

Franz Zigan

Michelangelo Merisi da Caravaggio: Haupt der Medusa

Versuch einer Deutung durch Re-Inszenierung

Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007961>

Michelangelo Merisi da Caravaggio: Haupt der Medusa, Versuch einer Deutung durch Re-Inszenierung

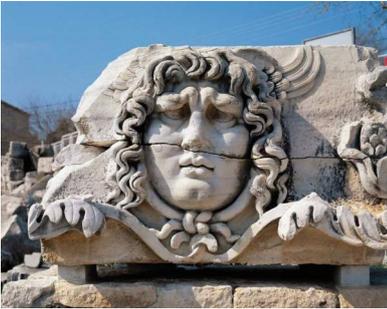


Abbildung 1: Didyma Medusa, 2. Jhdt. p.C.



Abbildung 2: Versace Logo

Caravaggios Medusa befindet sich mitten in einem überaus komplexen Motiv- und Wirkungszusammenhang, der von antiken Steinskulpturen bis zum einprägsamen Logo von Versace reicht; sie gehört ohne Zweifel zu den spektakulärsten und wirkmächtigsten Zeugnissen der Kultur- und enger gefasst Malerei-geschichte.

Zugrunde liegt ein schon in der europäischen Antike oft verhandelter und gestalteter Mythos, der in den Metamorphosen von Ovid seinen prägnantesten und bildkräftigsten literarischen Ausdruck gefunden hat. Ovid ist nicht die einzige Quelle, aber gerade wegen dieser Plastizität diejenige, die am nachdrücklichsten spätere Bildgestaltungen inspiriert hat. Im Zentrum von Ovids mythologischer Erfindung und vieler Bildfindungen nach ihm stehen zwei wichtige Elemente: der abgeschlagene Kopf der Medusa, aus dem das Blut herausschießt und das schier untentwirrbare Knäuel der Schlangen.¹

Erinnern wir uns: Wie so oft in der griechischen Mythologie sind es vertraute, eher banale menschliche Affekte, ins Monumentale gesteigert, die die Initialzündung für eine Kettenreaktion von katastrophierenden Ereignissen liefern. Wir wollen uns nicht in den zum Teil widersprüchlichen Filiationen des Medusa-Mythos verlieren: die auch von Ovid vorgetragene Version nennt Medusa als die jüngste von drei Schwestern, den Gorgonen, die von göttlicher Abkunft sind, schrecklichen Angesichts und weltweit bekannt und gefürchtet. Allerdings betont Ovid, wie auch andere, dass Medusa betörend schön und als einzige auch sterblich gewesen sei. Für seine Erzählung ist das wichtig, weil darin die strenge Göttin Athene, ihre Kränkung und Eifersucht eine entscheidende Rolle spielen. In ihrem Tempel nämlich verführt Poseidon, ihren „schrecklichen“ Reizen verfallen, die Medusa. Athene kann diesen Affront natürlich nicht hinnehmen, zumal Medusa sich selbst für schöner als die Göttin gehalten haben soll, vor allem wegen ihrer herrlichen „goldenen“ Haarflechten, worauf zurückzukommen sein wird.

Athene beauftragt den jungen Helden Perseus, Sohn von Zeus und Danae, Medusa für ihren Frevel zu bestrafen und sie zu töten.² Die heute naheliegende Frage, warum nicht der „Täter“, Poseidon, sondern das „Opfer“, Medusa, bestraft wird, stellt sich im rigoros patriarchalischen Kontext der antiken Mythologie nicht, und schon gar nicht ist Freuds tiefenpsychologische Lesart in Sicht, nach der die Medusa-Figurationen, Medusa als männermordender Vamp, auf unbewusste männliche Kastrationsängste schließen lassen.³

1 Pauschal wird gelegentlich gesagt, in den Kopf-Abbildungen der M. verwandele sich das Blut metamorphosenartig in Schlangen. Das ist nicht immer so. Und auch Caravaggios Concetto funktioniert anders.

2 In einer Variante soll Athene selbst zur Tat geschritten sein. Eine weitere Variante nennt den König Polydektes, der in Perseus einen Nebenbuhler aus dem Weg schaffen will, als Auftraggeber des Mordes. Gleichviel, in Caravaggios Darstellung konzentriert sich das blutige Geschehen auf den abgeschlagenen Kopf der Medusa. Der oder die Täter können mitgedacht werden, sind aber in den Hintergrund gerückt.

3 Vgl. S. Freud, „Medusa's head“, Manuskript, 1922, posth. In Int. Z. Psychanal. Imago, 1940. 25

Perseus macht sich also auf die Suche, findet und tötet das „Monster“ in einer entlegenen Weltgegend, vielleicht in Nordafrika; wobei auch er von der Schönheit der Medusa, selbst im Tode noch, tief beeindruckt ist, ihr aber nicht erliegt.

Das tödliche Risiko der Mission besteht darin, dass der **Anblick** der Medusa jeden, der sich ihr nähert, in Stein verwandelt. Um den Todesstreich mit dem Schwert zu führen, bedient sich Perseus daher eines Tricks: er blickt die Medusa nicht direkt an, sondern indirekt über einen Spiegel, manche sagen, Athene leihe ihm dazu ihren spiegelnden Schild, entkräftet damit den todbringenden Zauber und enthauptet sie. Die goldenen Haarflechten verwandeln sich im selben Moment in das Schlangenknauel, was so der Schönheit den Schrecken hinzufügt. Das blutige Haupt wird in einen Beutel gesteckt und nur bei Bedarf herausgeholt, wenn es gilt, Feinden das Antlitz entgegenzuhalten und sie damit in Stein zu verwandeln, denn der petrifizierende Zauber wirkt über den Tod der Medusa hinaus.

Es verwundert nicht, dass die antiken Erzähler ihren Helden mit einer so phantastisch-schrecklichen Waffe im Gepäck, mithilfe seiner Flügelschuhe den ganzen Erdkreis umrunden und so manches Abenteuer erleben lassen, bevor er die todbringende Trophäe der Auftraggeberin Athene überreicht, die sie dann an ihrem Schild befestigt. So kennen wir sie auch in vielen Darstellungen.

Was an diesem farbenfrohen erzählerischen Kontext interessiert den Maler Caravaggio bei seiner Bildfindung?



Abbildung 3: Medusenhaupt Rubens, Wien 1617/18



Abbildung 4: Medusenhaupt Flämischer Meister, Uffizien um 1620

Zunächst: Das Medusa-Motiv wird Caravaggio von seinem Mäzen und Auftraggeber in Rom, dem einflussreichen Kardinal del Monte, nahegelegt. Das Gemälde ist als Turnierschild konzipiert und soll Ferdinando dem Ersten von Toscana als Huldigungsgabe für dessen Waffenkammer übergeben werden, und zwar als Ersatz für ein verloren gegangenes Gemälde ähnlicher Faktur von Leonardo da Vinci. Die allerdings nicht ganz zuverlässige Quelle dazu liefert Vasari in seinen „Viten“⁴. Die Rede ist von einem überaus naturgetreu gestalteten schreckenerregenden Kopf mit gen Himmel starrenden toten Augen, umringt von Schlangen, Skorpionen, Kröten und anderem Getier⁵. Diesen vermeintlichen Leonardo hat der Leonardo-Biograph Luigi Lanzi 1782 in den Uffizien (wieder)entdeckt. Das Bild scheint identisch zu sein mit einem anderen, derweilen eindeutig Leonardo ab- und einem flämischen Meister um 1620 zuzuschreibenden Meister, das sich noch heute in den Uffizien befindet. Es wäre immerhin denkbar, dass es sich um die Kopie oder Re-Inszenierung des von Vasari so lebhaft beschriebenen, aber tatsächlich nicht mehr auffindbaren Leonardo-Originals handelt, denn die Ähnlichkeit der Ekphrasen mit dem Bild des unbekanntenen Flamen ist verblüffend⁶. Erstaunlich in diesem Zusammenhang ist auch die konzeptionelle

4 Giorgio Vasari, *Künstler der Renaissance*, Liz. Parkland, 2002, 347 ff.

5 Vasaris Anekdote belegt darüberhinaus den stupenden Naturalismus des vermeintlichen Leonardo-Gemäldes damit, dass sich der Maler eine selbst gesammelte Kollektion von Kriechtieren zusammengestellt und diese mit größter malerischer Finesse wiedergegeben habe, so überzeugend, dass der Auftraggeber, sein Vater, den schrecklichen Anblick des fertigen Gemäldes kaum ertragen konnte.

6 Es muss allerdings ergänzt werden, und häufig wird dies im Schrifttum vernachlässigt, dass Vasari zwei Versionen Leonardos zum Medusa-Motiv beschreibt, beide offenbar verloren gegangen, von deren erster, tatsächlich

Verwandtschaft des anonymen flämischen Bildes mit einer Rubens-Arbeit.

Genauer gesagt hat Rubens zwei sehr ähnliche Versionen (Wien und Brno) vorgelegt, in denen ebenfalls der abgeschlagene Medusenkopf mit seitwärts gewendetem ersterbendem Blick inmitten zahlloser ineinander verknäulter und verbissener Schlangen nebst anderem Kriechgetier präsentiert wird. In diesen Bildern (1617/18) wird explizit der Moment der grauenhaften Metamorphose des Blutstroms aus dem abgeschlagenen Haupt zum Gewimmel der Schlangen festgehalten.

Wenn es das von Vasari beschriebene Leonardo-Gemälde und die bizarren Umstände seiner Entstehung tatsächlich gegeben hat, muss es Caravaggio gekannt haben, und er dürfte seinen ganzen Ehrgeiz darin gelegt haben, das berühmte Vorbild zu erreichen, wenn nicht gar zu



Abbildung 5: Caravaggio Medusenhaupt, Uffizien 1596/97 MI

übertreffen. In der Tat gibt es motivische Ähnlichkeiten zu der Vasari-Ekphrase, das abgeschlagene Haupt, den Blutstrom, das Schlangengewimmel. Und wenn denn das Bild des flämischen Meisters wiederum eine Paraphrase der verlorenen Leonardo-Medusa sein sollte, so kann man sich in der Tat vorstellen, dass sich Caravaggio davon hat inspirieren lassen.

Allerdings ist die Auffassung des Mythos bei Caravaggio unübersehbar eine komplett andere als beim „falschen“ Leonardo. Dort ist der Kopf mit abgewandtem Blick von hinten rechts und von schräg oben gegeben, dadurch vom Betrachter distanziert.⁷

einTondo, er sagt: „ein gräßliches und schreckliches Untier... mit einem vergifteten Atem und einem feurigen Dunstkreis und (Leonardo) ließ es aus einem dunklen zerschmetterten Felsen hervorkommen.“ Hier ist eher von einem Drachen die Rede. Erst in der zweiten Fassung, heißt es, „kam Lionardo der Gedanke, in einem Ölbilde das Haupt der Medusa mit einem Haarschmuck von ineinander geflochtenen Schlangen zu malen.“ (vgl. Anm. 4, 348/49)

7 Bei der fast gleichzeitigen Rubens-Fassung des Sujets, schwer zu entscheiden, welches Bild eher vorgelegen hat und das andere inspiriert haben mag, ist das Setting ähnlich: der abgeschlagene Kopf mit der schrecklichen Schnittwunde am Hals, wobei die Blutgefäße, aus denen sich das Blut ergießt, mit anatomischer Genauigkeit gezeigt sind, ist von rechts in leichter Untersicht gegeben, d.h. fast gegengleich zu der „Paraphrase“ des anonymen Flamen. Rubens legt es dabei erkennbar darauf an, seine Darstellung in drastischem Naturalismus zuzuspitzen,

Bei Caravaggio springt das Gesicht mit seiner hochexpressiven Mimik den Betrachter quasi an, die Distanz ist gänzlich aufgehoben.⁸

Der ganze mythologische Schwulst verschwindet hinter dieser schockartigen Begegnung des Betrachters mit einem menschlichen Antlitz. Dazu trägt entscheidend bei, dass das Antlitz der Medusa die Mitte eines Tondos bildet und somit den Betrachterblick extrem zentriert. Caravaggio malt das schlangenumspielte Gorgonenhaupt auf einem ungewöhnlichen Bildträger, der in diesem Falle aber sich in passgenauer Analogie zum Mythos befindet: Nach vollbrachter Tat überbringt Perseus das abgeschlagene Haupt seiner göttlichen Auftraggeberin Athene, die es an ihrem Schild befestigt und sich durch diese todbringende Waffe unbesiegbar macht. Der Tondo, auf dem Caravaggio sein Medusenhaupt gemalt hat, ist tatsächlich ein hölzerner, leicht gebuckelter, mit Leinwand überzogener Turnierschild und könnte somit Athenas Schild sein, an dem das Gorgonenhaupt befestigt ist. Der Schild ist faktisch ein Schild und gleichzeitig die gemalte Fiktion seiner selbst inklusive der gemalten friesartigen Umrandung. Das Spiel mit dieser ästhetischen Differenz und den möglichen Bezug zur mythologischen Vorlage nutzt Caravaggio, um einen Subtext einzuschleusen, der das mythologische Narrativ transparent macht auf die Begegnung des modernen Menschen mit sich selbst.

Das ist ein anderes Setting als bei Rubens und beim flämischen Meister, aber auch anders als bei den beiden prominentesten plastischen Gestaltungen durch Cellinis „Perseus und Medusa“ (1554) und Berninis „Kopfbüste der Medusa“ (1640er Jahre).

Diese beiden Werke sind deshalb hier zu erwähnen, weil sie das Medusenhaupt in demonstrativer Frontalität zeigen. Bei Cellini, dessen Werk Caravaggio bekannt gewesen sein dürfte, hält Perseus dem Betrachter das abgeschlagene Haupt entgegen, das mit fast griechisch-klassischer Schönheit und geschlossenen Augen keinen Schrecken auslösen kann, obwohl es das wohl eigentlich sollte. Denn die Gruppe ist in der Loggia dei Lanzi aufgestellt worden, wo sie für jedermann sichtbar, als Allegorese die Wehr-fähigkeit und -bereitschaft des Herzogtums Toscana demonstrieren sollte. In Siegerpose präsentiert sich und den Kopf ein jugendschöner nackter Perseus, auf dem blutenden



Abbildung 6: Perseus mit dem Kopf der Medusa, Loggia dei Lanzi

wobei selbst das Phantasma der aus den Blutstropfen schlüpfenden kleinen Schlangen beinahe glaubwürdig wirkt. Andererseits verzichtet er auf das Motiv der Haar-Schlangenmetamorphose. Die Schlangen, sobald sie geschlüpft sind, beeilen sich, so meint man, von dem enteelten Kopf mit den brechenden Augen und dem im übrigen unscheinbaren, strähnigen Haaren wegzuschlängeln, wobei sie sich ineinander verbeißen und verknoten. Es gilt als sicher, dass Rubens' Malerkollege Frans Snyders als Tierspezialist die zoologisch korrekte Darstellung der Amphibien übernommen und dabei nur ungern Zugeständnisse an mythologische Phantastik gemacht hat. Selbst die Geburt aus den Blutstropfen erinnert noch an den Schlupf aus dem Ei.

⁸ Caravaggio hat, wie viele Zeitgenossen, (mindestens) zwei, in diesem Fall sehr ähnliche, Versionen für ihn bedeutsamer Bildmotive gemalt. Die erste, die sogenannte „Murtola“-Medusa (wohl 1596), ist in Privatbesitz und deshalb schwer zugänglich; die zweite unsignierte(!) und etwas größere Fassung (wohl 1597), die in der Regel zitiert wird, auf die auch wir uns beziehen, gehört zum Bestand der Uffizien.



*Abbildung 7: Medusa
Kopfbüste, Bernini Rom
Kapitolinische Sammlungen*

Torso der Medusa stehend, dem Publikum. Der exuberante Blutstrom, in Bronze schwer darzustellen, das Schlangengewimmel um den Kopf, werden zum ornamentalen Dekor und vollenden die ausgeklügelte Ästhetik des Bildwerks.

Berninis Kopfbüste beschränkt sich, was den Mythos angeht, auf die frontale Darstellung eines schlangenumspielten, aber desungeachtet anmutigen Mädchenkopfs mit melancholischem Gesichtsausdruck. Er wirkt nicht erschreckt oder schreckenerregend, eher wie ein Biedermeier-Porträt. Die Darstellung der schrecklichen Hals-Schnittwunde bleibt Bernini erspart, weil genau an der Stelle die Kopfbüste auf dem Sockel befestigt ist.

Arnold Böcklins „Schild der Medusa“ von 1887 sei hier noch als später Nachhall des Caravaggio-Settings erwähnt. Das Gemälde inszeniert wie bei Caravaggio den Rundschild als gemalte Fiktion seiner selbst, hier allerdings in forcierter Ästhetisierung goldgerahmt. Es zitiert den blutigen Mythos der griechischen Sage als hoch stilisierten, in endloser Tradierung quasi erstarrten Kunsttopos.



*Abbildung 8: Schild der Medusa, Böcklin
Kunsthhaus Zürich 1886*

Von allen bisher aufgeführten Medusa-Figurationen ist die von Caravaggio die packendste. Warum?

Der Kopf ist von einer überwältigenden sinnlichen Präsenz, die den Betrachter quasi hypnotisiert. Er kann sich dieser „Ansprache“ nicht entziehen. Natürlich kennt der Maler die im Barock allenthalben kursierenden Physiognomiken, teilt das Interesse seiner malenden Zeitgenossen für extreme Gesichtsausdrücke, die ohne weitere Zutat Geschichten erzählen können. Aber bei ihm werden sie nicht typenhaft, schematisch, sondern bleiben glaubhaft, menschlich, nicht zuletzt, weil sie auch „gemischte“ Gefühle darstellen können.

Eine entscheidende Bedeutung für die Begegnung zwischen Bildsujet und Betrachter haben die Augen von Caravaggios Medusa. In der Rezeptionsgeschichte des Medusa-Komplexes werden Blick und Anblick häufig synonym verwendet, und es wird dementsprechend auch der falsche Schluss gezogen, dass es der bannende Blick der Medusa ist, der den Betrachter versteinert. Die frühen Griechen allerdings bezeichneten das Blicken der Medusa mit dem Verb „dérkesthai“, „was nicht den wahrnehmenden Blick meint, sondern...den Ausdruck einer Geste der Augen...daher auch die Austauschbarkeit der bannenden Macht von Häßlich und Schön“, was verweise auf die „ästhetische Urerfahrung... eines und desselben je zu Unheil und Heil des Menschen“. In ihrem Standardwerk „Antike Mythologie“ bezeichnen Hans K. u. Susanne Lücke dies als die „apotropäische Kraft des Auges“⁹

Abbildung 9: Medusenschild Re-Inszenierung bezeichnet „f.“ (Privatbesitz) =M2



Lassen Sie uns an dieser Stelle eine zweite Caravaggio ziemlich ähnliche Version des Medusa-Kopfes ins Spiel bringen. Das bisher behandelte Werk ist unwiderlegbar eigenhändig und gehört zum Bestand der Uffizien.

⁹ Hans.K. Und Susanne Lücke :“Antike Mythologie – Ein Handbuch...“, Matrix Verlag; Wiesbaden, 2005. 544f.



Inspiziert durch dieses „Original“ ist die ich nenne es einmal „Re-Inszenierung“ eines Anonymus', der rechts unten mit „f.“ signiert hat und der sich grosso modo an die Vorlage hält. Dem aufmerksamen Betrachter allerdings fallen einige Abweichungen auf, von denen wir wohlwollenderweise annehmen, dass sie nicht malerischer Insuffizienz geschuldet, sondern absichtvoll gesetzt sind. Wir wollen provisorisch die beiden Versionen M1 (das „Original“) und M2 (die „Re-Inszenierung“) nennen. Es wird zunächst zu untersuchen sein, was, wie oben schon erwähnt, Caravaggio mutmaßlich an dem Motiv fasziniert hat, wenn es nicht das mythologische Brimborium ist, das Caravaggio nur zum Vehikel gedient haben mag, wovon wir ausgehen. In einem zweiten Schritt werden wir überprüfen, ob und/oder inwiefern die Veränderungen bei M2 Caravaggios Wirkungsabsicht verfälschen oder erweitern.

Die kardinale Frage bei M1 – und wahrscheinlich auch bei M2 - ist: Wen kann und soll der Anblick der Medusa so erschrecken, dass sie/er zu Stein erstarbt, wie es der Mythos will?

Ist es nicht vor allem der immense Leidensausdruck, der aus der Mimik spricht und der nicht erschreckt, sondern erschüttert? Woraus resultiert diese Leidensmimik?

Im Kontext des Mythos ist der Moment der Enthauptung gegeben. Das Blut strömt in pulsierendem Schwall aus der Halswunde, die man nicht wirklich sieht, sondern nur ahnt, weil der Schnitt des Schwertes so dicht unter dem Kinn ansetzt, wie kein professioneller Henker ihn führen könnte. Die Frontalität der Ansicht gibt eigentlich nur einen Porträtkopf mit exzessiv lebendiger Mimik, einem kaum motivierbaren aus ihm hervorbrechenden Blutstrom und einer Schreckensmimik, die vermeintlich erklärbar ist aus der Kenntnis des Mythos. Das Setting gibt sich realistisch, demontiert sich aber eo ipso in seiner Realistik, indem es die vermeintlich schlüssige Sachlogik des Geschehens unterläuft durch eine Bildlogik, die anders funktioniert. Der Maler kann dem



Abbildung 10: Judith und Holofernes 1598 Rom



Abbildung 11: Ottavio Leoni
 Porträt Caravaggio und Haupt Goliaths

aufmerksamen Betrachter – und das ist sein gebildeter Auftraggeber, Kardinal del Monte ebenso wie eine interessierte Nachwelt - nicht wirklich weis machen wollen, dass seine Medusa nicht nur den soeben geführten todbringenden Schwertstreich bei vollem Bewusstsein miterlebt, sondern auch noch wie gebannt den Blick nicht abwenden kann vom Blutschwall aus dem Hals. Wie sollte sie ihn denn auch sehen können? Abgesehen davon: ein abgeschlagener Kopf ist nur Teil eines ehemals ganzen Lebendigen, nun aber genauso tot wie der übrige Körper, zu dem er einmal gehört hat. Apropos: Wo ist dieser Rest-Körper geblieben, den wir beispielsweise bei Cellini, der Perseus seinen Fuß triumphierend auf ihn setzen lässt, nicht aber bei Rubens und dem flämischen Anonymus noch sehen. Bei den Letzt-Genannten erscheinen die beiden Köpfe unbestreitbar tot, Caravaggios Medusenhaupt dagegen lebt, sozusagen als pars pro toto, fort, interagiert lebhaftest mit dem Betrachter.¹⁰

Es ist nicht von der Hand zu weisen, wie verschiedentlich in der Forschung vermutet, wenn auch nicht sicher nachgewiesen wird, dass diverse abgeschlagene Köpfe in Caravaggios Werk die Züge des Meisters selbst tragen. Am plausibelsten scheint diese Vermutung sich zu bestätigen in dem Gemälde „David mit dem Haupt Goliaths“ (1610; Galeria Borghese, Rom). Der Kopf hat eine frappante Ähnlichkeit mit dem einzigen autorisierten (Kreide)-Porträt von Carravaggio (posthum ca. 1621) aus dem Zeichenbuch des Ottavio Leoni, Florenz, Bibliotheka Marucellina. Das Antlitz Goliaths erscheint hier gegenüber dem Leoni-Porträt vorzeitig gealtert, gezeichnet von einem schweren Leben, dessen Leidensausdruck nicht nur mit dem hier zu assoziierenden Moment des Sterbens zu erklären ist, sondern darüberhinaus das unstete, ausschweifende, ständig in kriminelle Händel verwickelte, an sich selbst leidende Leben des Autors evoziert; ein Mensch, so scheint es, der sich selbst zugleich als Täter und als Opfer erlebt.

Auch Caravaggios Medusa wird gelegentlich als verkapptes Selbstbildnis interpretiert. Der Nachweis dafür ist hier sicherlich noch schwerer zu führen, als bei den oben genannten Beispielen. Allerdings würde man ohne Kenntnis des Titels und des damit assoziierten Mythos' kaum ein Frauenantlitz, und dazu noch ein schönes wahrnehmen. Zu hart sind die Gesichtszüge, zu prominent Nase, Mund und Kinn, die Schreckens- oder Zornfalten über der Nase zu scharfgeschnitten und zu tief gekerbt. Wenn man den bizarren „Kopfschmuck“ der ineinander verknäulten und verbissenen Schlangen einmal in Abzug bringt, fällt es nicht allzu schwer, das Antlitz eines (noch) jungen Mannes mit höchst erregter Mimik wahrzunehmen.

Wen oder was sieht er? Die Blickrichtung und der Ausdruck der Augen, der zu einem Entsetzensschrei geöffnete Mund lassen keinen Zweifel daran, dass er mit etwas konfrontiert ist, dessen Anblick er (sie?) kaum ertragen kann. Die Augen quellen weit aufgerissen aus ihren Höhlen, blicken aber gleichzeitig im heraldischen Sinne nach rechts unten, begegnen nicht dem Betrachterblick. Die Exegese gerät bei diesem Befund in eine Aporie. Wenn das Bild nicht aus sich selbst heraus deutlich machen kann, wovor die Medusa so tödlich erschreckt, dann wäre das *conpetto* gescheitert, bliebe erkenntnisblind. Wir haben oben schon deutlich zu machen versucht, dass Medusa, um im mythologischen Kontext zu bleiben, nicht wahrnehmen kann, was der

¹⁰ Es sollte an dieser Stelle erinnert werden, dass es in Caravaggios Werk einige prominente Enthauptungsszenen, auch in mehrfachen Varianten, gibt: David und Goliath, Judith und Holofernes, die Enthauptung Johannes' des Täufers seien hier genannt. Die oft bemerkte Drastik in der Darstellung ist dabei für Caravaggio nie Selbstzweck, resp. zielt nicht auf sadistisch orientierte Schaulust. Es schwingt immer etwas wie Empathie mit den Opfern mit, ihr Leiden wird deutlich, verdient und erhält Mitleid. Auf der anderen Seite werden die Täter nicht vorbehaltlos im Sinne einer nicht hinterfragten Heldenhaftigkeit glorifiziert, wie beispielhaft der Perseus von Cellini. Das überzeugendste Beispiel für diese Ambivalenz ist die Enthauptung des Holofernes durch Judith. Der Schmerz des gemeuchelten Holofernes beim tödlichen Schwertstreich wird in seiner Mimik sichtbar; man glaubt den Schrei in höchster Not aus dem weit geöffneten Mund zu hören. Aus den auf Judith gehefteten Augen spricht ungläubiges Entsetzen über den Verrat der Frau, die sich ihm eben noch hingegeben hat. Andererseits macht Caravaggio in der uneindeutigen Körperhaltung der Judith auf subtile Weise die Zweifel an der Rechtmäßigkeit einer Tat deutlich, die ihr die Loyalität gegenüber dem geknechteten Volk Israel abverlangt um den Preis eines beispiellosen Vertrauensmissbrauchs. Während der Unterkörper der jungen Frau, von einem wallenden Gewand dynamisch umspielt, nach vorn zu drängen scheint und damit die Aggressivität des Tötungsaktes verstärkt, der zudem noch als mittelbare Folge des vorangegangenen Geschlechtsaktes verstanden werden kann, weicht gewissermaßen der Oberkörper in einem vielsagenden Gegenschwung vor der schrecklichen Tat zurück.

Bildbetrachter wahrnimmt, es sei denn, dass sie sich selbst im Spiegel sieht. Dies kann aber nur Realität werden, wenn sie ihr eigenes Spiegelbild abkonterfeit, also ein „Selbstbildnis“ herstellt, oder aber ein Maler, hier also Caravaggio, das Spiegelbild der Medusa, genauer gesagt, das Spiegelbild des abgeschlagenen Kopfes der Medusa, wozu aber noch das Urbild, also der abgeschlagene Kopf mit seiner immensen Lebendigkeit gehörte, abbilden würde. Unabweisbar wäre unter beiden Voraussetzungen, dass Medusa vor sich selbst erschrickt, was ja nun fürwahr nicht ihrer Bestimmung im Mythos entspricht.

Wenn die Beweisführung sich nicht in kompletter Abstrusität verstricken soll, kommen wir letztlich nicht umhin anzunehmen, dass Caravaggio das mythologische Thema für ein phantastisches Selbstporträt instrumentalisiert hat, ein Selbstporträt allerdings, dem ein entscheidendes Charakteristikum des klassischen Selbstporträts fehlt: Blick und Gegenblick des Malers und seines Konterfeis. Im klassischen Selbstporträt sucht der Maler seinen Blick im Spiegel, um sich selbst zu ergründen. Die Augen verbürgen traditioneller Weise die Authentizität der Person, ermöglichen derart Wesensschau. Natürlich ist das ein Euphemismus; und gerade in barocken Selbstporträts mit ihrem inszenatorischen Aufwand hat man häufig den Eindruck, es gehe bei der Selbstbetrachtung nicht um Aufrichtigkeit in der Selbsterforschung, sondern darum, mittels prunkvollen Beiwerks die Wahrheit zu verschleiern beziehungsweise zu beschönigen, wobei der ökonomische Effekt der Selbstbewerbung bei einer kauf-interessierten Klientel nicht zu vernachlässigen ist.

Es gibt Ausnahmen, und Caravaggio ist eine solche. Explizite Selbstporträts von ihm sind nicht nachzuweisen. Die Zuschreibungen jugendlicher Bacchus-Porträts als Selbstporträts sind u. E. wenig überzeugend. Wenn überhaupt Selbstporträts in seinem späteren Werk unterstellt werden können, dann nur als Rollenporträts, wie oben erwähnt; und diese sind nichts weniger als beschönigend, sondern völlig uneitel.

Lassen Sie uns versuchsweise Caravaggios Medusa unter dieser Prämisse einordnen. Der Blick des Spiegelbildes ist unleugbar ausweichend. Er kann, wenn es denn der aus dem Spiegel zurückgeworfene Blick des Malers ist, nicht ertragen, was er sieht, nämlich sich selbst. Die mythologische Einkleidung wird hier zur Metapher für das furchtbare Rätsel, das die Konfrontation des Ich mit sich selbst darstellen kann. Zumindest in Caravaggios Fall entbehrt dies nicht einer gewissen Plausibilität. Er ist, wie sein Lebenslauf deutlich macht, immer ein Getriebener gewesen, getrieben von unbändigem Schaffensdrang, ein schon zu Lebzeiten hochberühmter, viel bewundener, viel gefragter Künstler, der unsterbliche Werke geschaffen hat, ein Virtuose, der sich dieser seiner einzigartigen Begabung durchaus bewusst war; auf der anderen Seite war er maßlos in seiner Emotionalität, verstieß ständig gegen Gesetze, bis hin zum Totschlag, hatte sich offensichtlich nicht unter Kontrolle, provozierte, beleidigte, pöbelte und prügelte sich; getrieben auch hier und ständig auf der Flucht vor Polizeischergen. Hochmögende Gönner halfen ihm immer wieder aus der Patsche. Zuletzt, aufgezehrt von dieser ruinösen ambivalenten Kraftanstrengung, aberwitziger Ausschweifung auf der einen und hochkonzentrierter künstlerischer Arbeit auf der anderen Seite, kann ihm niemand mehr helfen. Er stirbt, völlig entkräftet und wieder einmal von der Polizei aufgegriffen, bei einem Fußmarsch, den Strand entlang zwischen Neapel und Rom. Das Schiff mit seinem Hab und Gut an Bord hat ohne ihn abgelegt. Sein Nachlass fällt, da er ohne gesetzliche Erben ist, den Statuten gemäß, an die Malteser-Ordens-Kongregation, der er angehört.

Fürwahr, ein abenteuerliches, aber auch ein furchtbares Leben, bei dem man wohl im doppelten Sinne den Kopf verlieren kann. Wer in so vielen sozialen Kontexten unterwegs ist, so viele Rollen spielt und zudem mit einem derart widersprüchlichen, extremen Naturell ausgestattet ist, dem soll wohl bange werden, der mag Halluzinationen bekommen beim Anblick seiner Selbst im Spiegel. Es muss deshalb nicht zwangsläufig unterstellt werden, dass es sich bei der Medusa tatsächlich um ein verkapptes Selbstporträt handelt, auch



Abbildung 12: Caravaggio *Marientod*,
Louvre 1605/06, Ausschnitt

wenn einiges dafür spricht. Entscheidend ist, dass das Medusa-Motiv Caravaggio fesselt: der Anblick von etwas, das namenloses Entsetzen auslöst. Der Medusa-Mythos mit seinem Kontext, seinen tradierten Attributen bietet sich ihm an, um eine ganz neue, sehr modern anmutende Erzählung zu transportieren. Der Anblick dieser Medusa, mit ihrem entsetzt aus- und - zurückweichenden Blick kann keinen externen Betrachter vor Schrecken in Stein verwandeln; es sei denn, er begegnet sich selbst. **Diesen** Schrecken kann der gebildete und aufmerksame Betrachter zu Beginn der Neuzeit und zunehmend bis heute nachvollziehen. Die bis dato unbezweifelte Einheit der Persönlichkeit beginnt fragwürdig zu werden; und im selben Maße, wie der attributive Prunk barocker Repräsentations-Porträts kompensativ zunimmt, werden die intimen Bildnisse im privaten Bereich psychologisch differenzierter, uneindeutiger. Die Maler, und immer wieder und ganz besonders Caravaggio, malen ihre Zweifel mit, ob sie das zu porträtierende Gegenüber überhaupt richtig sehen und darstellen können. Flagrant und zum Skandalon gerade in Caravaggios Fall wird diese Problematik bei Madonnenbildern, die von den Auftraggebern zurückgewiesen wurden, weil sie, beispielhaft dafür der „Marientod“ für die Capella Cherubini in Sta. Maria della Scala (1605/06), später in den Louvre verbracht, in Maria eine stadtbekannt Kurtisane wiedererkannt haben wollten. Caravaggio scheint das egal zu sein Der strikte Antagonismus von Gut und Böse, von Heilig und Sündig, wie man ihn in der sakralen Kunst deutlich markiert dargestellt haben wollte, ist für ihn offenkundig obsolet geworden. Das Heilige bekommt menschliche Züge, und der Mensch trägt die Anlage zur Bestie ebenso in sich, wie die zum Gott. Ein Maler, der diesen Zwiespalt, diese Ambiguität darzustellen versteht, müsste bestens geeignet sein, das im Christentum zentrale Thema und gleichzeitig sein größtes Rätsel darzustellen, die Wesenseinheit von Gott und Mensch in Christus, dem Mensch gewordenen Gott.

Man schaue sich „Der Ungläubige Thomas“ (1599) in der Sanssouci-Version an.

Jesus präsentiert Thomas, dem „Ungläubigen“, besser aber dem „Zweifelnden“, die Stichwunde in sein Herz, die, da der Schrift gemäß Blut und Wasser ausfloss, den Tod des Gekreuzigten beweisen sollte. Nun steht aber dieser „Tote“ lebendig vor Thomas; er personifiziert somit die Paradoxie von tot und lebendig, als Mensch tot, als Gott unsterblich. Caravaggio aber treibt diese Paradoxie noch weiter und fügt ihr eine ästhetische Dimension hinzu. Er lässt die Grenze zwischen dem dargestellten Geschehen und der



Abbildung 13: Caravaggio *Der ungläubige Thomas*, Sanssouci

gemalten Darstellung verschwimmen. Fast möchte man sagen, er wiederholt mit malerischen Mitteln das im Evangelium bekundete Mirakel. Es findet gleichsam eine Wesensverwandlung der gemalten Szene als Wiederholung des miraculösen Geschehens statt. Indem nämlich Thomas mit dem gemalten Zeigefinger in die gemalte Herzwunde sticht und die Haut anhebt, stößt er gleichzeitig auf den Malgrund, die Leinwand, die der Bedingungsgrund für das In-Szene-Setzen des unglaublichen Geschehens ist. Die Leinwand ist derart Leinwand und zugleich die Haut mit der Stichwunde.

Wenn wir zur Medusa zurückkehren, sehen wir spontan ebenfalls ein Doppeltes, das anziehend und abstoßend zugleich ist. Der Maler mag im Malakt Ähnliches erfahren haben, indem er Medusa sah und malte und zugleich sich selbst. Das Gesicht ohne den bizarren Haarschmuck zeigt zwar eine barocktypische extreme Mimik, kann aber für sich genommen nicht als unschön oder gar abstoßend

bezeichnet werden. Das Schlangengewimmel als tradiertes Attribut soll dem im übrigen wohlgestalteten Antlitz den Schrecken hinzufügen, wirkt aber weniger bedrohlich als vielmehr beunruhigend, weil es dem lesbaren Ebenmaß des Gesichts das undurchschaubare, unentzifferbare Wirrwarr, das Chaos einer stochastischen Bewegungsvielfalt als Rahmung des Gesichts entgegengesetzt. Die Qual dieses Anblicks resultiert, sei es nun eine Phantasmagorie oder nicht, aus der Aufforderung, dem Chaos eine Struktur zu geben; diese Aufforderung ergeht an den Maler ebenso wie an den (früh)-neuzeitlichen Hermeneutiker.

Versuchen Sie einmal, nur mit den Augen das Knäuel zu entwirren, Anfang und Ende der einzelnen Schlangen zu entdecken, wohin sie streben, woher sie kommen. Fast unmöglich scheint es, das Ganze malerisch in eine schlüssige fiktionale Dreidimensionalität zu überführen.

Warum, um alles in der Welt, legt sich Caravaggio dieses strenge Exerzitium auf?

Es kann nicht allein der Ehrgeiz sein, malerische Virtuosität zu demonstrieren. Wir behaupten, das Schlangenkäuel wird dem Maler unter der Hand zur Metapher für die zunehmende Selbstentfremdung, das Rätsel, das der moderne Mensch sich selbst in der Widersprüchlichkeit seiner Anlagen und Bestrebungen, im Zerfall eines ursprünglich als Einheit erfahrenen Ich wird. Die Sisyphusarbeit der malerischen Entwirrung des Schlangenkäuels ist der zum Scheitern verurteilte Versuch, diese verlorene Einheit wiederzufinden. Statt Einheit, Geschlossenheit, Schlüssigkeit sieht und beschreibt Caravaggio Disparatheit, Auflösung, Unlesbarkeit. Das Schlangengewimmel entwickelt eine zentrifugale Kraft, die das Antlitz der Medusa förmlich auseinanderreisst; die aufgerissenen Augen, der zum Schrei geöffnete Mund unterstützen diesen Eindruck, und gleichzeitig „entleert“ sich der Kopf in einem heftigen Blutstrom.

Wenn wir anfangs die überwältigende Präsenz von Caravaggios Medusenhaupt, die einen quasi „anspringt“, erwähnt haben, also eine heftige Bewegung auf den Betrachter zu, dann muss andererseits auch bemerkt werden, dass im Gegenzug das sumpfige, rechts tief verschattete Hintergrund-Grün den Kopf „aufzusaugen“ tendiert und so einen labilen Schwebezustand zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen offensiver Ansprache und defensivem Zurückweichen erzeugt.

M 2

Es soll uns hier nicht so sehr interessieren, ob die malerische Qualität der „Nachschöpfung“ das Urbild erreichen kann, aber natürlich hat letzteres durch die geniale Inventio allein schon einen uneinholbaren Vorsprung, sondern wir wollen prüfen, ob die offensichtlichen Abweichungen von M2 etwas darüber verraten, was dessen Autor im Urbild gesehen und auf seine Weise umzusetzen versucht hat.

Die Farbgebung ist bei M2 insgesamt heller, der Kontur härter; es fehlen die weichen Übergänge, das braun-grünliche Sfumato von M1, das den Kopf in einem numinosen Medium schweben lässt. Das typische scharfe Schlaglicht auf der heraldisch rechten Gesichtshälfte kontrastiert weniger pronociert als bei Caravaggio mit der tiefen Verschattung der linken Gesichtshälfte; das Gesicht wird so insgesamt flächiger. Eher zu vernachlässigen scheint die Umrandung des Schildes mit einem floralen Muster im Rapport. Schwer vorzustellen, dass der Meister selbst diese monotone Arbeit ausgeführt und sie nicht vielmehr einem Schüler überlassen hat, wenn die Borte nicht überhaupt erst später hinzugefügt worden ist, als Zugeständnis an traditionelle Seherwartungen, die ein Gemälde, hier einen Tondo, „gerahmt“ haben wollten. Durch diese Rahmung wird insgleichen das Medusenhaupt mit seinen mythologischen Implikationen entauratisiert und zum Kunstgegenstand umgewidmet.

Da der Autor von M2 offensichtlich keine Fälscherambitionen hatte und auch keine punktgenaue Kopie herstellen wollte, verzichtete er auf diese mühselige und für seine Zwecke unfruchtbare Detailarbeit und begnügte sich mit einer schlichten schwarzgrünen Umrandung im Sinne auch der oben angesprochenen Entauratisierung. Anders geht er aber mit der fast unmalbaren Schlangenkopfumrahmung um. Das „symbolische“ Exerzitium, im Chaos der durcheinander wirbelnden Schlangenleiber, Anfang und Ende der einzelnen Individuen zu finden und zu zeigen, in den mannigfachen Über- und Unterschneidungen eine Bewegungs- und Raumlogik nachvollziehbar darzustellen, scheint beiden Autoren wichtig genug zu sein, um es zu absolvieren. Warum?

Rubens, wie schon erwähnt, läßt Snyders, den Tiermaler, als Spezialisten verschiedene Spezies von Schlangen in ihrem Erscheinungsbild wiedererkennbar aufführen. Da geht es um Beglaubigung durch zoologische Korrektheit. Das schaurige Image von Schlangen, damals wie heute, tut ein Übriges. Bei M1 und M2 spielen beide Aspekte keine oder allenfalls eine untergeordnete Rolle. Zum einen wirken die Schlangen kaum bedrohlich auf den Betrachter; ihre möglicherweise giftige Aggressivität richtet sich gegeneinander, gegen sich selbst oder ist ziellos. Es gibt hier, wo die Schlangenkäuel besonders verdichtet auftreten, Unbestimmtheitsstellen, die nicht schlüssig geklärt und vom Betrachter nicht zu durchschauen sind. Das Horrendum sind nicht die Schlangen, sondern das Chaos, für das sie stehen.

Der unbekannte flämische Meister und auch Rubens führen außer den Schlangen noch anderes Krabbel- und Kriechgetier auf, dem das Odium des Widerwärtigen und Menschenfeindlichen seit Urzeiten anhaftet, anders als Caravaggio, der es mit den Schlangen bewenden läßt; auch dies ein Beleg dafür, dass es ihm nicht um die Bedrohlichkeit des Widerwärtigen, sondern um die bedrohliche Rätselhaftigkeit geht. Deshalb muss man sich auch fragen, was der Salamander in M2 zu suchen hat. In M1 jedenfalls gibt es ihn nicht, wohl aber bei Rubens. Dabei ist er nur schwer in den Medusa-Komplex zu integrieren. Sowohl in der antiken Mythologie als auch in der christlichen Ikonographie ist der Salamander überwiegend positiv konnotiert. Zwar auch ein Kriechtier wie die Schlange, kann er bei Rubens kaum anders denn als Gegenspieler zu den Schlangen gedeutet werden. Seine Alleinstellung in der linken unteren Bildhälfte, ebenso wie die wehrhaft aufgereckte Pose, machen das schon deutlich. Zwar ist in der Rezeption auch gelegentlich die Rede von der Giftigkeit seiner Haut, die durch Berührung aktiv werde. Aber viel häufiger und prominenter wird, vor allem in der christlichen Ikonographie, verwiesen auf seine (Fege)-Feuerfestigkeit, seine Fähigkeit zu überdauern, im Vergehen wiedergeboren zu werden. Christlich gewendet macht ihn das gefeit vor dem Bösen, zum Widersacher und Überwinder des Todes und des Teufels, der gern in Gestalt der Schlange auftritt. Der Salamander wird so zu einer metaphorischen Christus-Figuration, und Rubens scheint auf diese Weise dem Antagonismus von heidnischer Antike und Christentum eine im Sinne der christlichen Heilslehre optimistische Fußnote hinzuzufügen zu wollen, warum auch immer.

Abgesehen davon, dass im Vergleich mit M1 die Zutat unübersehbar ist, setzt der Autor von M2 offenbar die Kenntnis ihrer Herkunft aus dem Rubens-Bild voraus. Der Salamander ist im Caravaggio-Kontext so deplatziert, dass man wohl eine beabsichtigte „Störung“ annehmen darf, um den Betrachter zu einer konstruktiven Spekulation über die Wirkungsabsicht des Bildes anzustiften, die sowohl heidnisch-mythologische wie auch heilsgeschichtlich-christliche Implikationen in Frage stellen sollte. Damit käme wieder der oben dargelegte Aspekt der Selbstbegegnung eines sich selbst fremd gewordenen dissoziierten Menschen zu Beginn der Neuzeit ins Spiel.

Ein evident anderes Bild als M1 wird M2 durch den weiter geöffneten Mund und vor allem den Augenausdruck

Die Mimik ist bei M1 wesentlich verhaltener als bei M2, eher zurückweichend. Dementsprechend entlässt der geöffnete Mund keinen Schrei, sondern allenfalls ein tief erschrecktes „Ach!“. Die Augen vermögen nicht zu glauben, was sie sehen (wenn sie etwas sehen, und was immer sie sehen). Der Blick wirkt ungerichtet, eher nach innen gewendet, was unser Argument unterstützt.

Bei M2 ist der Mund nicht nur weiter geöffnet, sondern auch viel gespannter, aggressiver. Aus diesem Mund entweicht ein lauter Schrei, ein Wutschrei, möchte man meinen. Der Blick ist gerichtet, fixiert mit weit aufgerissenen Augen jemand oder etwas, was in diesem Fall eher Zorn als Schrecken auszulösen scheint. Dennoch kreuzt sich auch dieser Blick nicht mit dem Blick des Betrachters, was der Logik der meisten Selbstporträts entsprechen würde.

Die Sache ist komplizierter.

Wenn wir bei der von uns bevorzugten Deutung bleiben, dann erscheint auf der Leinwand nicht seitenverkehrt eins zu eins das Bild, das der Maler im Spiegel sieht, sondern, technisch durch einen zweiten Spiegel zu realisieren, das Selbstbildnis im zweiten Spiegel, in dem er sich selbst betrachtet, ohne sich dabei in die Augen zu schauen. Es ist ein Akt der Distanzierung, der es ihm ermöglicht, sich selbst zu betrachten und zu malen und zugleich als ein anderer zu beobachten und

beobachtet zu werden: Identität und Nicht-Identität, Betrachter und Betrachteter fallen in diesem Arrangement zusammen. Der Befund trifft auf beide Versionen zu. Die Wirkung allerdings, die sich durch dieses Setting ausgelöst, in den Mimiken spiegelt, ist höchst unterschiedlich. Während das zutiefst verunsicherte Ich aus M1 entsetzt in sich zurückzukriechen scheint, will das Ich von M2 die Zumutung, die ihm aus dem Spiegel entgegenkommt, nicht akzeptieren und geht in die Offensive. Es lehnt das „fremde“ Ich ab, schreit es weg, versucht es mit zornfunkelnden Augen zu verscheuchen.

Wir können es nicht leugnen, das Grauen, das aus den Augen von M1 spricht, ist wissender, die Verunsicherung über das Drama der Selbstentzweiung und damit des Selbstverlustes, dem es sich gegenüber sieht, tiefer. Dagegen nimmt sich M2 naiver aus, wirkt theatralisch, ist eher Pose. Es mag wohl auch eine Frage des Temperaments sein, wie ein Maler die mimische Reaktion auf eine existenziell zutiefst verstörende Erfahrung künstlerisch artikuliert, wie sich abgrundtiefer Schrecken in ein Gesicht malt. In M2 ist die Reaktion eindeutiger, eher eindimensional Aggression. Die stärker zurückgenommene Mimik von M1 ist differenzierter: dem Schrecken ist Ratlosigkeit, ja Resignation beigemischt. M1 weist der künftigen Porträtmalerei einen Weg, der gekennzeichnet ist durch zunehmende Psychologisierung, was gleichermaßen bedeutet, dass ein Gesicht nicht auf Anhieb alle Geheimnisse der Person preisgibt, dass der gemalte Gesichtsausdruck die Vielschichtigkeit der psychischen Verfasstheit ahnen lässt, ohne sie komplett aussprechen zu können.

Aufgabe und Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Verständnis eines prominenten Werks der Kunstgeschichte durch den Vergleich des „Originals“ mit einer Nachschöpfung, einer „Re-Inszenierung“, wie wir es genannt haben, zu erweitern. Dabei haben wir versuchsweise die Position des rekapitulierenden Malers eingenommen. Es handelt sich also, wenn man so will, um eine Interpretation mit den Mitteln des Malers. Im Ergebnis hat sich ex negativo M1, wohlgernekt ohne Berücksichtigung der malerischen Finesse, als das in der Auffassung komplexere Bild erwiesen. Die gewollten Abweichungen in M2 haben die höhere Qualität von M1 demonstriert. Eine Kopie hätte dies nicht erweisen können, weshalb wir diesen Begriff auch gemieden haben.

„Das Geschäft des Kunsthistorikers sollte als eine Aufführung des Werks verstanden werden“¹¹

¹¹ Max Imdahl, Winter 1996, 28, übermittelt durch Jürgen Stöhr, der in seinem Buch „Das Sehbare und das Unsehbare“ methodisch differenziert diese Imdahl-Devisen an mehreren Bildbeispielen ausgelegt hat.