

Kerstin Hengevoss-Dürkop

Randglosse zu den Flügelrelieftafeln eines spätgotischen Johannes-Altars (Liebieghaus, Frankfurt a.M.)

Die seltsame Legende von Salome, wie sie fasziniert durch den ephemeren und irrationalen, alle Grenzen überschreitenden Geschmack um die Jahrhundertwende wieder auflebte, gilt bekanntlich als Parabel des Chaos der Emotionen und als Fabel des künstlerischen Geistes. Lovis Corinth stellte Salome (Öl auf Leinwand, Museum für Bildende Künste, Leipzig, um 1900) als reichgeschmückte junge, schöne Frau dar, die sich mit nackten Brüsten über das blutriefende Haupt Johannes des Täufers beugt, das ihr der Henker auf der Schüssel präsentiert. Mit spitzen Fingern hebt sie das linke Lid des Toten und sucht mit ihren schräggestellten, katzenhaften Augen den gebrochenen Blick. Diese dramatische Zuspitzung basiert auf legendenhafter Überlieferung, an die unter anderen auch Oscar Wilde in seinem berühmten Drama „Salome“ anknüpft: Salome verläßt während des nächtlichen Gelages den Saal und begegnet Johannes dem Täufer, in dessen Gestalt und Stimme sie sich unsterblich verliebt. Da sie aber nicht erhört wird, gibt sie dem Wunsch ihres Stiefvaters nach und tanzt den Tanz der sieben Schleier um den Preis des Täufers Kopf. So hat sie ihn doch besiegt und genießt den Gedanken, nun seine Lippen küssen zu können, wann immer sie will. Herodias, so die Angleichung an den biblischen Stoff, glaubt in Verkennung der Situation, daß ihre Tochter den Kopf des Johannes ihretwegen verlangt habe. Ebenso steht bei Heinrich Heine, Gustave Flaubert, Mallarmé und zahlreichen Zeichnern und Malern der Zeit diese Auseinandersetzung mit der erotischen, todbringenden Femität im Mittelpunkt.

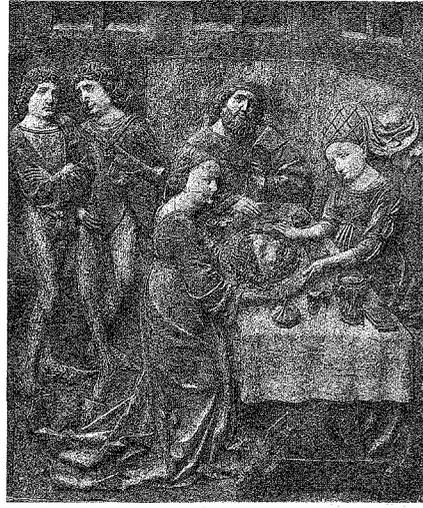
Auf den Relieftafeln eines Johannes-Altars (Franken oder Bamberg, um 1480/90, Liebieghaus, Frankfurt a.M.), die zu den zweireihigen Innenseiten eines Flügelaltars gehören, scheint auf den ersten Blick von alledem nichts vorhanden. Und wer würde solches – wiederum bestätigt durch die jüngsten Forschungen zur Salome-Ikonographie – auf einem spätgotischen Altar erwarten? Die standardisierte, auf den Märtyrertod bezogene Bildformel, die durch Stichvorlagen und Zeichnungen zur Szene kompiliert und im Werkstattbetrieb ausgeführt wird, scheint kaum einen Vergleich zur künstlerischen Imagination am Thema im Fin de Siècle zuzulassen.

Auf der Tafel der Enthauptung des Täufers weicht Salome bei der Übergabe des Hauptes mit leidvollem Blick, sich ihrer Schuld bereits bewußt, zurück. Ihre Schwäche ist so groß, daß ein hinter ihr stehender Jüngling Beistand leistet und sie stützt. Eher zaghaft wird eine negative Konnotation durch den Prunk der ehemals am Haarnetz angebrachten Papierpailletten, Federn und Perlen ins Bild gesetzt: Salome erscheint insgesamt in Gestalt einer sitzenden Patrizierstochter. Im „Gastmahl“ überreicht sie in beengter Stube das Haupt des Johannes ihrer Mutter, die es nach der Legende – und dem Befund der Amienser-Reliquie – schändet.

Auf den Frankfurter Tafeln fällt der Identifikationswert der Szene in bürgerlich-städtischem Milieu auf und der moralisierende Aspekt, wie ihn zum Beispiel die Johannes-Sequenz im Künzelsauer Fronleichnamspiel von 1475 profiliert. Der Tanz der Salome ist hier ein Reigen, den sie gemeinsam mit ihren Freundinnen aufführt, um



Enthauptung Johannes d. Täufers, Franken um 1480/90



Gastmahl des Herodes, Franken

ihren Vater zu ehren. Desweiteren hält der Henker vor der Enthauptung eine Rede, in der er sich für sein Tun entschuldigt, und am Ende wird bei einem grausamen Strafgericht Herodias vom Teufel geholt, dem auch Herodes und Salome zum Opfer fallen.

Die Inszenierung des Themas auf den Frankfurter Tafeln stellt sich jedoch keineswegs so harmlos dar, wie man nach diesem Vorspann meinen könnte. Das zweifellos mittels Vorlagen konstruierte bürgerliche Ambiente auf den Relieftafeln erweist sich als trügerisch. Die noch in der Enthauptungsszene zerbrechliche Gestalt der Salome erscheint voluminöser. Ihr Kopf ist im alten pejorativen Topos des strengen Profils wiedergegeben, wobei charakteristischerweise die bei den übrigen Personen mandelförmigen Augen eng geschlitzt sind, ihr Mund schmaler geworden ist und das Gesicht insgesamt, auch durch das vorgewölbte Kinn, seine liebliche Ausstrahlung verloren hat. Wie ein Braten serviert steht die Johannes-Schüssel zwischen Buckelkelchen und anderem Geschirr auf dem Tisch zum Zeichen des Triumphes über den Besiegten, die eine kannibalische Sinnschicht impliziert: erst durch Verspeisen wäre seine Macht endgültig gebrochen und ginge in den Körper des Verspeisenden über. Das Flattern des Schleiers der Herodias erscheint vor diesem Hintergrund weniger durch die Vehemenz der ohnehin verhaltenen Begegnung bedingt, mit der sie das Messer an der Schläfe des Johannes ansetzt; es wird zur Metapher innerer Bewegung, der Ekstase der kannibalisch aufgeladenen Szene, die ihre extremste Formulierung bei Petrus Chrysologus fand: Dieser läßt die tanzende Salome eine so ungeheure Macht erreichen, daß nicht nur Herodes in Ekstase versetzt wird, sondern ebenso die anwesenden Gäste schließlich nach Menschenfleisch und Blut verlangen.

Dieser Gedanke ist in der Szene präsenter als mit Verweis auf die Verehrung der sog. Johannes-Schüssel und den ausgeprägten Blut- bzw. Eucharistiekult spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit abgetan werden kann. Herodias und Salome zähl-

ten in der Legenden-Überlieferung, zuweilen zu einer Person zusammengezogen, zu den Anführerinnen des wilden Heeres, jene von Geiler von Kaysersberg als gespenstisches Totenheer und von Paracelsus als Versammlung aller Hexen und Unholde beschriebenen Horde. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts wird in dem lateinischen Tierepos Reinhardus Vulpes der Weg Salomes in die Gemeinschaft der Dämonen folgendermaßen beschrieben, wobei auch hier das im Fin de Siècle focussierte Motiv erotischer Leidenschaft ausschlaggebend wird: Herodes läßt Johannes enthaupten, weil er erfährt, daß Salome sich in den Täufer verliebt hat und schwor, nie einen anderen Mann zu nehmen. Die von selbigem abgewiesene Salome bestellt das abgeschlagene Haupt und als sie es zu lieblosen beginnt, weicht es vor ihr zurück und bläst sie fort. Seither hält sie von Mitternacht bis zum ersten Hahnenschrei auf der Erde als Eiche oder Haselstaude Rast. Niemals, so Reinhardus Vulpes, habe man ihresgleichen gefunden. Die Legende spiegelt jene Züge einer obsessiven und obszönen Sexualität wider, wie sie für die Gebräuche um Hexentum und schwarze Magie charakteristisch galten. Sie spielen auf Zerstörung an, die durch erotische Leidenschaft begründet ist, auf verbotene Wünsche, Defloration und Kastration, allesamt Themen, die sich in der Bildsprache der Frankfurter Tafeln wiederfinden.

Der links hinter Salome stehende Knappe nimmt Bezug auf die Gastmahl-Szene, indem er sich in wortloser Kommunikation einem jungen Mann zuneigt und auf die Szene hinweist. Seine Wünsche verbalisieren sich auf dem Saum unter seinem Zeigegestus, der in der Bildszenerie unterhalb des bloßen Nackens von Salome ausschwingt; hier steht mit bloßem Auge kaum lesbar „Dir schön und lieb“. Nicht nur in dieser Ansprache wendet er sich materiell an Salome. Auch die unter den Stoff ihres Kleides geschobene Fußspitze zeigt die Richtung seiner Wünsche an. Sein Alter Ego, der fast identische Kumpan an seiner Seite, verdeckt seinen mit derselben Fußgeste angedeuteten Trieb durch die abwehrend verschränkten Arme, während er selbst in offener sexueller Metapher den Knäuf seines Schwertes zwischen den Beinen umfaßt. Die Tischszene definiert den Konflikt näher als ödipale Wünsche und Ängste: Vom Vater, der melancholisch von der Szene weg an der Mutter vorbeiblickt, zur Mutter, die den getöteten, kastrierten Hauptprotagonisten einer Speise gleich zu zerstückeln beginnt. Die Gruppe ist auf sich bezogen. Der Tisch und der Wandbehang fassen die Akteure des Dramas zusammen, während die sichtbar gewordenen Wunschbilder abseits stehen und nur durch die Gestik mit der Handlung verschränkt sind.

Auf Kastrationsängste weist auch die Inszenierung der Enthauptungsszene hin. Einem Mahnmal gleich liegt der links aus dem Gebäude gefallene Protagonist schwer wie ein Riegel beherrschend im Vordergrund. Das Blut schießt in zwei Strömen aus dem abgetrennten Rumpf zu Füßen der Salome. Diese nimmt seinen Kopf entgegen, wobei das Ende ihrer Schleppe, die in einem Bogen ihre Figur einrahmt, sich einer Tüte gleich zur Blutlache hin öffnet und damit auch zur Metapher für Defloration wird.

Damit treten einige Grunddispositionen der Psyche des „Meisters“ der Johannes-Tafeln zutage. Aber nicht nur er zeigt damit seine dunklen Vorlieben und Ängste, die sich an der Myriade von Figuren und Figurationen des Salome-Stoffes entzündete. Auch der ein oder andere Betrachter ist der Anziehungskraft von Salome auf diesem Altar erlegen: Auf ihrem Gewand finden sich – wie bei keiner anderen der abgebildeten Personen – zahlreiche Inschriften eingeritzt, Namen und darunter die Reste der Jahreszahl 159..

Erwähnte Lit. mit ausführlicher Bibl. bei:
Kerstin Merkel, Salome. Ikonographie im Wandel (Europäische Hochschulschriften 28), Frankfurt a.M. 1990.
Michael Maek-Gérard, Nachantike Großplastische Bildwerke III: Die Deutschsprachigen Länder ca. 1380-1530/40 (Wissen-

schaftliche Kataloge, hrsg. v. Herbert Beck), Melsungen 1985.

Quellennachweise bei:
Hugo Daffner, Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Bildender Kunst, München 1912.