

In: Geissmar, Christoph / Louis, Eleonora (Hg.): Glaube Hoffnung Liebe Tod.
Ausstellungskatalog Wiener Kunsthalle / Albertina. Klagenfurt 1995, S. 379-384.

Hartmut Böhme

Die Enthauptung von Johannes dem Täufer

Alle drei Blätter folgen dem verbreiteten Bild-Typus der sog. Johannes-Schüssel. Er wird durch ein winziges Erzähl-Element ausgelöst, das sowohl Matthäus (14,11) wie Markus (6, 25/8) überliefern. Während seines Geburtstags-Mahles, in Gegenwart des Hofstaates, tanzt die namenlose Tochter der unrechtmäßigen Ehefrau des Herodes, Herodias, so schön, daß Herodes ihr einen Wunsch freigibt; ja, er schwört, ihr alles bis zur Hälfte seines Reiches zu erfüllen. Die Tochter erbittet, auf Drängen ihrer Mutter, das Haupt des Johannes, der wegen seiner Kritik an der Unrechtmäßigkeit der Ehe zwischen Herodes und Herodias eingekerkert wurde. Bei Markus ist es der Wunsch nur der Tochter, daß sie das Haupt "auf einer Schale" erhalte. In keinem Evangelien wird berichtet, daß die Tochter das Haupt auf der Schüssel dem Herodes beim Gastmahl serviere. Weder bei Markus noch bei Matthäus ist sie eine verführerische Frau. Vielmehr ist sie ein kleines Mädchen, das erst seit dem jüdischen Historiker Josephus Flavius Salome heißt. Mit der Renaissance, besonders durch den Symbolismus des 19. Jahrhunderts, aber auch durch den Feminismus ist unser Blick für das namenlose "Mägdlein" (wie Luther noch korrekt übersetzte) verstellt. In den Evangelien ist sie nicht das erotische Überweib oder die lasziv ihre Macht genießende Kindfrau. Es ist viel schlimmer, als uns die Erfinder des männermordenden Vamp glauben machen.

Das kleine tanzende Mädchen, das dem Stiefvater so ausnehmend gefällt, weiß nichts zu wünschen. Ratlos reagiert sie auf die pädophil-inzestuöse Verwirrung des Stiefvaters, die in der Preisgabe seines halben Reiches sichtbar wird. Über ihr schlagen die elterlichen Verstrickungen in Macht und Ehrgeiz, Eros und Rache zusammen. Der Stiefvater hatte – mit seinem Bruder um Erbe, Thron und Frau rivalisierend – dessen Gemahlin geheiratet (und damit der Tochter ihren Vater genommen). Das Ungeheure des freien Wunsches für nichts als einen Tanz konfrontiert das "Mägdlein" mit einem darin verborgenen Begehren des Stiefvaters. Das Mädchen ist überfordert, so daß sie sich zur Mutter flüchtet. Diese aber, voller Rachsucht wegen der Kritik des Johannes an ihrer Ehe mit Herodes und voller Zorn über dessen zögernder Ängstlichkeit, Johannes zu töten, instrumentalisiert die Tochter für ihre Zwecke. Das wunschlose Mädchen, den Kopf des Johannes fordernd, vertritt nur das Begehren der Mutter, sich mit dieser identifizierend. Ja, sich überidentifizierend wie mit einem Aggressor fügt sie dem Rachewunsch der Mutter, der nichts mit dem Mädchen zu tun hat, das rätselhaft, doch wirkungsgeschichtlich folgenreiche Detail der Schüssel hinzu. Und "läuft" zum Stiefvater "hinein" und verlangt die Enthauptung "sofort" (Mk 6,25).

Zurecht hat René Girard (1992, S. 191ff) auf die plötzliche Eile des anfänglich ratlos zögernden Mädchens aufmerksam gemacht und darin eine authentische Zutat des Mädchens zum Wunsch der Mutter ausgemacht. Er deutet das kindliche Verhalten als mimetische Wunscherfüllung. Es ist aber Identifikation mit dem perfiden Rachedurst der Mutter, deren heimlich orale Wut das Kind artikuliert, wenn sie das Haupt, wie einen Braten, auf einer Schüssel serviert erhalten will. Ihre Eile ist ein Indiz der märchenhaften Archaik, in der Wunsch und Erfüllung in magischer Instantialität zusammenfallen sollen. Das Entscheidende übersieht Girard jedoch wie viele andere: es handelt sich um eine Erzählung brutaler (seelischer) Vergewaltigung eines Kindes durch Stiefvater und Mutter. Ihrer Hilflosigkeit versucht die Tochter durch Identifikation mit den Aggressoren zu entkommen, die beide den Tod des Johannes wünschen (doch dies kaschieren).

Die jahrhundertelange Bild-, Opern- und Literaturgeschichte, die aus dem Mädchen die dämonische Salome gemacht hat, betreibt eine Entlastung der Eltern auf Kosten des Kindes. Im Kind wird der dämonische, männermordende Eros entfesselter Weiblichkeit implantiert, genau, wie noch S. Freud in den Vergewaltigungen der "Mägdlein" deren abgründige Wunschphantasmen ausmachte. Das Christentum wiederum, interessiert nur am Opfertod des Johannes, der den Kreuztod Jesu vorausweist, hat das erste Opfer der Geschichte verdeckt und vergessen: das namenlose Mädchen. Die Namenlose aber ist Hamlet näher als Salome. Figur einer ungeschriebenen Tragödie.

Dieser shakespeareschen Dimension kommt Jacobus de Voragine (1230-1298) in seinem "Legenda Aurea" (geschr. 1263-73), sich auf Hieronymus und die Historia Scholastica berufend, noch nahe. Die ganze, höchst theatrale Szene mit Gastmahl, Tanz, öffentlichem Eid der Herodes, Wunsch der Tochter nach dem Haupt des Johannes, pathetischer Trauer des Stiefvaters über solches Begehren, gezwungenes Enthaupten – diese Szene erscheint als heimtückischer Plan des illegitimen Elternpaares, das sich des jungen Mädchens zum Zweck ihres perfiden Vorhabens nur bedient (Voragine, 1984, S. 655-7).

Alle vier Blätter jedoch führen die Legende des Opfers Johannes' und der dämonischen Salome auf Kosten des namenlosen Mägdleins fort. Der Stich von Israhel van Meckenem d. J. (gest. 1503; Schüler seines gleichnamigen Vaters; Geselle des Meisters E.S.) setzt zwei Szenen, durch die Säule getrennt, synchron ins Bild: links, im Kerker, sehen wir das soeben abgegeschlagene Haupt des Johannes vom Scharfrichter am Haarschopf gepackt, um es der kokett geneigten Salome auf die Servierschüssel zu legen. Der Leib des Johannes, aus dessen Hals das Blut wie eine Fontäne stürzt (es ist das wundertätige Blut der Hingerichteten), fällt vornüber. Im rechten Bildteil sehen wir, ohne Hofstaat, jedoch mit Musikanten und Dienerschaft, das Festmahl des Herodes, der mit Herodias zur Tafel sitzt. Salome tischt das Haupt des Johannes wie einen neuen Gang auf; Herodias hält ein Tranchiermesser bereits gezückt. Herodes, wie immer der Schwächling, blickt zu seiner Frau, abwehrend die Linke erhoben. Wohl kaum zufällig benagt der Hund Knochen (über dem Monogramm "I M"). Wir

wohnen einer oral-aggressiven, anthropophagen Szene bei. Im Hintergrund erhalten wir Einblick zur Küche; ein Servant hält eine leere Schüssel hin. Wein wird soben in einen Trickschale gegossen. Das Essen und Trinken ist ein dominantes Bildthema. Es ist eine Perversion und Travestie zugleich des Abendmahls: wie dort mit Wein und Brot das Blut und der Leib Christi – nach der *fractio* (Zerbrechung) – gegessen wird, so entspricht hier der Blutstrahl des Johannes kompositorisch dem Weinstrahl und das in der *decollatio* abgetrennte und servierte Haupt des Johannes dem im Abendmahl verzehrten Corpus Christi. Meckenenem hat drastisch den heidnisch-archaischen Tiefengrund des Abendmahles drastisch in Szene gesetzt –: die Verspeisung des Johannes als Typus Christi, das Essen eines Opferleibs. Wir alle sitzen am Tisch des Herodes, wenn wir das Abendmahl zu uns nehmen: wir essen Gott (Jan Kott) – so wie hier Herodes und Herodias, diese Namensgleichen der Sünde, den Vorläufer des Gottessohnes zu verzehren sich anschicken. Salome ist die diabolische Priesterin, welche die Eucharistie austeilte. Eine Satansmesse avant la lettre.

Verblüffend und dramatisch auch die Szene, wonach ein anonymes, oberitalienisches Stecher aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts seine Bezeichnung erhielt: "Meister der Enthauptung des hl. Johannes des Täufers". Die düstere Kerker-Szene der Enthauptung wird in freundlich-freier Landschaft mit einem vielfach befahrenen Meer versetzt. Wenig erinnert an den biblischen Text: das härene Gewand (aus Kamelhaar) des soben geköpften Anachoreten, die Eile und, unzweideutig, die Johannesschüssel. Alles ist im Nu geschehen: der Streich des Henkers; das Niederstürzen des eben noch aufrecht Knieenden (die übliche Hinrichtungshaltung), dessen Hände wie abfedernd nach vorne fallen; das herausstürzende Blut. Der Henker mit keckem Federhut steckt zufrieden das Hinrichtungsschwert in die Scheide; der Diener eilt mit der Johannes-Schüssel fort. Ihm vorausläuft vermutlich Salome, blätterbekrönt (!), auf das Haupt zurückblickend, während Kleider und Haare im Winde flattern. Eine Läuferin wie Atalanta, der freilich nicht mit Äpfeln, sondern nur mit dem Kopf eines Enthaupteten in diesem Rennlauf beizukommen ist. Dramatisch auch die Blickverschränkungen: der Diener sieht gebannt ins geöffnete Auge des Johannes; Salome nimmt beide in den Blick, die Hände in Abwehrhaltung wie im Erschrecken über ihre Tat haltend; der Scharfrichter sieht den Bildbetrachter an: alle vier Augenpaare auf einer waagerechten Achse, im 90-Grad-Winkel zum Baum, dem stummen, unberührten Zeugen der Tat (darin die Haltung des Henkers verstärkend). Alles läßt der Stecher fort, was üblicherweise der Szene offizielles Gepräge, historischen Rahmen, legalen Anstrich, die Düsternis des Kerkers oder die Pracht des Festmahles verleiht. In unbewohnter, freier Natur ein Mord – professionell und rasch vollzogen und doch unbegreiflich. Das Fehlen jedes Kontextes läßt die umgebende Natur in Kontrast treten zum Gewaltgeschehen im Vordergrund und macht dieses zugleich zu einem privaten Geschehen – warum nur, fragt sich der Betrachter als unfreiwilliger Zeuge des Mordes, ist all dies geschehen? Und vor allem: was bedeutet das abgeschlagene Haupt auf der Schale? Warum die Eile?

Auch das verwandte Blatt von Matthäus Zasinger (geb. um 1477; von Sandrart bis heute unwidersprochen mit dem süddeutschen "Meister MZ" identifiziert) gibt darauf nicht gleich Antwort. Auch hier spielt die Szene in freier, friedlicher Natur. Auch hier ist der Scharfrichter eher als Landsknecht geschildert denn als Amtsträger, mit wild-entschlossenem Ausdruck, den Blick gerichtet auf den soeben abgeschlagenen Kopf, den er der Salome wuchtig auf die Schüssel drückt. Auch hier das Fehlen jenes biblischen Kontextes, der dem Ereignis Sinn verleiht. Salome aber ist der nackten Gewalt der Szene nicht gewachsen: ihren Kopf weggewendet, den Blick gesenkt, empfängt sie, auf der Höhe ihres Schoßes, den Kopf auf der Schüssel. Abwehrend schließt hinter ihr die Magd die Augen und hebt die Hand vors Gesicht. Wäre nicht die Schüssel – man fühlte sich an die mittelalterliche Erzählung erinnert, in der eine Ehebrecherin dazu verdammt ist, den verwesenden Kopf ihres enthaupteten Liebhabers im Schoß zu halten. Was also hat es mit der Schüssel für eine Bewandnis? "Unzweifelhaft", sagt René Girard (1992, S.199), "hängt alles von dieser Schüssel ab. ... Daran erinnert man sich, wenn alles übrige vergessen ist."

Im Heiligenkult wurde die Schüssel als Reliquiar des wiederaufgefundenen Johannes-Hauptes verstanden (LCI Bd.7, Sp. 186/7; vgl. J. de Voragine, 1984, S. 662ff). Gewiß ist dies eine postfeste Theologen-Auslegung, um das rätselhafteste Elemente der Überlieferung, die Schüssel, in die Heiligen-Verehrung integrieren zu können. Kunstgeschichtlich verbreitete sich das Motiv der Johannes-Schüssel erst, seit sie im 13. Jahrhundert auf der Grundlage byzantinischer Überlieferung in den johanneischen Reliquienkult aufgenommen wurde. Als Reliquiar gewann die Schüssel kultische Dignität. Sie 'nimmt auf', 'trägt', 'bewahrt' und 'rahmt' die Reliquie: sie hat damit die Funktion des Kultbildes, nämlich Medium der Erscheinung (der imago) des Heiligen zu sein.

Wenn das Haupt auf der Schüssel nicht wie bei Israhel van Meckenem zur homophagen Mahlzeit angerichtet wird (was ritualgeschichtlich bedeutend genug ist), so erscheint die Schüssel zumeist wie ein Bildrahmen. Bei Matthäus Zasinger, der das Schwert recht unauffällig behandelt, wirkt der Kopf nur wie durch die flache Schale vom Leib getrennt. Da auch die Blutfontäne fehlt, gleicht die Schale einer weiten Halskrause. Salome ist üblicherweise mit weitem Décolleté dargestellt, was den Zusammenhang von Kopf und Leib betont; während Johannes, der wahrhaft decollationierte, die finale Trennung von Kopf und Körper erfährt – aber zugleich damit eine Art Transmutation in die Sphäre des Heiligen. Bei Zasinger wird dies durch eine schemenhafte Himmelfahrt am oberen Bildrand ausgedrückt. Die Enthauptung ist immer auch eine Art Rettung – Errettung vom Fleisch. Diese erfolgt im Opfer, im mimetischen Ritual, wie Girard sagt (1992, S. 200, 203ff). Hier aber geht es auch um eine andere Mimesis, um andere Rettung. Die Johannes-Schüssel ist ein theologisches und *zugleich* ein bildtheoretisches Zeichen. Die Schüssel empfängt das ultimative Porträt des Opfers wie das Schweiß Tuch der Veronika die vera ikon Christi aufnimmt. Freilich erscheint das Johannes-Haupt niemals in der Maiestas-Frontalität wie das Christus-Porträt; hier wahren

die Stecher und Maler den Abstand zur vera ikon des wahren Gottes. Doch ist die Schüssel der Bildrahmen des Johannes-Kopfes, das Medium seiner Präsentation. In der Renaissance wird die weite Halskrause den Sinn haben, den Kopf vom Körper zu trennen und in eine höhere Sphäre, die des Porträts, zu heben. Zu erinnern ist auch daran, daß die Physiognomik das Gesicht vom Leib löst und alles Mimische stillstellt, um das definitive, sprechende Porträt zu gewinnen.

Wir verstehen nun auch die Eile der Salome: es geht – wie bei einer Totenmaske – um die schnelle Rettung des ultimativen Bildes, den frischen Ausdruck des Todes. In der Kunstgeschichte fungiert Salome als eine Bildretterin wie Veronika. Die Johannes-Schüssel, auf rätselhafte Weise in den Bibeltext geraten und fortan auf keiner Johannes-Darstellung fehlend, wird in der bildenden Kunst verwandelt zu einem bildtheoretischen Zeichen, das die Kunst adelt: durch diese erst wird der Porträtierte in jene Endgültigkeit gefaßt, in der er vor Gott, befreit von Fleisch und Blut, "von Angesicht zu Angesicht" treten wird. Erst als Enthaupteter, ohne Körper, ist das Wesen des Menschen ganz bei sich, ist es ganz und gar Antlitz – und dies besonders beim Opfer. Wie in der vera ikon die Kunst ihre theologische Legitimität erhält, so ihren typologischen Vorläufer in der Johannes-Schüssel. Dies entspricht auch der Martyriotheologie (bzw. dem Opferritual): enthauptet erst erhält das Opfer den Eintritt ins Himmelreich. "Denn", wie Robert Grosseteste schrieb, "das Haupt nämlich entspricht dem Himmel; in ihm sind zwei Augen wie die Leuchten von Sonne und Mond." (R. Grosseteste, 1912, S.59; übers. v. Vf.) Nichts als Haupt, und darin dem Himmel nahe zu sein, kann man nur um den Preis des Todes. Die Johannes-Schüssel codiert nicht nur das Geheimnis der Bilder, sondern auch das Geheimnis der Märtyrer. Beides hängt zusammen: die Kunst opfert ihren Gegenstand auf, sie entleibt ihn, um ihm gerade dadurch den Eintritt ins Überzeitliche und Wesenhafte zu ermöglichen. Auf dieser Linie ist Kunst immer Mimesis eines Opferrituals; sie paktiert insgeheim mit Salome.

Von diesem bildtheologischen Tiefensinn ist auf dem Holzschnitt (1512) von Albrecht Altendorfer (um 1480-1538) nichts zu spüren. Das Blatt entfaltet anderen Reiz. Beinahe in Untersicht situiert der Künstler die Hinrichtung auf den Freiplatz vor einen mit allen Zeichen des Ruins versehenen, hoch aufragenden (gotischen) Palast. Rechts sehen wir eine geöffnete Tür, zum Kerker führend. Man hat den Häftling aus seinem Verließ gezerrt und kurzerhand auf dem Platz geköpft, sichtlich mitten in der Stadt, auf die der Torbogen den Blick freigibt. Der mit einem Lendentuch geschürzte Körper des Täufers ist schon vornüber zu Boden gestürzt. Kompositionell verbindet er die beiden Figurengruppen links und rechts. Der Scharfrichter, dessen Schwert auf den Unterleib des Hingerichteten gesunken ist, hat das Haupt gegriffen und packt es noch aus der Bückbewegung heraus auf die Schüssel, welche Salome ihm entgegenhält. Ein Hund unterhalb des Schüssel hebt schnuppernd seinen Kopf. Alle Figuren, bis auf eine sich abwendende Frau, die wie eine Pfleilerfigur erscheint, sind der Szene zugewendet, alle in gebeugter Haltung, wie hineingerissen in die bannende Dramatik

des Augenblicks. Ihre Blicke bilden einen Trichter, der auf den genau senkrecht unter dem Spitzbogen plazierten Halsstumpf des Johannes zuläuft. Die Körperbeugungen sind eigentümlich mit den teilweise längst abgebrochenen Gewölbebögen verbunden. Der lange schon ruinöse Palast wird nur noch durch nachträglich eingezogene Stützbalken vor dem Zusammenbruch bewahrt. Das eingestützte Buschwerk belegt den schon langwährenden Prozeß des Ruins. In diesen sind die zuschauenden Figuren, sämtlich herrschaftlich gewandt, kompositionell bereits einbezogen. Obwohl hier die Willkür frevelhafter Wünsche noch einmal triumphiert, zeigt die Einbeziehung der Körperbeugen in die ruinösen Wölbungen des Palastes, daß das Ende der alten Herrschaft bevorsteht. Über allem schwebt schon der schwarze Vogel des kommenden Unheils. Die nackte Frauenskulptur oben auf dem Mauersims, auf seltsame Weise in dieselbe Haltung gebracht wie die Zuschauer und auf Johannes herabblickend wie diese, mag anzeigen, unter welchem Zeichen die alte, vor dem Zusammensturz stehende Herrschaft stand: der voluptas. Die Ruinenarchitektur wird zur Allegorie dessen, was noch und gerade der enthauptete Johannes als Opfer ankündigt: den Untergang der alten Mächte, so hoch sie noch aufragen mögen.

Literatur:

Jacobus de Voragine: Die Legenda Aurea. 10. Aufl. Darmstadt 1984

René Girard: Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbock. (1982) Frankfurt/M. 1992.

Grosseteste, Robert: Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste; Hg. v. L. Bauer. München 1992. [= Beiträge zur Philosophie des Mittelalters, Bd. IX].

Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien; München 1991.

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI); 8 Bde. Freiburg i. Br. 1994