. Das französische Wort <miroir> kommt vom lateinischen <mirari>, das soviel wie „erstaunt sein“, „sich wundern“, „überrascht sein“, bedeutet. <mirari> ist in den romanischen Sprachen im Sinne von „genau schauen“, „betrachten“ und „bewundern“ eingegangen. Nur im Rumänischen entwickelte es sich im Sinne von „sich wundern“, „erstaunt sein“ weiter. Das französische <miroir> bezieht auch die selbstgefällige Eigenbetrachtung mit ein.

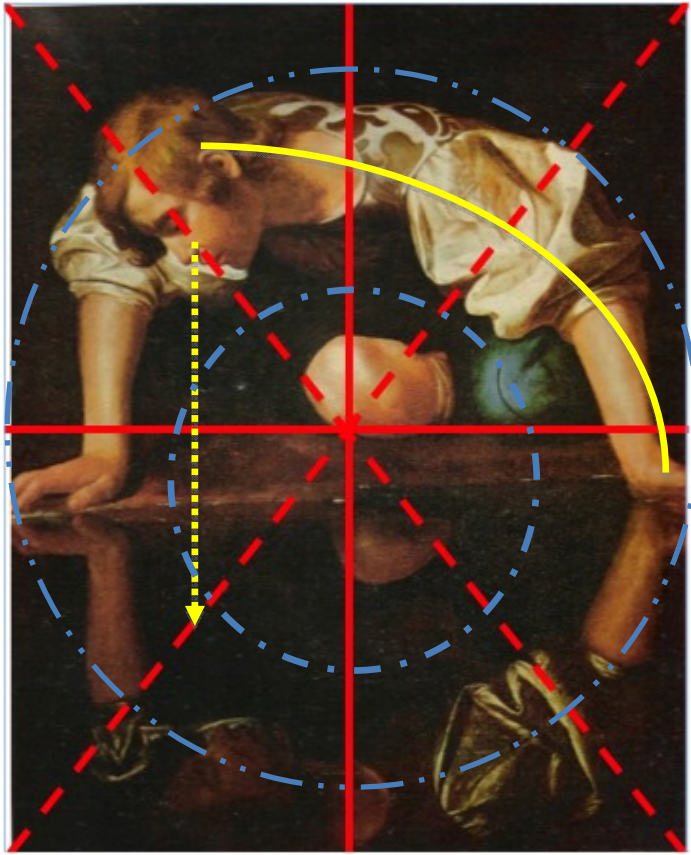
Im Mythos des Narziss wird meistens die negative Bedeutung des Spiegels übernommen: Narziss ist der selbstverliebte Jüngling, der seinem eigenen Abbild nicht weichen kann und die Umwelt dabei vergisst. Greifen wir jedoch wieder die Interpretation des Mythos als Initiationsritus auf, so könnten wir auch sagen, dass die erste Bedeutung, nämlich jene der Erkenntnis, ebenso auf den Mythos zutreffend ist: Nur durch die Spekulation und die Erkenntnis über die Wirklichkeit und deren Abbilder, gelingt es Narziss, die Grenze zu überschreiten und seinen Wissensstand zu verändern.

Die relevante Passage für die **Bild-Text-Analyse** lässt sich im dritten Buch auf die Verse 411 – 429 beschränken:

Ovid, MetIII. 411-429:

- 411 *Gras stand rings um ihn her, das die Nähe des Wassers ernährte,
und ein Wand, der der Sonne verwehrte, den Ort zu erhitzen.
Hier sank nieder der Knabe, ermüdet von eifrigem Jagen
Und von der Hitze, gelockt von dem Quell und der Anmut des
Ortes.*
- 415 *Doch wie den Durst er zu stillen begehrt, erwächst ihm ein
anderer
Durst: beim Trinken erblickt er herrliche Schönheit; ergriffen
Liebt er körperlos Schemen: was Wasser ist, hält er für Körper.
Reglos staunt er sich an, mit unbeweglichem Antlitz,
starr, einer Statue gleich, die aus parischem Marmor geformt ist.*
- 420 *Liegend am Boden erschaut er das Doppelgestirn seiner Augen,
sieht seine Haare – sie hätten Apollo geziert oder Bacchus-,
sieht die Wangen der Jugend, den Hals, der wie Elfenbein
schimmert,
seinen so zierlichen Mund und die Farbe von Schnee und von
Rosen.
Alles bewundert er jetzt, weshalb ihn die anderen bewundern:*
- 425 *Sich begehrt er, der Tor, der Liebende ist der Geliebte,
und der Ersehnte ist der Seh nende, Zunder zugleich und
Entflammter.
Oh, wie küsst' er so oft – vergeblich! – die trügliche Quelle,
tauchte die Arme so oft in das Wasser, den Hals zu umschlingen,
den er erschaut, und kann sich doch selbst im Gewässer nicht
fassen.
{...}*

Elementare Teilung:



Die Diagonalen schneiden einander im Mittelpunkt M der zugleich, wie bereits bei *Bacchus* und *Medusa*, der hellste Punkt des Bildes ist. Die vertikale Teilung verdeutlicht das Gegensatzpaar rechts und links, auch aktiv und passiv. Wir sehen schon, wie Dynamik und Statik aufeinanderprallen und durch den sichtbaren Bogen die Bewegungsrichtung angedeutet ist. Der Schwung des Bogens wird schließlich durch den Blickwechsel angehalten und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die untere Hälfte verlagert. Weiters ist eine doppelte Kreiskomposition festzustellen: Die Figur formt mit ihrem eigenen Spiegelbild einen Kreis und gleichzeitig lässt sie sich aufgrund ihrer Körperhaltung wiederum in einen größeren Kreis fassen. Für das Verständnis des Themas und des Zeitpunktes der Darstellung, würde wohl die linke Bildhälfte genügen.



Bei der Unterteilung des Bildes in neun Felder ist festzustellen, dass sich in der linken Zone {F1, F4, F7} der geneigte Kopf, der starre Blick und die abstützende Hand, die sich im Wasser widerspiegelt und so eine noch längere Stütze vortäuscht, befinden.

Diese Zone können wir als „statisch“ beschreiben, in ihr sehen wir eine starre technische Konstruktion, die Stabilität vermittelt.

Sie beinhaltet zudem den **Zeitpunkt** der Darstellung:

*„Reglos staunt er sich an, mit unbeweglichem Antlitz,
starr, einer Statue gleich, die aus parischem Marmor geformt ist.“¹⁸⁰*

Im Gegensatz zur linken Zone, stellt die Rechte {F3,F6,F9} die Dynamik des Bildes dar. Hier ist die Hand nicht stabil. Der Faltenwurf des Ärmels und die Hervorhebung durch das Lichtspiel verstärken die Bewegung dieser Zone. Man könnte den linken Arm als Standbein und den rechten als Spielbein bezeichnen.

Im Vers 428 lesen wir außerdem: *„Tauchte die Arme so oft in das Wasser...“¹⁸¹* Auch dieses Detail greift der Künstler auf {F6} und stellt somit zwei Zeitebenen dar: Die Erstarrung (linke Zone) erfolgt nach dem „Eintauchen“ (im Imperfekt) der Hand (rechte Zone).

Der hellste Punkt im Bild ist das Knie, das sich zudem genau im Zentrum {F5} befindet. Diesen leuchtenden Fleck können wir als Blickfang und als ersten

Eingang in das Bild betrachten. Inhaltlich ist dieses Feld nicht von Relevanz, es dient lediglich dazu, den Betrachter an das Bild zu binden. Der Inhalt des Bildes erschließt sich eher aus den Randzonen. Das **Bildthema** ergibt sich durch die Hauptlinie. Interessant ist, wie die Hauptsache zum geometrischen Mittelpunkt liegt. In diesem Fall ist die Hauptsache der Jüngling (und sein Spiegelbild). Wie bereits oben festgestellt wurde, könnte man in der Mitte der Konstruktion einen Kreis einzeichnen. Daraus lässt sich schließen, dass die Hauptsache wörtlich „rundherum“ liegt und somit unserer Sehgewohnheit, nämlich zuerst das Zentrum und dann die Randzonen wahrzunehmen, entspricht.

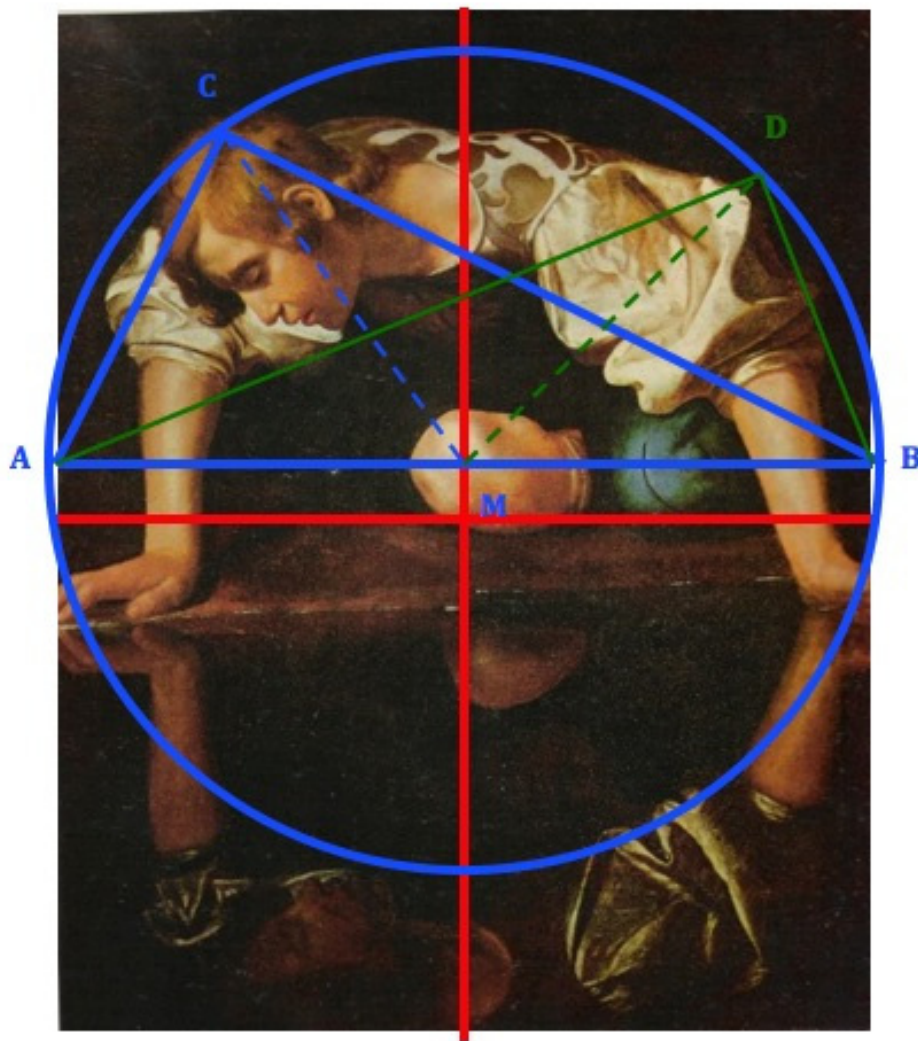
In der oberen Zone {F1, F2, F3} (bis zur Hälfte der mittleren Zone sprich der oberen Hälfte des Bildes) sind Formen festzustellen, die eine körperlich plastische Wirkung haben. Durch den Lichteinfall ist die genaue Bewegung des Jüngling festzustellen und durch Muster und Schraffuren der Stoff seiner Bekleidung. Die Beschaffenheit des Stoffes ist nicht wirklich erkennbar, auch wenn Longhi vom „geblümten Damast und Ärmel mit perlmutfarbenen Flecken“¹⁸² schreibt.

Die untere Zone {F7,F8,F9} ist die Spiegelung und für die räumliche Illusion zuständig. Diese wird durch das Wasser angedeutet, während in der oberen Zone der dunkle Hintergrund die Raumillusion darstellt. Die untere Zone ist wesentlich für das Verständnis des Themas. Die Hauptlinie wird zeigen, dass dieses sich durch die Blick – und Lichtführung erschließt. Wie bei der Darstellung der Medusa hat Caravaggio auch hier nur ein semantisches Element gewählt, das den Mythos in Erinnerung ruft, nämlich das Wasser:

„Sieh den lauterer Quell mit silberglänzendem Wasser!“¹⁸³

Caravaggio konzentriert sich in seiner Darstellung vollkommen auf den Protagonisten und auf den Moment des Erstarrens. Auf das Beiwerk wird verzichtet, wobei die Schilderung des Ortes im Basistext (an mehreren Stellen des dritten Buches der Metamorphosen) vorhanden ist:

*„Gras stand rings um ihn her, das die Nähe des Wassers ernährte,
und ein Wald der der Sonne verwehrte, den Ort zu erhitzen.
Hier sank nieder der Knabe, ermüdet von eifrigem Jagen
Und von der Hitze, gelockt von dem Quell und der Anmut des Ortes.“¹⁸⁴*



Bei der Konstruktion des **Thaleskreises** ist der obere Punkt, der als erster die Kreislinie berührt, der Kopf des Protagonisten. Das regelmäßige Dreieck umfasst die Beschreibung des Jünglings der Verse 421-423 und gleichzeitig die Bewegungsrichtung der Figur und die Leserichtung des Betrachters. Das Dreieck ABC entspricht demnach folgenden Versen:

*„Sieht seine Haare - sie hätten Apollo geziert oder Bacchus-,
Sieht die Wangen der Jugend, den Hals der wie Elfenbein schimmert
Seinen so zierlich Mund und die Farbe von Schnee und von Rosen.“¹⁸⁵*

Das imaginäre Dreieck ABD dient dem Gleichgewicht der Konstruktion. Der Ellenbogen berührt den Kreissektor nicht, aber wir denken uns, durch unsere Sehgewohnheit bedingt, den Stoff des Ärmels quasi dazu. Unsere Erfahrung

sagt uns, dass der Rest des Ärmels sich noch in der Dunkelheit befinden muss. Bei der Annahme eines zweiten Dreiecks, hätten wir fast eine Spiegelung der Figur an der vertikalen Achse. Der Blickwechsel von Bild und Spiegelbild ist die erste Reflexion, die wir als Betrachter auch sofort wahrnehmen:

*„Sich begehrt er, der Tor, der Liebende ist der Geliebte,
und der Ersehnte ist der Seh nende, Zunder und Entflammter.“¹⁸⁶*

Eine zweite Art von Reflexion scheint in den Versen 437-439 aufzutauchen:

*„Weder der Hunger noch Ruhebedürfnis vermag von der Stelle
ihn zu vertreiben: er schaut, im beschatteten Grase gelagert,
hin nach der Lügengestalt mit niemals gesättigtem Blicke.“¹⁸⁷*

Es scheint, als würde der Text an dieser Stelle den Betrachter beschreiben, der fasziniert von der Darstellung, selbst nicht von der Stelle sich zu bewegen vermag.

Der **Zeitpunkt** der Darstellung ist die Erstarrung, also eigentlich das Todesurteil des Jünglings. Die Bewegung, die von der rechten Hand ausgeht, ist auch durch den Thaleskreis besonders gut sichtbar. Dieser veranschaulicht vor allem die Konsequenz der rechten Zone: Die Gewichtsverlagerung vom Spielbein (rechter Arm) zum Standbein (linker Arm). Bei dieser Verlagerung verwandelt sich auch die Dynamik der rechten Zone in die Statik der linken Zone und endet in der Erstarrung, sprich dem Moment der Darstellung. Nach dem ersten Blickfang {F5} folgt der Blick zur Bewegung {F6}. Der Thaleskreis veranschaulicht die Steigerung dieser Bewegung von rechts nach links (entgegen unserer gewohnten Leserichtung), das heißt, bis {F1}. Die Unterbrechung dieser Dynamik erfolgt durch die Erstarrung, also den Blick der Figur, in {F1}. Durch diese Unterbrechung wird auch die Blickrichtung des Betrachters geändert, die nämlich mit jener des Protagonisten verschmilzt. Diese Änderung der Blickrichtung führt den Betrachter zum eigentlichen Thema des Bildes hin. Somit lässt sich also eine Linie der Blickführung (s. Hauptlinie in gelb) durch {F5 – F6 – F1 – F7} ziehen.



Die **Verdunkelung** des Bildes zeigt, dass die größte Helligkeit in zwei Feldern vorhanden ist: in {F3} und {F5}, sprich im Ärmel und in der Modellierung des Knies. Beide Details sind nicht relevant für die Darstellung des Themas, sehr wohl aber, um den Betrachter zum Thema „hinzuführen“ (s.o.: Blickführung). Die größte Dunkelheit liegt zudem in den Randzonen, wodurch die Essenz (die Figur) der Narration in den Mittelpunkt tritt. Die Lichtführung, die zur Steigerung der Bewegung und zum Verlauf der Narration dient, stimmt mit der Blickführung des Betrachters überein. Sinn der Blickführung ist es, die Rangordnung und den Verlauf der Narration (oder der Passage/Schwerpunkte, die der Künstler darstellen wollte), aufzudecken. Der Maler bestimmt mit der Blickführung in welcher Reihenfolge das Bild erlebt wird, genauso wie der Verfasser eines Textes seine Sätze und Absätze (an)ordnet. Die Senkrechte zum Beispiel, die wie erwähnt eine stützende Funktion hat und meistens sehr starr wirkt, entdecken wir auch in diesem Werk: Der stützende linke Arm, dessen Verlängerung durch das Spiegelbild erfolgt, vermittelt Stabilität. Eine weitere unsichtbare Senkrechte ist der Blickwechsel von Figur und deren Spiegelbild. Im Sinne einer Topografie des Bildes könnte man diese als Hauptstraßen bezeichnen. Auch Schrägen, die uns den Eindruck von Bewegung vermitteln, sind durch den Thaleskreis zu sehen. Es erfolgt eine Bewegung von rechts nach links (Strecke BC). Er stellt gleichzeitig die Neigung der Figur und die Steigerung der Lichtführung fest. Bögen wirken schwungvoll. Im Thaleskreis haben wir beide Komponenten enthalten: Der Kreissektor sorgt für den Schwung, die Schräge (CB) für die Steigerung bis zum Kopf des Protagonisten.

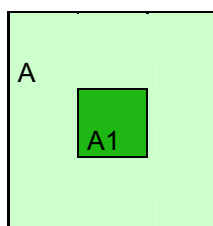
Zusammenfassend ist folgender Verlauf festzustellen:

Eingang {F5} = Blickfang => Bewegung {F6} = Blickführung => Beschreibung des Protagonisten und Steigerung = Thaleskreis => Unterbrechung der Komposition = Erstarrung und Blickwechsel = Unterbrechung in der Narration => Reflexion (=Hauptstraße) => Spiegelbild = Thema

Es resultiert eine Bewegungsrichtung von rechts nach links (siehe Thaleskreis) und eine Blickrichtung von oben nach unten.

Interferenz:

Wie wir festgestellt haben, ist die Hauptsache des Werkes der Protagonist (A), der auch im Titel Erwähnung findet. Dieser steht im Kontrast zum Hintergrund. Der Blickfang ist auch in diesem Werk in der Bildmitte. Dieser, der Ausgangspunkt für die Lichtführung, ist A1. Das Thema, das sich durch die Lichtführung zum Spiegelbild entfaltet gehört ebenso zu A.



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	1	1	0
F2	1	0	1	0
F3	1	0	1	1
F4	1	0	1	0
F5	0	0	1	0
F6	1	1	1	1
F7	1	0	0	0
F8	1	0	0	0
F9	1	0	0	0

Jedes, bis auf zwei Felder, ist für das Thema von Relevanz, beziehungsweise im Inhalt wiederzufinden. Die Darstellung der Zeit ist sehr reduziert. Nur der Blick des Protagonisten und seine Geste geben uns Anhaltspunkte. Die Licht- und Schattenkontraste, die nur in der oberen und mittleren Zone richtig ausgearbeitet sind, stimmen mit der Licht- und Blickführung überein, was

besagt, dass Lichteinsatz und Inhalt stark zusammengehören, dass das Licht also zur Semantik des Bildes beiträgt. Passiv überwiegt dem Aktiv: Aktiv wirken nur die rechte Hand und der Ärmel, durch den Lichteinsatz. Es überwiegen zudem runde und geschlossene Formen, die auch die Passivität und die Statik der Gesamtkonstruktion unterstützen. Betrachtet man das Gegensatzpaar „Statik – Dynamik“ für sich, so ist festzustellen, dass eine harmonische Abwechslung stattfindet: von der Statik des Blicks zur Dynamik der Kleidung (wiederum durch das Licht- und Formenspiel hervorgerufen), vom dynamischen zum statischen Arm bis zum allgemeinen Kontrast zwischen Dynamik oben und Statik unten.

Caravaggio setzte den Fokus auf die Figur des Narziss. Genauso wie der Jüngling selbst sich nur auf sein Spiegelbild konzentriert und seine Umwelt vergisst, so konzentriert sich auch der Maler nur auf das Subjekt und reduziert den Hintergrund aufs Wesentliche. Diese Fokussierung der Figur wird zur Fokussierung des Malers und im Idealfall zur Fokussierung des Betrachters, sofern er beim Anblick des Narziss im Museum auch seine Umgebung vergisst. In anderen Darstellungen sehen wir oft Narziss mit der schönen Nymphe Echo, wie zum Beispiel bei *Nicolas Poussin* (1630/31)¹⁸⁸, oder *John Waterhouse* (1903)¹⁸⁹. Beide Künstler schmücken die Szene mit einer prächtigen Landschaft. Bei *Poussin* ist Narziss bereits tot, bei *Waterhouse* hat er sich erst in der Quelle erblickt. In diesem Bild ist auch schon eine Narzisse zu sehen. *Poussin* hat auch Amor in die Szene integriert, wobei dieser aber völlig teilnahmslos ist. *Dalí* nennt sein Werk „*Die Metamorphose des Narziss*“ (1937)¹⁹⁰ und lässt bereits durch den Titel erahnen, dass es mehrere zeitliche Ebenen gibt. Im Vordergrund steht dennoch das Schicksal des Jünglings.

Über 240 Jahre nach Caravaggio macht sich *Daumier* in seiner Lithografie von 1842 dagegen über die herkömmlichen Darstellungen lustig. Er zeichnet Narziss als einen schmalbrüstigen Jüngling, der im Wasser sein Spiegelbild betrachtet. Er verzichtet auf den Inhalt des Mythos. Der Text zu dieser Lithografie lautet: „*Der schöne Narziss...liebte es, wie wir, seine Züge im Spiegel der Quelle zu beobachten.*“ Dies sollte eher ein Spott gegen die im Bildungsbürgertum sentimentale Idealisierung der antiken Götter sein.¹⁹¹

Zusammenfassung der mythologischen Texte:

Die frühen Werke der 1590er Jahre zeigen Momente ohne tiefer gehenden Hintergrund. Es ist eine flache, helle Malerei, die noch den Lombardischen Einfluss zeigt. Man möchte glauben, Caravaggio machte eher Anatomiestudien und stattete seine Figuren mit gewissen Attributen aus, um ihnen eine bestimmte Identität zu verleihen. Die Menschen erkennen Bacchus, Medusa und Narziss, weil ihnen die Mythen geläufig sind. Dass Medusa dabei alles andere als hässlich ist, Bacchus als unschuldiger Knabe gezeigt wird, Narziss im zeitgenössischen Gewand gekleidet auftritt, ist wohl zweitrangig. Aus jeder Erzählung wählt Caravaggio die prägnantesten Verweise: Haare –Wasser – Wein(trauben). Was wäre jedoch, würde Bacchus statt Trauben einen Handspiegel halten und auf der Steinplatte eine verwelkte Narzisse liegen? Und welche Wirkung hätte der Jüngling, der sich im Wasser betrachtet, würden sich um sein zartes Gesicht Nattern schlängeln? Bacchus ist auch der Gott der Verwandlung, Medusa hat Reißzähne und Narziss trug kaum Gewand, schon gar nicht das der Renaissance. Caravaggio spielt mit semantischen Elementen, die er geschickt anordnet.

Was den formalen Aufbau betrifft, sind die zwei Bacchusbilder und das Haupt der Medusa zentral ausgerichtet und zeigen ein ähnliches Schema. Narziss dagegen „bewegt“ sich um den Mittelpunkt herum. Die Interferenzanalyse zeigt, dass zwar wenige themenbezogene (semantische) Elemente vorhanden sind, die allerdings viel Platz (Felder) einnehmen, da der Künstler das Format des Nahausschnittes wählte. Besonders auffällig ist, dass es wenige bis keine Zeitdarstellungen gibt. Es handelt sich um Momentaufnahmen, um ein Hier und Jetzt, wodurch die Werke eine dokumentarische Wirkung besitzen. Dieser dokumentarische Charakter wird zusätzlich durch die Statik der Figuren betont, welche sich in allen Werken besonders gut durch den Thaleskreis aufdecken lässt. Wie festgestellt wurde, hat der Mittelpunkt in allen Gemälden eine wichtige Bedeutung. In allen Werken ist dieser nämlich auch der hellste Punkt, oder gehört zumindest zu den hellsten Bereichen. Beim kranken Bacchus und Narziss ist der Mittelpunkt eher kompositorisch, als Eingang und Blickfang zu verstehen, während er beim jugendlichen Bacchus und bei Medusa auch eine semantische Bedeutung beinhaltet, wenn diese auch noch nicht die Reife der späteren Werke vorweisen.

Betrachten wir die Protagonisten, so merken wir durch den Thaleskreis, wie statisch, zentriert sie dargestellt sind. Wenn dies aber nicht ganz der Fall war, so wurden sie dementsprechend ausbalanciert (Narziss, kranker Bacchus). Hier steht eindeutig das Bildnis im Vordergrund, das normalerweise auf das physische Aussehen, auf Merkmale einer Persönlichkeit, verweisen soll. Bei Caravaggio wird aber das Gesicht zur Sprache von Gefühlen. Porträts sind meist Auftragsarbeiten und sollten die Macht, die soziale Rolle, die Identität eines Menschen repräsentieren. Caravaggio aber nutzt dieses konventionelle Format, um Gefühle auszudrücken.

Typisch für Caravaggio ist weiters die Tendenz zu runden Formen. Er malte volle, junge Gesichter mit weit gewölbten Augenbrauen, Stoffe mit großen Faltenwürfen. Diese Formen dienten ihm vor allem dazu, Dreidimensionalität zu schaffen. Der Hintergrund ist immer undefiniert, was ihn dazu zwang, die Menschen möglichst *lebendig* aussehen zu lassen. Diese Vorgehensweise wird wiederum *Buzzatis* Zitat gerecht, denn durch die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Protagonisten, muss der Hintergrund Einbüßen machen, um nicht zu sehr abzulenken. Ebenso büßen, wie die Interferenzauswertung zeigt, die Zeitverweise zu Gunsten der Beschreibung, sprich semantischer Aspekte, ein.

Diese runden Formen finden sich sowohl im Kleinen als auch im Großen, denn sowohl Narziss als auch Medusa weisen Kreiskompositionen in ihren Makrostrukturen auf.

4.2. Biblische Texte

Ebenso wie mythologische Erzählungen, stellen auch die Biblischen eine unendliche Quelle an Ideen für die Künste dar. Musiker, Bildhauer, Schriftsteller und Maler haben bis in die Gegenwart in diesen Überlieferungen immer wieder Motive aufgegriffen, in denen sie ihre eignen Gedanken und Anschauungen verpacken konnten, beziehungsweise eine eigene Interpretation nach Außen tragen konnten. Die Bibel ist ein historisches Dokument, in dem wir immer geltende Wahrheiten, Geschichten über Gut und Böse, finden, die uns im Endeffekt vor allem das Gefühl der Existenz einer ausgleichenden Gerechtigkeiten geben sollen. Man könnte sie als historisches Beruhigungsmittel betrachten. Wie Mythen, wurden auch biblische Texte zunächst mündlich überliefert. Ihre Kernaussage blieb immer erhalten, weil sie über allgemeine Wahrheiten sprechen. Die Parallelen, die man bald zwischen einigen mythologischen und biblischen Texten entdeckt, lassen sich wohl dadurch erklären, dass die Griechen viele Mythen aus dem vorasiatischen Kulturkreis entlehnt haben, dem bekanntlich auch Israel angehörte.

Ob man nun im klassischen Sinne gläubig ist oder nicht, steht es außer Frage, dass die Bibel eine Inspirationsquelle der Künste darstellt und dass sie wiederum der Bilder bedarf. *Günther Romboldt* nennt sein Buch treffend „*Bilder-Sprache der Religion*“. Darin schreibt er von der analogen Bildlichkeit von Sprache und Bild und bezeichnet das Christentum als eine Bildreligion, im Unterschied etwa zum Islam, in dem die Ornamentik aus dogmatischen Gründen im Mittelpunkt steht.¹⁹² An dieser Stelle ist allerdings zu ergänzen, dass die Ornamentik wiederum wahrscheinlich den ältesten Zusammenhang von Mathematik und Kunst darstellt.

Die Gegenreformation, mit der die katholische Kirche den Kampf um die Rückeroberung der Gläubigen aufnahm, gab der Kunst neue Impulse. Diese wurde nämlich zum Instrument der Glaubenspropaganda. Der neue Stil, der vom Manierismus zum Barock überleitete, war vor allem gekennzeichnet durch Kurven, Diagonalen, starke Bewegungen, Lichteffekte, ausladende Gesten und illusionistische Malereien. Der Betrachter wurde in das Bildgeschehen miteinbezogen und die Grenze von Bild und Wirklichkeit immer undeutlicher.¹⁹³

Das Christentum konnte Botschaften mittels Bilder besser verbreiten und die Kunst war wiederum in vielen Jahrhunderten, so wie zu Lebzeiten Caravaggios, von der Kirche abhängig. Nicht zu vergessen ist, dass für die katholische Kirche die Macht des Bildes wiederum zweischneidig war. Zum Einen fürchtete sie sich vor dem Bildkult, zum Anderen wollte sie auf Bilder als Kommunikationsmittel zwischen Glauben und Gläubigen, als auch den noch Ungläubigen, nicht verzichten. Diese Streitfrage klärte Papst Gregor der Große in seinen zwei Briefen in den Jahren 599 und 600 u. Ztr. an den damaligen Bischof von Marseille. Papst Gregor dem Großen wurde diesen Briefen nach die Aussage *„Bilder bedeuten für Analphabeten das, was die Schrift für die ist, die lesen können.“*, zugewiesen.¹⁹⁴

Für eine vollständigere Interpretation biblischer Inhalte ist es nun wichtig zu unterscheiden, ob es sich um historische Berichte oder eben um bildhafte Glaubensaussagen und Handlungsanweisungen handelt. Das Alte Testament offenbart die Heilsgeschichte, das Handeln Gottes, während sich im Neuen Testament das Leben und Wirken Christi finden, Handlungsanweisungen, die wörtlich zu verstehen sind und Glaubensaussagen die im übertragenen Sinne, also bildlich zu interpretieren sind.

Als Caravaggio nach Rom kam, herrschte dort großes Interesse an der internationalen Kunst und an neuen Formen des Naturalismus vor. Diese Ideale entwickelten sich vor allem unter Papst Clemens XIII. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde unter den päpstlichen Regenten der Ausbau Roms zur Hauptstadt des Christentums vorangetrieben. Rom wurde so zum europäischen Kulturzentrum, Papst und Kardinäle zu wichtigen Auftraggebern, die Malerei in den Dienst der gegenreformatorischen Bewegung einsetzten. Sie diente der Repräsentation der Kirche, ihrer Vielfalt und dadurch vor allem der Darstellung ihrer Macht.

In der Renaissance und im Barock traten neue Themen in den Vordergrund wie etwa die Auferstehung Christi. Stilistisch bekam das Licht immer mehr Bedeutung, da es das „Gute im Menschen“ symbolisieren sollte. Die Proportionen wurden ebenso zu einem wichtigen Kriterium für Schönheit, es wurden Studien an lebenden Modellen durchgeführt, um den idealen Menschen darzustellen. Die Zentralperspektive wurde benutzt, um den Gegenstand in

Zentrum zu setzen, wobei der Betrachter in den Bildraum miteinbezogen wurde. Es bestand das Bestreben, Erkenntnisse der Philosophie und Naturwissenschaft zu nutzen, um Bilder mit optimaler Wirkung zu erzeugen. In der Darstellung Christi findet das Göttliche Ausdruck im Ideal vollkommener körperlicher Schönheit. Dieses Umdenken führte dazu, dass Christus immer öfter als Auferstandener als Leidender dargestellt wurde.¹⁹⁵ Wenn er doch am Kreuz hängt, dann wirkt er dennoch kraftvoll und lebendig.

Die Darstellungen von Caravaggio (ebenso jene von Rembrandt und Vélazquez) erhalten ganz neue Akzente. Es herrscht ein psychologischer Verismus in den Gesichtszügen vor, wobei gleichzeitig unnatürliche Lichtverhältnisse eingesetzt werden.

Das Licht wird als Ausdruckselement insbesondere in der italienischen Malerei durch Caravaggio und seine Nachfolger weiterentwickelt und ganz gezielt eingesetzt.¹⁹⁶ Das Licht kann die dramatische Steigerung der Szene bewirken und auch die Erleuchtung selbst darstellen, so wird es zu einem besonderen Gestaltungsmittel. Der hellste Punkt wird gleichzeitig zum wichtigsten Ort.

Nach den ersten Jahren des Widerstandes, passte Caravaggio sich den römischen Anforderungen immer mehr an. Vor allem ab der Zeit, die er bei Del Monte verbrachte, widmete er sich religiösen Themen zu und schaffte es so durch die Kirche zum Erfolg. Der Einsatz von Licht dient in diesen Werken zur Enthüllung und wird zum Faktor der Handlung selbst. Obwohl er sich den Ansprüchen seiner Zeit und der Kirche beugte, hatte Caravaggio auch in dieser Phase mit scharfer Kritik umzugehen, da seine Figuren einfache Menschen waren.

Werke, die zu dieser Schaffensphase zählen und hier analysiert werden sollen, sind *Die Ruhe auf der Flucht*, *Judith und Holofernes*, *Die Opferung Isaaks*, *Die Berufung des Matthäus*, *David und Goliath*, *Die Enthauptung des Täufers* und *Salome mit dem Haupt des Täufers*. Diese Werke entstanden in der Zeit zwischen 1595 und 1605 und bilden den Höhepunkt von Caravaggios Schaffen.

4.2.1. Die Ruhe auf der Flucht



Das Werk „*Die Ruhe auf der Flucht*“ entstand zwischen 1595 und 1597 und hat die Maße 135,5 cm x 166,5 cm.¹⁹⁸ Das Bild wurde vermutlich für Kardinal Pietro Aldobrandini gemalt und befindet sich gegenwärtig in der *Galleria Doria Pamphilj* in Rom.¹⁹⁹

Wir sehen eine Komposition von vier Personen in einer Landschaft. In der Mitte des Bildes befindet sich ein nur mit einem Tuch bekleidetes Wesen, das uns den Rücken zudreht. Es hat große Flügel und spielt auf einer Geige. Links davon sitzt ein alter bärtiger Mann in dunklem Gewand, der das Notenblatt hält und das Wesen anblickt. Rechts davon sitzen, ruhen oder schlafen Mutter und Kind. Diese ist in rot(braun) gekleidet. Das Kind ist in ein weißes Tuch gewickelt, ebenso wie das geflügelte Wesen. In der traditionellen Ikonographie bezeichnen wir halbnackte, goldlockige und geflügelte Wesen als Engel.

Die Darstellung des Kindes erinnert an Jesus' kindliche Darstellungen: er ist entweder nackt oder in ein Tuch gewickelt. Die zwei anderen Figuren sind

normal gekleidet, was etwas unlogisch erscheint, da man angesichts der Empfindlichkeit, wohl eher das Kind einwickeln würde. Hier scheint eine Verbindung zwischen Kind und Engel zu bestehen, die bereits in der Nacktheit und dem weißen Tuch auf ersten Blick zu erkennen ist. Die äußere Erscheinung entlarvt das schlafende Kind als etwas Höheres. Links hinter dem alten Mann ragt der Kopf eines Esels hervor und zu seinen Füßen sehen wir einen Reisesack und eine Wasserflasche. Die Konstellation von einer dreiköpfigen Familie (Vater-Mutter-Kind), die beschriebene Darstellung des Kindes, ein Engel als Begleiter, ein Esel, der eindeutig große Altersunterschied zwischen Mutter und Vater, legt es nahe, dass es sich um einen biblischen Text handelt.

Die Szene ist im Matthäusevangelium zu finden (2,13-23):

Flucht nach Ägypten – Kindermord zu Betlehem:

- 13 *Da sie aber hinweggezogen waren, siehe, da erschien der Engel des Herren, dem Joseph im Traum und sprach: stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und flieh nach Ägyptenland und bleib allda, bis ich dir sage; denn es ist vorhanden, daß Herodes das Kindlein suche, dasselbe umzubringen.*
- 14 *Und er stand auf und nahm das Kindlein und seine Mutter zu sich bei der Nacht und entwich nach Ägyptenland.*
- 15 *Und blieb allda bis nach dem Tod des Herodes, auf daß erfüllt wurde, was der HERR durch den Propheten gesagt hat, der da spricht: „Aus Ägypten habe ich meinen Sohn gerufen“.*
- 16 *Da Herodes nun sah, daß er von den Wesen betrogen war, ward er sehr zornig und schickte aus und ließ alle Kinder zu Bethlehem töten und an seinen ganzen Grenzen, da die zweijährig darunter waren, nach der Zeit, die er mit Fleiß von den Weisen erlernt hatte.*
- 17 *Da ist er erfüllt, was gesagt ist von dem Propheten Jeremia, der da spricht:*
- 18 *„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht töten lassen, denn es war aus mit ihnen.“*

Rückkehr aus Ägypten:

- 19 *Da aber Herodes gestorben war, siehe, da erschien der Engel des HERRN dem Joseph im Traum in Ägyptenland*

- 20 *und sprach: Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und zieh hin in das Land Israel; sie sind gestorben, die das Kindlein nach dem Leben standen.*
- 21 *Und er stand auf und nahm das Kindlein und seine Mutter zu sich und kam in das Land Israel.*
- 22 *Da er aber hörte, daß Archelaus im jüdischen Lande König war anstatt seines Vaters Herodes, fürchtete er sich, dahin zu kommen. Und im Traum empfing er Befehl von Gott und zog in die Örter des galiläischen Landes*
- 23 *und kam und wohnte in der Stadt, die da heißt Nazareth; auf daß erfüllt würde, was da gesagt ist durch die Propheten: Er soll Nazaranus heißen.*

Die von Caravaggio dargestellte Szene ist im Text genaugenommen nicht beschrieben. Dass die Flucht eine längere Reise ist und die Familie auch eine Pause machen wird, scheint uns logisch, dennoch gibt es keine Anzeichen im Text, wie diese möglicherweise ausgesehen haben könnte. Elemente, die auf eine Reise hindeuten, sind die große Wasserflasche, der Reisesack und der Esel im Hintergrund, der als Transporthilfe dient. Auch diese Hinzufügungen sind absolut einleuchtend, werden im Text jedoch nicht erwähnt. Joseph bekommt den Befehl, mit Mutter und Kind zu flüchten, wie dies genau vor sich geht und wie die Reise aussieht, ist irrelevant. Aber genau das ist es, was den Künstler interessiert. Er möchte das Unsichtbare (das allzu Logische, Natürliche) sichtbar machen, was eigentlich im Text nicht vorhanden ist. Er sucht Lücken im Text und visualisiert diese. Ebenso muss der Leser dieser Textpassage sich auf seine eigene Vorstellung des Weges und der Reise verlassen, denn er hat die Beschreibung nicht. Genau diese Vorstellung, die im Text als solche nicht vorhanden ist, wird hier visualisiert. Gleichzeitig ist aber wiederum ein Zusammenspiel von Text und Bild festzustellen, eine besondere Dependenz, wenn man so will, denn in den Versen 19-21 lesen wir:

- 19 *Da aber Herodes gestorben war, siehe, da erschien der Engel des Herren dem Joseph im Traum in Ägyptenland*
- 20 *und sprach: Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und zieh hin in das Land Israel; sie sind gestorben (...)*
- 21 *Und er stand auf und nahm...(...)*

Das heißt, wieder erscheint Joseph der Engel, wieder macht er sich mit Mutter und Kind auf den Weg, diesmal Richtung Israel. Dennoch ist es wieder eine Reise.

In den Versen 22-23 wiederholt sich die Szene zum dritten Mal, wenn auch in etwas abgeschwächter Form:

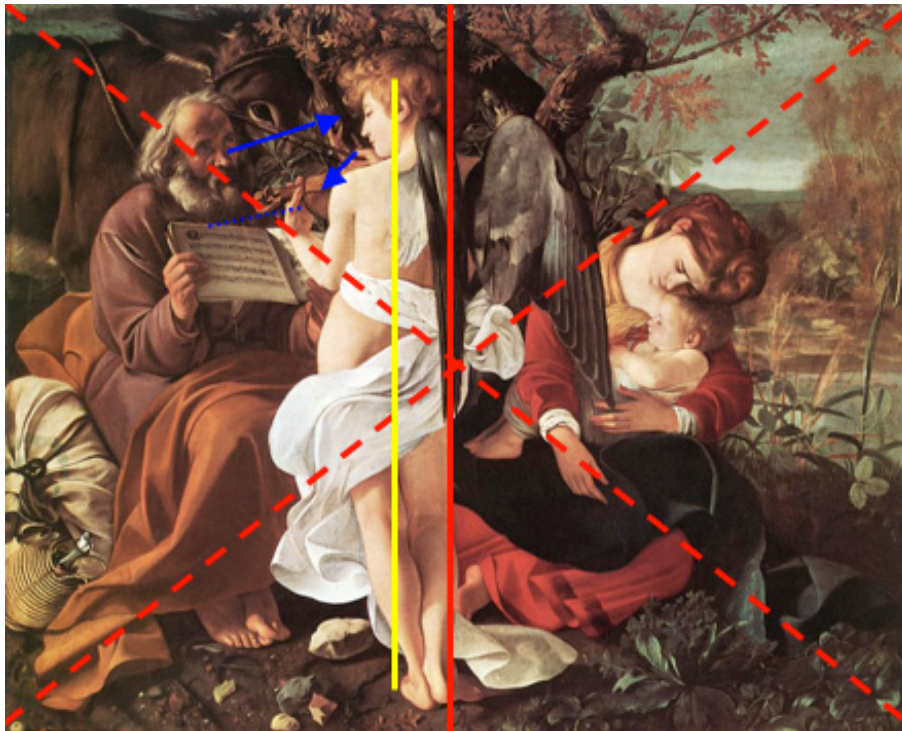
- 22 *Da er aber hörte, dass Archelaus im jüdischen Lande König war anstatt seines Vaters Herodes, fürchtete er sich, dahin zu kommen. Und im Traum empfing er Befehl von Gott und zog in die Örter des galiläischen Landes*
- 23 *und kam und wohnte in der Stadt, die da heißt Nazareth; auf dass erfüllt würde, was da gesagt ist durch die Propheten: Er soll Nazaranus heißen.*

Man könnte das Bild also als die Darstellung jeder dieser drei Reisen interpretieren. Die Protagonisten sind die gleichen und die hinzugefügten Elemente sind nicht von der jeweiligen Textpassage abhängig. {Engel – Joseph – Mutter – Kind}, diese Verkettung ist immer vorhanden und dies würde es zulassen, das Bild in eine der beliebigen Verse einzubetten. Diese scheinbare Willkür wird allerdings wieder vom Text eingeschränkt. Wenn auch der Maler das Unsichtbare, das nicht Lesbare sichtbar macht, determiniert er den visuellen Text dennoch mit der Titelgebung, sodass die anderen Passagen auszuschließen sind.

Wir haben nun den **Zeitpunkt** festgestellt, aber nicht die Frage beantwortet, warum genau dieser gewählt wurde. Wie erläutert, sind Elemente gleich. Die Elemente Vater-Mutter-Kind, die Präsenz eines Engels und die Darstellung des Kindes erlauben eine Identifikation, um welche Familie es sich handeln dürfte. Die Hinzufügung des Esels bestätigt die Vermutung nochmals. Andere hinzugefügte Elemente, wie Sack, Trinkflasche und Ambiente, präzisieren die Umstände. All diese Elemente würden auch auf die anderen Reisen zutreffen, warum wählte Caravaggio also die *Ruhe* auf der Flucht? Weil es andere Maler ebenso taten? **Das Motiv**, das diese Reise von den anderen unterscheidet, ist weniger in einzelnen Elementen und deren Darstellungen zu finden, als viel eher in der Intention, die wir aus dem Text herauslesen. Vor der ersten Reise erfährt Joseph, dass er flüchten muss, da sonst das Kind stirbt. Die zweite Reise, die Rückkehr nach Herodes' Tod, ist schon entspannter, die Familie hat

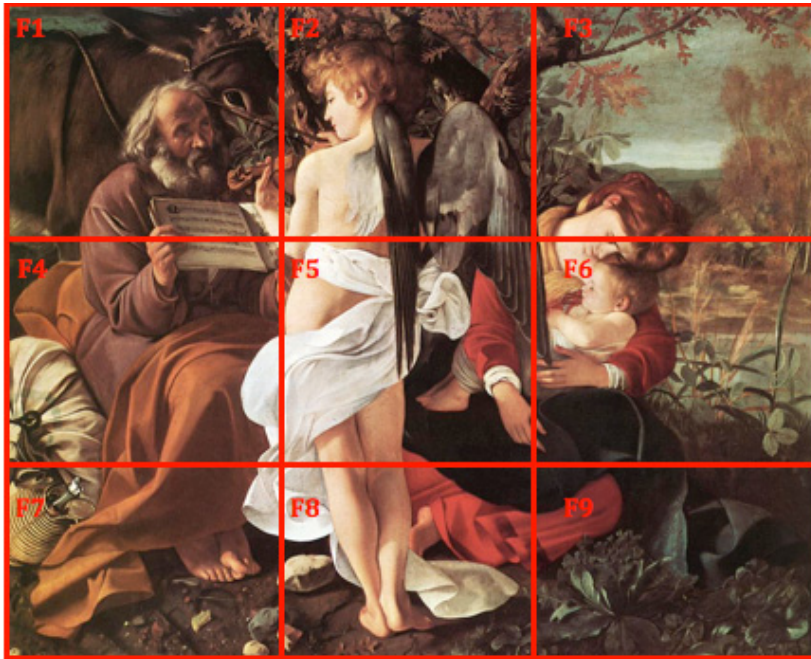
nichts mehr zu befürchten; und die dritte Reise ist eher eine Alternative oder Prävention. Nur in der ersten Reise, der ersten Erscheinung des Engels, ist eine wirkliche Unruhe, eine existentielle Angst vorhanden. Diese Ängste sind die Steigerung der Spannung und die Besonderheit der ersten Passage, die sie von den zwei anderen abhebt.

Diese Intention, die absolute Anspannung, beschloss Caravaggio darzustellen und ihr aber gleichzeitig den Wind aus den Segeln zu nehmen. Der Titel „*Ruhe auf der Flucht*“ ist ein Paradoxon. Eine Flucht ist immer etwas, das von Ängsten beherrscht wird, etwas wozu man gezwungen wird, wo man keine Wahl hat. Dass man sich auch während einer Flucht ausruhen muss, da der Körper erschöpft ist, ist allzu logisch, doch kann man nur eine physische Ruhe erzwingen, keine Innere. Die Darstellung ist aber die einer absoluten Ruhe. Wir sehen Joseph, der ein Notenblatt hält und den Engel ansieht, der auf der Geige spielt. Das Lied, welches das Kind in den Schlaf begleitet, ist weit entfernt von der Angst und Hektik, die man sich erwarten würde. Die Ruhe, die Caravaggio darstellt, ist also nicht nur eine physische, sondern paradoxerweise auch eine innere Ruhe, die das Vertrauen in Gott zeigt und das Vertrauen darauf, dass sich alles zum Positiven wenden wird. Der Maler platziert die Szene in der Natur, der Zeitpunkt ist die Abenddämmerung, welche die Stimmung der Ruhe nochmals unterstreicht.



Das Werk gehört zu Caravaggios frühen religiösen Bildern. Es wird von warmen Tönen und flächigem Licht dominiert. Hier ist die lombardische Buntfarbigkeit der ersten Jahre (s. junger Bacchus) noch deutlich. Auf den ersten Blick vermag man zu behaupten, dass der Engel das Bild teilen, die Gruppenkonstellation sich perfekt ausgleichen würde. Genauer betrachtet, ist die Szene etwas komplexer.

Die **elementare Teilung** verdeutlicht, dass der Engel eigentlich auf der linken Seite, näher bei Joseph, platziert ist. Lediglich der rechte Flügel verbindet ihn mit Mutter und Kind. Der Flügel ist zudem etwas übertrieben gemalt, als hätte der Künstler ihn zusätzlich vergrößert, um die schützende Funktion für das Kind zu verdeutlichen. Die Körperachse des Engels ist dennoch parallel zur vertikalen Bildteilung.



Der Engel nimmt die gesamte vertikale Mittelzone ein. Auch der Baum, eine Eiche, trennt links von rechts, wodurch sich zwei Hintergründe bilden. Symbolisch könnte diese Teilung der Hintergründe die Trennung von Himmlisch und Irdisch darstellen.

Joseph sitzt links, als alter Greis in brauner Kleidung. Links ist ebenso das Stillleben von Flasche und Reisetasche. Joseph ist besonders alt dargestellt, um den Kontrast zu Maria und zur Nicht-Vaterschaft zu verdeutlichen.

Die Verjüngung Josephs fand tatsächlich erst in der Neuzeit statt.²⁰⁰ Die Steine, die sich zu Josephs Füßen befinden, sind ein Zeichen der Unfruchtbarkeit. Im Gegensatz zu Joseph, seines Aussehens und der Dunkelfarbigkeit seiner Kleidung, haben wir rechts Maria mit dem Kind in hellen Tönen. Maria ist wie üblich sehr jung dargestellt. Das Kind schläft, die Mutter womöglich auch. Auf der rechten Seite haben wir viele Pflanzen, Zeichen von Leben und Fruchtbarkeit.

Bei Maria ist zudem die Königskerze „*verbascum*“²⁰¹, deren Blätter als Lampendocht verwendet wurden, im Vordergrund zu entdecken. Seit der Antike ist diese Pflanze mit der Vorstellung von (göttlichem) Licht verbunden.²⁰²

Joseph hält ein Notenbuch, aus dem der Engel vorspielt, und blickt ihn dabei an. Hinter Joseph schaut der Esel hervor, sodass eine Verdichtung der Köpfe von Joseph-Esel-Engel, festzustellen ist, was sie zu einer Einheit macht. Nicht nur der Blick des Joseph bildet diese Einheit, sondern auch die unsichtbare

Verbindung von Notenblatt und Geige. Die zweite Einheit wird durch die Körperhaltung Marias und des Kindes gebildet. Ihre Köpfe, Hände und die Füße des Kindes zeigen ebenso eine Verdichtung.

Die verbindenden Motive dieser Gruppen sind zweierlei: zum Einen ist es der Engelsflügel, der sich schützend bis zum schlafenden Kind erstreckt, zum Anderen ist es die Musik. Die Musik unterstreicht nochmals die Opposition von links/rechts, als es sie ebenso verbindet. Der Engel erscheint in der Geschichte nur Joseph, so wie hier: Maria und Kind bleiben unberührt. Interessant ist außerdem, dass der Wind nur im Tuch des Engels sichtbar ist und sonst Windstille herrscht. Die Partitur macht die Musik sichtbar und gleichzeitig ist das Musikstück vielleicht verantwortlich dafür, dass Maria und Kind schlafen. Hier also auch die Visualisierung von Ursache und Wirkung der Musik. Auf dem Notenblatt ist die Oberstimme einer vierstimmigen Motette eines flämischen Komponisten auf einem Text aus dem Hohelied „*quam pulchra es et quam decora*“ zu sehen. Bei Caravaggio ist der Text allerdings nicht ergänzt.²⁰³



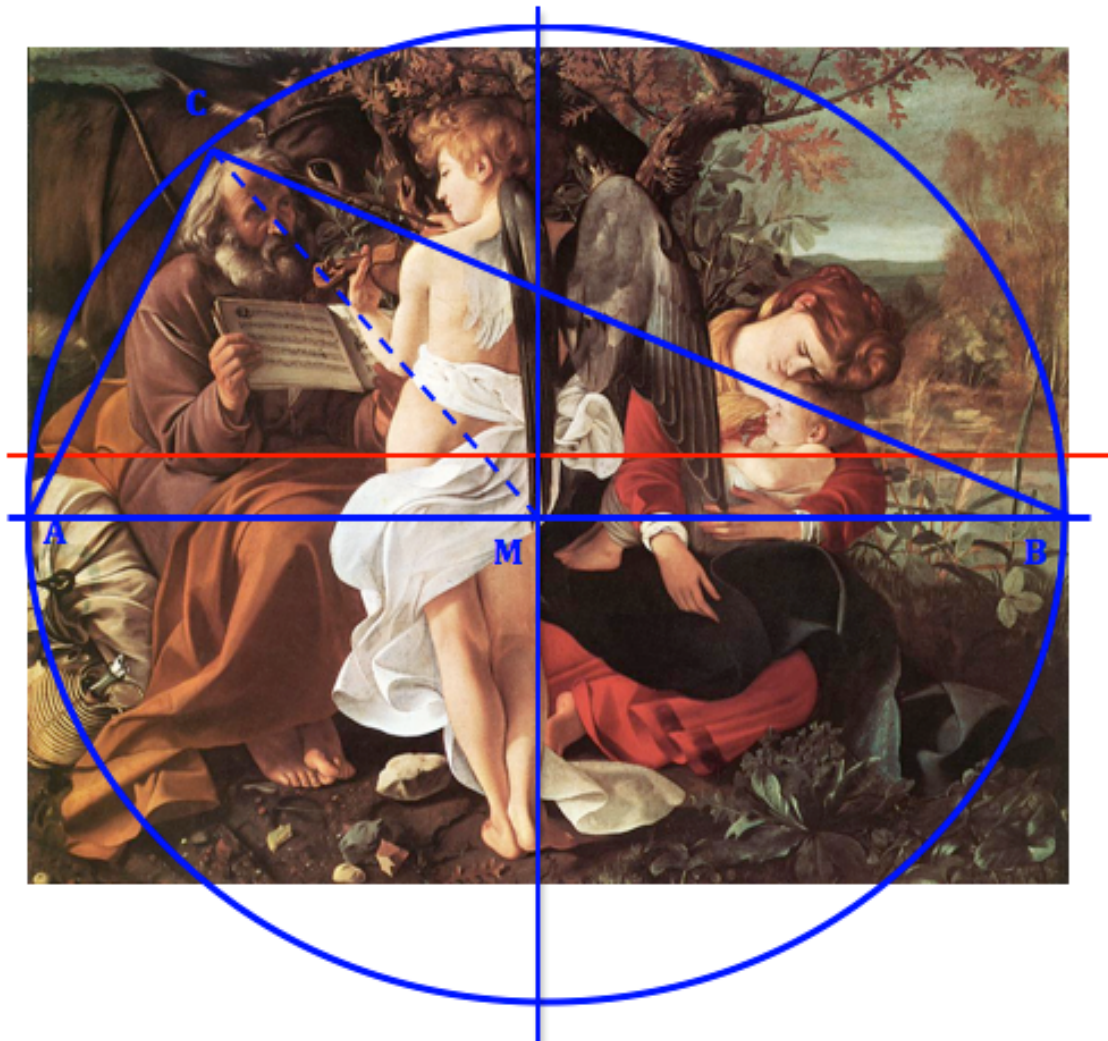
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es eine **Verdichtung** der Köpfe links und eine Verdichtung der Köpfe sowie Hände rechts gibt. Gleichzeitig gibt es eine **Lockerung** der Köpfe von Maria, Engel und Joseph. Es sind drei Einheiten festzustellen, die aus der Lockerung und Verdichtung hervorgehen:

1. {Joseph+Engel+Noten}, 2. {Maria+Kind} und 3. {Füße von Maria+Engel+Joseph}. Das verbindende Motiv dieser drei Einheiten ist die Musik und ihre Wirkung. Weiters ist eine Opposition von offen und geschlossen festzustellen: die Szene ist geschlossen, rechts öffnet die Natur und der Blick in die Ferne den dargestellten Handlungsraum.



Die **Verdunkelung** veranschaulicht die tragende Rolle des Engels. Da das Werk noch sehr venezianisch, also flächig gemalt und beleuchtet ist, kann man den einzigen Kontrast vom Engel ausgehend feststellen. Er nimmt die ganze vertikale Zone ein und bildet damit die hellste Stelle im Bild. Der Engel weicht von der vertikalen Teilung des Bildes ab, dennoch ist seine Körperachse parallel zur Mittelachse.

Hier hat das Licht vor allem noch formale, aber auch schon spirituelle Bedeutung. Das Weiß seines Tuches wiederholt sich im Weiß des Tuches des Kindes. Es herrscht also eine besondere Verbindung zwischen Kind und Engel, die auch im visuellen Text hervorgehoben wird. Der stärkste Kontrast ist daher in der mittleren vertikalen Zone festzustellen.



Obwohl der Engel im Gegensatz zu den restlichen Personen aufrecht steht und man glauben möchte, er würde das Bild dominieren, so ist der erste Berührungspunkt auf dem Kreissektor bei Joseph. Von der aktiven Seite ausgehend, zur passiven, von Musikalität zur Ruhe. Es ist also weniger eine Steigerung, als eine Senkung, eine Beruhigung, festzustellen. So wie das Lied zuerst auf dem Papier sichtbar ist, dann durch die Violine hörbar gemacht wird und die Konsequenz hat, jemanden zu beruhigen. (Wir sehen nicht nur das Musikstück, sondern auch die Produktion und die Auswirkung). Der Übergang von aktiv zu passiv ist gleichzeitig ein Übergang von C zu B, von links nach rechts, was der natürlichen Leserichtung entspricht.

Ebenso ist in der Raumaufteilung bereits festzustellen, dass Joseph vier Felder einnimmt, während Maria und das Kind etwa 1,5 Felder einnehmen.

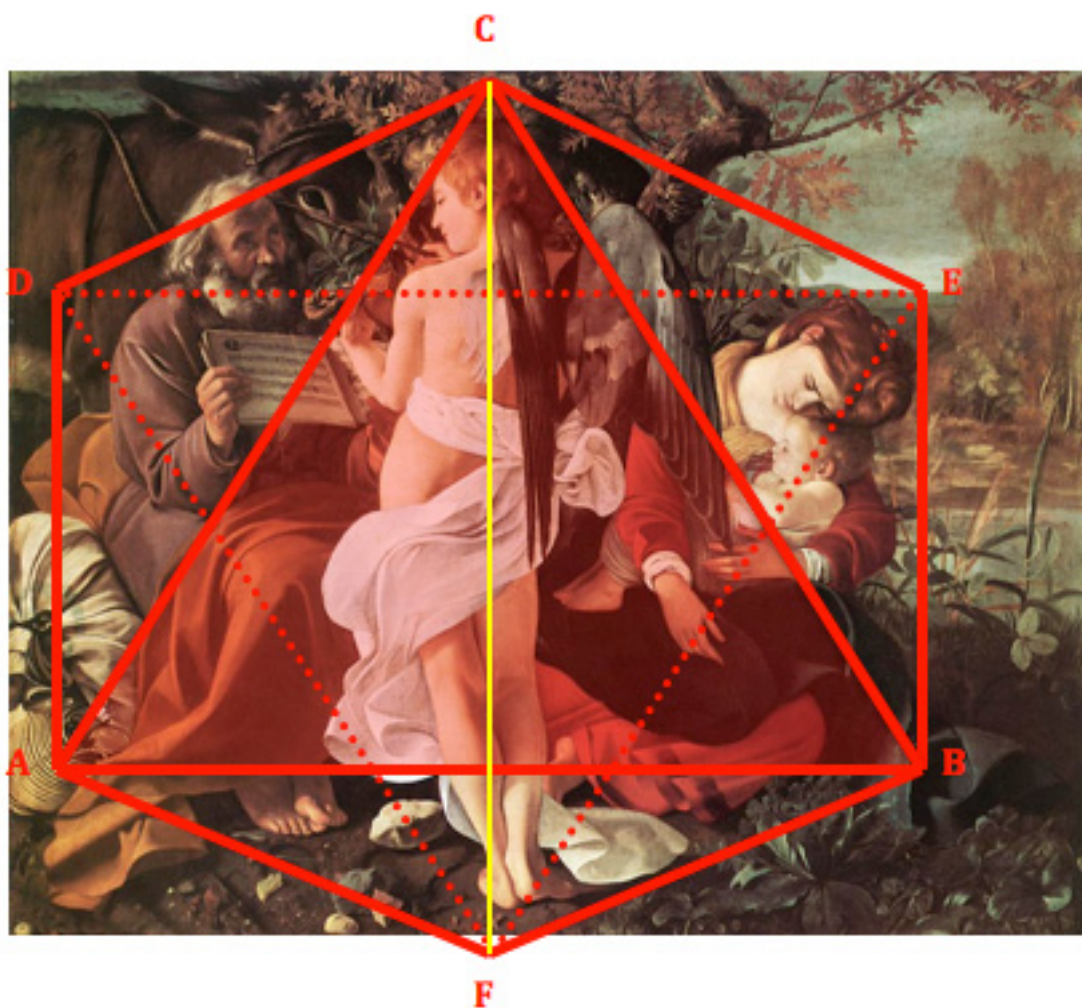
Joseph kommt hier also eine aktive, wichtige Rolle zu. Es ist zudem nicht zu vergessen, dass im Text nur ihm der Engel erscheint. Maria und Kind nehmen die Szene nicht wahr, weil sie wahrscheinlich schlafen. Wie aus dem Text außerdem hervorgeht, zeigt sich Joseph der Engel im Traum, somit besteht gar keine Möglichkeit, dass ihn andere sehen. Nun stellt sich die Frage, ob Caravaggio hier nicht dazu verleitet wurde, weniger eine Szene darzustellen, als eher den Traum an und für sich? Nur der Traum und die Konsequenz, die Joseph daraus zog, konnten das Kind vor Herodes und seinen Männern retten. So steht Joseph in dieser Geschichte eine besondere Rolle zu, sowie er ebenso in Hinblick auf Ausführung und aktiven Art in Caravaggios Werk eine wichtige, wenn auch nicht die zentralste Rolle einnimmt. Joseph kann absolut als handelnde Figur betrachtet werden, wie es der Thaleskreis verdeutlicht: nicht der Engel berührt als erster den Kreissektor und schafft eine ausgewogene Komposition, sondern Joseph aus dem Hintergrund. Er leitet die Szene, denn es ist sein Traum. Wäre der Engel nicht im Bild, so wäre die Senkung der Szene (Strecke CB) noch viel dramatischer, Josephs Position noch dominanter. Der Engel fungiert als eine Art Zäsur im Bild, er verlangsamt die Lesbarkeit des Bildes, er unterbricht und verbindet gleichzeitig die zwei Seiten. Betrachtet man die Köpfe von Joseph-Engel-Maria und zieht man eine imaginäre Linie, so merkt man, dass ohne Engel die Verbindung von Joseph und Maria sehr steil wäre, während die Präsenz des Engels die Verbindung zuerst etwas anhebt, dann senkt – wie im Text der Rhythmus des Satzes durch Hinzufügung.

Die Raumaufteilung kann nochmals mittels **Polyeder** verdeutlicht werden: Die Körperachse des Engels ist auch die Mittelachse der Gruppenkonstellation. Aus dieser Perspektive bildet der Engel also doch eine Mitte.

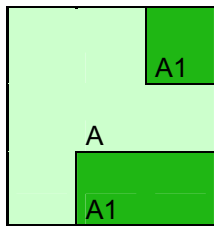
Ein elementares Dreieck ABC umfasst den Engel. Dieses noch feiner zu *triangulieren*, ist nicht notwendig, da dieser komplett umfasst wird. Das zweite Dreieck DEF, das im Hintergrund entsteht, umfasst mit seinen zwei oberen Kanten links Joseph und rechts Maria. Diese zwei Dreiecke, die zunächst ein Pentagramm bilden, integrieren alle notwendigen Elemente. Bereits die Dreiecke ABC und DEF verdeutlichen die Trennung von Vorder- und Hintergrund. Aus dreidimensionaler Sicht ist der Abstand des Engels zu den

zwei Figurengruppen deutlich sichtbar. Joseph ist im Vergleich zur Mutter-Kind-Gruppe etwas weiter zum oberen Bildrand hin platziert. Der Abstand zum Engel ist dennoch etwa derselbe. Im untersten Dreieck AFB ist die verbindende Einheit, also die Stellung der Füße, sichtbar.

Die Umrandung der Gruppe mit einem geometrischen Körper zeigt, wie statisch diese eigentlich konstruiert ist, da jedes Eck eine Figur oder ein Element beinhaltet. Die Statik ist es auch, welche die Ruhe vermittelt, wie bereits der Titel andeutet.



Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	1
F2	1	1	1	1
F3	0	1	0	0
F4	1	0	0	1
F5	1	0	1	1
F6	1	1	1	0
F7	1	0	0	0
F8	0	0	1	0
F9	0	0	0	0

Das Thema und der Inhalt des Textes befinden sich in allen Feldern, bis auf zwei: {F3; F9}. Interessant ist, dass A ein anderes Schema darstellt, als etwa bei der Analyse der mythologischen Texte. A besteht aus drei Feldern, in denen Joseph dargestellt ist, aus zwei Feldern, die der Engel einnimmt und schließlich aus einem Feld, worin Maria mit dem Kind zu sehen ist. Diese erste Bildflächenaufteilung veranschaulicht bereits die Wichtigkeit Josephs. Genaugenommen nimmt der Engel drei Felder ein, allerdings ist {F8} für dessen Wiedererkennung, beziehungsweise für das Verständnis der Erzählung, nicht von Relevanz. Das gleiche gilt für Marias Füße. Bei Joseph dagegen, ist das unterste Feld {F7} aufgrund des Sacks und der Reiseflasche, die Indikatoren für die Reise sind, wohl von tragender Bedeutung. Diese Erkenntnis lässt nun die Hierarchie von 3:2:1 zusammenstellen. Es ist Joseph, dem der Engel erscheint. Er ist derjenige, der zu flüchten entscheidet und somit Maria und Kind schützt. Diese chronologische Abfolge des Basistextes steht also in engem Zusammenhang mit der Darstellung im Bild.

Die Zuteilung der Felder von aktiv und passiv zeigt, dass „Aktion“ hauptsächlich im linken Bereich {F1;F2;F4} vorhanden ist, was bereits durch den Thaleskreis veranschaulicht wurde. Die Aktivität geht eindeutig von Joseph aus, der durch seinen direkten Blick den Blick des Betrachters zum Engel und dessen Tuch leitet.

Der Hinter- beziehungsweise Untergrund A1 ist in zwei Teile aufgeteilt. {F8} und {F9} bilden den Vordergrund (ebenso ein Teil von {F7}) und in {F3} (und teilweise {F2}) ist die einzige Zeitkomponente festzustellen: eine herbstliche Landschaft in der Abenddämmerung.

Die Überlagerung von inhaltlichen Elementen und Kontrasten ist besonders in den Feldern {F4} und {F7} festzustellen. In diesen Feldern befinden sich Joseph, der das Notenblatt hält, der Reisesack und die Wasserflasche.

Zudem ist die Überlagerung von „Aktion“ und inhaltlichen Komponenten in {F1}, {F4} und {F5} zu sehen. Text, Kontrast, Aktion und Zeit überlagern einander im Feld {F2}. In dieser mittleren Zone sehen wir den Engel, recht deutlich seine Flügel und die nackte Haut. Im Hintergrund das Geäst. Die Parameter Text-Kontrast-Aktion überlagern einander nochmals deutlich in den Feldern {F1} und {F4}. Dies ist der Blick Josephs zum Engel und die Hände des Engels. Im mittleren Feld, {F5}, ist die Aktion vorwiegend durch den Faltenwurf des Stoffes und die Körperhaltung des Engels gegeben. Durch den Stoff wird Bewegung simuliert. Die Parameter Text und Kontrast werden nochmals im Feld {F7} deutlich. Josephs Bekleidung ist detaillierter ausgearbeitet, als etwa Marias. Wir sehen also, dass die Parameter Text-Kontrast und Text-Aktion vorrangig auf Joseph und den Engel (Dialog) ausgerichtet sind. In {F2} sind zwar alle Komponenten zu sehen, das Feld selbst dient aber eher dem Blickfang. Wie der Thaleskreis ebenso dargestellt hat, zeigt die Bildflächenaufteilung nochmals Josephs Vorrangrolle. Der Blickfang (siehe auch Verdunkelung) ist hauptsächlich in der mittleren vertikalen Zone, was auch verdeutlicht, dass das Licht noch eher formalen Charakter besitzt. Inhaltlich sind die vertikale linke Zone und die horizontale mittlere Zone betont. Darin befinden sich der Protagonist und der Grund der Reise (Erscheinung des Engels und die restlichen Elemente, die zur Entzifferung dienen (Maria, Kind)).

4.2.2. Judith und Holofernes

Dieses Werk hat die Maße 145 cm x 195 cm, wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und befindet sich in der *Galleria Nazionale d'Arte Antica* in Rom. Das Bild wird zwischen 1597 und 1600 datiert.²⁰⁴ Der Auftraggeber war Ottavio Costa. Der Genueser Bankier gehörte zu den ersten Caravaggio-Sammlern. Es ist allerdings unklar, wie das Werk zu den letzten Besitzern, der Familie Coppi, gelangte, die es 1971 an den Staat Italien verkaufte.²⁰⁵

Bei *Baglione* findet sich der Hinweis zur Entstehung und zum Auftraggeber des Werkes:

„Colori una Giuditta, che taglia la testa ad Oloferne per li signori Costi, ...“²⁰⁶



207

Das Werk wurde erst im Jahre 1951 von *Pico Cellini* wiederentdeckt, und es wurden Radiografien im *Istituto Centrale per il Restauro di Roma* durchgeführt. Wiederholt wurden die Untersuchungen nochmals im Jahre 1991 von *Maurizio Seraceni*.²⁰⁸ In diesem Werk sind besonders viele *incisioni* festzustellen, die verwendet wurden, um Abstände zu erreichen. Sie sind tief und ganz fein, mit freiem Auge kaum sichtbar. Entlang des Schwertes, im ausgestreckten Arm von

Judith, im Hals der alten Frau, Linien um den Kopf und auf der Brust des Holofernes.²⁰⁹

Die Radiografie hat ergeben, dass die Hand der Judith nach einem Modell gemalt wurde. Infrarotstrahlen haben zudem gezeigt, dass der Kopf des Holofernes zuerst grob vorgemalt und danach etwas nach links verschoben wurde. Caravaggio hat den Kopf des Modells verschoben, weil er in dem Moment vom Torso abgeschnitten wirken sollte. Judith ist erst danach, über Holofernes gemalt worden. Der Untergrund besteht aus einem einzigen Stück Leinwand. Unter der Malschicht ist außerdem ein erster Entwurf sichtbar: im Kopf des Holofernes, der nach rechts gerutscht ist, eine *incisione*, die den Körper oval umfasst. Weitere Spuren von *incisioni* gibt es im Inneren des linken Unterarms der Judith, der zuerst länger vorhergesehen war, und entlang des äußeren Randes des selben Arms. Wie in vielen anderen Werken, ist der Bart des Holofernes nicht im Oval enthalten.²¹⁰

Das Tuch der alten Frau dürfte nicht geplant gewesen sein. Die Nase des Holofernes, das linke Auge und der Mund wurden nach oben und etwas nach rechts versetzt. Die Arme von Judith sind erweitert worden, die rechte Schulter war höher und wurde etwas reduziert. Unter ihrem weißen Hemd sieht man die Anatomiestudie. Das Bild ist in gutem Erhaltungszustand und es sind soweit keine Kopien bekannt.²¹¹

Das **Thema** dieses Werkes entstammt aus dem Buch „*Judith*“, mit dem die Apokryphen des Alten Testaments beginnen. Es ist die Geschichte einer Frau, die ein ganzes Volk befreit. Holofernes, ein assyrischer Feldherr, will die Welt dem König Nebukadnezar unterwerfen und alle ausrotten, die einem anderen König dienen wollen. So belagert er Betuylua und unterbindet die Wasserversorgung der Stadt, sodass die Bewohner gezwungen werden, sich zu ergeben. Da erscheint Judith, eine junge Witwe, die Holofernes mit seinem eigenen Schwert tötet und ihr Volk rettet. Sie steht als Symbol für die Kraft und das Gute, das über das Böse siegt. Das Buch Judith besteht aus fünf Kapiteln: *Der Feldzug des Holofernes, Die Belagerung von Betuylua, Judith, Judith und Holofernes und Der Sieg*.

Der dargestellte Moment befindet sich im vierten Kapitel:

Judith beim Gelage des Holofernes:

- 13,1: Als es spät geworden war, brachen seine Diener eilig auf. Bagoas machte das Zelt von außen zu und schloss die Anwesenden vom Antlitz seines Herrn aus. Sie begaben sich zu ihren Lagerstätten. Denn alle waren müde geworden, da das Mahl lange gedauert hatte.
- 2 Judith wurde allein im Zelte belassen. Holofernes war vornüber auf sein Lager gesunken, da der Wein ihn beschwerte.
- 3 Judit befahl ihrer Dienerin, außerhalb ihres Schlafgemaches stehenzubleiben und ihren Ausgang wie alltäglich abzuwarten. Sie sagte nämlich, sie wolle zum Gebet hinausgehen. Dasselbe sagte sie auch Bagoas.
- 4 Als alle von Holofernes fortgegangen waren und keiner im Schlafgemach zurückgeblieben war, weder groß noch klein, trat Judit an sein Lager und sprach bei sich: „Herr, Gott aller Macht! Schau in dieser Stunde auf die Werke meiner Hände zur Erhöhung Jerusalems!
- 5 Denn nun ist es Zeit, dich deines Erbes anzunehmen und mein Werk zu vollenden zum Verderben der Feinde, die gegen uns aufgetreten sind!“
- 6 Dann trat sie zur Säule des Bettes hin, die sich zu Häupten des Holofernes befand, und nahm sein kleines Schwert von ihr.
- 7 Sie näherte sich dem Bett, ergriff das Haar seines Hauptes und sprach: „Stärke mich, Herr, Gott Israels, am heutigen Tage!“
- 8 Dann schlug sie zweimal mit all ihrer Kraft in seinen Nacken und trennte ihm das Haupt davon ab.
- 9 Seinen Leichnam wälzte sie vom Lager fort und nahm das Mückennetz von der Säule. Bald darauf trat sie hinaus und übergab ihrer Dienerin das Haupt des Holofernes.
- 10 Diese legte es in ihren Reisesack. Dann gingen beide nach ihrer Gewohnheit zum Gebete hinaus. Sie durchschritten das Lager, gingen in einem Bogen um jene Felsenschlucht, stiegen den Berg von Betylua hinan und kamen zu seinen Toren.

Im 14. Jahrhundert wurde Judith Maria gleichgestellt, die den Teufel besiegt. Im 15. und 16. Jahrhundert gibt es Darstellungen mit der Magd, die einen Sack oder einen Korb für das abgeschlagene Haupt des Holofernes bereit hält.²¹² Bevorzugt wurde auch der Siegesmoment dargestellt, in dem Judith das Haupt des Holofernes in die Höhe hält, wie etwa im 19. Jahrhundert von *Gustave Doré*. Caravaggio entschied sich dafür, den Moment zwischen den Versen 6 und 9 darzustellen: Holofernes liegt betrunken auf dem Lager, als Judith ihn beim Haar ergreift und ihm den Kopf abtrennt.

Caravaggio zeigt nicht nur die Enthauptung, sondern den **Todesmoment**, der sich in Holofernes' Mimik widerspiegelt. An Judiths Seite steht die Magd.

Das Werk kann als der Anfang einer langen Serie von gewalttätigen und dramatischen Themen gesehen werden. Tatsächlich ist festzustellen, dass Caravaggio in dieser Phase beginnt, komplexere Themen und Formen darzustellen, wobei er immer den tragischen Moment wählt. Stilistisch wird der Hintergrund dunkler und der Kontrast stärker. Im Vergleich etwa zur „*Ruhe auf der Flucht*“ sind bei „*Judith und Holofernes*“ räumliche Elemente deutlich reduziert. Die Szene findet in einem geschlossenen Raum statt, wobei der Betrachter „eingeweiht“ ist.

Schon *Bellori* erwähnt diese stilistische Veränderung:

„d'un colorito più tinto, cominciando già Michele ad ingagliardire gli oscuri“ ²¹³

Obwohl in den dargestellten Versen (6-9) die Magd nicht präsent ist, hat Caravaggio sich dafür entschieden, diese ebenso darzustellen. Ihr Blick dient der Steigerung der Dramatik. Sie hält mit verkrampften Händen ein Tuch anstatt eines Sacks, wie es in anderen Darstellungen üblich ist. Weiters ist in Vers 6 zu lesen, dass Judith ein kleines Schwert nahm. Das dargestellte Schwert ist dagegen sehr groß und dürfte eher zwecks Dramatisierung der Szene übertrieben dargestellt worden sein.

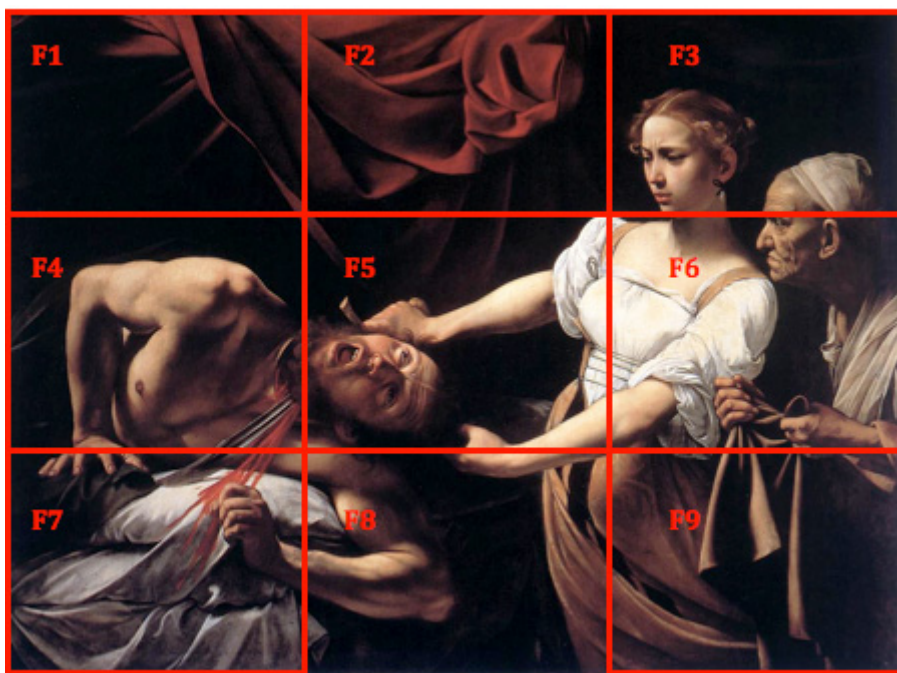
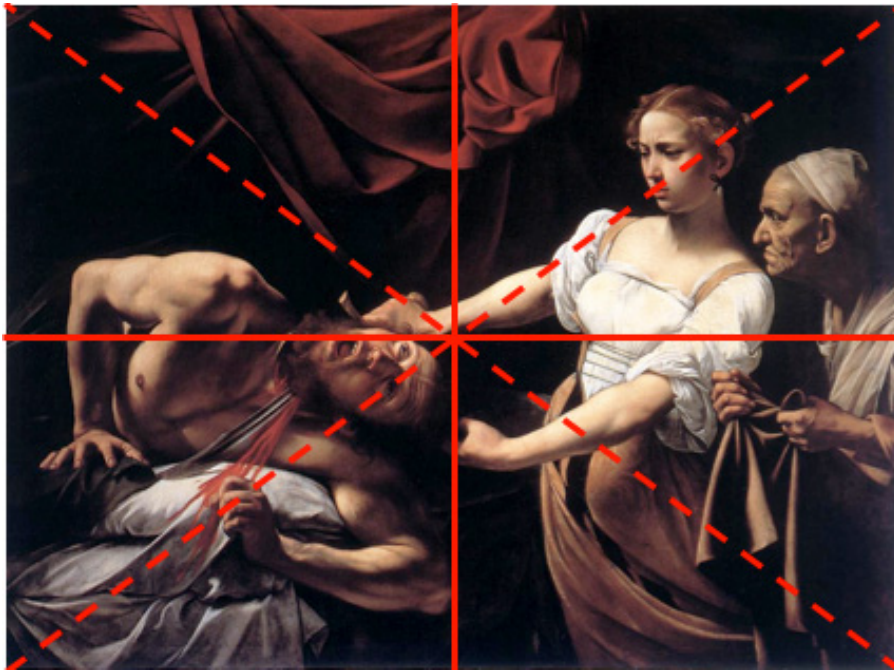
Die Darstellung der alten Dienerin mag womöglich als Kontrast zu Judiths Schönheit eingesetzt worden sein. Im fünften Kapitel des Buchs „*Judith*“ sprechen der Hohepriester und der Ältestenrat der Söhne Israels die Danksagung worin auch die äußere Erscheinung Judiths beschrieben wird:

- 16,5 *Der allmächtige Herr hat sie vernichtet durch die Hand eines Weibes.*
6 *Denn ihr Mächtiger fiel nicht durch Jünglinge, ihn schlugen nicht Titanensöhne nieder, noch griffen ihn gewaltige Riesen an, sondern Judit, Merarias Tochter, lähmte ihn durch die Schönheit ihres Angesichts.*
7 *Denn sie legte ihre Witwenkleider ab, in Israel die Bedrängten zu erhöhen; mit Salben salbte sie ihr Angesicht.*
8 *Ihr Haar band sie mit dem Turban auf und legte an ein Linnenkleid, ihn zu verführen.*

9 *Ihre Sandale fesselte sein Auge und ihre Schönheit nahm gefangen seine Seele. Seinen Nacken durchschnitt das Schwert.*

Judiths Schönheit verleiht ihr die Macht, Holofernes zu überlisten. Auch Caravaggio hat diese mit ihrem jugendlichen Antlitz unterstrichen.

Die **elementare Teilung** veranschaulicht, dass sich im Mittelpunkt M die handelnde Hand von Judith befindet. Weiters zeigt die vertikale Teilung des Bildes, dass Holofernes ebenso viel Platz einnimmt wie Judith und ihre Magd zusammen. Die Magd blickt ganz gefasst und angespannt auf Judiths rechte Hand, während Judith selbst Augenkontakt mit dem sterbenden Holofernes hat und sich gar nicht auf ihre Hand konzentriert. Dieser Blickwechsel zwischen Täter und Opfer liegt zudem genau auf der Diagonale, die von links unten in das obere rechte Eck verläuft. Ihre Handhaltung unterstreicht nochmals diese Linienführung. Eine weitere Linie ist durch die Verbindung der Hände zu erkennen: Holofernes' angespannte Hände, Judiths Hände und die Hände der Magd, die das Tuch verkrampft hält, bilden einen Bogen. Auch die Lichtführung betont besonders die Arme. Diese Linie dramatisiert die Darstellung. Judith weicht zurück, während die Alte sich nach vorne beugt, als ob es sie wäre, welche die Tat ausführen würde. Wir haben also eine offene Komposition, wodurch der Betrachter integriert wird. Zusätzlich ist eine Verstärkung der Diagonale von links unten in das obere rechte Eck, durch das Schwert und Judiths rechten Arm, festzustellen.

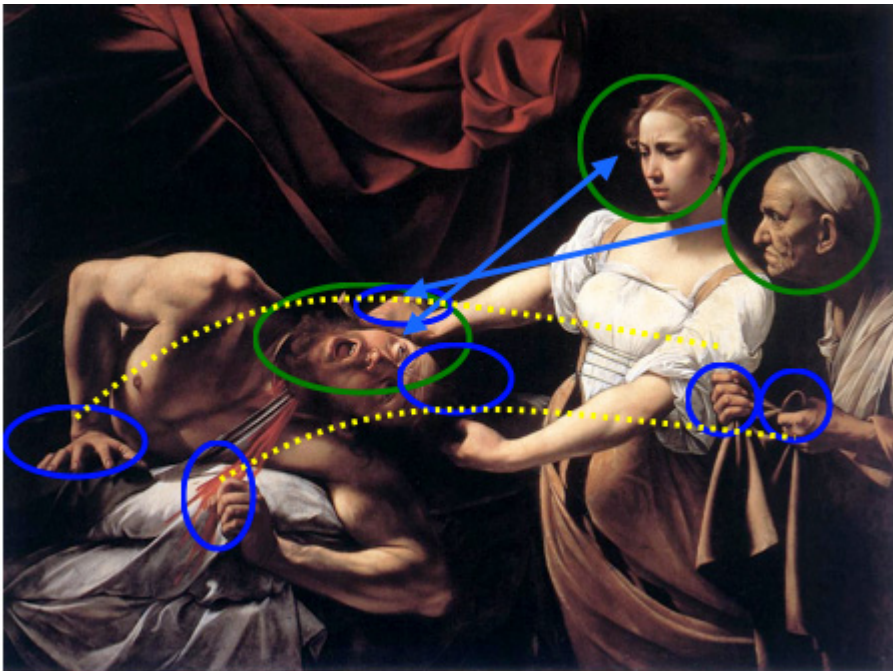


In Anbetracht der Aufteilung der Bildfläche ist vorerst davon auszugehen, dass für Caravaggio eher das Opfer als die Täterin von Interesse war. Wie oben bereits erwähnt, wurde nachgewiesen, dass die Anatomie des Holofernes zuerst skizziert und die restliche Komposition darauf abgestimmt wurde. Verbindende Motive zwischen Holofernes und Judith könnten das weiße Tuch und Judiths weiße Bluse sein. Wie bei dem vorhergehenden Werk „*Ruhe auf der Flucht*“, bilden sie eine Einheit. Der Kontrast, den man erwarten würde,

nämlich von Gut und Böse, ist nicht wirklich deutlich. Man möchte meinen, Caravaggio hätte mehr mit dem Opfer sympathisiert. Dennoch ist der Kontrast von schön und hässlich zwischen Judith und ihrer Magd festzustellen.

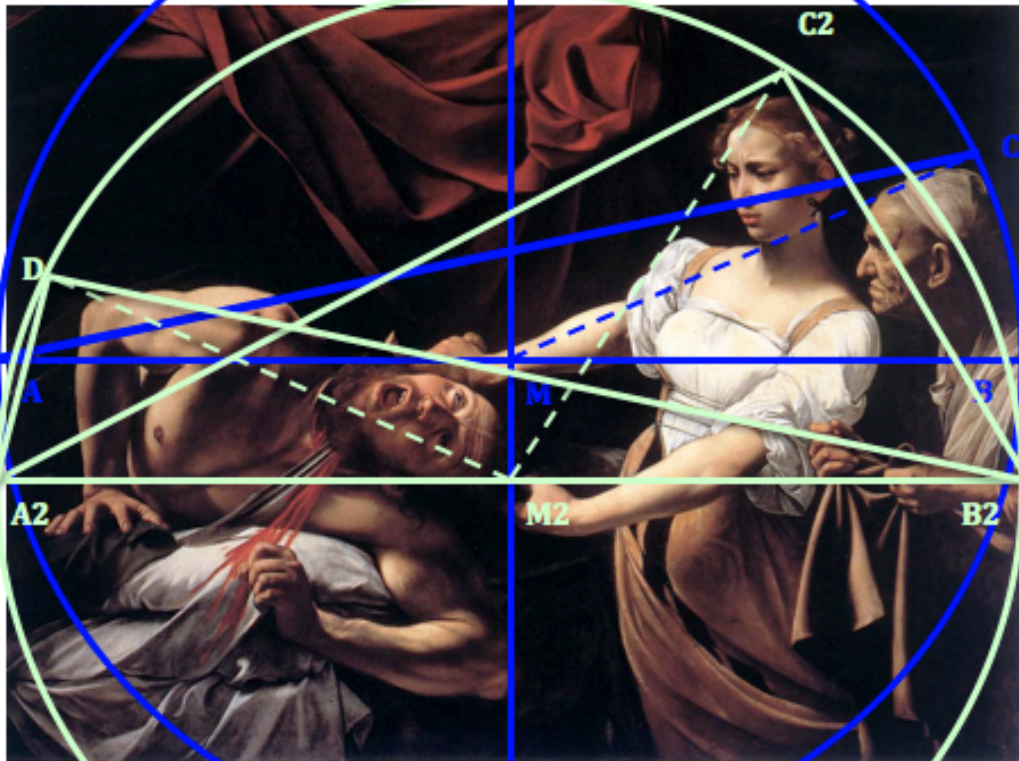
Da das Opfer, Holofernes, der Protagonist dieser Darstellung zu sein scheint, dürfte das **Thema** kaum das oft aufgegriffene sein, nämlich der Sieg des Guten über das Böse, als viel eher die Reaktion, der Schmerz und die Überraschung, die spontane Handlung und Anspannung eines Körpers.

Die gelbe Linie verbindet Opfer und Täter. Der Abstand zwischen den Händen ist zudem sichtbar gleichmäßig. So wie sich das weiße Leintuch in der Bluse Judiths wiederholt, wiederholt sich auch das rote Tuch, das über der Szene hängt, im Rot der Blutstrahlen.





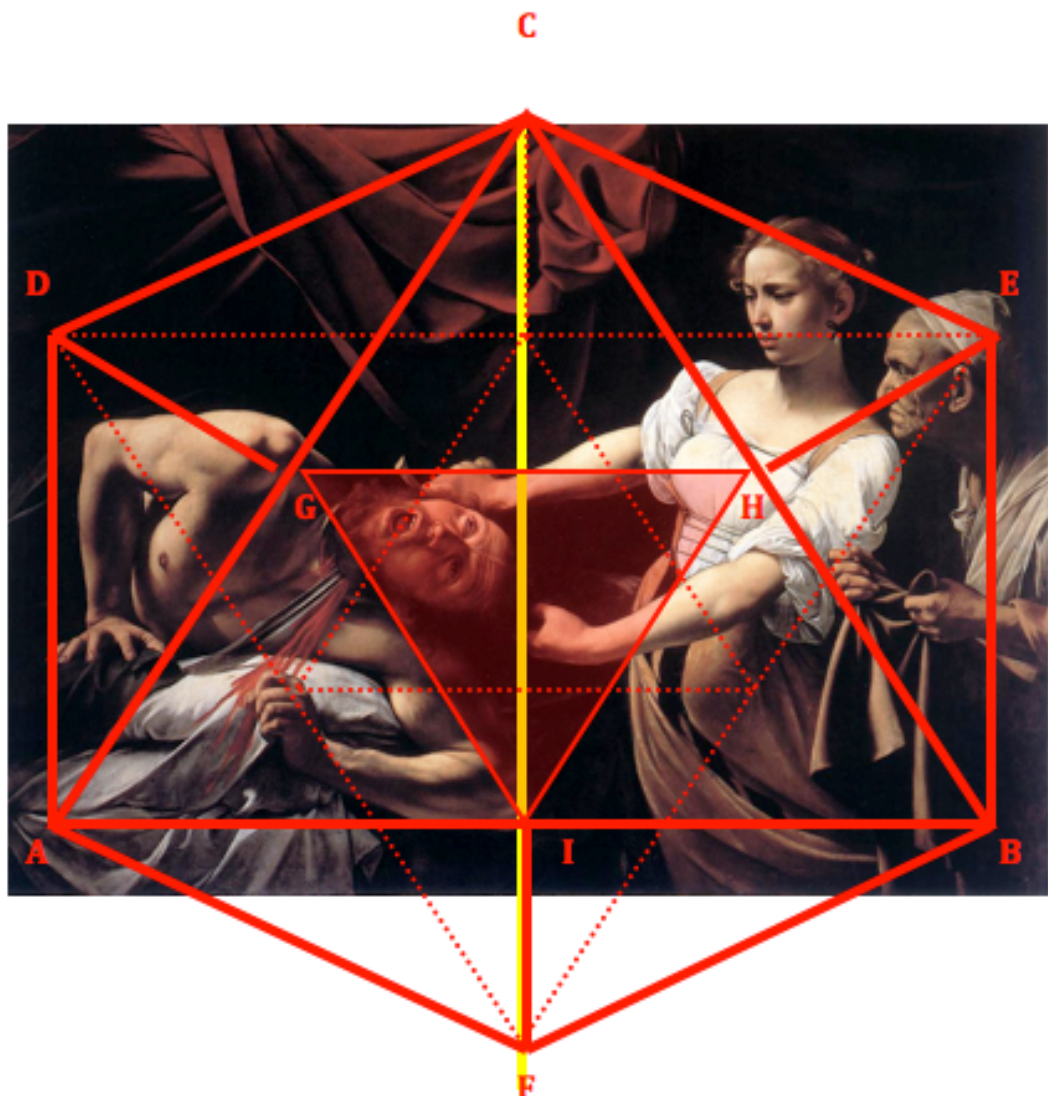
Die **Verdunkelung** der Szene zeigt nochmals die deutliche Wiederholung des Einsatzes von Weiß. Als die Farbe der Unschuld passt Weiß zu Judith, die als gut, schön, tugendhaft beschrieben wird. Ebenso werden hier die Arme gut sichtbar. Sowohl Holofernes' abstützender Arm als auch Judiths aktive Hände sind durch das Lichtspiel stark hervorgehoben. Die Verdunkelung veranschaulicht außerdem die Teilung des Bildes in zwei Gruppen. Die mittlere vertikale Teilung ist von großer Bedeutung: sie trennt und verbindet. Sie trennt den Protagonisten von den zwei übrigen Figuren, als sie auch Opfer und Täter verbindet. Die Magd verblasst nach jedem Filter immer mehr, bis sie fast nicht mehr sichtbar ist. Dies lässt vorerst vermuten, dass sie eher eine formale Hinzufügung ist.



Die Konstruktion des **Thaleskreises** zeigt deutlich, dass der erste Berührungspunkt auf der rechten Seite, am Hinterkopf der Magd liegt. Da diese sich am äußeren Rand in der mittleren Zone befindet, ist dieser erste Winkel ACB sehr spitz und dehnt die Szene. Ihre Blickrichtung scheint parallel zur Strecke AC zu liegen. Durch die Dehnung der Strecke mittels eines Winkels unter 45° , wirkt die Szene dramatisch und sehr angespannt. Nimmt man an, Caravaggio hätte nur Opfer und Täterin gemalt, so würde als erster Berührungspunkt (siehe hellgrüner Thaleskreis) Judiths Kopf (C2) fungieren und als zweiter Holofernes' Ellenbogen (D), der die Szene damit ausbalancieren würde. Wäre also die Magd nicht vorhanden, so würde diese Szene viel statischer wirken. Die Anspannung des Holofernes und seine Mimik würden durch den rapiden Anstieg der Geraden A2C2 unterbrochen werden

und wahrscheinlich nicht so zur Geltung kommen, wie es durch die Hinzufügung möglich gemacht wurde. Anzumerken ist, dass bei „*Die Ruhe auf der Flucht*“ genau das umgekehrte formale Mittel eingesetzt wurde: Die Dynamik, die eigentlich von Joseph ausgehen würde, wird vom Engel „aufgefangen“ und „entschärft“, da so zuerst noch ein kurzer Anstieg der Szene bewirkt wird.

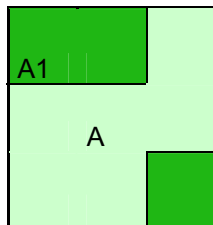
Der Thaleskreis verdeutlicht im Falle dieses Werkes die dramatische Steigerung der Szene, die von der Gestik des Holofernes ausgehend zur alten Magd reicht, also über die ganze Breite des Bildes.



Die Basis der **Polyederkonstruktion** bildet in diesem Falle wieder die vertikale Teilung des Bildes. Das Basisdreieck ABC umfasst die Tat, also den Moment. Wir sehen darin den Kopf des Holofernes, das Schwert, das diesen abtrennt, und die zarten Hände, welche das Schwert halten. Ein geübtes Auge könnte anhand der weiblichen Bekleidung des Täters und der Lage des Opfers womöglich schon auf das richtige Thema schließen. Das ergänzende Dreieck DEF beinhaltet die restlichen Elemente: Es umschließt die Reaktion des Holofernes und dehnt die Steigerung durch die Hinzufügung der Magd. Durch die Eingrenzung der Szene mittels eines Oktaeders wird bald deutlich, dass eine feinere Zerlegung möglich ist. Durch die Einfügung eines weiteren Basisdreiecks GHI wird der dargestellte Moment auf das Wichtigste hervorgehoben: Der Kopf des Holofernes, das Schwert, die Hände der Judith und der letzte Blick des Opfers zu seiner Täterin. Das dadurch resultierende Dodekaeder rückt nicht das Opfer in den Mittelpunkt, sondern viel eher seine Reaktion, den Schmerz. Hier steht der Moment im Vordergrund.

Angesichts der Dynamik des Bildes wird man womöglich dazu verleitet sein, ein Tetraeder einzuzeichnen. Dieses würde allerdings aufgrund der Bildbreite weder die ganze Gruppe umschließen, noch alle Reaktionen (Gesten+Mimiken) der Figuren umfassen.

Die **Interferenzanalyse** verdeutlicht, dass sich die Hauptsache A in den Feldern {F3}, {F4}, {F5}, {F6}, {F7} und {F8} befindet. Sechs Felder zeigen eine Überlagerung mit der schriftlichen Vorlage. Aus der Tabelle ist auf ersten Blick zu entnehmen, dass es einen engeren Zusammenhang zwischen den Feldern mit der schriftlichen Vorlage, den Kontrasten und der Aktion, gibt.



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	0	0	0	0
F2	0	0	0	0
F3	1	0	1	0
F4	1	0	1	1
F5	1	0	1	1
F6	1	0	1	1
F7	1	0	1	1
F8	1	0	0	1
F9	0	0	0	0

Caravaggio dürfte keinen Schwerpunkt auf die Genauigkeit der inhaltlichen Wiedergabe gelegt haben, sondern betonte gewisse Elemente. Dazu gehören das große Schwert, die unechten Blutstrahlen und die alte Dienerin. Judiths Schönheit, die im Text genau beschrieben wird, ist nicht sehr detailliert betont, dafür allerdings der Unterschied zwischen jung und alt, also zwischen Judith und Magd.

Die Bildflächenaufteilung zeigt bereits auf den ersten Blick, dass das Opfer mehr Platz einnimmt als die restlichen Figuren.

Die Parameter Kontrast und Aktion sind vor allem in den Feldern {F4,F5,F6,F7} am deutlichsten, was in etwa der horizontalen mittleren Zone entspricht. Diese liegt auch in Augenhöhe des Betrachters. In der Mitte befinden sich die Aktion der Täterin und die Reaktion des Opfers. Diese dient als inhaltlicher Eingang in das Bild. Die Narration findet also hauptsächlich in dieser Zone statt, was bedeutet, dass dem Betrachter (laut Sehgewohnheit) relativ schnell das Thema präsentiert wird, er wird unmittelbar mit der Enthauptung konfrontiert. Inhalt und Form überlagern einander laut Interferenzanalyse hier am stärksten. Der

Kontrast teilt das Bild in links und rechts. Links ist der Lichteinfall besonders auf Holofernes' angespanntem Arm und dem weißen Leintuch deutlich; rechts wiederum auf Judiths weißer Bluse. Die Verbindung zwischen diesen zwei hellen Bereichen bilden Judiths Arme, die ebenso durch das Lichtspiel besonders hervorgehoben sind und in den Vordergrund rücken.

In den Feldern {F7} und {F8} finden weiters Überlagerungen von Aktion und Inhalt statt. Hier wurde der Überraschungsmoment festgehalten, die Reaktion und Körperanspannung des Opfers, die sich bis hin zu Judiths Gesicht {F3} steigert. Die aktive Zone enthält auch den größten Kontrast. Daraus lässt sich schließen, dass das Licht schon eine komplexere Rolle einnimmt, als es etwa bei den mythologischen Texten der Fall ist.

A stellt sich somit aus sechs Feldern zusammen: Holofernes {F4, F7, F8} + Schwert {F5} + Judith {F3, F6}.

Der Unter- beziehungsweise Hintergrund A1 ist geteilt in die Felder {F1, F2} und {F9}. Das verbindende Element dieser drei Felder ist der Faltenwurf der Stoffe, der die Gesamtdynamik des Bildes unterstreicht.

Ein ungelöstes Rätsel bleibt die alte Dienerin. Sie scheint selbst die Tat auszuführen, ihr Blick ist auf die ausführende Hand Judiths fixiert. Sie erinnert eher an eine andere Geschichte, die hier später noch analysiert werden soll. An Salomes Mutter, Herodias, die das Haupt des Täufers verlangt. In Judiths Geschichte ist die Magd nur eine Begleiterin, die vor dem Zelt mit einem Sack für den Kopf wartet und dann mit ihr flüchtet. Sie hat keine tragende Rolle, während die alte Dienerin hier sehr genau ausgearbeitet wurde und stark zur Stimmung des Bildes beiträgt. Auch das Tuch, das sie in den Händen hält, wurde laut Radiografien erst später hinzugefügt, um womöglich die Anspannung, die sie durch die Mimik ausdrückt, durch die Geste zu verstärken. Wie der Thaleskreis bereits zeigte, ist es nicht Judiths Kopf, der als erster den Kreissektor berührt, sondern jener der Magd. Das führt dazu, dass ein sehr spitzer Winkel entsteht und die Szene dramatischer wirkt, da sie in die Länge gezogen wird. Ist die alte Frau also ein Element zur Spannungssteigerung auf der formaler Ebene und als Kontrast zur Judiths Schönheit? Statt des Tuches hätte Caravaggio einen Sack malen können, dies wäre näher beim Text gewesen.

4.2.3. Die Berufung des Matthäus

„Die Berufung des Matthäus“ malte Caravaggio in den Jahren 1599 und 1600. Das Werk hat die Maße 322 cm x 340 cm und befindet sich in *San Luigi dei Francesi* in Rom.²¹⁴



215

Die „Berufung des Matthäus“ ist in der bildenden Kunst ein sehr häufig aufgegriffenes Thema. Erste Darstellungen sind aus der Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts bekannt.²¹⁶ Der Apostel Matthäus war Zöllner, Geldwechsler und Steuereintreiber. Matthäus wurde auch Levi genannt und findet Erwähnungen, abgesehen vom Matthäusevangelium, bei Markus und Lukas. Bevor Matthäus zum Apostel berufen wurde, war er Zöllner in Kaparnaum, was ihn zum Außenseiter in der jüdischen Gesellschaft machte. Die römische Regierung gab einzelnen Steuereintreibern Verträge für bestimmte Regionen des Reiches. Diese waren verpflichtet, jährlich einen gewissen Geldbetrag abzuliefern, doch wie sie diesen einhoben, war ihre Sache. Was sie

darüber hinaus einnahmen, konnten sie sich behalten. Von den meisten Juden wurden sie als Verräter gehasst.

Sobald Matthäus Apostel wurde, verließ er seinen Beruf, wodurch diese Geschichte Jesus' Macht über das Böse verdeutlicht: Nachdem er den Sündern vergeben hat, kehrten sie ihrem alten Leben den Rücken zu. Dies ist eigentlich die Kernaussage der Überlieferung. Der Abschluss der Berufung war, dass Matthäus zum Chronisten des Lebens Jesu wurde.

Laut Überlieferung predigte Matthäus nach Jesus' Auferstehung sehr intensiv und starb einen Märtyrertod. Er ist der Schutzpatron der Banker, Buchhalter und Steuereintreiber.

Caravaggios Umsetzung dieses Basistextes ist sehr eigenwillig. Der Basistext ist im Lukas- als auch im Matthäusevangelium zu finden:

Lukasevangelium 5, 27-32

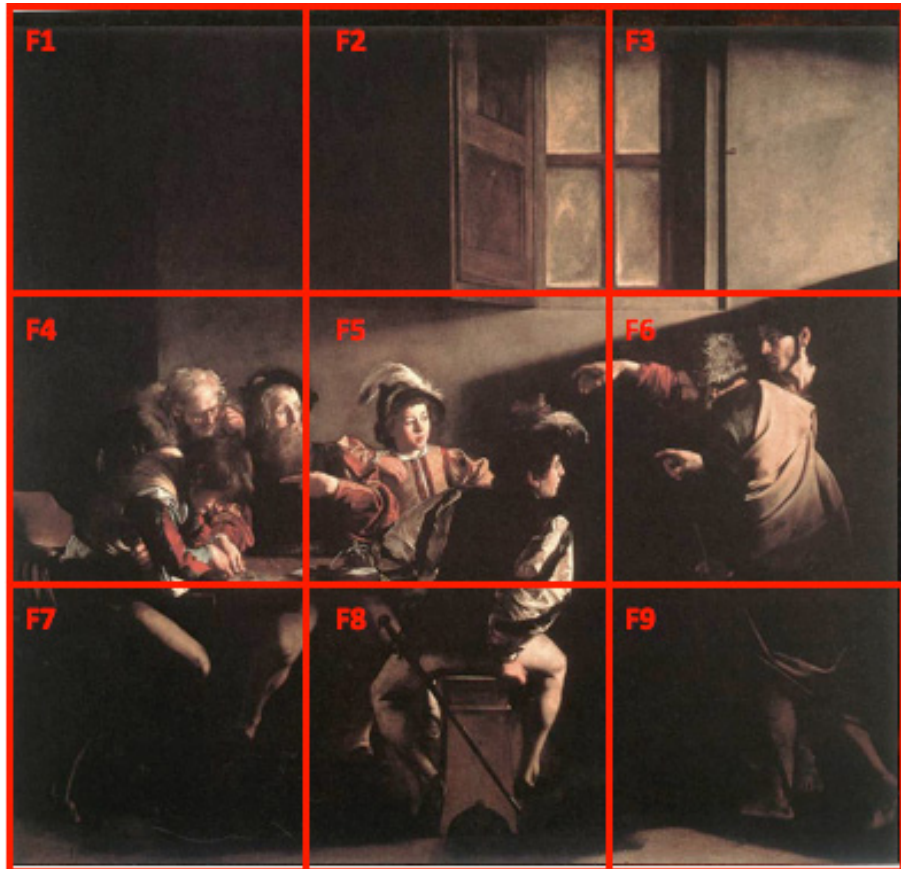
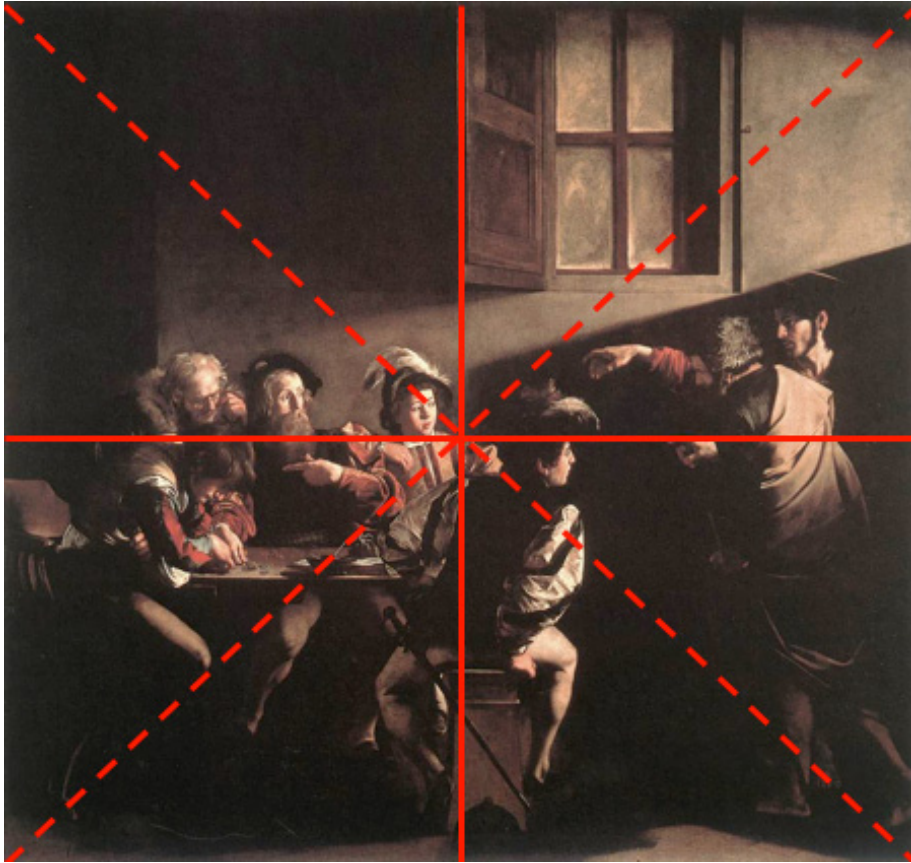
- 27 *Darauf ging er hinaus und sah einen Zöllner namens Levi am Zoll sitzen und sprach zu ihm: „Folge mir nach!“*
28 *Und er verließ alles, stand auf und folgte ihm nach.*
29 *Und Levi gab ihm (zu Ehren) ein großes Gastmahl in seinem Hause; eine große Schar von Zöllnern und anderen lag mit ihnen zu Tische.*
30 *Da murrten die Pharisäer und ihre Schriftgelehrten seinen Jüngern gegenüber und sagten: „Warum esst und trinkt ihr mit Zöllnern und Sündern?“*
31 *Jesus antwortete ihnen: „Nicht die Gesunden brauchen den Arzt, sondern die Kranken.*
32 *Ich bin nicht gekommen, Gerechte zu berufen, sondern Sünder zur Umkehr.“*

Matthäusevangelium 9,9-13

- 9 *Und als Jesus von dort wegging, sah er einen Menschen am Zoll sitzen, der hieß Matthäus; und er sprach zu ihm: Folge mir! Und er stand auf und folgte ihm.*
10 *Und es begab sich, als er zu Tisch saß im Hause, siehe, da kamen viele Zöllner und Sünder und saßen zu Tisch mit Jesus und seinen Jüngern.*
11 *Als das die Pharisäer sahen, sprachen sie zu seinen Jüngern: Warum isst euer Meister mit den Zöllnern und Sündern?*
12 *Als das Jesus hörte, sprach er: Die Starken bedürfen des Arztes nicht, sondern die Kranken.*
13 *Geht aber hin und lernt, was das heißt. (...)*

Caravaggios Darstellung besteht aus insgesamt sieben Personen, von denen fünf um einen Tisch versammelt sitzen und die restlichen zwei rechts im Bild stehen, beziehungsweise auf die versammelte Gruppe zugehen. Sie werden nur von drei der sitzenden Personen bemerkt. Der Älteste am Tisch, der seine Brille vor Augen hält, und eine weitere Person sind gänzlich auf die Geldgeschäfte konzentriert und nehmen Christus nicht wahr. Die beiden Jungen blicken gespannt zu ihm. Die Zöllner um den Tisch sind alle elegant, zeitgenössisch mit Federhüten und Satinwams gekleidet. Christus und sein Jünger treten barfuss und in antiken Gewändern auf die Gruppe hinzu. Christus, der durch den Heiligenschein zu erkennen ist, streckt seine Rechte der Tischgesellschaft entgegen. Diese wirkt äußerst unkoordiniert und passt anatomisch nicht zur Körperhaltung. Dadurch wirkt die Geste sehr geschwächt. Der Berufene ist der Bärtige, der vom Licht getroffen wird und mit einer fragenden Geste auf sich selbst zeigt. Hier fallen Licht und Geste zusammen. Die Szene ist so in keinem der Texte zu finden. Levi/Matthäus sitzt alleine am Zoll, er wird direkt angesprochen und folgt Christus daraufhin. Hier zweifelt Matthäus, ob überhaupt er gemeint ist, und die Konsequenz ist noch gar nicht absehbar. Später sitzt Jesus in der Überlieferung an einem Tisch mit den Zöllnern. Zu diesem Zeitpunkt ist aber Matthäus' Berufung bereits abgeschlossen.

Diese Unklarheit lässt sich womöglich mit *Longhis* Annahme erklären, der meinte, dass es Caravaggio vorrangig darum ging, eine Szene mit Spielern zu zeigen. Das Werk bringt man in engen Zusammenhang mit den frühen Darstellungen aus dem alltäglichen Leben, insbesondere den „*Falschspielern*“. Die Gestalt des Christus wurde erst später ergänzt. Röntgenaufnahmen zeigen, dass dieser Teil des Bildes die meisten Verbesserungen vorweist.²¹⁷ Möglicherweise wollte Caravaggio tatsächlich zunächst eine Szene aus dem Alltag darstellen. Durch den Lichteinfall unterhalb des Fensters, entsteht eine Art Quadrant. Das Licht erreicht sein Ziel bei Matthäus.



Wir haben eine Gruppe von sieben Personen. Auf den ersten Blick ist eine Teilung von zwei Gruppen festzustellen: Fünf Männer sitzen versammelt an einem Tisch und erledigen Geldgeschäfte, während sich rechts zwei Männer der Szene nähern. Von den Sitzenden nehmen drei Männer diese wahr. Einer zeigt auf sich, die anderen zwei blicken nach rechts. Die zwei sich nähernden Männer sind in antikes Gewand gekleidet, bei genauerer Betrachtung sind sie barfuss. Einer von ihnen zeigt auf einen der Männer. Die Verbindung zwischen diesen zwei Gruppen stellt formal die Figur dar, die dem Betrachter den Rücken zugekehrt hat. Diese neigt sich nämlich nach rechts. Die Szene findet in einem geschlossenen Raum statt. Durch die Konstellation der Gruppe und deren Verkleinerung ist der Betrachter ausgeschlossen, kann dennoch wie ein Beobachter teilhaben.

Es besteht eine Verbindung zwischen dem Zeigenden und dem, der auf sich selbst zeigt.

Die Elemente Jesus, Geld und die Geste weisen auf die Geschichte des Heiligen Matthäus hin, der als Zöllner von Jesus berufen wurde.

Die Bildflächenaufteilung zeigt, dass sich im Mittelpunkt {F5} eine Person befindet, die Jesus wahrnimmt. M gehört zum hellsten Punkt der Darstellung. Sie zeigt außerdem, dass sich die Szene hauptsächlich in der mittleren vertikalen Zone, also in „Augenhöhe“ des Betrachters, wie bei *„Judith und Holofernes“*, befindet. Die formale Verbindung zwischen den Gruppen stellt, wie erwähnt, die vordere Figur dar. Die inhaltliche Verbindung ist die Geste Jesu und die des Matthäus.

Die Szene ist dynamisch, allerdings vermehrt in der linken als in der rechten Bildhälfte.

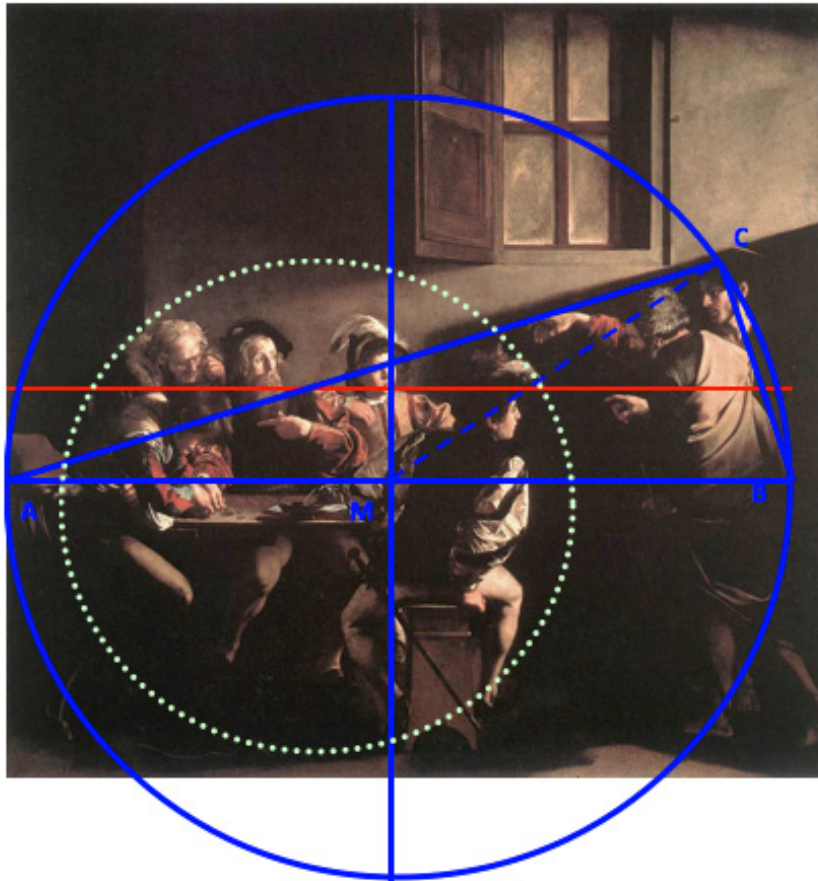
Durch das Einkreisen der Köpfe und Hände sind nochmals die Verdichtungen als auch das verbindende Element, die vordere Figur, deutlich sichtbar. Die Verteilung der Kreise zeigt zudem die Eigendynamik des Bildes, die auch ohne Lichteinsatz vorherrschen würde.



Doch wer ist mit der Geste gemeint? Der Lichteinfall von rechts beleuchtet besonders den Jüngling, der in der Mitte der Szene sitzt und Jesus und seinen Jünger anblickt. Dies stellt auch den Mittelpunkt {F5} dar. Mit der Geste könnten alle hinteren drei Männer gemeint sein. Caravaggio legt zudem überhaupt keinen Wert auf die Konsequenzen der Berufung. Die **Verdunkelung** zeigt genau den Lichteinfall und die Flecken, die dadurch entstehen. Besonders hervorgehoben ist nur der Jüngling in der Mitte, der aber wohl eher zum Blickfang dient. Wir könnten davon ausgehen, dass Matthäus derjenige ist, der auf sich selbst zeigt. Sicher ist es aber nicht. Bei genauerer Betrachtung der Gesten ist festzustellen, dass Christus eigentlich nicht auf den auf sich Zeigenden zeigt. Der Winkel der zeigenden Hand stimmt mit der Distanz zur Gruppe nicht überein.

Die Gruppe von Jesus und seinem Jünger scheint eher viel später in die Szene eingefügt worden zu sein. Die Darstellung würde womöglich einen größeren Effekt erzielen, wäre die rechte Gruppe noch weiter nach rechts versetzt (was hier das Bildformat natürlich nicht erlaubt) und etwas erhoben, sodass sie auch mit dem einfallenden Licht verschmilzt.

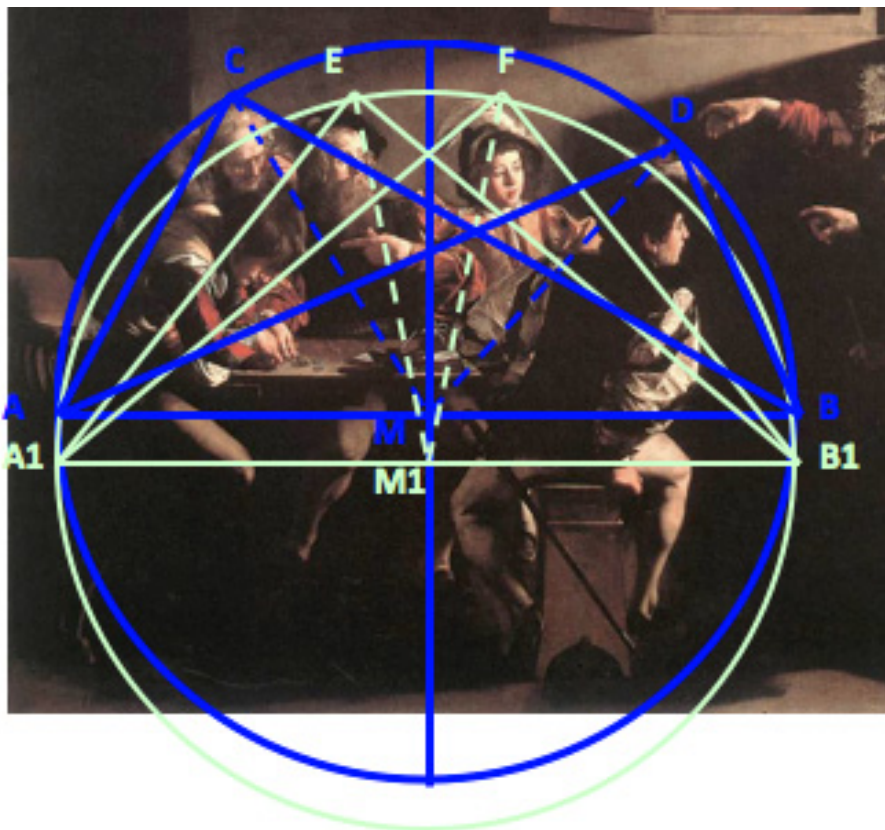
Die Konstruktion des **Thaleskreises** zeigt ebenso die Ungereimtheiten dieser Darstellung:



In Anbetracht der ganzen Szene, berührt Jesus' Kopf zuerst den Kreissektor. Dadurch bildet sich das Dreieck ABC, das Jesus und seinen Jünger, seine Geste und die Geste des auf sich Zeigenden als auch der zwei anderen Männer, welche die Gruppe sehen, umfasst. Die Strecke AC verstärkt etwas die Geste des Jesus, jedoch ist auch hier sichtbar, dass die Steigerung der Szene nicht wirklich gelingt, da das Augenmerk zu stark auf die versammelte Tischrunde gelegt ist. Um Jesus zu betonen, müsste dieser zumindest etwas erhöht dargestellt werden. Hier ist er einer von vielen, der von einigen bemerkt wird, von anderen wiederum nicht. Inhaltlich wird Jesus also als einer aus dem

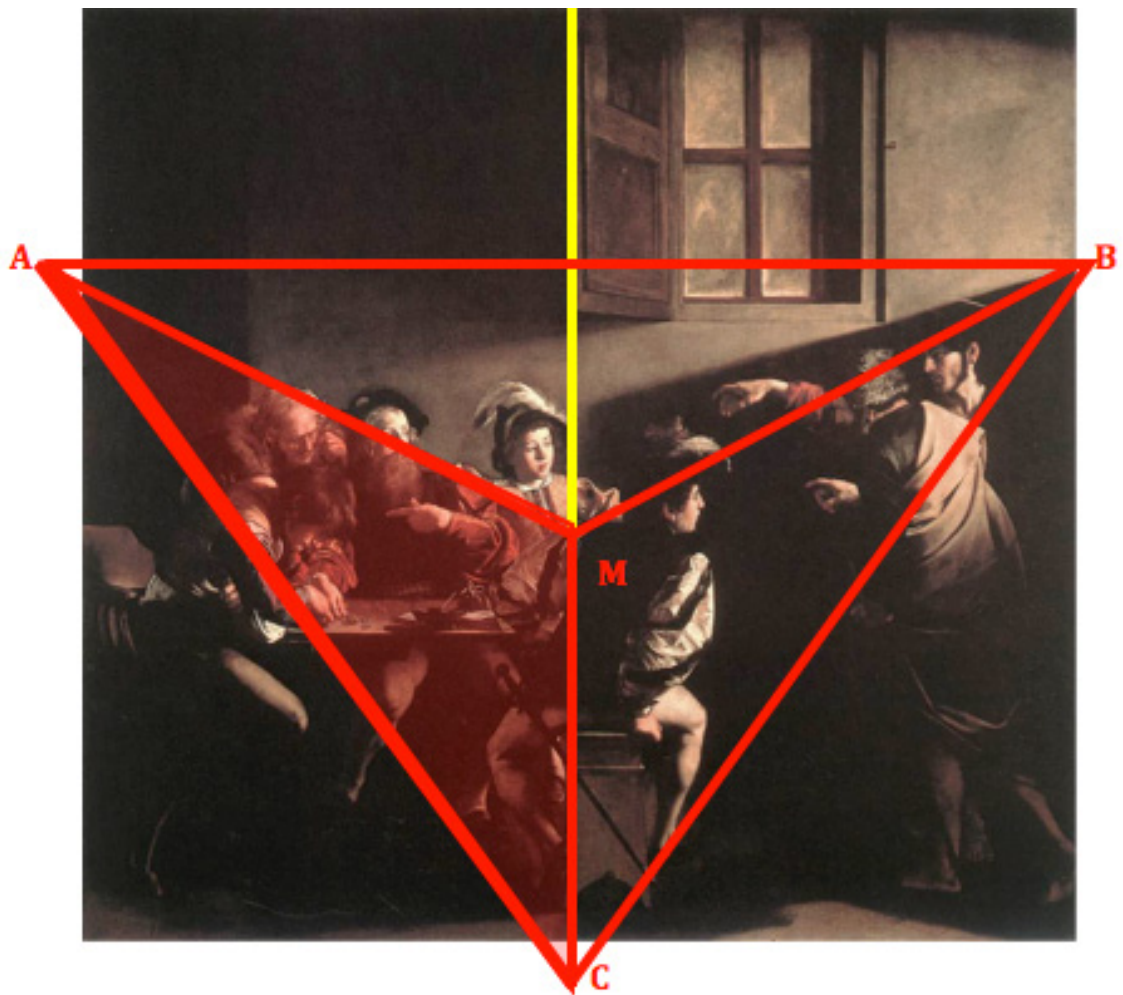
Volk dargestellt. Formal ist die gesamte Szene als ganze betrachtet nicht sehr spannungsgeladen, da, wie erwähnt, die Gruppen viel zu nahe bei einander stehen und die verbindende Geste so nicht ideal in den Vordergrund gebracht wird. Die potentielle Dramatik, die von Jesus' Geste ausgeht, wird durch die Gruppe eher entkräftet.

Bei dieser Darstellung bietet es sich jedoch an, die Gruppe, also das Detail, für sich zu analysieren.



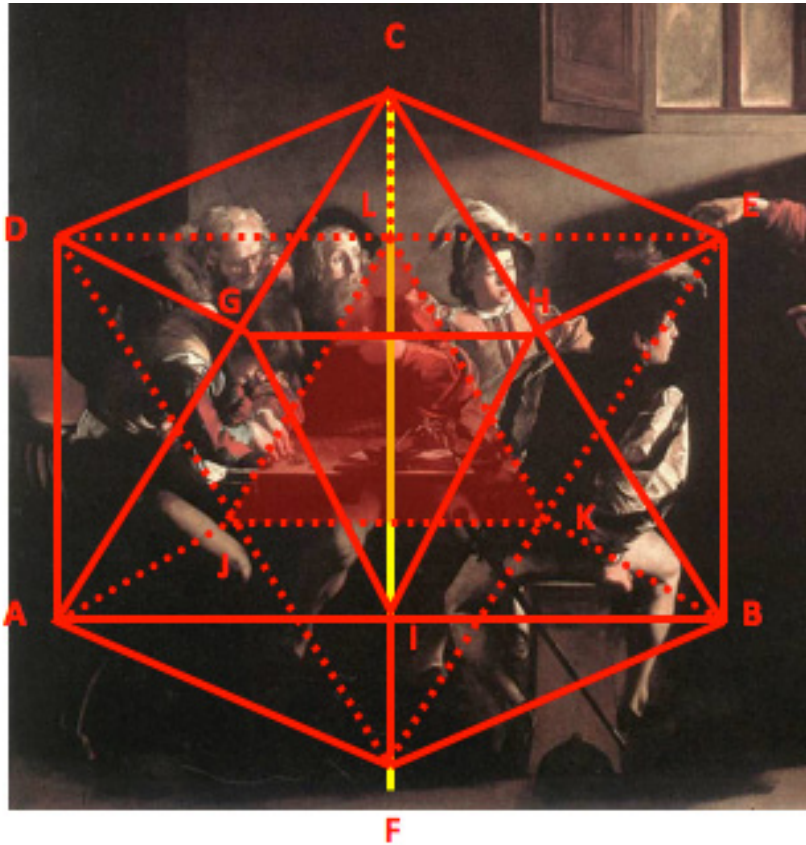
Es ist festzustellen, dass die Detailanalyse zwei Thaleskreise erfordert. Der erste Thaleskreis mit der Basis AB zeigt zwei Berührungspunkte auf dem Kreissektor: der Erste ist C, der alte Mann, der im Begriff ist seine Brille aufzusetzen und sich nach vorne beugt, leitet die Szene von links oben. Der zweite Punkt ist D, der Hut, der vom Betrachter abgewandten Figur. Der Punkt C ist nur etwas näher zur Mittelachse als D. Der zweite (hellgrüne) Thaleskreis hat ebenso zwei Berührungspunkte: E und F. Diese befinden sich eher im Hintergrund der Szene, zeigen beide aber auch den gleichen Abstand zur

Mittelachse. Diese ausgewogene Konstellation im Detail zeigt, dass die Tischrunde eigentlich ein eigenes Bild sein könnte.



Aufgrund des Bildformates und der Figurenzusammenstellung resultiert ein Tetraeder, das bekannt für Bewegung ist. Die Mittelachse ist auch die vertikale Bildachse. Der Mittelpunkt M ist genau in der Mitte des Bildes, in einer der hellsten Zonen (F5), von der aus der Betrachter die Szene mit großer Wahrscheinlichkeit wahrnimmt. Das Bild ist, wie erwähnt, hauptsächlich auf die mittlere vertikale Zone fixiert und wird von Bewegung im unterschiedlichsten Sinne dominiert. Im Dreieck ACM sehen wir die Bewegung, die um den Tisch herum passiert, es dreht sich alles um das Geld. Auch Matthäus' Geste ist hier inkludiert. Das Dreieck ABM wird von Lichteffekten dominiert und dient dem Blickfang. Das Licht simuliert Bewegung, als auch einen Überraschungsmoment. Es verbindet die Geste mit den Überraschten und dem

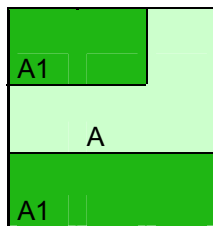
Heiligenschein. Das Dreieck BMC ist vor allem durch die Position der vorderen Figur dominiert, die sich nach rechts dreht und die zwei Gruppen verbindet. Das Licht ist fleckig, sodass es jede dieser Bewegungen {(interne Bewegung) + (Überraschungsmoment) + (externe Bewegung) = Verbindung} hervorhebt und zu einer Gesamtdynamik des Bildes beiträgt.



Die Tischszene stellt eine größere Komplexität dar. Betrachtet man die Tischszene abermals für sich, so stellt sich bei der **Polyederkonstruktion** heraus, dass diese eine detailreichere Analyse ermöglicht. Im Basisdreieck ABC befindet sich der Tisch mit Geld, der Figur, die auf sich selbst zeigt und zum Teil den zwei anderen Figuren, die nach rechts blicken. Wird dieses Dreieck durch ein weiteres (DEF) ergänzt, so ist die gesamte Gruppe eingegrenzt. Links befinden sich die zwei Figuren, die nur mit dem Geld beschäftigt sind und die Szene „schließen“, rechts das Gegenteil: die zwei beleuchteten Figuren, welche die Gruppe nach rechts öffnen. (Bewegung herrscht besonders entlang der Strecke FE.) Wird das Oktaeder nochmals *trianguliert*, so entsteht ein Dodekaeder, das in der Mitte im hinteren Dreieck JKL die Geste des Matthäus hervorhebt. Diese ist eigentlich das Thema der

Geschichte, die Konsequenz der Berufung. Matthäus zeigt auf sich selbst, denn es ist er, der berufen wird und sich ändert. Diese komplexe Tischszene hat allerdings nur durch die Hinzufügung der anderen zwei Personen inhaltlichen Sinn.

Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	0	0	0	0
F2	0	0	0	0
F3	1	0	1	0
F4	1	1	1	1
F5	1	1	1	1
F6	1	1	1	1
F7	0	0	0	0
F8	0	0	1	0
F9	0	1	0	0

Die Berufungsszene, wie sie Caravaggio dargestellt hatte, findet so im Text nicht statt. Felder, die mit dem Basistext im Zusammenhang stehen, sind {F3}, in dem der Heiligenschein sichtbar ist, der auf eine biblische Szene verweist und die mittlere horizontale Zone {F4,F5,F6}, in welcher der Akt des Zeigens/Auserwählens dargestellt ist. Mit der selben Zone decken sich interessanter Weise auch die einzigen zeitlichen Verweise: Die Gesellschaft, die um den Tisch versammelt sitzt, ist in zeitgenössischer Tracht gekleidet, wogegen Jesus und sein Jünger antike Gewänder tragen. In diesem Bild überlagern einander zum ersten Mal inhaltliche und zeitliche Komponenten mit einem bedeutungstragenden Inhalt. Nur durch die zeitlichen Verweise ordnen wir dieser Szene eine Geschichte aus der Bibel zu und nur durch das Zeigen und das auf sich Zeigen, ist die Geschichte inhaltlich erkennbar/genauer bestimmbar. Diese Zeitkomponente ist allerdings eine Hinzufügung des Künstlers.

Das Thema, das sich in diesen vier Feldern abspielt, ist also nur durch die Überlagerung von zeitlichen und inhaltlichen Komponenten erkennbar.

Der stärkste Kontrast ist in den Feldern {F4}, {F5}, {F6} und {F8} festzustellen. Hier verschmilzt der Lichteinfall mit der Geste des Jesus und endet beim Protagonisten, der nicht zufällig im Feld {F5} (und in {F4}) platziert ist. Zusätzlich zur inhaltlichen und zeitlichen Komponente interferiert also auch das Licht in den gleichen Feldern mit diesen. Im zusätzlichen Feld {F8} ist die Person, die mit dem Rücken zum Betrachter sitzt, betont. Diese Figur bewegt sich von der Gruppe zu Jesus hin und verbindet diese zwei Seiten. Wie bereits erwähnt, wurde diese Figur erst in einer späteren Malphase hinzugefügt. Dies lässt zusammenfassen, dass das Licht, beziehungsweise der Kontrast nicht nur die inhaltliche und zeitliche Komponente überlagert, sondern auch die Formale, indem diese mit der „Aktion“ verschmilzt. Dieser letzte Parameter, aktiv versus passiv, zeigt das Verhältnis von 3:6. Die Aktion, die nur in den drei Feldern {F4,F5,F6} deutlich ist, interferiert mit dem Inhalt und dem Licht. Die Aktivität spielt sich also in der mittleren horizontalen Zone ab, was der zeitlichen Komponente als auch dem Lichtspiel entspricht.

4.2.4. Opferung Isaaks:

Die „Opferung Isaaks“, die 1603 oder 1604 gemalt wurde, hat die Maße 104 cm x 135 cm und befindet sich in den Uffizien in Florenz.²¹⁸ Das Werk wurde das erste Mal von Marangoni 1917²¹⁹ publiziert, der es mit folgender Beschreibung *Belloris* in Verbindung brachte:

„Al Cardinale Maffeo Barberini, che fu poi Urbano VIII, sommo Pontefice, oltre il ritratto, fece il sacrificio di Abramo, il quale tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade.“²²⁰

Erst im Jahre 1924 wurde das Werk von Voss als Original bestätigt.²²¹



222

Nach 1954 wurde eine Säuberung des Gemäldes vorgenommen, die Linien sichtbar gemacht hat, welche durch den Pinselstiel eingepägt wurden. Dabei wurden grundlegende Umrandungen der Figuren, die Arme des Abraham und die Gesichtszüge des Isaak und des Engels markiert. Ebenso wurde festgestellt, dass das Messer zum Schluss, über den nackten Körper des Isaak

gemalt wurde.²²³ Dies war ebenso bei *Judith und Holofernes* der Fall. Das ist nicht zuletzt ein Beweis dafür, dass es sich um ein Original handelt. Einige *incisioni* sind mit freiem Auge sichtbar. So in etwa in den Köpfen, im Arm des Engels, im ausgestreckten Arm des Abraham und im Kopf des Isaak.²²⁴

Auf der Figur des Isaak sind zahlreiche *incisioni* vorhanden. Zuerst war nur ein Bein zu sehen, das dann vermutlich zugunsten der Gesamtkomposition weggelassen wurde. Dann wurde das Bein mit Abrahams Umhang bedeckt, wodurch die Position des Isaak unklar blieb. Infrarotstrahlen haben gezeigt, dass vom Gesicht des Engels zuerst ein Prototyp geschaffen wurde und dann durch ein Modell korrigiert wurde.²²⁵

Die radiographischen Untersuchungen wurden 1988 von *Maurizio Seraceni* vorgenommen. Dabei wurden zahlreiche *incisioni* festgestellt, die teilweise nicht erklärbar sind. Zudem wurden geometrische Kompositionen entdeckt, deren Bedeutung ebenso unklar geblieben sind.²²⁶ Besonders auffällig ist, dass Isaaks Position als auch seine Mimik eine große Anzahl an *incisioni* und Veränderungen aufzeigt, was darauf schließen lässt, dass der emotionale Ausdruck im Mittelpunkt stand.

Das Werk besteht aus einem einzigen Stück Leinwand und hat momentan einen Goldrahmen. Im Inventar *Barberini* aus dem Jahr 1608 ist ein schwarzer Rahmen verzeichnet, 1686 schon ein goldener Rahmen erwähnt.²²⁷ 1965 wurde eine weitere Säuberung vorgenommen.

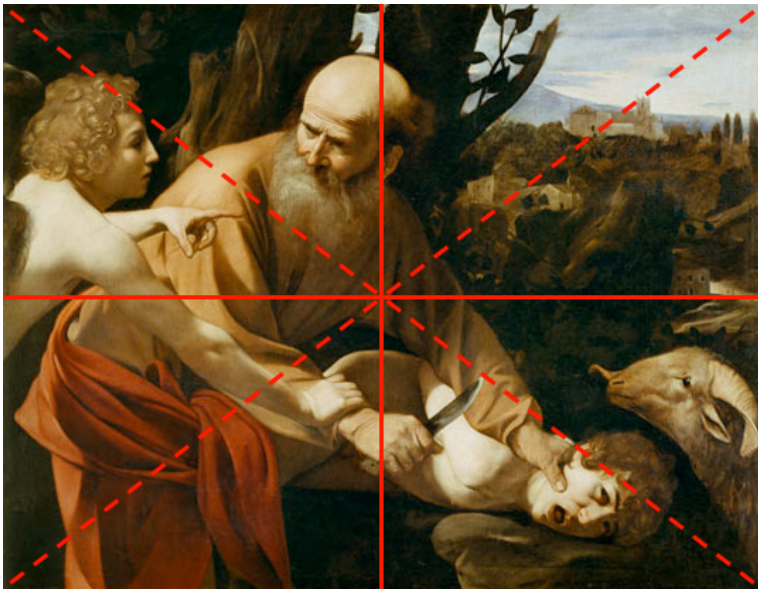
Drei Kopien dieses Werkes sind in Privatsammlungen, eine in Florenz und zwei in London.²²⁸ *Longhi* hat in einer vermeintlichen Kopie ein zweites Original entdeckt, das im Anschluss ebenso analysiert werden soll.

Dieses beliebte Sujet stellt eine Szene aus der Bibel dar, in der Abraham auf die Probe gestellt wird.

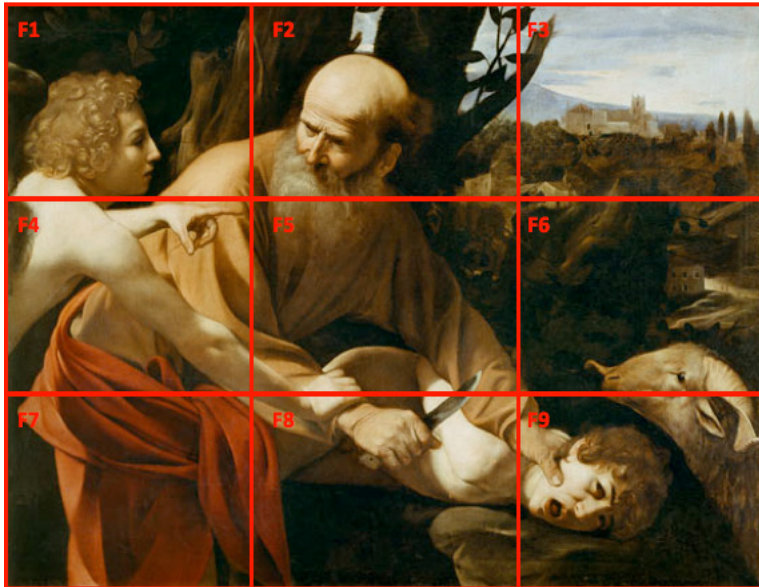
Gott befahl Abraham, seine Heimat zu verlassen und nach Palästina zu ziehen. Er versprach ihm Wohlstand, Ruhm und Nachkommen.²²⁹ Abraham und seine Frau Sara waren alt und kinderlos. Auf Saras Drängen wurde Hagar, Saras Dienerin, Abrahams Zweitfrau. Sie brachte Isaak zur Welt. Später befahl Gott Abraham, Isaak als Brandopfer darzubringen. In letzter Minute hielt Gott ihn aber davon ab und befahl ihm, einen Widder zu opfern.²³⁰ Die sprachliche Grundlage der Darstellung finden wir in Gen. 22,9 -13:

Gen. 22,9 – 13:

9. Als sie an den Ort kamen, den Gott ihm gesagt hatte, baute Abraham den Altar, oben auf das Holz.
10. Dann streckte Abraham seine Hand aus, nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten.
11. Da rief der Engel Jahwes vom Himmel her ihm zu und sprach: „
Abraham, Abraham!“ Er antwortete: „Hier bin ich!“
12. Da sprach er: „Strecke deine Hand nicht nach dem Jungen aus
und tu ihm nichts zuleide. Denn nun weiß ich, daß du Gott
fürchtest und mir deinen einzigen Sohn nicht vorenthalten hast.
13. Als Abraham seine Augen erhob, sah er einen Widder, der sich
mit seinen Hörnern im Dickicht verfangen hatte. Abraham ging hin,
nahm den Widder und brachte ihn an Stelle seines Sohnes zum
Brandopfer dar.



Caravaggio zeigt in seiner Interpretation des Basistextes eine Konstellation aus einem alten Mann, der einem Jüngling das Messer an den Hals legen will. Dabei greift ein anderes Wesen von links ein und zeigt auf die andere Seite, wo sich ein Widder befindet. Dass dieses „Wesen“ ein Engel ist, wissen wir aus der literarischen Vorlage, im Bild selbst ist dieser Verweis äußerst reduziert. Im Hintergrund sehen wir links Geäst und rechts einen Blick in eine gebirgige Landschaft und einem Schloss in der Ferne. Es ist also ein geteilter Hintergrund, den wir bereits aus *Der Ruhe auf der Flucht* kennen. Wir sehen rechts den Verlauf von Wegen und einen Fluss, der immer wieder unterbrochen wird.



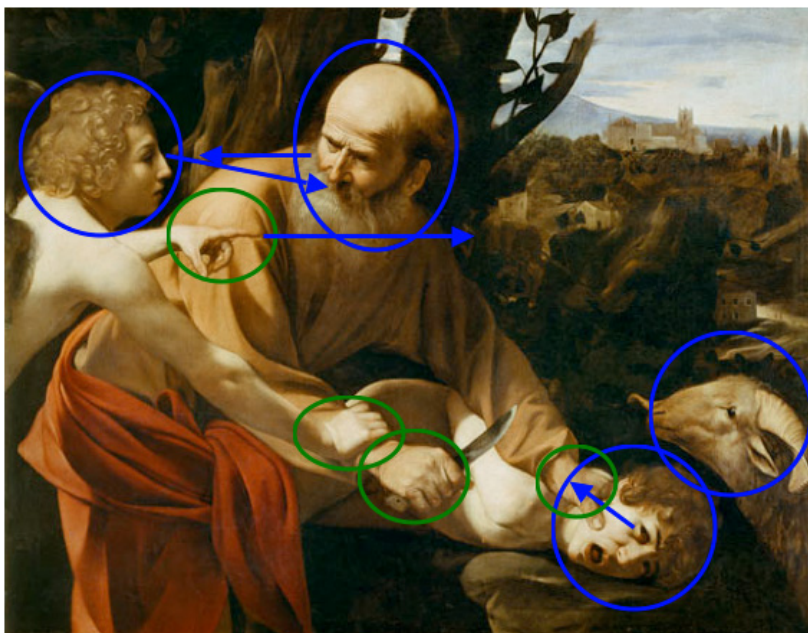
Die **elementare Teilung** zeigt, dass Abraham im Mittelpunkt des Bildes ist. Er nimmt Blickkontakt mit dem Engel auf, der wiederum in die Ferne blickt. Auch die Geste des Engels scheint eher in die Ferne als auf den Widder zu zeigen. Da der Widder allerdings eindeutig im vorderen Teil des Bildes platziert ist, ist es nur logisch, dass dieser damit gemeint ist. Isaak blickt, sogut es ihm seine Position erlaubt, zum Engel hinauf. Laut *König* schaut Isaak „schmerzerfüllt zum Betrachter und stößt einen Entsetzensschrei aus“²³¹. Bei genauer Betrachtung ist zu sehen, dass seine Pupillen sich in seinen rechten Augenwinkeln befinden und nicht in der Mitte, wie es dann sein müsste. Ebenso ist nicht klar, ob er einen Schrei ausstößt, vor Schreck erstarrt oder nach Luft schnappt.

Auffällig ist, dass der rechte Arm des Engels, seine Geste, die Hand des Abraham mit dem Messer bis hin zum Kopf des Isaak eine Linie bilden, die sehr stark die Diagonale von links oben in das untere Eck betont. *Königs* Beschreibung „*Bewegung von links dominiert das Bild*“²³² könnte durch „*von links oben in das untere Eck*“ ergänzt werden.

Elemente, die auf das **Thema** verweisen, sind in der ersten Analyse zahlreich: ein alter Mann, ein Jüngling, ein Altar, ein Widder, ein Messer und ein Engel, der in die Szene eingreift. Man könnte sagen, dass hier der Text sehr einfach zu entziffern ist.

Der **dargestellte Moment** ist also das Eingreifen des Engels und die Erkenntnis, dass Abraham seinen einzigen Sohn opfern würde. Anders als in der „*Ruhe auf der Flucht*“, greift der Engel hier mehr als Gegenspieler denn als Verbündeter ein.

Interessant ist das Detail, dass Abraham von seiner Darstellung auch Isaaks Großvater sein könnte. Dies ist sehr nahe an der Erzählung: denn Isaak und seine Frau konnten sehr lange keine Kinder haben und sind bereits sehr alt, als Isaak geboren wird.



Es lassen sich einige Blickrichtungen einzeichnen: Abraham blickt den Engel an, der ihn dabei unterbricht, seinen Sohn zu opfern. Der Engel blickt in dem Moment in die Ferne, beziehungsweise nach rechts.

Seine Geste verstärkt diese Blickrichtung und fordert auch den Betrachter auf, auf die andere Seite zu blicken. Logisch wäre es, würde der Engel auf den Widder zeigen (s.König), der anstatt des Jungen geopfert werden sollte. Bei genauer Betrachtung, ist dies aber nicht der Fall, da der Widder viel zu weit unten positioniert ist. Isaak blickt hinauf. Es gibt eine **Verdichtung** der Köpfe von Isaak und dem Widder und vom Engel und Abraham.

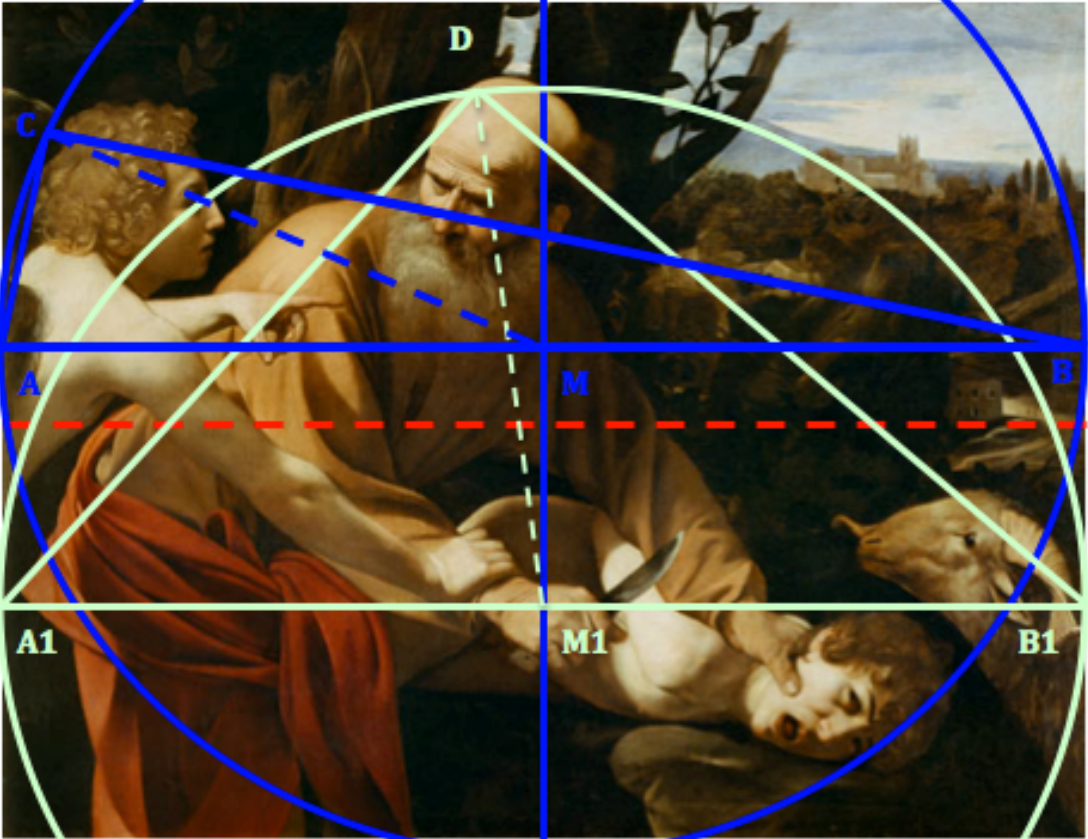
Die Verbindung dieser zwei Gruppierungen stellt die Geste des Engels bis hin zu seiner eingreifenden Hand und dem Messer bis hin zu Abrahams linker Hand, die den Jungen auf die Steinplatte drückt, dar.



Die **Verdunkelung** der Szene unterstreicht abermals diese Verbindung zwischen links und rechts, als auch zwischen aktiv und passiv. Da dieses Werk, ebenso wie „*Die Ruhe auf der Flucht*“ noch stark von lombardischen Einflüssen geprägt ist, ist eine sehr ebene Beleuchtung sichtbar. Es bleiben bis zum Schluss die Köpfe der Akteure sichtbar, dennoch ist festzustellen, dass das Hauptaugenmerk auf den „Dialog“ zwischen Engel und Abraham, als auch auf die Geste des Eingreifens und deren formale Ausführung, gerichtet ist. Wer ist nun der Protagonist dieser Szene? Die formale Beleuchtung des Isaak ist sehr ausgearbeitet, ebenso die Verdichtung der Köpfe von Isaak und Widder.

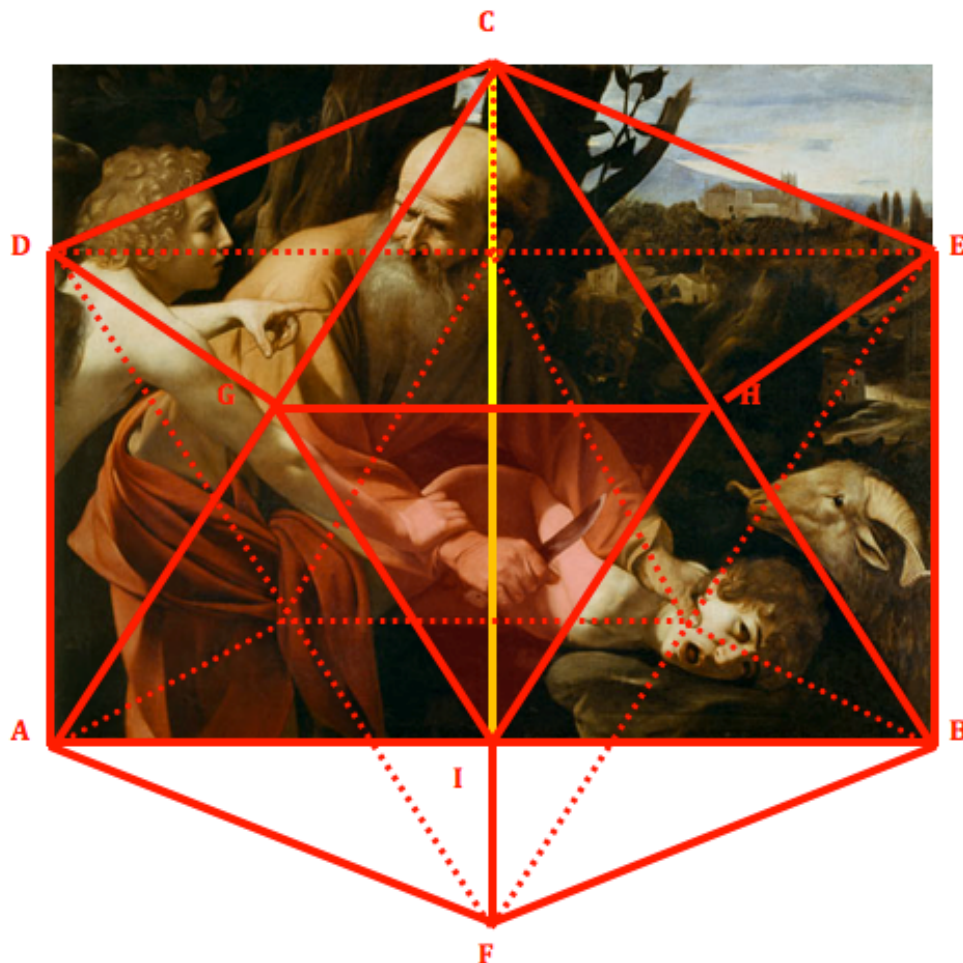
Abrahams Kopf ist derart betont, dass er einen Eingang in das gesamte Bild darstellen könnte, und die Dynamik, die vom Engel ausgeht, pflanzt sich über das gesamte Bild fort. Der Mittelpunkt des Bildes scheint außerdem keine tragende Rolle zu haben.

Wer dieser Akteure ist nun im Mittelpunkt des visuellen Textes?



Legen wir den **Thaleskreis** über das Bild, so ist festzustellen, dass es der Kopf des Engels ist, der zuerst die Kreislinie berührt. Dadurch rückt die Basis AB des Kreises über der horizontalen Teilung des Bildes. Hier wird übrigens nochmals sehr deutlich, dass der Finger des Engels parallel zur Basis AB ist und somit alles andere als auf den Widder zeigt. Dieser müsste parallel mit der Strecke CM sein, um diese Wirkung zu erzielen. Diese Beobachtung der Ungenauigkeit zeigt wohl auch, dass dies nicht Caravaggios primäres Interesse war. Es ist also eindeutig festzustellen, dass durch den erhaltenen spitzen Winkel eine allgemeine Dehnung der Szene bewirkt wird. Wenn wir uns die Szene ohne Engel vorstellen und einen zweiten Thaleskreis (hellgrün) einzeichnen, so ist

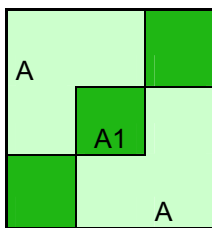
festzustellen, dass dessen Basis A1-B1 unterhalb der Bildteilung liegt und ein harmonischeres Dreieck entsteht, da Isaaks Kopf nahe der vertikalen Bildflächenteilung angelegt ist. In Anbetracht dieser Annahme, ist festzustellen, dass die Komposition dadurch sehr ausgeglichen, aber auch starr wirkt. Man würde die Szene dennoch verstehen, denn die Elemente { alter Mann + Jüngling + Messer + Widder + Altar } würden ausreichen, um sich das Thema oder die literarische Vorlage wachrufen zu können. Diese angenommene Darstellung wäre sehr starr und veranschaulicht auch, welche tragende Rolle die Darstellung des Engels hat. Die Differenz zwischen CD verändert die gesamte Rezeption des Bildes. Die Dynamik ist nur Dank des Engels vorhanden, der im Vordergrund eingreift. Ohne diesen wäre die Szene äußerst statisch. Er besitzt also eine tragende Rolle, hat aber formal eine andere Funktion als etwa bei der „*Ruhe auf der Flucht*“. Womöglich hat Caravaggio also weniger den Akzent auf Abraham gelegt, als auf den Engel, der die Situation unterbricht und verändert, von dem die Kraft oder Macht ausgeht. Sehen wir uns die Szene aus dreidimensionaler Sicht an, schaut dies folgendermaßen aus:



Die Ausgangsbasis bildet die vertikale Teilung des Bildes, da diese auch die Mitte der Gruppe darstellt. Das erste elementare Dreieck ABC umfasst den unmittelbaren Vordergrund des Bildes mit den Elementen {Abraham + Geste} + {Messer} + {Isaak+hilflos} + {„Altar“}. Das zweite Dreieck DEF, das sich im Hintergrund befinden würde, umfasst mit seinen Kanten die restliche Szene – durch die Verbindung dieser zwei Dreiecke entsteht vorerst ein Oktaeder. Im Basisdreieck ABC ist allerdings eine weitere Zerlegung möglich, sodass sich ein weiteres Dreieck GHI konstruieren lässt. Dadurch entstehen im Basisdreieck ABC vier neue Dreiecke: AGI, BHI, CGH und eben das zentrale Dreieck GHI.

In GHI haben wir die Störung der Szene durch den Handgriff des Engels und die Absicht Abrahams, seinen Sohn zu töten. Das Messer und seine Hand sind zentral positioniert, sodass auch die vertikale Teilung genau durch diese geht. Die Tat oder die Absicht so weit zu gehen, scheint im Vordergrund der Botschaft zu stehen, als auch der Engel als Protagonist.

Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	1	0
F2	1	0	1	1
F3	0	1	0	0
F4	1	0	0	1
F5	0	0	0	1
F6	1	1	0	0
F7	0	0	0	0
F8	1	0	1	1
F9	1	0	1	1

Betrachtet man Element für Element und Feld für Feld nochmals genau mittels Interferenzanalyse, so ist festzustellen, dass A gesprengt wird. Die bedeutungstragenden Elemente sind in den Randzonen verteilt: Der ungläubige Blick von Abraham zum Engel, Isaaks Mimik, der Widder und das Messer.

Inhaltliche Elemente sind in den Feldern {F1,F2,F4,F6,F8,F9} vorhanden. Einige Elemente sind ersetzt. So lesen wir in Vers 22,9 von einem Altar und Holz, Caravaggio hat aber kein Holz gemalt, dafür aber eine Steinplatte, die wie ein Altar wirkt. In 22,11 heißt es, der Engel rief vom Himmel: Es gibt hier ebenso einen Engel, der allerdings nur leicht angedeutet ist (Flügel) und im Vordergrund steht.

Auch ein Widder ist zu sehen {F6}, aber nicht im Geäst verfangen, wie es im Text steht (s. Vers 22,11). Abraham ist als alter Greis dargestellt. Dies steht nicht im Basistext, es ist allerdings aus dem Kontext der Geschichte bekannt, dass Abraham erst im hohen Alter Vater wurde. Inhaltliche Elemente sind zahlreich vorhanden, wobei sie stark modifiziert wurden. Der Kontrast ist in zwei Ecken am Größten: in {F1} und {F2} spricht der Engel zu Abraham und in {F8} und {F9} greift der Engel aktiv in das Geschehen ein. Die Verbindung zwischen diesen zwei Zonen stellt der Arm, beziehungsweise die Diagonale von links oben ins rechte untere Eck, dar. Der selbe Effekt ist in die andere Richtung (links unten ins obere rechte Eck) bei „*Judith und Holofernes*“ bereits festgestellt worden. Der Parameter aktiv:passiv steht im Verhältnis von 5:4. Die Aktion reicht von der Geste des Engels, der Mimik Abrahams bis zu dessen aktiven Händen. Die Zeitkomponente ist nur in der Natur sichtbar und hat keinen Einfluss auf das Thema oder die Akteure.

A besteht somit aus den sechs Feldern {F1, F2, F4, F6, F8, F9}. Alle Komponenten (bis auf zeitliche Verweise) finden sich in {F2} (Abraham), {F8} (Eingriff) und {F9} (Isaak) wieder. In diesen Feldern überlagern einander Text, Kontrast und Aktion. Die Anordnung der Figuren verstärken zudem den chronologischen Ablauf: durch den direkten Blickkontakt von Engel und Abraham nimmt der Betrachter mit großer Wahrscheinlichkeit zuerst den oberen Teil wahr und wird dann durch die Lichtverhältnisse Richtung Isaak geleitet. Zusätzlich wird das Feld {F1} durch die Überlagerung von Kontrast und Text und das Feld {F4} von Aktion und Text verstärkt.

Die **zweite Version** dieses Themas ist mit den Maßen 116 cm x 173 cm etwas größer. Das Werk wurde ebenso mit Öl auf Leinwand gemalt, wobei das Entstehungsjahr unklar ist. Es befindet sich momentan in der Sammlung Barbara Piasecka Johnson in Princeton New Jersey.²³³



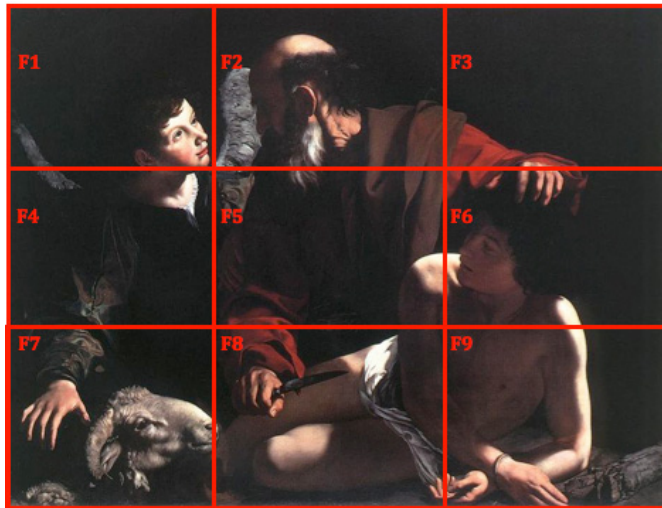
Die radiografischen Untersuchungen zu diesem Bild wurden 1987 im schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich durchgeführt. Die Ergebnisse zeigen, dass der rechte Arm Abrahams über den Körper des Isaak gemalt wurde. Abrahams Kopf wurde ebenso im Nachhinein über den Engelsflügel gemalt. Zudem wurde festgestellt, dass der Künstler in der Endphase mit einem sehr feinen Pinsel Details, wie etwa die Fingernägel des Isaak und des Engels, als auch die Augen des Widders, ausgebessert hat.²³⁵ Infrarotstrahlen haben verdeutlicht, dass das Kinn des Engels vergrößert wurde. Die Stirn war komplett sichtbar und wurde erst in einer späteren Phase, wie bereits bei *Narziss*, mit Haarsträhnen verdeckt. Abrahams Profil wurde hingegen etwas verkleinert.²³⁶

In der zweiten Version haben wir die gleichen Figuren etwas anders angeordnet. Der Engel ist deutlich als dieser dargestellt, zudem modern bekleidet. Abraham ist seinem Vorgänger sehr ähnlich. Der Blickkontakt zwischen Abraham und Engel ist etwas deutlicher. Der Engel zeigt nicht auf den Widder, sondern legt seine Hand auf diesen. Der Widder befindet sich auf seiner Seite. Der Engel greift nicht ein, sondern strahlt viel mehr Ruhe aus, was zum Teil womöglich an seinem hypnotischen Blick liegt. Abrahams Handhaltung ist die gleiche wie in der ersten Version. Ein Unterschied ist in Hinblick auf das Opfer festzustellen: Isaak ist hier viel größer dargestellt, eher ausdruckslos und ruhig. Sein ganzer Körper ist sichtbar, er ist deutlich im Vordergrund.



Der Mittelpunkt M befindet sich auch bei dieser Darstellung in Abrahams Brust. Bei genauer Betrachtung ist eine Spiegelung der Körperhaltungen Abrahams und des Engels, festzustellen.

Die Positionierung der Figuren ist ausgewogen. Alle Felder wirken auf den ersten Blick gleichwertig, was dazu führt, dass kaum Spannung entsteht. Das Licht wirkt sehr „fleckig“ und der Kontrast ist großzügig über das ganze Bild verteilt, wodurch der dramatische Effekt ausbleibt. Dies dürfte der erste, auffälligste Unterschied zur ersten Version sein. Nicht ein Spannungszustand wird kreiert, sondern eher ein Moment des Erwartens.



Die Verdichtung der Köpfe Abrahams und des Engels befindet sich oberhalb der horizontalen Linie. Die Verdichtung der Gesten unterhalb dieser. Nur Isaaks Kopf und die linke Hand des Abraham sind als verbindende Elemente in der vertikalen Teilung platziert. Es ist ein Blickwechsel zwischen Abraham und Engel festzustellen, als auch die Blickrichtung von Isaak zum Engel. Womöglich schaut der Widder wiederum Isaak an. So würde eine Zick-Zack Bewegung (Widder-Isaak-Engel-Abraham-Engel) resultieren.

Auch in dieser Darstellung ist eine Diagonalenverstärkung festzustellen: allerdings von links unten ins rechte obere Eck. Die Raumreduktion involviert den Betrachter, der noch stärker teilnimmt, da der Künstler in dieser Version auf die Natur und etwaige zeitliche Verweise verzichtet.

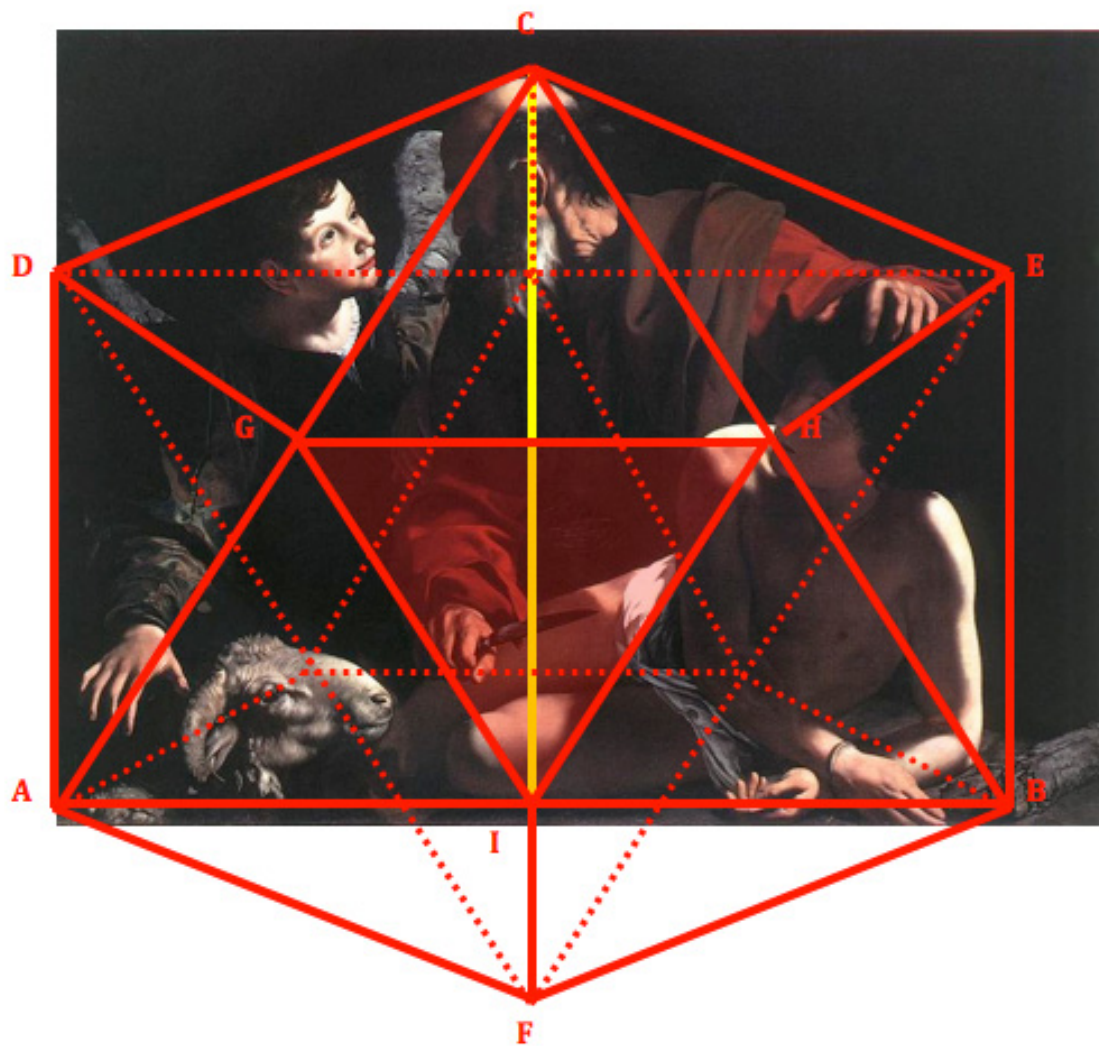
Ein zusätzliches Element, welches im Text vorhanden ist, ergänzt Caravaggio hier allerdings: rechts im Eck das Holz. Im Gegensatz zur ersten Version ist Isaak hier viel ruhiger, wodurch die gesamte Szene statischer wirkt. Seine



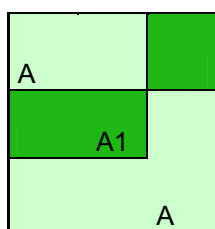
Vordergrund, wird die Szene ausbalanciert, wodurch sie statischer wirkt als in der ersten Ausführung. Die Strecke A2F bewirkt zudem eine Steigerung der Szene.

In der Darstellung des platonischen Körpers, integriert das Basisdreieck ABC fast alle Elemente, da die Gruppenkonstellation geschlossener als bei der ersten Ausführung ist. Durch die Ergänzung DEF, sind bereits alle Elemente umfasst.

Trotz einiger Änderungen ist der Aufbau der Szene im Vergleich zur ersten Version relativ gleich: auch hier haben wir die Waffe im Zentrum der Konstruktion und einen deutlichen Unterschied von Vorder- und Hintergrund.



Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	1	1
F2	1	0	0	1
F3	0	0	0	0
F4	1	1	0	0
F5	0	0	0	0
F6	1	0	0	1
F7	1	0	0	1
F8	1	0	0	1
F9	1	0	1	0

Durch die Hinzufügung eines weiteren inhaltlichen Elementes (Holz), sind in dieser Version sieben Felder mit dem Text verbunden. Im Gegensatz zur vorigen Ausführung gibt es einen zeitlichen Verweis durch das moderne Gewand, welches der Engel trägt. A besteht ebenso wie bei der ersten Version aus sechs Feldern: {F1,F2,F4,F6,F7,F8,F9}. Alle Parameter treffen in {F1} zusammen (Mimik des Engels). Hier greift der Engel nicht körperlich ein, wodurch seine Mimik mehr Bedeutung bekommt. Die Parameter Text und Aktion überlagern einander vor allem in den Feldern {F2,F6,F7} und {F8}. Text und Kontrast überlagern einander in {F9}. {F5}, also der Mittelpunkt, hat auch hier keine inhaltliche Bedeutung. Der größte Kontrast ist in den Feldern {F1} und {F9} festzustellen. Dies ist das Gesicht des Engels und die Silhouette des Isaak. Aktion findet sich vor allem in den Feldern {F1} und {F2}, worin der Blickwechsel zwischen Engel und Abraham sichtbar ist. Die Hervorhebung dieses „Dialogs“ zeigt die Wichtigkeit, die der Künstler in diesen „meditativen“ Moment gelegt hat. Es gibt zwei grobe Linien: 1. Den Blickwechsel zwischen Engel und Abraham und 2. Den Verlauf vom Widder über die Hand des Engels zur Hand Abrahams, in der das Messer sich befindet bis zur Silhouette des Isaak.

Die Elemente (A) sind um den Mittelpunkt herum angeordnet, was, wie bereits in der ersten Version, ein „gesprengtes“ Schema hervorruft.

Zusammenfassung der Texte von 1595 bis 1605:

Auf Anraten Del Montes widmete sich Caravaggio ab etwa 1595 vermehrt religiösen Themen. Er erhielt dadurch seine ersten öffentlichen Aufträge, die seinen Bekanntheitsgrad enorm beeinflussten. Im Vergleich zu den behandelten frühen mythologischen Themen stieg nun die Komplexität der Darstellung, als auch der Handlung, sprich auf formaler und inhaltlicher Ebene. Er setzt in dieser Phase Repousspoirfiguren ein, und seine Werken wirken immer mehr wie Theaterszenen, in die der Betrachter entweder als Teilhabender oder als Beobachter involviert wird. In dieser Phase wird ihm allerdings mangelnder *decoro* vorgeworfen. Auffällig ist, dass der Lichteinsatz vom rein formalen Charakter (der Anatomiestudien früher Jahre) immer mehr an inhaltlicher Bedeutung gewinnt. Das Licht selbst wird zum Instrument der Enthüllung und leitet den Blick des Betrachters. Oft fungiert das Licht als „Eingang“ in das Bild, welcher wiederum häufig im Mittelpunkt angesiedelt ist. Die Phase zwischen 1595 und 1600 kann durchaus als Höhepunkt Caravaggios Schaffen definiert werden. Er ist in dieser Zeitspanne der „Angepasste“, der sich dem Sujet unterwirft, dieses dennoch auf eine eigenwillige Art und Weise wiedergibt. So stellt er etwa hässliche Menschen und Menschen aus dem Volk dar. Seine Eigenart spiegelt sich auch im dargestellten Moment wieder. Weder in *Ruhe auf der Flucht*, bei *Judith und Holofernes*, oder bei der *Berufung des Matthäus*, ist die Darstellung so im Text wiederzufinden. Caravaggio wählt einzelne Momente und nicht die Geschichte für seine Darstellung.

In der *Ruhe auf der Flucht* und der *Opferung Isaaks* (1) sind noch deutlich lombardische Einflüsse erkennbar. So ist etwa der Hintergrund in zwei Teile geteilt, der Raum offen und ein Ausschnitt der Natur dargestellt. Die Buntfarbigkeit, als auch die ebenmäßige Beleuchtung der ganzen Szene, weisen nochmals auf die lombardische Tradition hin.

Die Reduktion des Hintergrundes erfolgte bereits bei der *Berufung des Matthäus*, bei *Judith und Holofernes* und schließlich ebenso in der zweiten Version der *Opferung Isaaks*. In diese Phase sind ebenso die von mir bereits analysierten Werke *Der ungläubige Thomas*, *Die Gefangennahme Christi* und das *Emmausmahl* einzureihen. Diese zeigen die gleiche Raumreduktion auf.

Sogenannte „Diagonalenverstärkungen“ sind in allen Werken vorhanden, besonders beeindruckend bei *Judith und Holofernes* (von links unten in das

rechte obere Eck) und bei der *Opferung Isaaks* (1) (von links oben in das rechte untere Eck). Bei der *Berufung des Matthäus* und der zweiten Version der *Opferung Isaaks* wird die Diagonale etwas geschwächt (von links unten nach rechts oben). Bei der *Ruhe auf der Flucht* ist sogar eine Art Verlangsamung oder Senkung (durch den Engel) von links oben nach rechts unten festzustellen.

Interessant ist, dass für alle Werke dieser Phase durch Verdichtungen eine Trennung in zwei Gruppen möglich ist. So bilden in der *Ruhe auf der Flucht* sowie in der *Opferung Isaaks* (1) und (2) die Blicke und die Verdichtungen der Köpfe und Hände zwei unterschiedliche Gruppen. Bei der *Ruhe auf der Flucht* gehen durch Blickkontakt und auch durch die Konstellation Joseph und der Engel eine Verbindung ein, während bei der *Opferung Isaaks* der gleiche Effekt durch die Blickkontakte hergestellt wird. In beiden Fällen wird eine (oder zwei) Person isoliert. In einem Fall ist Maria mit Kind eher passiv, in dem anderen Fall ist es Isaak. Bei *Judith und Holofernes* betonen die starken Kontraste eher die Ränder des Bildes, während die Mitte, der eigentliche Tatort, vom Licht unbetont bleibt, beziehungsweise nur gestreift bleibt. Bei *Matthäus* ist diese Teilung extrem dargestellt, da zwei völlig unterschiedliche Konstellationen zusammengefügt wurden. In jedem dieser Werke gibt es aber auch immer eine Verbindung dieser zwei Gruppen. So fungieren zum Beispiel bei der *Opferung Isaaks* und *Judith und Holofernes* die Arme als verbindende Elemente; in der *Ruhe auf der Flucht* ist es der Engel(sflügel); und bei *Matthäus* ist es eher eine unsichtbare Verbindung, nämlich die Gesten.

Im Mittelpunkt {M} ist entweder der Moment, oder ein essentieller Hinweis auf das Thema, wie etwa die Reaktion und der Schmerz bei *Judith und Holofernes*, oder das Messer bei der *Opferung Isaaks*, angesiedelt. In beiden Versionen ist der Mittelpunkt, beziehungsweise das Feld {F5} ein inhaltlicher Eingang. Bei der *Berufung des Matthäus* und der *Ruhe auf der Flucht* ist der Mittelpunkt einer der hellsten Punkte und bildet somit eher einen formalen Eingang.

Bei der Konstruktion des Thaleskreises überwiegen sehr spitze Winkel, da die ersten Berührungspunkte am Kreisbogen stark außen an den Seitenrändern angesiedelt sind. Dadurch wird die Szene immens gedehnt. In der *Ruhe auf der Flucht* zeigt der Thaleskreis den Protagonisten, wodurch er inhaltliche Funktion hat. Hier ist eher eine Senkung der Szene festzustellen. Im Gegensatz dazu,

wird der Thaleskreis bei *Judith und Holofernes* von der Magd, also einer formalen Hinzufügung, dominiert. Er wirkt hier interessanterweise der Diagonalenverstärkung (von links unten in das rechte obere Eck) entgegen, dramatisiert dennoch die Szene. Ähnlich sieht das Ergebnis bei der *Berufung des Matthäus* aus. Hier hat der Thaleskreis ebenso eine formale Funktion, da eine Dehnung und Steigerung der Szene stattfinden. Bei genauer Betrachtung gelingt diese formale Steigerung allerdings nicht wirklich, da die Gruppen zu nahe beieinander stehen. Dafür ist aber eine Steigerung auf inhaltlicher Ebene vorhanden: Die Tischgesellschaft alleine zeigt eine große Statik auf, die erst durch die Hinzufügung der zwei Figuren von rechts an Dynamik und vor allem inhaltlicher Bedeutung gewinnt. In der ersten Version der *Opferung Isaaks* wird diese Überlagerung nochmals auf die Spitze getrieben. Hier spiegeln sich inhaltliche und formale Aspekte im Thaleskreis wider. Der Engel unterbricht von links die Szene und dehnt diese. Durch die Geste und die folgende Verkettung von Armen und Händen, findet gleichzeitig eine Diagonalenverstärkung statt. Der Inhalt wird somit chronologisch dargeboten, wobei die Konsequenz für den Betrachter, der die Geschichte nicht kennt, noch unklar bleibt.

Der Thaleskreis zeigt also inhaltliche als auch formale Funktionen auf. Insgesamt ist eine große Dynamik festzustellen, da die Berührungspunkte weit von der vertikalen Bildteilung entfernt liegen. Die Basis des Thaleskreises (AB) bewegt sich meistens auf der horizontalen Teilung des Bildes oder etwas darüber. Nur bei der ersten Version der *Opferung Isaaks*, bei der, wie erwähnt, die formale und inhaltliche Funktion gleichermaßen betont wird, ist die Basis unter der horizontalen Bildachse angesiedelt.

Die Polyederkonstruktionen weisen eine Überzahl an Dodekaedern auf, in deren mittleren Basisdreiecken sich das Thema, die Reaktion (*Judith und Holofernes*), eine Geste (*Die Berufung des Matthäus*) oder ein Messer (*Opferung Isaaks* 1+2) befindet. Diese Werke zeigen eine größere Dramatik auf, als etwa *Die Ruhe auf der Flucht*, bei dem ein Oktaeder resultiert, welches die Statik und Symmetrie der Szene veranschaulicht. Die massive Statik lässt sich dadurch erklären, dass jedes Eck des Oktaeders ein inhaltliches Element enthält und somit tatsächlich wie darauf angepasst wirkt. Bei *Matthäus* resultiert, durch die etwas unglückliche Zusammenstellung der zwei Gruppen, ein Tetraeder, das für Bewegung steht. Betrachtet man aber die

Gruppenkomposition für sich, so ist ein Dodekaeder festzustellen, in dessen Basisdreieck sich die Geste des Protagonisten befindet. Dieses Basisdreieck ist allerdings deutlich im Hintergrund des Bildes platziert. Dieses gleiche Ergebnis ist bei *Judith und Holofernes* als auch bei beiden Versionen der *Opferung Isaaks* festzustellen, wobei bei diesen Werken das Basisdreieck mit der Geste oder der Reaktion immer deutlich im Vordergrund ist.

Die Interferenzschemata zeigen im Vergleich zu der früheren Phase, sprich den mythologischen Werken, eine Sprengung der Muster. Bis auf *Judith und Holofernes*, sind in jedem Werk zeitliche Verweise zu finden. Diese beschränken sich allerdings auf die Vegetation, die Tageszeit oder auffällige Unterschiede in der Bekleidung der Figuren. In der *Opferung Isaaks* (2) und der *Berufung des Matthäus* hat Caravaggio durch die Kleidung einer oder mehrerer Figuren zeitgenössische Aspekte miteinbezogen. Bei den restlichen Werken betreffen die zeitlichen Verweise eher die Vegetation und Tageszeit, welche stark zur Stimmung des Bildes beitragen. Zeitliche Verweise sind also präsent, aber bilden keine tragenden Elemente. Festzustellen ist dennoch, dass mehr zeitliche Verweise vorhanden sind, als in den mythologischen Texten. Die Reduktion der Zeit findet vor allem auch immer mehr durch die Reduktion des Raumes statt, wie es etwa bei *Judith und Holofernes* festzustellen ist.

Allgemein ist zu sagen, dass mehr Felder die gleichen Parameter (also Zeit, Kontrast, Inhalt, Aktion) beinhalten, als dies bei den mythologischen Texten der Fall war. In der *Ruhe auf der Flucht* überlagern einander inhaltliche Elemente, der Kontrast und die Aktion vor allem in den Feldern, in denen sich der Protagonist, Joseph, befindet. Hier ist zudem zu erkennen, dass der Künstler ein besonderes Augenmerk auf den Dialog zwischen Engel und Joseph legte. Eine weitere Überlagerung von Text, Kontrast und Aktion haben wir zudem noch in der mittleren Zone festgestellt, welche als Eingang oder Blickfang dienen sollte. Bei *Judith und Holofernes* überlagern einander diese Parameter vor allem in der mittleren horizontalen Zone, welche genaugenommen die ganze Narration enthält. Das gleiche Muster weist auch die *Berufung des Matthäus* auf. Bei der ersten Version der *Opferung des Isaak* befindet sich diese Überlagerung in drei getrennten Feldern, die allerdings sinntragend für die gesamte Narration ist: dazu gehören {F2} (Abraham), {F8} (der Eingriff des Engels) und {F9} (Isaak).

4.2.5. David und Goliath

David war der zweite König Israels. Berühmt wurde er durch das Töten Goliaths mit einer Steinschleuder und des Verfassens etlicher Psalme. Er findet Erwähnungen in 1Samuel 16-31; 2Samuel; 1Könige 2,12 und 1Chronik 10-29.

David war der Jüngste von sieben Söhnen. Als Halbwüchsiger hütete er die Schafe seines Vaters, dabei erlangte er großes Geschick mit der Schleuder. Er spielte zudem Harfe und sang. Als Samuel nach Bethlehem kam, prophezeite er David, der nächste König zu werden, als dieser noch ein Jugendlicher war.

David wird bei Samuel als besonders schön beschrieben:

*„... weil er noch ein Jüngling war, rötlich und von schönem Aussehen“
(Samuel 17,42)*

David verdankte es seinem Harfespiel, dass er zu König Saul kam. Dieser war nämlich immer wieder etwas melancholisch und suchte einen Harfespieler. Davids Spiel besänftigte Saul. Außerdem machte er David zu einem seiner Waffenträger.

Die wohl bekannteste Erzählung um die Figur Davids bleibt aber der Zweikampf mit dem Riesen Goliath, der den Sieg des Guten über das Böse symbolisiert.

Die Philister bedrängten Saul. An ihrer Spitze stand der Riese Goliath, der Saul vierzig Tage lang zum Zweikampf aufforderte. David rüstete sich mit einem Stab, seiner Hirtentasche mit fünf glatten Steinen und einer Schleuder, um in den Kampf gegen den Riesen zu treten:

„Und er nahm seinen Stecken in die Hand, suchte sich fünf glatte Steine aus dem Bach und tat sie in seine Hirtentasche, die ihm als Schleudertasche diente.“ (Samuel 17,40)

Schon der erste Wurf traf Goliath tödlich auf die Stirn. David nahm das Schwert des Riesen und schlug ihm daraufhin sein Haupt ab.

Diese heldenhafte Szene wird genau in den folgenden Versen erläutert:

Samuel 17, 49-51:

- 49 *Unterdessen griff David mit der Hand in seine Tasche, nahm einen Stein heraus, schleuderte ihn und traf den Philister an der Stirn; und der Stein drang in die Stirn ein, so daß er aufs Gesicht zu Boden stürzte.*
- 50 *So überwand David den Philister mit Schleuder und Stein, traf ihn und tötete ihn, obwohl kein Schwert in Davids Hand war.*
- 51 *Dann lief David hinzu, trat an den Philister heran, griff nach dessen Schwert, zog es aus der Scheide und tötete ihn, indem er ihm damit den Kopf abschlug.*

Ebenso wie Judith, die den Holofernes „mit seinem eigenen Schwert“ ermordete, bezwang der junge David den Riesen. Daraufhin flohen die Philister, da der Stärkste von ihnen zu Fall gebracht wurde.

David wurde oft als das Sinnbild Christi gesehen, der den Teufel überwand. Die Darstellung dieses waffenlosen, geistigen Sieges Davids über Goliath war im 15. und 16. Jahrhundert sehr beliebt.²³⁷

Bei Caravaggio finden wir drei Ausführungen dieses Themas, wobei die letztere lange Zeit (von manchen Kritikern bis heute) nicht als Original anerkannt wurde. Dennoch soll dieses hier ebenso analysiert und zum Vergleich herangezogen werden.

David und Goliath - Wien

Die erste Version, die hier vorgestellt werden soll, befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien und hat die Maße 90,5 cm x 116 cm. Die Entstehungszeit wird zwischen 1606 und 1607 geschätzt.²³⁸ Diese Version dürfte außerdem die Vorlage einer Kopie gewesen sein, welche sich in einer englischen Privatsammlung befindet.²³⁹

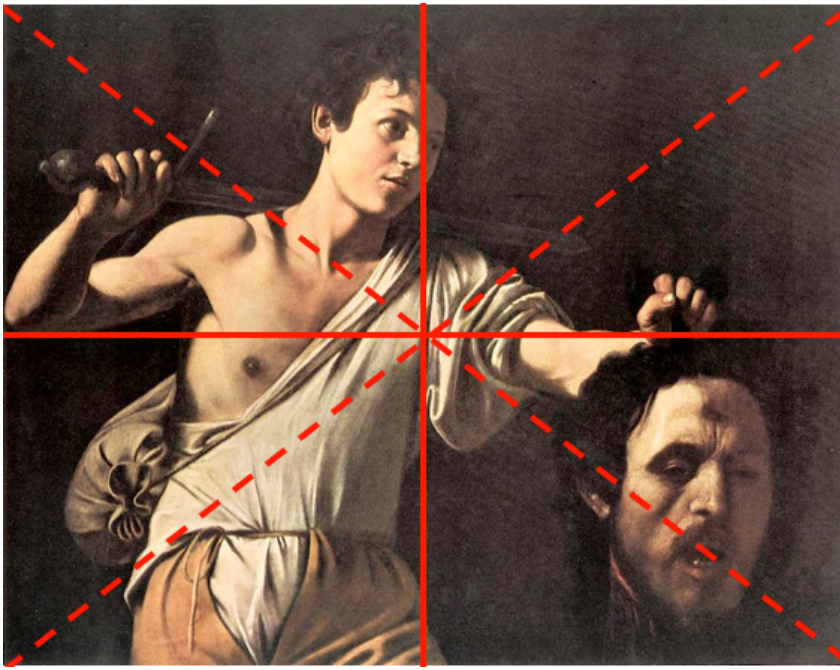
Caravaggio fertigte dieses Bild auf einer Pappelholztafel an, auf der ein anderer Künstler bereits eine Komposition mit Mars, Venus und Cupido gemalt hatte. Er drehte die Tafel um 90°.²⁴⁰



241

Caravaggio stellt hier den jungen David dar, der das abgeschlagene Haupt des Riesen präsentiert. Durch die Drehung von Davids Körperachse und seinen Blick in die Ferne, wirkt das Bild dynamisch. Teilt man das Bild vertikal, so ist zu sehen, dass in der linken Hälfte der junge Sieger mit dem geschulterten Schwert und seinem Beutel dargestellt ist, während rechts das abgeschlagene Haupt Goliaths im Mittelpunkt steht. Die Verbindung zwischen diesen Gruppen

ist der Arm Davids, der stark durch das Lichtspiel betont wird. Wir haben also eine klare Aufteilung von links und rechts, von Aktion und Passivität, schließlich von Täter und Opfer. In der linken Schulter des David befindet sich der Mittelpunkt. Von diesem Punkt geht die gesamte Bewegung Richtung Vordergrund und gleichzeitig Richtung Betrachter aus. Diese dadurch entstehende Dynamik wird zusätzlich durch den gerafften Stoff und den Faltenwurf hervorgehoben.

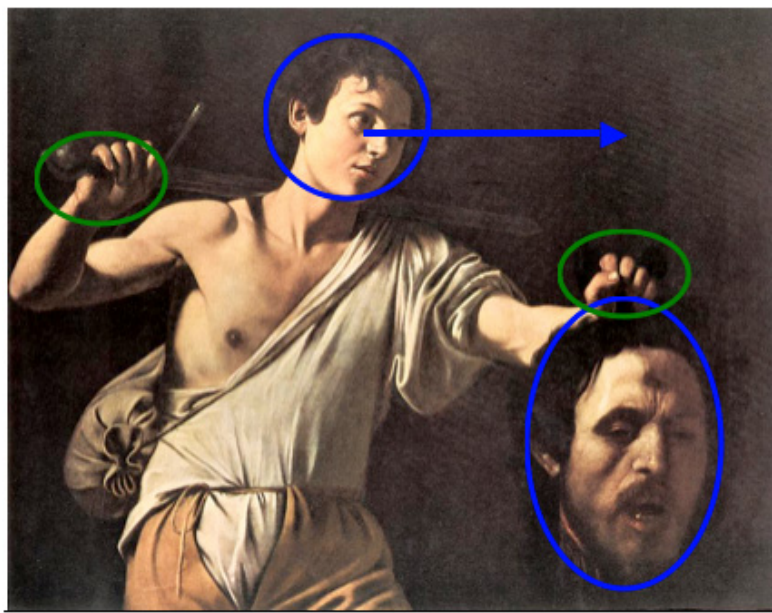
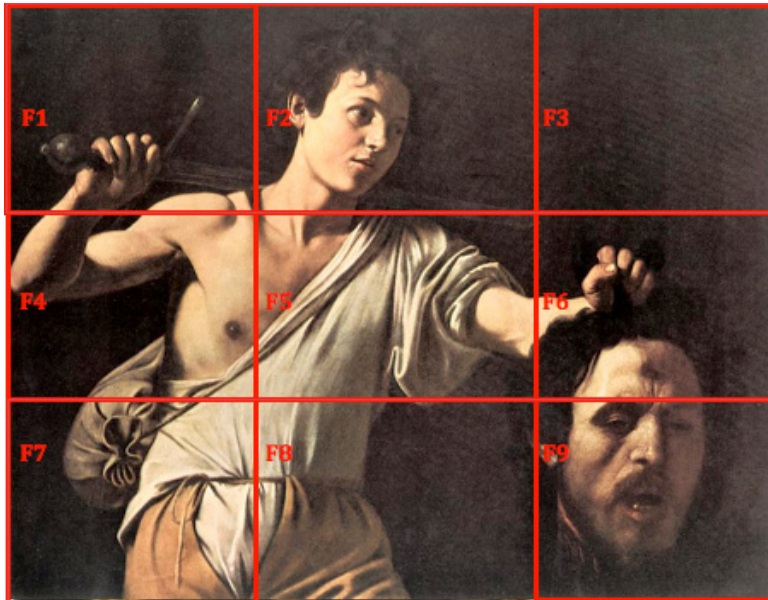


Der gewählte **Zeitpunkt** ist nach der Tat. David ist als jugendlicher schöner Sieger dargestellt, der keine Kampfspuren erahnen lässt. Die einzigen Elemente, die auf den Kampf verweisen, sind Goliaths Kopf und das Schwert, das man als Betrachter automatisch damit in Verbindung bringt. Diese Verbindung schafft eine unsichtbare Linie, die wiederum die Diagonale von links oben in das untere rechte Eck betont.

Der Blick Davids in die Ferne erzeugt ebenso Dynamik. Gleichzeitig ist aber die Körperachse des Helden nahezu parallel zur vertikalen Bildachse, was zur Statik des Bildes beiträgt. Diese zwei Linien wirken sozusagen gegeneinander, sodass die Dynamik sich in Grenzen hält.

Die Unterteilung in neun Felder zeigt, wie die bedeutungstragenden Elemente über den ganzen Bildraum verteilt sind. Die linke vertikale Zone beinhaltet die Waffen, also das Schwert und den Beutel mit den Steinen. Die mittlere vertikale

Zone verweist auf die Schönheit des Jünglings und auf seine Identität als Hirte. In diesem Bereich ist ebenso die Dynamik sowohl im Blick als auch in der Schulter Davids vorhanden. Die gesamte rechte vertikale Zone ist dem Opfer gewidmet. Hier ist außerdem deutlich das Loch in der Stirn des Riesen zu sehen.



Beim Einkreisen der Köpfe und Hände sind regelmäßige Abstände festzustellen. Die bereits beschriebene Schwächung der Dynamik, der Blickrichtung durch die Körperachse, wird nochmals deutlich: stellt man sich zwei Linien vor, eine welche die Köpfe und die andere, welche Davids verkrampfte Hände verbindet, so ist zu sehen, dass auch hier die Senkung von

Davids zu Goliaths Kopf durch die Verbindung vom Schwert zur Hand, die in den Vordergrund tritt, geschwächt wird.

Durch diese Geste wird ein klarer Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund sichtbar. Dem Betrachter wird das Haupt direkt präsentiert, er wird nicht durch Lichtlinien geleitet, sondern unmittelbar mit der Tat konfrontiert.

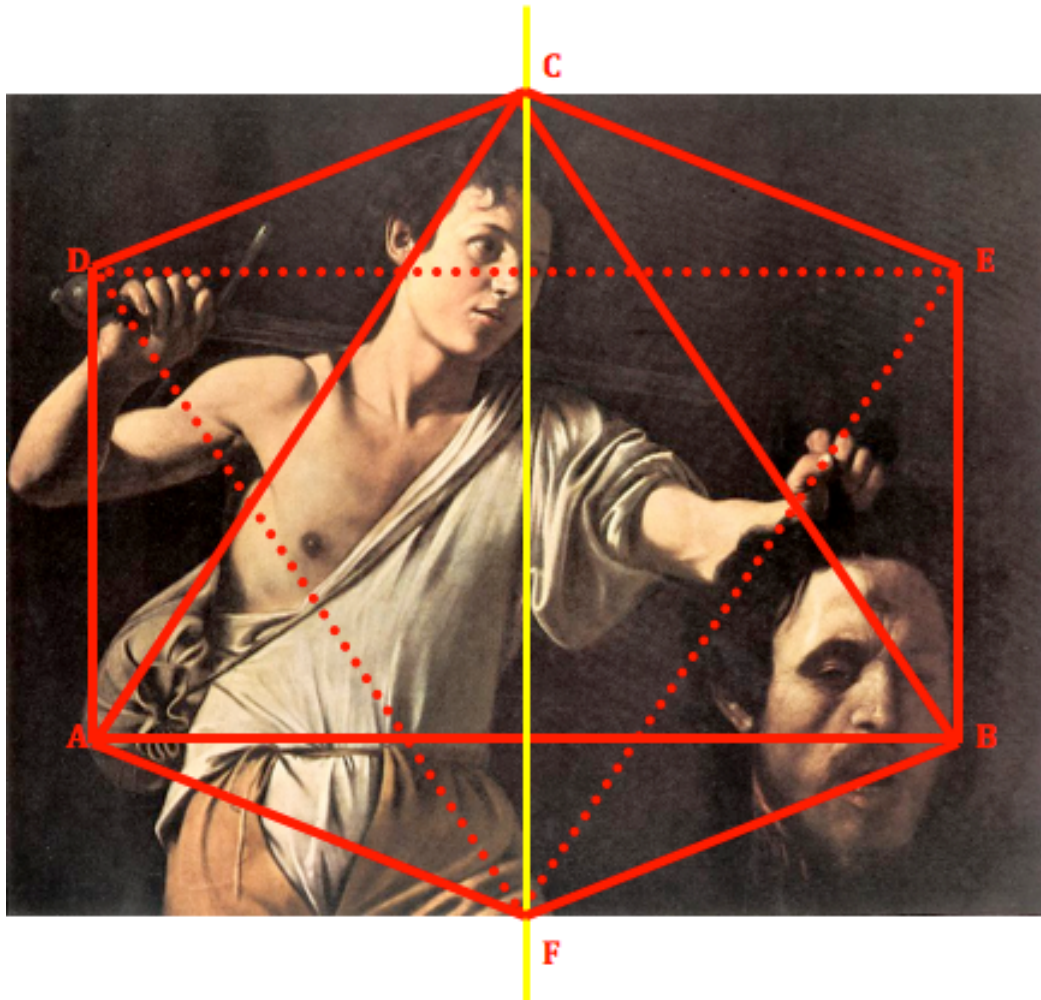


Die **Verdunkelung** des Werkes zeigt, dass die Akzentsetzung durch Licht deutlich in der mittleren vertikalen Zone liegt. Die Lichtlinie wirkt zudem aufgrund des Bildformates dynamischer und wird durch die Blickrichtung Davids und seine seitliche Körperstellung betont. Das Licht nimmt formalen Charakter an und sorgt für die Bewegung im Bild. Durch die Schwächung des Lichtes, wie es zum Beispiel nach dem dritten Filter sichtbar ist, wirkt das Bild sehr statisch, fast monumental. Die Aktion/Bewegung ist vor allem aus Davids rechter Schulter ausgehend und zieht sich so bis zum Kopf des Goliath. Das weiße Gewand Davids verstärkt das Licht. Es findet eine Betonung der horizontalen Bildachse statt, so wie es auch die Lichtlinie veranschaulicht.



Der **Thaleskreis** wird nur von David beeinflusst. David berührt an zwei Stellen (C und D) gleichzeitig den Kreisbogen. Aufgrund der Dehnung der Szene ist der resultierende Winkel sehr spitz und die Strecke DB verbindet die Hände Davids, wodurch auch die Diagonale von links nach rechts, beziehungsweise die Bewegung aus dem Hintergrund in den Vordergrund, etwas verstärkt wird. Die horizontale Lichtlinie befindet sich genau in der Thaleskreiskonstruktion, wodurch diese ebenso eher formalen Charakter besitzt.

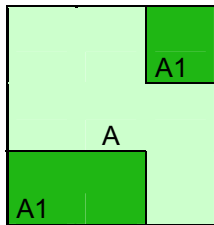
Die **Polyederkonstruktion** ist eigentlich als Analyse einer Figurengruppe beschrieben, hat in diesem Fall also wenig Sinn. Dennoch soll sie kurz aufgrund der Statik veranschaulicht werden:



Die Basis der Konstruktion stellt die vertikale Bildachse dar. Im Basisdreieck ABC haben wir den Kopf des Goliath, den Blick Davids in die Ferne und links einen Teil des Beutels. Zentral ist der Oberkörper des Hirten, der seine Identität und Jugend betont. Dieser Mittelpunkt ist, wie erwähnt, der formale Eingang, um den die Elemente rundherum verteilt sind. Ein weiteres Dreieck DEF ist notwendig, um alle Elemente zu integrieren. Dadurch entsteht ein Oktaeder, das die Diagonalenverstärkung (Strecke DB) als auch die Blickrichtung (DE) betont. Bei der Strecke DB ist außerdem deutlich zu sehen, dass diese Verstärkung aus dem Hintergrund (der Winkel EDF ist eine Ebene dahinter) Richtung Vordergrund (der Winkel CBA ist deutlich eine Ebene davor) stattfindet. Die Polyederkonstruktion verdeutlicht in diesem Fall, dass die

Dynamik des Bildes aufgehoben wird, da diese zwei gedachten Linien einander entgegenwirken und dadurch Statik hervorrufen.

Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	1
F2	1	0	0	0
F3	0	0	0	0
F4	0	0	1	0
F5	0	0	1	0
F6	1	0	1	1
F7	1	0	0	0
F8	0	0	0	0
F9	1	0	0	0

In fünf von neun Feldern sind Verweise auf den Basistext enthalten. Abgesehen von den Protagonisten, sehen wir in {F1} das Schwert und in {F7} den Beutel. Wichtig sind für A die Felder {F1;F2;F4;F5;F6;F9}, welche David mit dem Schwert und dem Kopf des Riesen umfassen. Die Darstellung ist so gesehen sehr textnahe. Es sind der Beutel, als auch das Schwert vorhanden, symbolisch hätte nur eine Waffe gereicht. Goliath hat ein Loch in der Stirn und nicht zuletzt verweist in der mittleren Zone das Gewand auf Davids Herkunft, beziehungsweise Identität. Die Elemente sind reduziert, aber regelmäßig über die Fläche verteilt. Die Mitte stellt eher einen formalen als inhaltlichen Eingang dar, da die Bekleidung und die Beleuchtung sehr hell sind. Der Hauptgegenstand, das Thema an sich, ist also eher um den Mittelpunkt herum angelegt.

Zeitliche Verweise gibt es bei dieser Ausführung nicht. Alle anderen Parameter überlagern einander nur in einem Feld, nämlich {F6}. Hier hält David das Haupt in den Vordergrund und zeigt es dem Betrachter. Das heißt, durch die Überlagerung von Aktion, Kontrast und Text, findet eine Betonung dieser Präsentation statt. Text und Aktion überlagern einander in {F1}. Hier wird die

Dynamik hervorgehoben. Nur Kontrast ist vor allem in {F4} und {F5} vorzufinden. Diese Tatsache zeigt, dass das Licht hier formal eingesetzt wurde. Nur textliche Verweise, die nicht durch andere Parameter verstärkt wurden, befinden sich in {F2}, {F7} und {F9}, was bedeutet, dass in jeder Zone eines dieser Felder vorzufinden ist und dies wiederum eine regelmäßige Verteilung zeigt.

David und Goliath - Rom

Die zweite Version des Themas entstand zwischen 1609 und 1610, wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und hat die Maße 125 cm x 101 cm. Es befindet sich in der *Galleria Borghese* in Rom.²⁴² Nach *Bellori* malte Caravaggio dieses Werk für Kardinal *Scipione Borghese*, seinen wichtigsten Fürsprecher der späten Jahre, von dem er sich auch für das anstehende Strafverfahren Hilfe erhoffte. Caravaggio befand sich zu diesem Zeitpunkt seit über vier Jahren auf der Flucht und schickte das Werk womöglich im Zusammenhang mit seinem Gnadengesuch nach Rom.²⁴³



244

Heute kennt man sieben Kopien dieses Werkes, die sich in Rom, Kassel, Brasilien und Florenz befinden.²⁴⁵ Das Bild, welches sich in Kassel befindet, ist eine zeitgenössische Kopie, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigt wurde und mit den Maßen 129 cm x 96,5 cm etwas größer ist. Dieses wurde 1730 als Original erworben und bis 1877 in den Bestandskatalogen als Original vermerkt. Erst 1888 wurde diese Kopie als „*Schule des Caravaggio*“ und „*wahrscheinliche Kopie nach Caravaggio*“ bezeichnet.²⁴⁶

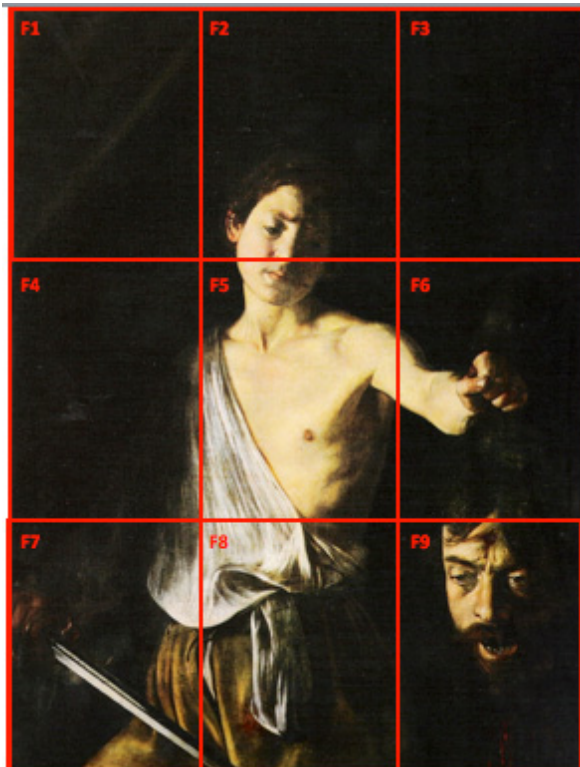
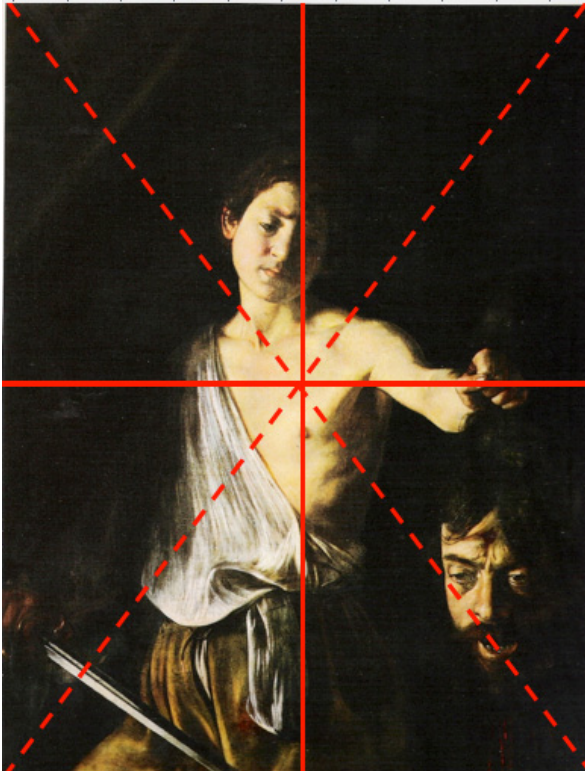
Manche Historiker sahen im David der *Galleria Borghese* eine psychoanalytische Erklärung, und zwar die doppelte Projektion der Psyche Caravaggios. Dabei geht es um den Konflikt zwischen dem Überich (die Moral, die zum Schluss bestraft; von der wir bestraft werden wollen, also David) und dem Ich (jener, der bestraft werden will, also Goliath). Diese Interpretation stammt von *Röttgen*.²⁴⁷ Eine autobiografische Interpretation des Werkes ist nicht so unwahrscheinlich, erwähnt doch bereits *Bellori* in der Beschreibung des Bildes die Worte „*proprio ritratto*“:

*„Per lo medesimo cardinale dipinse ... l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia, che è il suo proprio ritratto, impugnando la spada: lo figurò da un giovane scoperto con una spalla fuori della camicia, colorito con fondi ed ombre finissime, delle quali soleva valersi per dar forza alle sue figure e componimenti.“*²⁴⁸

Auf dem Schwert, welches David in seiner rechten Hand hält, sind einige Buchstaben zu lesen, die schwer zu entziffern sind. Daraus entstanden unterschiedlichste Deutungen. Einige Historiker entzifferten „*Maco*“, was die Unterschrift des Künstlers sein sollte. *Wagner* etwa interpretierte diese vier Buchstaben als „*Michaeli Angeli Caravaggio Opus*“. Andere wiederum meinten in dem Wort „*Haco*“ das Motto „*Humanitas Occidit Superbiam*“ oder die Marke der Waffe zu entziffern.²⁴⁹

Das Werk wurde auf einem Stück Leinwand gemalt, wobei später zwei Streifen hinzugefügt wurden. Dadurch wurde das Bild, oben um 5 cm und rechts um circa 10 cm, vergrößert. Der Rahmen hat Zierleisten und ist vergoldet. Die Radiografie wurde im Jahr 1988 von *Maurizio Seraceni* durchgeführt. Dabei wurde eine große *incisione* im ausgestreckten Arm Davids festgestellt. Das

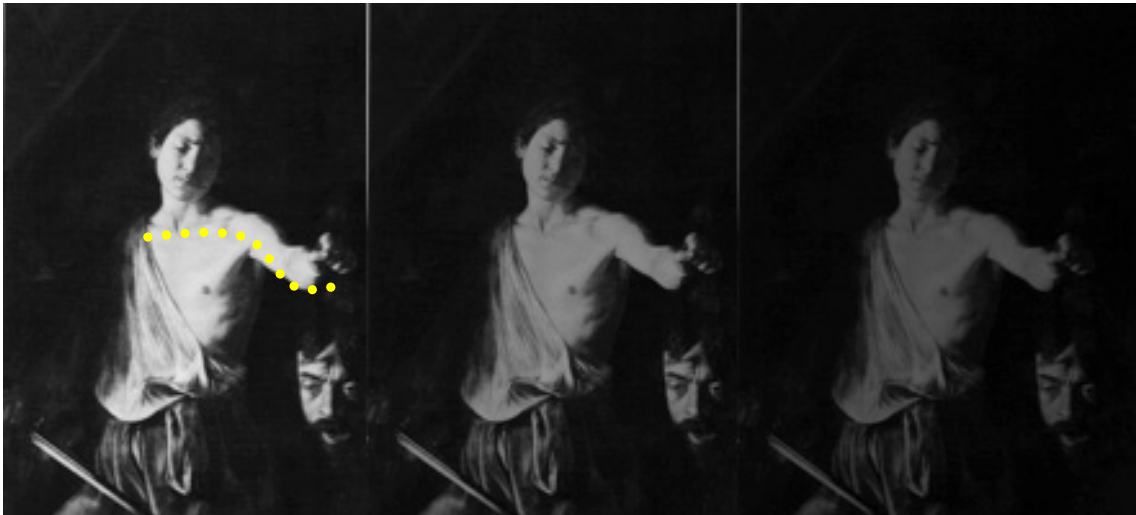
Werk beinhaltet zudem unzählige schwarze Furchen und wurde besonders schnell hergestellt. In den hellen Zonen erscheinen zick-zack Muster, wie zum Beispiel in der Schulter und der Brust des Jünglings. Die Umrisse der Figuren wurden stark verändert. Die linke Schulter und die Mimik Davids wurden erweitert, die Nase des Goliath wurde dagegen verkleinert. Der linke Arm Davids wurde mit einem dünnen Pinsel so fein gemalt, dass er bei der Untersuchung mit Röntgenstrahlen sogar ganz verschwindet, dafür aber wird das Zelt, das im linken Eck angedeutet ist, sichtbar. Das Schwert, so stellte sich heraus, wurde erst am Schluss des Malvorgangs ergänzt. Allgemein ist das Werk in sehr schlechtem Zustand. Insgesamt wurde das Bild der *Galleria Borghese* 1915, 1936 und 1951 gesäubert und restauriert. Erst nach der letzten Säuberung entdeckte man links oben den Stoff, beziehungsweise das besagte Zelt.²⁵⁰



Caravaggio stellt in dieser Ausführung, im Gegensatz zur Ersten, einen melancholischen Sieger dar. Der Mittelpunkt des Bildes ist auch hier der hellste Punkt. Die vertikale Teilung stellt fast die Körperachse dar und verdeutlicht die statuenhafte Präsentation des Jünglings. An dieser Stelle zeigt sich bereits der nächste Unterschied zur Wiener Fassung: Durch das Format und die zentrale Ausrichtung Davids, verschwindet die Dynamik und das Bild strahlt Ruhe aus.

Dieser David blickt nicht in die Ferne, sondern eher bedauernd Richtung abgeschlagenem Kopf. Recht deutlich zu sehen ist ebenso der Größenunterschied der Köpfe. Die horizontale mittlere Zone ist die hellste. Sie beinhaltet den Mittelpunkt M und die von dort ausgehende Lichtführung bis zur Hand des David. Es ist die gleiche Lichtführung wie in der ersten Fassung festzustellen: Eine leichte Welle, die das Auge des Betrachters zum Kopf des Enthaupteten führt.

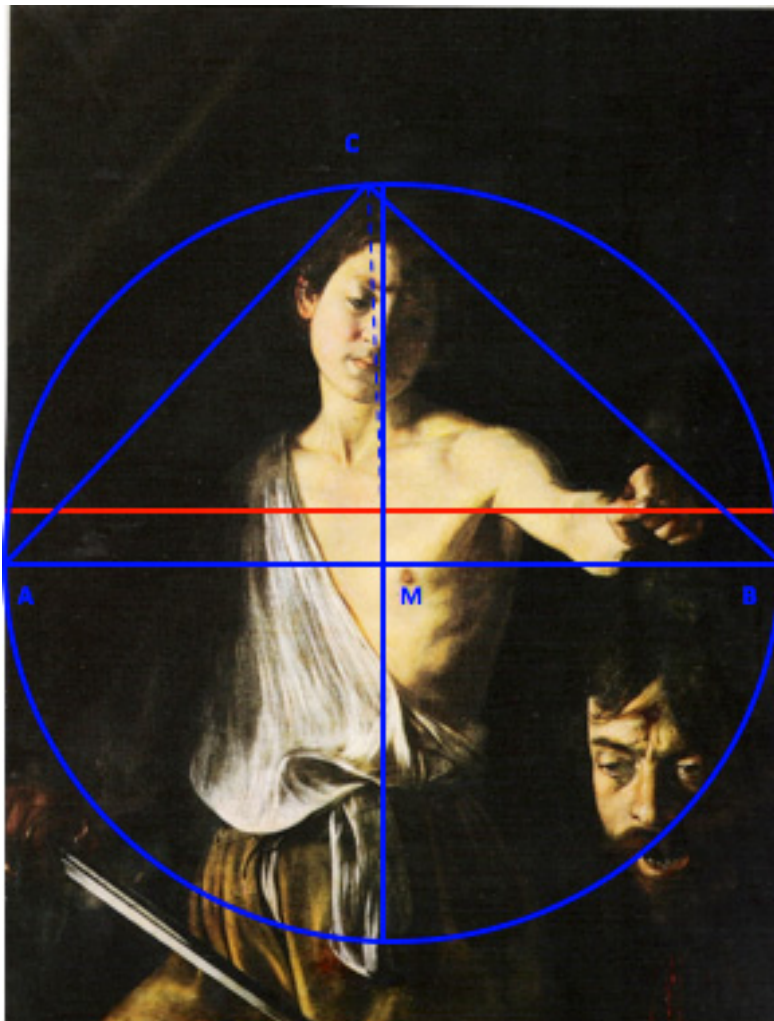
Im Gegensatz zur ersten Fassung ist diese Lichtlinie etwas verkürzt, was womöglich auch durch das Format bedingt ist. David zeigt dem Betrachter das Haupt, wodurch dieser direkt in die Szene involviert wird, da die Figur frontal ausgerichtet ist. Die Figur des David nimmt deutlich viel mehr Platz ein, als der Kopf des Goliath. Allerdings wurde, wie erwähnt, durch Radiografien nachgewiesen, dass Davids Figur erweitert wurde, während Goliaths Kopf verkleinert und seine Mimik geschwächt wurden. Stand für den Künstler womöglich zuerst der Riese im Vordergrund? Beugte er sich der, für seine Zeit üblichen, Darstellung dieses Themas, des Sieges des Guten über das Böse und änderte er aufgrund dessen die Komposition?



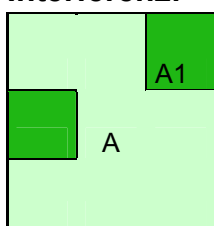
Die **Verdunkelung** zeigt die Betonung der vertikalen mittleren Zone. Es ist zudem eine ähnliche Lichtführung wie in der Wiener Version festzustellen, die allerdings etwas statischer ist.

Kennzeichnet man imaginär die wichtigsten Elemente, also das Schwert, die Köpfe von David und Goliaths, so ist eine Lockerung in Form eines regelmäßigen Dreiecks vorstellbar. Diese Statik des Bildes wird nochmals durch den **Thaleskreis** verdeutlicht. David hält den Kopf des Riesen in den Vordergrund und tritt selbst aus dem dunklen Hintergrund hervor, dennoch sind die Körperhaltung und der Blick von Dominanz, sodass er der Protagonist bleibt, auch wenn er „von sich ablenkt“. Die Strecke CB verdeutlicht den Blick des David. Seine Körperachse ist zudem fast exakt die Teilung des Bildes. Hier ist also eine Betonung der vertikalen Bildachse festzustellen. Der Thaleskreis

verdeutlicht die Statik der Komposition und betont gleichzeitig die Haltung und den Blick des Protagonisten.



Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	0
F2	1	0	0	0
F3	0	0	0	0
F4	0	0	0	0
F5	1	0	1	0
F6	1	0	1	1
F7	1	0	0	1
F8	1	0	0	0
F9	1	0	0	0

Die wesentlichen Elemente sind die Kleidung, die auf die Identität des Hirten verweist, das Schwert und der Kopf des Riesen, der ein Loch in der Stirn hat. David ist in den Feldern {F2;F5;F8} zu sehen. {F8} ist aus dem Grund von Relevanz, da {F5} alleine strenggenommen auch der Verweis auf einen griechischen Halbgott (s. Bacchus) sein könnte. In {F6} und {F9} sehen wir die Tat und die Präsentation des Kopfes, der deutlich im Vordergrund ist. Ein wichtiges Element stellt weiters Davids Mimik dar, die nicht die Überlegenheit eines Siegers betont, als viel eher erfüllt von Melancholie und Mitgefühl gezeichnet ist. Diese Elemente sind für die Grundaussage am Wichtigsten. Ein zusätzliches Element hat Caravaggio in dieser Ausführung hinzugefügt, nämlich den Indikator für den Ort: Das Zelt ist hinten links angedeutet. Das Alte Testament schildert, wie David in das Zelt König Sauls eintritt und ihm das Haupt zeigt:

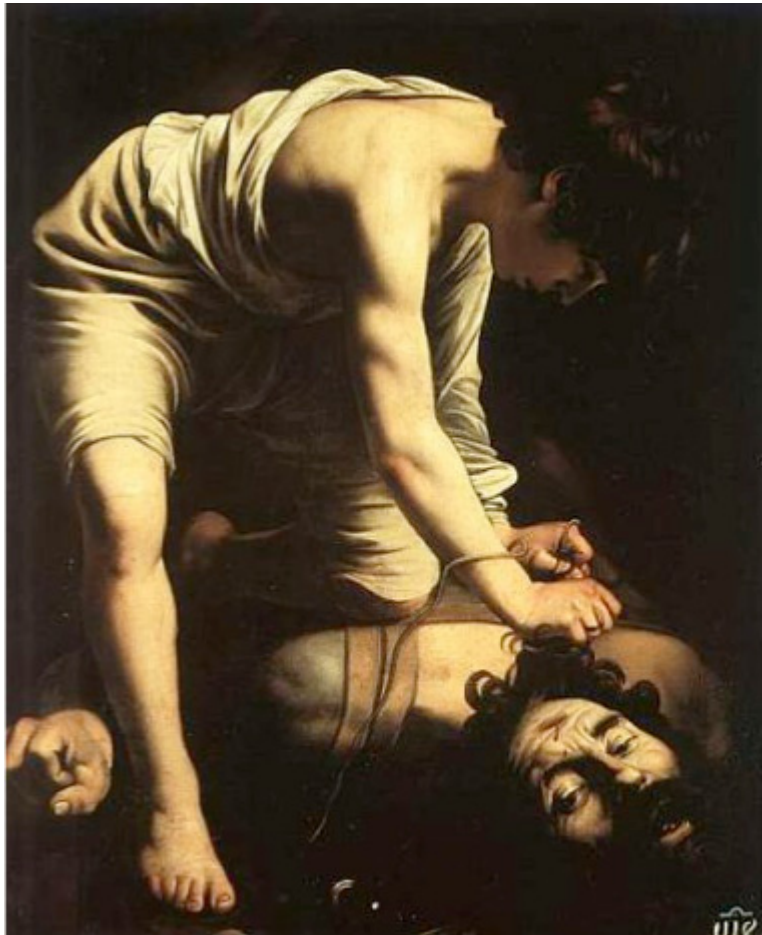
57 *Als dann David nach seinem Sieg ins Lager zurückkam, führte Abner ihn zum König. David hielt noch den Kopf des Philisters in der Hand. (Samuel 17, 57)*

Auch in dieser Version gibt es gar keine Zeitverweise. Alle anderen Parameter überlagern einander in nur einem Feld, nämlich {F6}. Die gleiche Beobachtung wurde bereits bei der ersten Ausführung festgestellt. Das heißt, wieder steht die Repräsentation des Hauptes im Vordergrund. Der Text und der Kontrast überlagern einander in {F5}. Das mittlere Feld verweist auf die Identität des Jungen und ist gleichzeitig durch die Helligkeit ein Blickfang. {F5} dient somit als inhaltlicher und formaler Eingang in das Bild. Die restlichen Elemente wie das Schwert, der Kopf und der Blick sind eher an den Seitenrändern platziert. Die Parameter aktiv:passiv verhalten sich wie 2:7. Die Überlagerung von Inhalt und Aktion findet vor allem im Feld {F7} statt, was einer formalen Hervorhebung entspricht.

David und Goliath - Madrid

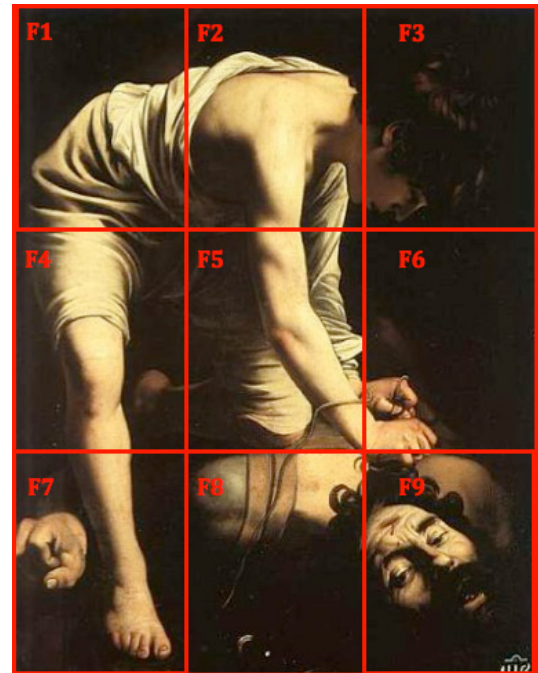
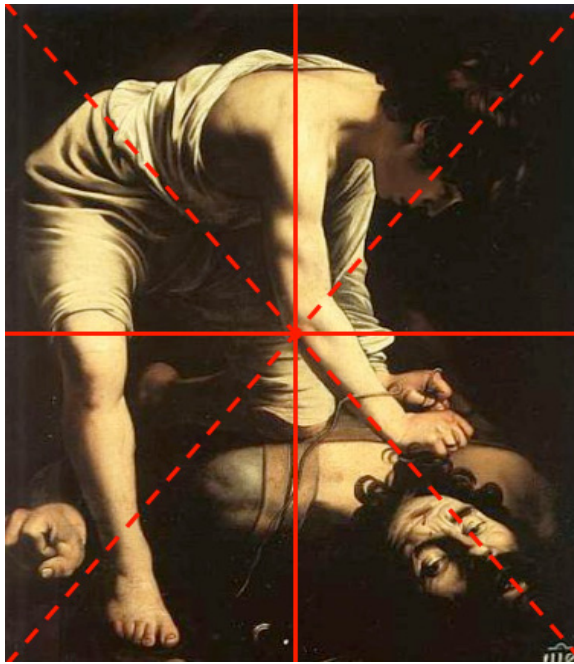
Die Entstehungszeit der dritten Version ist unklar. So gibt *König* das Jahr 1609²⁵¹ an, während bei Cinotti 1600²⁵² angegeben ist.

Es hat die Maße 110 cm x 91 cm und befindet sich im *Museo Nacional del Prado* in Madrid.²⁵³

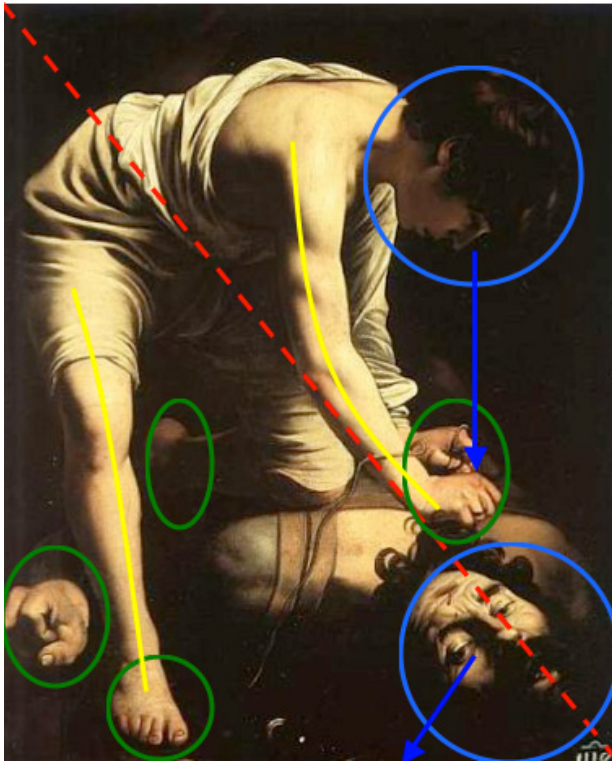


254

Das Werk wurde das erste Mal im Inventar des *Buen Retiro* im Jahre 1794 mit der Nummer 1118 erwähnt.²⁵⁵ Diese Inventarnummer ist immer noch im unteren rechten Eck zu sehen. Caravaggio veränderte, wie Radiografien ergaben, den Kopf des Riesen. In einer ersten Phase hatte Goliath die Augen und den Mund weit aufgerissen, eine Mimik, die an das Haupt der Medusa oder den sterbenden Holofernes, erinnert. Zudem waren zwei Vorderzähne des Riesen sichtbar. Aus dieser Erkenntnis heraus schließt *Gregori* auf ein Original.²⁵⁶ Nach *König* ist diese Darstellung nicht Caravaggios Werk, da der Moment irritieren würde und die Verkürzungen ungewöhnlich seien.²⁵⁷



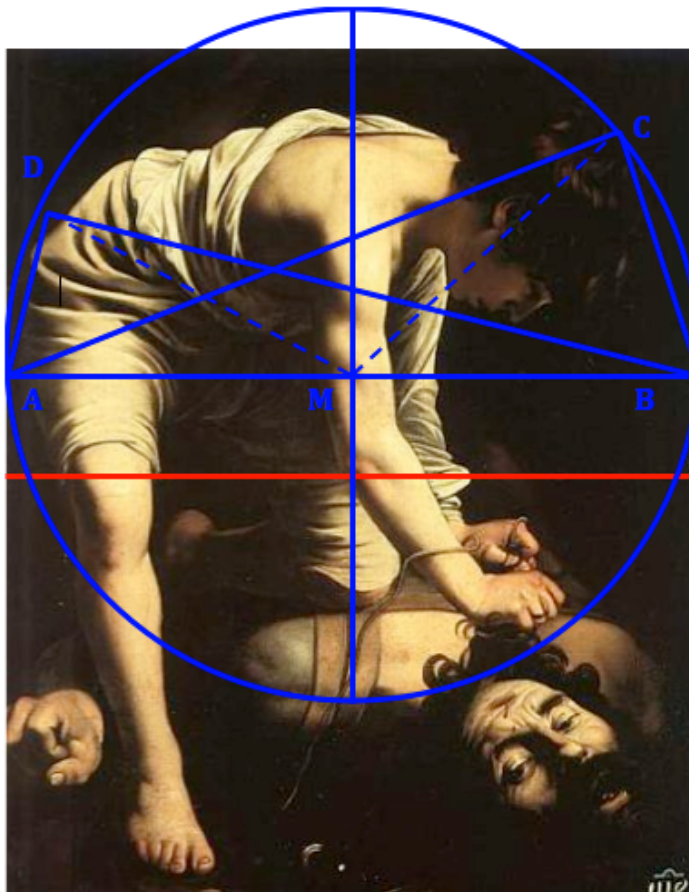
Die **elementare Teilung** weist eine Diagonalenverstärkung von links oben in das rechte untere Eck hin, sprich entlang Davids agierendem Arm, auf. In diesem Eck wird dem Betrachter das Haupt des Riesen präsentiert. Sowohl der Arm, als auch der Fuß des David lenken den Blick des Betrachters in eben dieses Eck. Diese Darstellung isoliert, im Gegensatz zu den vorhergehenden Versionen, den Betrachter vom Geschehen. Die elementare Teilung verdeutlicht weiters, dass das Thema dezentralisiert ist. Die Szene ist in der rechten vertikalen Bildhälfte platziert. Die linke Seite dient, durch den Stoff und die außergewöhnlichen Lichtverhältnisse, als Blickfang. Ein Element, das hier zum ersten Mal auftaucht und im Text explizit beschrieben wird, ist die Schleuder, die bei Davids Fuß am Boden liegt.



Das Einkreisen von Füßen, Händen und Köpfen zeigt eine Verdichtung in der unteren Bildhälfte. Auf diesem Abschnitt werden auch alle anderen imaginären Linien gerichtet, so etwa die erwähnte Diagonalenverstärkung, der Blick des David zum Opfer und nicht zuletzt die Lichtverhältnisse.

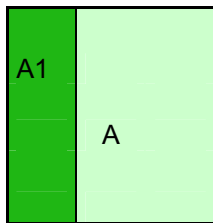
Die **Verdunkelung** zeigt zwei weitere Linien auf, die den Betrachterblick stark in die untere Hälfte verlagern. Diese vier genannten Linien verdeutlichen die Konzentration auf das Opfer.





Durch die Körperhaltung Davids ist der eingezeichnete **Thaleskreis** sehr ausgewogen. Zwei Punkte berühren gleichzeitig den Kreisbogen. Die Szene wirkt sehr statisch, was durch die Lichtverhältnisse etwas ausgeglichen wird. Auch der **Zeitpunkt** ist ein anderer als bei den vorherigen Darstellungen: der Betrachter beobachtet David bei der Vollendung seiner Tat. Hier wurde also ein früherer Moment gewählt worden. Im Thaleskreis befindet sich der Protagonist David. Im Gegensatz zu den anderen Versionen, verweist die Bekleidung nicht explizit auf einen Hirten. Mit einem Efeukranz auf dem Kopf könnte es sich ebenso um Bacchus handeln. Durch die Körperhaltung entsteht eine geschlossene Komposition, die den Betrachter vom Geschehen isoliert.

Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	0	0	1	0
F2	1	0	1	0
F3	1	0	0	0
F4	0	0	1	0
F5	1	0	1	1
F6	1	0	0	1
F7	0	0	1	0
F8	1	0	0	0
F9	1	0	0	0

Sechs Felder decken sich mit der inhaltlichen Vorlage, beziehungsweise dienen dazu, das Thema zu erkennen. In den Feldern {F2;F3;F5;F6} sehen wir David und die Tat, in {F8} die Schleuder und die Steine auf dem Boden und in {F9} den Kopf des Riesen mit dem Loch in der Stirn. Die Parameter aktiv:passiv verhalten sich 2:7, ebenso wie in den anderen Versionen. Der Kontrast (5:4) ist in dieser Version am Stärksten, vor allem von David ausgehend.

A zeigt somit David beim Abtrennen des Kopfes. Die Szene verschiebt sich, wie das Interferenzschema zeigt, in die mittlere vertikale und die rechte Zone, dennoch liegt die Gewichtung mehr auf der linken Zone, da sich in ihr das Lichtspiel und der Eingang befinden.

{F5} ist in diesem Fall nicht der Blickfang, sondern die Aktion/Tat selbst. Alle Parameter überlagern einander im Mittelpunkt {F5}. Text und Aktion in {F6} sowie Text und Kontrast in {F2}. Nur Kontrast ist in {F1;F4;F7} angesiedelt, was zeigt, dass hier keine inhaltliche Überlagerung stattfindet.

Zusammenfassung des Themas David und Goliath:

Die ersten beiden Fassungen sind einander sehr ähnlich in der Mimik und Haltung Davids, sowie der Repräsentation und Positionierung des Kopfes Goliaths. Sie weisen gleiche Elemente auf: Bekleidung, die auf David als Hirten verweist, das Schwert und der Kopf des Riesen mit einem Loch in der Stirn. Der Moment ist nach der Tat. Sie unterscheiden sich im Format, wodurch eines dynamischer (Wien) und das andere (Rom) statischer wirkt. In beide Werke wird der Betrachter involviert, da ihm David das abgetrennte Haupt direkt präsentiert. Auch die Lichtlinie stellt die gleiche Komposition dar, einmal etwas länger und einmal etwas kürzer.

Im Unterschied zu diesen Versionen wurde bei der letzten der Zeitpunkt anders gewählt und ein Element, nämlich das Schwert, ausgetauscht. Allgemein ist zu sagen, dass es keine Zeitverweise gibt und die Darstellungen eher dokumentarisch wirken. Die Szenen sind sehr passiv. Durch den Kontrast haben wir Eingänge, die sich hauptsächlich im Mittelpunkt, also {F5}, befinden. Als Blickfang dient der Lichteinsatz. In allen Darstellungen ist die Bedeutung um den Mittelpunkt herum angeordnet, was eher einer vereinfachten Komposition entspricht. Im Thaleskreis ist in allen Versionen David zu sehen, wobei die Basis AB nur in der dritten Version oberhalb der horizontalen Bildachse angesiedelt ist. Die Statik, die anhand des Thaleskreises deutlich sichtbar ist, zeigt den dokumentarischen Charakter des Bildaufbaues, der stark an die ersten mythologischen Darstellungen erinnert.

Die Interferenzanalyse zeigt, dass A in jedem der Werke genau sechs Felder einnimmt. Alle Parameter (bis auf die Zeit) überlagern einander immer nur in einem Feld. Interessanterweise ist dies bei den ersten zwei Versionen {F5} und bei der Madrider Version {F6}, da hier auch eine starke Dezentralisierung stattfindet.

4.2.6. Die Enthauptung des Täufers



258

„Die Enthauptung des Täufers“ ist mit den Maßen 361 cm x 520 cm Caravaggios größtes Werk. Es wurde 1608 angefertigt und befindet sich in der Johannes Kathedrale in Valetta auf Malta.²⁵⁹

Es diente möglicherweise als Aufnahmegebühr, die neue Ritter dem Orden zu leisten hatten. Dieses Werk entstand für die Altarwand des Oratoriums des Heiligen Johannes neben der Kathedrale von Valletta. Vor dem Umbau im späten 17. Jahrhundert befanden sich auf der linken Seite Fenster, auf deren Lichteinfall das Gemälde ursprünglich angelegt war.²⁶⁰ Das Gemälde wurde wahrscheinlich beim Fest des Heiligen Johannes, am 29.8.1608, enthüllt. Zu diesem Zeitpunkt saß Caravaggio jedoch schon im Gefängnis. In der Nacht auf den 19.8. war er Teil einer Gruppe, die versucht hatte, die Haustür des Organisten einzutreten. Am 6.10. gelang es ihm aber mit Hilfe eines Seiles zu flüchten und er wurde daraufhin am 1.12. aus dem Orden ausgeschlossen.²⁶¹

Die Hauptfigur des Bildes, die bereits im Titel Erwähnung findet, ist Johannes der Täufer. Er gilt als Vorläufer und Wegbereiter Christi. In frühchristlichen Darstellungen finden wir ihn oft jugendlich oder bärtig, mit Fellgewand, Kreuzstab, Lamm und einem Buch zu Füßen.²⁶²

Johannes war ein Prophet, der am Fluss Jordan lebte. Er hatte viele Anhänger und ebenso Feinde. Er war dafür bekannt, dass er die bevorstehende Ankunft des Messias verkündete und dass die Israeliten ihr sündiges Leben bereuen sollten. Wenn seine Anhänger bereuten, führte er sie zum Fluss Jordan und taufte sie.

Herodes Antipater ließ Johannes festnehmen und enthaupten, da seine Stieftochter Salome dies von ihm forderte. Dazu wurde Salome wiederum durch die politischen Absichten ihrer Mutter Herodias gebracht. Durch die unrechtmäßige Verbindung zu König Herodes Antipater, kam Herodias zur Königskrone. Doch das israelische Volk sah in dieser Ehe eine Verletzung der mosaischen Gesetze. Besonders Johannes der Täufer war ein Gegner dieser Verbindung. Salomes Stiefvater, Herodes, hatte Johannes wegen seiner ständigen Angriffe bereits inhaftieren lassen. Dieser war allerdings so beliebt bei dem Volk, dass er ihn aus Angst nicht umbringen ließ.

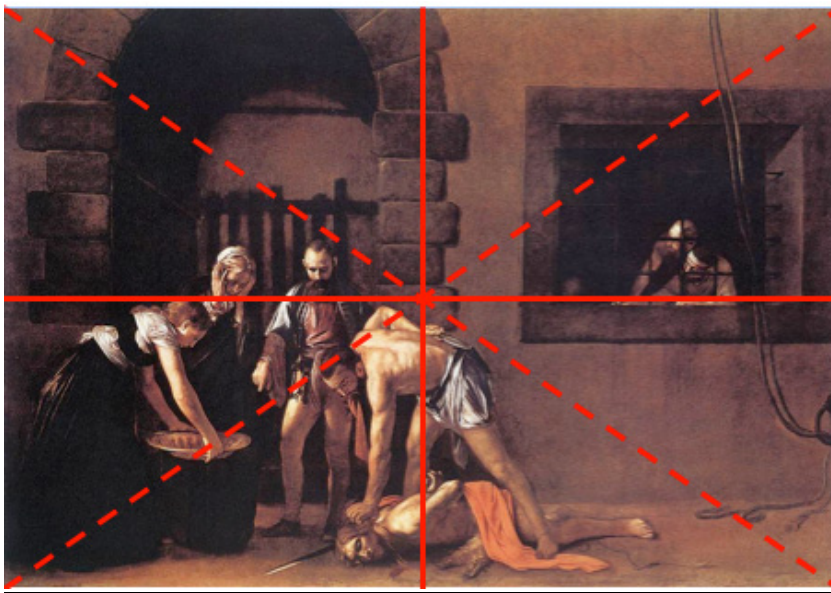
Zu seinem Geburtstag ließ Herodes Salome vor seinen Gästen tanzen. Erregt durch ihren Tanz und schwer alkoholisiert, versprach er ihr, alles worum sie bat, zu erfüllen. Daraufhin wies sie ihre Mutter an, das Haupt des Täufers auf einem Silbertablett zu verlangen. Wegen der vielen Zeugen fühlte sich Herodes unter Zugzwang und gab schließlich den Mord in Auftrag. Als Salome ihren Wunsch erfüllt bekam, übergab sie das Tablett ihrer Mutter.

Der Text zu dieser Geschichte findet sich bei Matthäus (14,3-12):

- 3 *Herodes hatte nämlich den Johannes festnehmen und fesseln und ins Gefängnis setzen lassen wegen der Herodias, der Frau seines Bruders Philippus.*
- 4 *Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: „Es ist dir nicht erlaubt, sie zu heiraten.“*
- 5 *Und er hätte ihn gerne töten lassen, fürchtete aber das Volk, weil man ihn für einen Propheten hielt.*
- 6 *Als nun Herodes Geburtstag hatte, tanzte die Tochter der Herodias vor den Gästen und gefiel dem Herodes so gut,*

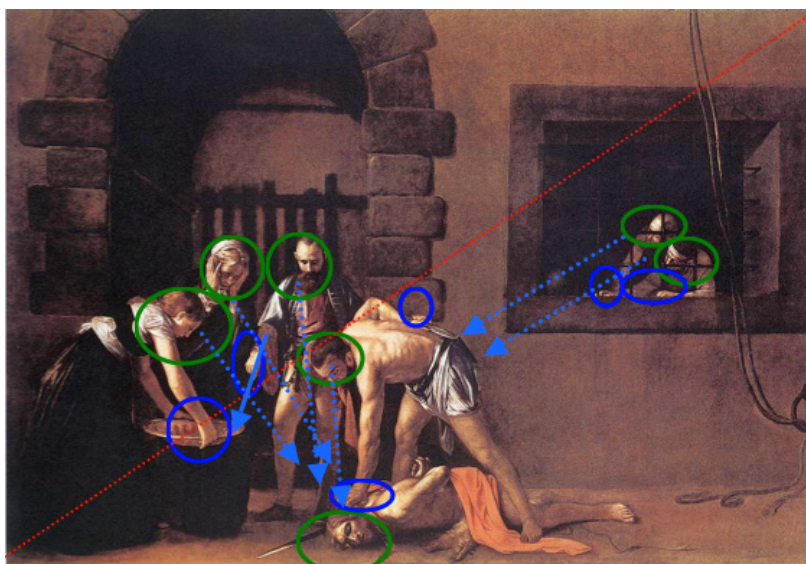
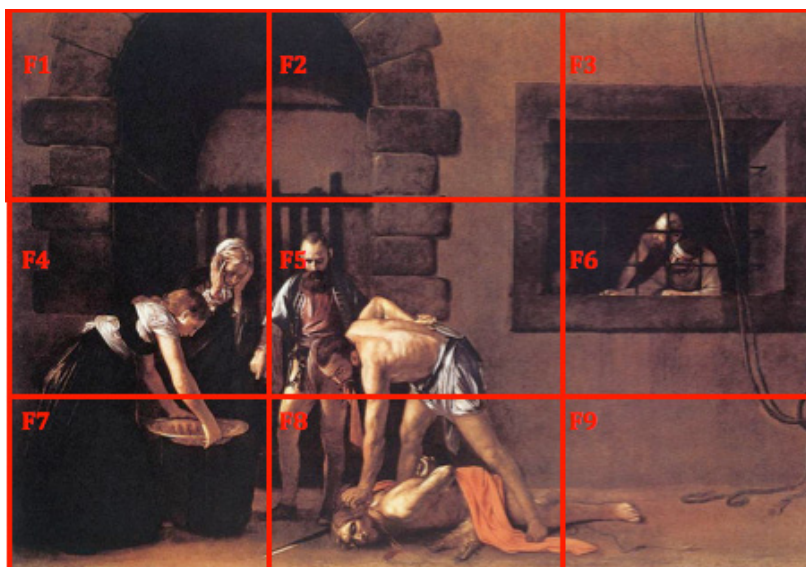
- 7 daß er unter einem Eid versprach, ihr alles zu geben, was immer sie begehre.
- 8 Die aber sagte, angestiftet von ihrer Mutter: „Gib mir hier auf einer Schüssel das Haupt Johannes’ des Täufers.“
- 9 Da wurde der König betrübt, aber wegen seiner Schwüre und wegen der Gäste, befahl er, ihn ihr zu geben.
- 10 Er sandte hin und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten,
- 11 und sein Haupt wurde auf einer Schüssel gebracht und dem Mädchen gegeben, und die brachte es ihrer Mutter.
- 12 Und seine Jünger kamen herbei, nahmen den Leichnam und begruben ihn.

Caravaggio stellte hier die Enthauptung bei Nacht dar. Das Schwert liegt am Boden und der Henker greift gleichzeitig zum Messer, um das Haupt abzutrennen. Die Enthauptung findet in einem Kreis von drei weiteren Figuren, einem Mann und zwei Frauen, statt. Von rechts blicken zwei Figuren durch ein Gitterfenster auf das Geschehen. Neu an dieser Darstellung ist der Maßstab, der die Figuren zugunsten der Raumdarstellung beträchtlich reduziert.



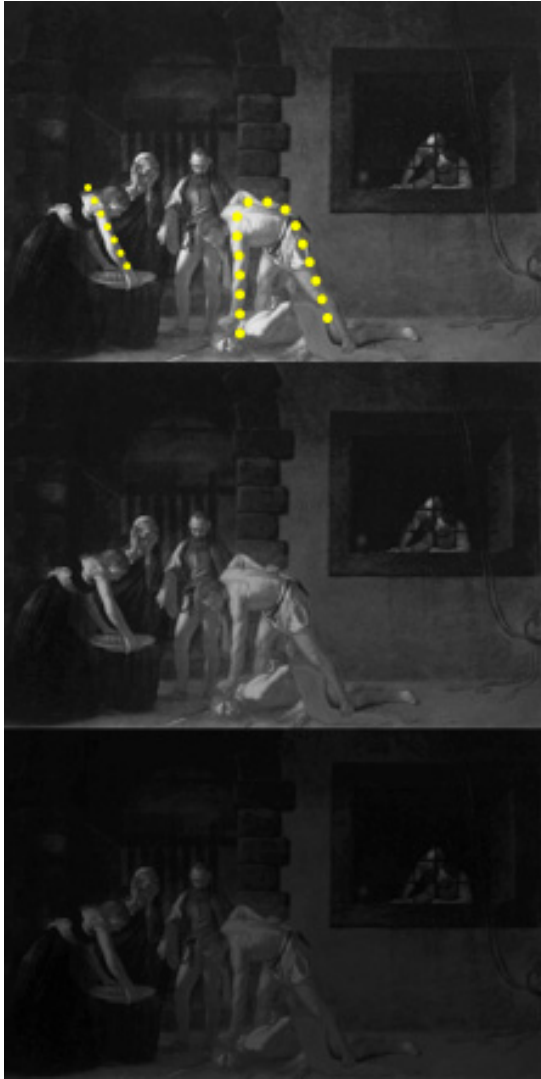
Durch das für Caravaggio außergewöhnliche Breitbandformat, befindet sich der Mittelpunkt M außerhalb der Gruppe. M ist der Ort des Geschehens, also das Gefängnis. Aus dem Text wissen wir, dass Johannes im Gefängnis ermordet wurde. Weitere Indizien sind die großen Fenster, die Mauern und die Figur, welche die Schlüssel um die Hüfte trägt. Dies ist womöglich der Wärter. Auch in diesem Bild ist eine Diagonalenverstärkung festzustellen, nämlich die Blickrichtung der Beobachter von rechts. Auf den ersten Blick gibt es zwei

Gruppen: Die Beobachter und die Gruppe um Johannes. Die Verbindung dieser zwei Gruppen ist unsichtbar, und zwar die besagte Blickrichtung, sprich Diagonale, die ebenso den Betrachterblick lenkt. Die mittlere vertikale Zone ist inhaltlich von Relevanz. Hier ist auch das Licht am intensivsten, der Kontrast am größten. In dieser Zone sind die Tat und das Opfer dargestellt. Die rechte Zone stellt die formale Steigerung dar und in der linken Zone haben wir die Verbindung zur zweiten Geschichte, nämlich Salome.

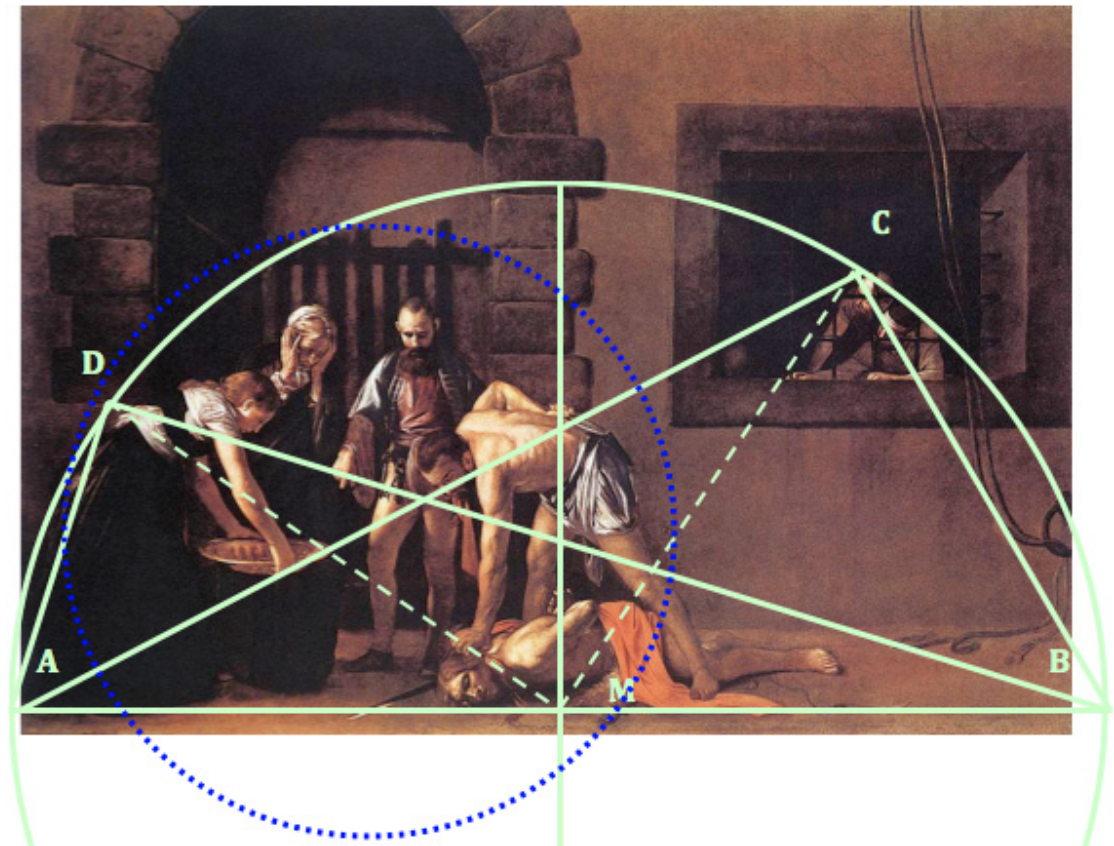


Jede Gestalt wird einzeln durch eine besondere Lichtregie betont. Ihre Körper sind unabhängig voneinander, nicht stark verdeckt, was bei Caravaggio eine Seltenheit ist. Alle Blicke der Beteiligten sind auf das Opfer, das am Boden liegt, gerichtet. Es sind deutlich zwei Verdichtungen festzustellen: die Gruppe

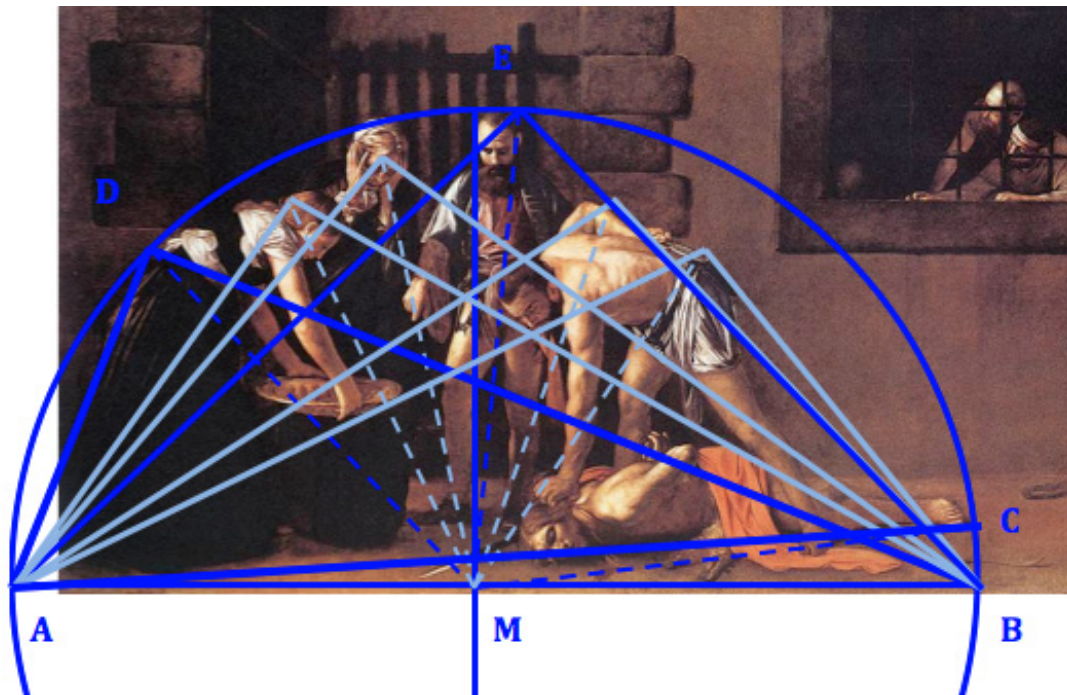
um Johannes herum und die zwei Zeugen rechts. Die Verbindung dieser zwei Gruppen ist unsichtbar, nämlich die Blickrichtung der Beobachter. Diese Blickrichtung ruft auch gleichzeitig eine Diagonalenverstärkung (von rechts oben in das linke untere Eck) hervor.



Betrachtet man die **Verdunkelung**, so wird die Hervorhebung nochmals deutlich sichtbar. Der Enthauptete und der Enthauptende sind durch das Licht besonders betont. Der Arm des Henkers drückt Johannes nach unten und führt den Betrachterblick von oben nach unten. Zusätzlich treten die Frauen von links und die Beobachter von rechts in das Bild. Das heißt, es resultieren drei Linien, die direkt beim Opfer zusammenlaufen und gleichzeitig den Betrachterblick dorthin lenken.

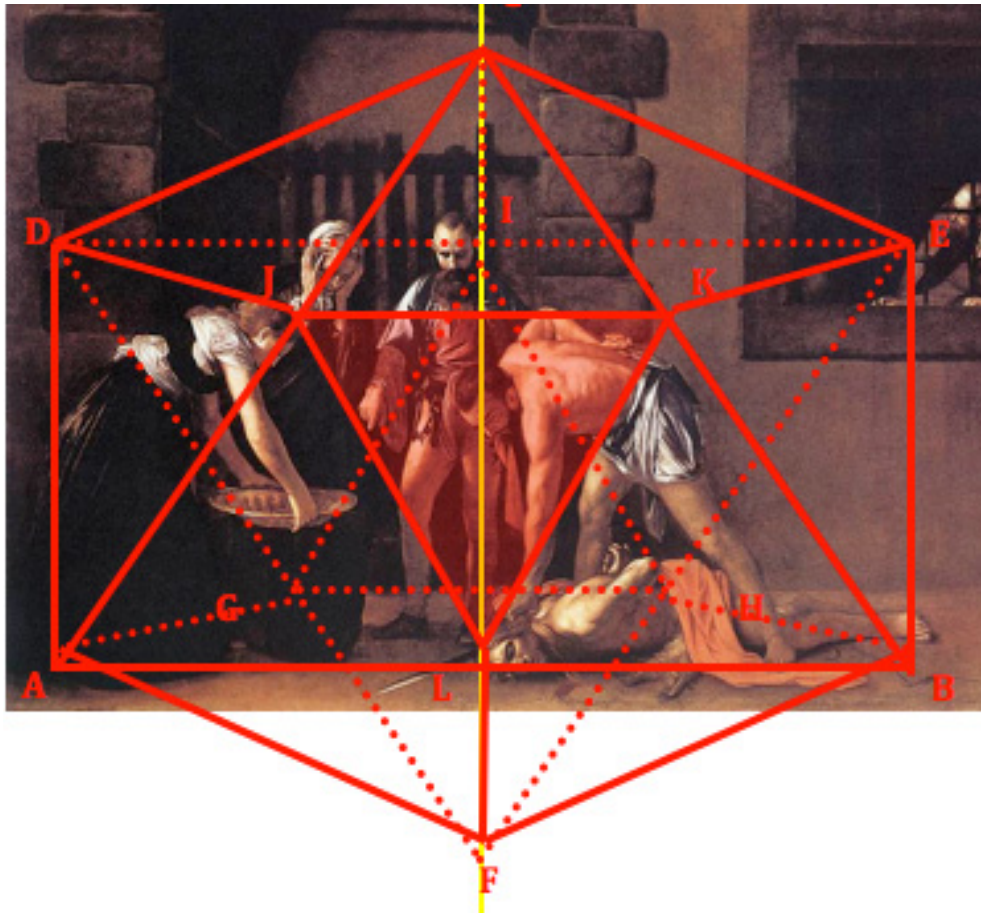


Die erste **Thaleskreiskonstruktion** zeigt, dass der erste Berührungspunkt bei den Beobachtern liegt. Hier ist die Diagonalenverstärkung deutlich sichtbar. Ein zweiter Punkt (D) ergibt sich im Rücken der linken Figur, welche die Schale bringt. Bei dieser Konstruktion wird die Blickrichtung auf das Opfer deutlich (CM und DM), als auch die Dehnung der gesamten Szene. Betrachtet man aber wie bei *Matthäus* die Gruppe für sich, so rutscht die Basis AB bis zum unteren Bildrand. Die stehende männliche Figur (der Wärter) wird zur Mitte und es resultiert eine ausgewogene, symmetrische Komposition.

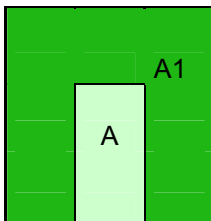


Die Detailanalyse zeigt, dass das Gesamtbild ohne die Beobachter rechts viel zu statisch wäre. Die Funktionsfiguren sind also notwendig, um das Bild zu dramatisieren. Hier sind sie formal eingesetzt, während bei *Matthäus* die Figuren aus inhaltlichen Gründen ergänzt wurden. Die Analyse der Gruppe mittels **Polyederkonstruktion** ergibt ein Dodekaeder.

ABC ist die Tat, also die Essenz. DEF ist der Rest der Gruppe, eigentlich die Hinzufügung. In der Verfeinerung haben wir den Täter im Mittelpunkt.



Interferenz:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	0
F2	1	0	0	0
F3	1	0	0	0
F4	1	0	0	1
F5	1	0	1	1
F6	1	0	0	1
F7	1	0	0	1
F8	1	0	1	1
F9	1	0	0	0

Durch die Verkleinerung der Figuren und die Erweiterung des Raumes, welcher das Gefängnis darstellt, ist jedes Feld mit dem Inhalt der Geschichte verbunden. Sinntragende Elemente sind vor allem Johannes der Täufer, der durch das Tierfell erkannt werden kann, der Henker mit der Waffe und auch die Frau mit der Schüssel, welche die Geschichte mit Salome verbindet.

Insgesamt ist eine sehr aktive Szene ohne Zeitverweise festzustellen. Der Kontrast ist deutlich auf den Henker und sein Opfer gerichtet, also in der vertikalen mittleren Zone platziert. Die Tat wird umschlossen von den Randfiguren, dann von den Beobachtern von rechts (sprich den Funktionsfiguren) und schließlich nochmals durch einen expliziten Verweis auf den Ort, nämlich das Gefängnis. Diese Umrandung wird im Schema deutlich: A ist umrandet vom Rest.

Die junge Frau im Vordergrund könnte rein theoretisch Salome sein, was allerdings nicht dem Text entsprechen würde, da demnach das Haupt zu Salome gebracht wird und sie es wiederum ihrer Mutter übergibt. Übrigens, ist aus anderen Analysen (s. z.B.: *Judith und Holofernes*, *Die Berufung des Matthäus*) hervorgegangen, dass Caravaggio wenig Wert auf chronologische Wiedergabe legte.

Der Inhalt und die Aktion überlagern einander in {F4}, {F6} und {F7}, was den zwei Figurengruppen entspricht, welche von links und rechts den Betrachterblick versus vertikale Mittelzone lenken. A besteht aufgrund der starken Verkleinerung nur aus zwei Feldern, nämlich {F5} und {F8}, in denen sich erstmalig auch alle Parameter, bis auf die Zeit, überlagern. Die vom Henker ausgehende Dynamik wird durch den Lichteinsatz stark betont und führt den Blick von oben nach unten, wo ein kundiger Betrachter sofort den Täufer aufgrund des Tierfells erkennt. Zusätzlich sind diese zwei Figuren (Täter und Opfer) im Zentrum der Bildfläche. Theoretisch könnte A auch als eigenständige Komposition (s. z.B.: *David und Goliath*-Madrid) gesehen werden, würde dann allerdings an Dynamik verlieren.

4.2.7. Salome mit dem Haupt des Täufers

Mit „*Salome mit dem Haupt des Täufers*“ griff Caravaggio das Thema auf, das chronologisch direkt nach der „*Enthauptung des Täufers*“ anzusiedeln ist. Dabei geht es, wie der Titel bereits verrät, um die Tänzerin Salome, die mit ihren Reizen den König Herodes überlistete.

Den Basistext dieser Erzählung finden wir bei Matthäus 14, 6-7, es ist der gleiche wie bei Johannes dem Täufer.

Das Einzelbild der Salome mit dem Haupt tritt aber erst im 16. Jahrhundert auf.²⁶³

Caravaggio malte zwei bekannte Versionen dieses Themas, die hier direkt miteinander verglichen werden sollen. Der auffälligste Unterschied ist die Bekleidung Salomes. In der ersten Version hat sie ein weißes Tuch um die Schulter und in der zweiten Version ein rotes, weshalb ich in der Analyse auch die Differenzierung durch „weiße“ und „rote“ Salome mache.



264

Diese erste Version wurde ca. 1606/1607 gemalt und hat die Maße 91,5 cm x 106,7 cm. Das Werk befindet sich in der *National Gallery* in London.²⁶⁵ Von dieser Ausführung gibt es eine Kopie, die zwischen 1608 und 1615 angefertigt wurde und sich gegenwärtig im *Museo Abbaziale* di Montevergine (Avellino) befindet.²⁶⁶

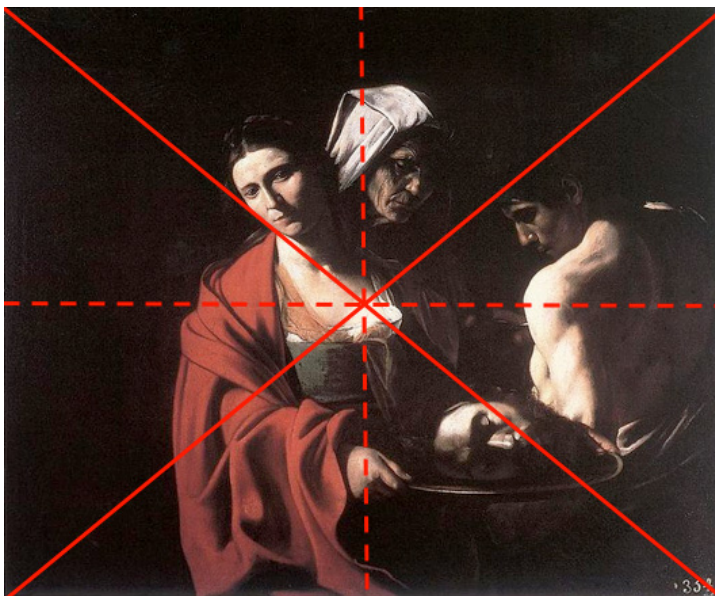
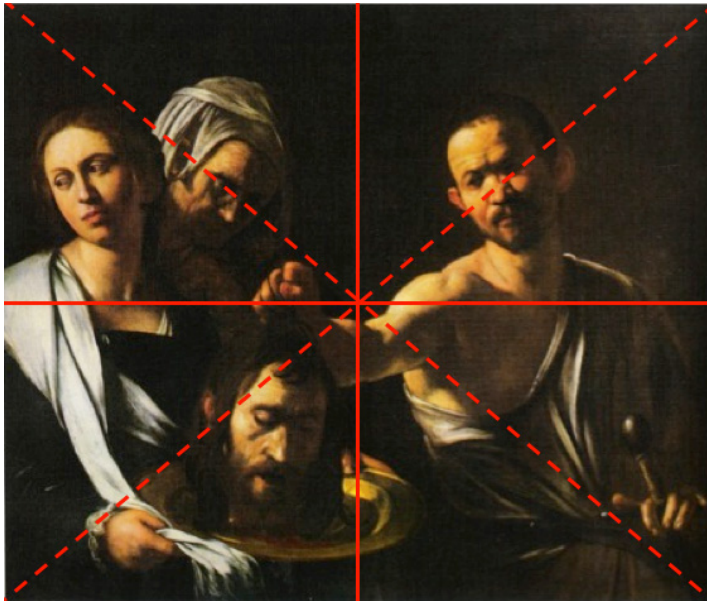
Das Bild wurde 1961, bevor es in die *National Gallery* kam, gesäubert und renoviert. Bei der ersten Ausstellung wurde es noch nicht mit Sicherheit dem Künstler zugeschrieben. Das linke Auge und die rechte Seite der Stirn Salomes sind etwas beschädigt, sonst ist das Werk aber in gutem Zustand.²⁶⁷



268

Die zweite Version dieses Themas entstand zwischen 1609 und 1610 mit den Maßen 116 cm x 140 cm und befindet sich gegenwärtig im *Palazzo Reale* in Madrid.²⁶⁹ Es wurde womöglich als Versöhnungsgeschenk für *Alof de Wignacourt* gemalt.²⁷⁰

Bei beiden Ausführungen besteht die Komposition aus drei Figuren und einem abgeschlagenen Kopf auf einem Tablett. Während die Figuren der ersten Version regelmäßig auf der Bildfläche verteilt sind, kann man bei der zweiten Version eine eindeutige Dezentralisierung der gesamten Gruppe feststellen.



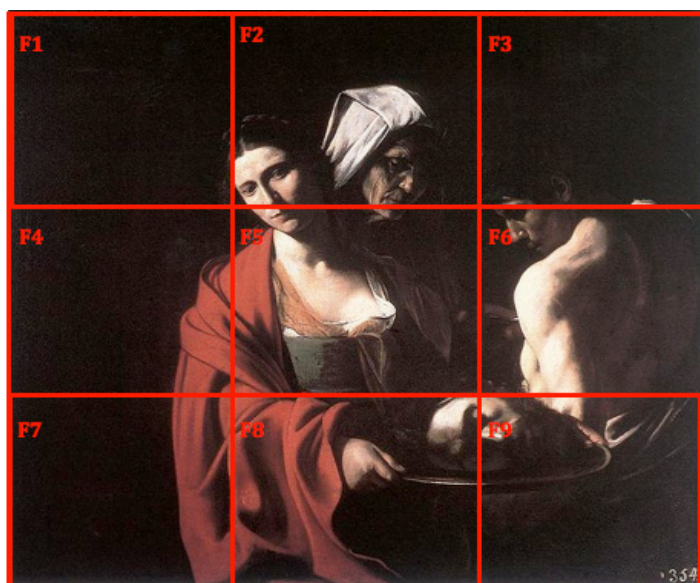
Die Figur rechts außen dürfte in beiden Fällen der Henker sein. In der ersten Version ist er etwas größer und von vorne dargestellt. Auch sein Schwert ist im rechten Eck deutlich sichtbar. In der zweiten Version wirkt der Henker eigenartigerweise wie Caravaggios „Johannes der Täufer“ in jüngeren Jahren. Hier steht er mit dem Rücken zum Betrachter und hält ebenso sein Schwert im Hintergrund, das aber nicht so gut sichtbar ist. Die alte Frau, die sich in beiden Versionen zwischen den anderen beiden Figuren befindet, könnte entweder eine Magd Salomes sein oder ihre Mutter, Herodias.

Die zweite Möglichkeit würde sich mit dem inhaltlichen Ablauf der Erzählung nicht decken, wäre Caravaggio allerdings durchaus zuzutrauen.

Salome selbst wirkt in der ersten Version eher bieder und zurückhaltend, während in der zweiten Version doch versucht wurde, eine entschlossene Frau darzustellen, die den Betrachter direkt anblickt. Hier sollte durch die Bekleidung

möglicherweise mehr die laszive Tänzerin präsentiert werden, als die sie in der Überlieferung oft gesehen wurde. Diese Interpretation dürfte jedoch sehr modern sein.

Historisch ist der Tanz nämlich als Reigen oder graziöse Einzelbewegung (griechisch –römischer Herkunft) zu verstehen. Bauchtänze oder Ähnliches kommen nicht in Frage, denn den Tanz als Kunst kannte das Volk Israels nicht. Dennoch steht Salomes Tanz als Symbol für Erotik, Grausamkeit und sündiger Lust. Bekleidet ist sie meist mit zart durchsichtigem Gewand, übersät mit Blumen.²⁷¹



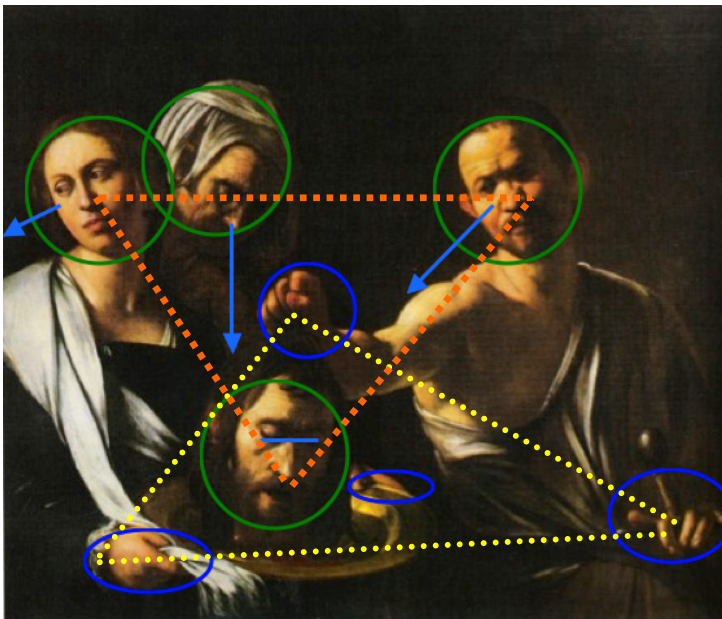
In der ersten Version ist der Henker im Begriff den abgetrennten Kopf des Täufers auf das Tablett zu legen oder zu heben. Seine aktive Hand ist dabei auch im Mittelfeld des Bildes. Das Licht fällt von links oben ein, wodurch Salomes weißes Tuch nochmals besonders betont wird. In der Mitte haben wir also keinen Eingang der durch das Licht geschaffen wird, als viel eher die Bewegung, welche die Gesamtdynamik des Werkes beeinflusst. Auffällig ist, dass Salome und der Henker (in beiden Versionen) die gleiche Kopfneigung haben.

Diese drückt gleichzeitig die Distanzierung von der Tat aus, denn sowohl der Henker als auch Salome führen auf eine bestimmte Art und Weise einen Auftrag aus. In der ersten Version ist zudem die Kopfhaltung der alten Frau im Hintergrund identisch mit jener des Enthaupteten.

Die rote Salome steht direkt im Mittelpunkt der Bildfläche, welcher durch das Lichtspiel nochmals betont wird. Die Aufteilung des Bildes in neun Felder zeigt bei der ersten Version eine deutliche Trennung der Zonen: in der linken vertikalen Zone befindet sich bei der ersten Version die Protagonistin Salome, in der mittleren vertikalen Zone das abgetrennte Haupt des Opfers und die alte Frau, und in der rechten vertikalen Zone der Henker.

Die Bildflächenaufteilung zeigt bei der zweiten Version dagegen nochmals deutlich die Dezentralisierung: die linke vertikale Zone ist überflüssig, sie könnte rein inhaltlich komplett eliminiert werden, in der mittleren Zone befindet sich Salome und rechts wieder der Henker. Auch hier ist das Tablett mit dem Kopf das verbindende Element, allerdings zwischen rechter und mittlerer Zone. In der mittleren horizontalen Achse ist bei beiden Versionen vorerst das größte Lichtspiel festzustellen.

In beiden Versionen lenken die Blicke der alten Frau und des Henkers zum Opfer während Salome wegschaut. Das Einkreisen der Köpfe und Hände zeigt in der ersten Version eine regelmäßige Lockerung der Köpfe und Hände über die ganzen Bildfläche und zwei mögliche Dreieckskonstruktionen auf. Bei der Verbindung der Hände von Salome und des Henkers entsteht das gelbe Dreieck mit der Spitze nach oben. Darin befindet sich das Haupt des Johannes. Die Verbindung der Köpfe von Henker, Johannes und Salome ergibt das orange Dreieck, in dessen Zentrum sich die aktive Hand des Henkers befindet.



Diese zwei Konstruktionen veranschaulichen relativ gut, trotz Verteilung der Elemente, eine Geschlossenheit der Gruppenkomposition, die später bei der Polyederkonstruktion genauer analysiert wird. Die Geschlossenheit wird nur durch Salomes Blick in die Ferne gesprengt.



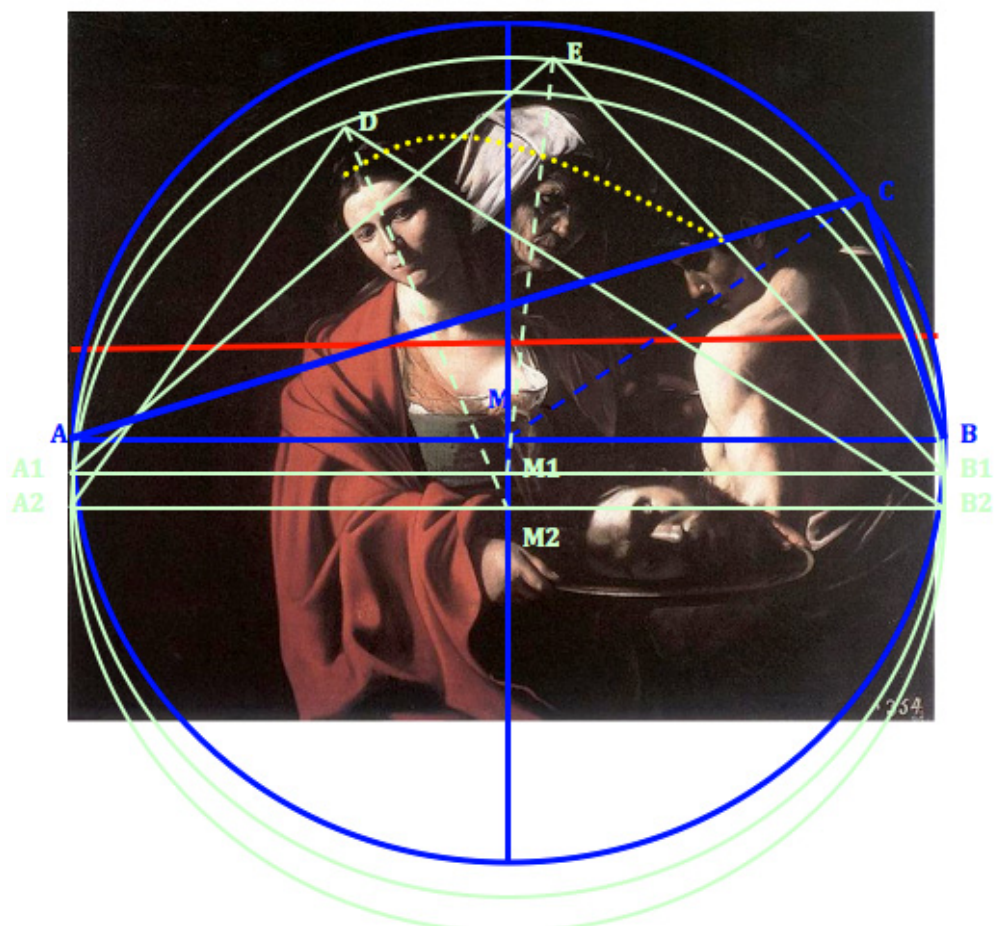
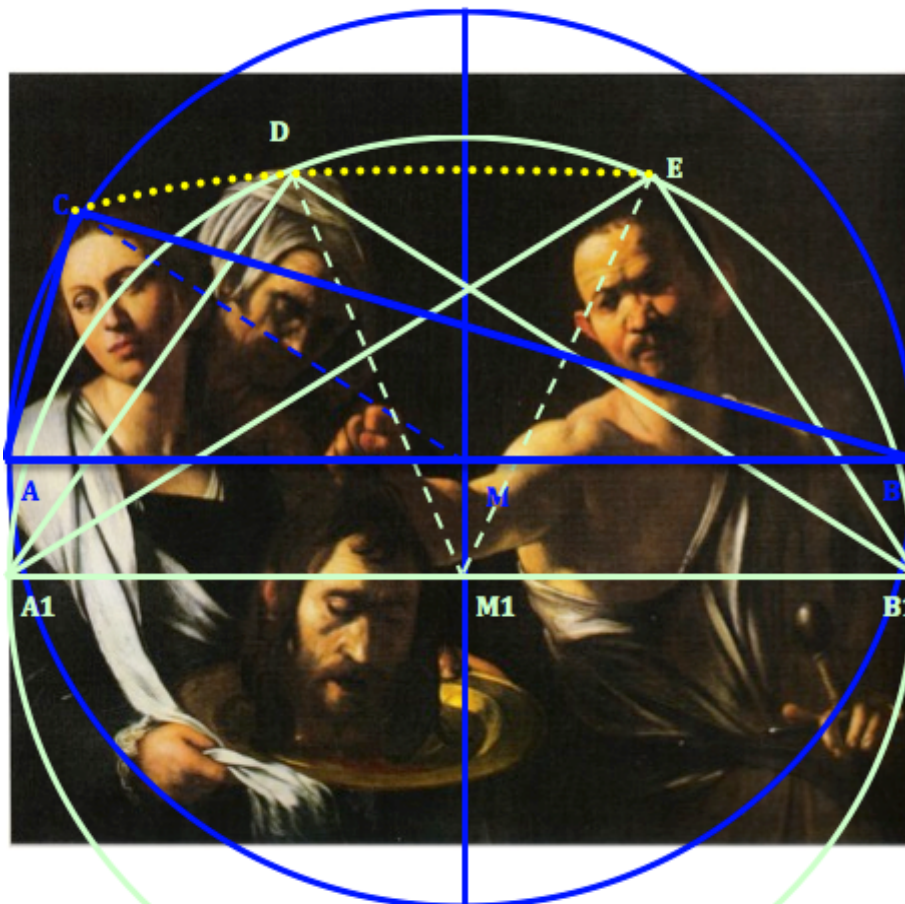
In der zweiten Version ist die Gruppenkomposition bereits durch die Staffelung der Figuren sehr geschlossen. Es findet also eine Verdichtung aller Köpfe statt. Salome blickt weg, allerdings nicht so extrem wie in der ersten Ausführung.

In beiden Werken sind Diagonalenverstärkungen festzustellen. Bei der weißen Salome findet von rechts oben in das linke untere Eck eine Verstärkung statt, die vom Henker

ausgeht. Seine Bewegung aus der Schulter heraus und sein Blick lenkt den Betrachterblick zum Tablett. Zusätzlich leitet ebenso der Blick der alten Frau von oben nach unten direkt zum Haupt des Täufers und verstärkt dadurch die vertikale Bildachse. Bei der weißen Salome findet ebenso eine Diagonalenverstärkung, allerdings von links oben in das rechte untere Eck statt. Zusätzlich zu den erwähnten Verstärkungen ist in beiden Versionen eine sehr ähnliche Verstärkung der Blickführung mittels des Lichteinsatzes festzustellen. Es gibt bei beiden Versionen zwei wichtige Lichtlinien, jeweils von links und rechts. Von links verläuft die Linie entlang der Figur der Salome, die vor allem ihre Mimik betont und auf das Tablett hinführt. Von rechts sind es jeweils die Schulter und der Arm des Henkers, auf welchen das Lichtspiel stattfindet und wieder auf das auf dem Tablett liegende Haupt verweist.



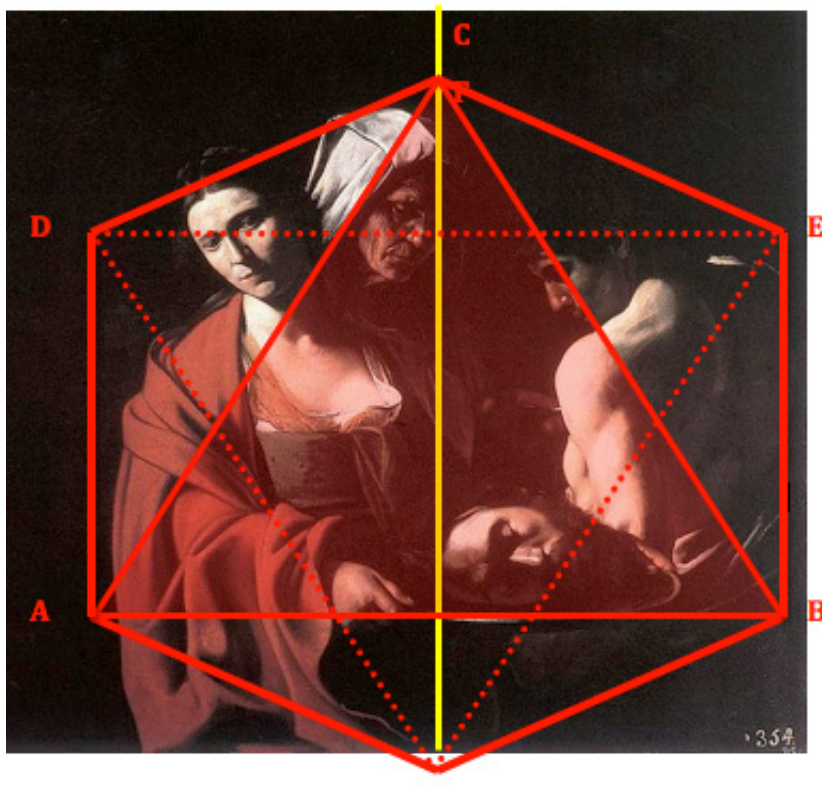
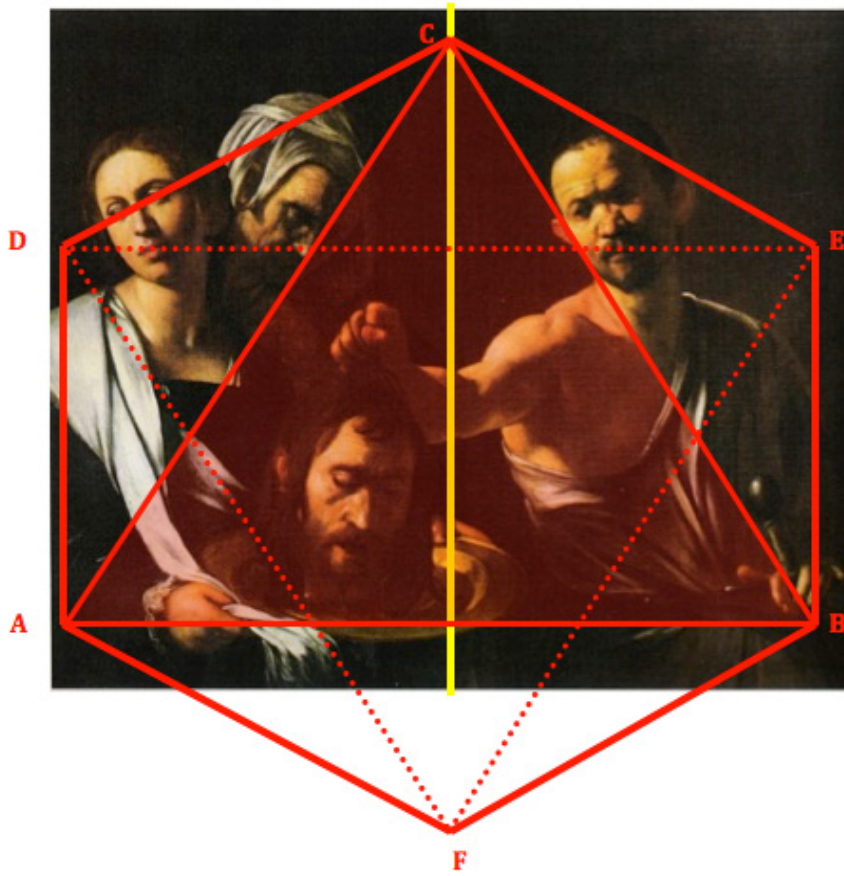
Diese Lichtlinien leiten zusätzlich zu den Diagonalenverstärkungen den Betrachterblick in die Mitte des Bildes (1. Version), beziehungsweise auf die Gruppe (2. Version) und gehören mit den bereits genannten zu den „unsichtbaren Linien“ im Bild. Das Licht ist, so wie die darauffolgenden Verdunkelungen zeigen, eher formal eingesetzt. Die beleuchteten Zonen bleiben bis zum letzten Filter alle gleich hell.



In der ersten Version ist der erste Berührungspunkt im Thaleskreis Salomes Kopf, den sie abwendet. Da dieser weit außen und nahe zur Basis AB platziert ist, wird die Szene stark gedehnt. Hier steht vor allem Salomes Mimik im Vordergrund, die Ablehnung und Distanzierung von der Tat. Die folgenden Berührungspunkte wären D und E, die Köpfe der anderen Figuren. Diese weisen eine unglaubliche Symmetrie in ihrer Haltung, als auch in ihren Abständen zur vertikalen Bildachse auf. Ihre Blicke verstärken die Linien DM1, beziehungsweise EM1 und bilden so ein elementares Dreieck DEM1, welches mit der Spitze nach unten den Betrachterblick von oben nach unten führt. Die **Thaleskreiskonstruktion** geht eigentlich von Salome aus, wird dann stark von den übrigen Figuren ausbalanciert. Die Verbindung CDE weist keine große Krümmung auf, wodurch die Szene auch sehr statisch wirkt.

Bei der zweiten Version liegt der erste Berührungspunkt ziemlich genau auf der gegenüberliegenden Seite. Es ist die Schulter des Henkers, die zuerst den Kreisbogen berührt. Auch dieser Punkt ist nicht weit von der Basis AB entfernt. Unter Annahme weiterer (hellgrüner) Thaleskreise, wären die nächsten Berührungspunkte die Köpfe der weiteren Figuren. Hier zeigt die Verbindung der Punkte CDE eine größere Krümmung auf, da die Figuren näher zusammengestellt wurden. Die Dynamik ist etwas größer als in der ersten Version, allerdings ist der Unterschied nicht von Relevanz.

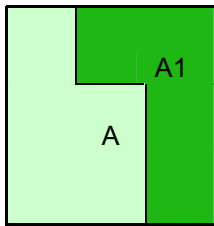
In der ersten Version deckt der Thaleskreis inhaltliche (Mimik) als auch formale (Lichtlinie) Aspekte auf, während er in der zweiten Version ausschließlich formalen (Lichtlinien) Charakter hat.



Die Statik, welche der Thaleskreis schon aufdeckt, wird in der **Polyederkonstruktion** nochmals sehr gut deutlich. In der ersten Version beinhaltet das Basisdreieck ABC die Schüssel, die Hände des Henkers und Salomes und die wichtige Lichtlinie auf dem Arm des Henkers, welche unsere Blickrichtung zum Zentrum des Geschehens lenkt. Durch die Ergänzung des Dreiecks DEF und die Verbindung der Eckpunkte ist Salome zu sehen, als auch ihre Mimik und die des Henkers. Nicht zu vergessen ist das Schwert im rechten Eck ABE. Erst durch die Verbindung beider Dreiecke und die Konstruktion eines Oktaeders wird das Thema klar. Der abgeschlagene Kopf des Johannes ist dezentralisiert, wodurch eine weitere Zerlegung keinen Sinn mehr hätte.

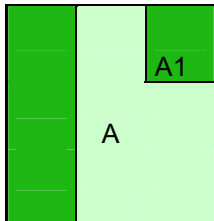
Die zweite Version zeigt, wenn auch dezentralisiert, das gleiche Schema auf. Ein Unterschied besteht darin, dass das Schwert des Henkers und der Blick der alten Frau bereits im ersten Basisdreieck ABC sichtbar sind. Dies resultiert aufgrund der engeren Figurenkonstellation. Die Statik bleibt dennoch bei beiden Konstruktionen die gleiche. In Anbetracht der gesamten Bildfläche erscheint uns als Betrachter das zweite Werk dynamischer, ausdrucksvoller, da links eine ganze Zone einfach freigelassen, beziehungsweise hinzugefügt wurde. Ein leerer Raum alleine bewirkt eine komplett unterschiedliche Rezeption des Bildes. Es scheint uns zudem etwas dynamischer, da Salome uns direkt anblickt und somit in das Geschehen mit einbezieht. Angenommen, bei der ersten Version würde links ebenso eine Zone freigelassen/hinzugefügt sein, so würde Salomes abgewandter Blick wahrscheinlich an Dramatik gewinnen und auf uns würde die Szene ebenso dramatischer, melancholischer wirken. Die Gruppenkonstellation ist bei genauer Betrachtung fast identisch. Caravaggio schafft durch das Hinzufügen eines leeren Raumes beim Betrachter unterschiedliche Emotionen.

Interferenz – Salome weiß:



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	1	0	0	0
F2	1	0	0	0
F3	1	0	0	0
F4	1	0	1	0
F5	1	0	1	1
F6	1	0	0	0
F7	1	0	1	1
F8	1	0	0	1
F9	1	0	0	1

Interferenz - Salome rot



	Text	Zeit	K.	akt.
F1	0	0	0	0
F2	1	0	0	1
F3	1	0	0	0
F4	0	0	0	0
F5	1	0	1	0
F6	1	0	1	0
F7	0	0	0	0
F8	1	0	0	1
F9	1	0	0	0

In der ersten Version sind aufgrund der Vergrößerung der Gruppe und der Darstellung über die ganze Bildfläche alle neun Felder mit dem Text verbunden. Die sinntragenden Elemente, so die junge Frau, ein Kopf auf einer Schale und ein Schwert (oder der Henker), sind in der unteren und linken Bildhälfte platziert. In der zweiten Version sind aufgrund der leeren linken Zone nur sechs Felder mit dem Inhalt verbunden. In diesen sechs Feldern finden sich aber die

gleichen Elemente wieder. Im Gegensatz zur schriftlichen Grundlage, ist in beiden Versionen das Tablett nicht silbern sondern golden. In keiner der Ausführungen gibt es zeitliche Verweise, die Figuren treten aus einem schwarzen Hintergrund hervor und haben, so wie etwa die Darstellungen zum Thema *David und Goliath*, dokumentarischen Charakter. Dieser Eindruck wird durch die nachgewiesene Statik der Gruppe verstärkt.

Die aktiven Felder beinhalten die Hände des Henkers und Salomes, als auch in der zweiten Version deren Blicke, die den Betrachter in das Geschehen involvieren. In der ersten Version ist das Verhältnis von aktiv zu passiv 4:5, in der zweiten Version 2:7.

Bei der weißen Salome befinden sich alle Parameter in den Feldern {F5} und {F7}, dies ist genau die Schale mit dem Kopf. Die Überlagerung von Text und Aktion findet in {F8} und {F9} statt. Text und Kontrast in {F4}. A besteht aus sechs Feldern und ist nach links versetzt.

In der zweiten Version findet sich der größte Kontrast in {F5} und {F8}, die als Eingänge in das Bild dienen. A besteht auch hier aus sechs Feldern, die im Vergleich zur ersten Version nur in die entgegen gesetzte Richtung versetzt sind. Im Großen und Ganzen weisen die Versionen gleiche Makrostrukturen auf.

Zusammenfassung der Texte von 1605 bis 1610:

„Abozzo“ ist die unmittelbar auf die Grundierung mit dem Pinsel ausgeführte Bildkomposition. Dies entspricht einer ersten Wiedergabe der zu malenden Szene/ des Objektes. Die Art und Funktion hängen stark von der Tönung der Grundierung ab: Die auf dunklen Grund ausgeführte Bleiweißzeichnung gibt die Körpervolumina und die beleuchteten Bereiche vor, während auf hellem Grund Umrisslinien mit dunkler Farbe angegeben wurden. Caravaggios Frühwerk weist eher helle Grundierung in Grau oder Braun, die aus Bleiweiß, Farberden, Kohlenstoffschwarz und einem Gemisch auf der Basis von Calciumsulfat bestehen. In dieser Phase gibt es Kohlestiftvorzeichnungen, leichte Farbaufträge und mehrere Lasurschichten. Das führt dazu, dass eine geschlossene Farbfläche entsteht und kaum Pinselstriche sichtbar sind. Dies ist etwa bei *„Ruhe auf der Flucht“* der Fall. Nach und nach griff er jedoch zu dunkleren Grundierungen aus Kohlenstoffschwarz und Malachit, wie etwa bei *„Judith und Holofernes“*. In der späteren Phase ging er dazu über, zur Wiedergabe von Schattenpartien Teile der Grundierungen von der Übermalung freizulassen oder mit nur leichten Lasurschichten zu überziehen. Dies trug zu einer realen Wirkung der Szene bei, vor allem aber sparte es Zeit.²⁷²

In den letzten fünf Jahren war Caravaggio ständig auf der Flucht und malte seine Werke mit einer enormen Geschwindigkeit. Die Veränderung in der Maltechnik lässt sich also auch durch seine bewegten Lebensumstände erklären. Bei der näheren Betrachtung der Werke dieser letzten Phase fällt vor allem auf, dass diese an Komplexität verlieren. Die einzige Konstante, die er bis zum Schluss beibehält ist das Licht dessen Funktion sich allerdings ebenso änderte. Licht dient in diesen Werken wieder vermehrt als formale Funktion.

In der *„Enthauptung des Täufers“* wird der Thaleskreis von den Beobachtern rechts, also den Funktionsfiguren, geleitet. Die Detailanalyse der Gruppe verdeutlicht die Statik, welche durch die zwei Figuren am Fenster durchbrochen wird. Ähnlichen formalen Einsatz haben wir bereits bei der *„Berufung des Matthäus“* festgestellt. Bei der Umfassung der Gruppe mit einem Polyeder ist festzustellen, dass der Täter sich im Basisdreieck befindet. Die Interferenzanalyse zeigt, dass A aufgrund der Verkleinerung der Szene aus zwei Feldern besteht. Inhalt und Aktion überlagern einander dabei vor allem in

{F4}, {F6} und {F7}. Der größte Kontrast ist im Bereich des Henkers und seines Opfers angesiedelt.

In den Werken zum Thema „Salome mit dem Haupt des Henkers“ zeigt der Thaleskreis trotz sehr ähnlicher Darstellungen Unterschiede auf. In der ersten Version ist der erste Berührungspunkt Salomes Kopf, wodurch eine starke Dehnung der Szene bewirkt wird. Durch die anderen Figuren wird die Szene allerdings wieder ausbalanciert. Der Thaleskreis beinhaltet in dieser Version sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte. In der zweiten Ausführung ist der erste Berührungspunkt die Schulter des Henkers, danach folgen die anderen Köpfe als Berührungspunkte. Hier veranschaulicht der Thaleskreis den formalen Aufbau des Bildes. Auch in der Polyederkonstruktion wird die gleiche Makrostruktur nochmals verdeutlicht. In beiden Fällen resultiert ein Dodekaeder in dessen Basisdreieck sich die sinntragenden Elemente befinden.

Die Interferenzanalyse zeigt abweichende Ergebnisse: während sich in der ersten Version alle Parameter (bis auf die Zeit) in {F5} und {F7} überlagern, worin sich genau die Schale mit dem Kopf befindet, gibt es in der zweiten Version in keinem Feld eine Überlagerung aller Parameter.

Nachwort

Wenn ich einen Roman las, hatte ich oft das Verlangen, das Buch beiseite zu legen und selbst meine Gedanken zu Papier zu bringen; wenn ich ein Musikstück hörte, meldete sich in mir die Sehnsucht, selbst ein Musikinstrument zu spielen (was bei vollkommener Unmusikalität absolut sinnlos ist), und wenn ich ein Museum betrat, so verspürte ich den Drang, sofort wieder umzukehren und mich an meine eigene Staffelei zu stellen und zu malen. Nicht anders erging es mir bei der Beschäftigung mit der Wissenschaft. Meine folgende Herangehensweise verdanke ich genau diesem Verlangen, Position und Blickwinkel zu wechseln, etwas Eigenständiges zu entwickeln und der Überzeugung, man könnte jede Kunst der Welt erlernen. Theorie und Praxis gehören genauso zusammen wie Form und Inhalt, Produktion und Rezeption.

Die wenigsten Künstler sind heute noch Idealisten, die irgendwem oder irgendeiner Gruppe mit ihrer Arbeit einen Spiegel vor das Gesicht halten wollen. Stattdessen spiegeln sie sich Großteils nur selbst an einer ruhigen Wasseroberfläche - und wir wissen ja, was mit dem lieben Narziss geschah. Es gibt Leute, die sich darauf konzentrieren, Dinge zu schaffen, die anderen und ihnen nutzen. Wissenschaftler zählen sich gerne zu dieser Kategorie Mensch. Dann gibt es Menschen, die sich darauf konzentrieren, für diese Leute die nötige Ablenkung zu schaffen, wie es eben Künstler tun. Es ist also ein Kreis, der eigentlich niemals ganz geschlossen ist und von der Vielfalt lebt. Menschen, die meinen, gewissen Gebieten eine größere Komplexität oder Wertigkeit zuschreiben zu müssen und dadurch anderen suggerieren, sie würden etwas Minderwertiges tun, sind der wahre Sand im Getriebe der sogenannten Weltmaschine.

Erstrebenswert ist es wahrscheinlich beides zugleich zu sein und in den unterschiedlichsten Situationen genau das Gegenteil: Der Wissenschaftler unter Künstlern, der Künstler unter Wissenschaftlern. In beiden Situationen müssen wir uns mit Codes, mit unterschiedlichsten Botschaften, auseinandersetzen. Welchen Schlüssel wir dazu verwenden, ist allerdings unsere alleinige Wahl.

Zusammenfassung

Ist es möglich ein Bild als ein eigenes Zeichensystem zu betrachten? Text und Bild werden in dieser Arbeit als parallele, gleichwertige Zeichensysteme verstanden, die im Grunde vier besondere Gemeinsamkeiten haben: Beide Systeme haben einen ähnlichen Ablauf. Es gibt die Überlagerung bestimmter Einheiten, die zur Textkohärenz und zur Textkohäsion beitragen. Beide Systeme haben außerdem das gleiche Ziel, nämlich gewisse Themen und Inhalte an den Rezipienten zu transportieren. Der Produzent eines verbalen oder visuellen Textes will die Welt deuten, so wird die Produktion immer zum Vorgang einer Selbstreflexion und gleichzeitig einer Diskussion mit der Außenwelt. Die vierte Gemeinsamkeit liegt darin, dass der Rezipient in beiden Fällen am Aufbauprozess des Endproduktes beteiligt ist.

Hierbei wird der visuelle Text durch folgende Etappen vermessen: die **elementare Teilung** und allgemeine Symmetriebetrachtungen, die Anwendung des **Thaleskreises** und der **Platonsichen Körper**, sowie die Analyse von **interferierenden Parametern**, die zur Spannung beitragen. Dabei wird der Text immer auch im historischen Kontext betrachtet.

Bei der elementaren Teilung handelt es sich um eine Teilung des Bildes in kleine Einheiten. Wir übertragen unsere Sehgewohnheit und Raumwahrnehmung automatisch auf das Bild, welches wir betrachten. So tendieren wir etwa dazu, geschlossene Formen wahrzunehmen. Die Konzentration fällt zuerst auf die Mitte der Bildfläche und breitet sich dann in die Randzonen aus, Bewegendes wird vor Ruhendem wahrgenommen. Es gibt imaginäre Linien wie Körperachsen, Blickrichtungen usw., die entscheidend zur Wahrnehmung eines Bildes und dessen Unterelemente beitragen. Unser Gehirn gruppiert Formen, Linien und Punkte und misst ihnen eine Bedeutung bei. Ein weiterer Aspekt der elementaren Teilung ist der Wechsel und die Variation, die den Rhythmus des Bildes entwickeln. Durch die Umrandung von Köpfen, Gesten oder ganzen Figuren, ist eine Lockerung und Verdichtung zu erkennen, die den Rhythmus des Bildes veranschaulichen. Zudem wird die Bildfläche in neun Felder geteilt, um die Bildbeschreibung zu erleichtern. Diese erste Teilung ist eine einfache Fokussierung auf bestimmte Bereiche, die gleichzeitig die Ordnung von Formen und deren Hierarchien aufdeckt.

Ein weiteres Instrument, der **Thaleskreis**, untersucht die ganze Szene, er weist die Statik und Dynamik des Bildes nach und kann auch die Spannungssteigerung innerhalb einer ausgewählten Szene darstellen. Mit Hilfe des Thaleskreises, kann die Makrostruktur in Verbindung mit der elementaren Teilung aufgedeckt werden.

Mit den platonischen Körpern werden zusätzlich eine geschlossene Gruppe und die Beziehungen innerhalb dieser Gruppe analysiert, als auch die Raumverhältnisse veranschaulicht. Die räumliche Nähe steht dabei metaphorisch für die Nähe und Distanz zwischen den Figuren und deren Bedeutung im verbalen Text. Die Konstruktion der **Polyeder** erfolgt durch die Körperachse der Zentralfigur oder durch die vertikale Bildachse.

Die **Interferenzanalyse** verdeutlicht die Spannungserzeugung im Text. Bei der Interferenzanalyse wird zunächst ermittelt, wie die Hauptsache (Protagonist, Gegenstand, Thema, etc.) zum Mittelpunkt des Bildes und dessen Hintergrund liegt. Danach werden die einzelnen Felder (F1-F9) auf vier Parameter überprüft: 1. Verweise auf die literarische Vorlage, 2. Etwaige zeitliche Verweise, 3. Auffällige Kontraste und 4. Das Gegensatzpaar aktiv/passiv.

Diese Methode wurde auf dreizehn Werke Caravaggios angewandt. Vier Werke beruhen auf Texten der griechischen Mythologie, der Rest auf Texten des Alten Testaments. Die Ziele dieser Untersuchung sind vielfältig. Auf der Makroebene sollen die Fragen beantwortet werden, was man eigentlich sieht, was dies bedeuten kann und in welchem Kontext das Werk betrachtet werden muss. In dieser Phase müssen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen sprachlichen und visuellen Text analysiert werden. Auf der Makroebene wird der Frage nachgegangen, worin die Analogie zwischen Sprache und Bild überhaupt besteht. Die Metaebene verfolgt das Ziel einer Annäherung aus unterschiedlichen Perspektiven. Der Ausgangspunkt ist die Semiotik, die in Verbindung mit der Geometrie eine Basis zur Entschlüsselung der gewählten Bilder Caravaggios formt. Meine Überzeugung ist, dass die verbale Sprache, die Visuelle und die Sprache der Mathematik eine Einheit bilden. Die Anwendung dieser Methode ist ohne das ständige Verweben von Mathematik, Linguistik und Kunst nicht denkbar, wodurch sich der interdisziplinäre Charakter von selbst erklärt.

Summary

Is it possible to consider an image as a self-contained symbolic system? In this paper text and image will be understood as parallel and equal symbolic systems, which share four exceptional commonalities: Both systems have a similar procedure. There is an interference of certain parameters, which adds to the coherence or cohesion of a text. Furthermore both systems have the same aim to deliver specific contents to the recipient. The creator of a verbal or visual text wants to reinterpret the world, which leads to the production being a way of self-reflection and a discussion with his surroundings at the same time. The fourth commonality is due to the fact that in both cases the recipient is part of the construction process of the final product.

Within this process the visual text will be analysed in the following steps: the elementary partitioning and general symmetry inspections, the application of Thales' theorem and platonic solids as well as the analysis of interfering parameters that add to the visual tension. Within this process the text will also be observed in regard to its historical context.

The elementary partitioning is a division of the image into small units. We automatically transfer our viewing habits and spatial perception to the image we are viewing. Based on this behaviour we tend to perceive cohesive forms. The viewer primarily focuses on the centre of the image area before extending the focus to the peripheral zones, favouring moving shapes over resting ones. There are imaginary lines like body axes, lines of sight etc., which are also crucial to the perception of an image including its sub-elements. Our brain arranges forms, lines and dots attaching individual values to them. Another aspect of the elementary partitioning is alternation and variation, which develop the rhythm of a picture. By encircling heads, gestures or entire characters it becomes evident that there is compression and dispersal that exemplify the rhythmic composition of a picture. Furthermore the image area is divided into nine sections to help describing the image. This first partitioning is a simple focus to certain areas, which also shows order of forms and the hierarchy therein.

Another instrument, Thales' theorem, is used to examine the whole scene, detecting static and dynamic and is also able to demonstrate increase in visual

tension within a chosen scene. By means of Thales' theorem in connection with the elementary division the macro structure can be exposed.

Additionally platonic solids are used to analyse self-contained groups, the relations within this group as well as their spatial relations. The spatial vicinity is metaphorically interpreted as closeness and distance between the figures and their weight in the verbal text. The construction of the polyhedrons is done through the main protagonist's body axis or the image's vertical axis.

The interference analysis illustrates the creation of tension within the text. Using this analysis it first needs to be determined how the main subject (protagonist, item, theme, etc.) is related to the image's centre and it's background. Then the discrete arrays (F1-F9) are tested against four parameters: 1. Reference to the literary original, 2. possible temporal references, 3. obvious contrasts, 4. the polarity active/passive.

This method was applied to 13 works by Caravaggio. Four works based on texts from the Greek mythology, the rest based on texts from the old testament. The objectives of this examination are multifarious. On a macro scale it seeks to answer the question as to what can actually be seen, what this could possibly mean and in which context the work has to be considered. In this phase similarities and differences between the lyrical and the visual text are analysed. This part seeks to answer the question as to wherein the analogy between language and image consists of. The meta scale seeks to approach the subject from various perspectives. Starting point is semiotics, which, in connection with geometry, serves as the basis for the decoding of Caravaggio's works. I am convinced that verbal, visual and mathematical language together have to be considered as one entity. The appliance of this method would not be possible without the constant interweaving of mathematics, linguistics and art by which means the interdisciplinary character explains itself.

Riassunto

È possibile considerare un quadro come un sistema di segni? Questo lavoro si propone di interpretare il testo e l'immagine come due sistemi paralleli; essi, infatti, presentano quattro elementi in comune:

1. Entrambi i sistemi subiscono l'interferenza di determinati elementi che contribuiscono alla coerenza e alla coesione del testo.
2. Entrambi i sistemi intendono portare il fruitore alla comprensione di determinati temi e contenuti.
3. Sia l'autore di un testo visivo sia quello di un testo verbale si prefiggono di spiegare ed analizzare fenomeni sociali.
4. In entrambi i casi il fruitore viene reso partecipe nel processo di costruzione del prodotto finale.

L'obiettivo di quest'analisi è di scomporre i vari elementi del quadro e di esaminarne le diverse prospettive, verificando la possibilità di leggere la pittura attraverso l'analogia fra essa e la lingua parlata. La pittura, infatti, ha bisogno della semiotica, poiché solo essa è in grado di produrre e conferire senso all'opera attraverso la sua analisi sul piano simbolico, semantico e pragmatico. L'opera subisce, inoltre, un processo di contestualizzazione, cioè viene rapportata alla vita dell'autore e al contesto storico all'interno del quale egli agisce.

Il testo visivo viene analizzato attraverso le seguenti tappe: la divisione elementare e le considerazioni generali sulla simmetria, l'iscrizione nel cerchio di Talete, la collocazione in uno dei poliedri elementari e l'analisi dell'interferenza di precisi parametri che provocano la tensione all'interno del testo.

La divisione elementare permette la scomposizione del quadro in differenti elementi di base; in questo modo viene rivelato il nucleo espressivo. Infatti, quando si contrassegnano le diagonali o quando si compiono le bipartizioni verticali e quelle orizzontali, si possono riconoscere i ruoli del protagonista o dell'antagonista dell'opera; il cerchio può dare l'impressione del movimento

oppure fungere da cornice della scena, la spirale invece genera profondità spaziale. Quindi, utilizzando anche solo una minima parte della geometria, si può osservare il quadro da un punto di vista completamente diverso; ciò permette di procedere verso la decifrazione della pittura.

Generalmente si trasferisce in automatico la propria abitudine di vedere le cose e la propria percezione dello spazio al quadro preso in esame. La tendenza è quella di percepire delle forme chiuse e di concentrarsi prima sulla parte centrale del quadro, solo in seguito sui contorni. Inoltre, sono presenti delle linee immaginarie come le assi dei corpi rappresentati, delle direzioni dello sguardo, etc.; il nostro cervello, basandosi su convenzioni, raggruppa le forme, i punti e le linee e ne attribuisce un certo valore ed un certo significato.

Altri aspetti della spartizione elementare sono la varietà e il cambiamento che producono il ritmo del quadro; esso avviene tramite un processo di addensamento o allentamento attraverso l'orlatura delle teste, dei gesti o delle figure intere.

La spartizione elementare prevede inoltre la divisione del quadro in nove campi che facilita la descrizione di particolari scene, permettendone la focalizzazione.

Un altro strumento è l'iscrizione nel cerchio di Talete, il cui teorema afferma che un angolo iscritto in un semicerchio e che ha per lato il suo diametro è sempre un angolo retto. Il cerchio di Talete può mostrare la regolarità, l'armonia, l'equilibrio, la staticità, la simmetria e l'asimmetria nella macrostruttura del quadro. Invece i cinque poliedri convessi regolari vengono anche definiti solidi platonici. Il solido platonico descrive un poliedro convesso che ha poligoni regolari congruenti e che ha tutti gli spigoli e i vertici equilibrati; il nome di questi solidi dipende dal numero delle facce: il tetraedro con quattro facce, il cubo con sei facce, l'ottaedro con otto facce, il dodecaedro con dodici facce e l'icosaedro con venti facce.

Tali poliedri erano oggetto di studio da parte di Platone che nella sua opera „Timeo“ associava un elemento ad ognuno di essi: al tetraedro il fuoco, al cubo la terra, all'ottaedro l'aria, al dodecaedro l'acqua, mentre l'icosaedro rappresentava la forma dell'universo. I poliedri mostrano la simmetria e la staticità di un gruppo di persone e ne permettono la scomposizione negli elementi sintattici più fini.

La costruzione dei poliedri viene attuata attraverso l'asse corporale della figura centrale oppure attraverso l'asse verticale del quadro. Con i poliedri, quindi, si può rappresentare l'unità di un gruppo, i legami fra gli elementi all'interno dello stesso e il loro rapporto con lo spazio.

L'analisi d'interferenza rappresenta la tensione nel quadro o nel testo. Per primo si analizza come l'elemento principale, ad esempio il protagonista, il tema o un oggetto, si comporta rispetto al centro del quadro; in seguito si analizzano i nove campi della partizione elementare in quattro fasi:

1. ricerca di elementi del testo
2. ricerca di riferimenti temporali
3. ricerca di contrasti vistosi
4. analisi dell'opposizione attività versus passività

Per l'analisi ho scelto tredici opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio:

Il bacco malato; Il bacco; Medusa; Narciso; Riposo durante la fuga in Egitto; Giuditta e Oloferne; Vocazione di san Matteo; Sacrificio di Isacco (due versioni); *Davide e Golia* (tre versioni); *Decollazione di san Giovanni Battista e Salomè con la testa del Battista* (due versioni).

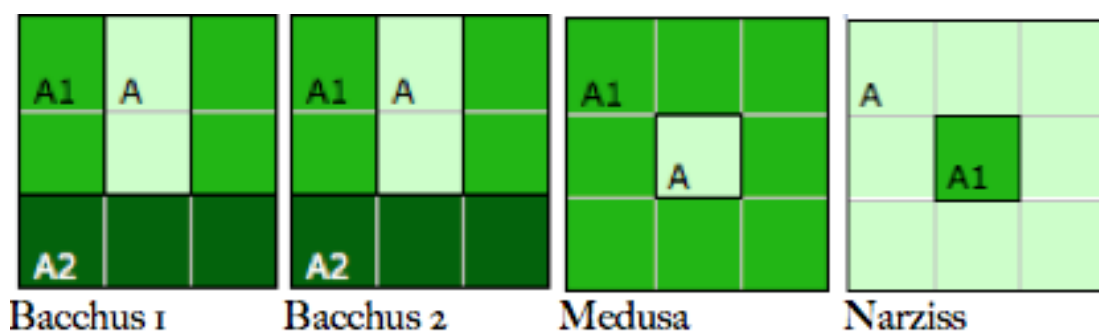
Le prime quattro opere si basano su testi della mitologia greca, mentre i restanti su testi del vecchio testamento. Il metodo è stato adattato ad ogni singolo quadro secondo parametri opportunamente scelti.

Risultati:

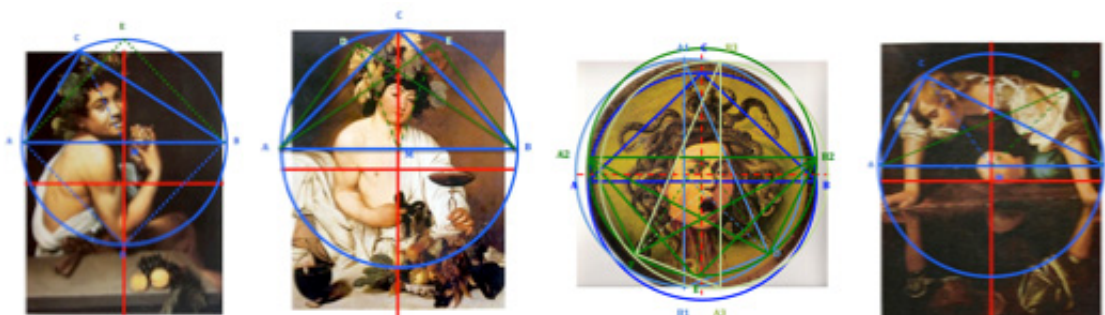
Nell'analisi dei testi mitologici si ha l'impressione che l'artista voglia compiere uno studio di anatomia: infatti, fornisce alle sue figure particolari caratteristiche attribuendone una precisa identità. Caravaggio gioca con elementi semantici che usa in maniera insolita, ma efficace. Per quanto riguarda la costruzione formale, i bacchi e la medusa sono allineati in modo centrale, mentre Narciso si "muove" intorno a tale campo.



L'analisi dell'interferenza mostra la mancanza di riferimenti testuali. I testi mitologici, infatti, risultano avere un carattere maggiormente documentario, poichè esistono poche indicazioni temporali e, di conseguenza, il momento rappresentato è strettamente hic et nunc.



Il carattere documentario è rafforzato dalla staticità delle figure rappresentate, che risulta visibile attraverso il cerchio di Talete. Come già precedentemente affermato, il campo centrale ha sempre un ruolo importante nel quadro. In tutti i quadri che hanno come base un testo mitologico, il centro è allo stesso tempo anche il punto più illuminato. Nel caso del *Bacco malato* e del *Narciso*, la zona centrale è più complessa presenta una maggiore presenza di forme, come un richiamo visivo, mentre nel *Bacco* e nella *Medusa* la zona centrale rivela anche un significato semantico.



Concentrando l'attenzione sui protagonisti, il cerchio di Talete permette di notare quanto la loro centralizzazione sia statica. Quando la figura non è centralizzata, risulta bilanciata, come ad esempio nel *Narciso* e nel *Bacco malato*.

Tipiche di Caravaggio sono, inoltre, le forme rotonde. Egli usava dipingere visi giovani con una forte simmetria degli occhi, delle labbra e delle sopracciglia. Anche le stoffe e i drappeggi mostrano questa tendenza alle forme armoniche che producono anche la tridimensionalità del quadro.

Lo sfondo non è definito, tutta la concentrazione è basata sul soggetto, protagonista di una storia della mitologia greca.

In confronto alle opere giovanili, i suoi dipinti **tra il 1595 e il 1605** diventano più complessi dal punto di vista sia della rappresentazione sia del contenuto. In questa fase le sue opere sembrano scene di teatro nelle quali l'osservatore viene reso partecipe.

Dà nell'occhio l'utilizzo della luce che si distacca dal carattere formale dei suoi iniziali studi anatomici per lasciare maggiore spazio al significato contenutistico. La luce stessa diventa uno strumento di rivelazione e conduce lo sguardo del fruitore. Molto spesso la luce funge ancora da entrata all'interno del quadro, mantenendo la sua posizione centrale.



In questa fase Caravaggio non sceglie intere storie per le sue rappresentazioni, bensì particolari momenti, come si può notare dal *Riposo durante la fuga in Egitto*, dal *Giuditta e Oloferne* e dalla *Vocazione di san Matteo*.

Nel *Riposo durante la fuga in Egitto* e il *Sacrificio d'Isacco* (1) si vede ancora l'influsso lombardo nell'utilizzo del multicolore e dell'illuminazione armonica : lo sfondo, per esempio, è diviso in due parti, uno spazio chiuso ed uno aperto; quest'ultimo lascia spazio alla vista della natura. Avviene, inoltre, la riduzione dello sfondo a semplice ambientazione nella *Vocazione di san Matteo*, nel *Giuditta e Oloferne* e successivamente anche nella seconda versione del *Sacrificio d'Isacco*.

A questa fase appartengono anche le opere già esaminate *L'incredulità di San Tommaso*, *La cattura di Cristo* e *La cena in Emmaus*, che mostrano la medesima riduzione dello spazio. In tutte le opere esistono rafforzamenti delle diagonali, in maniera particolarmente impressionante in *Giuditta ed Oloferne* e nella prima versione del *Sacrificio d'Isacco*. Invece nella *Vocazione di san Matteo* e nella seconda versione del *Sacrificio d'Isacco* la diagonale è indebolita; nel *Riposo durante la fuga in Egitto* risulta esserci addirittura un rallentamento della diagonale da sinistra al cornetto in alto a destra.

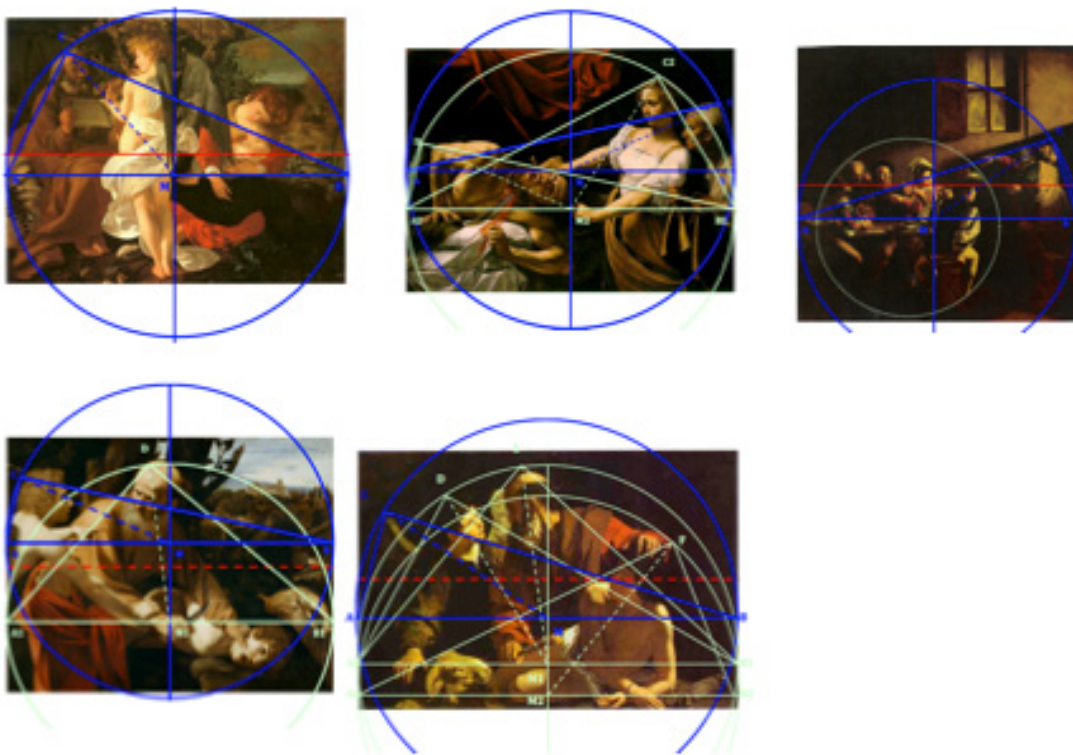
È interessante notare che all'interno di tutte le opere di questa fase si trovano due gruppi di addensamenti. Infatti, nel *Riposo durante la fuga in Egitto* e nelle entrambi versioni del *Sacrificio d'Isacco* gli sguardi e l'addensamento delle teste e delle mani costituiscono due diversi gruppi: nella prima opera si evince l'esistenza di una relazione fra Giuseppe e l'angelo attraverso i loro sguardi e la costellazione delle figure, mentre nella seconda lo stesso effetto è creato attraverso lo sguardo diretto. In tutti e due i casi, una o due persone sono isolate. In questo caso Maria con il bambino, nell'altra opera Isacco stesso.

In *Giuditta e Oloferne* i contrasti più forti si trovano nei contorni del quadro, mentre al centro, il luogo del delitto, rimane non accentuato. Nella *Vocazione di san Matteo* la bipartizione del quadro è stata fatta in maniera estrema, poiché troviamo due costellazioni completamente indipendenti.

In tutte le opere che mostrano due gruppi divisi esiste un legame fra loro. Nel *Sacrificio d'Isacco* e nel *Giuditta e Oloferne* sono le braccia che fungono da elementi unificanti; nel *Riposo durante la fuga in Egitto* è l'ala del angelo e nella

Vocazione di san Matteo è il gesto di Cristo che risulta essere un legame invisibile.

Al centro {M} si trova generalmente il momento rappresentato o un'indicazione essenziale che dia l'idea del tema, come la reazione e il dolore in *Giuditta e Oloferne* o il coltello nel *Sacrificio d'Isacco*. In entrambe le versioni il centro, o il campo {F5}, è un'entrata contenutistica. Nel caso della *Vocazione di san Matteo* e del *Riposo durante la fuga in Egitto*, il centro è uno delle zone più chiare e va a creare un'entrata formale nel quadro.



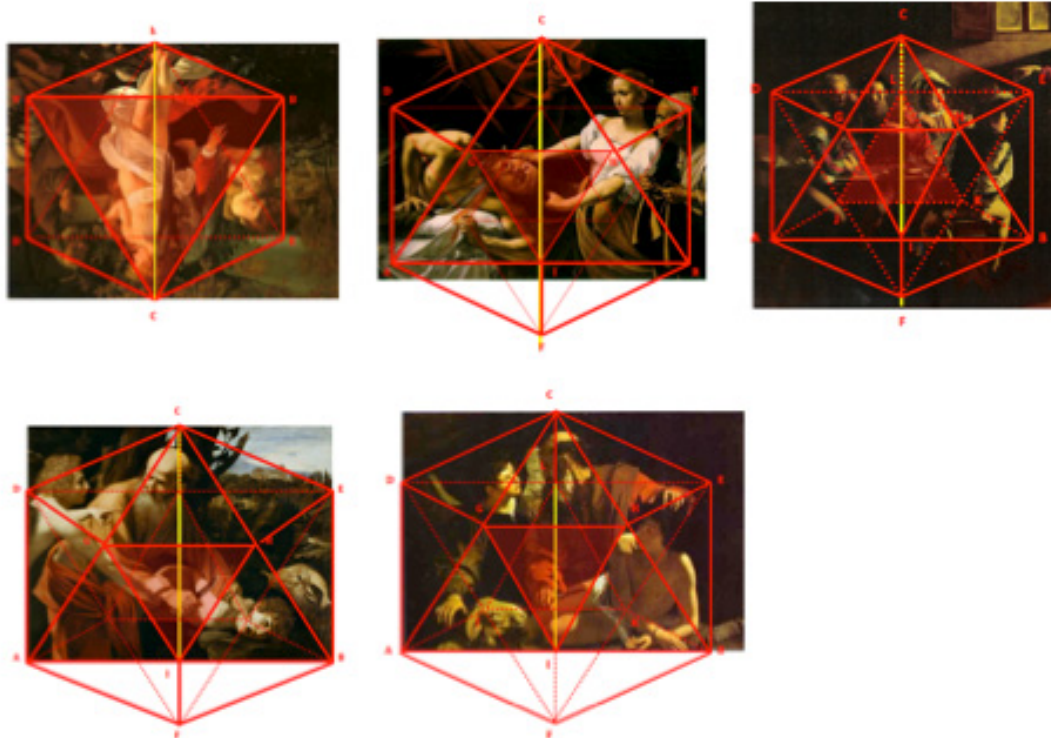
Nella costruzione del cerchio di Talete prevalgono angoli acuti dovuti alla presenza delle figure sui contorni, che portano a prolungare le scene.

Nel *Riposo durante la fuga in Egitto*, il cerchio di Talete ha una funzione semantica poiché mostra il protagonista; è, inoltre, presente un abbassamento della scena. In *Giuditta e Oloferne* il cerchio di Talete, invece, è dominato dalla serva, che risulta quindi essere un'aggiunta formale. In questo caso il cerchio di Talete funziona come l'antagonista del rafforzamento della diagonale (da sinistra in basso e da destra in alto). Risulta molto simile allo schema della

Vocazione di san Matteo, dove il cerchio di Talete presenta una funzione formale, provocata da un allentamento e da un addensamento della scena.

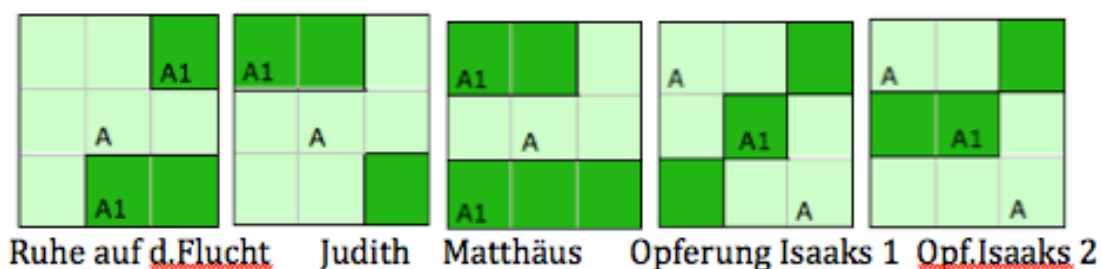
In realtà l'addensamento della scena non riesce, perché i gruppi sono composti in modo troppo stretto. In compenso si accentua il piano contenutistico: il gruppo sul tavolo mostra una grande staticità e simmetria che diventa più dinamico solo con l'aggiunta delle due figure a destra. Nella prima versione del *Sacrificio d'Isacco* questa interferenza viene ulteriormente intensificata. In tale opera sono visibili sia le componenti semantiche sia quelle formali all'interno del cerchio del Talete: L'angelo interrompe la scena dal lato sinistro, ma allo stesso tempo la prolunga; contemporaneamente con il suo gesto e la concatenazione delle braccia e delle mani si manifesta un rafforzamento della diagonale. Così il contenuto del testo è rappresentato in modo cronologico e il seguito della storia rimane indefinito.

Il cerchio di Talete mostra quindi funzioni sia semantiche sia sintattiche. La visione d'insieme presenta una grande dinamica poichè i punti che toccano il cerchio sono lontani dalla bipartizione verticale del quadro. La base del cerchio di Talete (AB) si muove per lo più vicino alla bipartizione orizzontale del quadro o sopra lo stesso. È solo nella prima versione del *Sacrificio di Isacco*, dove la funzione semantica e formale sono sullo stesso piano, che la base si trova sotto la bipartizione orizzontale.



Nella costruzione dei solidi platonici, prevalgono dodecaedri, nei cui triangoli di base si trova il tema, la reazione (*Giuditta e Oloferne*), un gesto (*Vocazione di san Matteo*) o un'arma (*Sacrificio d'Isacco 1+2*). Queste opere mostrano una drammaticità più intensa in confronto al *Riposo durante la fuga in Egitto*, dove è presente un ottaedro. Questo dimostra la staticità e la simmetria della scena. Tale staticità è presente poiché ogni angolo dell'ottaedro include un elemento semantico e non è necessario fare una costruzione più fine.

In *Vocazione di san Matteo* è presente un tetraedro che dimostra il movimento. Se si analizza il gruppo al tavolo risulta esserci un dodecaedro, nel cui centro, o triangolo di base, si trova il gesto del protagonista. Questo triangolo si trova però ben definito sullo sfondo del quadro. Lo stesso risultato si ottiene in *Giuditta e Oloferne* e nelle due versioni del *Sacrificio d'Isacco*, dove il triangolo di base, che include il gesto elementare, si trova nel primo piano.



In confronto ai testi mitologici, lo schema dell'interferenza mostra un radicale cambiamento della struttura. Tranne in *Giuditta e Oloferne*, in ogni opera si trovano riferimenti temporali, che si limitano però alla vegetazione, ad un particolare momento della giornata, all'abbigliamento delle figure e che quindi non ricoprono alcun ruolo essenziale. È da notare come la riduzione del tempo sia contemporaneamente anche una riduzione dello spazio.

Inoltre, in confronto alla fase giovanile, qui esistono più campi con gli stessi parametri (tempo, contrasto, contenuto, azione). Nel *Riposo durante la fuga in Egitto* gli elementi semantici, i contrasti e l'azione interferiscono tra di loro, soprattutto nei campi dove si trova anche il protagonista, Giuseppe. Un altro elemento degno di nota è l'attenzione che l'artista concede soprattutto al dialogo fra l'angelo e Giuseppe. Un'altra interferenza del testo verbale, del contrasto e dell'azione si trova nella zona centrale che, come abbiamo già visto, funge da entrata e da richiamo visivo.

In *Giuditta e Oloferne* gli stessi parametri interferiscono soprattutto nella zona orizzontale che mostra contemporaneamente tutta la narrazione del testo. La stessa struttura si ripete nella *Vocazione di san Matteo*. Nella prima versione del *Sacrificio d'Isacco* tale interferenza si trova in tre campi isolati: {F2}, {F8} e {F9}.

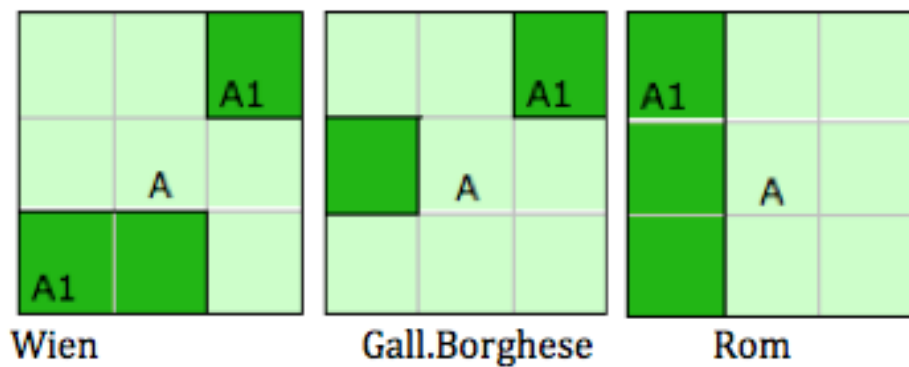
Il tema **David e Golia** mostra nelle prime due versioni importanti aspetti comuni, ad esempio la mimica e la posizione del corpo di Davide o anche la rappresentazione e la posizione della testa di Golia. Le due versioni mostrano gli stessi elementi del momento successivo al delitto: l'abbigliamento di Davide, la spada e la testa di Golia con la ferita mortale in fronte.



Il *Davide* di Vienna e quello di Roma si distinguono poiché il primo risulta essere più dinamico, mentre risulta più statico il secondo. In entrambe le opere è presente un'integrazione del fruitore, perché è David che ci mostra la testa in modo particolarmente diretto. La linea della luce è molto simile in entrambi i casi: in una versione è più corta, nell'altra più lunga. Nell'ultima opera invece il momento rappresentato è un altro e viene modificato l'elemento della spada. In generale non esistono riferimenti temporali e le rappresentazioni hanno un carattere documentario, dunque le scene risultano essere molto passive. Il contrasto permette la centralità delle entrate e, in tutte le rappresentazioni, il significato ruota attorno proprio al campo centrale, che mostra una composizione meno complessa.

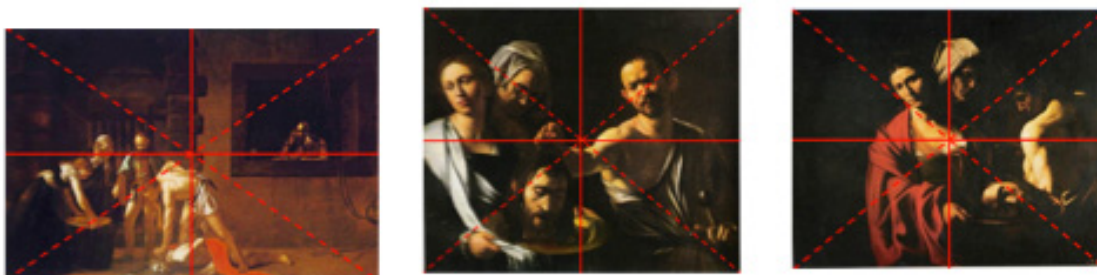


Il cerchio di Talete mostra Davide in tutte le tre versioni. La base AB si trova solo nella terza versione sopra la bipartizione orizzontale del quadro; la staticità mostra il carattere documentario della struttura del quadro, che rimane quella dei testi mitologici.

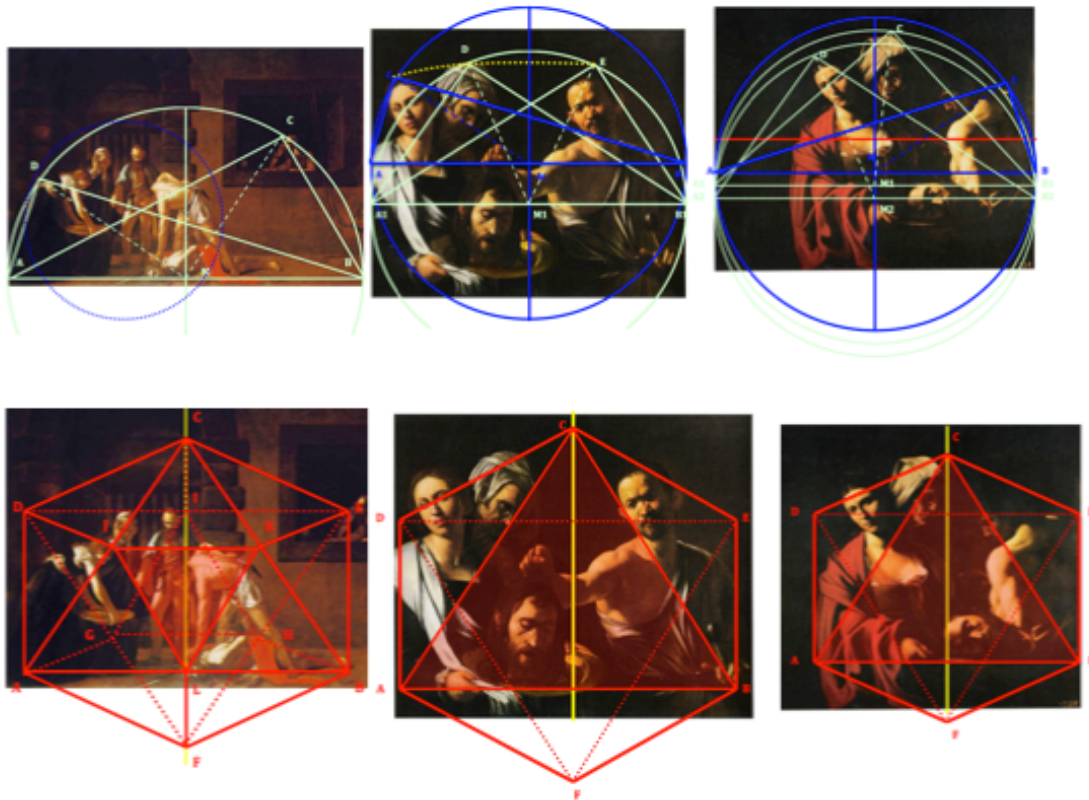


L'analisi dell'interferenza mostra che A occupa in tutte le opere di questo tema esattamente sei campi. Tutti i parametri, tranne quello temporale, interferiscono all'interno di un solo campo: nelle prime due versioni è {F5} e nella versione di Madrid è {F6}.

Negli ultimi cinque anni (**1505-1610**) Caravaggio era continuamente in fuga e dipingeva le sue opere molto velocemente.

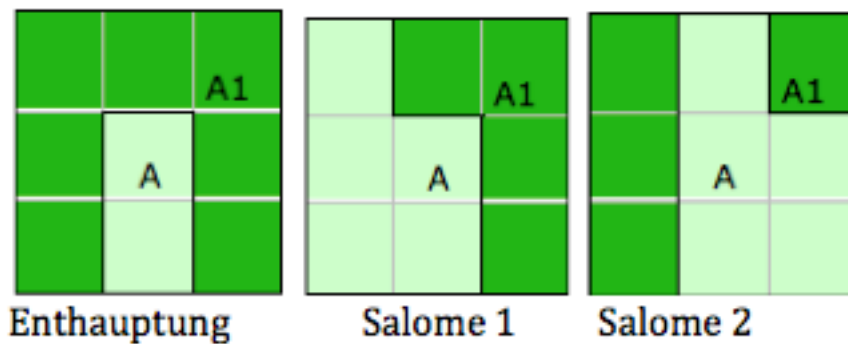


Nell'analisi di queste ultime opere, c'è da notare la perdita di complessità. L'unica costante rimane la luce, la cui funzione, però, ritorna ad essere più formale che semantica. I cerchi di Talete mostrano la staticità propria delle opere basate su testi mitologici; la medesima staticità delle figure è riscontrabile nelle costruzioni dei poliedri.



Nella prima versione di Salomè il cerchio di Talete mostra elementi semantici e formali, mentre nella seconda versione si concentra soprattutto sul carattere formale.

La costellazione del gruppo è quasi identica in entrambi casi. Caravaggio crea con l'aggiunta di uno spazio vuoto emozioni diverse nel fruitore.



Bibliografie

ARENHOEVEL, Diego; Alfons Deissler; Anton Vögtle (Hgg.): *Die Bibel. Die heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel.* Herder Verlag. Freiburg im Breisgau, ⁴1968.

ARISTOTELES: *Metaphysik. Schriften zur ersten Philosophie.* Übersetzt und herausgegeben von Franz F. Schwarz. Reclam Verlag. Stuttgart, 1984.

AUMANN, Günter: *Euklids Erbe. Ein Streifzug durch die Geometrie und ihre Geschichte.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2006.

BAGLIONE, Giovanni: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642.* Rom, 1642.

BARONI, Costantino (Hg.): *Tutta la pittura del Caravaggio.* Rizzoli Verlag. Mailand, ²1951.

BAYER, Andrea (Hg.): *Painters of reality. The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy.* The Metropolitan Museum of Art. New York, 2004.

BELLINGHAM, David: *Die Griechen. Kultur und Mythen.* Taschen Verlag. Köln, 2008.

BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori moderni/ scritte da Giovanni Pietro Bellori.* Calzone. (Fac-simile der Ausgabe in Rom von 1672) Rom, 1931.

BEUTELSPACHER, Albrecht; Bernhard Petri: *Der goldene Schnitt.* Spektrum Verlag. Heidelberg –Berlin –Oxford, ²1996.

BLASCHKE, Georg: *Mathematik und bildende Kunst.* (Diplomarbeit) Wien, 1990.

BOREL, Armand: *Mathematik. Kunst und Wissenschaft.* Vortrag, gehalten am Mentorenabend der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München-Nymphenburg am 7. Mai 1981. Mayr Miesbach Verlag. München, ²1984.

BOYER, Carl B.: *Storia della matematica.* (Originaltitel: A History of Mathematics) Mondadori Verlag. Mailand, 1980.

BRANDSTÄTTER, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper.* Böhlau Verlag. Köln – Weimar – Wien, 2008.

CAPRA, Fritjof: *Das Tao der Physik. Die Konvergenz von westlicher Wissenschaft und östlicher Philosophie.* Scherz Verlag. Bern – München, ²1983.

CINOTTI, Mia: *Caravage*. Adam Biro (Hg.) Paris, 1991.

CORRAIN, Lucia; Mario Valenti (Hgg.): *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Esculapio Ed. Bologna, 1991.

COXETER, H. S. M.: *Wissenschaft und Kultur. Unvergängliche Geometrie*. Birkhäuserverlag. Basel – Stuttgart, 1963.

DOMMERMUTH – GUDRICH (Hg.): *Die bekanntesten Mythen der griechischen Antike*. Gerstenberg Verlag. Hildesheim, 2000.

DONDIS, A. Dondis: *A primer of visual literacy*. The Massachusetts Institute of Technology (MIT). Cambridge – Massachusetts – London, 1974.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille: *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*. C.H. Beck Verlag. München, 2009.

FRÖBA, Stephanie; Alfred Wassermann: *Die bedeutendsten Mathematiker*. Matrix Verlag. Wiesbaden, 2007.

GLAESER, Georg: *Geometrie und ihre Anwendungen in Kunst, Natur und Technik*. Spektrum Akademischer Verlag. Wien, 2007.

GLOY, Karen: *Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens. Verständnis der Natur*. Komet Verlag. Köln, 1995.

GOMBRICH, Ernst H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Klett-Cotta Verlag. Stuttgart, 1984.

GREGORI, Mina (Hg.): *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Eleche Ed. Milano, 1991.

GREGORI, Mina; Richard E. Spear; Luigi Salerno (Hgg.): *Caravaggio e il suo tempo*. Catalogo della mostra. New-York – Napoli, 1984.

HAMANN, Richard: *Theorie der bildenden Künste*. Saur Verlag. München – New York – London – Paris, 1983.

HARTEN, Jürgen; Jean – Hubert Martin (Hgg.): *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Museum Kunst Palast. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, 2006.

HALILOVIC, Lejla: *Die Malerei als Zeichensystem. Eine semiotische Analyse von drei Werken Caravaggios*. Diplomica Verlag. Hamburg, 2010.

HELD, Jutta: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*. Reimer Verlag. Berlin, 1996.

HESIOD: *Theogonie. Vom Ursprung der Götter.* Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger. Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart, 2008.

HIRSCHBERGER, Johannes: *Geschichte der Philosophie. Band I und II.* Herder Verlag. Freiburg – Basel – Wien, ¹⁴1991.

HOMERUS: *Homerische Hymnen.* Griechisch und Deutsch. Herausgegeben von Anton Weiher. Ernst Heimeran Verlag. München, 1951.

HOMERUS: *Illias.* Übersetzt von Roland Hampe. Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart, 2010.

KAPFERER, Richard: *Platons Timaios oder Die Schrift über die Natur.* Hippokrates Verlag. Stuttgart, 1952.

KARNATH, Lorie; G. Terry Sharrer: *Eine kurze Geschichte des Vermessens.* (Aus dem Englischen von Ursula Bischoff) Herbig Verlag. München, 2008.

KELLER, Harald: *Die Kunstlandschaften Italiens. 2. Band: Lombardei – Emilia – Venedig.* Insel Verlag. Frankfurt am Main – Leipzig, 1994.

KERÉNY, Karl: *Die Mythologie der Griechen. Die Götter und Menschheitsgeschichten.* DtV. München, ²⁴2007.

KONECNY, Edith; Maria-Luise Leitner: *Psychologie.* Braumüller Verlag. Wien, 1997.

KÖNIG, Eberhard: *Meister der italienischen Kunst. Caravaggio.* Könemann Verlag. Köln, 1997.

LAMBERT, Gilles (Hg.): Caravaggio (1571-1610). Benedikt Taschen Verlag. Köln, 1997.

LARSSON, Lars Olof: *Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke.* Reclam Verlag. Stuttgart, 2009.

LONGHI, Roberto: *Caravaggio.* Verlag der Kunst. Dresden – Basel, ³1993.

MACCHIAROLI, Gaetano (Hg.): *Caravaggio e Caravaggeschi.* Catalogo della Mostra. Palazzo Reale 10.2.-21.4.1963. Neapel, 1963.

MACIOCE, Stefania: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti.* Logart Press. Rom, 1995.

MAFFINI, LUIGI; Calza, Clara (Hgg.): *Storia dell'arte italiana. Band I und II* Electa/Bruno Mondadori Verlag. Mailand, 1988.

METZELTIN, Michael (Hg.): *Diskurs – Text – Sprache.* Praesens Verlag. Wien, ²2006.

METZELTIN, Michael; Margit Thir (Hgg.): *Gesamtmediale Anthropologie.* Cinderella Miscellanea, Band 1. Wien, 2000.

NASO, P. Ovidius: *Metamorphosen.* (Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach.) Philipp Reclam jun. Stuttgart, ²1964.

NETTELHORST, Robin P. : *Die 100 bekanntesten Gestalten der Bibel und ihre Familien. Eine illustrierte Geschichte.* Tosa Verlag. Wien, 2008.

PENCK, Stefanie (Hg.): *Atlas Bildende Kunst.* Prestel Verlag. München – London – New York, 2002.

PRETTE, Maria Carla: *Kunst verstehen.* Naumann und Göbel Verlag. Köln, 2008.

ROCK , Irvin: *Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen.* Spektrum Verlag. Heidelberg – Berlin, 1998.

ROMBOLD, Günther: *Bilder – Sprache der Religion.* (Hgg.: Horst Schwebel, Albert Gerhards) LIT Verlag, Bd. 38. Münster, 2004.

SCHÖNHAMMER, Rainer: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung.* Facultas Verlag. Wien, 2009.

SCRIBA, Christoph J.; Peter Schreiber: *5000 Jahre Geometrie. Geschichte, Kulturen, Menschen.* Springer Verlag. Berlin, 2001.

STARKE, Dieter: *Geschichte der Naturwissenschaften.* Harri Deutsch Verlag. Thun und Frankfurt am Main, 1999.

THAER, Clemens (Hg.): *Die Elemente I – XIII.* (Aus dem griechischen übersetzt von Clemens Thaer.) Harri Deutsch Verlag. Frankfurt am Main, ³1997.

TRAGESER, Wolfgang (Hg.): *Elemente.* Frankfurt am Main, 1995.

TRUDEAU, Richard: *Die geometrische Revolution.* Birkhäuser Verlag. Basel – Boston – Berlin, 1998.

MANGELS, Johannes: *100 Fragen zum Betrachten eines Bildes.* Florian Noetzel Verlag. Wilhelmshaven, ²2003.

MARCUS, Solomon: *Mathematische Poetik.* Editura Academiei. Bukarest, 1970.

VON HÄNSEL – HOHENHAUSEN, Markus: *Ich denke, also glaube ich. Von Metaphysik und Glaubenswissen als Fundament und Gunst von Naturwissenschaft und westlicher Gesellschaft.* Frankfurter Verlagsgruppe. Frankfurt am Main, 2007.

WALTHER, Angelo: *Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst.* Albatros Verlag. Düsseldorf, 2003

WINNEKES, Katharina (Hg.): *Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Kösel Verlag. München, 1989.

ZAHN, Leopold: *Caravaggio.* Albertus Verlag. Berlin, 1928.

Lexika:

GERRITZEN, Christian (Hg.): *Lexikon der Bibel.* Bechtermünz Verlag. Eltville am Rhein, 1990.

BATTISTINI, Matilde; Stefano Zuffi (Hg.): *Bildlexikon der Kunst. Band III. Symbole und Allegorien.* Pathos Verlag. Berlin, 2003.

BIEDERMANN, Hans: *Lexikon der Symbole.* Palast Verlag. Köln – München, 2008.

EDMUND COPON CATALOGUE: *Caravaggio and his world: darkness and light.* (Art Gallery of New South Wales, 29.11.2003 – 22.2.2004. National Gallery of Victoria, 11.3.-30.5.2004) Sydney, 2003.

LURKER, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik.* Körner Verlag. Stuttgart, 1979.

Internetquellen:

www.etymologie.info (Zugriff: 30.6.2010)

<http://flora.nhm-wien.ac.at> (Zugriff: 17.1.2011)

http://zauber-pflanzen.de/verbascum_koenigskerze.html (Zugriff: 17.1.2011)

<http://www.midem.com/en/midem-publications/> (Zugriff: 1.2.2011)

www.wikipedia.org. (Zugriff: 30.6.2010; 8.6.2011)

<http://www.uni-stuttgart.de/chemie/> (Zugriff 12.6.2011)

www.staatsgalerie.de (Zugriff: 17.1.2011)

Anm. zu den Bildquellen: Die Bilder wurden mit freundlicher Genehmigung von „Web Gallery Art“ (<http://www.wga.hu/index.html>) zur Verfügung gestellt.

Es handelt sich hierbei um originalgetreue fotografische Reproduktionen zweidimensionaler Kunstwerke. Diese sind an sich gemeinfrei, da ihre urheberrechtliche Schutzfrist abgelaufen ist.

-
- ¹ <http://www.uni-stuttgart.de/chemie/> (Zugriff 12.6.2011)
- ² <http://www.midem.com/en/midem-publications/> (Zugriff: 1.2.2011) (S.6)
- ³ Capra (S.26)
- ⁴ Heisenberg, Werner: *Physik und Philosophie*. Ullstein, Berlin 1973 (S.148) (Zit. nach Capra S.43)
- ⁵ Vgl.: Gombrich (S.140)
- ⁶ Borel (S.27)
- ⁷ Vgl.: Metzeltin/Thir (2000) (S.18)
- ⁸ Vgl.: Halilovic (S.9-17)
- ⁹ Poesie: unaussprechbar, spricht von Düften, Farben und Tönen; beherrscht den Menschen; etwas Besonderes; vieldeutig; lyrische Bedeutung ist kontinuierlich; Sprache hat eine andeutende Funktion; lyrischer Akt ist reflexiv; poetische Bedeutung ist mit ihrem Ausdruck organisch verknüpft; es gibt keine Synonyme, es gibt musikalische Strukturen; die lyrische Bedeutung ändert sich von einem Augenblick zum anderen und von einem Individuum zum anderen; ist dem Zauber unterworfen. Die Mathematik ist im Gegensatz dazu erklärbar, sie spricht von Zahlen und Mengen, sie wird von Menschen beherrscht, sie ist etwas Allgemeines; sie ist eindeutig und diskret (punktuell); sie hat eine begriffsmäßige Funktion; sie ist transitiv; die mathematische Bedeutung ist vom Ausdruck relativ unabhängig; es gibt unendlich viele Synonymien; sie ist von der Struktur unabhängig; ihre Bedeutung bleibt immer gleich; sie ist der Routine unterworfen. (Vgl.: Marcus, S.20f)
- ¹⁰ Vgl.: Marcus (S.18f)
- ¹¹ Anm.: Für ausführliche Informationen verweise ich an dieser Stelle auf: KARNATH, Lorie; G. Terry Sharrer: *Eine kurze Geschichte des Vermessens*. (Aus dem Englischen von Ursula Bischoff) Herbig Verlag. München, 2008.
- ¹² Vgl.: Brandstätter (S.65)
- ¹³ Vgl.: Prette (S.18f)
- ¹⁴ Vgl.: Schönhammer (S.182f)
- ¹⁵ Vgl.: Prette (S.57)
- ¹⁶ Vgl.: Penck(Hg.) (S.190ff)
- ¹⁷ Vgl.: Prette (S.25)
- ¹⁸ Vgl.: Prette (S.41)
- ¹⁹ Vgl.: Rock (S.85)
- ²⁰ Vgl.: Schönhammer (S.145)
- ²¹ Vgl.: Mangels (S.31)
- ²² Konecny (S.64f)
- ²³ Vgl.: Schönhammer (S.153f)
- ²⁴ Vgl.: Konecny (S.64ff)
- ²⁵ Schema nach Mangels (S.15-19)
- ²⁶ Vgl.: Blaschke (S.29f)
- ²⁷ Vgl.: Von Hänsel-Hohenhausen (S.118f)
- ²⁸ Vgl.: Glaeser (S.385f)
- ²⁹ Vgl.: Karnath (S.201)
- ³⁰ Vgl.: Beutelspacher. (S.9f)
- ³¹ Vgl. u. a. Boyer (S.131f)
- ³² Vgl. Beutelspacher (S.16f) und Elemente II/1.
- ³³ ϕ ist der Anfangsbuchstabe von $\Phi\iota\delta\iota\alpha\varsigma$ {Phidias}, einem berühmten griechischen Bildhauer, der ca. 460 – 430 v.u.Ztr. in Athen tätig war und in dessen Werken dieses Maßverhältnis oft zum Vorschein kam. Vgl. Beutelspacher (S.18).
- ³⁴ Vgl. Beutelspacher (S.12)
- ³⁵ Vgl.: Starke (S.19)
- ³⁶ Vgl.: Boyer (S.53)
- ³⁷ Anm.: Die Stadt wurde 494 v. u. Ztr. von den Persern zerstört. (Vgl. auch Starke S.21)
- ³⁸ Vgl.: Boyer (S.54)
- ³⁹ Vgl.: Aristotels Met.983b, 20 / 984a, 25
- ⁴⁰ Vgl.: Hirschberger (S.18f)
- ⁴¹ Vgl.: Fröba (S.11f)
- ⁴² Vgl.: Gloy (S.73f)
- ⁴³ Vgl.: Boyer (S.55f)
- ⁴⁴ Vgl.: Aumann (S.16f)

-
- ⁴⁵ Vgl.: Halilovic (S.24)
⁴⁶ Vgl.: Halilovic (S.24f)
⁴⁷ Anm.: Zu diesem Zeitpunkt verlagerte sich das wissenschaftliche Zentrum Athens in die neue Stadt Alexandria, an der Mündung des Nil.
⁴⁸ Vgl.: Starke (S.143)
⁴⁹ Vgl.: Boyer (S.120) und Trudeau (S.7)
⁵⁰ Anm.: „Euklid“ und „die Elemente“ sind mittlerweile fast zu Synonymen geworden. Dennoch sind uns noch andere Werke von Euklid erhalten, wie zum Beispiel Schriften zur Musiktheorie, Astronomie und Optik.
⁵¹ Zit. nach Boyer (S.123f)
⁵² Vgl.: Scriba (S.49-61) und Fröba(S.16)
⁵³ Vgl. Trudeau (S.27f)
⁵⁴ Vgl.: Scriba (S.223f)
⁵⁵ Vgl.: Scriba (S.225)
⁵⁶ Vgl.: Starke (S.112-115)
⁵⁷ Vgl. Starke (S.119)
⁵⁸ Vgl.: Kapferer (S.51)
⁵⁹ Vgl.: Timaios (S.51)
⁶⁰ Vgl.: Timaios (S.52)
⁶¹ Vgl.: Timaios (S.63)
⁶² Vgl.: Timaios (S.65)
⁶³ Vgl.: Timaios (S.66f)
⁶⁴ Vgl.: Schönhammer S.146
⁶⁵ Vgl.: Hamann (S.64)
⁶⁶ Vgl.: Brandstätter (S.33)
⁶⁷ Vgl.: Capra (S.28f)
⁶⁸ Capra (S.29)
⁶⁹ Vgl.: Caravaggio and his world (S.28f)
⁷⁰ Vgl.: Bayer (S.47) und (S.5)
⁷¹ Vgl.: Keller (S.675)
⁷² Vgl.: Longhi (S.14)
⁷³ Vgl.: Peccatori (S.12)
⁷⁴ Bellori (S.202)
⁷⁵ Vgl.: Longhi (S.10)
⁷⁶ Vgl.: Bellori (S.202)
⁷⁷ Vgl.: Baglione (S.136)
⁷⁸ Vgl.: Longhi (S.14)
⁷⁹ Vgl.: Baglione (S.136)
⁸⁰ Vgl.: König (S.134)
⁸¹ Vgl.: Baroni (S.7)
⁸² Vgl.: Lambert (S.48f)
⁸³ Vgl.: Caravaggio and his world (S.29)
⁸⁴ Vgl.: Caravaggio and his world (S.35f)
⁸⁵ Vgl.: Bellori (S.208)
⁸⁶ Bellori (S.214)
⁸⁷ Vgl.: König (S. 136)
⁸⁸ Vgl.: Longhi (S.36)
⁸⁹ Vgl.: Zahn (S.8f)
⁹⁰ Vgl.: Longhi (S.55)
⁹¹ Vgl.: Longhi (S.56f)
⁹² Baglione (S.136)
⁹³ Bellori (S.211)
⁹⁴ Baglione (S.139)
⁹⁵ Bellori (S.214)
⁹⁶ Vgl.: Ital.Malerei. die Meisterwerke...(S.451)
⁹⁷ Vgl.: Dommermuth (S.8ff)
⁹⁸ Vgl.: Kerényi (S.8f)
⁹⁹ Vgl.: Götter des Olymps (S.7)
¹⁰⁰ Vgl.: König (S.10)

-
- ¹⁰¹ Vgl.: Harten (S.55)
¹⁰² Vgl.: Witting (S.10)
¹⁰³ Zit. nach Longhi (Tafel 2)
¹⁰⁴ Baglione (S.136)
¹⁰⁵ Zit. nach Longhi (Tafel 3)
¹⁰⁶ Vgl.: Harten (S.111)
¹⁰⁷ Vgl.: Witting (S.33)
¹⁰⁸ Vgl.: Gregori (1991) (S.241)
¹⁰⁹ Vgl.: Götter des Olymps (S.14)
¹¹⁰ Hom.Hym.I
¹¹¹ Hesiod,Th.940
¹¹² Vgl.: Hesiod Th. Anmerkungen zu 940, (S.127)
¹¹³ Hom. Hym. 26.
¹¹⁴ Vgl.: Kerényi (S.204)
¹¹⁵ Vgl.: Kerényi (S.214)
¹¹⁶ Vgl.: Kerényi (S.215)
¹¹⁷ Ov.Met.IV, 11-17
¹¹⁸ Vgl.: Kerényi (S.215)
¹¹⁹ Ov.Met.III, 520
¹²⁰ Ov.Met.III, 553-556
¹²¹ Hom.Hym.7,
¹²² Th.945
¹²³ Ov.Met.III, 605-610
¹²⁴ Ov.Met.III, 520-567
¹²⁵ Ov.Met. IV, 416-417
¹²⁶ Ov.Met.IX, 640-642
¹²⁷ Ov.Met.IV, 765-767
¹²⁸ Ov.Met.VI, 488-489
¹²⁹ Hom.Hym.26.
¹³⁰ Ov.Met.III,
¹³¹ Vgl.: Gregori (1991) (S.241)
¹³² Vgl.: Held (S.42f)
¹³³ Zit. nach Longhi (Tafel 16)
¹³⁴ Vgl.: König (S.11)
¹³⁵ Vgl.: Witting (S.57)
¹³⁶ Vgl.: Cinotti (S.202)
¹³⁷ Vgl.: Harten (S.59)
¹³⁸ Vgl.: Held (S.72)
¹³⁹ Baglione (S.136)
¹⁴⁰ Vgl.: Th.274/ Kerényi (S.44)
¹⁴¹ Th.270-279
¹⁴² Vgl.: Kerényi (S.44f)
¹⁴³ Vgl.: Gerstenberg (S.170-174)
¹⁴⁴ König (S.11)
¹⁴⁵ Vgl.: Kerényi (S.45)
¹⁴⁶ Zit. nach Harten (S.57f)
¹⁴⁷ Ov.Met.IV, 617-620
¹⁴⁸ Ov.Met.IV, 740-746
¹⁴⁹ Ov.Met. V, 230-235
¹⁵⁰ Vgl.: z.B.: Harten (S.56)
¹⁵¹ Ov.Met.IV, 794-795
¹⁵² Vgl.: Gerstenberg (S.170)
¹⁵³ Vgl.: http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/19j_rundg.php?id=9
¹⁵⁴ Longhi, Tafel 17
¹⁵⁵ Vgl.: Witting (S.58)
¹⁵⁶ Vgl.: Cinotti (S.57)
¹⁵⁷ Vgl.: Gregori (1991) (S.361)
¹⁵⁸ Vgl. Harten (S.55)
¹⁵⁹ Vgl.: Macioce (S.171)

-
- ¹⁶⁰ Vgl.: Gregori (1991) (S. 361f)
- ¹⁶¹ Anm.: Artikel von Bertolotti: „Esportazione di oggetti di Belle Arti nella Liguria, Lunigana, Sardegna, e Corsica nei sec. XVI, XVII e XVIII, *Giornale linguistico*, III, IV, 1876, p.121 (S.167)
- ¹⁶² Vgl.: Macioce (S.170f)
- ¹⁶³ Vgl.: Gregori (1991) (S.361f)
- ¹⁶⁴ Vgl.: Gregori (1991) (S.368)
- ¹⁶⁵ Vgl.: Macioce (S.174)
- ¹⁶⁶ Vgl.: Macioce (S.168f)
- ¹⁶⁷ Vgl.: Harten (S.83)
- ¹⁶⁸ Vgl.: Macioce (S.169)
- ¹⁶⁹ Vgl.: Macioce (S.168)
- ¹⁷⁰ Ov.Met.III.348
- ¹⁷¹ Ov.Met.III.353-355
- ¹⁷² Ov.Met.III.427-429
- ¹⁷³ Ov.Met.III.502-503
- ¹⁷⁴ Ov.Met.III.509-510
- ¹⁷⁵ Vgl.: Kerényi (S.138)
- ¹⁷⁶ Ov.Met.III, 356
- ¹⁷⁷ Ov.Met.III, 413
- ¹⁷⁸ Vgl.: Metzeltin: Diskurs –Text –Sprache (S.74f)
- ¹⁷⁹ Vgl.: www.etymologie.info (30.6.2010)
- ¹⁸⁰ Ov.Met.III 418-419
- ¹⁸¹ Ov.Met.III, 428
- ¹⁸² Vgl.: Longhi (S.32)
- ¹⁸³ Ov.Met.III, 407
- ¹⁸⁴ Ov.Met.III, 411-414
- ¹⁸⁵ Ov.Met.III, 421-423
- ¹⁸⁶ Ov.Met.III, 425-426
- ¹⁸⁷ Ov.Met.III, 437-439
- ¹⁸⁸ Vgl.: Walther (S.101)
- ¹⁸⁹ Vgl.: Bellingham (S.102f)
- ¹⁹⁰ Vgl.: Larsson(S.225)
- ¹⁹¹ Vgl.: Larsson (S.177)
- ¹⁹² Vgl.: Rombold (S.29)
- ¹⁹³ Vgl. Bibel in Bildern S.8
- ¹⁹⁴ Zit. nach Gombrich „Bild und Kode-Die Rolleder Konvention in der bildlichen Darstellung“ (S.152)
- ¹⁹⁵ Vgl.: Winnekes (S.37)
- ¹⁹⁶ Vgl.: Winnekes (S.38)
- ¹⁹⁷ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
- ¹⁹⁸ Vgl.: König (S.90), Witting (S.36f), Cinotti (S.42f)
- ¹⁹⁹ Vgl.: Cinotti (S.42f)
- ²⁰⁰ Vgl.: Held (S.49)
- ²⁰¹ Vgl.: <http://flora.nhm-wien.ac.at> ; http://zauber-pflanzen.de/verbascum_koenigskerze.html (Zugriff: 17.1.2011)
- ²⁰² Vgl.: Ebert-Schifferer (S.71)
- ²⁰³ Vgl.: Ebert-Schifferer (S.70)
- ²⁰⁴ Vgl.: Held (S.66), Witting (S.44f), Cinotti (S.58ff)
- ²⁰⁵ Vgl.: Gregori (1991) (S.188)
- ²⁰⁶ Baglione (S.138)
- ²⁰⁷ <http://www.wga.hu/art/c/caravagg/03/17judit.jpg>
- ²⁰⁸ Vgl.: Gregori (1991) (S.192)
- ²⁰⁹ Vgl.: Gregori (1991) (S.189)
- ²¹⁰ Vgl.: Gregori (1991) (S.191f)
- ²¹¹ Vgl.: Gregori (1991) (S.198)
- ²¹² Vgl.: Reclam- Symbollexikon (1987) (S.340)
- ²¹³ Bellori (S.204)
- ²¹⁴ Vgl.: Cinotti (S.204); Witting (S.66); Harten (S.135)
- ²¹⁵ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

²¹⁶ Vgl.: Reclam Lexikon (1987) (S.423)
²¹⁷ Vgl.: Longhi (S.28)
²¹⁸ Vgl.: Cinotti (S.103f); Witting (S.123f)
²¹⁹ Vgl.: Gregori (1984) (S.284)
²²⁰ Bellori (S.208)
²²¹ Vgl.: Gregori (1984) (S.287)
²²² <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
²²³ Vgl.: Gregori (1984) (S.287)
²²⁴ Vgl.: Gregori (1991) (S.230)
²²⁵ Vgl.: Gregori (1991) (S.236)
²²⁶ Vgl.: Gregori (1991) (S.235)
²²⁷ Vgl.: Gregori (1991) (S.230)
²²⁸ Vgl.: Gregori (1984) (S.284)
²²⁹ Vgl.: Gen.12,1
²³⁰ Vgl.: Nettelhorst (S.18)
²³¹ König (S.63)
²³² König (S.62)
²³³ Vgl.: Gregori (1991) (S.152)
²³⁴ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
²³⁵ Vgl.: Gregori (1991) (S.158)
²³⁶ Vgl.: Gregori (1991) (S.160)
²³⁷ Vgl.: Reclam Lexikon (S.171)
²³⁸ Vgl.: Witting (S.149); Harten (S.184); Cinotti (S.216)
²³⁹ Vgl.: Harten (S.168)
²⁴⁰ Vgl.: Gregori (1991) (S.35); Ebert- Schifferer (S.140f)
²⁴¹ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
²⁴² Vgl.: Witting (S.211); Gregori 1991 (S.338ff); Cinotti (S.227); Harten (S.185f)
²⁴³ Vgl.: Harten (S.207); Peccatori/Zuffi (S.124f)
²⁴⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_David_con_la_testa_di_Golia.jpg Public domain.
²⁴⁵ Vgl.: Gregori (1991) (S.288)
²⁴⁶ Vgl.: Harten (S.185f)
²⁴⁷ Vgl.: Gregori (1991) (S.282)
²⁴⁸ Bellori (S.208)
²⁴⁹ Vgl.: Gregori (1991) (S.282)
²⁵⁰ Vgl.: Gregori (1991) (S.288)
²⁵¹ Vgl.: König (S.49)
²⁵² Vgl.: Cinotti (S.206)
²⁵³ Vgl.: König (S.49); Cinotti (S.206); Witting (S.90)
²⁵⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/File:David_and_Goliath_by_Caravaggio.jpg
source: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/david-vencedor-de-goliath/oimg/0/>
permission: according to GNU-FDL or cc-by-sa-1.0 (PD-art) Public domain.
²⁵⁵ Vgl.: Gregori (1984) (S.268ff)
²⁵⁶ Vgl.: Gregori (1991) (S.22 und S.28)
²⁵⁷ Vgl.: König (S.49)
²⁵⁸ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
²⁵⁹ Vgl.: König (S.127); Cinotti (S.222); Witting (S.191); Harten (S.163)
²⁶⁰ Vgl.: Ebert – Schifferer (S.221)
²⁶¹ Vgl.: Ebert – Schifferer (S.223)
²⁶² Vgl.: Reclam Lexikon (S.324-327)
²⁶³ Vgl.: Reclam Lexikon (S.326)
²⁶⁴ Zit. nach Longhi (Tafel 100)
²⁶⁵ Vgl.: Cinotti (S.220); Witting (S.150f); Harten (S.177f)
²⁶⁶ Vgl.: Harten (S.176)
²⁶⁷ Vgl.: Gregori (1984) (S.336)
²⁶⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/File:CaravaggioSalomeMadrid.jpg> Public domain.
²⁶⁹ Vgl.: Cinotti (S.186f); Witting (S.202f)
²⁷⁰ Vgl.: Cinotti (S.186f); Held (S.71)

²⁷¹ Vgl.: Lurker (S.497f)
²⁷² Vgl.: Harten (S.86)

Curriculum Vitae

Name: Lejla Halilovic,
Geburtsdatum: 29. Mai 1986
Geburtsort: Zvornik
Staatsbürgerschaft: Bosnien und Herzegowina

Ausbildung:

2009 - 2011 : Doktoratsstudium der Philosophie an der Universität Wien.
2004 - 2009 : Romanistikstudium in Wien. Abschluss des Italienisch-Diplomstudiums in den Fächern Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft.
2004 - 2007 : erster Abschnitt des Französischstudiums in Wien.
1996 - 2004 : Gymnasium in Hollabrunn (NÖ).
1992 - 1996 : Volksschule Eggendorf (NÖ).

Auslandsaufenthalte:

2010 : Auslandsstudium an der *Université de Montréal* in Montréal/Kanada (3 Monate)
2008 : Auslandsstudium an der *Università di Bologna* in Bologna/Italien (5 Monate)
2007 : Sprachaufenthalt in Coulommiers/Frankreich mit der Organisation « Autriche et pays d'oc » (3 Monate)
2006 : Sprachaufenthalt in Florenz/Italien am « Istituto il David » (2 Wochen)

Fremdsprachenkenntnisse :

Bosnisch - Muttersprache
Deutsch - Primärsprache
Italienisch - fließend in Wort und Schrift
Französisch - fließend in Wort und Schrift
Englisch - fließend in Wort und Schrift
Spanisch, Rumänisch, Tschechisch - Grundkenntnisse

Publikation:

Monographie: „*Die Malerei als Zeichensystem. Eine semiotische Analyse von drei Werken Caravaggios.*“, Diplomica – Verlag, Hamburg, 2010.