

Kapitel 3. Phänomene und Bedeutungen des Lichts in drei anderen Bildern Caravaggios

Überleitung

In dem Bild der Opferung Isaaks sahen wir das Licht sich noch drastischer differenzieren als im *Amore vincitore*. Es erschien in weich begrenzten Bahnen, im weichen Medium der Landschaft, aus ihm beinahe magisch herausgehoben, daneben aber streng diszipliniert, scharf auf die Körper der vorderen Szene auftreffend und dadurch sie als sich selbst fremd zeigend. In dieser Weise des Erscheinens stand es den Gegenständen keineswegs gleichgültig gegenüber, sondern bestimmte mit an der Situation. Es verwickelte sich – an der Stelle, die das Messer besetzt hält – mit kompositorischen Dispositionen zu einer dramatischen Pointe. In ihr fanden wir die Angst, die über die Szene gebreitet ist, gebündelt. In diesem Punkt wird das Licht zu einem *jähren Moment* der Angst; in seiner anderen Artikulation, der in der Landschaft angewandten, wird es zu einer *lagernden Stimmung* der Angst. Mit der Angst aber fanden wir die Erotik des Bildes beinahe ununterscheidbar verknüpft; wir bezeichneten den *Akzent* der Angst als phallisch, die *Stimmung* der Angst als leidend, als die weibliche Seite der Erotik in einem homoerotischen Komplex. Innerhalb der Landschaft, der Sphäre der Stimmung, wiederholt sich, wie wir jetzt hinzufügen können, das Widerspiel in abgeschwächtem Modus. Jene fließend-glühenden Lichtbahnen zucken fremd in sie hinein, Einwirkungen des Messers, die sie sind. Dementsprechend bietet sich das schummerige Medium der Landschaft – in welchem Licht und Materie nicht zu unterscheiden, sondern tizianisch eins sind – als das leidende dar, entsprechend einer Tradition, die die Landschaft als Metapher des Weiblichen eingesetzt hatte.

Wenn aber die Figurengruppe von der Landschaft durch ihr im ganzen trockeneres, die plastische Bildung herausstellendes Licht abgehoben ist, attrahiert dieses auch die Funktion, die *Intersubjektivität* zu beleuchten, zu symbolisieren, speziell die auf das Homoerotische pointierte affektive Dynamik. Die Landschaft ihrerseits, mit ihrem weicheren Licht, zeigt auf, daß die in der Figurengruppe dargestellte Wahrheit eine weitere, vielleicht über das Homoerotische hinausgehende Geltung hat, als man sie dem vorderen

Komplex ablesen könnte. Die Landschaft zitiert ein kosmologisches Motiv – das von Klaus Heinrich erläuterte Motiv der *marianischen Landschaft* –; sie ist aber nicht mehr der auf *mütterliche* Affektivität gestimmte Raum, das mildernde Jenseits der aktuellen Inhalte, sondern ist selbst von ihnen gestempelt. Ihr schummeriges Medium und die Reflexe der affektiven Dramatik, die darin eingetragen sind, zeigen ihre Tendenz an, zum *Innenraum* der Affekte zu werden. Die älteren Landschaften bestätigen ruhig und vorbehaltlos die Funktion des *holding*,²⁰⁸ die der Beschauer ihnen ansinnt: diese Landschaft stellt sich ironisch zu solchem Ansinnen.²⁰⁹

Was aber geschieht, wenn die Figuren, deren affektive Gespanntheit durch das harte Licht unterstrichen wird, nicht vor einer Landschaft, sondern vor einem neutralen Grund stehen? In der folgenden Antwort auf diese Frage knüpfe ich an das über den *Amore vincitore* Gesagte an. Daraufhin werden drei Bilder Caravaggios untersucht, die ihre Figuren vor neutralen Gründen darbieten, und die Frage nach der Funktion des Grundes – und des Helldunkels überhaupt – wird in bezug auf jedes von ihnen erneut gestellt.

Das Bild des triumphierenden Amor hat keine Landschaft. Die Beschäftigung des Lichts mit den Gegenständen zitiert nicht die Kosmologie herbei.²¹⁰ Die Gegenstände, und Amor mitten unter ihnen, sind in einem *intérieur* placiert, wie man an dem Dielenboden und seiner Kante gegen die hintere Wand erkennt. Die Wand freilich – man muß präziser sagen: das

²⁰⁸ Im Sinne Donald Winnicotts, siehe oben S. 62, Anm. 145.

²⁰⁹ Diese Tendenz der Psychologisierung der Landschaft kann bereits den Kompositionen A. Carraccis abgelesen werden. Sie bieten sich vielfach als tonige, gedämpft und wenig differenziert beleuchtete Szenen dar, und wenn man sich in ihnen ergeht, erfreut man sich weniger des Ausblicks ins Freie – wie er in Giov. Bellinis Madonnenbildern und *Sacre Conversazioni* augenfällig wird –, als daß man die Affekte, von denen die Figuren besetzt sind, in ihrem Medium verfließen findet. – Siehe in diesem Sinne die Dresdener *Madonna mit dem hl. Matthäus*.

²¹⁰ Das Ensemble der Geräte und Embleme suggeriert vielmehr, wie wir sahen, einen „Kosmos“ der Künste, siehe oben S. 2, 9.

braune Medium, das sich dort ausbreitet, wo die Wand wäre – spottet der Zumutung, den Raum zur Tiefe hin zu begrenzen, ist vielmehr selbst unbestimmte Räumlichkeit. Diese Qualität ist so durchdringend, daß unter ihrem Einfluß die perspektivisch zusammenlaufenden Dielenkanten und der „Horizont“ der Bodenkante selbst in ihrer semantischen Funktion schwanken. Der Präsentation der Figur und der *accessoires* muß ein Sinn zukommen, der sich mit der bewährten Unterscheidung von vorn und hinten nicht verträgt. Der Prozeß, in den Amor und die Embleme verwickelt sind, hat einen *absoluten* Aspekt. In dem braunen Medium des Grundes ist die Distinktion von Licht und Materie aufgehoben. Sein „Eigenlicht“ ist indessen nicht mehr sakral wie das des Goldgrundes, sondern die Fusion von Licht und Materie – oder sollte man von Licht und *Materialität*, einer flottierenden Qualität, sprechen? –, ruhendes Potential von Verkörperung und Erscheinung, verspricht eine *situationslose* Realisation, d. h. eine Realisation, die dem Bekenntnis zur räumlichen, damit auch zur zeitlichen Gebundenheit enträt. Solche Gebundenheit verwies seit der Renaissance immer in den kosmologischen Zusammenhang; eine Realisation, die diesen auflöst, hebt die Kosmologie, einen Zusammenhang der Repräsentation, auf und setzt sich selbst unmittelbar repräsentativ. Das Sich-Zusammenziehen des Potentials zur Realität wird dann nach dem Beispiel der *Einbildung* genommen und so dem Eingreifen der Reflexion unterbreitet. Die Einbildung wird damit selbst repräsentativ – durchaus im gesellschaftlichen Sinn genommen –; und damit ist der Gedanke der *creatio ex nihilo* eingelöst als Formel der unmittelbar repräsentativen Geltung der Einbildung.

In einer solchen absoluten Szene kann man Gegenstände entstanden denken auf die Weise, daß Licht und Materie auseinandertreten. Stehen jene fertig da, so sind sie dunkle Materie, die das Licht als Beleuchtung an sich tragen. Wir sahen die Gegenstände dieses Bildes vielfältig auf den Zustand des Ungeschaffenen zurückverweisen: Der Schatten auf dem Notenpapier war mürbe wie Staub, die Oberflächen der Musikinstrumente und des Richtscheits hatten den Glanz des Lichts beinahe ganz aufgesaugt, dieser Glanz floß an dem Brustpanzer in die Breite und ging in Braun, die Farbe des Mediums, über. Die

Spuren des Nicht-Konstituierten unterstrichen, daß die Gegenstände Resultat seien.

Die These, das Bild biete ein *situationsloses* Werden und Erscheinen, ist dahin zu modifizieren, daß dieses Werden und Erscheinen seine eigene Zeit vorträgt, die es als die *einzig*e prätendiert. Damit zeigt sich das Bild – als Begriff genommen – prägnant in doppeltem Sinne: 1. Es hält, dicht wie ein Spiegel, dem Beschauer die raum-zeitliche Konstitution seines Bewußtseins vor; es saugt ihn in sich hinein, so daß er in seinen gewohnten Selbstbestätigungen nicht mehr spielen kann.

2. Die Kommunikation zwischen dem produzierenden und dem rezipierenden Bewußtsein wird exklusiv. Der Beschauer findet im Bild keinen Stützpunkt für die Konstitution seines Bewußtseins außer dem, den der Produzent sich gesetzt, der die Konstitution mit gleicher Abstraktheit nahm. Das Bewußtsein, worin Intersubjektivität, Zeit und Raum implizit sind, ist nur sich selbst verbindlich: heißt das nicht, daß es den Platz einer *sakralen Instanz* einnimmt?

Wenn das produzierende Bewußtsein seine Gegenstände in verschiedenen Stadien der Realisation darstellt, wenn es die einen zeigt, wie sie vom Grunde, vom Potential, noch attrahiert werden, die anderen aber in harter Rundung vom Grund abgehoben zeichnet, so erfüllt es sich und dem rezipierenden Bewußtsein das Bedürfnis, sich selbst als *constituens* der abstrakten Zeit zu erkennen. In diesem Sinne ist das zu lesen, was ich als verschiedenerlei Licht bezeichnete und was nun präziser als verschiedenerlei *Artikulation* des Lichts in der Materie und der Materie im Licht umschrieben werden kann, abgesehen von der ikonographischen Frage, welche Gegenstände hart gerundet und welche dem Grund entgendämmernd gegeben seien. Das Bewußtsein, das sich nicht ein- für allemal gegeben und fertig, sondern in den Prozeß der Konstitution verwickelt auffaßt, verrät eine Nervosität und Angespanntheit. Hat man sich dies einmal deutlich gemacht, so ist ein Motiv gefunden für ein Schwanken in der Rezeption von Caravaggios Bildern: Man weiß, selbst bei den bündigsten ikonographischen Formulierungen, nicht, ob es diesem Maler

um die Sache gehe oder um die Produktion – die Selbstproduktion;²¹¹ und man darf sich durch umgehende Dogmen wie den trivialen Satz, Produktion sei eben immer Selbstproduktion, nicht davon abhalten lassen, die nervöse Insistenz auf die Artikulation der Zeit symptomatologisch zu lesen. Es wäre verlockend, in dieser Tendenz die triebdynamisch wie soziologisch instabile Existenz des Homosexuellen sich verraten zu sehen. Die Weiblichkeit, die er sich zurechtmacht: das *female element*²¹², das er im geliebten Mann gespiegelt und verlebendigt findet, gestattet eben – unter den Verhältnissen der Ächtung der Homosexualität – kein ruhiges Zeitbewußtsein, wie es die in einer Frau genossene, wie in sich selbst wiedergefundene Weiblichkeit gestatten würde. Indem der Maler aber solche Instabilität darstellt mit Mitteln, die an das Problem der Konstitution von Raum, Zeit und Bewußtsein rühren, zeigt er, daß die sexuelle Seite der Nervosität, wenn es sich anders um sie handelt, *Moment einer allgemeinen Symptomatik ist*.

Jedes Bild Caravaggios, dem Spuren konstitutioneller Nervosität eingeschrieben sind – und ich wüßte nicht, welches seiner Bilder solche Spuren nicht aufwiese –, evoziert die Frage, wie dieses Phänomen der Artikulation, als Symptom, mithin gewissermaßen kompakt genommen, sich zu den durch es akzentuierten Gegenständen verhalte. Im *Amore vittorioso* ist die – der Lichtartikulation nach – härteste Partie zugleich die sexuell heißeste, – eben die

²¹¹ Das Bild der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Galleria Doria-Pamphilij) will gewiß meditativ sein in der Neigung der Mutter über das schlafende Kind, in dem Blick Josephs, der seine Aufmerksamkeit auf den musizierenden Engel andeutet, im Blick des Esels, dem Blick der *bewußtlosen Seele*, in der Musik selbst, die man sich über die Landschaft ausgebreitet denken mag. Es ist auch meditativ; doch nicht erst, wenn man etwa das erregte Gewand des Engels wahrnimmt, schon wenn man auf die beinahe kupferne Härte der Oberflächen stößt, die durch ihre Abhebung von der duffen Landschaft erst recht fühlbar wird, zerteilt sich solche Ruhe, und das Bewußtsein fängt an, sich an der Frage nach den – heterogenen? – Bedingungen dieser Produktion abzuarbeiten.

²¹² Ebenfalls ein Ausdruck Winnicotts, siehe das 5. Kapitel seines Buches *Playing and reality*, S. 89 u. ö.

Stelle unter seinen Genitalien, mit dem Tischtuch und seiner vielsagenden Falte. Diese Partie decouvriert den Sexualtrieb als entfremdet und narzißtisch verengt. Man hätte zu kommentieren: Der ganz realisierte Gegenstand ist der von der Entfremdung am schärfsten gezeichnete. Das Dämmern der Instrumente, dem Grund näher als den erwähnten Gegenständen, ist ein ironischer Kommentar über das atemlos, raumlos Fertige.

A. Der ungläubige Thomas

1. Thematik des Bildes

Das zunächst zu diskutierende Bild vom *ungläubigen Thomas* bietet, abgesehen von den soeben berührten prinzipiellen Fragen, Anlaß, die Lichtführung als *Lichtregie* zu studieren.²¹³ – Zuvor einige Bemerkungen zu Thema und Inhalt des Bildes:

Die Wahl des Themas liegt auf der Linie von Caravaggios johannologischen Interessen.²¹⁴ Nur im Johannesevangelium wird die Geschichte vom ungläubigen Thomas überliefert.²¹⁵ Die synoptischen Evangelien führen Thomas nur in ihren Listen der zwölf Jünger auf;²¹⁶ das Johannesevangelium läßt ihn an drei Stellen aus der Vielheit der Apostel hervortreten:

²¹³ Das in der Potsdamer Bildergalerie gezeigte Bild gilt heute allgemein als Original, cf. Marini, 1987, Nr. 36, S. 176sq., S.423sq.

²¹⁴ Von „johannologischen“ Interessen des Malers zu sprechen, scheint nach der bereits gebotenen Übersicht über seine Darstellungen Johannes des Täufers gerechtfertigt.

²¹⁵ Man könnte fragen, auf welchen Johannes die behauptete „Johannologie“ bezogen sein sollte. Zur Zeit Caravaggios herrscht die Tradition, wonach die Aufmerksamkeit auf Johannes den Evangelisten die Aufmerksamkeit auf Johannes den Täufer bestätigt.

²¹⁶ Cf. Matth. 10, 3; Mark. 3, 18; Luk. 6, 15.

Er ermuntert sich und die anderen, Jesu nach Jerusalem, zur Passion zu folgen.²¹⁷ Damit erweist er sich als einer von denen, die Jesu besonders nahe stehen (der Beiname *der Zwilling*, den nur das Johannesevangelium ihm gibt, deutet, wie vermutet worden ist, auf ein nahes Verhältnis zum Herrn hin). In den Abschiedsgesprächen Jesu mit seinen Jüngern richtet Thomas als erster – vor Philippus und Judas – an den lehrenden Christus eine Frage.²¹⁸ Die Geschichte, in der er den auferstandenen Christus erkennt²¹⁹, bestätigt – ganz gegen den nachlässigen Titel vom ‚ungläubigen‘ Thomas- dieses besondere Verhältnis. Der Ausspruch Jesu: Μακάριοι οἱ ἄδόντες καὶ πιστεύσαντες (selig sind, die nicht sehen und doch glauben, V. 29) setzt Thomas nicht, wie man annehmen könnte, vor den anderen Aposteln herab, haben sie doch alle den Auferstandenen gesehen. Dieser Spruch ist nicht ohne Ironie an diese Stelle gesetzt und so scheinbar zum Resümee der Geschichte erhoben. Das Bekenntnis des Thomas folgt unmittelbar der *Anrede* Jesu an ihn. Wenn er ihn *gehört* hat, ist Thomas voller Zuversicht. Doch hat er ihn auch gesehen; und Jesus hat ihn aufgefordert, seine Wunden zu betasten. Ob er dies getan hat, bleibt im Text unbestimmt. Mit seinem Zurückweichen vor der Festlegung macht der Text deutlich, daß es auf die Erfahrung der *Präsenz* Jesu ankommt, nicht auf die lokalisierende Wahrnehmung. Die Erfahrung seiner Präsenz hebt alle Wahrnehmung in sich auf.²²⁰

Eine Darstellung, die dieser Interpretation verpflichtet wäre, sollte es vermeiden, auf das Betasten der Wunden einzugehen. Es gibt aber, soweit ich weiß, keine Darstellung, die Thomas nicht in dieser Handlung begriffen zeigte. Vielleicht konnte die Tradition – seit Augustin, seit den ersten Kirchenvätern, vielleicht schon seit Paulus – das Verhältnis der Jünger zu Jesus nur autoritär-reduziert begreifen und mußte voraussetzen, daß Thomas der Aufforderung Jesu, den Finger in seine Nägelmale und in seine Seite zu legen, ohne weiteres

²¹⁷ Joh. 11, 16.

²¹⁸ Joh. 14, 5.

²¹⁹ Joh. 20, 24-29.

²²⁰ Vorstehende Bemerkungen fassen Diskussionen mit meinem Bruder Lorenz Wilkens zusammen.

gefolgt wäre. Daß er in seinem Enthusiasmus von diesem Wunsch ohne Bedenken Abstand genommen hätte, war ihr vielleicht nicht vorstellbar. Wie denn der spirituell-zärtliche Umgang Jesu mit seinen Jüngern, der im Johannesevangelium bezeugt wird, weithin in der Dogmengeschichte ein Gegenstand der Verlegenheit war und bis heute geblieben ist.

Caravaggio folgt, augenscheinlich widerstandslos, der ikonographischen Festlegung, von der soeben die Rede war. Er kommt ihr mit der gewohnten Drastik nach; er übererfüllt sie, indem er Thomas seinen Finger Jesu nicht in die Seite legen, sondern *hineinstecken* sieht. Von einer Transzendenz der Sinne im Erkennen ist hier nicht die Rede: Thomas erfühlt den Herrn, während sein Blick glotzt, die fixe Intentionalität des Fingers nachahmend.

Wäre man – in der Linie der Tradition der Subjektivität – geneigt, die Sphäre Jesu, die Sphäre seines spirituell-zärtlichen Umgangs mit den Jüngern von leichten Berührungen, von andeutender Verständigung bestimmt zu glauben, könnte man mit diesem Bild nicht einverstanden sein. (Die hergebrachte Ikonologie hingegen scheint solchen Wunsch nach Dezenz und Zartheit zu bestätigen.) Die Zartheit verriete eine Kommunikation, die die Gemeinsamkeit als *fait accompli* bestätigte. Aber die Kultur des Andeutens gibt der Zweideutigkeit Raum: sie schließt auch Verschwiegenheit ein über *die* Bedingungen der Gemeinsamkeit, für die die Ausgeschlossenen mit Arbeit und Leiden eintreten sollen. Wenn Caravaggio sich gegen dieses Idiom entschied, so folgte er vermutlich dem Impuls, die Verwechslung der Sphäre Christi mit der Sphäre der Herrschaft, den symbolischen Ausdruck jener durch diese, aufzuheben.

Die Kraßheit von Caravaggios Formulierung ist übrigens keineswegs die Drastik des Realismus: kein Mensch würde, um sich der körperlichen Realität einer Wunde zu vergewissern, den Finger so tief hineinstecken. Das diese Geste bestimmende Motiv ist, neben dem benannten Impuls, die Sphäre Christi von der Herrschaftssphäre zu unterscheiden, symbolischer Art. Merisi gibt dem Erkennen seinen sexuellen Akzent. Er hebt das Lustmoment daran hervor, jedoch nicht als sanftes *accidens*, sondern als Erschütterung. Er tut ein übriges und setzt zwei Zeugen in die Szene hinein. Dem rechts stehenden Jünger ist im Schock der Unterkiefer hinabgefallen. Seine Augen, zusammengekniffen,

verraten, daß es kein frommer, „edler“, wehrlos machender Schock ist; der Jünger setzt der überwältigenden Erkenntnis noch etwas entgegen: die Mühe, die Fassung zu bewahren. Erst wenn gezeigt wird, wie die Erkenntnis das Bewußtsein aus seiner gewohnten Balance von Neugier und Indifferenz stürzt, wird sie in ihrer Bedeutung sichtbar.

Die weibliche Apostrophierung der Wunde Christi nimmt ein seit den Kirchenvätern bekanntes und besonders den Alchemisten vertrautes Motiv auf: Aus der Wunde Christi wird, durch das Herausfließen von *Blut*, dem Element der Eucharistie, und *Wasser*, dem Element der Taufe, die *Kirche* geboren.²²¹ Maurizio Calvesi kommentiert die Wunde Jesu im Bild der Grablegung auf dieser Linie und weist auf ein anderes ekklesiologisches Motiv dieses Bildes hin, nämlich die schräggeschobene Grabplatte, den *Eckstein*, der Jesus als Grund der Kirche symbolisiert.²²² Die Figurengruppe des Thomas-Bildes hat einen rhombischen Gesamtumriß. Darin findet Calvesi das Motiv vom Eckstein wieder.²²³ Mit diesen Motiven unterstreicht Caravaggio die für die Kirche konstitutive Bedeutung der Erkenntnis Jesu; und er fügt ein weiteres Motiv gleichen Sinnes hinzu: Die Köpfe der auf diesem Bild dargestellten Personen bilden ein Kreuz. – Es steht in seltsamem Verhältnis zum dogmatischen Sinn dieser Dispositionen, daß sie das Feste, Sture in Geste und Haltung des Thomas von der ästhetischen Seite her akzentuieren.

2. Licht und Farbe

Die Disposition des Lichts in unserem Bild versieht die dargestellten Verhältnisse mit diskreten Akzenten. Herrschend scheint das Beleuchtungslicht: man sieht über das ganze Bild hin Schlaglichter und Binnenschatten, wie die Tradition es von Caravaggio gewohnt ist. Nach dem früher Gesagten aber muß es untunlich erscheinen, von dieser ersten Orientierung zu einer allgemeinen Erläuterung der Bedeutung des Lichts

²²¹ Cf. Joh. 19, 34.

²²² Cf. Matth. 21, 42.

²²³ *Le realtà del Caravaggio*, S. 163sq.

überzugehen. Wie verschieden das Beleuchtungslicht allein bei einem Maler ausfallen kann, das ließ sich besonders günstig bemerken, als das Bild vom ungläubigen Thomas neben dem *Amore vittorioso* in der Dahlemer Galerie ausgestellt war.²²⁴ Ohne eine Intention auf die besondere Bedeutung des Lichts in jedem Bild hätte Caravaggio zwei Bilder nicht derart verschieden luminaristisch abstimmen können, wie es hier geschehen ist. Der *Amore*, so grell und hart in seinem Beleuchtungslicht, wie es beschrieben wurde; der *Ungläubige Thomas*, von schwererer, dunklerer Beleuchtung, beinahe durchgängig durch weichere Konturen artikuliert. Während in dem früher untersuchten Gemälde das Bildlicht Instanz der Reflexion ist, kommt es hier der Konzentration des Bewußtseins auf die dargestellte Geschichte zugute.

Daß die Artikulation des Lichts an der Materie, der Materie im Licht einen Akzent auf den Bildinhalt setzen kann, wird auch durch ihre Differenzierung in einem Bild bestätigt. Ich möchte im *Ungläubigen Thomas* folgende Varianten hervorheben:

- Ruhig und gewissermaßen detachiert liegt das Licht auf dem braunen Mantel des rechts stehenden Jüngers. Die Konturen darin sind relativ scharf, die Modellierung ist kaum Anlaß, den Farbton zu variieren. (Nur ein Schimmer Gelb in dem matten Lichtstreifen, der auf dem obersten Faltensteg liegt.)

- Im Gewand des Thomas, an seiner Schulter und an seinem Oberarm spielt die Höhung zwischen Spuren von Hellgelb und Rosa. Das Orange des Gewandes erweicht gleichsam unter dem Druck des Lichts: die Energie dieser Farbe drückt sich nicht mehr im Halten des Tons, sondern in der Spannung der auseinandergetretenen Komponenten aus. Dieses Phänomen könnte man als Attribut des Jüngers, wie er im Widerstreit zwischen rationaler Selbstbehauptung und Erschütterung der Erkenntnis befangen ist, sinnvoll placiert finden.

- Der weiße Mantel des Auferstandenen, in den dem Bildrand nahen Partien und am Ärmel scharf und trocken gezeichnet, weist in den gebogenen Falten

²²⁴ Vom Sommer 1994 bis Anfang 1996, während die Potsdamer Bildergalerie instandgesetzt wurde.

des Schoßes eine Zeichnung auf, deren Weichheit durch den weicheren Fall des Tuchs und durch die schwächere Beleuchtung motiviert ist. Hier sammeln sich Spuren von bunten Farben, ein Olivgrau in den ganz unbeleuchteten tiefen Stellen, im Reflexlicht ein schwaches Rot. So entsteht eine Korrespondenz zwischen dieser Partie und der beschriebenen Stelle im Gewand des Thomas. In beiden Fällen kann eine Farbe sich nicht halten: Im Falle des orangefarbenen Gewandes aber holt das Licht die Energie der Farbe hervor, während es im Falle des Schoßes verhalten ist und bunte Farben wie Staub attrahiert. *Die Schulter des Thomas ist expansiv, der Schoß Christi ist rezeptiv.*

- Die Köpfe des Thomas und des hinten stehenden Jüngers sind hell erleuchtet. Auf der Glatze dieses älteren Jüngers ein breiter Flecken Licht mit einem Glanzlicht. Zwei helle Streifen ziehen sich über die gefurchte Stirn des Thomas herab, und je ein breites, pastoses Glanzlicht besetzt seinen Nasenflügel und einen Wulst zwischen Nasenflügel und Nasenrücken. Der Kontrast zwischen diesen Glanzlichtern und der roten Färbung der Nase liegt in der Tendenz der Erregung. Die Furchen der Stirn zeigen eine malerisch grobe Behandlung, in der die Textur der Haut nicht deutlich wird, und die genannten Lichtstreifen scheinen äußerlich aufgelegt, affirmieren aber die Erregung des Mannes.

- Die Annahme als solche, diese letzten Beobachtungen betreffen den Affekt, bewährt sich, wenn man die anderen beiden Gesichter ansieht. Auch das Gesicht des rechts stehenden Jüngers ist mit Lichtern belebt, doch sind sie von geringerer Helligkeit als jene und weich vertrieben. Dieser Jünger sucht, wie gezeigt, die Fassung zu bewahren, und dem entspricht die gemäßigte Beleuchtung.

- Das Gesicht Jesu schwebt beinahe ganz im Schatten. Dies entspricht seinem gerundeten Umriß und seinem ruhigen, hingeebenen Ausdruck. Kehrt man von diesem Gesicht zu dem des rechts stehenden Jüngers zurück, dann erkennt man dessen ruhige Beleuchtung und Fassung als Reflex der Ruhe Christi. Diese Beziehung der beiden wird noch diskret unterstrichen dadurch, daß sie die beiden auf der Waagerechten des „Kreuzes der Köpfe“ angeordneten Gesichter sind. Die Beleuchtung zeichnet jede Figur besonders aus, und das umso

suggestiver, als sie, vom rationalen Standpunkt des Beleuchtungslichts aus beurteilt, sich einige Willkür erlaubt.²²⁵

- Das Gesicht Christi wird, wie gesagt, vom Beleuchtungslicht mehr als diskret behandelt. Seine Schläfe berührt ein Streiflicht. In einem leichten Lichtfleck trifft die Beleuchtung die Nasenspitze und breitet sich spärlich auf der Stirn aus. Über der Nase eine senkrechte Falte: nicht, wie gewöhnlich, als Schatten, sondern mit einem hellen Strich dargestellt. Das Licht läßt der Farbe die Kraft, sich zu entfalten: dem Rot der Lippen in dem beinahe lehmigen, schattigen Medium. Mund und Augen sind weich umrissen.

- Mit einem hellen Akzent behauptet der Maler die Freiheit vom *rationale* des Beleuchtungslichts: Die linke Schulter Jesu trägt einen breiten Lichtfleck. Von ihm hebt seine Nase sich hart ab; da aber nur ein Teil ihres Konturs an dieses Licht stößt, der andere die beschattete Partie der Schulter berührt, wird durch diese Disposition der *aplomb* der Nase gebrochen. Die Nasen des Thomas und des rechts Stehenden dagegen stehen in ganzer Linie hell gegen die dunkle Umgebung; der Nase des älteren Jüngers gibt Caravaggio einen dunklen Umriß und setzt sie so gegen seine helle Wange ab. Was diese Nasen ausdrücken können an Energie und Intentionalität, wird durch die Lichtführung befördert: damit wird das, was ich an der Nase Jesu beobachtete, *e contrario* unterstrichen.

- Die linke Hand Jesu ist koloristisch bewegter als die rechte Hand des Thomas, die er vor der Wunde Christi hält. Jene hat rote Flecken an den Fingerknöcheln, hell beleuchtete Finger und bräunliche Schatten. Sie ist aber, wie die ganze Figur Jesu, durch weiches Licht ausgezeichnet, während in der rechten Hand des Thomas das Helldunkel härter ist, besonders in den Falten und an der Kuppe des Daumens. Das bewegte und doch weiche Helldunkel in der Hand Jesu vermittelt die Dramatik, die dem Thomas auf dem Gesicht geschrieben steht, mit der gelassenen Konzentration und Hingabe seines Herrn.

²²⁵ Warum sollte das Gesicht des Thomas, nimmt man eine punktförmige Lichtquelle an, soviel heller sein als das des rechts Stehenden?

Die Beleuchtung, mit der Jesu Gesicht und eine Partie seiner Gestalt charakterisiert ist, wurde bestimmt als der ruhigen Hingabe der Gestalt entsprechend. Sie hat eine weibliche Konnotation, gleichlaufend mit der Bedeutung der Wunde, *in* der er die impetuose, vielleicht verzweifelte Neugier des Jüngers empfängt, die sich in Erkenntnis verwandelt, – jener Öffnung, aus der, wie erwähnt, die Kirche geboren wird. Dieses weiche Licht ist ähnlicher Art wie das vom Grund attrahierte Licht der Instrumente im Bilde des *Amor* und das in der Landschaft des *Isaaksopfers* webende und schimmernde Licht, welches letzterem gleichfalls eine weibliche Konnotation zuerkannt wurde.

3. Der Grund und sein Verhältnis zur Figurengruppe

Der Grund ist nach Helligkeit und Farbe variiert, wie Caravaggio es zu der Zeit, als er dieses Bild malte, gewöhnlich tat. Er wird immerhin als *ein* Medium wahrgenommen. Die dunkelste Partie sieht man von Schulter und Oberarm Jesu scharf abstecken: ein tiefes Braun. Wenn der Blick sich an das Weiß des Mantels gewöhnt hat, wirkt dieses wie eine Sperre: man kann in das dunkle Medium nicht eindringen. Dieses Verhältnis ist durch die dunkle Farbe des Grundes nachgebildet. An anderen Stellen, wo die Beleuchtung der Figuren schwächer ist, findet man Zugang zum Dämmern des Grundes. So ist er zwischen dem Rücken des rechts stehenden Jüngers und der rechten Bildkante von einem Olivbraun, das Licht, Farbe und Raum zugleich zu sein scheint. Die hellste Partie des Grundes findet sich nicht nahe der Lichtquelle, wie in einigen Bildern des Malers,²²⁶ oder der Lichtquelle gegenüber, wie in anderen Bildern,²²⁷ sondern unten: zwischen Jesus und Thomas. (Ein weiteres Detail, das die luminaristische Freiheit des Malers belegt.) Hier ist der Grund zwar noch merklich dunkler als der Mantel Jesu, der an ihn stößt, ähnelt sich ihm aber in der Farbe, hier Olivgrün, an. Auch der in diese Tiefe herabhängende

²²⁶ So in der *Berufung des Matthäus* (Contarelli-Kapelle) und im Londoner *Emmaus*-Bild.

²²⁷ Siehe das Porträt des *Maffeo Barberini* (Rom), die *Darstellung Jesu* (Genua), nicht zu vergessen den Berliner *Amor*.

Mantel des Thomas hat an der Metamorphose teil: Über der Schulter dunkelbraun, ist er hier gleichfalls olivgrün getönt. Dies mildert die Spannung, die man zwischen Jesus und Thomas empfindet. Daß der Grund hier auf die Farbe am Mantel Jesu eingeht, ist wie ein Abklang der Mimesis, die das Bild, die das Malen überhaupt konstituiert. Die Mimesis zeigt hier ihre anstrengungslose Seite, und sie zeigt sie der Anstrengung beruhigend, doch nicht ganz ohne Ironie. So exponiert sie die Aktion und setzt sich in ein reflexives Verhältnis zu ihr.

Nicht nur der Grund zeigt sein Verhältnis zu den Gegenständen – und damit, wie gesagt, zur Darstellung –, die Figuren werden auch in gewissen Partien dem Grund ähnlich. Der Oberkörper des Thomas wird nach unten dunkler und verliert an plastischer Bestimmtheit. Die in die Hüfte gestützte Hand dieses Jüngers ist rauchig-schattig gemalt und schwach modelliert. Sie ist ein artikulierter Gegenstand und trägt zugleich die Qualität des „Dämmerns“, d. h. der aus der Fassung in die Form gelösten Substanz. Diese Qualität ist umso suggestiver präsentiert, als die Hand, gesehen vom vorspringenden Ellbogen aus, tief bildeinwärts, also dem Grund „nahe“ ruht. Von dem Ellbogen über die „kochende“ Schulter bis zum dramatischen Gesicht –: Die Artikulation realisiert verschiedene Grade der Ausdrücklichkeit, und so ist der harte Affekt relativiert.

B. Das Bild Johannes des Täufers in der Borghese-Sammlung

1. Überleitung

Im *Ungläubigen Thomas* fanden sich zwei Tendenzen, die bereits am *Amor* beobachtet wurden, bestätigt und vielleicht noch lebhafter zur Erscheinung gebracht: die Tendenz zur ikonographischen Besetzung des Lichts und die Tendenz, den Grund, mit seinem verfließenden Licht, in seinem Verhältnis zu den Gegenständen zur Reflexionsinstanz zu erheben. In der Analyse bewährte sich die Annahme, das Licht sei kontextuell zu lesen, und ihm könne dabei ohne Rekurs auf Lichtmetaphysik, im Schatten der herrschenden rationalen Auffassung des Lichts eine ikonographisch konkrete Bedeutung zuerkannt werden. Das Licht zeigte sich näher als *psychologischer Kommentar* der dargestellten Handlung. Es bringt die Anspannung und männlich-emotionale Hitze des Thomas, die Aufmerksamkeit der beiden anderen Jünger und die umfangende Ruhe Christi zur Erscheinung.

Die beiden Bilder, die abschließend kommentiert werden, zeigen, wie Caravaggio in seinen letzten Jahren das Bildlicht konstituiert dachte und gebrauchte. Die Frage nach dem Sinn des Lichts soll, wie gewohnt, einer konkreten Beantwortung zugänglich gemacht werden, indem sie in die Frage nach dem Thema des Bildes und seiner Realisierung im ganzen eingefügt wird.

2. Darstellung und Diskussion

Am *Johannes-* Bild der Galleria Borghese wird sich zeigen, daß seine Figuren wie der *Giovannino* und sein Widder unter dem Aspekt des Opfers dargestellt sind. Das Bild des kapitolinischen Museums wurde bestimmt als nach dem Beispiel des *St. Johannes in deserto* konzipiert, einer Formulierung, die unter anderem aus den Bildern Leonardos und Dosso Dossis geläufig ist.²²⁸ Diese Tradition setzt auch das Bild der Galleria Borghese fort. Es zeigt sogar den

²²⁸ Siehe oben S. 83-85.

Kreuzstab, wenn auch ohne den Querarm; doch hat es nicht das Fell, das für das ‚härene Gewand‘ steht und zugleich das Leopardenfell des Bacchus ist. Caravaggio stellt den Täufer hier nicht als halbes Kind, sondern als jungen Mann vor, wie es auch die genannten Bilder der Renaissance tun.²²⁹ Das Spruchband mit den Worten „Ecce Agnus Dei“ zeigt sich auch hier nicht, ist durch den Widder gewissermaßen ersetzt. Der Vorläufer Christi weist nicht auf das Lamm Gottes hin. Vielmehr schmiegt sich der Widder an ihn und hält den Kopf in gleicher Richtung wie er: eine Vertraulichkeit, die hier nicht, wie beim *S. Giovannino*, durch die entschiedene Zuwendung des Heiligen zu dem heiligen Tier, dem er die Hand an die Schulter legt, sondern nur durch die Nähe der beiden beieinander bekräftigt wird. Der junge Mann lehnt sich selbstvergessen und schmachmend auf seinen linken Arm, der auf den von rechts aufragenden Schenkel einer mächtigen Astgabel gestützt ist. Er sieht den Betrachter an; sein Blick hat das Locken und Reizen des *Giovannino* vergessen und nimmt sein Gegenüber in seine schwebende Melancholie ein.

Zu seinen Häupten und nach links hinabreichend sehen wir zwei Weinranken. Ihre prangenden Blätter bilden um den Kopf des Johannes einen Bogen. Der Widder knabbert an einem dieser Blätter und hat so teil an der Bogenfigur, die ihn mit dem jungen Mann verbindet.

Wie im *S. Giovannino* sind Trauben hier nicht zu sehen. Aber die Augen des Heiligen haben den weichen Glanz schwarzer Trauben, und sein Gesicht leuchtet mit seinen roten Wangen und Lippen, mit seinem lebhaften Helldunkel – man beachte die kräftigen und doch fließenden Lichter auf Nase und Stirn, die prononcierte Modellierung von Mund und Kinn – und erinnert an pralle, frische Trauben. Es hebt sich in dieser Qualität vom Inkarnat des Leibes ab, dessen Helle kein Rot hat, breiter hingezogen ist und zum Schatten durch breite, rauchige Zonen übergeht, das überdies durch flache und matte Falten gezeichnet ist, beinahe gleich Spuren des Alters.

²²⁹ Auf dem Raffael zugeschriebenen Bild der Uffizien dagegen ist Johannes etwa so alt wie der *S. Giovannino* Caravaggios.

Warum gibt Caravaggio dem Stab nicht den Querarm, den er im Johannes-Bild des Atkins-Museum, Kansas City, hat?²³⁰ Will er die Identität seines Trägers als die des Täufers verdunkeln, damit seine Identität als die des griechischen Gottes hervortrete? Aber auch diese bezeichnet er zurückhaltend: ihm fehlt, wie wir sahen, das Fell; das Weinlaub sitzt nicht als Kranz in seinen Haaren, sondern umgibt seinen Kopf als eine Art *halo*; Efeu, das den Kranz bilden sollte, sieht man gar nicht (dieses Laub hat bei Caravaggio nur der *Bacchino malato*); an die Trauben *erinnert* nur etwas, nämlich der Kopf des Gottes in seiner Beleuchtung, – von anderen Attributen des Bacchus nicht zu reden.²³¹ Die Attribute beider Gestalten sind in den Hintergrund gerückt – zugunsten wessen? Doch wohl zugunsten ihrer Mischung unter dem Aspekt der – aktualisierenden – Reflexion, wie wir es am *Amor* bemerkten. Man erlaube mir die Spekulation, die Darstellung des Gesichts in einer Frische, die an die Frische von Trauben erinnern kann, drücke den Übergang von streng kultisch gebundener Malerei, die die Gegenstände bündig hinsetzen muß, zur Malerei der Reflexion metaphorisch aus. Ebenso die Verwandlung des Kranzes aus Weinlaub in einen *halo*.

Die Reflexion dieser Details und Lichtphänomene wird im Zusammenhang mit anderen Details des Bildes wiederaufzunehmen sein. Bevor ich zu deren Darstellung übergehe, sei *en passant* an die Melancholie des Johannes in diesem Bild erinnert. Melancholie war ein bevorzugtes Thema der Alchimie.²³² Dieser

²³⁰ Gemalt um 1603; cf. Marini, 1987, Nr. 54. Hier sind drei weitere Johannes-Bilder zu nennen, die von Marini – m. E. mit Recht – Caravaggio zugeschrieben werden: das Bild des Palazzo Corsini (Marini, 1987, Nr. 64), der aus der Quelle trinkende Johannes-Knabe in La Valletta (Marini, 1987, Nr. 86); und der *S. Giovanni disteso* in deutschem Privatbesitz, der das *corpus* der Bilder Caravaggios bei Marini beschließt (Nr. 103). Sie alle haben den Stab *mit* dem Querarm.

²³¹ Nur im Florentiner *Bacco* findet sich der Wein selbst.

²³² Maur. Calvesi hat in seinem Aufsatz *A noir* die Dürer'sche *Melencolia I* konsequenter und exakter, als er es bei Panofsky/Saxl/Klibansky realisiert fand, als alchimistische Konzeption interpretiert. Die Melancholie ist danach

im Gesicht des Johannes so deutlich ausgedrückte Zustand und die bemerkte Maskierung von Gegenständen könnten darauf hindeuten, daß Merisi auch bei diesem Bild *alchimistische* Erfahrungen aktualisiert.

Die Unterlage, auf der Johannes der Täufer sitzt, ist verhüllt. Mit seinem linken Arm lehnt er, wie bemerkt, gegen einen mächtigen Ast, der von dem am Boden liegenden Stamm in spitzem Winkel abzweigt. Den Ast sieht man hinter dem Oberkörper des Heiligen, also auf der linken Seite, nicht wieder hervorkommen; das rote Tuch, das über ihn geworfen ist, weicht offenbar zurück: *Der Ast ist abgesägt*, der Arm des Johannes ruht auf seiner Kante. Auch der Stamm endet vor dem Körper des Mannes, auch seine Schnittfläche wird von dem roten Mantel verhüllt. Mit aufdringlicher Deutlichkeit hingegen ist eine andere Schnittfläche dem Betrachter entgegengestreckt, nämlich die des Astes, auf dem der linke Fuß des Sitzenden ruht. Der Ast verdeckt das Gelenk des anderen Fußes, so daß dieser seinerseits wie „abgehauen“ erscheint.²³³

Einen spitzen Winkel bildet auch die linke Hand des jungen Mannes mit seinem rechten Arm, und dieser Winkel schließt den Stab ein, den zwei Finger der linken Hand halten.

Schließlich bezeugen die Kräuter, zu Füßen des Johannes, doch wohl nicht bloß die Naturliebe des Malers, für die sie nach Marinis Meinung stehen,²³⁴ sondern ihnen kommt symbolische Bedeutung zu.²³⁵

die *nigredo*, d. i. die erste Stufe des *opus alchmisticum*, als Anfang eines Werkes, dessen Resultat dem Bild schon vielfältig eingeschrieben ist. Die *nigredo* ist janusköpfig: sie ist die Nacht des Todes und des Dunkels, aus dem das neue Leben an den Tag kommt.

²³³ Auf dieses Detail machte mich Klaus Heinrich aufmerksam.

²³⁴ Cf. Marini, 1987, S. 324.

²³⁵ Die Bestimmung dieser Kräuter und ihrer Bedeutungen steht noch aus. Nur ein Hinweis: Links unterhalb der Stelle, wo der Stab des Predigers in der Wüste auf dem Boden ruht, sieht man eine Rosette von schmalen Blättern, die man mit Sicherheit als eine Spitzwegerichpflanze bestimmen kann. Dieses Kraut, lat. *plantago lanceolata*, erhielt, wie MIRELLA LEVI D'ANCONA in ihrem Buch *The Garden of the Renaissance* bemerkt, „seinen Namen von der Lanze, die

Der liegende, abgehauene, sich verzweigende Baum wird durch den Vorhang, der über ihn gebreitet ist und sein Rot über ihn ausgießt, zunächst verborgen. Hat man dies einmal erkannt, dann zeigt seine Verhüllung sich als ein paradoxes Mittel, auf seine Bedeutung hinzuweisen, wie wir es ähnlich am Zirkelschenkel hinter Amors Fuß, an dem in das aufgerollte Notenblatt ragenden Schenkel des Richtscheits und anderen Details aus dem *Amore vincitore* sahen.²³⁶ Der Baum ist verhüllt, und das heißt auch: er ist mit dem Königsmantel assoziiert; damit ist ein Hinweis auf die Bedeutung dieses Arrangements gegeben.

Die drei Attribute des Baums: abgehauen, verzweigt, verhüllt weisen auf drei Bedeutungen. In den *Amorum Emblemata* des Otto van Veen findet sich eine Darstellung der Fortuna,²³⁷ die zwei an sie geschmiegt *Amori* einen Kelch reicht (Abb. 6). Die *didascalia* zu diesem Bild lautet:

Fortuna mele e fele in una tazza
 Versa à gl'amanti, il bene e il male insieme
 Ambo si godon' fino al' hore estreme;
 (Ahi) ch' uccide ambeduo chi l'uno amazza.²³⁸

Die Gruppe teilt die Landschaft, vor der sie steht, in zwei Hälften. Auf der linken Seite (der rechten für die Gruppe!) sieht man die ruhige, im

die Seite Christi durchbohrte, und wurde daher zum Symbol der Passion“ (S. 309). Mit „johannologischer“ Bedeutung erscheint die Pflanze in Girolamo dai Libris Bild der Geburt mit den Kaninchen zu Füßen Johannes des Täufers, cf. ebenda, S. 310. Bemerkenswert ist, daß Caravaggio der Pflanze keinen Blütenstand gibt. Auch die Pflanze, die die rechte untere Ecke des S. *Giovannino* besetzt hält, vielleicht ein Aaronstab (ein Symbol der Fruchtbarkeit), hat keine Blüte, ebenso die Pflanze unterhalb der Grabplatte in der *Grablegung*.

²³⁶ Siehe oben, Kap. 1, besonders S. 21.

²³⁷ Erschienen 1608. Neuauflage von Dmitrij Tschizewskij, Hildesheim, S. 13.

²³⁸ Ebenda, S. *Mele* für *miele* (Honig) und *fele* für *fiele* (Galle).

Sonnenschein glänzende See, am Gestade eine Stadt, davor reich verzeigte Bäume. Auf der anderen Seite, der linken der Gruppe, regnet es aus dunklen Wolken auf ein sturmbewegtes Meer, in welchem ein Schiff scheitert. Ein Turm stürzt eben vom Felsen; in der Ebene liegt ein abgestorbener Baum. Dieses Emblem des Unheils und des Todes dürfte häufig in den Emblembüchern zu finden sein.²³⁹

In loserem Zusammenhang mit dem Thema des jeweiligen Bildes steht der *gegabelte* Baum, der häufig an den Rändern von van Veens Emblemen vorkommt. Der verzweigte Baum: der Doppelbaum, der auf einem in geringer Höhe gegabelten Stamm wächst, wäre sinnfällig als Emblem des in Liebe einigen Paares. Das bereits angeführte Bild zeigt einen solchen Baum am linken Rand (also auf der Seite des Glücks!). Ebenso das Emblem, das unter dem Motto *L'Unione è il fin d'amore* steht. Es zeigt zwei *Amori*, wie sie sich umarmen (Abb. 7).²⁴⁰ An seinem linken Rand stehen zwei junge Bäume, in geringer Höhe gegabelt. Rechts auf dem Felsen zwei Bäume, deren Stämme sich kreuzen: doch wohl eine Variante des Motivs vom gegabelten Baum. Ein anderes Bild, betitelt *Amore sopra tutto*, zeigt den göttlichen Knaben, den rechten Fuß auf einem Wappen, daneben Schatztruhen, hinter denen ein gegabelter Baum zu sehen ist (Abb. 8).²⁴¹ In der rechten Hand hält er die Siegespalme, in der linken den Bogen. Die *didascalia* zu diesem Emblem lautet:

Grandezza, e Nobiltà stima Amor poco;
 Di Pastorella un Rege, ò di Pastore
 Un Reina accenderà nel core.
 Ancora à stato ineguale Amor da loco.

Die angeführten Bilder genügen m. E., um darzutun, daß van Veen den gegabelten Baum in der amatorischen Bedeutung auffaßt. Wie bedachtsam er

²³⁹ So auch Henkel/Schöne, Emblemsammlung, col. 252 (zu Prediger 11, 3).

²⁴⁰ *Amorum Emblemata*, S. 17.

²⁴¹ Ebenda, S. 64.

dieses Emblem anbringt, zeigt ein Bild, wo Amor einem wilden Knaben Zügel anlegt (Abb. 9).²⁴² Das italienische Epigramm zu diesem Emblem lautet:

Mette sovente Amor' un freno altiero
Al' huomo piu selvaggio, il rende humile,
Debilitando ogn' animo virile,
E superbo al superbo, e fiero al fiero.

Den rechten Teil dieses Bildes hält ein Baum besetzt, der sich in mäßiger Höhe gabelt, obendrein aber beinahe vom Boden einen starken Ast hervorstrecken läßt, der sich gleichfalls gabelt. Die mehrfache Gabelung versinnlicht vermutlich das Exuberante, Wilde (*fiero*) des Triebes. In die Gabel des Stamms ragt von rechts ein abgestorbener Baum herein: Deutet er auf das Unheilvolle des Ungezähmten hin?

Für die amatorische Bedeutung des verzweigten Baums und der gekreuzten Bäume finden sich Bestätigungen in anderen Bildern. Die *Küstenlandschaft* von Claude Lorrain (1642; Berlin, Gemäldegalerie; Abb. 10)²⁴³ zeigt in der Mitte des Vordergrundes die schöne, mit den Farben der Himmelskönigin ausgezeichnete Schäferin und, vor ihr stehend, den bräunlichen Hirten, der ihr auf der Flöte vorspielt. Rechts sieht man das Zelt, das, wie man wünschen darf, die beiden nach dieser zarten Annäherung gastlich aufnehmen wird. Links von dem Paar, jenseits der Brücke und in den Mittelgrund gerückt, steht ein Baum, der sich schon am Boden verzweigt. Die beiden Stämme – der linke stärker als der rechte – wachsen zunächst jeder zu seiner Seite, biegen sich in geringer Höhe zueinander und kreuzen sich. Auf dem Bild *Bacchus und Ariadne* stellt Pier Francesco Mola die jugendlichen Gestalten nahe beieinander, den Blick des einen im Blick des anderen versinkend dar (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Abb. 11).²⁴⁴ Rechts im Hintergrund zwei junge Bäume, die

²⁴² Ebenda, S. 88.

²⁴³ Katalog Nr. 448 B.

²⁴⁴ Verzeichnis der Gemälde vor 1800, 1976, S. 42; Abb. 81.

sich kreuzen. – Verwandt mit dieser Bedeutung des Baums ist die des „Lebensbaums“ in der *Anna selbdritt* Leonardos (Paris, Louvre; Abb. 12).²⁴⁵

Einen abgestorbenen – oder gefällten – und zugleich gegabelten Baum zeigt Caravaggios Bild. Liebe, die den Tod bringt, – das scheint der Sinn dieses Details zu sein. Was aber bedeutet es, daß der Baum abgesägt ist? Vaenius hat ein Emblem, in welchem Amor eine Eiche abhaut.²⁴⁶ Das Motto dieses Bildes heißt *Durate*; die *didascalia* erläutert:

Nonne vides, silices [Steine] ut duros gutta perennis
 Saxaque stillicidi [der Traufe] casus & ipsa cavet?
 Utque annosa cadat repetitis ictibus ilex [die Eiche]?
 Sic dabit urgenti victa puella manus.²⁴⁷

Ließe sich diese Bedeutung des Emblems auf den abgesägten Stamm in unserem Bild anwenden, dann wäre er ein Hinweis auf den überwundenen Widerstand des Liebesobjekts, auf den Sieg Amors. Aber wer wäre das Liebesobjekt – Johannes oder der Beschauer, den er anschaut? Der Täufer erscheint *abandonné*, also doch wohl widerstandslos; aber *hat* er je an Widerstand gedacht? Ist nicht seine Melancholie, sein *abandonnement*, gleichviel, was es sonst noch sein möge, *seine* Kraft und Ausdauer? – Einen

²⁴⁵ Hierzu cf. J. SCHUMACHER, Leonardo, S. 217: „Der in dem Gemälde naturkundlich etwas befremdliche Baum, botanisch kaum möglich, aber ikonographisch richtig und ästhetisch wirksam, steht hier als Lebensbaum schlechthin für den Produktionsschoß der *Mutter Natur*, die griechisch durch Gaa-Demeter, christlich durch Anna-Maria ein erstes und letztes Versprechen kundgibt.“ Übrigens stellt sich auch in diesem Bild der Baum gedoppelt dar, mit einem stärkeren und einem schlankeren Stamm! (Dies ist besonders klar erkennbar auf der Abb. S. 219 bei Schumacher, die das Bild ohne die Anstückung auf der rechten Seite zeigt.)

²⁴⁶ *Amorum Emblemata*, S. 211.

²⁴⁷ Ebenda, S. 210.

Baum, der eben abgesägt wird, sieht man auf einem Emblem der *Georgette der Montenay*.²⁴⁸ Sein Motto lautet:

QUAE NON FACIT BONOS FRUCTUS.

Das französische und das deutsche Epigramm können als Paraphrasen von Matth. 3, 10 genommen werden:

ἡϷδὴ δὲ ἡTM ἀ-ρίνη πρὸς τὰν ῥTMίζαν τὸν δένδρwn κεῖται· πᾶν οὐ[®]n δένδρον μᾶ ποιοῦν καρπὸν καλὸν ἐ-κκόπεται καὶ εἰ-βῆ πῦρ βάλλεται.

(Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt. Jeder Baum, der keine schöne Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen.)²⁴⁹

Diese Worte sagt Johannes in seiner Bußpredigt an die Pharisäer und Sadduzäer.²⁵⁰ Wie in bezug auf das Feuer im *Giovannino*, so gilt auch hier, daß Caravaggio einen Ausspruch des Täufers schwerlich zu einem Attribut seiner macht, bloß um eins mehr zu haben, sondern dem Wort vom unfruchtbaren und abgehauenen Baum muß ein konkreter Sinn in dieser Konzeption zukommen. Ist es ein Verdikt über die Liebe, die sich hier präsentiert? Dann wäre es ein Urteil des Johannes, den die Figur darstellt, über den Liebenden oder nach Liebe Verlangenden, den sie gleichfalls darstellt? Welchen Sinn hätte es, den Täufer und den Liebenden, dessen Unfruchtbarkeit er ausspricht, dessen Bestrafung er weissagt, in einer Figur darzustellen?

Das Motiv des abgesägten Holzes kommt, wie gezeigt, in dem Bild auch exponiert vor: an dem Ast, der unter dem linken Fuß des Täufers vorsteht, auf dem dieser Fuß ruht und der das rechte Bein des jungen Mannes überschneidet, so zwar, daß sein rechter Fuß abgetrennt scheint. Der abgesägte Ast und das Bein, das er überschneidet, erinnern an ein Emblem Gabriel Rollenhagens, das zwei gekreuzte Holzscheite auf einem Altar brennend

²⁴⁸ Nr. 62. Abgebildet bei Henkel/Schöne, *Emblemata*, col. 183.

²⁴⁹ Cf. auch die Parallelstelle Luk. 3, 9.

²⁵⁰ Das französische Epigramm bei der Montenay bezeichnet den Ausspruch als einen Jesu.

darstellt.²⁵¹ Der Titel dieses Emblems lautet: DUM NUTRIO CONSUMOR; ihn führt das lateinische Epigramm näher aus:

Consumor miserum, flammis dum nutrio lignum,
Officium in damno est nil bene facta invariant.

Ist nicht dieses Detail ebenfalls als Opfermotiv zu lesen? Der *Giovannino* hält den linken Fuß auf einen toten – hier wohl abgebrochenen – Ast gestellt, von dem Zweige abgehen, die jedenfalls abgebrochen sind. Unterhalb des Sitzenden sahen wir die Glut in den aufgeschichteten Scheiten, die das Opfermotiv deutlicher bezeichnet. Es ergibt sich, daß Caravaggio im Gemälde der Galleria Borghese dem Bildtyp des *St. Johannes in deserto* ähnliche Tendenzen und Bedeutungen einschreibt wie im *S. Giovannino*: Die Figur ist

1. der Täufer, deutlich ausgewiesen durch seine Attribute: den langen Stab und den Widder; durch das Weinlaub ist
2. seine Identität mit Bacchus dargetan; er erscheint
3. als Objekt homosexueller Liebe, präziser – ich erinnere nochmals an John Bergers Feststellung –: als der, dessen Verlangen es ist, genommen zu werden.²⁵² Den Widder läßt er sich an ihn schmiegen, zum Zeichen für den, der sich ihm nähert, daß er ihm Zärtlichkeiten erweisen dürfe. Der Ephebe gibt sich, seinem Alter entsprechend, begehrenswert, passiv im Gegensatz zu dem zwölfjährigen Johannes, der den Widder kindlich umhalst. Das „Substitut der Liebe“, der Widder, deutet dem Hinzutretenden an, was der Mann selber gern erfahren möchte, und signalisiert, daß er um die Grenzen des Anstands in der Liebe sich nicht kümmert.
4. konnte in diesem Bild das Motiv des Opfers ausgemacht werden wie schon im *S. Giovannino*. Auch auf dieses Bild lassen sich die Erfahrungen anwenden, die wir über das *Opfer Isaaks* gewonnen hatten. Der Widder, hier

²⁵¹ Bd. 1, Nr. 15 seiner Emblemsammlung; abgebildet bei Henkels/Schöne, *Emblemata*, col. 187sq.

²⁵² Siehe oben S. 52 und die Anm. 128.

an der Rebe knabbernd – e-gå ei-mi hTM açmpeloß, uTMmeiß tà klämata²⁵³ –, hat christologische Bedeutung, und der rote Mantel, hier prangend, während er dort bescheidener war, verhüllt dasjenige Emblem, das zugleich auf Liebe, Tod und Opfer weist, und unterstreicht so den christologischen Akzent. Das Bild scheint, versteckt und eindringlich, zu fragen: Hat Christus uns befreit, damit wir uns wieder einschränken lassen und unser Liebesverlangen nur im reproduktiven Akt anerkennen sollen? Hätten Johannes und Christus geopfert werden müssen, wenn Erotik nicht auf zählbare Reproduktion eingeschränkt würde?

In der Melancholie des Johannes liegt ein Hinweis auf die autobiographische Bedeutung des Bildes. *Bacco* ist seit der Renaissance eine Identifikationsfigur für Maler. KRISTINA HERMANN FIORE hat Bacchus-Darstellungen aus der Zeit unmittelbar vor Caravaggio unter diesem Gesichtspunkt kommentiert.²⁵⁴ In der Figur des Bacchus schließen Wahrheit – *in vino veritas* – und Melancholie sich zusammen.²⁵⁵ Der *Bacchino malato* trägt bekanntlich die Züge des Malers. Diese Figur ist, wie Calvesi und Prater gezeigt haben, gleichfalls christologisch besetzt.²⁵⁶ Das Opfermotiv ist vielleicht auf den Maler selbst angewandt: Er ist der Geopferte. Diese These bekräftigt sich, wenn man das Bild der Enthauptung des Johannes heranzieht. Das Blut fließt aus dem Hals des Erschlagenen und bildet den Namenszug f. MichelAng.lo, d. h. *Fra Michelangelo*. Marini, dessen Transskription ich folge, erläutert, im Blut des Täufers schreibe Caravaggio das Geständnis, ein Mörder zu sein.²⁵⁷ Eher ist es zwingend, zu denken, der Name sei der dessen, der verbluten soll.

²⁵³ Joh. 15, 5.

²⁵⁴ In ihrem Aufsatz *Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti*, 1989.

²⁵⁵ Die Wahrheit wird durch die Nacktheit des Bacchus bezeugt, cf. S. 97 des angeführten Aufsatzes.

²⁵⁶ Siehe oben S. 8; 13.

²⁵⁷ Marini, *Caravaggio*, 1987, S. 280. So auch Calvesi, *Le realtà etc.*, S. 216.

C. David mit dem Haupte des Goliath

1. Biographisches

Das nächste Bild Caravaggios, das hier präsentiert werden soll, fordert die Rücksicht auf biographische Konnotationen vordergründig und dringlicher als das vorige. Wie den *St. Johannes Borghese* hat Caravaggio das Bild *David mit dem Haupte Goliaths* (Abb. 13) Paul V. verehrt als Unterpfeiler seiner Buße, als er ihn um Begnadigung ersuchte. Er war, wie wir wissen, 1606 zum Tode verurteilt worden und aus dem Machtbereich der kurialen Rechtsprechung geflohen. Auch in der Entfernung lebte er keineswegs sicher. Der *bando capitale*, das Todesurteil, stellte es jedem, der den Verurteilten antraf, frei, ihn umzubringen. Verboten war es, ihn zu beherbergen oder mit ihm Geschäfte zu treiben. Auf seinen Kopf stand eine Belohnung; wenn der *bandito* dem Richter lebend ausgeliefert wurde; stellte man dessen Identität fest, dann wurde er getötet. Das Bildnis des *bandito*, das ihn am Kopf oder am Fuß aufgespießt zeigte, wurde öffentlich zur Schau gestellt.²⁵⁸

Wie konnte Caravaggio in den Malteserorden aufgenommen werden, wenn er geächtet war? Die Johannesritter pflegten die päpstliche Rechtsprechung zu respektieren. Ihnen muß der über den Maler verhängte *bando capitale* verheimlicht worden sein. Als man davon erfuhr, nahm man Caravaggio in Haft und schloß ihn aus dem Orden aus. Wieder ergriff er die Flucht.

Dies alles geschieht im Jahre 1609. Gegen Ende desselben Jahres richtet der Geächtete aus Neapel ein Gnadengesuch nach Rom. Fürsprecher ist, wie Baglione berichtet, Fernando Gonzaga.²⁵⁹ Calvesi erwägt, ein Gnadengesuch wäre von vornherein inakzeptabel gewesen, wenn es von dem *noch flüchtigen* Caravaggio ausgegangen wäre. Dieser Forscher setzt es als wahrscheinlich an,

²⁵⁸ Diese Angaben nach Calvesi, *Le realtà etc.*, S. 214-216.

²⁵⁹ Siehe seine Biographie Caravaggios bei Friedländer, S. 233. Hierzu siehe Calvesi, *Le realtà etc.*, S. 219, der erwägt, daß es sich um einen anderen Fernando Gonzaga als den Kardinal dieses Namens handeln könnte.

daß der Maler im Oktober 1609 in Neapel festgenommen wurde.²⁶⁰ In Gefangenschaft stellt er sein Gnadengesuch; als Gefangener wird er nach Porto Ercole verbracht, wo er im Juli 1610 stirbt, vielleicht nicht, wie die alten Biographen angeben, am Sumpffieber,²⁶¹ sondern an den Mißhandlungen seiner Bewacher.²⁶² (Schon bei seiner Festnahme war er schwer am Kopf verletzt worden.)

Es entspricht dem Status des geächteten und verfolgten Malers, daß in vielen Bildern, die er in seinen letzten Jahren malt, Leichen oder abgeschlagene Köpfe noch häufiger vorkommen als in den früheren:

– *Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers*: zwei Versionen (deren eine sich nach seinem Tode unter seinen Habseligkeiten findet);²⁶³

– *David mit dem Haupte Goliaths* (unser Bild und eins, das aus dem ersten neapolitanischen Aufenthalt stammt);²⁶⁴

– die *Auferweckung des Lazarus*; ²⁶⁵

– das *Martyrium der hl. Ursula*, gemalt für Marcantonio Doria.²⁶⁶

²⁶⁰ Cf. Le realtà di Caravaggio, S. 219.

²⁶¹ Baglione, S. 233; Bellori, S. 252 bei Friedlaender; Mancini, S. 256 ebenda. So noch bei R. Longhi, Caravaggio, S. 113.

²⁶² Siehe Calvesi, Le realtà etc., S. 221: „Se la nostra ipotesi [d. i. die Annahme, daß Caravaggio im Herbst von den Behörden des Vizekönigs festgenommen wurde und bis zu seinem Tode ihr Gefangener blieb] è giusta, egli muore praticamente nelle loro [d. i. der spanischen Häscher] mani, e probabilmente per i postumi delle gravi ferite riportate nell'ottobre del 1609, al momento della cattura, che dovevano aver stremato il suo fisico già messo a prova.“

²⁶³ Cf. Le realtà etc., S. 216.

²⁶⁴ Marini, 1987, Nr. 87, S. 268sq., 516sq. Daß dieses Thema Caravaggio schon zur Zeit seiner ersten großen Aufträge beschäftigte, zeigt das in Madrid aufbewahrte Bild von David mit dem Haupte des Goliath (ebenda, Nr. 37, S. 178sq., 424-426).

²⁶⁵ Ebenda, Nr. 89, S. 296sq., 536-538.

²⁶⁶ Ebenda, Nr. 102, S. 326sq., 557-561.

Auf den beiden zuletzt genannten Bildern sieht man Caravaggio selbst in signifikanter Beziehung zu denen, die der Tod getroffen hat. Der Kopf des jungen Mannes, der, bei Jesus stehend, nicht in die Richtung, die dessen Geste angibt, nicht zu Lazarus hin, sondern ins Licht blickt, trägt die Züge des Malers; und dicht hinter der hl. Ursula, die der Pfeil eben getroffen hat, sehen wir einen sehr ähnlichen Kopf, der gleichfalls nach links ins Licht – und zu dem Mörder blickt. Mit dem Bild von David und Goliath bezieht Caravaggio sich auf die Bestimmung des *bando capitale*, das Porträt des Geächteten öffentlich zu zeigen. Der abgeschlagene Kopf des Riesen trägt die Züge des Malers. Er ist *David* in die Hand gegeben, dem *Typos Christi*, dessen Stellvertreter auf Erden der Papst ist. Wie David mitleidsvoll auf den Kopf des getöteten Gegners hinabblickt – ikonographisch ohne Beispiel –, so möchte, dies der Appell des Malers, auch der Papst ihm gnädig sein. Die Wunde am Kopf des Goliath hätte den Papst an die Verletzung erinnert, die Caravaggio bei seinem Kampf mit Ranuccio Tommasoni erlitt, bevor er ihn tötete.²⁶⁷

2. Dogmatischer Kontext des Bildes

Das Bild zeigt sich – auch nach der biographischen Seite – in seiner Bedeutungsschwere erst, wenn man es in dem dogmatischen Kontext ansieht, der den damaligen Beschauern geläufig war. Er wird durch die Deckenbilder, die Tizian nach 1540 für Sto. Spirito in Isola malte, klassisch dargestellt (heute in der Sakristei der Kirche S. Maria della Salute). Auf dem Bild *David mit dem Haupte des Goliath* liegt der Erschlagene im Vordergrund, dahinter sieht man den Knaben sich von seinem Gegner aufrichten, die Hände betend zum Himmel erhoben. Die Darstellung des *Opfers Ilsaaks* zeigt den Sohn auf dem aufgeschichteten Holzstoß kniend, den Kopf herabgedrückt von Abraham, der, ein beinahe gigantischer Mann, sich heftig aufwärts und rückwärts (so daß wir sein Gesicht nicht sehen können) zu dem herabschwebenden Engel wendet. Das dritte dieser Bilder hat den *Brudermord Kains* zum Thema. Abel ist schon über einen Erdhaufen gestürzt, und Kain setzt ihm den linken Fuß auf die Seite

²⁶⁷ Diese Interpretation nach Calvesi, *Le realtà etc.*, S. 220.

und holt aus, um ihm mit einem dicken Knüppel den nächsten Schlag zu versetzen. Wie diese drei Bilder auf das Kreuzopfer Christi typologisch hindeuten, hat MADLYN KAHR 1967 erläutert.²⁶⁸ Zum Opfer Isaaks bemerkt sie: „Isaac saved through divine intervention represents salvation through faith.“²⁶⁹ Abel, der Hirte (Präfiguration des *guten Hirten*), wird von Kain, dem Teufel (der seiner Hinterhältigkeit wegen auch als Typ des Verräters galt), ermordet.²⁷⁰ Und das Bild von David und Goliath kommentiert die Autorin mit folgendem: [...] „the fact that David is praying, regardless of the nature of prayer, relates this scene to the theme of sacrifice, for Christian prayer represents sacrifice.“²⁷¹ Weiterhin: [...] „paradoxical as it may seem, the death of Goliath, as the means of salvation of David’s people, is therefore a sacrificial death. The painting of David and Goliath is thus over-determined as a scene of sacrifice. It can be understood only as such in relation to the other two pictures in the cycle. In all three sacrifice is the dominant theme.“²⁷²

Häufiger als den von seinem Opfer sich erhebenden und dem Himmel dankenden David sehen wir den Jüngling, als Sieger dastehend,²⁷³ zu seinen Füßen den abgeschlagenen Kopf des Philisters, oder David mit dem Haupt seines Gegners in der einen, mit dem Schwert Goliaths in der anderen Hand.²⁷⁴ In der letztgenannten Formulierung ist an 1. Samuel 17, 57sq. erinnert: an den Moment, da David nach seiner Tat von Abner, dem Feldhauptmann, dem König Saul vorgestellt wird, „des Philisters Haupt in seiner Hand“. Saul fragt ihn, wessen Sohn er sei; das heißt doch wohl, er hält ihn seines Mutes und

²⁶⁸ Titian’s Old Testament Cycle.

²⁶⁹ Ebenda, S. 195.

²⁷⁰ Ebenda, S. 196.

²⁷¹ Ebenda, S. 197.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ So in Donatello’s Statue und in dem Gemälde von P. Pollaiuolo, dem A. WARBURG einige Bemerkungen gewidmet hat.

²⁷⁴ Die Formulierung, die am häufigsten realisiert worden ist, so von Giulio Romano; Carlo Dolce; Guido Reni; von vielen Malern der Caravaggio-Nachfolge.

seines Verdienstes wegen für würdig, daß der König ihn namentlich kenne und gewissermaßen mit ihm rechne. Diese Episode verrät, daß es sich bei der Geschichte um die Darstellung einer *Initiation* handelt. Auch der siegreiche David wird im Zusammenhang des Opfers gesehen, wie man auf einer Altartafel von *Pieter Coecke*, einem Zeitgenossen Tizians, erkennen kann.²⁷⁵ Jesus und die Seinen sitzen beim letzten Abendmahl. Die Wand, die den Raum nach hinten abschließt, ist mit zwei Medaillons geschmückt; rechts sieht man Kain und Abel, links David mit dem Haupt Goliaths in der rechten, mit dem Schwert in der linken Hand. Goliath ist hier der Geopferte. Wenn Caravaggio dem Kopf des Riesen die eigenen Züge gibt, meint er dann, *er selbst* sei in einen Opferzusammenhang geraten? Wie stünde diese Auffassung zu der bereits vorgetragenen, wonach Caravaggio sich mit dem Bild schuldig bekennt?

3. Sexualität und Gewalt

Im Neapeler Bild von David und Goliath trägt der Sieger das Schwert über den Nacken gelegt, mit dem es ein Kreuz bildet. Damit ist der christologische Aspekt des Bildes herausgestrichen. Welcher Aspekt aber wird bekräftigt, wenn, wie es im Bild der Borghese-Sammlung geschieht, das Schwert *über dem Genitale schwebt* und dorthin weist, wo – jenseits des unteren Bildrands – der Leib des Getöteten liegen müßte? Es muß sich um den Komplex von *Sexualität und Gewalt* handeln. Hat man dies ins Auge gefaßt, dann fällt auf, wie eng, wie *genau* der Täter mit seinem Opfer verbunden ist. David blickt geneigten Kopfes zu Goliath hinab. Tizians *Salome*, die den Kopf Johannes des Täufers auf einer Schale hält, versucht, ihn nicht anzusehen, sie beugt den Kopf von ihm weg; aber ihre Augen sind zu ihm hingedreht. ERWIN PANOFSKY hat – nach Hourticqs und anderer Vorgang – die Züge des Geköpften als die des Malers angesehen, hat auf dessen ihren Arm sinnlich berührende Haare hingewiesen und die These aufgestellt, mit dem Bild spiele Tizian auf eine unglückliche Liebe an.²⁷⁶ „If this interpretation *ad hominem* were admitted, Titian's *Salome*

²⁷⁵ Hierzu siehe Kahr, *Titian's Old Testament Cycle*, S. 197.

²⁷⁶ *Problems in Titian* (1969), S. 42sq.

would be the earliest example of those self-portraits *en décapité* in which a love-stricken painter lent his own features to either Holofernes [...] or to Goliath (as is the case with Caravaggio's *David* in the Galleria Borghese)" etc.²⁷⁷ Wollte man, so fährt Panofsky fort, die Anspielung auf Tizians Person auch nicht anerkennen, so bliebe doch festzustellen: [...] „the amorous implications of Titian's *Salome* are attested by the little Cupid perched, like a sculptured keystone, on the apex of the arch.“²⁷⁸ Daß Caravaggio das Salome-Bild Tizians kannte, wird durch seine Darstellungen von Salome mit dem Kopf des Täufers nahegelegt. Auf der Londoner Version hält sie den Kopf ähnlich weggeneigt wie die Königstochter bei Tizian, ihr gelingt es jedoch, auch die Augen von dem gräßlichen Anblick wegzudrehen. Ihr schönes, blühendes Gesicht ist von dem harten Licht, das ihre ganze Gestalt erfaßt hält, wie versteinert. (Das Licht auf dem Kopf des Johannes und dem Schächer aktiver, brodelnd.) Ihr Gefühl für den Mann Johannes wird hier zurückhaltender als bei Tizian angedeutet durch das weiße Tuch, das, um ihre rechte Schulter geschlungen, vor ihrer Hand, die es hält, wieder zum Vorschein kommt und um den Rand des Beckens spielt, mit einem anderen Ende aber hinter dem Kopf über ihre Brust gelegt ist. Die Madrider Salome Merisis blickt trauernd auf den Kopf des Johannes hinab. Ihr Mieder ist über der linken Brust gelöst. Die Trauer weicht nicht vor dem Entsetzen, die Liebe nicht vor dem *decorum* zurück, und die Liebe, so scheint es, sättigt sich an der Trauer.

²⁷⁷ Ebenda, S. 43.

²⁷⁸ Ebenda.

4. Licht und Gewalt

Der David der Galleria Borghese blickt auf den Kopf Goliaths hinab *und neigt sich ihm auch zu*. Seiner Trauer widerstreitet kein Abscheu. Sein Gesicht ist, im Gegensatz zu dem der Londoner Salome, weich beleuchtet. Es sind darin kaum jähre Übergänge von Licht nach Schatten, und das Helldunkel ist temperiert. Noch freier, d. h. noch weniger der modellierenden Funktion entsprechend, breitet das Licht sich auf dem Oberkörper Davids aus und ist auch in die Schattenpartie noch hineingestreut. Das Licht gibt seiner Figur etwas Erscheinungshaftes – im Vergleich mit dem Gesicht Goliaths, das durch kräftige Binnenschatten und harte Glanzlichter artikuliert ist (man beachte die dramatische Partie an der Stirn, um die Wunde!). Der Komplex von Liebe und Schuld, die sich eben erst entdecken und in der Trauer gelöst sind, ist von dieser Erscheinungsqualität begleitet. Ihr Gegenteil, die „Qualität der harten Präsenz“, reicht aber über den Kopf Goliaths hinaus und betrifft auch die Hand Davids, die ihn am Schopf hält: auch sie ist mit starken Binnenschatten modelliert. (Der Arm gehört wieder der Sphäre des auratischen Lichts an: wieviel dunkler könnten seine Vertiefungen modelliert sein!) Das harte Helldunkel wird, dem erscheinungshaften Licht gegenüber, zur Metapher des der Schuld und Gewalttätigkeit Verfallenen. Vielleicht entspricht es der Tendenz des Malers, wenn man hier wie folgt weiter interpretiert: Schuldig zu werden, das heißt schon, geopfert zu werden; aber der Geopferte ist durch diesen Status nicht von den anderen gesondert, und von einer Sühne kann nicht die Rede sein, vielmehr ergreift die Verfallenheit alle, die mit jenem in Berührung kommen. Schuldig werden heißt stigmatisiert werden; aber die Ausgrenzung des Schuldigen (die in Wahrheit seine Opferung ist) stellt Unberührtheit nicht zuverlässig her, sondern alle werden von der Schuld tingiert. Liebe und Trauer bleiben auch in der Berührung mit dem Bösen bestehen. –

Der entblößte Oberkörper Davids scheint, wie festgestellt, in einem weichen, die Modellierung reduzierenden Licht. Diese Eigenschaft stellt es mit dem „Materielicht“ gleich, das wir im *Amor als Sieger* gefunden hatten. Dort sind die Partien, die solches Licht aufweisen, von mittlerer Helligkeit und

darum geeignet, mit dem Grund zu korrespondieren, der seinerseits „Dunkellicht“ von variabler Helligkeit ist. Bei der Beobachtung dieser Korrespondenzen und der Art und Tendenz, in der die stark und hart beleuchteten Stellen des Bildes die Wahrnehmung bestimmen, ergab sich das Konzept der nervösen Konstitution der Realität.²⁷⁹ Anders als in dem zuvor untersuchten Bild verhält sich das weiche Licht zum Grund und zum harten Beleuchtungslicht im Bild von *David und Goliath*. Jenes ist nämlich das hellste Licht des Bildes; der Grund ist erheblich dunkler als im *Amor*; und zwischen dem weichen Licht und ihm steht das harte Beleuchtungslicht, jedenfalls nach der Helligkeit zu urteilen. Das in sich nicht stark differenzierte, eine leicht überschaubare Fläche füllende und weich begrenzte Licht bildet mit dem gleichmäßig dunklen, der Berührung durch das Licht entzogenen Grund einen Akkord der Ruhe. In ihn fügen die weich und mürbe vorgetragenen, die Materialität des Pigments zur Geltung bringenden Gewandpartien sich bestätigend ein. Das bewegte Helldunkel am Kopf Goliaths spielt eine dramatischere Entfaltung des Lichts gegen diesen ruhigen Zustand aus. Der Konflikt zwischen beiden *modi* des Helldunkels läßt sich mit folgendem verbalisieren: Setzt sich die Realität durch – die Realität der Erfahrung, der Gewalttätigkeit, oder das Prinzip ruhiger Emanation? Wenn das Bewußtsein sich in der hellen Partie ausgebreitet hat, will es den abgeschlagenen Kopf zunächst als wenig störend empfinden. Er nimmt nicht viel Raum ein, und das Gesicht des Toten, mit seinem abwärts gerichteten Blick, scheint in sich beschlossen zu bleiben. Endlich erreicht die Gräßlichkeit des Leichenantlitzes das Bewußtsein und breitet sich, der Kleinheit und Begrenzung des Kopfes zum Trotz, aus; das weiche Leuchten von Davids Körper etabliert sich wieder, wenn man darin verweilt, aber es hat seine Unbedingtheit verloren. Wenn das Wechseln von der einen zur anderen Partie sich wiederholt, gewinnt das Bewußtsein beide entsprechenden Prinzipien wieder – aber nicht als herrschende, sondern als zwei Prinzipien, die im Konflikt miteinander

²⁷⁹ Siehe oben S. 97-99.

stehen.²⁸⁰ In diesem Befund erscheint der Satz von der nervösen Konstitution der Realität verschärft. –

Wir untersuchten im *Amor*, im *Opfer Isaaks*, im *Ungläubigen Thomas* und im *Davide Borghese* Stellen, an denen Affekte sich konzentrieren, – und diese Stellen sind durch hartes Schlaglicht ausgezeichnet. Durch diese Positionierung wird dem Licht eine Bedeutung zugewiesen, die Bedeutung, den Affekten zu begegnen. Ihm wird die Natur des Affekts selbst zugeschrieben. Auf diese Bedeutung ist es nicht festgelegt. Es wurde vielmehr als Reflektionsinstanz erkannt. Im *Ungläubigen Thomas* ist es, wie wir sahen, ein Mittel der Bildregie: es setzt einen Akzent und bricht ihn.²⁸¹ Wir finden im Licht Caravaggios ein Moment und Mittel einer relativen Semantik. Indem es die Eruptionen der Gewaltigkeit begleitet und zu ihrer Metapher wird, weist es darauf hin, daß Semantik eine nicht unbedingt gültige Abwehr der Gewaltigkeit ist, daß sie aber zugleich durch Licht, durch *Aufklärung* demaskiert werden muß als Institution, die Gewalt als Potential schützt.

²⁸⁰ Die Malerei des rechten Arms Davids mit seiner Drapierung scheint in einem besonders dürftigen Zustand zu sein. Wie diese Partie in den Konflikt zwischen ruhiger Emanation und dramatischer Realität eingreifen würde, läßt sich nicht sagen (vorbehaltlich weiterer Studien am Original).

²⁸¹ Siehe oben S. 105sq.

EXKURS 2: „Die Auffindung des heiligen Sebastian“ von Georges de La Tour. Mit einer Notiz über Caravaggios „Martyrium der hl. Ursula“

Mit einem Blick in die Wirkungsgeschichte des caravaggesken Lichtkonzepts soll die Arbeit beschlossen werden. Ich verzichte darauf, eine Diskussion über die „Entwicklung“ dieses Konzepts bei Caravaggio selbst anzustellen, nicht nur aus Gründen der Kapazität, sondern vor allem deshalb, weil diese Diskussion m. E. voreilig wäre. Eine präzise Darstellung und Interpretation der Lichtphänomene im Kontext der Thematik eines Bildes und der anderen Bildmittel ist alles, was ich bieten kann. Wollte man mir einwenden, ich sei mit meinem emphatisch monographischen Vorgehen auf eine uneingestandene Resakralisierung des Bildes aus, läge also bestens im postmodernen Trend, dürfte man mir wenigstens nicht den Begriff der Entwicklung als Elixier gegen solche Obsession verschreiben. Unter dem Aspekt der Entwicklung sollte ehemals, wenn ich das historistische Konzept – in der jüngsten Form, die sich mit dem Anspruch auf Verbindlichkeit artikulierte – richtig verstehe, die Geschichte nachgenossen, sollte als Emanation des Lebens vitalistisch nachkonzipiert werden von einem Subjekt, das den Konflikten, unter denen ein Bild, ein Text oder was es sei, produziert wurde, ebenso fern stand und fern blieb wie den aktuellen Konflikten, deren Wahrnehmung dem Subjekt erst den Raum für Arbeit und Realität geben könnte. Die hier praktizierte quasi-meditative Beschäftigung mit dem einzelnen Bild versteht sich mimetisch zu solcher gesellschaftlichen Arbeit. Allerdings sieht diese Haltung der sakralen ähnlich, indem sie Aufmerksamkeit beschwört gegen die postmoderne Einebnung des Besonderen.

Der luminaristischen Neuerung Caravaggios wurde die Qualität des Epiphanen (Erscheinungshaften) abgelesen. An den untersuchten Bildern wurde das prägnante *nunc* aufgewiesen, worin die Thematik, komplex, wie sie in jedem Fall ist, fast schockartig freigesetzt wird. Die Funktion des Lichts in diesem Prozeß wurde gezeigt. Auch das Bild, das abschließend untersucht werden soll: *Die Auffindung des hl. Sebastian* von Georges de La Tour in der Berliner Version (Abb. 14), ist erscheinungshaft, und das dank seines caravaggesken Lichtkonzepts. Diese These ist im folgenden zu explizieren; weiterhin ist die spezifisch religiöse Qualität des Epiphanen in diesem Bild zu zeigen, und zum Schluß soll das Epiphanen in einem spätem Bild Caravaggios,

nämlich im *Martyrium der heiligen Ursula*, (Abb. 15), durch Abgrenzung von der entsprechenden Qualität des französischen Bildes deutlicher gemacht werden.

Wie bei Caravaggio gewohnt, heben sich auch hier die Figuren und die anderen Gegenstände des Bildes in klarem Beleuchtungslicht von einem neutralen Grund ab. Das Farbensemble ist dem von vielen Bildern Merisis vertrauten ähnlich: Braun in vielen Varianten, das Inkarnat in reichen Abstufungen, ein dominantes Rot – man denke an die Hieronymus-Bilder des Italieners! –, ein Blau, das abgedämpft ist und in dem bräunlichen Medium gebunden bleibt, ganz wie zumeist bei dem älteren Maler. In diesen summarischen Bemerkungen zeigt sich bereits, daß das Kolorit dieses Bildes dem Merisis näher steht als dem der Utrechter Caravaggisten, durch deren Beispiel La Tour in die caravaggeske Tradition eingeführt wurde.²⁸² Terbruggen, Honthorst, Stom, Baburen haben einen helleren, lehmfarbigen Grund, vor dem die Lokalfarben sich zu selbständigen Akkorden abheben. La Tour greift auf den dunklen Grund, das härtere Beleuchtungslicht und das in das Braun des Mediums wie in die luminaristischen Spannungen gebundene Kolorit Caravaggios zurück und gibt dem Erscheinungshaften eine neue Version.

Vergleicht man mit Caravaggios aufwendigen, reich gefalteten roten Draperien das rote Kleid, das die junge Frau unseres Bildes trägt, trifft man auf eine Tendenz, in der La Tour sich von dem italienischen Maler unterscheidet. Dieses Kleid ist sehr faltenarm. Es wölbt sich über der Brust, in einer Enge, die – wohl der damaligen Mode entsprechend²⁸³ – deren Formen unterdrückt, und es rundet sich von ihrem rechten Knie zu ihrem Schoß hinab, so zwar, daß auch hier ihre Körperformen verdeckt bleiben. Um die Brust herum geht die Beleuchtung wie vorsichtig geführt, gleichmäßig in Schatten über, in dessen Bereich man ein leises Reflexlicht findet. Auch die Wölbung des Kleids vom Knie zum Schoß hinab gibt Gelegenheit, die Beleuchtung sanft sich abschwächend darzustellen. Der Maler erfüllt diese Gelegenheit mit gleicher

²⁸² Cf. Benedict Nicolson u. D. Wright, *Georges de La Tour*, S.

²⁸³ Cf. die junge Frau in Vermeers *Herr und Dame beim Wein*, Gemäldegalerie Berlin, Kat. Nr. 912 C.

Sorgfalt, führt aber die Rundung des Knies, auch des Schoßes weniger geschmeidig aus, als man erwarten würde. An diesen Stellen scheint das Kleid stumpfe Stege zu bilden, über die das Licht von einer höheren Stärke zu einer geringeren fällt. So wird, dünkte man, der Stoff des Kleides wenig schmiegsam, vielmehr schwer und etwas steif sein. Von solcher „realistischen“ Lektüre wird man durch den Blick auf den daliegenden hl. Sebastian abgebracht. Sein Körper ist ähnlich stilisiert: An seinem rechten Oberschenkel ist der Schatten in einer relativ dichten Linie gegen das Licht abgesetzt, und das Knie steht in betont kantigem Umriss vor dem dunklen Gewand der hl. Irene. Auch der Oberkörper des Märtyrers zeigt kaum Falten. Entsprechend verläuft sein Umriss in einer Linie, die spitze Wendungen tunlichst vermeidet und in ihren Krümmungen mäßig bleibt. Überschneidungen sind nicht zahlreich und sind so gehalten, daß sie die Faßlichkeit der Körper nicht erheblich beeinträchtigen.

Zwei Erwägungen möchte ich anschließen, ohne noch abzusehen, was sie für die Interpretation des Bildes bedeuten mögen:

Was ich über die Stilisierung der Oberflächen und der Konturen sagte, gilt für alle Gegenstände des Bildes. Der Maler bringt die Gegenstände in ein Verhältnis gegenseitiger Angleichung. Verlieren sie dabei an Eigentümlichkeit, so gewinnen sie an dem Vermögen, sich gegenseitig zu bestätigen: Man möchte von einem Verhältnis der Spiegelung reden. Die Charakteristik dieser Stilisierung kann man sich kaum deutlicher herstellen, als indem man sie mit der Artikulation der Oberflächen und den Konturen eines Rubens vergleicht. Diese, an vielen Stellen zu neuen Schwüngen ansetzend, schmelzen zu einem tänzerischen Ensemble zusammen – man denke an das angeführte Bild der Opferung Isaaks –; und den Körpern gibt er nicht nur ihre Üppigkeit, sondern auch ihre Falten; er läßt sie, wo es ihnen zukommt, matt und hinfällig erscheinen. Die Wahrnehmung eines Details wird in eine graziöse Bewegung integriert und darin gemildert. La Tour dagegen reduziert den Reichtum der Oberflächen und die Schmiegsamkeit der Kurven; er lockert ihre Abhängigkeit vom Zufall. Dadurch wird das wahrnehmende Bewußtsein zu einer langsamen Beweglichkeit gebracht, die man als eine Art Trance erkennt. Wir werden diesem Moment der Entrückung noch andere Signale ähnlicher Tendenz zur Seite zu stellen haben.

Der Maler akzentuiert – dies die zweite Erwägung – mit der bezeichneten Stilisierung das *Gemachte* des Bildes. Der Naturalist würde seine Gegenstände zu einem zweiten Leben erwecken, ohne Rücksicht darauf, daß die Spuren seiner Tätigkeit darin untergehen müßten: Dieser Maler stülpt allem, was er darstellt, den *modus* seiner Wahrnehmung über; will er so einer Angst begegnen, der Angst, in den fremden Gegenständen unterzugehen?

Ein methodischer Vorbehalt gegen solche modernisierenden Auslegungstendenzen mag Halt finden an dem Hinweis, daß La Tour bei seiner Stilisierung sich vermutlich einer Tradition anschließt. In dem Bild der *Geburt Jesu* von Geertgen tot Sint Jans²⁸⁴ bemerkt man ebenfalls jene überprononcierte Hervorwölbung der Körper, die nicht durch Interferenzen wie Falten, Binnenkonturen, Überschneidungen gestört werden darf. Übrigens erscheint diese Tendenz hier wie bei Georges de La Tour verbunden mit der künstlichen Beleuchtung, deren Quelle *im* Bild untergebracht ist. Ein Bild aus der Schule der Utrechter Caravaggisten zeigt das Anhalten einer solchen Tradition bis an La Tours Zeit heran. Es ist das Bild *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht* von Hendrik Terbruggen, in der Berliner Galerie.²⁸⁵ Darin zeigt sich der geschürzte Mantel Esaus in schweren, „architektonisch“ gerundeten Falten, und der Bart des alten Isaak ist zu einer schimmernden Masse zusammengefaßt. Es ist aber jetzt schon zu sehen, daß diese Tendenz bei La Tour, im Verein mit der trockeneren Artikulation und dem Dunkel des Grundes, vor welchem Licht und Figuren sich behaupten müssen, ein Pathos freisetzt, während die Gegenstände im Bild Terbruggens von dem blonden Dämmer des Grundes, in den das Licht von der Kerze überzufließen scheint, sich undramatisch abheben.

Das bisher Gesagte wird zu überprüfen sein nach Maßgabe einiger ikonographischen Beobachtungen, die den Figuren, ihrem Habitus, den Gegenständen, dem räumlichen Arrangement, schließlich dem Licht gelten.

²⁸⁴ National Gallery, London; cf. Boon, Geertgen, S. 9.

²⁸⁵ Malerei 13. -18. Jahrhundert, Führer durch die Ausstellung, 1990, Nr. 291, S. 165 (mit farb. Abb.).

Die junge Frau erinnert mit ihrem roten Kleid und in ihrer Nähe zu dem Märtyrer – nur sie berührt ihn – an die hl. Maria Magdalena der *Beweinung Christi*. Die ganze Situation scheint an diesem Thema in der ikonographischen Fassung des 16. Jahrhunderts orientiert zu sein. Daß die ältere Frau ein blaues Kleid trägt, ist der bündigste Hinweis auf das andere Thema.²⁸⁶ Wie bei der Diskussion der Bilder Caravaggios ist die Frage nach dem Sinn der Montage zweier Themen gestellt. Wird nicht das Interesse an dem einen Thema geschwächt, wenn Hinweise auf ein anderes Thema eingetragen werden? Oder ist eine Ermattung des narrativen Interesses für die Zeit Caravaggios und La Tours vorzusetzen – in der von HANS BELTING gezeichneten Linie des Übergangs vom Kultbild zum Kunstwerk?²⁸⁷ Vielleicht wird die Übersicht, die diese Sammlung ikonographischer Beobachtungen ergeben soll, eine konkretere Antwort auf diese Fragen gestatten oder doch ermöglichen, sie durch bestimmtere Fragen zu ersetzen.

Die junge Frau hat *eine* Träne vergossen; aus der Wunde, die man dem hl. Sebastian mit dem Pfeil zugefügt hat, ist *ein* Tropfen Blut geflossen. Was hält das Weinen der Frau, was hält das Bluten der Wunde in Bann? Angemessener wäre vielleicht folgende Frage: Warum müssen diese Äußerungen von Trauer und Schmerz so auf einen „Punkt“ zusammengezogen sein? Blut wurde dem *decorum* entsprechend spärlich dargestellt, aber nicht immer so spärlich wie hier.²⁸⁸

Die junge Frau trägt die Fackel, die die Szene beleuchtet. Sie hält sie graziös, mit abgespreiztem kleinen Finger, wie man etwa eine Schreibfeder trug, wenn

²⁸⁶ Cf. das Londoner Bild der *Beweinung* von Annibale Carracci.

²⁸⁷ Cf. hierzu besonders das 20. Kapitel von Beltings Buch *Bild und Kult*, S. 510-545.

²⁸⁸ Cf. Zapperi, Annibale Carracci, S. 40: „Die Darstellung von Blut warf in der Malerei Probleme auf, außer wenn es sich um das kostbare Blut Christi oder das Blut, welches die Märtyrer für den Sieg des Glaubens vergossen hatten, handelte. Solches Blut fließt z. B. in zwei schmalen Rinnsalen aus einer Halswunde des Hl. Petrus Martyr auf dem Altarbild, das Passarotti [...] für die Kapelle der Fleischer [!] in San Petronio in Bologna malte“ etc.

man im Schreiben innehielt, und nicht fest umschlossen, wie ihr Gewicht es erfordern würde. Was ist das für eine Grazie, die bestimmend bleibt gegen das Gewicht der Fackel, überdies gegen Schrecken und Schmerz?

Die Frau hält Sebastians Hand – mit den Fingerspitzen. Was für eine „andere“ Kraft – die gewöhnliche kann es nicht sein – trägt die Hand des Entrückten?²⁸⁹

Die alte Frau hält die Hände vor der Brust gefaltet, auf die sie den Kopf herabbeugt. Die Finger sind nicht geschlossen, sondern gestreckt und gekreuzt. Die Bildung hat etwas von einem Aufbau, zumal die Rundungen der Finger bis zur Unkenntlichkeit abgeflacht sind. Sie sehen – man halte es meiner Vorsicht zugute, daß ich diesen Vergleich bisher zurückgehalten habe, aber dieses Detail attrahiert ihn unwiderstehlich! – sie sehen hölzern aus. Als hätte die Geste des *abbandono* daran, daß sie sich selbst entmächtigt, eine Bedingung dafür, „angenehm“ zu sein, anerkannt zu werden. Diese Bestimmung würde auch für die Gesten der jungen Frau gelten. Handelt es sich hier um diskrete Hinweise auf die gesellschaftliche Ohnmacht der Frau?

Die Martersäule wirft das Licht der Fackel glatt und wenig gemindert zurück. Sie ist aus einem Baumstamm gemacht und geglättet. Daß es Holz ist, erkennt man an einem Astknoten in halber Höhe; daß es der nicht zersägte Stamm ist, wird durch den zackigen Riß unterhalb des um den Stamm geschlungenen Stricks gewiß. Am oberen Ende trägt er Blätter. So steht er noch als Baum in der Erde? Wer wird einen Baum, an den er das Opfer der Marter binden will, so zurichten? Verrät sich hier eine obsessive Lust, dem Waschzwang vergleichbar, dem Holz etwas anzutun, das die Marter vorbildet, – das Holz bloß, schier, zum reinen *Stoff* zu machen? Die Darstellung solcher Obsession hätte eine Pointe an den beinahe zweiglosen Blättern, die direkt aus dem Stamm sprießen. Dem Holz wird sein Leben genommen, damit es schier sei; die Blätter dürfen nicht von Ästen getragen werden, sondern müssen

²⁸⁹ Der moderne Hypnotiseur hält das Medium am Handgelenk, läßt los, und die Hand bleibt in gleicher Stellung!

angstvoll-unvermittelt vom Stamm ausgehen.²⁹⁰ Warum das alles in diesem Kontext? Sieht man vom Marterbaum auf den entblößten Leib des Märtyrers, so findet man ihn fast unvermeidlich ebenso „geglättet“. Man ist versucht, das Konzipieren dieses Bildes als ganzen von jener Obsession dirigiert zu denken, die sich am deutlichsten in dem quasi-fetischistischen Verhältnis zum Holz äußern würde.

Das räumliche Arrangement der Szene ist nicht leicht zu überschauen. Man könnte es ja auf sich beruhen lassen, wie man sich im Anblick vieler Bilder wirklich entscheidet.²⁹¹ Aber der Maler macht einige Andeutungen, die den Beschauer reizen, zu fragen, worauf diese Figur stehe, ob jene stehe oder knie etc. An der linken unteren Bildecke findet sich das Ende einer Stufe, in welchem der Winkel von Sebastians Ellbogen abgewandelt ist. (Ein weiterer Fall der gegenseitigen Mimesis der Gegenstände, von der die Rede war.) Auf diese Stufe sehen wir den Kopf des Heiligen gestützt. Sein Leib ruht auf der unteren Ebene, seine Füße wiederum auf jener Stufe, die bis zu dieser rechten

²⁹⁰ „Man kennt es an dem Blatt“, ist man versucht zu zitieren –: Wörtlich genommen, ‚kennt‘ man an dem Blatt im Brecht’schen Gedicht vom Pflaumenbaum, daß es ein Pflaumenbaum ist. In diesem Kontext kann – nein: muß man „kennen“ sagen statt „erkennen“. Die Sprache ist von derselben Reduktionstendenz betroffen, durch die der Baum im Hof klein bleibt. Die Versform, kahl alternierend, wird zur Metapher dieser Tendenz. Am Schluß dieser Zeile – zugleich Schluß des Gedichts – gibt es nur ein Blatt (etwa statt des Laubs). Wahrnehmung und Denken bequemen sich der Tendenz, alles, wie Benjamin feststellte, auf das Mittelmäßige herabzudrücken, alles verkümmern zu lassen (Versuche über Brecht, S. 78), und nur der bündige, sich unberührt stellende Ausdruck solcher entstellten Wahrnehmung holt die Autonomie ein. Ähnlich scheint in dem Bild La Tours das Konzipieren zugerichtet von einer – sadistischen? – Tendenz, die es zugleich exponiert, d. h.: vorbewußt macht.

²⁹¹ So *sitzt* die gütige Matrone in Rubens’ *Liebesgarten*, wie es ihrer Gewichtigkeit und feierlich-gewährenden Laune zukommt – aber worauf sitzt sie? Man sieht es nicht, und man kümmert sich nicht darum.

Partie des Bildes herüberreichen muß. Die hl. Irene steht auf einer noch höher gestuften Ebene, deren Boden, schwach beleuchtet und mit einem Ende ihres Gurtbandes besetzt, neben dem Knie Sebastians zu sehen ist. Nach links hängt das Kleid der Irene tief auf die erste Stufe herab. Und wo steht die junge Frau in Rot? Oder kniet sie? Hält sie das linke Knie auf der ersten Stufe – und das rechte? Wo bringt sie in dieser Enge, noch enger erscheinend durch die Unübersichtlichkeit, ihre Beine, ihre Knie unter?

Der Pfeil ist das eine Anzeichen dessen, was dem androgynen Heiligen von Männern angetan wurde. Das andere Anzeichen der Marterhandlung ist der Helm, im Dunkel am rechten Bildrand. Er ist schräg nach außen gelehnt, und der Maler unterläßt es nicht, zu zeigen, wie er diese Position bewirkt hat: er läßt ein stützendes Holzschiet links unter dem Helm hervorsehen. Es bezeugt, daß dem Maler daran gelegen war, auf das Arrangement der Szene zu verweisen. So läßt sich übrigens, abgesehen von dem pathologischen Aspekt, auch die Zurichtung des Marterbaums verstehen.

Die vier Frauen sind zu einer Kreuzfigur angeordnet, die schräg zur Bildebene steht. Sie „kommt“ auf Sebastian „zu“. Am vorderen Ende der Gruppe, wie gesagt, die junge Frau, ausgezeichnet durch das warme, strömende Rot ihres Kleides. Dieser Farbeffekt steht gespannt nicht nur zu der Sprödigkeit ihrer Haltung, sondern auch zu der Enge und Unübersichtlichkeit des Platzes, den sie einnimmt. In ihrem Schoß, so weit gerundet, könnte der Kopf Sebastians ruhen – und er liegt einsam daneben! Das so bezeichnete Moment der Spannung und Unentschiedenheit löst eine Phantasie aus dem Unbewußten, nämlich daß die Frauen über Sebastian kommen, in einer Annäherung, die, wiewohl liebend gemeint, nicht rein liebend ist. *They are down on him.*

Es wäre indessen – ich beeile mich, das festzustellen – verfehlt, von einer Übertretung der gestellten ikonographischen Aufgabe zu sprechen. Und vielleicht war die beschriebene Phantasie bei mir weniger von diesem Bild herbeizitiert als von einigen anderen La Tours, in denen die Dominanz einer Frau sich unbestreitbar geltend macht. In dem Bild *Der Engel erscheint dem hl.*

*Joseph*²⁹² steht eine mädchenhafte Figur vor dem alten Mann, der, am Tisch sitzend, über dem Lesen eines Buches eingenickt ist. Sie streckt die Rechte nach ihm aus, wie um sein Handgelenk zu ergreifen, und hält die Linke vor sich in einer beredten Geste. Sie ist die Handelnde; sie wirkt auf ihn ein. Durch die Kerze, deren Flamme ihr ausgestreckter Arm fast ganz verdeckt, ist ihr Gesicht blendend hell beleuchtet, während das Gesicht des Schlafenden nur schwache Beleuchtung zeigt. Als ginge das Licht von ihr aus oder wäre ihr doch näher zugeeignet. – Ein anderes Bild zeigt Hiob, einen verfallenen Alten, halbnackt auf einem Holzblock hockend, vor ihm seine Frau stehend, prall-hell erleuchtet, in einem schmetternd-roten Kleid, die sich mahnend, bedrohlich über ihn beugt.²⁹³

In diesen beiden Bildern findet sich eine Kollokation von Initiative, Weiblichkeit und Licht. Kerzenschein erfüllt auch in den Bildern, wo man Maria Magdalena büßend sitzen sieht,²⁹⁴ den Raum: auch hier erscheint Licht

²⁹² Farbige Abbildung bei Nicolson/Wright, vor S. 163.

²⁹³ Farbige Abb. bei Nicolson/Wright, nach S. 34.

²⁹⁴ Unzweifelhaft authentisch scheinen mir das Bild des Louvre, Nicolson/Wright, Kat. Nr. 26, farbige Abb. vor S. 35, und das Bild in Los Angeles, Nicolson/Wright, Kat. Nr. 27, Plate 49, zum heutigen Aufbewahrungsort siehe Thuillier, Georges de La Tour, S. 93. Desgleichen die *Femme a la puce* in Nancy (Nicolson/Wright, Kat. Nr. 60, farbige Abb. nach S. 10), doch wohl mit den vorgenannten thematisch verwandt. Der Spiegel der New Yorker *Madeleine Wrightsman* (Nicolson/Wright, Kat. Nr. 28, Plate 56, schöne farbige Abb. dieses Details nach S. 186) ist dem französischen Empire zu täuschend nachempfunden, als daß man das Bild nicht für die Fabrikation eines späten La-Tour-Adepten erkennen sollte. Dies stellt Christopher Wright in seinem Buch *The Art of the Forger* fest (S. 83sq.). Später nimmt er das Thema wieder auf und widmet der Magdalena des Bildes folgende Beobachtung: „The model lifts up her face in a pseudo-elegant look seen in lost profile. She is not looking at the candle, nor at the skull she holds, nor at the jewellery she has cast on the floor. Three authentic *Magdalens* by La Tour survive: two very

mit Weiblichkeit assoziiert. Durch diese Kollokation wird, möchte ich vermuten, dem Licht eine weibliche Bedeutung zugewiesen. In dem Sebastians-Bild findet sich diese Kollokation wieder. Von Dominanz des Weiblichen zu sprechen, wäre aber hier allenfalls in bezug auf die Gesamtheit der Helferinnen möglich. Die junge Frau, die die Fackel hält, ist, wie gezeigt, von sprödem Habitus, – so spröde, daß man an Dominanz nicht denken möchte. Zu diesem Habitus paßt aber die hier gezeigte Lichtquelle. Aus den angeführten Bildern kennen wir das Kerzenlicht mit seiner ruhigen, zugespitzten Flamme. Hier dagegen hat es der Maler mit einer größeren, in sich bewegten Flamme zu tun. Unter diesem Stichwort erinnert man sich an Lampen wie die in Tizians Münchner *Dornenkrönung*: pastose, breite, verschiedenfarbige Pinselstriche, die, Spuren der Bewegung des Malens, das Flackern der Flammen symbolisch darstellen. La Tour gibt die Flamme als scharf begrenzte, in Form und plastischer Bildung definierte Erscheinung wie alle anderen Gegenstände. Man sieht darin hohle Stellen, Schleifen, Falten – eine seltsame Konfiguration, in der sich das Empfinden für alles, was seltsam ist an dem Bild, zusammenzieht. Diese allzu feste Spur des Lichts nimmt sich aus wie ein Menetekel, das das Bewußtsein verwirrt und von dem Nachdenken über das Dargestellte abbringt. Dem Licht selbst, dem Medium des Zeigens und des Sehens, ist das Kryptische eingeschrieben! Hier, nicht im Anblick der Bilder Caravaggios, kann man *Lichtmystik* sehen – den festen Blick in das Licht, der sich darin verwirrt.

similar to one another, in Los Angeles and the Louvre, and a third in the National Gallery in Washington. All three are characterised by a brilliant intensity of mood which is enhanced by the fact that in each picture the Magdalen is a figure in deep contemplation instead of being posed in a ‚fetching‘ way.“ (The Art of the Forger, S. 127-129.) Und Wright zeigt eine Reihe weiterer Details auf, deren Vorhandensein das Bild als neuerer Machart erweisen. Was taugt eine Kunstgeschichte, die sich um solche Beobachtungen nicht kümmert. Jacques Thuillier, würdige Autorität des Louvre, berührt sie nicht einmal in der 1985 publizierten *édition mise a jour* seines Buches.

Im Widerschein dieser Flamme ist ihre kryptische Spur ausgelöscht. Die Stirn der jungen Fackelträgerin und das Holz des Marterbaums werfen es glatt zurück, das mitten zwischen ihnen scheint. Eine zufällige Kollokation: die Stirn der Frau dem Marterbaum gegenüber – oder eine, die nichts ist als Symptom? Oder wird das Symptom (einer pathischen Konzeption) so suggestiv, daß man es unvermeidlich findet, dem, wofür es steht, im ikonographischen Kontext einen wesentlichen Platz zu geben? Dort würde es sich neben den Motiven, die in die Auffindung des hl. Sebastian herkömmlicherweise gehören, absonderlich ausnehmen. Noch sonderbarer ist eine weitere Spiegelung, die ich nicht herzaubere, sondern dem Bild ablese: Jene tierohrähnlichen Hohlformen, die wir in der Flamme bemerkten, finden sich auch an der Frau, die sich mit dem Tuch die Tränen abwischt – in dem Tuch und in ihrem Ärmel! Eine Brücke zwischen weiblicher Emotionalität und Licht?

Spiegelt diese Darstellung der genannten Details nur die Gewohnheiten und Obsessionen des späten Zeitgenossen der Psychoanalyse, oder erhellt es etwas Wesentliches im Bild selbst, wenn soviel von ihnen auf einen problematischen Aspekt der Weiblichkeit, – angemessener: auf das problematische Verhältnis des männlichen Autors, der männlichen Interessenten zur Weiblichkeit deutet?

Vielleicht ist aber das, was an dem Bild, besonders an seiner Stilisierung, an dem Habitus der jungen und der älteren Frau und an den Lichtphänomenen ausgemacht wurde, nicht nur als ein Akzent auf die dargestellte Geschichte zu nehmen, sondern ist primär dem Zusammenhang verpflichtet, in den das Bild gehört: dem Zusammenhang des *Kults*. Drei Phänomene, die wir in dem Bild ausmachten:

- reduzierte, gelenkte Beleuchtung in dunklem Medium;
- arretierte bzw. verlangsamte Bewegung;
- kryptische Zeichen und Gesten,

gehören zu dem, was den Kult und seine Atmosphäre konstituiert. Eine kultische Handlung wird vor aller Augen und doch in großer Stille vollzogen: ihr archimedischer Punkt wird im Dunkeln gelassen. Und vielleicht gehört es zum Kult überhaupt, daß darin *der Tod berührt wird* auf kathartische Weise – eben das, was auch hier geschieht. Die Kultatmosphäre so dicht und suggestiv darzustellen, ist die Neuerung des Bildes.

Man zögert, sich des Begriffs der Atmosphäre überhaupt zu bedienen, in dem Bedenken, man könnte seiner Beschwörung verfallen. Dieser Begriff und seine Varianten – die virulenteste von ihnen ist zweifellos der Begriff der Stimmung – bezeichnen gegenwärtig etwas, was blind gesucht wird als Refugium vor Gefühlen von Schuld und Sinnlosigkeit. Man gerät häufig unter den Einfluß von Mitteln, durch die an die Stelle des Bewußtseins der Situation und Historizität eine vage Phantasie gesetzt wird. Die bürgerliche Kunst hatte das Subjekt im Medium der gewünschten Autonomie verklärt. Sie verfällt in vielen ihrer Ansätze der Tendenz, das Subjekt scheinhaft unvermittelt an seinen Ursprung zu setzen und so zu entlasten. Hieran knüpft die Kulturindustrie an, aber sie löscht das subjektive Bewußtsein aus. Um dies zu bewirken, muß sie nicht nur die historische Perspektive, sondern auch die Intersubjektivität, den Spiegel der Subjektivität, verdunkeln. Sie konstituiert ihre Stimmung mit aggressiven Motiven, die ihren Schein von Legitimität durch die Mimesis an die Produktivität der Maschine gewinnen.

Den Begriff der Atmosphäre im *setting* des Kults zu studieren, gibt die Chance, seinen Inhalt im Zusammenhang der Konstitution oder doch der Konsolidierung des Subjektiven wahrzunehmen. Um die Funktion eines Bildes wie der *Auffindung des hl. Sebastian* im sozialen Kontext deutlich zu machen, stelle ich mir eine kultische Handlung vor, in der der einzelne den Atem anhält vor dem, was vollzogen wird – als vollziehe es sich selbst. Dabei wird das Bewußtsein seiner Individualität keineswegs ausgelöscht, es wird sogar aktiviert: es demonstriert sich selbst, daß es bestehen kann neben dem Bewußtsein der Teilhabe an dem, was die Kultgemeinde verbindet. Das – entspannte – Gefühl, daß beide beieinander bestehen, der – expansive – Anspruch, daß sie einander unterstützen – mit diesen Wendungen könnte man den Begriff der Kultatmosphäre umschreiben. Der Kult, den ich dabei im Sinn hatte, ist der des christlichen Opfers: die Feier dessen, daß Gott – nach den Worten Karl Rahners – sich uns gibt.²⁹⁵

Und dieser einigermaßen unverfängliche Gebrauch des Begriffs der Atmosphäre gibt einen Fingerzeig zu der Aufgabe, ein Phänomen in Bildern

²⁹⁵ Karl Rahner im Lexikon für Theologie und Kirche zum Stichwort Opfer.

Caravaggios zu studieren, das zwischen den Figuren und über ihnen schwebt. Als Konstituenten der Atmosphäre lassen sich Haltungen, Gesten und Blicke der Figuren herausheben; nicht zu vergessen die Lichtverhältnisse. So im *Martyrium der hl. Ursula* (Neapel).²⁹⁶ Der Blick des Hunnenkönigs ist stehengeblieben. Seine Richtung ist diktiert von dem Pfeil, den er abgeschossen und mit dem er tief in die Brust der jungen Frau getroffen hat. Seine Augen liegen im Schatten, man sieht sie mit ihrem Weiß im Dunkel geistern. Sein Mund ist in der Erregung geöffnet, auch er unerreicht vom Licht. In dem Moment, den das Bild festhält, verfällt die Wut des Mörders der Verzeiflung. Doch der Übergang von einem Affekt zum anderen ist zu schnell verbalisiert. Im Bild ist er nicht erkennbar. Die Spuren der Wut – in Augen und Mund – sind gewissermaßen noch warm und erlöschen schon in einer Vagheit, die von der innehaltenden Hand des Königs akzentuiert wird. Man findet über das ganze Bild hin keine Geste der Feindseligkeit, die sich gegen den Täter richtete. Der Moment des Bildes scheint – auf der Seite der Heiligen und ihrer Begleiter – sogar vor dem Schrecken zu liegen. Die hl. Ursula sieht man in einem Staunen befangen über das, was sie betroffen hat. Präziser: es handelt sich um einen Moment der Erkenntnis vor allem Schrecken: Das Leben erkennt die Gewalttätigkeit des Lebens.²⁹⁷ Nur dieser Vor-Schrecken kann beim Beschauer einen Schrecken erwecken – einen Schrecken, der nichts Jähes hat und die Abwehr des Betrachters umgeht. Diesen Zustand reflektiert und bestätigt der matte Blick des Alten, der links von Ursula steht. Der junge „Caravaggio“, der der Märtyrerin über die Schulter blickt, kann etwas jugendlich Vertrauliches

²⁹⁶ Cf. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio*, S. 100-117.

²⁹⁷ In gleicher bewußt moderierter Vagheit drückt Francis Bacon sich aus, wenn er sein zentrales Interesse auf die *violence of reality* gerichtet sieht, cf. D. Sylvester, *The brutality of fact*, S. 81sq.: „When talking about the violence of paint, it's nothing to do with the violence of war. It's to do with an attempt to remake the violence of reality itself. And the violence of reality is not only the simple violence meant when you say that a rose or something is violent, but it's the violence also of the suggestions within the image itself which can only be conveyed through paint.“

haben, so sprachlos-fremd ist das, was er mit ansieht.²⁹⁸ Die Märtyrerin hält die Hände an die Wunde gelegt; es sieht aus, als wolle sie ihre Brust öffnen in einer Selbstdarbringung.²⁹⁹ Aber was an dieser Geste martyrologische Konvention ist, wird transzendiert von der Artikulation der Hände, die – in einer Weise, die auf den späten Rembrandt vorausdeutet – um ihre quicke, kräftige Präsenz gebracht und zum Epiphanen verwandelt sind. Und das wird durch das weiße, aschene Licht herbeigeführt, das nur auf dieser Figur liegt. Seine weiße Färbung wird bestätigt vom Inkarnat der Heiligen – das Inkarnat aller anderen Figuren ist gelblich-bräunlich; und dieses Weiß ist nicht nur von Bedeutung als Lokalfarbe des vom Tod getroffenen Körpers, wie etwa in der *Grablegung* des Vatikans, noch erschöpft seine Bedeutung sich darin, daß es der einzigen Frau auf dem Bild gilt. Das Licht behält hier etwas von seiner streuenden, luftigen Qualität – was durch die breiten Schatten, die plane Helligkeit der beleuchteten Partien und durch die körnige Qualität des

²⁹⁸ Man vergleiche mit seinem Blick den realitätsmatten, die Unvermeidlichkeit der Schuld bekräftigenden Blick des „Caravaggio“ im *Martyrium des hl Matthäus*.

²⁹⁹ Pacelli interpretiert ihre Geste in dem Sinne, daß sie das Leben, das aus ihrer Brust entweichen soll, mit den Händen zu schützen und festzuhalten suche, cf. *L'ultimo Caravaggio*, S. 113. Dieser Impuls würde in den Moment *vor* dem Schrecken, den wir als den Moment der Darstellung erkannten, passen. Die Haltung des Hunnenkönigs beschreibt Pacelli wie folgt: „Il gesto imperioso del Cristo nella *Vocazione di Matteo* in San Luigi dei Francesi o quello altrettanto solenne dello stesso Cristo nella *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, infatti, ritorna qui nella *Sant'Orsola*: il Cristo dei dipinti più antichi è sostituito in questo caso dal Re unno che tende il braccio per scagliare la freccia“ etc. (ebenda): Aber der Pfeil *ist* schon abgeschossen, er steckt schon in Ursulas Brust! Der linke Arm des Königs ist schon etwas herabgesunken, der Impuls der Tat innerviert ihn nicht mehr. Nicht zu reden von der Hand, die nicht, wie in den anderen beiden Bildern, ausgestreckt ist, sondern den Bogen umschließt.

Schleiers dargetan wird –,³⁰⁰ es schmiegt sich dem Körper oder, wenn man lieber will, der Funktion des Sichtbarmachens nicht restlos an und bleibt mithin frei für eine ikonographische Pointierung, die man nicht erst auf dem Umweg über die Konvention ihm ablesen kann, sondern die vorbewußt aktualisiert wird. In diesem Kontext erhält es die Bedeutung, die hl. Ursula zu treffen, wie der Pfeil es tut, und zieht auch seine Farbe in diese Funktion hinein.

Durch sein Weiß hebt das Licht die hl. Ursula hervor; durch seine Weichheit vermittelt es, daß ihre Erscheinung mit den anderen Figuren korrespondiert.³⁰¹ So mischt es sich in das, was ich die Atmosphäre des Vor-Schreckens nannte; und das Arretierte des Affekts wird dadurch hervorgehoben, daß das Weiß der designativen Funktion nicht überlassen wird, sondern von seiner ikonographischen Funktion besetzt bleibt. Seltsam strömend und triumphal in diesem Kontext das Rot ihres Mantels, das sich nicht scheut, mit dem Rot im Gewand des Königs harmonisch zu korrespondieren.

Auch das hellste Licht dieses Bildes nimmt ein genaues Verhältnis zum Thema der Gewalttätigkeit ein. Hier aber ist es nicht bestimmt, ihren Affekt zu transportieren, sondern es umgibt das Bewußtsein, das sich aus dem Einfluß der Gewalttat heraushebt. Dieses Licht spielt eine wesentliche Rolle in der Interpretation des Martyriums, die eine weitere Formulierung der Opferkritik ist. Der Wut des Gegners, zu der sein Begehren umgeschlagen war, setzt sie nicht, wie hergebracht, die Lösung von allen Ansprüchen an das irdische Leben, die Jenseitshoffnung, sondern eine zärtliche Wahrnehmung seiner selbst, die unberührte Integrität des Umgangs mit sich selbst entgegen, die in diesem Bild als Selbst-Transzendenz des Narzißmus erscheint.

³⁰⁰ Diese Partie erinnert an El Greco.

³⁰¹ In der *Grablegung* korrespondiert das Weiß des toten Christus mit den bunten Farben, die ihm gleich sind an Glattheit und Straffheit der designativen Funktionalität.