

PLATE 1

97 × 126.7 cm

2017

Bei der Arbeit in seinem Labor im November 1895 bemerkte der Physiker Wilhelm Röntgen aus seinem Augenwinkel ein Leuchten. Kathodenstrahlen in einer fast luftleeren Kathodenstrahlröhre schienen ein über einen Meter weit entferntes Blatt Papier fluoreszieren zu lassen. »Läßt man durch eine Hittorfsche Vacuumröhre, oder einen genügend evacuierten Lenard'schen, Crooke'schen oder ähnlichen Apparat die Entladungen eines größeren Ruhmkorff's gehen und bedeckt die Röhre mit einem ziemlich eng anliegenden Mantel aus dünnem, schwarzem Carton, so sieht man in dem vollständig verdunkelten Zimmer einen in die Nähe des Apparates gebrachten, mit Bariumplatincyanür angestrichenen Papierschirm bei jeder Entladung hell aufleuchten, fluoreszieren, gleichgültig, ob die angestrichene oder die andere Seite des Schirmes dem Entladungsapparat zugewendet ist.«¹ Röntgen nannte die unbekannte elektromagnetische Strahlung, die dieses Leuchten hervorrief, X-Strahlen und begann, Objekte aus unterschiedlichen Materialien diesen unsichtbaren Strahlen auszusetzen. Bei Wellenlängen, die eintausend Mal kürzer waren als Licht, waren sie in der Lage, nahezu alle festen Gegenstände zu durchdringen und schattenhafte Bilder von Objekten zu erzeugen, die das menschliche Auge nicht durchleuchten konnte. Glas, Holz, Papier und Aluminium waren für diese Strahlung durchsichtig, sogar durch menschliches Gewebe bis auf die Knochen konnte sie sehen. »Hält man die Hand zwischen den Entladungsapparat und den Schirm«, erklärte Röntgen, »so sieht man die dunkleren Schatten der Handknochen in dem nur wenig dunklen Schattenbild der Hand.«² Indem er den Schirm durch fotografische Platten ersetzte, erzeugte er das erste Röntgenbild, das er von der linken Hand seiner Frau machte, wobei die Kontrastwerte die langen Knochen der Hand und die Masse ihres Hochzeitsrings an ihrem Ringfinger erkennen ließen. Binnen eines Jahres wurden die neuen Strahlen zur Auffindung von Gewehrkugeln in den Körpern verwundeter Soldaten eingesetzt. In einem der vielen über die Entdeckung verfassten Gedichte wurde die bange Erwartung geäußert, dass »die wundervollen neuen elektrischen Strahlen uns bald die Räderwerke in unseren Köpfen zeigen werden.«³

Working in his laboratory in November of 1895, the physicist Wilhelm Röntgen noticed a glow from the corner of his eye. Cathode rays in a vacuum tube seemed to be fluorescing paper more than a meter away. »The tube is surrounded by a fairly close-fitting shield of black paper,« Röntgen explained, »it is then possible to see, in a completely darkened room, that, paper covered on one side with barium platino-cyanide lights up with brilliant fluorescence when brought into the neighbourhood of the tube.«¹ Röntgen called the unknown electromagnetic radiation causing this glow, X-Strahlen (X-rays). He experimented with exposing objects made of various materials to these invisible rays. At wavelengths 1,000 times shorter than light, they were in fact capable of passing through most solid objects, casting shadowy images of materials the human eye could not see through. Glass, wood, paper, and aluminium were transparent to its radiation; these rays could even see through human tissue to the bone. »If the hand be held before the fluorescent screen,« he explained, »the shadow shows the bones darkly, with only faint outlines of the surrounding tissues.«² Replacing the screen with photographic plates, Röntgen produced the first X-ray image by exposing his wife's left hand, the contrasting values outlining its long bones and the mass of her wedding ring on her fourth finger. Within a year, the new rays were being used to find bullets inside the bodies of wounded soldiers. As one of the many poems written about the discovery asked, could these »wonderful, new, electric rays...do all the people have said / And show us quite plainly, before many days / Those wheels that we have in our head?«³



PLATE 2

97 × 126.7 cm

2017

Caravaggios *David mit dem Haupt Goliaths* (1600/01) in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums zeigt eines der in den Gemälden des Malers immer wiederkehrenden Motive: einen Kopf, der von seinem Körper abgetrennt wurde. Johannes der Täufer, Goliath und Holofernes werden in Caravaggios Werk alle geköpft. Im Gemälde des Kunsthistorischen Museums streckt ein triumphierender David den BetrachterInnen das abgeschlagene Haupt Goliaths entgegen, dargeboten in erschreckender Pracht von einem ausgestreckten, perspektivisch verkürzten linken Arm. Das außergewöhnliche Gemälde, eines von zweien, die die biblische Szene zeigen, und das einzige von Caravaggio erhaltene auf Pappelholz, schwelgt im offenkundigen Schauspiel der Brutalität dieser Szene. Die Gewalt des Gemäldes wird mit Spannung aufgeladen und in Schwebe gehalten. Die beiden Wunden Goliaths, verursacht durch den Steintreffer an seiner Stirn bzw. den Schwerthieb an seinem Hals,⁴ hallen wider in Davids Anspielung auf seine eigene unbewusste Enthauptung durch das Schwert auf seinen Schultern. David umfasst das Heft mit seiner rechten Hand, die Klinge ruht auf seinem gespannten Trapezmuskel, ein Schatten fällt über eine Seite seines Halses; mit der Linken hält er Goliaths großen Kopf an einem Haarschopf empor. Der ausgestreckte Arm hält diese grauenhafte Trophäe – mit geöffnetem Mund und zusammengezogenen Augenbrauen – zur Bildoberfläche hin und den BetrachterInnen entgegen.⁵ David wendet seinen Blick von der Szene ab, halb im Schatten, düster in seiner Gestalt und seinem Tun, das selbstbewusste Weiß seiner Augen kontrastiert mit den leeren, schwarzen Augen Goliaths. Das Funkeln eines Zahnes spiegelt den schimmernden Stahl wider.

Caravaggio's David with the Head of Goliath (1600/01), in the collection of the Kunsthistorisches Museum, depicts one of the recurring motifs in the artist's paintings: a head severed from its body. John the Baptist, Goliath, and Holofernes are all beheaded throughout Caravaggio's work. In the Kunsthistorisches painting, a triumphant David extends the decapitated head of Goliath toward the viewer, offered up in horrific splendour by an extended, foreshortened left arm. The rare painting, one of two depicting the biblical scene, and the only one on poplar by Caravaggio still extant, revels in the evidence and spectacle of its brutality. The violence of the painting is tensed, in suspension. Goliath's two wounds, the first by the stone to his forehead and the second by a slice to his neck,⁴ are echoed in David's allusion, in resting the sword across his shoulders, to his own unconscious decapitation. David grips the hilt of the sword with his right hand, as the blade sits across his flexed trapezoid, a shadow falling across the neck; with the left, he holds Goliath's large head aloft by a tuft of hair. The extended arm presents this gruesome trophy – mouth open, brow tensed – toward the surface of the picture plane and out to the viewer.⁵ David averts his gaze offstage, half in shadow, tenebrous in form and action, the assured white of his eyes contrasting with the black voids of Goliath's. The glint of a tooth mirrors the shimmer of steel.



Caravaggio's *David* ist beispielhaft für die Darstellung von Momentaufnahmen, flüchtigen Augenblicken heftiger Gewalt und qualvollen Schmerzen unter extremen Umständen. Im Gegensatz dazu ist in der zweiten Version in der Galleria Borghese die drapierte Kleidung auf die gegenüberliegende Seite verschoben und Davids Blick, in wehmütige Betrachtung versunken, ist auf die geöffneten und doch nichts sehenden Augen Goliaths gerichtet, bekümmert in fortwährende Nacherzählung vertieft (in der Zwischenzeit tötete Caravaggio 1606 Ranuccio Tomassoni, den Zuhälter von Anna Bianchini und Fillide Melandroni, zwei Modelle des Künstlers, in einem Schwertkampf). In der Borghese-Version bleibt das Schwert an Davids Hüfte. Das Gemälde im Kunsthistorischen Museum präsentiert noch ein anderes Schauspiel. Anscheinend benutzt Caravaggio die Darstellung von Goliaths vorgestrecktem Haupt und Davids symbolischer Selbstenthauptung, um metaphorisch auf eine weitere, dem Gemälde immanente Enthauptung hinzuweisen. Wie auch das Objekt von Goliaths Blick ist dieses Schauspiel unsichtbar: unter dem Gemälde befindet sich eine frühere Komposition, verborgen – ermordet – durch Caravaggios schauerliche Inszenierung. Der Künstler übermalte für seine Darstellung des David eine ältere Holztafel, wie es damals häufig der Fall war: Das Gemälde *Der Wahrsager* (1594) ist über ein hochformatiges Bild der Unbefleckten Empfängnis gemalt und die wurmstichigen Äpfel im *Früchtekorb* (1599) überdecken eine Reihe von Grottesken. Eine Serie von Röntgenplatten des David-Gemäldes, in der das 116,5 mal 90,5 Zentimeter große Original auf 15 Platten aufgeteilt wurde, enthüllte eine frühere, übermalte Arbeit sowie unsichtbare Hinweise auf Caravaggios Änderungen der Komposition und die verschiedenen Bildfehler und Merkmale seines jetzigen materiellen Zustands. Auf diesen Tafeln liegt das querformatige Bild neben einem spukhaften hochformatigen Doppelgänger, zwischen einem Gewirr von Sprüngen, Kratzern, Korrekturen, Verschmutzungen und Markierungen. Hier vielleicht ein verworfener Pinselstrich, dort ein verirrter Fingerabdruck. Ging Caravaggio in seiner Arbeit vom früheren Gemälde aus, antwortete auf dessen Allegorie und entwarf die Horizontalität seines biblischen Schreckens in Anlehnung an die Vertikalität des heidnischen Mythos?

Caravaggio's David is exemplary in its representation of instantaneous action, the fleeting moments of sharp violence and pain, in extreme modalities. In contrast, the other version in the Galleria Borghese moves the draped clothing to the opposite side, and David's gaze, absorbed in painful contemplation, is directed to the open yet unseeing eyes of Goliath, sorrowful in the continued retelling (in between, Caravaggio killed Ranuccio Tomassoni, pimp of Anna Bianchini and Fillide Melandroni, both models for the artist, in a sword fight in 1606.) In the Borghese version, the sword rests inside David's groin. The painting at the Kunsthistorisches Museum holds out another spectacle. Caravaggio seemingly metaphorizes the painting's own decapitation, the holding out of the head and David's symbolic self-decapitation as a clue. Like the object of Goliath's gaze, this spectacle is unseen: beneath this painting there is another, earlier composition, concealed by Caravaggio's morbid cast. The artist has reused an older wood panel to produce the David painting, as was often the case in the period: the canvas of the Fortune Teller (1594) is painted over a vertical version of the Immaculate Conception, while the worm-eaten apples in Basket of Fruit (1599) are painted over a series of grotesques. A series of X-rays of the David painting, its 116.5 by 90.5 cm panel divided into 15 different plates, reveal an earlier work that has been painted over, as well as otherwise invisible indications of Caravaggio's changing composition, and the variety of artefacts and features of its current material condition. The horizontal painting sits alongside a ghostly vertical double in these plates, the earlier painting flattened against it, between a skein of cracks, scratchings, emendations, smudges, and marks. Here may be a discarded brushstroke; there may be an errant thumbprint. Did Caravaggio work back from the earlier painting, responding to its allegory, the horizontality of his biblical horror abutting the verticality of a pagan myth?



PLATE 4

97 × 126.7 cm

2018

Ein cherubinisches Antlitz drängt sich ins Bild. Putto, Amor, Cherub? Dieses von aschgrauen Locken umrahmte verduzt blickende Gesicht ist zugleich kindlich und doch grotesk gealtert. Die Tafeln zeigen uns *zwei* Gesichter nebeneinander, eines entspringt wie Athene dem Kopf des anderen. Caravaggio ist hier vielleicht listiger als wir meinen. Als Modell für den David in der Galleria Borghese diente Caravaggio bekanntlich sein junger Lebensgefährte, der als Francesco Garzone identifiziert wurde, ein Malerlehrling, der in einer Einwohnerliste vom Juni 1605 aufscheint. Bei seinem Besuch in Rom wurde dem Engländer Richard Symonds im Jahr 1650 berichtet, dass der in des Künstlers *Amor vincit omnia* (1602) nackt posierende Amor ein gewisser Cecco del Caravaggio sei, den der Künstler mehrmals malte. Er ist im Schlaglicht oben in der *Bekehrung des Saulus* (1601) zu finden und als Isaak mit offenem Mund und einem Messer an seinem Hals, nur durch biblische, aufschiebende Verfügung vor der Enthauptung bewahrt, in der *Opferung Isaaks* (1603).⁶ Wie Symonds in seinen Tagebuchaufzeichnungen festhielt, war Cecco, »wie er von vielen genannt wurde«, das Modell »für den Körper und das Gesicht der [von Caravaggio] selbst gemalten Jünglinge.«⁷ Cecco del Caravaggio gilt als einer der bedeutendsten Caravaggisten, der wohl mit dem Maler Francesco Boneri zu identifizieren ist, dessen berühmtestes Gemälde die *Auferstehung* (1619) sich in der Sammlung des Art Institute of Chicago befindet.

A cherubic face photobombs the image. Putto, Cupid, Cherub? This face, hoary curls and stupefied expression, is both childlike yet grotesquely aged. But the plates give us two juxtaposed faces, this one leaping horizontally, Athena-like, from the head of the other. Caravaggio here is perhaps slier than we suppose. The model for the Borghese David is known to be the young man Caravaggio lived with, identified as Francesco Garzone, an apprentice painter, in a census from June of 1605. Visiting Rome in 1650, the Englishman Richard Symonds was told that the boy posing as a nude Cupid in the artist's Amor Vincit Omnia (1602) was Cecco del Caravaggio, whom the artist painted several times. He appears in half-light at the top of The Conversion of Saul (1601), and as the open-mouthed Isaac with a knife to his neck, spared beheading only by biblical precedent, in the Sacrifice of Isaac (1603).⁶ As Symonds recounts in his notebooks, »Cecco del Caravaggio [as] he [was] called [by] many,« was the model for the »body and the face of [Caravaggio's] own [painted] boys.«⁷ Cecco del Caravaggio is considered one of the most important of the Caravaggisti, identified as likely being the artist Francesco Boneri, whose most famous painting is The Resurrection (1619) in the collection of the Art Institute of Chicago.



Die Röntgenuntersuchung von Gemälden bringt Varianten von Untermalungen und *pentimenti* zum Vorschein – Spuren vorangehender Entscheidungen unter der Maloberfläche eines sichtbaren Gemäldes. Zusammen mit vorbereitenden Skizzen oder Kompositionsänderungen kann ein Röntgenbild mittels elektromagnetischer Wellen im Energiebereich oberhalb des ultravioletten Lichts ausgebesserte Risse, Sprünge oder Löcher im Trägermaterial oder in der Leinwand enthüllen, Schwund der Grundierungen oder auch beschnittene Ecken oder Teile. In einem dunklen Feld des David-Gemäldes ist zum Beispiel die Untermalung erkennbarer Falten zu sehen, ebenso eine mögliche Repositionierung des rechten Arms. Dieses Bildgebungsverfahren kann auch helfen, die verwendeten Materialien zu analysieren, einen Echtheitsnachweis zu liefern oder wertvolle Information für die Konservierung und Restaurierung bereitzustellen. So absorbieren zum Beispiel metallhaltige Pigmente mit einer hohen Protonenanzahl Röntgenstrahlen besser als solche mit einer niedrigeren; am ehesten werden die Röntgenstrahlen von in der Farbe enthaltenen bleihaltigen Pigmenten wie Bleiweiß (Bleihydroxidkarbonat) blockiert, die dadurch stärker sichtbar werden. Eine solche Durchleuchtung kann auch Besonderheiten der Maltechnik und des Malfortschritts enthüllen: im Falle Caravaggios zum Beispiel die die Komposition vorbereitenden Striche. »Da er direkt nach der Natur malte,« schreibt Stephen Smith, »richtete Caravaggio seine Modelle ein und begann dann, seine Kompositionen in den Farbgrund zu ritzen.«⁸ Die Röntgentechnik zeigte Striche oder Ritzungen direkt im noch nassen Farbpigment auf dem Gessogrund von Caravaggios Gemälden, die wohl mit einem Stichel oder der Pinselrückseite gemacht wurden, im Fall des *David* im Bereich des Kopfes, der Arme und des Halses.⁹

The X-ray examination of paintings yields varieties of underpainting and pentimenti, or traces of previous decisions beneath the surface, of a visible painting. Along with any preparatory sketches or changes to the composition, an X-ray image, made with electromagnetic energy beyond ultraviolet light, can reveal repaired tears, cracks or holes in the support or canvas, losses in the ground layers, or any cut down edges or pieces. In what appears as a dark field in the David painting, for instance, underpainting of apparent folds is revealed, along with the possible repositioning of the right arm. Such imaging can also aid in analyzing types of materials, such as the pigments used, proffering evidence of authenticity, or information valuable for the work's conservation or restoration. For instance, pigments containing metals with a high proton number absorb X-rays better than those with a lower; the pigments most likely to block the X-rays, and thus register more presence, are those made from lead, such as the lead white (lead carbonate hydroxide) used in the painting. X-rays also reveal particularities of painting technique and progress: in Caravaggio's case, for instance, the strokes made in preparation of the composition. »Working directly from life,« as Stephen Smith writes, »Caravaggio would set up his models and then begin by scratching out his compositions into the colored ground.«⁸ The use of X-radiography in Caravaggio's paintings has revealed strokes or scoring made directly into the wet layer of colored pigment above the gesso, possibly made with a stylus or the back of a brush, in the case of the David near the head, arms, and neck.⁹



PLATE 6

97 × 126.7 cm

2018

Der augenscheinliche Gegenstand von Klaus Mosettigs *David Plates* ist genau das, was auf den Zeichnungen der Serie nicht zu sehen ist. Oder vielmehr bekommen wir weniger *und* mehr als Caravaggios Malerei zu sehen. Mosettigs Arbeit enthält Caravaggios Gemälde nur insofern, als sie darüber hinausgeht. Die akribischen Bleistiftzeichnungen reproduzieren die fünfzehn vom Gemälde angefertigten Röntgenplatten. Dabei wurde die ursprüngliche Komposition in Ausschnitte unterteilt, deren Abmessungen im Verhältnis zur Originaltafel durch die Größe der 30 mal 40 Zentimeter großen Platten vorgegeben sind. Das bewirkt in der sich dadurch ergebenden Serie ein Reframing und eine Verschiebung der Komposition mit Jump Cuts, Erweiterungen und Neuausrichtungen. Mosettig akzeptiert diese neue Kompositionsform als Grundlage seiner Arbeit, als ein Readymade mit eindeutigen, wenngleich nicht ganz beabsichtigten ästhetischen Eigenschaften. Jede der Zeichnungen ist ungefähr gleich groß wie das gesamte Gemälde, und ergibt ein maßstabsgetreues Modell jedes Teilausschnitts. Die Effekte des Reframings arbeiten sowohl gegen die ursprüngliche Komposition als auch gegen die sichtbar gewordenen Details des darunterliegenden Gemäldes. Die zentrale Figur des Gemäldes wird auf diesen Bildern zum Beispiel kaum ohne Bezugnahme auf das Original erfasst, während anscheinend dunkle Felder Details und Figuren enthalten, die nicht von Caravaggio, sondern von einem anderen unbekanntem Maler stammen. So ist das Motiv jeder Tafel ein anderes als in Caravaggios Komposition und macht jede Tafel zu einem eigenen Bild. Durch die Spannung der neuen Rahmung jedes Teils des Gemäldes – abgeschnittene Köpfe, Risse, Sprünge und Löcher beanspruchen größere Bedeutung als die Figuren – wird eine Komposition geschaffen, die nicht dem ursprünglichen Gemälde folgt und ihm doch eine andere Art von Ordnung auferlegt. Dem fügt Mosettig noch eine weitere mechanische Vervielfältigungstechnik hinzu: eine repetitive, leicht nach rechts geneigte Bewegung seiner stiftführenden Hand.¹⁰

The ostensible subject of Klaus Mosettig's David Plates, Caravaggio's painting is precisely what is not seen in the drawings that comprise the series. Or rather, we are given both less and more than Caravaggio's painting. Mosettig's work contains Caravaggio's painting only in exceeding it. The meticulous pencil drawings reproduce the fifteen X-ray plates made of the painting. This process has divided the original composition into sections, defined by the size of the 30 by 40 centimetre plate in relation to the original panel. The effect is to reframe and reshift the composition in the resulting series of jump-cuts, extensions, and reorientations. Mosettig accepts this new compositional form as the basis of his work, as a readymade with distinct, if not entirely intended, aesthetic qualities. Each of the drawings is approximately the same size as the entire painting, the whole serving as a scale model for each divided section. The effects of the reframing push against both the original composition, and the revealed details of the painting underneath. The central figure of the painting, for instance, is hardly grasped without reference to the original, in these images, while apparently dark fields are taken up by details and figures, these not by Caravaggio, but by some other unknown painter. The motif of each plate is thus altered from Caravaggio's composition, each plate made into a separate image, through tension in terms of how each portion of the painting is framed – heads cut off, tears, cracks and holes assuming importance over the figures – creating a composition that doesn't follow the original painting, but nevertheless imposes another kind of order on it. To this, Mosettig brings yet another mechanics of reproduction: a repetitive, slightly right-leaning movement of his hand holding a pencil.¹⁰



PLATE 7

97 × 126.7 cm

2018

Zeit erzeugt ihre eigene Ironie. David wird zu Christus, die Brust durchbohrt von Longinus, dem Centurio, am Fuße des Heiligen Kreuzes. Unter den Falten von Davids sorgfältig drapiertem Hemd findet sich der Schurz einer römischen Rüstung. Laut dem apokryphen Nikodemusevangelium wurde Longinus durch das aus der Wunde Christi ausströmende Blut und Wasser von einem Augenleiden geheilt. Als Zeuge des Wunders der Wiederauferstehung wurde Longinus dann getauft und schließlich von nach Kappadokien entsandten römischen Soldaten als Heiliger Märtyrer geköpft, sein Kopf zu Pontius Pilatus nach Jerusalem gebracht.

Time makes its own ironies. David becomes Christ, pierced in the chest by Longinus, the Centurion, at the foot of the Holy Cross. Beneath the folds of David's carefully draped shirt, the pleats of skirted Roman armour are visible. According to the apocryphal Gospel of Nicodemus, Longinus was healed of an affliction of his eyes with the blood and water expelled from Christ's wound. A witness to the miracle of the Resurrection, Longinus was then baptised and eventually beheaded as a Holy Martyr by Roman soldiers in Cappadocia, his head sent to Pontius Pilate in Jerusalem.



Das Originalgemälde Caravaggios, die Röntgenplatten und Mosettigs Zeichnungen werden von einem gemeinsamen Dispositiv vereint: Licht. Mosettigs Arbeitsmethode beginnt mit der Diaprojektion eines Bildes auf ein an der Wand befestigtes weißes Blatt Papier. Dieses projizierte Licht dient als Grundlage für den elaborierten und langsamen Arbeitsvorgang der Erstellung der Zeichnungen. Mosettig setzt die Projektion als ein Mittel ein, um das Licht und die Tonwerte des Originalbilds durch gleichmäßige Bleistiftstriche, die von oben rechts nach unten links bzw. umgekehrt verlaufen, auf Papier zu übertragen. So wird ein Bild durch ein optisches Instrument in Form von Helligkeitsabstufungen auf eine flache Bildfläche übertragen. Das Verfahren transponiert die Malerei effektiv durch eine Form der Schraffierung, die Information (in diesem Fall ungesehene, durch eine andere Wellenlänge des Lichts erfasste Details) in Tonwerte umwandelt. Mosettigs Zeichnungen erfassen diese »Reihe zwielichtiger Doppelgänger« eines Bildes mittels eines Verfahrens, das Licht aus einer einzigen minimalen Schraffe wiederherstellt.¹¹ Auf diese Weise wird der emotionale Gehalt des Originals durch eine Hinwendung zu den sachlichen und materiellen Bedingungen des Malens ersetzt, wie sie von den Röntgenaufnahmen offengelegt werden. Diese Nivellierung vermittelt in der Tat eine Komplexität visueller Information, die verschiedene Sehordnungen und Arten von Details umfasst. Mosettigs Hand akzeptiert sowohl die Information als auch das Rauschen; die Zeichnungen schenken den Schichten der Zeit, des Zerfalls und der – sowohl durch Abnutzung als auch durch Würmer – unbeabsichtigt entstandenen Form die gleiche Aufmerksamkeit wie den kaum sichtbaren wesentlichen Merkmalen des Gemäldes, die alle durch des Künstlers einzigartige Zeichenpraxis auf eine Ebene gebracht werden.

The original Caravaggio painting, its X-ray plates, and Mosettig's drawings are united by a shared dispositif: light. Mosettig's working method begins with a slide projection of an image onto a sheet of drawing paper affixed to a wall. This projected light serves as the basis for the elaborated and slow procedural work of creating a drawing. Mosettig utilises the projection as a means to transfer onto paper, by way of uniform strokes of a pencil, the light and tonal values of the original image, moving from top right to bottom left, or vice versa. An image is thus translated as gradations of light by an optical instrument onto a flat pictorial surface. The process effectively transposes the painting through a form of hatching that converts information (in this instance, unseen details captured by another wavelength of light) into tonal values. Mosettig's drawings capture this 'range of shady doubles' of an image, through a process that reconstitutes light from a singular minimal mark.¹¹ In doing so, the emotional tenor of the original is replaced by an attention to the factual and material conditions of the painting as revealed by X-ray imaging. This levelling in fact conveys a complexity of visual information, encompassing various orders of vision and varieties of detail. Mosettig's hand accepts both the information and the noise; the drawings give the same attention to the layers of time, decay, and unintentionally generated form – as much by wear as by worms – as to the barely visible features of the painting, all flattened by the artist's singular drawing of light.



PLATE 9

97 × 126.7 cm
2018/19

Zwei Hände treffen unmittelbar über Davids Handgelenk aufeinander. Der ausgestreckte Arm, der im Gemälde Goliaths Haupt hält, ragt zwischen einem darunterliegenden Figurenpaar hervor, und das hier in zwei Teile gespaltene Haupt sitzt auf dem muskulösen rechten Arm einer anderen Figur.

Two hands meet just above David's wrist. The extended arm that holds Goliath's head in the painting juts between a pair of figures underneath, just as the head, here sliced in two, sits above someone else's muscular right arm.



PLATE 10

97 × 126.7 cm

2019

Unter Caravaggios Gemälde finden wir eine andere Komposition, aus dem Querformat ins Hochformat verschoben, mit den Figuren Venus und Mars. Die männliche Figur trägt einen Helm mit Federschmuck und eine Rüstung mit Schurz, die weibliche Figur hat einen mit Juwelen besetzten Kopfschmuck im Haar. Mars blickt verdutzt zu Venus auf (die nicht mit ihm sondern mit Vulcanus verheiratet ist), während sie scheinbar uns anblickt. Dadurch würde unser Cherub in der Tat zu einem Amor. Ovid beschreibt die Szene, kurz bevor Vulcanus eintritt, in der *Ars amandi*:

Kennt doch der ganze Olymp die viel erzählte Geschichte,
Wie einst Mulcibers List Venus gefangen und Mars.
Denn Gott Mars, wahnsinnig geplagt von der Liebe zu Venus,
Wurde, der schreckliche Held, plötzlich ein sanfter Galan.
Und da er bat, hat Venus – sie ist ja die freundlichste Göttin –
Gegen Gradivus auch nicht bäurisch und spröde getan.¹²

Beneath Caravaggio's painting, shifting its orientation from horizontal to vertical, we find another composition, of the figures of Venus and Mars. The male figure wears a plumed helmet and fringed cuirass, the female figure's hair adorned in a jewelled headdress. Mars looks up in stupefaction at Venus (married not to him, but to Vulcan), while she gazes seemingly at us. This would make our cherub, in fact, a Cupid. Ovid describes the scene, just before Vulcan walks in, in The Art of Love:

*The story's well known through all the heavens,
of Mars and Venus caught by Vulcan's craft.
Mars stirred by mad desire for Venus
was turned from grim warrior to lover.
And Venus was not coy or resistant to Mars' pleas
(for there's no more loving goddess than her).¹²*



PLATE 11

97 × 126.7 cm

2019

Caravaggio verwendete in seiner Malerei wahrscheinlich Walnussöl als Bindemittel, das mit einer besonderen Form von Bleioxid erhitzt wurde, um den Trocknungsvorgang zu beschleunigen. Diese Mischung aus Öl, Harz, Mastix, Terpentin, Bienenwachs und anderen Materialien im rissigen Firnis machen diesen anfällig für chemische und elektromagnetische Beschädigung sowie natürlichen Zerfall und Schädlinge. Wie die Panel Paintings Initiative der Getty Foundation 2014 schrieb, ist der »kritisch fragile Zustand« des David-Gemäldes das Ergebnis mehrerer Faktoren, einschließlich restauratorischer Eingriffe, in denen »der Holzträger bis auf eine Dicke von wenigen Millimetern, nahezu die Dicke eines Blattes Papier, abgeschert wurde.« Die Konservierung des Gemäldes beinhaltete die Entfernung des Gerüsts der Holztafel, einer gitterförmigen Konstruktion, die dazu diente, das Verziehen des Holzes zu verhindern, die jedoch »andere Herausforderungen mit sich bringen kann, da sich das Holz ausdehnt und zusammenzieht, einschließlich der Rissbildung in der Maloberfläche.« Weitere konservatorische Probleme umfassten »die Reparatur mehrfacher Bruchstellen« und die Konstruktion eines geschmeidigeren Trägers, der Bewegungen im Holz zulässt.¹⁵

Caravaggio likely used walnut oil as a medium in his paintings, heated with a type of lead oxide in order to speed up drying. This mixture of oil, gum resin, mastic, turpentine, beeswax, and other materials in the cracking varnish makes it prone to chemical, electromagnetic, and other forms of organic deterioration and pest infestation. As the Getty Foundation's Panel Paintings Initiative described in 2014, the David painting's »critically fragile condition,« resulted from several factors, including restorative interventions that »shaved the wood support to only a few millimetres in thickness, nearly as thin as a single sheet of paper.« The conservation of the painting included removing the wood panel's cradle, a latticed structure used to prevent warping, but which »can create other challenges as the wood expands and contracts, including cracking the paint surface.« Other conservation concerns included »the repair of multiple fractures,« and the construction of a more flexible support which would allow for fluctuations in the wood.¹⁵



PLATE 12

97 × 126.7 cm

2019

Über Wochen und Monate hinweg entstehen durch jeden von Mosettigs Bleistiftstrichen endlos scheinende Geflechte von Linien. Durch die Wiederholung einer regelmäßigen Bewegung entstehen unterschiedliche Helligkeitswerte, die zusammen ein Bild ergeben. Jede Zeichnung wird durch Linien gleicher Breite und Ausrichtung ausgeführt, in einer Schraffur, die über die Oberfläche des Papiers wandert. Mosettig »variiert beim Zeichnen also weder die Dichte der Strichlagen, noch den Druck, diese beiden Parameter werden möglichst konstant gehalten, um einen dritten, eben den Härtegrad des Stifts, über Helligkeit und Dunkelheit entscheiden zu lassen.«¹⁴ Der Künstler erzielt unterschiedliche Effekte und Tonwerte also alleine durch die Verwendung unterschiedlicher Bleistifte und reproduziert dadurch die Helligkeitswerte des Bildes. Dieser manuelle, mechanische Scan füllt nach und nach das ganze Blatt und erzeugt ein zusammengesetztes Bild, ein aus zahlreichen gleichförmigen Linien bestehendes Ganzes.

Over weeks and months, masses and fields of lines are created by each of Mosettig's pencil strokes. The repetition of a regular movement begins to produce varying shades of light that together will comprise an image. Each drawing is produced by lines of equal width and orientation, as the hatch moves across the surface of the page. When drawing, Mosettig »neither varies the density of the layers of line, nor the pressure; these parameters are kept as consistent as possible in order to allow the pencil's grade to determine brightness and darkness.«¹⁴ The artist achieves a variety of effects and tonal values only in altering the density of the pencil, its hardness or lightness (literally) reproducing the light value of each part of the image. This manual, mechanical »scan« of the image, comes to fill the entire sheet of paper, creating a composite image, a whole made from numerous uniform lines.



PLATE 13

97 × 126.7 cm

2019



PLATE 14

97 × 126.7 cm

2019

Ein abgewinkelter Ellbogen und das Heft von Mars' Schwert – die ursprüngliche Unterma- lung eines noch nicht identifizierten Autors enthielt ebenfalls ein Schwert. Dieses jedoch ruhte ungezogen, geradezu förmlich, aber dennoch phallisch in seiner Scheide an der Seite der Figur. Das Schwert wird gezogen werden, wenn Phoebus, der Sonnengott, die Lieben- den unterbricht; der sich langsam bewegende Mars (sein planetarer Orbit ist viel größer als der der Venus) wird überrumpelt, wie Geoffrey Chaucer in *The Complaynt of Mars* (Die Klage des Mars) schreibt:

Er ergreift seinen prächtigen Helm,
Gürtet sich sein Schwert um und ergreift die gewaltige Lanze,
die er gewöhnlich schwang,
Er schüttelt sie so heftig, dass sie fast bricht.
Nicht bleiben kann er bei Venus,
Da er so schwer ging über Lande,
Doch heißt er sie fliehen, bevor Phoebus sie erspähe.¹⁵

A bent elbow and the hilt of Mars' sword. The original underpainting, its author still un- identified, also contained a sword. This one, however, undrawn and resting, with due formality but still phallic, in its sheath by the figure's side. The sword will be drawn when Phebus, god of the sun, interrupts the lovers, slow-moving Mars (his planetary orbit being much larger than Venus') is overtaken, as Geoffrey Chaucer writes in The Complaynt of Mars:

*He throweth on his helm of huge wighte,
And girt him with his swerde; and in his honde
His mighty spere, as he was wont to fighte,
He shaketh so that almost it to-wonde;
Ful hevy he was to walken over londe;
He may not holde with Venus companye,
But bad hir fleen, lest Phebus hir espye.¹⁵*



In Mosettigs manueller Reproduktion eines Bildes reduziert das Motiv seinen Inhalt auf Variationen von Licht und Schatten und sabotiert die Hierarchien von Autorschaft, Intention oder Bedeutung. »Unabhängig vom ästhetischen, emotionalen oder auch finanziellen Wert der zu zeichnenden Vorlage«, schreibt Catharina Kahane, »zieht er beharrlich und unbeeindruckt seine Striche, als ginge ihn das ausgewählte Subjekt schlichtweg nichts an, als wäre dieses nichts als eine Oberfläche ohne Tiefe und Gehalt, gleichgültiges Ausgangsmaterial eines immer gleichen Prozesses der Verarbeitung von vorliegenden Informationen.«¹⁶ So erschließt der Strich als anonyme Lichteinheit ein Bild dadurch, dass er es flacher macht. Jede Markierung reproduziert diese Schichtung als eine eigene diskrete Lichteinheit. Doch als eine Transposition oder Übersetzung in subtile Helligkeitsabstufungen *schärfen* Mosettigs Zeichnungen unseren Blick auf das reproduzierte Sujet (das hier verwendete Motiv findet seine Entsprechung in der Besonderheit von Caravaggios eigener Technik, der *incisioni*). Die *David Plates* legen nahe, dass der Künstler weniger »zum bloßen Werkzeug eines vorgegebenen Programms [wird, das er] Strich für Strich«¹⁷ ausführt, vielmehr greift das Verfahren den komplexen Begriff der durch die Zeit im Gemälde eingebetteten Autorschaft an. Mosettigs Verfahren »schneidet« durch die Schichten der technischen, organischen und symbolischen Texturen des Bildes, das dadurch zu einem weitgehend durch Kontingenzen bestimmten Gegenstand wird. Die Zeichnungen transponieren durch die Dispersion des Lichts das, was die faktische Realität des Gemäldes ausmacht, die sowohl von Caravaggio stammt als auch nicht: die Verzerrungen und Neurahmungen des Bildes, seine Staubschichten und feinen Risse, die übereinanderliegenden Schichten – alles was Mosettigs einzigartiges Motiv sichtbar und Zeit spürbar macht.

In Mosettig's manual reproduction of an image, the motif reduces its content to variations of light and shadow, collapsing hierarchies of authorship, intent, or meaning. »Regardless of the aesthetic, emotional or financial value of the image he is reproducing,« Catharina Kahane writes, »the artist traces his strokes, persistently and unmoved, as if the chosen subject matter had no effect on him whatsoever, as if it were nothing but a surface without depth or content, the indifferent source material of an ever constant method of processing information at hand.«¹⁶ In this sense, the stroke, a kind of anonymous unit of light, reveals an image by flattening it. Each mark reproduces this layering as a discreet unit of light. Yet as a transposition or translation into subtle gradations of light, Mosettig's drawings precisely heighten our attention to the subject reproduced (the motif applied here finding its analogy in the particularity of Caravaggio's own technique of scoring or hatching in many of his paintings). The David Plates suggest that rather than as a »mere tool of predetermined program, enacted stroke by stroke,«¹⁷ the process engages the complex notion of authorship imbedded into the painting by time. Mosettig's process »cuts« through the layers of the image and its technological, organic and symbolic textures, becoming an object defined largely by contingencies. What the drawings transpose is what is constitutive of the painting's factual reality, it being both Caravaggio and not, through the dispersion of light: the distortions and reframings of the image, its layers of dust and fine lines of cracks, drawings created over and above the image – all that Mosettig's singular motif reveals, making time felt.

