

Kapitel 1: Amor als Sieger

Der Gedanke, das Bild des siegreichen Amor auf die in ihm geltenden Lichtverhältnisse zu untersuchen, hat einen Impuls an der Wahrnehmung, daß aus gewissen Partien des Bildes Licht hervorzufuten scheint, ähnlich blendend wie das Tageslicht, wenn es – als Gegenlicht – die Wahrnehmbarkeit der Gegenstände mindert. Der Körper des Knaben und das weiße Tuch, auf dem sein linker Oberschenkel posiert, sind diese überhellen Partien. Im Tuch zuckt das Licht zwischen tiefen, scharfen Schatten; seine leise violette Tönung erinnert schwach an das Licht des Blitzes. Auf dem Oberkörper des Knaben strömt das Licht, wie nur der Sonnenschein es kann. Durch die ungefähr gleiche Stärke, die beiderlei Beleuchtung auszeichnet, wird der Unterschied ihrer Qualität unauffällig. Der rascheste Blick – vielmehr die flüchtigste Erinnerung vergegenwärtigt das Bild als Lichtphänomen. Die zusammengesetzte Qualität dieses Phänomens ist in der Analyse weiter zu entfalten. Die Arbeit ist dabei auf die *Bedeutung* des Lichts aus. Das Licht kann freilich nur ein Moment der Bedeutung des Bildes als ganzen sein; als solches kann es nur gezeigt werden, indem es mit den anderen Aspekten der Bedeutung des Bildes in Beziehung gesetzt wird. In dem Interesse, Licht und Beleuchtung des Bildes in diesem Kontext erscheinen zu lassen, stelle ich zunächst die auf dem Bild gezeigten Gegenstände in ihrer inhaltlichen Bedeutung dar, wobei ihr Arrangement mitsprechen wird. – Es wird sich aber vielmehr um mehrere Bedeutungen handeln; zu welcherart *Komplex* sie zusammentreffen, wie er von Gegensätzen, Konkurrenz u. dgl. charakterisiert ist, wird sich zeigen; und in diesem Komplex ist der Platz des Lichts zu finden. – Ich beschränke mich darauf, vier in der kunsthistorischen Literatur vertretene Interpretationen des Bildes zu kommentieren und einige Beobachtungen hinzuzufügen.

A. Zur ikonographischen Diskussion

Als eine in gewisser Richtung exponierte Interpretation stelle ich diejenige vor, die MAURIZIO CALVESI 1971 erstmals veröffentlichte und 1985 mit neuen Argumenten bekräftigte.⁵ Ihr Verfasser sieht im *Amor als Sieger* die Tendenz zu christologischer Auffassung mythologischer Themen bestätigt, wie er sie an den Kabinettbildern aus Caravaggios früher römischer Zeit aufgewiesen hatte, besonders prägnant am *Bacchino malato*, den er als den auferstehenden Christus deutet,⁶ und am Florentiner *Bacco*, der nach Calvesis Auffassung eine Darstellung Christi, des Opferlammes, ist.⁷ Nicht die irdische Liebe, die über die himmlische siegt, sei in diesem *Amor* verkörpert – Calvesi tritt dieser Auffassung entgegen, die er selbst mit vielen anderen bis dahin geteilt hatte -, sondern der Knabe sei selbst die geistige, göttliche Liebe, und die Embleme der Künste und Wissenschaften, ihm zu Füßen, seien die Werkzeuge, mit denen er siegt. Die Musikinstrumente und die Rüstung sieht Calvesi, unter Hinweis auf Giorgiones *Pellizzari-Fries*,⁸ wo sie in ähnlicher Anordnung und, so folgert der Autor, in einer für Caravaggio maßgeblichen Bedeutung vorkommen, als Embleme der tugendreichen Liebe an; Laute und Geige, in beiden Bildern perspektivisch verkürzt gegeben, deuteten speziell auf die *Weitsicht* (*lungimiranza*) hin, für die die Perspektive symbolisch ist; schließlich ständen diese Instrumente nicht nur für die Tugend, sondern, in der *Harmonie* der Musik, für das Göttliche.⁹

MINA GREGORI hatte 1985 diese Auffassung zurückgewiesen in der Meinung, sie sei mit dem explizit erotischen Gehalt des Bildes nicht

⁵ Calvesi, *Caravaggio o La Ricerca della Salvazione*. S. 150-152; *Le realtà del Caravaggio*, Parte II, S. 269-272.

⁶ Siehe Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, S. 266.

⁷ Ebenda, S. 263-266.

⁸ Ebenda, S. 151sq.

⁹ Ebenda, S. 152.

vereinbar.¹⁰ Doch bleibt Calvesi bei seiner Interpretation und führt die Diskussion des Bildes 1985 weiter, indem er es mit einer allegorischen Darstellung der Stadt Cremona vergleicht, welche, von Antonio Campi gezeichnet und von Annibale Carracci gestochen, 1585 in der Sammlung *Cremona fedelissima città* erschien.¹¹ Hier sieht man die Stadt als weibliche Gestalt dargestellt, zu ihren Füßen, in ähnlicher Anordnung wie im *Amore* Caravaggios, Attribute der Künste und Gewerbe, die in Cremona gepflegt werden. [...] „la pacifica città di Cremona è rappresentata in quelle che il Ripa codificherà nel 1593 come forme della Fortezza e della Virtù invincibile o „insuperabile““.¹² Das Resümee seines Vergleichs zieht Calvesi mit folgendem Satz: „Una certezza che si ricava per analogia dal confronto, è che i vari oggetti che circondano Amore, non possono che riferirsi in positivo alla sua figura, essere suoi ornamenti ed attributi, e non attributi di ciò che Amore sconfiggerebbe.“¹³ Amors Lächeln sei keines des spöttischen Triumphs, sondern, mit einem Ausdruck Dantes, „il riso dell' Universo“;¹⁴ es gehe aus der Freudigkeit der Liebe hervor und spiele auf folgende *didascalia* aus der Emblemsammlung Alciatis an:

Nudus amor viden' ut ridet placidumque tuetur?¹⁵

Übrigens sei das strahlende Licht, in das die Figur Amors getaucht ist, gleichfalls ein Zeichen ihrer Göttlichkeit.

Sollte diese Auffassung des Bildes durch Mina Gregoris Hinweis nicht zu Fall gebracht werden können – und schließlich gibt es verbürgt sakrale Figuren, die einen ähnlich erotischen Aspekt haben –, so wird sie sich immerhin als zu eng erweisen, wenn wir einige Details in Betracht ziehen, die

¹⁰ Gregori (1985), S. 278.

¹¹ Calvesi, *Le realtà etc.*, S. 269-272.

¹² Ebenda, S. 270.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda.

Calvesi übergeht.¹⁶ Daß dieser das Bild in die Tradition hermetischer Erfindung und eines hermetischen Gebrauchs der Bilder einrückt, bleibt aber verpflichtend.

Auf das Verhältnis zwischen dem Amorknaben und den Utensilien, ausgebreitet zu seinen Füßen und auf der Tischplatte, lenkt VERONIKA SCHRÖDER das Augenmerk.¹⁷ Calvesi zufolge *verfügt* Amor über diese Gegenstände als seine Attribute, seine Werkzeuge, die gleichwohl ihm nicht ohnmächtig zu Füßen liegen, sondern an seiner Vitalität, seinem Schwung teilhaben.¹⁸ Veronika Schröder bemerkt nun, daß die Spitzen des Zirkels gegen Amors Fuß gerichtet sind; daß die auf dem Manuskript ruhende Feder ‚gegen seine Wade spießt‘; sie sieht Laute und Geige fast an die Wade des Knaben stoßen. Sie urteilt, Amor stehe keineswegs sicher über diesen Gegenständen, und findet eine Art Auseinandersetzung zwischen ihm und jenen angedeutet.¹⁹ Der Bogen in seiner Hand, führt sie aus, ist nicht zum Gebrauch bereit, und dies nimmt sie als Zeichen dessen, daß dieser Amor nicht so souverän sei, wie der hergebrachte Titel des Bildes es nahelege.²⁰ Seine Pose sei, so Ver. Schröder, durchaus nicht eine des Triumphs, trotz der Anspielung an die Pose von Michelangelos *Sieger*, sondern sei außerordentlich labil, transitorisch. Diese Pose und die mächtigen Adlerflügel lassen die Verfasserin an eine andere Gestalt von Michelangelos Erfindung denken, die zu Caravaggios Zeit weitverbreitet war, nämlich an den *Ganymed von Zeus in Adlergestalt entführt*.²¹ Zwei Bearbeitungen dieses *concetto* finden sich in den *Symbola* des Achilles Bocchi: Nr. LXXVIII und Nr. LXXIX der zweiten Auflage dieser Emblemsammlung (1574 erschienen). Die *didascalia* unter Nr. LXXVIII lautet:

¹⁶ Siehe die folgenden Seiten.

¹⁷ In ihrer Schrift "Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios", S. 21.

¹⁸ La ricerca etc., S. 271.

¹⁹ Tradition und Innovation etc, S. 21.

²⁰ Ebenda, S. 22. Übrigens ist die Sehne des Bogens nicht gerissen, wie Ver. Schröder meint, sondern am unteren Ende abgehängt.

²¹ Ebenda, S. 39 sqq.

Vera in cognitione Dei Cultuque voluptas.²²

Hier wird – offenbar im Anschluß an Cristoforo Landinos Kommentar zur *Divina Commedia* – Ganymed als Allegorese der durch die *gratia divina* zu Gott entrückten Seele genommen. Symbolum LXXIX hingegen, das übrigens den Ganymed bekleidet gibt, zeigt ein Hündchen, Emblem der *bruta cupido*, wie es zu dem schwebenden Ganymed hinaufbellt. Die *didascalía* hierzu lautet:

Sculptoris Iam Nunc Ganymedem Cerne Leocrae
Pacati Emblema Hoc Corporis, Atqu' Animi est.²³

Das Emblem stellt die Entführung Ganymeds als Allegorie der Versöhnung der Seele und ihrer Freuden mit dem seinen Vergnügungen hingeebenen Leib dar. Durch diese *didascalía*, so Veronika Schröder, wird der sinnlichen Freude an der Knabengestalt ihr Platz und ihr Recht gegeben, wie denn Ganymed (zu *catamita* verballhornt) seit dem Mittelalter als Prototyp des homoerotischen Mannes galt (noch heute engl. *catamite*: Lustknabe).²⁴

Mit der Anspielung auf diese Tradition sieht die Verfasserin das Schwanken zwischen verschiedenen Bedeutungen, das sie bei der Betrachtung des Amor und der Geräte bemerkt hatte, noch gesteigert. Zum heterogenen Bildinhalt passe es, sagt Ver. Schröder an anderer Stelle, daß die Räumlichkeit des Bildes zwischen einem *intérieur* und einem unartikulierten Medium unentschieden sei.²⁵ – Sie placiert dieses Bild unter die *sujets*, die fleischliche Freuden darbieten und zugleich – sei es zur Entschuldigung, sei es zu amüsiertes

²² Ebenda, S.44.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, S. 48.

²⁵ Ebenda, S. 55sq. Offenbar hat die Verf. die – hintere – Kante des Dielenbodens nicht bemerkt. Durch sie wird aber die Irritation noch verschärft, da sie über sich eine *Wand* erwarten läßt, anstatt welcher man jenes „webende“, in seiner Dichte und Helligkeit variierende Medium sieht.

Unterhaltung – gelehrte, neuplatonische Erörterungen zulassen.²⁶ Doch glaubt sie im Sinne von Caravaggios Konzept in diesem Vielerlei eine die Beliebigkeit der jeweiligen Assoziation transzendierende Bedeutung aufsuchen zu sollen, nämlich mit der Frage: *Ist Amor Sieger?* Vielleicht angemessener: *Welcher Amor siegt?* Den Schlüssel zu ihrer Antwort findet sie in der Spitze des Flügels, die kitzelnd auf Amors Oberschenkel liegt und auf sein Genitale weist.²⁷ Die Flügel, bemerkt sie, sind mit einem Eingehen auf taktile Qualität gemalt wie sonst kein Detail des Bildes, und hierdurch werde dem Hinweis auf das Geschlecht ein sinnlicher Akzent beigegeben. Sie urteilt: „Thematisiert ist auf diese Weise die rasch aufflammende körperliche Begierde, die vorübergehend – einen Augenblick lang – alle geistigen Werte und Ziele des Menschen verblassen und gegenstandslos erscheinen läßt, nach ihrer Befriedigung aber ebenso rasch in sich zusammensinkt und dem geistigen Streben des Menschen wieder Raum gibt.“²⁸ Es wird zu sehen sein, ob diese Interpretation der Struktur des Bildes – nicht zum geringsten seiner *zeitlichen* Struktur, die darin besondere Beachtung findet, – entspricht.

Veronika Schröder setzt in der Arbeit des Malers an der Bildkonzeption das Gleiche voraus, was Calvesi Caravaggios *giuoco intellettuale* nennt²⁹, sieht dieses aber weiter ausgreifen als der römische Kunsthistoriker, der sich, wie bereits angedeutet, ein Eingehen auf wesentliche Details, auf Arrangement, Beleuchtung, taktile Qualitäten versagt. ANDREAS PRATER hatte für die Beleuchtung ikonographische Relevanz postuliert und solche in seinen Bildanalysen aufgewiesen;³⁰ daß auch der Zusammenstellung der Gegenstände

²⁶ Ebenda, S. 52.

²⁷ Cf. ebenda, S. 54.

²⁸ Ebenda, S. 56.

²⁹ *La ricerca*, S. 271.

³⁰ Programmatisch ist folgender Satz in seinem Buch *Licht und Farbe bei Caravaggio*, S. 23: „Es ist, mit einem Wort, die Frage nach der ikonologischen Seite des Helldunkels, die darüber Aufschluß gibt, ob damit ein gemeinsames, Einheit stiftendes Moment geschaffen wird, das es erlaubt, von Helldunkelmalerei in einem über bloße formale Aspekte hinausweisenden Sinn zu sprechen.“

und ihrer taktilen Charakterisierung solche Bedeutung zukommt, hat Veronika Schröder gezeigt. Die vorliegende Arbeit tendiert auf einen komplexeren Begriff von Ikonographie, als Calvesi ihn realisiert, einen Begriff zumal, der den *Gebrauch*, für den die Bilder um 1600 gemalt wurden, deutlicher wahrnehmen läßt, als es durch einen engeren Begriff der Ikonographie gestattet wäre.

Prater analysiert den *Bacchino malato* als Beispiel für das Sammlerbild.³¹ Schon Giovanni Baglione hatte in dieser Figur die Züge des Malers erkannt.³² Von Efeukranz und Trauben leite sich der Titel her. Zusammen mit dem *pallor* füge der Efeu zugleich – das habe C. G. ARGAN unter Berufung auf Alciati festgestellt – der Identität des jungen Mannes die des elegischen Dichters hinzu;³³ diese werde durch die Haltung des Jünglings: das Sitzen mit dem über die Schulter gewendeten Blick, eine Haltung, die man an überraschend vielen Figuren in Raffaels *Parnasbild* findet, weiterhin bekräftigt.³⁴ Der *Bacchino* ähnelt besonders dem als *Michelangelo* bekannten Dichter dieses Frescos: so sei hier bereits der vielbeachtete Bezug auf den Bildhauer und Namensvetter angebracht.³⁵ Prater faßt zusammen: „Die Sphären des Poetischen, des Antikisch-Bacchantischen und des im Zitat gebrochenen Realistisch-Portraithaften überschneiden sich zu einem vieldeutigen Gebilde, dem gleichwohl keine spezifische und keine dominante Aussage abzugewinnen ist.“³⁶ Er findet diese Reihe der Bedeutungen noch um die *christologische*

³¹ Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 119sqq.

³² ... „e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d’ uve diverse, con gran diligenza fatte; ma di maniera un poco secca.“ Giovanni Baglione, *La Vita di Michelagnolo da Caravaggio, Pittore*, zit. bei Friedlaender, *Caravaggio Studies*, S. 231.

³³ Siehe Prater, *Licht und Farbe*, S. 122.

³⁴ Ebenda, S. 127.

³⁵ Ebenda. – Für das Genre des *portrait historié* führt Prater auch das Braunschweiger Selbstbildnis Giorgiones und Raffaels frühes Selbstporträt als Vorbilder an, cf. ebenda, S. 126sq.

³⁶ Ebenda, S. 127sq.

vermehrt, die Calvesi dargestellt hatte; Prater erhärtet diese These noch mit einem Vergleich zwischen unserem Bacchus-Bild und der *Kreuztragung* von Andrea Solario.³⁷

Das Unternehmen, derart heterogene Deutungsmotive auf einen Nenner zu bringen, muß, so Prater, in ‚ikonographischer Aporie‘ enden.³⁸ Was einem Bild wie diesem an vorherrschender Bedeutung abgehe, habe es an reicher Verwendungsfähigkeit, an der Möglichkeit, es in jede Sammlung einzufügen, gewonnen. Es würde dem thematischen Rahmen jeder Sammlung – ob kirchlich, säkular-historisch, mythologisch – entsprechen und obendrein in jede thematisch ungeordnete Sammlung passen, selbst eine kleine Sammlung von Themen, die es ist.³⁹ Die Sammler jener Zeit hätten übrigens den Wert eines Bildes weniger nach seinem Inhalt als nach seinen ästhetischen Qualitäten bemessen, welche seit diesen Jahren zur Basis der Bildkonzeption geworden seien.

Es versteht sich ohne weiteres, daß all dies für den *Amore vincitore*, ein ausgewiesenes Sammlerstück,⁴⁰ ebenso gelten würde wie für die Kabinettbilder aus Caravaggios römischen Anfängen. Dementsprechend widmet Prater in seiner Analyse dieses Bildes seinen ästhetischen Qualitäten, abzulesen an Licht und Farbe, stärkste Beachtung. Seine Befunde kulminieren in folgendem: Amor siegt; dies wird durch seine Erscheinung, besonders das *Inkarnat*, dargestellt,

³⁷ Ebenda, S. 128sq. – Calvesi hatte – m. E. mit ebenso starken Gründen – die Haltung des jugendlichen Gottes als die des auferstehenden Christus erläutert. Siehe *Ricerca*, S. 141. (Der angeführte Aufsatz Calvesis bringt Nachweise in Fülle; er erschien früher als der bei Prater angeführte, in welchem dieser die Nachweise vermißt.)

³⁸ Licht und Farbe etc., S. 130.

³⁹ Prater macht Angaben über den Aufbau einiger Sammlungen aus der Zeit Caravaggios; siehe S. 134sq. des angeführten Buches. – Ähnliches bemerkt er zur *Fruchtschale* der Ambrosiana, S. 114sq.

⁴⁰ Hierzu Baglione, *La Vita di Michelagnolo da Caravaggio*, zit. bei Friedlaender, S. 232: „Per il Marchese Vincenzo Giustiniani fece un Cupido a sedere dal naturale ritratto“ etc. Es gilt als sicher, daß Baglione hier von dem in Berlin erhaltenen *Amore vincitore* spricht; vgl. Marini, *Caravaggio*, 1987, S. 459.

das in seiner komplexen Farbigkeit das ganze Bild in sich zusammenfaßt.⁴¹ Die Konsequenz, die ikonographische Diskussion ganz beiseitezulassen, zieht Prater freilich nicht. (Dies wäre nach der so triftigen und umfassenden ikonographischen Besprechung des *Bacchino malato* allerdings auch erstaunlich.) Er bietet vielmehr eine – nach dem, was über die Ikonographie unseres Bildes bereits zusammengetragen wurde – überraschend schlüssige Deutung des Bildinhalts: Es lasse die Universalität von Amors Triumph umso mächtiger erscheinen, daß er nicht, wie etwa in Giovanni Bagliones Bild,⁴² seinen Widersacher *Pan* (der nach einem beliebten Wortspiel „das Ganze“ bedeutet) zu Füßen hat, sondern als einzige Figur im Bilde steht. Die Figur des *Pan* sei durch Gegenstände (deren Ensemble ihrerseits „das Ganze“ repräsentiert) ersetzt. Hierin findet Prater eine Tendenz der *Verdinglichung* wirksam, welche er stilistisch – durch die prall-realistische Darstellung – unterstrichen sieht.⁴³ Den Halbwüchsigen erkennt er als „Verkörperung jenes *anderen* Eros der platonischen Lehre, der nach seinem Vater *Poros* geraten ist: ‚tapfer, keck und rüstig, ein gewaltiger Jäger, allezeit Ränke schmiedend‘ etc.; vor allem erscheint er ‚blühend‘“ etc.⁴⁴ Dem Sohne des *Poros* schreibt Platon philosophische Neigungen zu. Caravaggio geht, bemerkt Prater, auf diese Charakterisierung ein, indem er dem Amor Attribute der Künste und Wissenschaften beigibt.⁴⁵ Hervorzuheben in Praters Analyse ist die Einsicht, daß die *Verdinglichung* nicht nur die durch Dinge *ersetzte* Figur, sondern auch die Figur, die Caravaggio beibehält: den *Amor*, betrifft. Auch bei dessen Darstellung gehe der Maler in seinem Realismus so weit, daß die Göttlichkeit des Knaben ins Wanken gerate. Es ist, stellt Prater fest, der Junge von der Straße, präzise und schamlos ausgestellt; dieser Junge sei nicht *Amor*, könne es nicht sein, sondern das Porträt eines Halbwüchsigen mit angehängten

⁴¹ Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 154.

⁴² *Der Sieg der himmlischen Liebe über die irdische*, Berlin, Gemäldegalerie Berlin.

⁴³ Licht und Farbe etc., S. 151sq.

⁴⁴ Ebenda, S. 151. Der *eine*, erste Eros ist *Amor dormiens*, siehe Praters Analyse dieses Bildes von Caravaggio, S. 141-149 in seiner angeführten Schrift.

⁴⁵ Ebenda, S. 151.

Flügeln.⁴⁶ Durch die veristische Darstellung ist aber nicht ausgeschlossen, daß der Junge von der Straße den Gott repräsentiert. Vorsichtiger und den Verhältnissen angemessener als in dem angeführten Satz urteilt Prater zum Schluß dieses Gedankengangs: „Caravaggio hat seinen Nutzen aus dem Unterschied von Sein und Bedeuten gezogen und die Differenz zwischen der individuellen Realität eines Modells und der universalen Größe, die es zu verkörpern gilt, zu seinem eigentlichen Bildthema gemacht.“⁴⁷ Ich möchte noch vorsichtiger sagen, diese Differenz sei *eins* der Themen, die Caravaggio dem *sujet* zugeschrieben habe. Auf die religionswissenschaftliche Diskussion des Bildes vorausblickend, kann hier festgehalten werden: In Caravaggios Konzeption des Sammlerstücks ist die *Repräsentation* keineswegs ausgelöscht – wozu dieses Spiel und Widerspiel der Bezüge, wenn das manifeste Bild in die Sphäre repräsentativer Ideen und Motive nicht eingreifen sollte? –, sondern darin konstituiert sich ein neuer *modus* der Repräsentation. Ich folge Praters Entscheidung, formale Qualitäten im Rahmen der ikonographischen Diskussion zu berücksichtigen, und interpretiere diese Disposition dahin, daß Arrangement, Perspektive und plastische Durchbildung der Gegenstände in ihrem Verhältnis zu Inhalt und Thema des Bildes das Bild *qua* Repräsentation mitbestimmen. Geht man nach diesem Hinweis vor, dann kommt man über die Vagheit der Behauptung, die Interpretationsarbeit ende in ‚ikonographischer Aporie‘, hinaus; Prater selbst findet ja zu Interpretationsformeln, in denen der vieldeutige Bildinhalt samt den formalen Qualitäten geltend gemacht wird. Hat man sich solcherart das Bild als Komplex von Phänomenen und Bedeutungen vor Augen gestellt, wird auch der *Prozeß der Wahrnehmung* thematisch; es ist zu sehen, ob nicht auch dieses neue Thema im Rahmen der Repräsentation seinen Platz finden wird. Diese Probleme werden aufzugreifen sein, nachdem die das Bild bestimmenden Lichtverhältnisse untersucht worden sind. Mit dem Prozeß der Wahrnehmung ist bereits einer der Aspekte genannt, unter denen diese Untersuchung angestellt wird. – Zuvor noch einige Beobachtungen an den Gegenständen, die das Bild präsentiert:

⁴⁶ Ebenda, S. 152.

⁴⁷ Ebenda, S. 152sq.

Die beiden Musikinstrumente, deren perspektivische Anordnung und Verkürzung, wie Calvesi bemerkt, die Tugend der *lungimiranza* ausdrücken und überdies für die Harmonie des Universums stehen,⁴⁸ sind auf seltsame Weise an ihren Platz gebannt: nicht durch äußere Mittel, sondern durch Teile ihrer selbst. Der Geigenbogen ist gespannt (der Frosch ist an seinem Platze), so zwar, daß die Bogenhaare *unter* Saiten und Griffbrett der Geige hindurchführen. Welch umständliche Aktion würde es erfordern, den Bogen aus dieser Placierung wieder zu lösen! Mehr noch: welch schwierige Aktion war es, ihn in diese Position zu bringen! Wozu sollte es jemandem eingefallen sein, den Bogen – und mit ihm die Geige! – auf diese Weise festzulegen! Die Laute ist – anders, als Veronika Schröder meint⁴⁹ – mit Saiten bespannt. Nur eine Saite, nämlich die zweithöchste, müßte noch aufgezogen werden, und das Instrument wäre zum Spielen bereit. Eine der vorhandenen Saiten: die tiefste der nicht verdoppelten, ist *über* den Hals der Geige gespannt und klemmt ihn am Griffbrett der Laute fest. Noch eine Anordnung, die einem Musiker im Leben schwerlich beikommen dürfte und die wir offenbar dem Stammvater des *naturalismo* zuzurechnen haben. Vielleicht kein Zufall, daß gerade die Instrumente, aus denen sich die alles vereinende Harmonie ergießen soll, auf diese peinvolle Weise aneinander gefesselt erscheinen. „Aneinander gefesselt“ zeigt sich auch beides, was ihnen angetan wurde: daß sie unbrauchbar gemacht und an ihren Platz geheftet worden sind. Nimmt man die von Prater bemerkte Tendenz der Verdinglichung so, als würden diese Gegenstände in ihrem eigenen, ungestörten, in ihrem *Still*-Leben gezeigt, so wäre hinzuzufügen: Beißender kann *vanitas* nicht profiliert werden, als es hier geschehen ist.

Winkel und Zirkel liegen übereinander. Diese Formulierung, gewöhnlich täppisch unpräzise, kann doch nur *ein* Gegenstand über dem anderen liegen, ist für diesmal passend: Der Zirkel liegt mit einem Schenkel über dem Winkel, und dieser liegt über dem Zirkel: über dessen anderem Schenkel. Beide Geräte sind miteinander verschränkt und aneinander unbrauchbar gemacht, ähnlich

⁴⁸ La ricerca della salvazione, S. 151sq.

⁴⁹ Tradition und Innovation, S. 22.

wie die Musikinstrumente. In ihrer Verschränkung wiederholt sich der Kommentar, den Geige und Laute zum Thema der Harmonie machten, denn die Geometrie geht ja gleichfalls aus der ewigen Harmonie hervor. Diese Arrangements, so willkürlich sie sind, geben den Gegenständen doch, indem sie sie der *vanitas* überführen, einen zarten Schein von Naturmacht.

(Gewöhnlich, und mit selbstgewisserem Resultat, geschieht dies, indem die Dinge in verfallenem oder doch verwaarlostem Zustand dargestellt werden.) Was durch solche Verstrickung an diesen Emblemen negiert ist, ist vielleicht nicht die Ewigkeitsbedeutung der betreffenden Künste überhaupt, sondern diese Bedeutung als durch den *Gebrauch* mit den Verhältnissen falsch versöhnte. – Doch werden wir sicherer urteilen, wenn wir diese Details in einen weiteren Zusammenhang eingehen lassen.

Weniger auffällig, vermutlich weniger prägnant, gleichsam ein Echo der beschriebenen Konfigurationen, findet sich das Motiv der Verflochtenheit in der Krone, durch die das Zepter gesteckt ist, und in der vorderseits unter dem Lorbeerkranz, hinterseits auf ihm liegenden Schreibfeder.

Der Penis Amors hängt an sein *scrotum* angeschmiegt, von ihm umschlossen, – nicht expansiv, wie es dem männlichen Genitale zukommt, sondern wie in sich zurückgekehrt. Darunter die Öffnung des Anus. Wollte man leugnen, daß diese auf Homosexualität deutet, müßte man das Bedeuten überhaupt aus den Angeln heben. Unmittelbar unter diesen Details hat sich eine gerade Falte in dem Tuch gebildet, die am unteren Ende in einen Bausch einläuft: dem weiblichen Genitale ähnlich.⁵⁰ Ist dies etwa bereit für Amors Genitale, ist hier also – unter dem Bann mystifizierender Verdinglichung – ein *heterosexueller* Sexualakt angedeutet? Oder sind der Strich der Falte und der Bausch ein Spiegelbild des *in carne* gegebenen Genitale? Der Strich wäre Negativ des Phallus, doch ihm an „zielender“ Energie überlegen; er führte auf die Rundung, sein anderes, zu und wäre nicht in ihr, dem eigenen Fleisch, befangen. Und doch wäre es ein Afterbild aus gleichgültigem Tuch, das sich

⁵⁰ Diese Beobachtung verdanke ich Klaus Heinrich, Colloquium, Sommersemester 1987. Sie findet sich auch bei Herwarth Röttgen, siehe S. 41 seiner Schrift "Caravaggio: Der irdische Amor" etc. (1992).

im Augenblick so hingezogen hat, wie wir es sehen, und im nächsten Augenblick, wenn Amor seine Position ändert, sich anders legen kann. *Wenn* hier eine Andeutung von Heterosexualität gegeben wäre, würde sie sich der Verifikation entziehen. Ebenso verhält es sich, wie wir sehen werden, mit vielen anderen Details dieses Bildes. Wie es die *Lust* als Sache des Augenblicks darstellt – ich erinnere an das Urteil Veronika Schröders -,⁵¹ so gönnt es auch dem *Erkennen* keine Dauer. Es bietet die Friktion eines Motivs am anderen; von diesem Gegenstand, der eben noch einem bestimmten erkennenden Gedanken Halt zu bieten schien, rückt das Bewußtsein sofort auf das nächste Detail, das das kommentierende Subjekt ebenso trügerisch zum Verweilen einlädt. – Vielleicht ist immerhin die Tatsache der Spiegelung als ein soliderer Hinweis auf *Narzissmus* zu nehmen. Die Spiegelung spiegelt sich übrigens gleichsam in der Natur: in der Ähnlichkeit der männlichen und der weiblichen Genitalien. Sollte man – m. E. ganz im Sinne der Bildkonzeption – diese Partie daraufhin studieren wollen, ob sie das Bewußtsein an die Frage nach dem *Rang* von Homosexualität und Heterosexualität verweise, könnte man hier einen ironischen Hinweis finden, auch die Natur beliebe nicht, in dieser Frage sich festzulegen.

Es scheint überfällig, mit HERWARTH RÖTTGEN die Stärke des homoerotischen Akzents: der dargebotenen Genitalien und der Anusöffnung, zu beachten, den gordischen Knoten durchzuhauen und festzustellen: Das Beiwerk in Ehren, aber führend ist die homosexuelle, und zwar die eigentlich, körperlich homosexuelle Note.⁵² „Delettabile carnale, ergötzlich fleischlich ist er“ (d. h. dieser Amor), sagt Röttgen mit einem Ausdruck Leone Ebreos und fährt fort: „Dies ist die Evidenz des Bildes und alle prüde Züchtigung, die diesem Bilde durch interpretierende Kunsthistoriker widerfahren ist, seien es

⁵¹ Siehe oben S. 11sq. und die Anm. 25 daselbst.

⁵² In seiner angeführten Schrift, S. 36sq. Auf die freche Darbietung des Knaben weist Röttgen öfters hin und schließt seine Argumentation mit dem Hinweis auf das V der Schenkel, das, in diesen Gliedern wie in Richtscheit und Zirkel und wie im V des Liedtextes, nichts anderes bedeuten könne als Sieg (*victoria*) – Sieg dessen, was die Schenkel zwischen sich haben und betonen; siehe ebenda, S. 40-46.

adelnde Ikonologen oder kompensatorische Gottsucher, ist die Fortsetzung des Kampfes zwischen Amor divino und Amor terreno.“⁵³ Aber um ein ‚Adeln‘ geht es schwerlich bei der ikonographischen Diskussion; zu ihr beitragen heißt doch wohl die Chance ergreifen, der Diskussion, aus der das Bild hervorging, die es führt und die es evozierte, nahezu kommen. (Auch Röttgen kann selbstverständlich nicht umhin, diesen Weg zu gehen.) Amor, der *fleischliche* Amor, siegt: Dieses Urteil wird von dem Bild gewiß nahegelegt; doch hat es sich gezeigt, wie der Reichtum an Details, den das Bild bietet, in den Prozeß der Wahrnehmung mit seinen Widersprüchen sich einschleicht.⁵⁴ Gelangt das kommentierende Bewußtsein zu dem genannten schieren Urteil, so scheint zwar alles, was es vorher gesehen und gedacht, aus der Welt geschafft. Das Nachdenken über das Bild erholt sich aber bald von dem blendenden Effekt dieses Urteils, und man kommt unvermeidlich auf frühere Feststellungen zurück; man geht daran, zu prüfen, was von dem bisher Erwogenen neben, mit, in dem neuen Urteil Bestand haben könne. Praters Hinweis auf die Attribute Amors, des Sohnes Poros’, ist zwar nicht von solcher Durchschlagskraft wie die These, mit der wir uns soeben beschäftigten, empfiehlt sich aber durch ihren intellektuellen Reiz, – empfahl sich mit Wahrscheinlichkeit auch dem *diskutierenden Publikum* Caravaggios. Wer sagt überhaupt, daß durchschlagende Thesen den Herrschaften, die einst zu dritt oder viert vor diesem ihnen eigens enthüllten Bilde wandelten⁵⁵ und diskutierten, allein angenehm gewesen wären? Den Wechsel zwischen schlagenden und schwebenden Argumenten werden sie ebenso genossen

⁵³ Ebenda, S. 40.

⁵⁴ Auch Röttgen spricht von den ‚vielen dialektischen Umkehrungen im Werk Caravaggios‘, S. 42 seines zit. Buches. In dieser Formulierung stößt man doch förmlich darauf, daß die Thematik des Bildes im *Prozeß* der Wahrnehmung und Reflexion sich verändert!

⁵⁵ Den Rat, das Bild zu verhängen (‚mit einem dunkelgrün seidenen Vorhang‘) hatte bekanntlich Joachim Sandrart dem Marchese Giustiniani gegeben. Bemerkenswert das Motiv für diesen Rat, das Sandrart – in seiner *Teutschen Academie* – selber angibt: ... „weil es sonst alle andere Raritäten unansehnlich gemacht, so daß es mit gutem Fug eine Verfinsternung aller Gemälde mag genennet werden.“ Zit. bei Röttgen, *Der irdische Amor*, S. 6.

haben wie spätere müßige Konversanten, vielleicht noch hingebener, da er ihnen ihre Macht, Verbindliches unverbindlich zu machen, zu Bewußtsein brachte.

Wenn die Embleme und Instrumente nicht unbedingt als das Eitle – und im Lichte von Röttgens Urteil hieße das auch, das, dessen Widerstand gegen das Fleischliche vergebens wäre –, sondern zugleich als Attribute munterer Lebenskraft erschienen, gewönnen die an ihnen wahrgenommenen Figuren der Verflochtenheit besonderes Interesse. Unter der Voraussetzung, daß die Entfremdung – im Prater'schen Verständnis – auch in ihnen gölte, könnte man Verflochtenheit als *Verstrickung* lesen. (Hier handelte es sich vielmehr um das *révers* der Entfremdung, nämlich die regressive Auffassung von Dingen als belebten Wesen.) Röttgen hatte in dem verflochtenen Zustand, in ihrem Jenseits vom Gebrauch ein Zeichen dessen gesehen, daß sie überwunden seien.⁵⁶ Doch wie steht es mit Amor selber? Es soll jetzt gezeigt werden, daß er seinerseits nicht unverflochten, durchaus nicht *unverstrickt* ist; und wie steht es, sieht man dies ein, um seinen Sieg?

Veronika Schröder bemerkt, wie angeführt, daß ‚die Spitzen des Zirkels auf seinen [sc. Amors] Fuß weisen‘.⁵⁷ In Wirklichkeit tut das nur die hintere Spitze des Zirkels. Sie tut es und tut es zugleich nicht, da sie auf dem Boden liegt, über dem der Ballen von Amors Fuß schwebt. Hätte sie ihn getroffen, steckte sie darin wie der Nagel im Fuß des Gekreuzigten.⁵⁸ Und ich beeile mich, diesem Hinweis auf die christologische Intention in Caravaggios Malerei einen weiteren an die Seite zu stellen: Amors linker Arm verschwindet bekanntlich hinter seinem Oberkörper. Dieser befindet sich in gleich schräger Stellung zur

⁵⁶ Ebenda, S. 44: „Vita contemplativa und vita activa werden durch die irdische Liebe beherrscht und, wie wir sagen müssen, in Unordnung gebracht. Die Saiten sind gerissen, die Instrumente ineinander verhakt, die Rüstung wirkt wie weggeworfen. Achtlos sind Krone und Zepter behandelt. Die Feder des Dichters ist niedergelegt: ‚Omnia vincit Amor.‘“ Hierzu vgl. das oben S. 16sq. Gesagte. – Was mag Röttgen meinen, wenn er sagt, Krone und Zepter seien ‚achtlos‘ behandelt?

⁵⁷ Siehe oben S. 10.

⁵⁸ Diese Beobachtung verdanke ich Frau *Sabine Heiser*, Berlin.

Bildebene wie der Oberkörper Christi in der *Geißelung* von Sebastiano del Piombo (S. Pietro in Montorio), und hinter seinem Oberkörper bleibt der linke Arm Jesu unsichtbar. Daß Caravaggio dieses Bild des Michelangelo-Verehrers Sebastiano kannte und beachtete, beweist seine eigene Bearbeitung des Themas der Geißelung, die er 1607 für San Domenico Maggiore in Neapel herstellte und die heute im Museo di Capodimonte zu sehen ist.⁵⁹ Darin steht Christus ähnlich im Bild wie in Sebastianos Fassung des *sujets*, sein linker Arm ist hinter dem Oberkörper unsichtbar. Die Betrachter des *Amore vincitore*, zumal die in Rom bewanderten, mögen in dieser Anordnung einen Wink gefunden haben, die beiden Identitäten versuchsweise übereinzubringen. In die gleiche Richtung weist, vielleicht noch dringlicher, das Tuch, das über die Platte gebreitet ist: Es hat die weiße Farbe des Grabtuchs Christi, und es liegt den Hüften des Knaben nahe – dem Leichnam Christi ist es um die Hüften geschlungen.⁶⁰

Der Kreuznagel und der hinter dem Rücken des Knaben verborgene Arm: diese beiden Details, die einander bekräftigen, verlangen danach, zu fragen, was die Gestalt, auf die sie, wiewohl diskret, hindeuten, mit diesem Amor zu tun habe. Sollte keinerlei Beziehung zwischen beiden zu finden sein, wären wir genötigt, Praters These von der ‚ikonographischen Aporie‘, zu der das Studium von Caravaggios Bildern führe, zu paraphrasieren. Andererseits ist eine rasche Auskunft nicht zu erhoffen; die Annahme etwa, die beschriebenen Details seien Feigenblätter der frivolen Darstellung, begegnet dem Einwand, daß sie die Scham gerade nicht bedecken; überdies sind sie zu unauffällig, um als Ablenkungsmanöver genommen werden zu können. Die Tatsache, daß man sie ungelenkt, ganz ungenötigt auffindet, ist – im Sinne der concettistischen Rhetorik, die ich in diesem Bild zu finden meine – eher Ermunterung, ihnen als Wegweisern zu einem bestimmten Gedanken zu folgen.

Naheliegender scheint es, den „Kreuznagel“ und den wie am Rücken gefesselten unsichtbaren Arm als Hinweise zu nehmen darauf, daß, wer unter Amors Gewalt gerät, in *Leiden* gezogen werde. Dann wären als Beispiele für

⁵⁹ Cf. Marini, Caravaggio, 1987, Nr. 79, 270sq., 517-520.

⁶⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Klaus Heinrich.

solche Liebesleiden Folter und Hinrichtung Christi gesetzt – was hätte das zu bedeuten? Kommt man Christus nahe, folgt man ihm nach, *heiligt* man sich selbst, wenn man solchen Liebesimpulsen nachgibt? Endlich: Folter und Kreuzigung stehen für das *Opfer* des Gottessohnes. Sollte ein Zusammenhang bestehen zwischen dem Thema der Verstrickung in Leidenschaft und dem des Opfers? Im Bild der *Opferung Isaaks*, Gegenstand des nächsten Kapitels, ist das Thema des Opfers direkt und vordergründig gestellt. Bei seiner Analyse wird Gelegenheit sein, auf diese Fragen zurückzukommen.

Noch zwei Anspielungen an mythologische Figuren, die in unserem Bild gegeben sind, möchte ich erwähnen. Amor sitzt auf dem Himmelsglobus. Diese Kugel lastet auf der Schulter des *Atlas*, der ewig an den Dienst des Tragens gebannt ist. Amor triumphiert: er *sitzt* auf der Welt.⁶¹ Halb steht er, und zwar auf Zehenspitzen: wie Fortuna auf ihrer Kugel.⁶² Wie diese neuen Identitäten der Amorfigur die Diskussion beeinflussen, möchte ich nicht verfolgen.

⁶¹ So Röttgen, *Der irdische Amor*, S. 42, im Anschluß an seinen Schüler STEFFEN BOGEN, cf. die Anm. 57, S. 87 in Röttgens zit. Schrift.

⁶² Auch für diesen Hinweis danke ich Frau Sabine Heiser.

B. Licht und Farbe

Das Helldunkel tritt in Caravaggios Bildern auf als eine Kraft, die die Gegenstände teils zu bequemer, vielfach beherrschender Sichtbarkeit erhebt, teils – und diese Teilung geht in vielen Fällen mitten durch die Gegenstände – in Finsternis und Verborgenheit hinabdrückt. Es ist die dem Bewußtsein sich entgegenstreckende Instanz der Aneignung der Bildwelt, ungehindert sich auswirkend in einem Raum, in den keine perspektivische Konstruktion einführt. Die Linearperspektive hätte ihrerseits einen subjektiven Aspekt,⁶³ käme aber zugleich den Gegenständen zugute als Instanz, wo sie in einem verbürgten Arrangement „bleiben“ könnten, unabhängig vom Betrachter und von seiner Willkür. Indem das Bildlicht sich vom bedingenden Raum freisetzt, schmeichelt es dem schweifenden, willkürlich verfügenden Blick, zeigt sich aber in ganz gleichem Sinne, wie es der organisierte Raum täte, seiner Verfügung enthoben. Mit diesem Effekt, wodurch das wahrnehmende Bewußtsein seiner Kraft vergewissert und dabei zugleich arretiert wird – schwerlich vermöchte es sich der Suggestion zu entziehen, es arretiere *sich selbst* –, artikuliert sich die Macht, die über die Gegenstände verfügt, als im Bewußtsein konstitutiv wirksam und zugleich jenseits des Bewußtseins gedacht. Dieser Doppelaspekt erweist das Licht Caravaggios als Mimesis der Rationalisierung, die – ob auf dem Gebiete der sozialen Organisation oder im Bereich der Produktion – ihre Kräfte nur unter starker Disziplinierung einsetzen kann. Die Kunsttheorie hatte seit Cennini gefordert, das Licht der Rationalisierung zu unterwerfen;⁶⁴ Leonardo war dieser Forderung nachgekommen, in seinen theoretischen Arbeiten wie in seinen

⁶³ Cf. Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 107sq., wo Prater ERWIN PANOFKYS Darlegungen über die „Perspektive als symbolische Form“ referiert.

⁶⁴ Siehe M. Barasch, Light and colour, S. 2-4 und besonders den Schluß der Passage, wo der Verf. referiert, daß Cennini bereits von der Beziehung zwischen Beleuchtung (*lighting*) und plastischer Darstellung (*relief*), von *Stärke* und *Einfallswinkel* des Lichts spricht.

Bildkonzeptionen;⁶⁵ in Caravaggios Lichtkonzeption scheint die Rationalisierung zu noch stärkerer Intensität gebracht. Prater bemerkt: „Caravaggios Licht stellt sich als ‚Beleuchtungslicht‘ dar, es will ausschließlich Beleuchtungslicht sein. Es ist, als ob alle anderen Erscheinungsmöglichkeiten des Lichtes in dieser einen Form versammelt und in ihr aufgegangen wären. Kaum oder gar nicht mehr gibt es seit 1600 bei Caravaggio einen Anteil der spezifischen Farbhelligkeit am allgemeinen Bildlicht.“⁶⁶ In den früheren Bildern Caravaggios hatte Prater noch differenziertere Lichtverhältnisse gefunden, so im *Bacco* der Uffizien, „dessen Inkarnat in milchiger Helle ohne jede Brechung erscheint, die nicht das Resultat der unmittelbaren Übersetzung relativer Reliefhöhen in Helligkeitswerte wäre“,⁶⁷ – in einer Helle also, worin das Licht sich an seine Funktion, die plastische Bildung sichtbar zu machen, gebunden und zugleich mit der Materialität des Körpers verbündet zeigt, während es in der Obstschale freier über die Gegenstände spielt und z. B. Partien, die vorn im Raum sich befinden und von keinem Gegenstand, jedenfalls von keinem Gegenstand des Bildes beschattet sein können, im Dunkel läßt. Es ist zu prüfen, ob Praters These, das „freie“, von der Materialität detachierte Bildlicht sei in Caravaggios Malerei nach 1600 ausschließlich anzutreffen, im Bild des Amor bestätigt wird.

Wir sahen, daß die Figur Amors und das Tuch in gleißendes Licht getaucht sind. Es trifft von außen auf diese Gegenstände, wie die starken Binnenschatten in dem Tuch und die geballte Helle in hervorstehenden Partien des Inkarnats – nicht Glanz, aber solcher wäre auf der weichen, jugendlichen Haut auch nicht zu erwarten – unterstreichen. Es ist Beleuchtungslicht im Schöne’schen Verstand;⁶⁸ es greift die Gegenstände heraus, zeichnet sie aus,

⁶⁵ Siehe ebenda, S. 44-67. Berühmt wurde Leonardos Unterscheidung des Lichts nach vier Arten, siehe ebenda S. 58.

⁶⁶ Prater, *Licht und Farbe*, S. 81.

⁶⁷ Ebenda, S. 101.

⁶⁸ Siehe W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei* (das Buch erschien erstmals 1954). In der Einleitung (siehe bes. S.11sq.) entfaltet Schöne den Begriff des Beleuchtungslichtes, den er als für die Malerei der Zeit zwischen 1500 und 1800 maßgeblich bestimmt.

und das andere dieser Funktion wäre Gegenständen abzulesen, die im Dunkel lägen. Das zu Amors Füßen angeordnete Stilleben bietet reiche Abstufungen des Helldunkels: das mächtige, aber erstaunlich wenig scharfe (d. h. scharfrandige) Glanzlicht des Brustpanzers, das schwächere Licht auf dem Notenheft, die herabgestimmte Beleuchtung des Manuskripts mit Feder und Lorbeerkranz. Die Musikinstrumente irritieren das mit diesen Qualitäten beschäftigte Bewußtsein: auf ihnen findet es, das sich an das Spielen zwischen beleuchteten und im Dunkel liegenden Partien gewöhnt hatte, gleichmäßige Helle. Man bemerkt schwache Glanzlichter – am vorderen Rande der Geige zwei geringe Flecken, an ihrem Griffbrett einen Streifen, nichts derartiges an der Laute –, keinen Schatten. Die Helle so gedämpft, daß sie die Farbigkeit nicht unterdrückt, im Gegenteil, der Konflikt von Licht und Farbe scheint in diesen Flächen zur Ruhe gekommen: die Farbe trägt das Licht in sich. Das Gegenteil von Beleuchtungslicht!

Ist dies einmal bemerkt, dann fragt es sich, ob zwischen den Gegensätzen: dem harten Beleuchtungslicht des Tuchs und des Inkarnats auf der einen, dem in der Materie gehaltenen Licht – man ist versucht, an Schönes Begriff des *Eigenlichts*⁶⁹ zu denken – auf der anderen Seite weitere Realisierungen, Artikulationen des Lichts sich finden. Wir bemerkten schon, daß das auf dem Brustpanzer spielende Licht einen ruhigeren Rhythmus vollführt, als man, von dem Tuch kommend, erwarten würde. Der Schatten, der auf dem Manuskript liegt (er ist vom Hals der Geige geworfen zu denken, obwohl dies einen flacheren Lichteinfall voraussetzen würde, als man ihn etwa dem Brustpanzer ablesen möchte), hat keine scharfen Ränder, er verfließt in die helleren Partien des Papiers, ein Phänomen, das auf diffuses Licht (dem Tageslicht bei bedecktem Himmel ähnlich) schließen ließe. Der Schlagschatten, der von der Geige fällt und das Notenblatt trifft, weist eine ähnlich weiche Qualität auf. Die spärlichen Binnenschatten dieses Papiers sind so mürbe, daß sie sich mit ihm – als *Stoff* – zu verbinden scheinen. In dem Richtsheit schließlich ist das Licht nach einem ähnlichen *modus* enthalten wie in den Decken von Laute und Geige.

⁶⁹ Siehe Über das Licht etc., S. 12 u. ö.

Diese Phänomene nötigen uns, über die Prater'sche Bestimmung des caravaggesken Bildlichts als bloßen Beleuchtungslichts hinauszugehen. Prater schreibt dem italienischen Luminarismus und in dieser Tradition dem Helldunkel Caravaggios eine gewisse Offenheit und Malleabilität dem Kolorismus gegenüber zu.⁷⁰ Möglich, daß die hier beschriebenen Phänomene in den weiten Umfang dieses Begriffs passen würden. Jedenfalls sieht Prater dieses Bild durch ein gleichmäßig artikuliertes Helldunkel bestimmt. Dagegen haben wir es hier mit einem in Stufen abgewandelten *modus* des Lichts zu tun, und vor allem: wir haben zwei Partien, die sich unter den Begriff des Beleuchtungslichts nicht fassen lassen! Wir sehen das Licht nicht nur zwischen den Polen Hell und Dunkel moduliert, sondern auch zwischen der Qualität des die Farbe unterdrückenden, auf den Gegenstand aufschlagenden und der des in der Farbe, in der Materie, in der Malerei „gewiegten“ Lichts. Diese Kategorie des Bildlichts wahrnehmen heißt die Frage nach dem Sinn der Lichtkonzeption des Bildes stellen. Daß für Caravaggio die differenzierte Behandlung des Lichts gemäß seinem Verhältnis zur Materie mit der Herausbildung des Helldunkels keineswegs erledigt ist, sondern daß er jene, mit bestimmten Intentionen, beibehält und weiterentwickelt, wird in dieser Analyse und den folgenden gezeigt.

Prater hatte festgestellt, das Inkarnat Amors, mit seinem Braun, das nach verschiedenen Seiten, namentlich nach Grau und Oliv, ausgreife, beherrsche das Kolorit des ganzen Bildes.⁷¹ Wird der Vorrang der Figur durch die

⁷⁰ Den *Früchtekorb* der Ambrosiana bezeichnet Prater als ‚lokalfarbig im Sinne einer Durchdringung des koloristischen Substrats mit luminaristischen Faktoren‘, Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 100.

⁷¹ Ebenda, S. 154: „So sind Wahl und Ordnung der Farben dieses Bildes vorgegeben von der farbigen Zusammensetzung des Inkarnats. Was im Ikonographischen Amor, das ist im Farbigen sein Inkarnat: Einmal ist es die farbige Erscheinung des in seiner Gestalt verkörperten Sinnlich-Erotischen, es ist das ‚Attribut‘ des ‚Amor terreno‘ schlechthin. Zum anderen unterwirft es sich die Lokalfarben aller Bildgegenstände und ordnet sich auch die ‚Milieufarbe‘ des Räumlichen und des Bildgrundes unter. Damit beherrscht das Inkarnat die Farbigkeit des gesamten Bildes.“

Lichtanalyse bestätigt? Diese Figur steht in beinahe blendendem, d. h. konkret in einem Licht, das seine Funktion, das Zeigen, überspannt und das Subjekt aus der Bequemlichkeit und Ruhe des Wahrnehmens her austreibt. Indessen das Tuch ist von der Beleuchtung mit noch stärkerem *aplomb* ausgezeichnet. Dieses Blenden kann man wirklich als führende Note nehmen – freilich in völlig anderem Sinne, als er der Dominanz des Braun eignet, welche ein Verhalten, doch stetig wirksamer, sich stetig steigernder Effekt ist, während die Dominanz der hellsten Gegenstände auf Überraschung, Überrumpelung beruht. Welches Verhältnis stellt sich her zwischen diesen und den anderen Gegenständen? Hat man sich von den blendenden Partien gelöst und geht zu den Geräten und Emblemen über, dann beruhigt man sich nicht nur über den blendenden Effekt des Schlaglichts, bis dahin, daß man ihn vergißt, sondern sieht diese in einer ruhigen Existenz befindlich, als deren optisches Motiv man das weichere Licht erkennt. Sie variieren als koloristisches Thema das Braun, die Farbe des Inkarnats – und des Grundes. Er ist, nach Praters treffendem Ausdruck, das ‚Milieu‘ des Bildes, ein Medium unbestimmter Räumlichkeit, das sein Licht in sich trägt, welches nichts zu „zeigen“ hat, sondern frei darin schwebt. Vermöge dieser Qualität attrahiert der Grund die Instrumente und Embleme. Die Laute scheint in das Medium einzugehen – oder aus ihm zu emanieren, je nachdem, wie das wahrnehmende Bewußtsein sich orientiert. Zu diesem Schein trägt der Umstand bei, daß die Laute dunkler ist als die Geige -: das Beleuchtungslicht, mit seinem Eingehen auf die *Lichtrichtung*, läßt auch diese beiden Gegenstände nicht unberührt, schiebt ironischerweise einen von ihnen dem schwebenden Raumlicht näher zu als den anderen. Solches Verhältnis zwischen Raum und Gegenständen – eines der Attraktion, der Emanation – macht sich, an einem Gegenstand bemerkt, auch an den anderen geltend: an der Geige, an Richtscheit und Notenheft, am Manuskript, ja selbst an der Rüstung. Und es findet ein Übergang statt zwischen beiden Bereichen des Lichts, beiden durch das Licht bewirkten *modi* der Artikulation der Materie: Nach rechts hin schwächt sich die Hitze des das Tuch überfallenden Lichts ab, man sieht parallele, ruhige Falten und Schatten, in denen Braun mitspricht, die beruhigende Farbe, in der das fesselnde Licht sich zu lösen scheint. Das starke Licht dringt oberhalb des Königsmantels in den Grund vor,

und dabei erlischt seine Schlagkraft: es fließt zu einem Flecken aus, der in das mittlere Braun des Mediums hineindämmert. Das Braun ist es auch, das, die Binnenschatten der Rüstung und die Partie, wo sie liegt, bestimmend, ironisch sich dem Glanzlicht an die Seite stellt und die Qualität des Mediums in den Vordergrund spielt.

Dieser Befund bietet Anlaß, auf die Prater'sche These von der Dominanz des Inkarnats zurückzukommen. Die Gestalt Amors, begleitet von dem weißen Tuch, dominiert durch ihr blendendes Licht. Das Licht blendet – das heißt zugleich, daß es das Gewicht der Farben schwächt. Man kann den Überraschungseffekt, den dieses Licht ausübt, im Sinne von Veronika Schröders Interpretation nehmen und meinen, durch dieses Licht sei das Momenthafte, Flüchtige von Amors Eroberungen bekräftigt. Dann muß man aber hinnehmen, daß in der Betonung, die seiner Gestalt durch die Beleuchtung zuteil wird, nicht die Sinnlichkeit des Fleisches hervorgeholt wird, welche das eher dämmernde Licht vielmehr an den umherliegenden Gegenständen erweckt.⁷² Hierauf wäre zu entgegnen, die Gestalt exponiere eben die blendende, atemberaubende Sinnlichkeit, entgegengesetzt der lockenden Attraktion. Es handelt sich also nicht darum, die Sinnlichkeit, die trockene Materialität zu finden; das Bild bietet nicht Positionen und „Machtverhältnisse“, mit deren bündiger Festlegung die Aufgabe erledigt wäre; sondern es bietet die Liebe in der Perspektive des Prozesses, es artikuliert verschiedene *amori*; und diesen Prozeß zeichnet die Wahrnehmung, die vom Maler mit bestimmten Akzenten beeinflusst wird, sich nach – vielmehr: sie stellt ihn sich her. Der Einfluß Amors ist bald fesselnd in Schocks,

⁷² Man denke an Leonardos Anweisungen zur Beleuchtung des Modells und frage sich, was Caravaggio von ihnen halten mochte, wenn er die weichere Beleuchtung nicht dem Inkarnat, sondern dem Holz, dem Papier, dem Messing gab! Man kann Caravaggios Disposition als ironische Stellungnahme zu Leonardos Anweisung ansehen und besonders zu ihrer – impliziten – Voraussetzung, die menschliche Figur sei – in *sakralem* Sinne? – von einzigartiger Erscheinung. Die Reflexion berührt Praters These von der *Entfremdung*; sie aufnehmend, ließe sich sagen, Caravaggio decouvriere die Entfremdung, indem er ihre sakrale Konstitution aufhebe.

bald stetig; beide Wirkungen sind nicht miteinander vermittelt,⁷³ so daß man kaum beide aus einem Ursprung hervorgehen sehen kann.

An diese Überlegungen anknüpfend, läßt sich vorläufig umschreiben, wie der Befund der Lichtanalyse über eine Frage mitbestimmt, die Wilhelm Messerer stellte⁷⁴ und die Prater aufgreift: die Frage nach dem zeitlichen Charakter der Malerei Caravaggios. Der ältere Autor hatte gezeigt, daß Caravaggio durch die Wahl des Augenblicks der Aktion, durch die Komposition, durch sein Beleuchtungslicht (das Messerer, im Einklang mit Schöne,⁷⁵ ganz als das harte Beleuchtungslicht auffaßt, wie es – mit den bezeichneten Einschränkungen – auch Prater tut) die Figuren in einen Moment gebannt darstellt und eine Ruhe suggeriert, in der die Ewigkeit – als Medium repräsentativen Geltens – in ihr Recht eintritt, ohne die Spannungen der Aktion und des Konflikts aufzulösen. An der *Kreuzigung Petri* zeigt Messerer, wie die Figuren durch einander arretierende Kräfte, in den Gliedmaßen zur Anschauung gebracht, und durch die Perspektive in das Bild geklammert erscheinen. Er resümiert: „So wirkt die Komposition hart verkeilt, ja unlöslich verklemmt, wie gewaltsam festgemacht. Das ist die anschauliche Gestalt, die dem dargestellten Geschehen entspricht, das wir beschrieben haben. Der zeitliche Vorgang ist ebenso festgebant und erhält dabei seine besondere Intensität. Die dargestellte Phase des Geschehens wird zum Moment gerade als Hemmung im Fluß der Zeit; aus der Handlung ist eine Situation im betonten Sinne des Wortes gewonnen. In dem Bild ist ein Moment monumentalisiert,

⁷³ Auch der im weißen Tuch ausgemachte kontinuierliche Übergang von scharfer zu milderer Beleuchtung kann nicht als solche Vermittlung gelten, denn er vermag nicht die gegenseitige „Entfremdung“ des Empfindens für die starke Beleuchtung einerseits und die dämmerndere andererseits aus dem Weg zu räumen.

⁷⁴ In seinem Aufsatz „Die Zeit bei Caravaggio“, 1964 erschienen.

⁷⁵ Die Zeit bei Caravaggio, S. 64: „In all den erwähnten Bildern wird auch deutlich, wie Caravaggios charakteristische Lichtführung, das jähe Herausstehen der Körper aus dem Dunkel in die Greifbarkeit, ganz die gleiche Weise des Vergegenwärtigens ist wie seine Zeitgestaltung.“ Und Messerer verweist selber auf Schönes Überlegungen zu Caravaggios Lichtkonzeption, siehe S. 135-143 des zit. Buches von Schöne.

eben als solcher verewigt, fest und für dauernd hingestellt.“⁷⁶ In bezug auf die *Berufung des Matthäus* stellt Messerer fest: [...] „der Augenblick wird zum Denkmal eines Lebens, das in seiner Wende innehält.“⁷⁷ Man müßte nicht von dem Stumpfsinn, in welchem das Wort *Wende* gegenwärtig gebraucht wird, affiziert sein, um seinen Gebrauch an dieser Stelle von Messerers Aufsatz als symptomatisch zu erkennen. Die Reflexion über die Zeitlichkeit, die einen wesentlichen Teil der Existenzphilosophie bildet, gehörte bereits in den fünfziger Jahren, als Messerer seinen Aufsatz konzipierte⁷⁸, zum Treibgut der öffentlich oder halböffentlich veranstalteten Erhebung der Seele. Klaus Heinrich hat gezeigt, welchen Nutzen das phänomenologisch gereinigte In-der-Zeit-Sein denen brachte, die die Erinnerung an das Treiben der Nationalsozialisten, dem sie sich überlassen hatten, fallen lassen mußten: mit diesem Reinigungsunternehmen wurde jedes Intendieren – das schon als solches einen öffentlichen Aspekt hat – aus dem Bewußtsein als Rahmen der Legitimität geschoben. Im Wintersemester 1991/92 kommentierte Heinrich Heideggers Interpretation der *Schuhe*, des bekannten Gemäldes van Goghs, als Beispiel für den ‚Dingcult‘ der Existenzphilosophie, der das inhaltlose Sein und Extendieren eines Dings zum Gegenstand der Andacht, also hier des Sich-Versenkens in das Leere machte. Dieser Interpretation, die unter der Flagge reiner Anschauung eine kitschige Feier bäuerlicher Existenz mitsegeln ließ, setzt Heinrich eine Reflexion entgegen, in der er zeigt, daß van Gogh auf die Obsession des Dings, die Heidegger mit seinem Reinigungspathos zu bannen sucht, gerade eingeht. Indem der Maler am Gegenstand die harte Materialität erscheinen läßt, bringt er das Obsessive des Dings in einen Zusammenhang mit der Arbeit, deren Spuren es zeigen muß, und der – sozialen – Existenz des Schuhbesitzers. An dieser Existenz ist denkwürdig, daß sie in die Materie verknüpft ist, deren Widerständigkeit ihre eigene reflektiert.

Eine weitere Spur der Besinnungspraxis der Nachkriegszeit findet sich bei Messerer in der Weise, wie er den Vorrang Caravaggios vor J. L. David

⁷⁶ S. 57 in dem zit. Artikel.

⁷⁷ Messerer, *Die Zeit etc.*, S. 65.

⁷⁸ Cf. die Nachbemerkung, S. 71 des zit. Artikels.

erläutert. Das Zeitmoment, führt der Kunsthistoriker aus, hat bei dem späteren Maler „den Charakter der ‚Störung‘: etwas, das zusammenhängend ablief [...], ist durch etwas Fremdes unterbrochen worden und so als Denkmal stehengeblieben, ohne in seinem Wesen verwandelt zu sein. Auf Caravaggios Szenen ist ein Zeitablauf zu einem Höhepunkt und gespannten Stillstand gelangt, der das Vor- oder Nachher gesättigt enthält.“⁷⁹ Man zögert, gerade nach Messerers Analyse, das Attribut *gesättigt* auf die *Kreuzigung Petri* anzuwenden. Dieses Bild bietet zweifellos einen prägnanten Moment – prägnant von dem, was vorher getan wurde, und dem, worauf die Handlung zielt; aber man sieht das Herausschneiden dieses Moments, gerade weil er so prägnant ist, als etwas Verstörendes, das man vom Ästhetischen ins Reale übersetzt und der Wahrnehmung der Handlung selbst zuführt. Dies kommt bei Messerer auch zum Ausdruck, wenn er bemerkt, die Komposition sei ‚hart verkeilt, ja unlöslich verklemmt‘. (Gerade damit weist sie darauf hin, daß die ganze Handlung das Einverständnis des Bewußtseins mit der Kontingenz zerstört.) Am Schluß seiner Arbeit läßt Messerer diesen m. E. beachtlichsten ersten Teil seines Aufsatzes zum Teil unberücksichtigt, wohl unter dem Einfluß jener seinerzeit gangbaren Motive der Zeitlichkeit, die das *nunc stans*, das Caravaggio mit diesen scharfen Akzenten versieht, in derart trübem Medium wieder vorbringen.

Prater orientiert sich bei seiner Stellungnahme zu Messerers Thesen stärker als dieser am Einfluß des Lichts und urteilt: [...] „wo sein [sc. Caravaggios] Helldunkel den Dingen im Streiflicht Plastizität verleiht und sie damit im Sinne eines haptischen Wirklichkeitsbegriffs steigert, dort entzieht das Kurzzeitige dieses Lichtes den Dingen zugleich Dauer und Ruhe des Daseins, relativiert und schwächt damit ihren Wirklichkeitsgehalt in bezug auf die Zeit.“⁸⁰ Damit zeigt sich das Licht beteiligt an der Herausbildung und Zuspitzung einer Potentialität, die dem Bild als solchen – dem Bild, soweit es Gegenstände und Aktion darstellt, – innewohnt: dem Vermögen, das ‚Paradox des dauernden Augenblicks‘ darzustellen. Diesen Ausdruck setzt Prater der

⁷⁹ Die Zeit bei Caravaggio, S. 70.

⁸⁰ Prater, Licht und Farbe, S. 79.

Messerer'schen Wendung von der ‚denkmalhaft dauernden‘ Gegenwart, deren Ort das Bild sei, entgegen.⁸¹ Er meint, schon nach Maßgabe dessen, was Messerer über Komposition und Perspektive festgestellt hatte, sei von einer ‚denkmalhaften‘ Qualität nicht wohl zu reden.⁸² Messerers Kennzeichnung kann nur in Geltung bleiben, wenn man sie, zusammen mit seiner anderen Prägung von der exponierten Gegenwart⁸³, als Bestimmung der in sich gespannten Zeitlichkeit Caravaggios nimmt. Die Rede ist eben nicht von entspannter, für die Andacht offener Ruhe, sondern von Konflikten, Anstrengungen, die durch die Exposition im Bild mit der Dauer, die sie ihnen beigibt, nur gesteigert erscheinen.

Das Licht mit seiner flüchtigen Qualität verschärft die Spannung von Momentanität und Dauer: in diesem Sinne kann Praters Hinweis aufgenommen werden. Im Falle des *Amore vincitore*, wo das Licht selbst keine ruhige, sich gleich bleibende Instanz ist, verschärft es die Spannung noch weiter. Das Beleuchtungslicht ist, wie gezeigt, an den betroffenen Partien so stark, daß es ihre haptischen Qualitäten überblendet, in anderen Partien – ich erinnere an das Notenblatt und den „rauchigen“ Schatten, den es zeigt – so weich, daß es beinahe ein Zusammenfließen seiner selbst mit der Materie zu einer *symbolischen Substanz* suggeriert, wie THEODOR HETZER sie den Bildern Tizians, besonders denen seiner späten Zeit, zugeschrieben hat.⁸⁴ Das

⁸¹ Ebenda, S. 79. Der angeführte Ausdruck Messerers findet sich am Schluß des Aufsatzes „Die Zeit bei Caravaggio“, S. 71.

⁸² Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 79, Anm. 150.

⁸³ Die Zeit etc., S. 71.

⁸⁴ Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, S. 157 (Hetzer handelt vom Kolorit, das Tizian in der fünften Periode ausgebildet habe): „Die Sache ist die, daß die Farbe für Tizian einen neuen, tiefen und, wir dürfen ruhig sagen, geheimnisvollen Sinn bekommt. Sie wird ihm zum Gleichnis einer Substanz schlechthin, der vom göttlichen Wirken erfüllten Materie. Die Materie ist der Stoff, woraus alles entsteht und worin alles sich wieder auflöst.“ Diese Überlegungen dienen den meisten Beurteilern, und auch Hetzer selbst, dazu, Caravaggio, den Maler, der das Sakrale in *profaner* Sprache ausdrücke, von Tizian abzugrenzen. Die in diesem Bild beobachtete Variabilität in der Artikulation des Lichts – vielmehr: der Artikulation der

Bewußtsein, darauf aus, den hart beleuchteten Partien abzulesen, daß der Widerstand, den die Materie dem Licht bietet – sie schließt sich in ihre Oberfläche ein –, sie einer gleichförmigen Erscheinung unterwirft, sieht sich bei einem Abrücken des Blicks von jenen Stellen um diese Gewißheit gebracht. Damit ist eine weitere Komplikation genannt, die das Dauern des Bildes zu einer problematischen, die Wahrnehmung, die Teilnahme, das Kommentieren herausfordernden Angelegenheit macht.

C. Gegenseitige Reflexion von ikonographischer Interpretation und Lichtanalyse

Man könnte, Motive der inhaltlichen Interpretation und der Lichtanalyse einander attrahieren sehend, zu einer bündigen Deutung fortschreiten:

Die Musikinstrumente liegen in ruhigem Schein – vielmehr: er scheint aus ihnen zu erfließen. Dieses Licht ist Metapher der Musik, die die Harmonie der Welt und das Medium der lösenden, vereinigenden Liebe ist. Sie „blühen“ in mildem Erotizismus. Der rechte Oberschenkel Amors – wie auch, in geringerem Maße, der linke – strahlt in starkem Beleuchtungslicht. Es läßt die Attraktivität des Gottes so heftig werden, daß sie das wahrnehmende Bewußtsein von den Erinnerungen, auf die es sich stützen kann, auch seinen sinnlichen Erinnerungen weghebt. Auf dem Tuch – mit der Pointe der Weiblichkeit ausgezeichnet – schreibt sich das Licht noch härter nieder, in kurzem, heftigem Rhythmus mit Schatten wechselnd. Hier bedeutet das Licht den erhitzten Trieb. Entfernen wir uns von diesem Zentrum der Aktion nach

Berührung von Licht und Materie läßt dagegen ein komplizierteres, reflektiertes und, daß ich's nur gestehe, interessanteres Verhältnis des lombardischen Malers zu dem allgegenwärtigen Venezianer vermuten. Wenn wir Caravaggio in manchen Bildern seiner letzten Jahre, so im Florentiner Porträt des *Malteserritters*, in der Szene des *Zahnziehens* (ebenfalls in Florenz) u. a., ganz aus einem weichen braunen Medium malen sehen, ist geradezu an ein Nacheifern Tizians zu denken. Als Erinnerung, als Moment, unauffällig und doch distinkt, findet sich das mediale Braun schon im *Amor* – und in anderen dieser Zeit, wie ich zeigen werde.

rechts, sehen wir das Licht sich dämpfen in dem Maße, wie die Faltung des Tuchs großzügiger wird: wir werden zu Zeugen des *sich beruhigenden* Triebes.

Diese Interpretation erlaubte das Vergnügen, dem Licht eine einfache ikonographische Bedeutung zuzuschreiben. Es würde sich als Metapher des erotischen Triebes zeigen, dargestellt in verschiedenen Stadien der Erregung. Bei der im zusammengetragenen Material weiter ausgreifenden Diskussion, die ich folgen lasse, wird festzustellen sein, ob dieses Vergnügen haltbar ist. Ein Impuls der Diskussion ist es, zu prüfen, ob es bei der – nur vorläufig abgewiesenen – ‚ikonographischen Aporie‘ Praters bleiben muß oder nicht.⁸⁵

Wir sahen die Bedeutung der Amorgestalt von der göttlichen Tugend über die irdische Liebe – mit dem homosexuellen Akzent –, über Atlas und Fortuna bis zum leidenden Christus reichen. Amor erschien als *Amor ferinus*, aber mit beachtlichem Anspruch auch als *Amor divinus*; so sinnlich-direkt er sich darbietet, so deutlich sind auch die Hinweise darauf, daß er zugleich für die Philosophie steht. Es ist bereits – als Einwand gegen Röttgens Methode – angedeutet worden, daß man den starken Akzenten, den offenen Partien nicht ohne weiteres den Vorrang beim Bedeuten geben darf; denn wer sagt, daß den leichten Anspielungen nicht ebenso hohe Autorität zukäme wie den starken Hinweisen, und zwar vielleicht gerade dadurch, daß jene der Arbeit des Entzifferns mehr Mühe bereiten als diese.⁸⁶

Ein den Vorschriften des Tridentinischen Konzils strikt verpflichteter Zeitgenosse⁸⁷ hätte, mit solchen Überlegungen konfrontiert, vermutlich entgegnet: „Ich finde in diesem Machwerk keinen Spielraum für theologische Gedanken. Eine Zumutung, von diesem Anblick nicht verstört, nicht aus dem Denken gerissen sein zu sollen.“ Sofern der Fluß des Denkens eines

⁸⁵ Siehe oben S. 16.

⁸⁶ Siehe oben S. 20.

⁸⁷ Der Bologneser Maler Prospero Fontana hatte dem dortigen Erzbischof Kard. Gabriele Paleotti bei der Abfassung des *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* assistiert und hielt, ein hohes Mitglied der Malerzunft der Stadt, auf Einhaltung der dort niedergelegten Vorschriften, die die Bestimmungen des Tridentinum konkretisierten. Cf. Roberto Zapperi, Annibale Carracci, 1990, S. 69sq.

dogmatischen Bettes bedurfte, hätte jener Zeitgenosse recht gehabt. Aus dem ikonographischen Befund aber – und dieses methodische *prius* ist hervorzuheben – läßt sich erschließen, wie Caravaggios Publikum, ob geistlich oder säkular, mit solch einem Kabinettbild umging. Sein Anblick stand – es muß schon deutlich geworden sein – unter dem Aspekt des *Spiels*. In diesem Spiel ging es hin und her zwischen theologischen und philosophischen Motiven, die im Klima erotischer Attraktion dargestellt waren. Wenn man sich hierbei im Einklang mit antiken Gepflogenheiten des Feierns befand – und darauf läßt es schließen, daß man sich, wie auch Prater zeigt, einer Schrift wie des Platon'schen *Symposion* als Quelle für Bildgedanken bediente⁸⁸ –, war das Vergnügen noch gesteigert und hatte sich ein Signal gefunden, das einen der Geschichte, den Bedingungen der Existenz enthobenen Raum anzeigte. Es war, so möchte ich weiter mutmaßen, ein abenteuerlicher Reiz, das, was die Doktrin streng in Sphären sonderte, zu vermischen: Zu was für Zuständen, was für Gedanken würde man dabei geführt werden? Die Figuren der antiken Mythologie und der kirchlichen Traditionen sollten sich ineinander spiegeln. Dabei würden sie, mochte man hoffen, aus dem Bann der etablierten Realität herausspringen, würden mit einem Lächeln verbinden, was gewöhnlich bei seinem Zusammentreten Angst hervorruft. Sollte mit diesen Vorstellungen der Gebrauch, den die Adressaten von einem *Amore vincitore* und ähnlichen Bildern machten, zutreffend bestimmt sein, ließe sich dieser mit zwei Zügen noch näher charakterisieren:

Hinweise, Anspielungen, Verkörperungen, die das Bild bietet, gingen nicht ohne gewisse „Vorzeichen“ in das intellektuelle Spiel ein. Einen versteckten Hinweis – wie den Kreuznagel im Zirkelschenkel – aufgefunden zu haben, schmeichelte dem Betrachter, ebenso wie er sich darin gefallen mochte, einen starken, scharfen Akzent mit seiner Entdeckung in Balance zu bringen. Beide Leistungen verrieten den diplomatischen Kunstgenießer. Das Bild ließ ihn nicht im ungewissen, daß er sich auf eigene Verantwortung dafür entschied,

⁸⁸ Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 144sq., wo der Verfasser zeigt, daß die Gestalt des *Amorino dormiente* (des ‚dürftigen Eros‘) ein Motiv des *Symposions* aufnimmt, wie wir es in bezug auf den ‚rüstigen‘ Amor, den *Amor als Sieger*, bereits gesehen hatten.

den versteckten Hinweis aufzugreifen, ihn in Wirklichkeit erst zum Hinweis zu *machen*; Bestätigungen dafür, die er aus anderen Details des Bildes erheben wollte, sind spärlich und ebenso ungewiß wie der, von dem er diesen Impuls empfing.

Dementsprechend kann sich eine gefundene Bedeutung nicht im Bild selbst zur Geschichte vervollständigen. Die beiden Hinweise auf die Gestalt Christi, die ich aufgezeigt habe, gehören denn auch nicht in *eine* Geschichte, sondern in zwei Episoden aus der Passion Jesu: die Kreuzigung und die Geißelung. Die Lektüre des Bildes gewährt nicht die Ruhe und Befriedigung eines Berichts, nicht das andächtige Sich-Versenken in eine heilige Person, sondern sie verwickelt den Betrachter in einen Schwall von Gedanken, die einander nicht ohne den Druck einer gewissen Konkurrenz ablösen. Er kann sich entscheiden, dem Spiel der Hinweise, Abbrüche, neuen Anfänge sich hinzugeben oder die Motive gegeneinanderzuführen und sich dabei seine Souveränität zu beweisen.

Ich hatte in der ikonographischen Analyse das Thema der Verstrickung in – narzißtische – Erotik repräsentiert gefunden. Dies scheint durch die verwickelte Struktur des Inhalts bestätigt. Ich glaube, daß erotische Verstrickung der Fluchtpunkt des intellektuellen Treibens ist, den Caravaggio dem Bild gesetzt hat. Mit dieser These wäre diesem eine Verbindlichkeit zugeschrieben, gegen die der vieldeutige Inhalt sich zu sträuben scheint: sie kommt gewissermaßen wie ein Dieb in der Nacht. Solche Verbindlichkeit aber wäre, anders etwa als die des Kultbildes, nicht ein- für allemal mit der Themenstellung festgestellt und im ikonographischen Programm gesichert, sondern sie hätte sich durch die Probe des mit vielerlei Motiven lockenden intellektuellen Spiels zu bewähren und würde übrigens ständig in diesem Medium schwebend gehalten. Zugleich würde das Bild die Dignität der Reflexion dartun. Mit dem gesetzten Fluchtpunkt aber hätte Caravaggio sein Interesse an dem Projekt – über die Teilnahme an dem Treiben der Intellektualität hinaus – motiviert und ein Thema seines Lebens angebracht, das er später weiter ausgearbeitet hat:⁸⁹ das Thema der in Enttäuschungen, Diskriminierung, der in die Frustration des Narzißmus verstrickten

⁸⁹ Z. B. in dem Bild *David mit dem Haupte des Goliath*, siehe Kapitel 3.

Homosexualität, in der es – anders als bei den päderastischen Inklinationen der Magnaten – um Leben oder Tod geht. – Im Sinne dieses Themas wäre die Reflexion wie folgt weiterzuführen:

Der Prozeß des Anschauens und der Reflexion des Bildes ist noch nicht konkret genug beschrieben, wenn man ihn als einen der halb eingegangenen Verpflichtungen, der immer plötzlich geschehenden Absprünge, Abstürze, der seltsamen Assoziationen etc. hingestellt hat, sondern es ist auch auf die Qualität der Konfrontationen des Bewußtseins mit den Motiven einzugehen. Sie erfordern nicht alle die gleiche Aufmerksamkeit; manche beschäftigen das Bewußtsein stärker als andere, Provokationen des gewohnten Denkens, die sie sind. Der laszive Amoralümmel, *zugleich* Christus, geißelt und gekreuzigt: an diesem Oxymoron kann sich das Denken abarbeiten, wenn die frivole Schmeichelei, eine geheime Neigung mit dem höchsten Namen in Verbindung gebracht zu sehen, in ihrer Wirkung nachgelassen hat. Was bedeutet dieses *Zugleich*? Ist es am Ende eine Heiligung (begleitet vielleicht von einem Geflüster über die homophilen Neigungen Jesu) oder nur ein Fall dichtester Verstrickung des Denkens? Oder deutet es darauf hin, daß Amor nicht nur für die, die seine Pfeile – die einen rot: Leben, die anderen schwarz: den Tod bringend – in ihr Herz empfangen, zweideutig ist, sondern selbst seiner Macht unterworfen, – nicht ein Gott, der seine Wirkungen aussendet, von ihr unberührt, – sondern daß verstrickende Liebe alles (*pân*), sogar das, was man als ihren Ursprung denken möchte, in ihre Gewalt bringt?

Drückt das Bild aber, mit seinen Widersprüchen, mit seinen sakralen Anspielungen und seinem Erotizismus, nicht zugleich den Wunsch aus, zu einer generöseren Religion zu kommen, als die man bis dahin hat und die man braucht, – einer Religion, die ihre Bestimmung, reflexives Bewußtsein und sinnliche Spontaneität übereinzubringen, endlich wieder erfüllt? Den Akzent auf dem Thema der Verstrickung hatte ich dem Maler zugerechnet; der Wunsch nach einer weiträumigeren Religion könnte ein Beitrag des Auftraggebers zur Bildkonzeption sein. Dieser Wunsch läßt sich als seiner gesellschaftlichen Situation entsprechend denken; jener Akzent verriete den Artisten, der keine gesellschaftliche Macht unter den Füßen hätte, sondern seine Intelligenz, die ihn zum Skeptiker stempelt. Doch dürfte es dem

Magnaten nicht unlieb sein, seinen Wunsch in eine derart ungewisse Beleuchtung gerückt zu sehen. Kann doch die Reinheit des Affekts, die das Konzil im Gefolge der Bemühungen eines Ignatius u. a. dem Kult maßgeblich verschrieben hatte,⁹⁰ ihm keineswegs genehm sein, kaum daß er ihren Weg für sich, den Repräsentanten, als gangbar erkannte. Das *sacrificium intellectus*, das sie forderte, muß ihm falsch scheinen. Wie kann man von ihm die öffentliche Darstellung des repräsentativen Bewußtseins verlangen und es ihm in der Andacht wieder abnehmen wollen?

D. Reflexion der verschiedenen Lichtqualitäten

Dem entwickelten Helldunkel Caravaggios hat A. Prater eine das Bild in seiner ästhetischen Autonomie akzentuierende Funktion zugeschrieben. Es ist, wie Prater zeigt, die Erfüllung des Verlangens, dort, wo der Inhalt heterogen ist, die Erscheinung umso stärker als einheitliche, überwältigende zu geben. „Im Unterschied zu den heterogenen Bedeutungsansätzen [wie Prater sie im *Bacchino malato* aufgewiesen hat] kann die Bildfarbe sich systematisieren und dabei vollkommen konsequent verfahren. Der ästhetische Eigenwert, den sie so erlangt, wird dabei zum Substitut der ikonographischen Stringenz.“⁹¹ Was Prater über die – reduzierte, um Braun, Grau und *caput mortuum* gruppierte – Bildfarbe sagt, macht er im nächsten Satz auch für das Helldunkel geltend: „Die frühe Rezeptionsgeschichte von Caravaggios Malerei lehrt, daß auch die großen religiösen Bilder weit mehr durch ihr rein ästhetisch bewertetes Helldunkel und ihre Farbgebung wirkten als durch ihre nicht selten falsch beschriebenen Inhalte.“⁹² Das auf Varianten des Braun reduzierte Kolorit kann

⁹⁰ Ignatius verlangt vom Gläubigen Versenkung in die Gegenstände der Andacht – Versenkung mit allen Sinnen, in höchster Konzentration; cf. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, S. 121, wo entsprechende Stellen aus den *Exercitia Spiritualia* des Ignatius zitiert sind.

⁹¹ Licht und Farbe, S. 134.

⁹² Ebenda, S.134sq.

zum Medium des Affekts, *jedes* Affekts werden,⁹³ eindringlicher als ein Kolorit, in dem die bunten Farben einen weiteren Spielraum hätten; denn in diesem läßt sich die Erinnerung an die ikonographische Bedeutung der Farben, die das Affekthafte entmächtigt oder doch in sich verbirgt, nicht tilgen, Braun hingegen ist stumpf genug, sich nicht selbständig zu setzen gegenüber dem totalisierenden Konzept und zugleich – mit seinem Anteil an Orange oder Rot – die Bewegtheit eines Affekts zu transportieren. Die Bildregie, die diese Farbe zum Ausdruck des jeweils gegenständlichen Affekts zu modulieren bereit ist, erweist sich auch in ihrem anderen Mittel, dem Helldunkel, als Herrschaft über das *sujet*, als welche das Dunkel nach Willkür setzt und mit dem Licht die Gegenstände erfaßt, umfaßt und den Schein erzeugt, nur ihm verdanken sie ihr Leben. Bekanntlich sind dieses Kolorit und das Helldunkel bestimmend geworden für das Andachtsbild des 17. Jahrhunderts, nachdem Caravaggio seine Erfindung selbst auf diese Gattung angewandt hatte.⁹⁴ Sie weisen auf den Doppelcharakter der *devotio moderna* hin, einerseits ein Meer von Gefühl, andererseits nach einem rationalen Konzept streng ausgerichtet zu sein.

Auf solche Andacht, in der das überwachende Bewußtsein unterginge, ist es im *Amor als Sieger* nicht abgesehen. Hier steht dem Bewußtsein *eine* blendende Gestalt entgegen, mit der Begleitung eines Attributs (des Tuches), das die gleiche Qualität zeigt; diesen Gegenständen zur Seite aber herrscht kein Dunkel, in das die Macht des Lichts einbräche, sondern ein Dämmer, aus dem andere Gegenstände sich artikulieren mit einer Beleuchtung, die sie nicht scharf detachiert erscheinen läßt. Stand das Bewußtsein im Anblick des Amor auf der Schwelle, sich dessen Einfluß zu unterwerfen, zum Objekt der Regie zu werden, so findet es bei der Wahrnehmung jener sich solch steilem Anspruch wieder enthoben, besänftigt und amüsiert, einig in diesem Gefühl mit den

⁹³ Cf. ebenda, S. 139sq. und Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 120.

Strauss bemerkt an dieser Stelle, die Grau/Braun-Verbindung stehe -es ist mit Bezug auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts gesagt – als ‚Metapher für die farbige Vielfalt der sichtbaren Welt‘.

⁹⁴ Zuerst in den Bildern der Contarelli-Kapelle.

Dingen, die sich der objektivierenden Macht des Lichts entziehen können, während der Gott es nicht kann. Sofern aber ihre Beleuchtung von ihnen selbst mitbestimmt scheint, spiegeln sie dem Bewußtsein den Wunsch nach einer Reflexivität, die nicht in den transzendentalen Raum gefesselt wäre – eben den Wunsch nach einer generöseren, um nicht zu sagen: einer *commoden* Religion.⁹⁵ Den humoristischen Effekt des Wechsels von den gleißenden Partien zu den weich leuchtenden kann man sich auch so zurechtlegen, daß das Bewußtsein, vom starken Licht getroffen, sich eben wappnet, sich zusammenzieht, um sich zu bewähren, und schon bemerkt, wie mühelos es dieser Härte entkommt.

In der weichen Lichtkomponente hatte ich einen Rekurs auf Tizians Farbe als symbolische Substanz gefunden.⁹⁶ Theodor Hetzer, der Tizians Kolorit so bestimmte, sah Caravaggio nur als Antipoden des venezianischen Malers, als Zerstörer seiner Tradition an. „Dieser verblüffendste Maler der neueren Kunst“, schreibt Hetzer, „widerspricht dem gesamten geistigen Leben Tizians völlig, stellt alle Grundlagen und allen Glauben in Frage; er ist ebenso Revolutionär wie Tizian autoritativ ist.“⁹⁷ Caravaggio, so führt Hetzer darauf u. a. aus, präsentiere die Gegenstände dinglich-verschlossen, der Transzendenz abgekehrt, und seine Farbe sei dementsprechend ein strenges Lokalkolorit⁹⁸;

⁹⁵ Mit dem bekannten Ausdruck am Schluß von Büchners *Leonce und Lena*.

⁹⁶ Siehe oben S. 32.

⁹⁷ Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, S. 202.

⁹⁸ Er stellt fest, ‚alle Farbigeit Caravaggios‘ beziehe sich ‚im Eigentlichen auf den schlichten hölzernen Schemel, das irdene Gefäß, den rauhen Wollstoff.‘ (Ebenda, S. 208.) Man ist an den Dingkult eines *Han van Meegeren* erinnert; cf. sein seinerzeit berühmtes Gemälde *Die Jünger von Emmaus*, dessen Wertschätzung freilich auf tönernen Füßen stand – es war das Paradeferd der Meegeren’schen *Vermeer*-Produktion –, das aber mit seiner schlichten Präsentation von Brot und Tischgerät, den groben Textilien und dem Grau des Inkarnats, so schlicht, daß es trieft (ich urteile nach der Abbildung bei A. B. de Vries, *Jan Vermeer van Delft*, 1945, S. 41), den Wünschen der Zeitgenossen geschmeichelt haben wird. (Zur Meegeren-Rezeption siehe A. Blankert, *Vermeer of Delft*, S. 69-73.) Wenn ich nicht irre, sieht man Hetzer hier auf halbem

über das Licht bei Caravaggio sagt er: „Es ist allgemein bekannt, wie viel Licht und Schatten zur Wirkung der Caravaggioschen Bilder beitragen. Auch hier ist er auf das Konzentrierende, die Gegenständlichkeit Steigernde vor allem bedacht. Er gibt nicht das im Raum sich ausbreitende Licht, sondern die von tiefen Schatten scharf umgrenzte drastische Beleuchtung. Sein Licht verzehrt die Farben nicht, es läßt sie vielmehr in ihrer Bestimmtheit deutlich hervortreten. Aber es ist eben doch das Licht die Ursache der farbigen Erscheinung; wo kein Licht hinfällt, ist Dunkel, hört die Farbe auf, sichtbar zu werden. Farbe ist also für Caravaggio etwas Bedingtes, Hervorgerufenes. Sie besteht nicht durch sich selbst und wird nicht eins mit dem Licht.“⁹⁹ Soweit es sich um das handelt, was hier ‚hartes Beleuchtungslicht‘ genannt wurde, sind Hetzers Feststellungen zutreffend. Mit der Prädikation vom strengen Lokalkolorit zielte ich auf die Präzision der Naturnachahmung; diese hindert aber nicht, daß die Farbe dem Beleuchtungslicht unterworfen ist. Den Druck des Lichts auf die Farbe liest man in einigen Bildern ihrer Überhellung ab, die wie eine Überspannung empfunden wird. Besonders deutlich in der *Kreuzigung Petri*: man bemerke das blaugraue Tuch, das den Fuß des Kreuzes verhüllt, aber auch das Grün der Hose des am Tau ziehenden Söldners; sogar das Rot im Gewand des anderen Schergen kann sich nicht ungehemmt entfalten. Ein hervortretendes Beispiel für dieses gespannte Kolorit ist das Blau des vordersten der zuschauenden Soldaten im *Martyrium des hl. Matthäus*.

Hätte Caravaggio sich streng an das harte Beleuchtungslicht gehalten, wäre dieses nur als Metapher der „Regie“, der „kommandierenden Konzeption“ – oder wie man diese Instanz sonst benennen wollte – anzusehen. Indem sie sich derart dem Bild, einer Sache des Erzählens, einschreibt, macht sie sich zur Repräsentantin des *Schicksals*.¹⁰⁰ So ist sie etwa in der *Madonna dei Palafrenieri*,

Wege zu einem Irrtum steckenbleiben: dem Irrtum, Caravaggios stillebenhafte Tendenz im Sinne eines Dingkults zu nehmen.

⁹⁹ Ebenda, S. 209.

¹⁰⁰ Zu dieser Formulierung möchte ich das abwandeln, was Schöne über das carravaggiske Beleuchtungslicht als Repräsentanz des Sakralen sagte; siehe Über das Licht in der Malerei, S.

wo das harte Beleuchtungslicht die Szene beherrscht, auch wirklich zu lesen. Teilt aber das strenge Beleuchtungslicht sich den Bildraum mit seinem anderen, dem milden Materielicht,¹⁰¹ dann verweisen beide auf eine Regie, die sie überschaut. Das strenge Beleuchtungslicht repräsentiert dann nicht mehr ungebrochen den Geist der Bildkonzeption, der sich zum Repräsentanten des höchsten Geistes aufwirft, sondern es wird, ohne sich ganz von dieser Repräsentanz zu lösen, frei für andere Besetzungen, mit welchen es dem der Materie verbündeten Dämmerlicht und dessen Besetzungen gegenübersteht. In bezug auf den *Amore vincitore* hatte ich vorgeschlagen, dem gleißenden Beleuchtungslicht die Repräsentanz der überwältigenden, frustrierten narzißtischen Liebe zuzuschreiben;¹⁰² und dem ist nun hinzuzufügen, daß dieser der läßlichere, seiner eigenen Expansion sich überlassende *amore* der Materie und des mit ihr sympathisierenden Lichts humoristisch gegenübergestellt ist.

142: „Angesichts dieser Handlungsweise des Lichtes [nämlich daß es fast immer ‚von der Christus-Seite‘ einfällt] liegt es nahe zu sagen: Das Licht bringt Leben – deshalb ist es stets mit dem höchsten Lebenden: Christus oder den Heiligen, und deshalb steht es gegen den Toten, ihn bescheinend“ (so in der *Auferweckung des Lazarus*).

¹⁰¹ Diese Prägung stammt von Klaus Heinrich.

¹⁰² Siehe oben S. 18sq.