

Licht und Gewalt bei Caravaggio

Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte
einer epiphanen Neuerung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades

am Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften (II)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Albrecht Wilkens

aus Hannover

Tag der Disputation: 18. Juni 1999

1. Gutachter: Prof. Dr. Klaus Heinrich
2. Gutachter: Prof. Dr. Rudolf Preimesberger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Kapitel 1: Der „Amor als Sieger“	7
A. Zur ikonographischen Diskussion	8
B. Licht und Farbe	24
C. Gegenseitige Reflexion von ikonographischer Interpretation und Lichtanalyse	34
D. Reflexion der verschiedenen Lichtqualitäten	39
Kapitel 2: Das „Opfer Isaaks“	44
Überleitung	44
A. Die Thematik des Bildes	46
B. Exkurs 1: Über Theodor Hetzers Analysen von Bildern Raffaels	56
C. Anwendung der Ergebnisse des Exkurses auf das „Opfer Isaaks“	68
D. Kommentar	78
E. Der <i>San Giovannino</i> des Kapitolinischen Museums	83
F. Erotik des Bildes	91
Kapitel 3: Phänomen und Bedeutung des Lichts in drei anderen Bildern Caravaggios	95
Überleitung	95
A. „Der ungläubige Thomas“	100
1. Thematik	100
2. Licht und Farbe	103
3. Der Grund und sein Verhältnis zur Figurengruppe	107
B. Das Bild Johannes des Täufers in der Borghese-Sammlung	109
1. Überleitung	109
2. Darstellung und Diskussion	109
C. David mit dem Haupte des Goliath, Galleria Borghese	120
1. Biographisches	120
2. Dogmatischer Kontext des Bildes	122

Inhaltsverzeichnis	2
--------------------	---

3. Sexualität und Gewalt	124
4. Licht und Gewalt	126
Exkurs 2: „Die Auffindung des heiligen Sebastian“ von Georges de La Tour	129
Literaturverzeichnis	144
Abbildungen	
Lebenslauf	

Einleitung

In vorliegender Arbeit gehen religions- und kunstwissenschaftliche Interessen zusammen. Bilder gehören zum Kult und werden in seinem Kontext untersucht. Die ausgewählten Bilder Caravaggios, um die es sich hier handelt, sind zwar Sammlerstücke und als solche aus dem engeren Zusammenhang des Kults gelöst; sie gehören einer Sphäre an, die man als die Sphäre säkularer Repräsentation bezeichnen muß. Doch die säkulare Repräsentation kann zur Zeit Caravaggios sakraler Motive nicht ganz entraten; dies bestätigt, daß sie Funktionen des Kults übernimmt, ihn nachahmt, ohne ihn verdrängen zu wollen. (Von dieser Überlegung unberührt bleibt es, daß die säkulare Repräsentation den Kult prinzipiell in Frage stellt.) Das Bild, das einmal nichts als das statuarische Kultobjekt war, wird in dieser Zeit der Reflexion geöffnet, wird formalen Variationen unterworfen, als Verweis auf ganz heterogene Themen artikuliert, mit einem Wort: es wird zum *concetto*. Ich hoffe mit meinen Analysen Anhaltspunkte zu bieten für die Diskussion darüber, wie Caravaggio diese Entwicklung beeinflußt hat. Dabei folge ich den Anregungen HANS BELTINGS und KRYSZTOF POMIANS. ANDREAS PRATER hat diese Thematik bereits in bezug auf Bilder Caravaggios verhandelt.¹

Am *Triumphierenden Amor*, Gegenstand des 1. Kapitels (Abb. 1), wird besonders deutlich werden, wie die Grenzen zwischen sakraler und säkularer Kunst um 1600, gelinde gesagt, durchlässig sind. Das hergebrachte Thema des *Amor vincit omnia* wird von Caravaggio erweitert: Die Sexualität wird von ihrer zur Gewalttätigkeit offenen Seite gezeigt; sie wird – nicht zum geringsten durch die starken homosexuellen Akzente – aus dem gesellschaftlich rezipierten Zusammenhang der Reproduktion gelöst;² und sie erscheint in den Zusammenhang des Leidens, um nicht zu sagen: der Passion gerückt.

¹ Literaturangaben siehe im Literaturverzeichnis.

² HERWARTH RÖTTGEN hat in jüngster Zeit sich dafür eingesetzt, die Homosexualität des Malers anzuerkennen und sich nicht länger, wie es in der Kunstgeschichte Tradition war, dagegen zu sträuben, die Details seiner Bilder, die für diese Neigung des Malers zeugen, unbeachtet zu lassen. Ein Exponent dieser Tradition ist MAURIZIO CALVESI. Er bemüht sich, alle Hinweise auf die homosexuelle Perspektive, grell, wie sie immer sein mögen,

Das 2. Kapitel gilt der Thematik des *Opfers*. Sein Gegenstand ist das Bild des Isaaksofers in Florenz (Abb. 2). Ich zeige, wie Caravaggio sich in der Tradition der katholischen Lehre vom Opfer hält und zugleich eine Kritik des Opfers vorbringt. Ich ziehe andere Bilder des Malers heran, in denen diese Thematik zu wesentlicher Bedeutung gebracht ist. Das Opfer exponiert und bindet *Gewalttätigkeit*; es legitimiert sie und ist damit konstitutiv. Caravaggio legt die *violence* bloß und stellt damit die Legitimität in Frage.

Auf kunsthistorischer Seite ist das *Licht* Thema dieser Arbeit. In den ersten beiden Kapiteln wird gezeigt, daß Caravaggios Bildlicht den Rahmen des strengen *Beleuchtungslichts*, in den WOLFGANG SCHÖNE es eingefügt gesehen hatte, transzendiert.³ Noch Prater schließt sich in seiner Auffassung Schöne an, wenn auch nicht ohne sie modifizieren; meine Analysen und Interpretationen bestimmen sich in der Auseinandersetzung mit Praters Thesen.⁴ Er nimmt das Bildlicht Caravaggios *ikonographisch* und öffnet damit die Tür zu einer Methode, die den Begriff der Ikonographie auch auf formale Aspekte des Bildes anwendet und ihn damit produktiver macht, als er es bisher in seiner engen Bindung an den Bildinhalt sein konnte. Diesen Impuls nehme ich auf, und so kann es zur Kollokation von *Licht und Gewalt* kommen, die den Titel meiner Arbeit abgibt.

Nicht erst mit dieser Kollokation ist das Licht in einen religionswissenschaftlichen Kontext gerückt. Das Licht, als Instanz des *Zeigens*, hat an der Konstitution des Bildes, seiner Realität, die zur allgemeinen Realität ein signifikantes Verhältnis einnimmt, wesentlichen Anteil. (Man könnte, zur ersten, groben Orientierung, sagen: Das Licht ist das *Ich* des Bildes.) Wenn das Licht, wie angedeutet, sich nicht immer in gleicher Weise zu den Gegenständen stellt, sondern variiert zwischen dem Extrem eines harten Beleuchtungslichts und dem anderen eines sich an die Materie, an die Gegenstände ‚anschießenden‘ Verhaltens, so hat das auch Konsequenzen für

ikonographisch „anderweitig unterzubringen“ und die Anzeichen einer Existenz als Homosexueller, die man in Caravaggios Biographie findet, außer Kraft zu setzen.

³ Siehe das XXI. Kapitel seines Buches *Über das Licht in der Malerei*, S. 135-143.

⁴ Siehe besonders Kapitel IV seines Buches *Licht und Farbe bei Caravaggio*, S.75-115.

das Problem der Konstitution, d. h. der in der Wahrnehmung und im Bewußtsein festgestellten und so mit bestimmten Bedingungen und Tendenzen apostrophierten Realität. Die Auffassung des Lichts als Instanz des ‚Generierens‘ der sichtbaren Welt läßt sich induktiv aus der Doktrin des Beleuchtungslichtes herleiten, wie sie seit Cennini gelehrt wurde und wie auch Caravaggio sie anerkannte. Diese Doktrin ist, so scheint es, alles, was Caravaggio theoretisch über das Licht wußte und gelten ließ; es gibt nach meiner Übersicht keine Anzeichen dafür, daß er sich von einer überlieferten Lichtmetaphysik hätte leiten lassen. Indem Licht und Gewalt am Begriff der Konstitution teilhaben, zeigt sich, daß ihre Zusammenstellung nicht so krudwillkürlich ist, wie man es meinem Titel zunächst ablesen könnte. Hierzu Näheres in den Bildanalysen des 2. und 3. Kapitels.

Es dürfte schon deutlich geworden sein, wie emphatisch die hier dargestellte Arbeit auf den *Kontext* eines Phänomens Bedacht nimmt. Es genügt nicht, dem Licht, für sich genommen, einen plausibel scheinenden Einfluß auf die Bedeutung des Bildes zuzuschreiben; man muß es, wie es auch Prater beispielhaft vorführt, im Kontext des ganzen ikonographischen Komplexes lesen. In ihn gehört auch eine ikonographisch reflektierte Beachtung von Form und Komposition. Diesen methodischen Aspekt meiner Arbeit entwickle ich in einem Exkurs über THEODOR HETZER, der, wie bekannt, in seinen Analysen auf Form und Farbe eines Bildes vorrangig einging (Kapitel 2).

Im 3. Kapitel untersuche ich drei weitere Bilder Caravaggios nach den gleichen methodischen Gesichtspunkten. Im ersten dieser Bilder, dem *Ungläubigen Thomas* (Abb. 4), ist die Artikulation des Lichts, variabel wie in den vorher dargestellten Bildern, wenn auch mit geringerem Spielraum, in den Zusammenhang von Charakterisierung und Dramatik gestellt. Die beiden anderen Bilder des Kapitels, der *S. Giovanni* der Galleria Borghese (Abb. 5) und das in derselben Sammlung aufbewahrte Bild *David mit dem Haupte des Goliath*, (Abb. 6) zeigen das Licht in Variationen, die als Kommentare zu ihren Themen, den Themen der Schuld, des Opfers, des Leidens, zu lesen sind. Das Kapitel legt dar, in wie verschiedenen Bildern Caravaggio das Prinzip der

variieren Artikulation des Lichts realisiert und welche präzise Akzente er damit setzt.

Das Weiterwirken des caravaggesken Lichtkonzepts ist Gegenstand eines Exkurses, der die Arbeit abschließt. Ausgewählt wurde das Bild der *Auffindung des heiligen Sebastian* von Georges de La Tour (Berlin, Abb. 7). Bei seiner Analyse wird ein Interpretament entwickelt, das zum Schluß auf Caravaggios Helldunkel, genauer das des *Martyriums der heiligen Ursula* (Abb. 8) angewandt wird.

Den Schritt, eine *Entwicklung* von Caravaggios Lichtkonzeption zu konstruieren, getraue ich mir nicht zu gehen. Dies gilt auch für die Wirkungsgeschichte dieses Konzepts. Die Arbeit ist konsequent monographisch gedacht. Zwar kann man geltend machen, die Kategorie der Entwicklung sei ihrerseits ein unabdingbares Kriterium der Gültigkeit, aber bei solchem Überprüfen und Rekonstruieren bleibt die Aufmerksamkeit auf das Besondere einer Realisierung zu leicht auf der Strecke. Vielleicht ist solches Überblicken der Gegenstände in ihrer „Folge“ der Indifferenz angemessen, die sich uns repressiv als geeignete Existenzform anbietet. Gerade dann ist die Emphase kontextueller Rede umso dringender geboten. Möglich, daß die Malerei selbst das unüberbietbare Vorbild solch kontextueller Rede abgibt: *Ut pictura theoria*.

Kapitel 1: Amor als Sieger

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

A. Zur ikonographischen Diskussion

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

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

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

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

⁷ Ebenda, S. 263-266.

⁸ Ebenda, S. 151sq.

⁹ Ebenda, S. 152.

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

Nudus amor viden' ut ridet placidumque tuetur?¹⁵

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

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

¹⁰ Gregori (1985), S. 278.

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

¹² Ebenda, S. 270.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda.

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

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

¹⁶ Siehe die folgenden Seiten.

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

¹⁸ La ricerca etc., S. 271.

¹⁹ Tradition und Innovation etc, S. 21.

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

²¹ Ebenda, S. 39 sqq.

Vera in cognitione Dei Cultuque voluptas.²²

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

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

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

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

²² Ebenda, S.44.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, S. 48.

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

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

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

²⁶ Ebenda, S. 52.

²⁷ Cf. ebenda, S. 54.

²⁸ Ebenda, S. 56.

²⁹ *La ricerca*, S. 271.

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

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

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

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

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

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

³⁴ Ebenda, S. 127.

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

³⁶ Ebenda, S. 127sq.

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

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

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

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

³⁸ Licht und Farbe etc., S. 130.

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

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

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

⁴¹ Licht und Farbe bei Caravaggio, S. 154.

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

⁴³ Licht und Farbe etc., S. 151sq.

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

⁴⁵ Ebenda, S. 151.

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

⁴⁶ Ebenda, S. 152.

⁴⁷ Ebenda, S. 152sq.

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

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

⁴⁸ La ricerca della salvazione, S. 151sq.

⁴⁹ Tradition und Innovation, S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Ebenda, S. 40.

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

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

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

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

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

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

⁵⁷ Siehe oben S. 10.

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

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

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

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

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

⁶⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Klaus Heinrich.

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

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

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

⁶² Auch für diesen Hinweis danke ich Frau Sabine Heiser.

B. Licht und Farbe

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Prater, *Licht und Farbe*, S. 81.

⁶⁷ Ebenda, S. 101.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁶ S. 57 in dem zit. Artikel.

⁷⁷ Messerer, *Die Zeit etc.*, S. 65.

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

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

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

⁷⁹ Die Zeit bei Caravaggio, S. 70.

⁸⁰ Prater, Licht und Farbe, S. 79.

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

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

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

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

⁸³ Die Zeit etc., S. 71.

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

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

C. Gegenseitige Reflexion von ikonographischer Interpretation und Lichtanalyse

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁵ Siehe oben S. 16.

⁸⁶ Siehe oben S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D. Reflexion der verschiedenen Lichtqualitäten

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

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

⁹¹ Licht und Farbe, S. 134.

⁹² Ebenda, S.134sq.

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

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

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

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

⁹⁴ Zuerst in den Bildern der Contarelli-Kapelle.

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

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

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

⁹⁶ Siehe oben S. 32.

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

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

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

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

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

⁹⁹ Ebenda, S. 209.

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

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

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

¹⁰¹ Diese Prägung stammt von Klaus Heinrich.

¹⁰² Siehe oben S. 18sq.

Kapitel 2. Das Opfer Isaaks

Überleitung

Im Bild vom triumphierenden Amor hat das Licht sich als Medium der Reflexion erwiesen. Es macht die Gegenstände sichtbar, hebt Gegenstände hervor, legt diese Partien in kaltes Scheinen, läßt jene in matterem Leuchten schweben und artikuliert das Ensemble in bezug auf Aktualität und Objektivität. Diese ist nicht ruhig konstituiert, d. h. sie erscheint von der strikten Bindung an ein Zeitcontinuum freigesetzt, mithin verstörend. Am Licht findet das wahrnehmende Bewußtsein keinen bequemen Halt, sondern muß sich und seine Selbstgewißheit außerhalb des Bereiches, der vom Licht bestimmt ist, und das heißt außerhalb des Bildes finden. Das Licht trägt sein Teil dazu bei, daß das Bild verwickelt erscheint. Solche Erfahrung des Lichts, einmal an diesem Bild gemacht, evoziert ein besonderes Interesse, andere Bilder Caravaggios zu untersuchen. Nicht daß sie an ihnen zu überprüfen wäre – sie ist nur an diesem Bild zu überprüfen –: doch ist beim Studium anderer Bilder des Malers mit ähnlichen Erfahrungen zu rechnen. Sollte sich herausstellen, daß die variable Artikulation des Lichts bei Caravaggio mehr ist als ein beiläufiges Phänomen, so ist damit eine Reflexion über das artistische Bewußtsein des Malers, über die psychische Konstitution dieses Bewußtseins veranlaßt. An der Artikulation des Lichts wird schließlich abzulesen sein, wie die Maler, die Caravaggio folgten, sein Konzept der Malerei aufnahmen und veränderten.

Im *Amor Giustiniani* reicht das Bildlicht vom gleißenden Weiß des Tuchs, mit den scharfen Schatten, zu dem Leuchten der Musikinstrumente. In diesen erschien es dem ‚Dunkellicht‘ des Grundes – um den Ausdruck Schönes aufzunehmen – ähnlich;¹⁰³ es schien von ihm attrahiert, wie sein Einfluß auch in weichere Schatten der Szene vorgriff. Das Licht, das in der Nähe des Dunkels ruht: dieses Moment stellte sich als konstitutiv heraus, und wir werden nach ihm suchen in anderen Bildern, welche Figuren vor einem

¹⁰³ Siehe Über das Licht in der Malerei, S. 142.

neutralen Grund präsentieren. Das Bild vom *Opfer Isaaks* indessen zeigt die Figurengruppe vor einer Landschaft.¹⁰⁴

Vermittelt das Licht auch in diesem Bild eine Beziehung zwischen den Figuren und Gegenständen, die es beleuchtet, einerseits und dem Hintergrund andererseits? Wie ist das Bildlicht artikuliert – einheitlich oder verschieden? Wie in bezug auf den *Amor als Sieger*, so wird auch hier das Bildlicht, als Struktur und Bedeutung, in die Konzeption des Bildes als ganze gehörig aufgefaßt. Ich deute zunächst einige Aspekte dieser Konzeption, inhaltlicher wie formaler Art, an; bei der Verhandlung von Struktur und Bedeutung des Lichts kann dann von vornherein auf diesen Kontext reflektiert werden.

¹⁰⁴ Siehe Maur. Marini, Caravaggio, 1987, Nr. 52, S. 208sq., 465sq.

A. Die Thematik des Bildes

Die Geschichte vom Opfer Isaaks wird seit eh als Präfiguration des Kreuzestodes Christi angesehen. Das Konzil von Trient, dogmatisch wie ikonographisch Autorität für Caravaggio und den Besteller des Bildes, den Kardinal *Maffeo Barberini*,¹⁰⁵ bestätigt diese Auffassung wie überhaupt den typologischen Gebrauch der Geschichten des Alten Testaments. Der hl. Augustin hatte in *De civitate Dei* diese Geschichte typologisch erklärt. Neben der Vorausdeutung auf den Opfertod Christi hebt Augustin Abrahams Gehorsam hervor.¹⁰⁶ Er erblickt in der Versuchung Abrahams eine Gelegenheit für diesen, seine Glaubenskraft zu erkennen. Ihm sei, erklärt Augustin unter Berufung auf Hebr 11, 19, bei der schrecklichen Aufgabe der Glaube zu Hilfe gekommen, Gott könne Isaak zum Leben wiedererwecken. Für Gott könne es sich um keine wirkliche Erprobung gehandelt haben: er habe den Ausgang vorausgesehen und Abraham in Versuchung geführt, damit er sich und der Nachwelt seine Glaubenskraft beweise. Im Sinne dieser Interpretation kann Augustin folgenden Ausspruch des Engels: [...] „nun weiß ich, daß du Gott fürchtest“ etc. (Gen 22, 12) nicht als das Bekunden einer Erfahrung, die Gott gemacht hätte, gelten lassen. Er muß erläutern: „Nun weiß ich“, das heißt, nun habe ich's ans Licht gebracht. Denn Gott wußte es ja längst.“¹⁰⁷

Der Tod Christi am Kreuz, auf den das Opfer Isaaks vorausdeutet, wird von den Konzilstheologen im Anschluß an die Tradition als *Opfertod* bezeichnet. Christus hat sich, wird nach Hebr 9, 14; 10, 12 festgesetzt, am Kreuz selbst für uns geopfert.¹⁰⁸ Ebenso wichtig wie diese Bestimmung ist die Lehre von der

¹⁰⁵ Cf. ebenda, S. 465.

¹⁰⁶ *De civitate Dei* zur Stelle.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 339.

¹⁰⁸ Diese Lehre wurde nie in Frage gestellt. Diskutiert wurde über das Verhältnis zwischen dem Kreuzopfer und dem anderen Opfer Christi, nämlich dem in der Messe vollzogenen. Es setzte sich die Auffassung G. Seripandos, des Generals der Augustiner-Eremiten, durch, wonach erst das Kreuzopfer das wahre Sühnopfer Christi sei. Das Meßopfer empfang

Messe, die die Konzilstheologen in Abwehr reformatorischer Positionen formulieren. Auch die Messe ist ein Opfer. Dargebracht wird es vom Priester, der im Namen der Gemeinde handelt. Er folgt dabei der Einsetzung der Eucharistie, die Christus selbst verordnet hat. Das Meßopfer repräsentiert das Kreuzopfer.¹⁰⁹ Die Messe wird verstanden als das Ritual, das die Kirche in ihrem Bestand erhält und begründet. Von einer gegenreformatorischen bildlichen Darstellung der Kreuzigung Jesu wäre zu erwarten, daß sie diese konstitutive Bedeutung des Christusopfers und die dogmatische Zuspitzung des Kreuzesopfers als des Selbstopfers Christi hervorhebe.¹¹⁰ Wählte ein Auftraggeber statt der Kreuzigung Jesu die Opferung Isaaks oder eine andere der Präfigurationen des Christusopfers, so war keines dieser dogmatischen Motive von der Darstellung ausgeschlossen; es war indessen besonders damit zu rechnen, daß der Besteller die ekklesiologische Bedeutung des Heilsgeschehens herausgestellt zu sehen wünschte. Wählte er die Opferung Isaaks, mußte er ihre augustinische Interpretation im Sinn haben. – Da im ganzen das Konzil die dogmatische Tradition des Opfers bestätigte, war

demgemäß seine Bedeutung vor allem als *repraesentatio* des Kreuzopfers. Hierzu cf. W. Dantine, *Das Dogma im tridentinischen Katholizismus*, im Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte, hrg. v. C. Andresen, Bd. 2, S. 488. Siehe auch J. A. Jungmann, *Das eucharistische Hochgebet*, ²1956, S. 26sq., und Karl Rahner u. A. Häußling, *Die vielen Messen und das eine Opfer*, ²1966, wo es S. 26 heißt: [Der Tod Christi ist] „das konstitutive Zeichen (das Realsymbol), unter dem und in dem die innere Gesinnung und Haltung Christi sich selbst realisiert und ohne das sie selbst nicht wäre.“

¹⁰⁹ Cf. Jungmann, ebenda, S. 28: [Daß die Messe Opfer Christi ist, sagt die Liturgie] „andeutend, im Augenblick, wo sie auf dem Höhepunkt angelangt ist, wo sich das innerste Geheimnis enthüllen muß.“ [Im Meßopfer sehen wir die Gemeinde] „gewissermaßen hinaufsteigen auf den heiligen Berg. Auf der Höhe des Berges empfängt sie das Opfer aus den Händen ihres Meisters und bringt es mit ihm dar. Die Kirche legt ihre Hände in Seine Hände und bringt mit ihm zusammen Sein Opfer dar: Seinen Leib und Sein Blut.“

¹¹⁰ Auf vielen Kreuzigungsbildern des 17. und 18. Jahrhunderts sieht man keine Schächer und keine Repräsentanten der römischen Macht.

allerdings auch von der Malerei auf diesem Gebiet keine grelle Veränderung zu erwarten.

So konnte ein nachtridentinischer Maler sich ikonographisch gewiß an das Beispiel von Andrea del Sartos Darstellung des Isaaksopfers halten. In der zentralen Gruppe dieses Bildes, sehr ähnlich in allen drei Versionen von Andreas Hand,¹¹¹ steht Abraham aufrecht, die Achse bildend, verlässlich, wenig irritiert durch die Intervention des Engels, zu dem er aufblickt. Das Schwert hält er gezückt, fest umschlossen. Den Sohn hält er bei den am Rücken gefesselten Händen. Er hat ihm nicht, wie es üblich ist und dem Opferritual entspricht¹¹², die Hand auf den Kopf gelegt. Isaak schmiegt sich an die herabfahrende Bahn, die der linke Arm des Vaters ist; er steht mit dem rechten Bein *vor* dem steinernen Altar, das linke hält er kniend *darauf*. Das Stehen und das Sich-Anschmiegen deuten vermutlich auf das Einverständnis des mitwissenden – und mithoffenden? – Sohnes hin. Der Vater nimmt dieses Einverständnis wahr: wie anders wäre es zu deuten, daß er seine linke Hand nur lose, wie grüßend auf die Hände Isaaks gelegt hält? Oder löst er gerade einen festeren Griff? Das gezückte Schwert weist in die Partie der Szene, wo man den Widder findet, auf den auch der Engel mit der rechten Hand deutet.

Einen Abraham, der aufrecht steht und zum Engel nach oben blickt, sehen wir auch auf Tizians Darstellung aus den Jahren 1543/44.¹¹³ Dieser Patriarch ist überathletisch gebaut, und man hätte, wäre der Engel nicht, eine blitzartige Kraftentladung zu fürchten, die einem seltsam winzigen Sohn gölte. Das Gesicht Abrahams ist dem herabschwebenden Engel zugewandt und bleibt dem Betrachter verborgen. Der Handlung ist so die Bestimmtheit genommen, die allein der Affekt ihr geben könnte. Oder kommt die Unbestimmtheit nur dem *Moment* zu – dem Moment, da der Vater sich in seinem Handeln vom Engel unterbrochen sieht? – Der Opfercharakter ist hier bestimmter

¹¹¹ Siehe John Shearman, Andrea del Sarto, Oxford 1965, Bd. 1, S. 110sq.; Plates 146, 168b, 170; Kat. Nr. 79 (Bd. 2, S. 269sq.), Nr. 94 (ebenda, S. 280sq.), Nr. 95 (ebenda, S. 281sq.).

¹¹² Cf. Ex 29, 10, 15; Lev 1, 4.

¹¹³ Siehe H. Wetthey, The Paintings of Titian, Bd. 1, 1969, Kat. Nr. 83 (S. 120sq.) und Plate 158.

ausgedrückt als bei Andrea: Der Vater legt die linke Hand auf den Kopf Isaaks, der auf dem sorgsam aufgeschichteten Scheiterhaufen kniet.

Das aufrechte Stehen, das dem Beschauer abgewandte Gesicht Abrahams, das Herniederfliegen des Engels nimmt Rubens auf.¹¹⁴ Auch er läßt den Opfernden die linke Hand auf dem Kopf des Sohnes halten.

Der flüchtige Blick auf diese Bilder, von denen die ersten beiden Caravaggio bekannt sein konnten, hat gezeigt, wie die Maler auf die dogmatischen Motive eingingen, die traditionell an die Geschichte geknüpft waren, namentlich auf den Gedanken des Gehorsams im Bild des Andrea, auf den Opfercharakter der Handlung in Tizians Darstellung. Indessen liegt in der Malerei – der Malerei als solcher – die Möglichkeit, sich zur dogmatischen Vereinnahmung quer zu stellen. Tizians Disposition, das Gesicht Abrahams und damit das, was in diesem Moment darauf erscheinen mag, dem Blick entzogen sein zu lassen, ist mehrdeutig. Weist Tizian damit auf einen Affekt: Wut oder Mordlust, hin, wohl gewärtig, daß er nicht bestimmter darauf hinweisen dürfte? Oder auf etwas, was die Gottergebenheit, den Gehorsam überwältigte oder verfinsterte? Müßte er Angst zeigen, die vor dem Gehorsam zurückschreckte? Oder läßt er in der Dichotomie des Körpers, der zur Sache kommt, und des abgewandten Gesichts die Lähmung des – heiligen oder unheiligen – Impulses fühlen? Ist solche Mehrdeutigkeit intendiert? Wäre sie nicht intendiert, wäre sie überhaupt ganz vermeidbar? – Ähnliche Fragen werden sich bei der Interpretation von Caravaggios *Opfer Isaaks* ergeben.

Die kirchenfreundlichsten Ausleger Caravaggios, so wäre zu erwarten, werden vor allem den dogmatischen Inhalt und die ekklesiologische Bedeutung der Geschichte in seinem Bild berücksichtigt finden. Marini gibt folgende Hinweise:

Das Bild ist ‚una struttura concettistica *ad personam*‘.¹¹⁵ Es war, wie erwähnt, von Maffeo Barberini bestellt worden. „La scena principale del sacrificio ha come parte di sfondo un’ albero d’ alloro, chiaramente riferentesi allo stesso dei

¹¹⁴ In einem der *modelli* für die Dekoration der Decke der Antwerpener Jesuitenkirche, die 1721 abbrannte.

¹¹⁵ Marini, Caravaggio, 1987, S. 466.

Barberini (altro elemento emblematico della casata, il sole, alla cui luce albeggiante avviene l'azione)" [...] ¹¹⁶ Marini erklärt, das Gebäude, das auf einem Hügel in der Ferne steht, sei einer Kirche sehr ähnlich, und er erläutert: ... „[l'edificio] alluderrebbe al sorgere della chiesa dall' immolazione di Isacco-Cristo (non impossibile il riferimento a un suo nuove splendore sotto il governo del Barberini);“ [...] ¹¹⁷ Ferner erwähnt er den Stein, auf den Isaaks Kopf herabgedrückt liegt: es ist der *Eckstein*, der steinerne Altar der Christenheit. (Auch bei Andrea del Sarto ist, wie wir sahen, der Altar aus Stein.) Marini weist an dieser Stelle darauf hin, daß Abraham in der Bibel, gleich Petrus, *Fels* genannt werde. ¹¹⁸

Der abgebrochene Ast rechts von Abraham steht emblematisch für das beinahe erloschene Haus David, der daraus hervorstehende Trieb stellt das Reis Christi dar. ¹¹⁹

Wenn durch diese Details die ekklesiologische Bedeutung der Geschichte vom Opfer Isaaks herausgestellt erscheint, fragt man, wie der dogmatische Sinn des Opfers in der Bildkonzeption berücksichtigt werde. Marini zeigt, daß einige Details der Landschaft und der unmittelbaren Umgebung des Figurenpaares von der dogmatischen Auffassung der Geschichte bestimmt sind. Wie aber steht es mit den Handelnden selbst? Abraham ist, wie in den anderen erwähnten Bildern, im Begriff, seinen Sohn zu töten, da kommt der Engel dazwischen. Der alte Mann wendet sich dem Engel zu, doch sieht er nicht wie bei Andrea, Tizian und Rubens *aufwärts* zum Engel; dieser ist nicht bereits dadurch, daß er vom Himmel kommt, als Abgesandter des Heiligen ausgewiesen, sondern er nähert sich dem Opfernden *von der Seite*, von der anderen Seite als der, wo Isaak liegt. Durch den Oberkörper des Vaters, prägnanter gesagt: durch dessen Kontur ist der Raum des Opfers nach links hin abgeschlossen, und der Engel fährt mit beiden Armen in diesen Raum hinein. Abraham steht nicht aufrecht; seine gebückte Stellung drückt schwerlich

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Ebenda; leider ohne Beleg.

¹¹⁹ Näheres zur emblematischen Bedeutung dieser Details siehe unten Kap. 3.B.

standhaften Gehorsam aus, wie das aufrechte Stehen des Vaters es bei Andrea tut. Der Abraham Caravaggios hält seinen Sohn mit der linken Hand am Nacken fest, sein Daumen drückt die Wange ein; nicht nur mit der Kraft des Armes, sondern mit der Masse seines gebeugten Körpers drückt er das Kind auf den Altar. Auch mit der rechten Hand ist er bei seinem Sohn: er nähert sie, die das Messer gepackt hält, dem Hals des Knaben, den er durchschneiden will. Er will den Sohn nicht erschlagen wie der Abraham bei Andrea und Tizian; er will ihn nicht erstechen wie Ludovico Carraccis Patriarch;¹²⁰ dieser Abraham will ihm *rite*¹²¹ die Kehle durchschneiden; das Messer schwebt schon bereit. Seiner Geste ist nichts Heroisches abzugewinnen. Man liest ihr keinen inneren Kampf, keine Selbstüberwindung ab, sondern gefaßtes, geregeltes Handeln.

Das Gesicht dieses Abraham ist, wie gesagt, dem Engel zugewandt und damit dem Blick des Betrachters offen. Doch die Augen sind von schweren Brauen beschattet: man hätte Mühe, darin mehr zu lesen als Aufmerksamkeit. Den Mund bedeckt ein dicht gewachsener Bart.¹²² Immerhin ist der Mund ersichtlich geschlossen. Der Mann hört dem, der ihn angerufen hat, zu; ob er sich dabei mit Mühe fassen müsse, läßt sich nicht entscheiden. Eine gewisse Anstrengung verraten die Stirnfalten, senkrecht und waagrecht; es ist zweifelhaft, ob man darin mit Michael Roes ‚Ungehaltenheit‘ zu lesen habe.¹²³ – Die Ergebenheit Abrahams ist bei Andrea del Sarto und übrigens auch bei Ludovico Carracci der dominante Ausdruck, so daß man diesen Figuren nicht

¹²⁰ Kat. der Carracci-Ausstellung, Bologna 1956, Nr. 6, S. 110sq.; Abb. 6.

¹²¹ Es ist an den Halsschnitt des Schächtens zu denken; cf. Jüdisches Lexikon, Berlin 1930, Bd. IV/2, S. 134sq.

¹²² Michael Roes erklärt den Bart unzutreffend für ‚verwahrlost‘ (S. 13 seiner Schrift *Jizchak*, 1992).

¹²³ Ebenda: „Seine Stirn ist von Falten durchfurcht, als sei er ungehalten über den plötzlichen Einfall des Engels.“ Roes erklärt in diesem Sinne weiter (S. 14): „Hin- und hergerissen steht er zwischen *doxa*, dem Ansehen (der göttlichen Wirklichkeit), und *techne*, den menschlichen, den handwerklichen Möglichkeiten.“ ‚Hin- und hergerissen‘ – dieser Ausdruck scheint mir die Verfassung und das Wesen des alten Mannes keineswegs zu treffen.

einmal ein Staunen anmerken kann. Caravaggios alter Mann drückt in seinem Gesicht keine Verehrung, kaum Respekt aus: Man fragt sich, ob er überhaupt etwas ausdrücken könne. In dieser Wahrnehmung seines Gesichts bestätigt sich, was über sein Handeln gesagt wurde.

Andrea del Sarto und Ludovico Carracci verschweigen nicht die Angst, mit der Isaak dem Tod von der Hand des Vaters entgegensieht. In Caravaggios Bild ist Isaak ein einziges Entsetzen. Sein Mund rund geöffnet wie der der Medusa – man vergleiche Caravaggios Gemälde, das in den Uffizien unserem Bild gegenüber hängt –; seine Augen abgründig groß wie die des Tiers über ihm, doch nicht wie diese ruhig blickend, überhaupt nicht blickend, sondern von tödlichem Schrecken überfüllt. Seine Angst ist tierisch; er windet sich in den Fesseln, die seine Hände am Rücken und seine Füße zusammenhalten (auch dies in Erfüllung der Vorschrift).¹²⁴ Dadurch, daß man die Fesseln nicht sieht, bleibt der Gedanke an sie in einem schwankenden Status, im Status des Unheimlichen. Indem Isaak sich windet, nimmt er den Raum ein, den sein Vater in seiner Beugung und Aktion umspannt. Die Kurve der knabenhaften Hüfte ahmt die Kurve, in der der Oberkörper des Vaters in seinen Arm übergeht, nach; der untere Rand von Isaaks Oberkörper läuft in die linke Kante der rechten Hand des Vaters ein. Auch hier ist ein Einverständnis angedeutet, und es ist umso viel intimer als das zwischen Vater und Sohn bei Andrea, umso viel diskreter seine Zeichen sind als die konventionellen Ausdrucksmittel des Florentiners. Sieht man auf den Inhalt des Einverständnisses im Bild Caravaggios, so findet man, daß darin geordnetes Handeln, mit seinen Intentionen, und Entsetzen zusammenfließen. Kann das eine das andere anders denn als sinnlos bestimmen?

Die Intimität ist erotischer Art.¹²⁵ Das Messer hebt sich von dem im Licht scheinenden, blühenden Oberarm Isaaks ab,¹²⁶ dessen Ende unter der

¹²⁴ Beim Schächten wird das Tier zunächst niedergelegt, und dies kann durch Binden geschehen, s. Jüd. Lexikon an der angeführten Stelle.

¹²⁵ Cf. Roes, ebenda, S. 163: „Das niedergezwungene Fleisch, die aufgerichtete Klinge, das Thema, der messerscharfe Phallos, das Zeugungs- und Erziehungsgerät.“ Das Wort „Thema“

packenden Hand eben sichtbar ist; es stößt optisch beinahe an Isaaks Genitalien an. Das Instrument der Tötung aufgepflanzt, in der Nähe der Genitalien dessen, der getötet werden soll, optisch bereits ins Fleisch schneidend -: was ist dieses Arrangement anders als ein Schlüssel für den Komplex von phallischer Destruktivität und Angst? Im Moment der Katastrophe springt sexuelle Attraktion aus dem Kontakt von Fleisch und Messer heraus. Es kennzeichnet diesen Moment, daß die Attraktion sich von dem Unterschied der Geschlechter frei zeigt. Unter dem Druck von Angst und rituellem Zwang fällt die Attraktion aus ihren sozialen Formen, der heterosexuellen Verengung und der Reinigung vom destruktiven Moment, heraus. Roes kommentiert: „Das Verlangen selbst kennt keine Unterscheidung zwischen Heterosexualität und Homosexualität. Es ist zunächst ein lustvolles Umherschweifen und einander Begegnen von Körpern ohne Regel und Gesetz. Doch von Kindheit an wird diese freischwebende Lust durch eine Vielzahl gesellschaftlicher Mechanismen sublimiert oder eliminiert.“¹²⁷ JOHN BERGER reflektiert in einem Caravaggio gewidmeten Passus seines Buches „Our faces, my heart, brief as photos“ über das Verlangen. Statt, wie Roes, den ungeschiedenen Ursprung des Verlangens zu beschwören, sieht er es am stärksten sich in der Situation des gesellschaftlich Ausgeschlossenen realisieren. Dabei berührt er – m. E. höchst angemessen – die Frage von Homo- oder Heterosexualität gar nicht, wohl aber die genaue – das Wort im alten Sinne genommen – Beziehung zwischen Lust und Grausamkeit.¹²⁸

Sucht man in unserem Bild das Gegenüber des attraktiven Fleisches, des Fleisches, das, nach Bergers Beobachtung, verlangt, begehrt zu werden, – sucht

so ohne weiteres auf die Klinge anzuwenden, verrät eine Philologie Heidegger'scher Provenienz.

¹²⁶ Cf. John Berger, *Our faces etc.*, S.84: „Almost every act of touching which Caravaggio painted has a sexual charge. Even when two different substances (fur and skin, rags and hair, metal and blood) come into contact with one another, their contact becomes an act of touching.“

¹²⁷ Roes, ebenda, S. 153.

¹²⁸ *Our faces etc.*, S. 79-86.

man den anderen Mann, so findet man Abraham; und er ist wenig erregt. Das Messer steht da wie ein Fetisch, an dem man den Trieb erkennt, welcher jedoch darin wie festgebannt und aus der Psyche des Begehrenden herausgerissen scheint. Dieser Aspekt der *Entfremdung* weist auf den rituellen Charakter der Opferhandlung zurück.¹²⁹ Erscheint aber das Ritual überhaupt in triebdynamischem Zusammenhang, so ist der dogmatische Rahmen des gestellten Themas transzendierte. Die weitere Lektüre des Bildes wird diese Wahrnehmung bekräftigen.

Der Engel, der, wie gesagt, von der Seite erscheint – und er *ist* Erscheinung: dies wird, neben der Beleuchtung und dem idealisierten Profil,¹³⁰ dadurch bekräftigt, daß man ihn nur teilweise sieht, ihn also nicht schlüssig in die Szene placierte denken kann – hat den rechten Arm weit ausgestreckt, hat vor sich hinabgelangt und hält Abrahams rechtes Handgelenk mit seiner rechten Hand umschlossen. Dieses Festhalten spiegelt die Weise, wie der Opfernde sein Messer gepackt hält. Der Arm des Engels läuft in die Richtung von Abrahams Arm ein, von dessen grobem Ärmel der junge Arm sich zart abhebt. Dadurch wird die Gleichheit des Aktionsmotivs unterstrichen. Die andere Hand hält der Engel zeigend vor sich; wir sehen sie vor Abrahams rechter Schulter schweben,

¹²⁹ Hier ist an die Diskussion anzuknüpfen, die Prater in bezug auf den *Amor als Sieger* führt und die, indem sie den Aspekt der Darstellung in Betracht zieht, zeigt, daß Entfremdung den Personen wie den Dingen inhärent ist. Wie an das Bild des Opfers, so ist auch an das vorher untersuchte Bild der opfertheoretische Aspekt des Begriffs der Entfremdung anzuwenden.

¹³⁰ Mina Gregori referiert im Katalog der Ausstellung Caravaggio – *come nascono i capolavori*, S. 236, was K. CHRISTIANSEN 1986 über den Prozeß der Idealisierung dieses Gesichts feststellte: „La riflettografia a infrarossi cosituisce anche un’ analisi interessante per studiare la genesi del viso dell’ angelo, di ricordo leonardesco [!] sul lato sinistro, e per capire il passaggio all’ *idealizzazione del profilo* [Hervorhebung von mir]. Dopo aver inciso le linee di base per definire la posizione del volto, il Caravaggio dipinse nell’ area bruna della preparazione un profilo generico. In seguito copiò il volto da un modello vivente, con guance minute e labbra delicate, ben visibili nella riflettografia a infrarossi, si trattava di lineamenti individuali e caratterizzati *furono poi coperti allungando il contorno per dare al viso un profilo idealizzato* [Hervorh. von mir].“

dem Gesicht des Engels nahe, gleich ihm gewissermaßen im Profil erscheinend. Wenn diese vorausweisende Hand, deren Richtung den unteren Kontur seines Oberkörpers fortführt, seine Intentionalität darstellt – als eine zarte, bestimmte –, so stimmt sein Blick darin ein: auch er ist voraus, ins Offene gerichtet. Wie der Engel von der Seite kommt, redet er den Gottesmann auch von der Seite an; da er den *aplomb* einer voller Zuwendung nicht hat, muß er den alten Mann auf eine Weise überzeugen, die so zart insinuiierend ist wie seine Position an seiner Seite und seine Geste. Er weist und blickt über die Opferszene hinweg; der *Widder* zeigt sich in seinem Blickfeld. Auch das Tier *erscheint*: auch es ist streng von der Seite gesehen, ist nur teilweise sichtbar und hält seinen Kopf in seltsamer Mimikry des Engels ins Bild. Mehr noch: von seinem Körper sehen wir ungefähr entsprechend viel wie von dem des Engels. Auch er streckt sich nach vorn und zugleich aufwärts: dem Engel entgegen. Ist dieses Arrangement in dem Sinne zu nehmen, daß es auf ein *Bündnis* von Tier und Engel bei der Intervention weist? Zu dieser Vermutung leiten die Entsprechungen in Konturen und Positionen, die wir bezeichnet hatten. Sie aber, diese Entsprechungen, sind in einem weiteren Zusammenhang von Korrespondenzen zu finden, in den auch die Figuren der Bildmitte einbeschlossen sind. Wie der rechte Arm des Engels den rechten Arm Abrahams echot, sahen wir. Der Kontur, der von der Brust des Engels in seinen Arm einläuft, überspannt die ihm nahe Partie von Abrahams Körper. Ebenso ist dessen Kontur, vom Oberkörper bis zum linken Oberarm, über Isaaks Hüfte gespannt. Der Hals des Widders streckt sich über Isaaks Kopf. Der nach oben gewölbte Kontur des Patriarchen beschreibt, sein rechtes Schulterblatt umfahrend, eine Biegung. Der Kopf des Widders wiederholt nicht nur die Streckung in den Gesten Abrahams und des Engels, sondern auch – in seinem oberen Kontur – diese Biegung. Wie ein *nucleus* faßt die weisende Hand des Engels diese Biegungen in sich. Man ist an den Knauf am Sessels Julius II. in Raffaels Porträt dieses Papstes, an die Tiara Sixtus IV. in der Sixtinischen Madonna und ähnliche Details in Bildern Raffaels erinnert.

B. Exkurs 1: Über Theodor Hetzers Analysen von Bildern Raffaels

Vorstehende Beobachtungen sind motiviert durch die These, formale Korrespondenzen, formale Eigentümlichkeiten eines Bildes wiesen auf seinen Inhalt hin. Diese These wird im folgenden weiter ausgearbeitet. Die Assoziation an Bilder Raffaels kann zu einem Einblick in den Bereich dessen führen, was man im Ton Theodor Hetzers als Caravaggios *Form* bezeichnen könnte. Unter diesem Aspekt hatte der Leipziger Kunsthistoriker 1931 die Malerei Raffaels in einem Vortrag dargestellt.¹³¹ ‚Form‘ ist in Hetzers Begriff zunächst synonym mit Stil: [...] „die Art und Weise [...], in der Künstler und Zeiten ihre Anschauung und ihre Vorstellungen fixieren“,¹³² zum zweiten – man kann an den sportlichen Gebrauch des Wortes denken – ein Maß für die ‚Intensität der künstlerischen Leistung‘:¹³³ – danach hätte Tizian etwa größere Form als Palma Vecchio – und schließlich das Durchdachte, Klassische, das Hetzer als ‚in besonderem Sinne Menschliches‘ gilt und das er in Raffaels Bildern findet wie in der Skulptur der Griechen und der Hochgotik, weniger klar hingegen bei Michelangelo oder Rubens. Dieser Schlüsselbegriff der Hetzer’schen Kunstanalyse verrät, wie der, der ihn gebrauchte, den Konventionen, die den Umgang mit der Malerei zu seiner Zeit bestimmten, verpflichtet war. Man setzte alles daran, die *besondere Note* eines Bildes, einer Skulptur etc. festzuhalten, als könnte ein Produkt der Kunst nichts anderes gelten denn als ein Spiegel der vor den Konventionen geretteten Individualität des Kommentators und seines Lesers; den Wert eines solchen Gegenstandes schätzte, schmeckte man ab. Man nahm es obsessiv als Fetisch des Wertsurrogats, des Geldes, und dabei konnte es um nichts gehen als um *formale* Qualitäten des ‚Kunstwerks‘: der Inhalt und seine Thematik, die Ikonographie, wurden verdrängt und spielten allenfalls im Unbewußten weiter. Diese

¹³¹ Gedanken um Raffaels Form. Die oben erwähnten und andere Details aus Bildern Raffaels beschreibt Hetzer auf S. 23 dieses Buches.

¹³² Ebenda, S. 12.

¹³³ Ebenda.

Tendenz der Kunstkritik stellt SALVATORE SETTIS in der Einleitung seines Essays über Giorgiones *Gewitter* dar.¹³⁴ Settis sieht die moderne Kunstkritik in dem Moment selbständig auftreten, seit welchem der Artist unvermittelt dem Markt gegenübersteht, also seit Anfang des 19. Jahrhunderts, und bemerkt, die neue Kunstkritik habe die Tendenz, allein auf formale Qualitäten eines Kunstgegenstands zu achten, zu ihrer Sache gemacht. Sie habe für den *Sammler* Partei genommen und den *Tauschwert* eines Bildes (dem nach Benjamins Einsicht in der Sphäre des Besitzes der *Liebhaberwert* entsprach)¹³⁵ festgestellt. Demgegenüber habe die Kunstgeschichte mit der restituierten Ikonographie den *Gebrauchswert* der Kunstprodukte zu thematisieren im Zusammenhang einer Kommunikation – zwischen Artisten, Auftraggebern, Gemeinden etc. Das Klassische ist in der Perspektive des Sammlers nichts als die verklarte Ruhe des Bourgeois, der sich, im Besitz des Kapitals wie der Fetische, um Qualität, um historische und aktuelle Widersprüche nicht zu kümmern hat. Transzendiert Hetzer, mit seiner scharfen Beobachtung formaler Dynamik, den Kreis solcher von *indifferenza moderna* bestimmten Kontemplation, oder spinnt er sich identifikatorisch darin ein?

Das Raffael'sche Prinzip des Konzipierens, das ‚Gestalten aus dem Runden‘, sieht Hetzer aus dem ‚Erlebnis des Organischen‘ motiviert: Am Produzieren selber stellt er den Aspekt des Erlebens heraus: „Indem der Künstler seine schöpferische Bestimmung erfüllt, erlebt er das Schöpferische der Welt.“¹³⁶ So affirmiert Hetzer die vitalistische Auffassung der Kunst als absoluter Produktion, – eine Auffassung, deren ideologischer Nutzen wie folgt umschrieben werden kann: In der Produktion von Artefakten, die ich, indem ich ihre inhaltliche Seite abschatte, zu vermeintlicher absoluter Produktion verkläre, gewinne ich eine Affirmation der technischen Produktion (als welche die *Vereinbarung* der Produzenten durch den formalisierten Prozeß ersetzt) und biete zugleich einen *Ersatz* für die abgeschaffte handwerkliche Produktion mit ihrer selbständigen Verfügung des einzelnen über Material und Verfahren. Die

¹³⁴ Deutsch 1982; siehe dort bes. S. 10-14.

¹³⁵ Auf Benjamin beruft Settis sich ebenda S. 13.

¹³⁶ Gedanken um Raffaels Form, S. 36.

neue gesellschaftliche Organisation bildet die automatische Produktion nach und weist dem einzelnen auch in ihrer Sphäre die bloß reproduktive Erfüllung von Funktionen zu. Die Identifikation mit dem Künstler vermittelt dem einzelnen in der Massengesellschaft die Autonomie als Erlebnis.¹³⁷

In dem soeben zitierten Satz Hetzers verrät sich ein gewisser feierlicher Ton, der die Darlegungen dieses Kunsthistorikers fast durchgängig bestimmt. (Erwin Panofsky spricht abschätzig von *hierophantic oracularity*.)¹³⁸ Dieser Ton ist Symptom einer halbbewußten Angst des Verfassers, seine zelebrierte Analyse könnte ihn zu der Freiheit nicht führen, die er ihr zum Ziel gesetzt hatte. *Fait accompli* wäre aber die Gefangenschaft in der Leere formaler Analyse erst, wenn die Suggestion der – erkannten, beschriebenen – Form, für das Ganze genommen zu werden, ihrerseits Angst attrahierte und sich durchsetzte. Hetzer benimmt sich dieser Suggestion gegenüber zweideutig – ein Schwanken, das seiner undeutlichen Haltung den zu seiner Zeit Herrschenden gegenüber ähnlich und vielleicht konsubstantiell ist –, aber er erliegt der Angst und Faszination der totalisierten Form nicht.

Das Pathos in Hetzers Erinnerung an die Malerei der Zeit Raffaels gilt ihrer Funktion, gesellschaftliche Synthesis darzustellen. Das Potential der Formen, das in der Bildfläche ruht, ist in Hetzers Sicht ruhende Lebenskraft; indem der Maler die Form realisiert, stellt er die Welt monotheistisch als aus *einem* Geist geschaffen dar. Die Fläche entfaltet darin selbst ihre Lebendigkeit: Hetzer kann sie geradezu als ‚Mutterschoß des Lebens‘ apostrophieren, „das in bestimmter, vielfältiger Gestalt daraus hervortrat“.¹³⁹ Der Maler wird goetheanisch als ‚wirkender Genius‘ angesehen, d. h. vergöttlicht.¹⁴⁰ (Der Kunsthistoriker ist

¹³⁷ Cf. Lorenz Wilkens, Das Wesen als Beziehungsenergie – das Absolute als selbstvermittelte Produktion. Siehe besonders den zweiten Teil, 1. Abschnitt.

¹³⁸ In seinem Buch *Problems in Titian*, 1969, S. 175.

¹³⁹ *Gedanken um Raffaels Form*, S. 52.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 7.

sein Oberpriester.)¹⁴¹ Gegenstände darstellen, das heißt, sie aus einem formalen Prinzip, einem ‚Formwesen‘, das ‚vor aller dinglichen Einheit stabilisiert‘ sei, hervorgehen lassen.¹⁴² Unter diesem Prinzip der Konzeption erscheinen alle Gegenstände verbunden, gleich ob natürlicher Herkunft oder von Menschenhand gemacht, ob geometrisch oder organisch oder zufällig bestimmt. Das Bild fordert – vielmehr: es *setzt* ein ganzes Geflecht formaler Korrespondenzen zwischen den verschiedensten Gegenständen.

Diese Bestimmungen macht Hetzer für die ganze europäische Malerei seit Giotto geltend; den Atem des Schöpferischen fühlt er in der Malerei und Plastik der Hochrenaissance *absolut* wehen. Raffael ist in Hetzers Auffassung schöpferischer Genius in besonderem Sinne. Seinen Bildern klassische Ruhe, Vollkommenheit und Humanität ablesend, weiß Hetzer sich nicht nur mit den Raffaelverehrern der Goethezeit, sondern auch noch mit dem Publikum seiner Zeit einig.¹⁴³ In der völlig ausgebildeten Form, meint Hetzer, habe Raffael den Impuls des Lebens keineswegs festgebannt; vielmehr „vereinigt Raffael in ganz einziger Weise die Ideale aller Klassik, die Ruhe, das Ewige, das objektiv Gültige, mit dem strömenden Lebensgefühl und dem subjektiven Verhalten des aufkeimenden Barock.“¹⁴⁴ Hier wird Raffael das Vermögen, Gegensätze zu vermitteln, zugeschrieben. Seine Bilder werden erkannt als nicht durch schales Wohlsein, sondern durch ausgedrückte und gegeneinander verhandelte Spannungen geprägt. Es hätte uns zu interessieren, ob beide wesentliche Einsichten Hetzers: daß das Raffael’sche Konzipieren ein zweites

¹⁴¹ Th. Hetzer, Dürers Bildhoheit, 1939, S. 10 (am Ende des Vorworts): „Ich habe darum gerungen, einen Blick in das Allerheiligste tun zu dürfen; aber es bleibt der Wunsch, daß es sich künftig offenbare.“

¹⁴² Gedanken um Raffaels Form, S. 33.

¹⁴³ Th. Hetzer, Die Sixtinische Madonna („geschrieben im Sommer 1943“), S. 8: „In den letzten Jahrzehnten ist es dann so gewesen, daß noch tagaus tagein die Besucher auf den roten Sammetpolstern vor dem Bilde [der Sixtinischen Madonna] saßen und ehrfürchtiges Schweigen den Raum erfüllte, daß aber mehr und mehr der Staub der Konvention den Ruhm bedeckte“ etc.

¹⁴⁴ Gedanken um Raffaels Form, S. 38.

schöpferisches Handeln sei und daß seine Bilder Spannungen zwischen dem Offenen, Prozeßhaften und dem in sich Beschlossenen darstellten, Bestand haben in einem Gebrauch der Bilder, der nicht mehr schönheits-kultisch orientiert, sondern historisch, besonders religionshistorisch und ästhetisch interessiert ist. Als ein Ausweis solcher Brauchbarkeit von Hetzers Befunden wäre es zu begrüßen, wenn wir die Funktionen der Synthese, des Vermittelns von Spannungen nicht nur als mäßigenden formalen Schleier über die Inhalte gelegt, sondern in diese bestimmt eingreifen sähen.

Und hier sind wir – ich bitte den Leser um Verzeihung, aber erst hier ist der Platz für diese heuristische Bemerkung – hier sind wir wieder bei den erwähnten *nuclei* des formalen Komplexes. Ich referiere im folgenden, was Hetzer über ihre Funktion bei Raffael sagt; dann ist zu sehen, ob diese Funktion nicht konkreter zu fassen sei, als Hetzer sie darstellt; und anschließend sind diese Bestimmungen auf Caravaggios Bild vom Opfer Isaaks anzuwenden.

Hetzer läßt seiner Darstellung des *tondo* bei Raffael Überlegungen über Details folgen, zu denen die erwähnten *nuclei* gehören. Im *Porträt Papst Leos X. mit seinen Nepoten* findet er ein solches Detail, nämlich einen Knauf, der ein Sesselbein krönt. Im Gegensatz zu dem Knauf in der *Madonna della Sedia*, der leicht ins Ovale gedrückt sei, habe dieser Knauf, bemerkt Hetzer, eine geometrisch runde Form. Er stellt fest: „Auf anderen Bildern [...], die nicht rundes, sondern rechteckiges Format haben, wird die reine Kugel geduldet; so auf dem Bildnis Leos X. mit den beiden Kardinälen, wo sie in das Verhältnis der drei Köpfe jene schöne Präzision bringt, die nur auf der Grundlage des Klaren und Sicherem möglich ist“ etc.¹⁴⁵ Durch die Kugel wird die Beziehung zwischen den drei Köpfen nicht gesetzt, aber mit ‚schöner Präzision‘ versehen – ersichtlich eine ästhetische Bestimmung. ‚Präzision‘ heißt soviel wie Freiheit der Erscheinung von allem, was das Gleichgewicht bedeutsamen Inhalts und erfreulicher Form stören könnte. Noch sicherer als durch das Attribut „schön“ wird durch den Kontext, in dem dieses Urteil erscheint, seine ästhetische Bedeutung hergestellt. Präzision steht in einer Reihe mit ‚Norm‘ – dieser Begriff ist offenbar als Anweisung für die Wahrnehmung verstanden. Der

¹⁴⁵ Ebenda, S. 23.

kugelgekrönte Sesselknauf in der *Madonna della Sedia* trägt die ‚Grundrichtungen‘ und die Form des *tondo* unbelastet von der Präsenz der Figuren vor, in deren Erscheinung man, durch jene dinglichen Formen verlockt, Grundrichtungen und Kreis gleichfalls wahrnehmen soll. Bei der wiederholten Wahrnehmung steigert sich der Reiz und wird die *kosmische* Bedeutung des Inhalts ins Bewußtsein gespielt. Ist diese Bemerkung in Hetzers Sinne gemacht, so hat sich gezeigt, daß er selbst den Kreis des abstrakt Ästhetischen überschreitet. Hierfür ist in dem bisher Angeführten kein Argument enthalten; sehen wir indessen weiter. Neben der normativen Funktion schreibt Hetzer dem Kugelknauf auch die des ‚steigernden Kontrastes‘ zu. Solchen erkennt er im Verhältnis zwischen dem Knauf und dem feinen, schmalen Gesicht der Mutter Jesu im Bild der *Madonna del Pesce*. Was wird durch den Kontrast gesteigert? Rein ästhetisch genommen, die Eigenheit einer Form bzw. eines Ensembles von Formen. So urteilt Hetzer auch, wenn er sagt: „Die bekrönende Kugel der einen Thronwange – die der anderen ist durch das Kind verdeckt, denn auch hier [sc. wie in der *Madonna della Sedia*] hätte Wiederholung nur entwertet – steigert das betont Reizvolle des Madonnenantlitzes, die schmalen Wangen, die feine Nase, die gesenkten Lider.“¹⁴⁶ Alle diese Bestimmungen können abstrakt-ästhetisch gelesen werden; mit Erstaunen liest man darum, was Hetzer diesem Satz folgen läßt: „Gerade an diesem Bilde, wo die Kugel so bestimmt zwischen Madonna, Engel und Tobias ihren Platz findet, mag man erkennen, daß in der Kunst Raffaels der schlichteste Gegenstand tiefere Bedeutung erlangen kann, und daß umgekehrt auch das Höchste ohne Anspruch sich gibt; denn die reine Form bedarf, um zu wirken, weder der Macht noch des Prächtigen, und auch das scheinbar Nebensächlichste nimmt an einem sinnvollen Dasein teil und wird ausersehen, ein Geheimes zu offenbaren.“¹⁴⁷ Hier zeigt sich, wie Hetzer einiges, was er sieht, unbezeichnet – man kann sagen: sprachlich unbesetzt läßt. In den Ausdrücken, mit denen er das Gesicht Mariens beschreibt, muß eine Welt mitgemeinter Bedeutung verborgen sein. Macht man sich daran,

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 23sq.

auszuführen, was er nur halb deutlich werden läßt in „diesem Bilde, wo die Kugel so bestimmt zwischen Madonna, Engel und Tobias ihren Platz findet“ – als wäre ihr Platz nicht vom Maler bestimmt! –, so sieht man, wie bequem zu fassen ist, was in Hetzers Rede nur mitgeht. Die Kugel schwebt mitten zwischen Madonna und Tobias und *vermittelt* ihr Einverständnis; in dieses ist der Engel, der zu ihr aufschaut wie der Knabe, mit eingeschlossen.¹⁴⁸ Auch im *Porträt Leos X. und seiner Nepoten* ist der Sesselknauf an einer geraden Linie, die bedeutende Details verbindet, angeordnet, nämlich an der Geraden, die vom Kopf des links stehenden Prälaten zu dem des Papstes führt; zieht man sie weiter nach rechts, gelangt man zum Knauf. Daß sie hier akzentuiert ist – mit einer Form, die die Form der Köpfe in geometrischer Klarheit wiederholt –, gibt dem Blick jenes älteren Kardinals auf seinen Herrn und Vater Gewicht, – ein Gewicht, welches zugleich dem Blick des Alten zugerechnet wird. Wenn dieser Blick ins Weite einer der Einigkeit mit dem Schicksal ist – man kann ihn schwerlich fromm nennen –, so setzt die Kugel, an dieser Stelle angebracht, einen Akzent auf den *Komplex* des Schicksals, in welchem beide Männer zusammengeschlossen sind.

Ist es allein ein Dogmatismus der Goethe-Nachfolge, der Hetzer bewegt, ‚offenbare Geheimnisse‘ als solche stehen zu lassen? Wenn man Hetzers Begriff der Objektivität wirklich an Goethes Konzeptionen angelehnt finden kann, läßt sich darin der *Takt* wiedererkennen, das Prinzip spontanen Abwägens von Annäherung und Rücksicht, nach dem Goethe sich richtete. Vielmehr *erschien* diese Haltung dem, der sie einnahm, nur spontan: in Wirklichkeit war es der aus der Zeit des Absolutismus gewohnte *codex* von Umgangsformen, in denen das bürgerliche Individuum, das die absolutistische Unterdrückung beendet hatte, sich selbstsicher bewegte. So umschreibt *Th. W. Adorno* den Takt sinngemäß in den „*Minima moralia*“.¹⁴⁹ Es heißt dort: „Frei und einsam steht

¹⁴⁸ Der Löwe, unten rechts ruhend, gehört auch zu dem Komplex. Sein Blick ist sehr sprechend und wird es noch mehr dadurch, daß die Linie von seinem Gesicht zu dem des Engels gleichfalls die Kugel passiert. Übrigens – *was* verdeckt den zweiten Knauf? Der runde Podex des Jesuskindes.

¹⁴⁹ Im Passus „Zur Dialektik des Takts“, *Minima Moralia*, S. 36-39.

es [sc. das bürgerliche Individuum] für sich selber ein, während die vom Absolutismus entwickelten Formen hierarchischer Achtung und Rücksicht, ihres ökonomischen Grundes und ihrer bedrohlichen Gewalt entäußert, gerade noch gegenwärtig genug sind, um das Zusammenleben innerhalb bevorzugter Gruppen erträglich zu machen.“¹⁵⁰ Daß der gesellschaftliche Druck von den hergebrachten Umgangsformen genommen war, macht vielleicht die Grazie aus, mit der sie geübt wurden. Takt trägt den Wunsch nach Solidarität in sich: er läßt den anderen gelten und fragt nach seinen Motiven. Zugleich ist er das Merkmal vornehmen Umgangs, ein Mittel, die Zugehörigkeit zu einem von Arbeitsinteressen unberührten, mit Herrschaftsinteressen befaßten Kreis kenntlich zu machen. Das an Goethes wissenschaftlichen Arbeiten erkennbare Bemühen, jeden Gegenstand nach seiner eigenen Bestimmtheit darzustellen, mag Hetzer für seine Arbeit maßgeblich gewesen sein. Er mag sich in der Realisierung dieses Prinzips vornehm – und das hieß in seinem Falle: der hoffnungslos kompromittierenden Verstrickung in das Herrschaftssystem seiner Zeit enthoben gewußt haben. Hetzer hätte demnach, auf die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse reagierend, die Vornehmheit, als *Form* des Verhaltens, beibehalten, aber als Abwehr der neuen Herrschenden, als Beschwörung der alten Herrschaftsverhältnisse. So läßt er geschehen, daß das Moment der Solidarität, das in der goetheanischen Haltung zum Objektiven wie in jener Haltung zum Mitmenschen gegeben ist, in gesellschaftlicher Ohnmacht erlischt. Das Gefühl dieser Ohnmacht aber und die Überschattung des Denkens, die der Verzicht auf politische Reflexion bedeutet, greifen auf sein sachliches Denken über und schlagen sich in dem, was er etwa ‚vornehmes Andeuten‘ nennen könnte, als Symptom nieder. Raffaels Malerei selbst erscheint in diesem Denken getrübt, nicht nur, wie Hetzer meint, in der Helle ihrer Klassizität erkannt. Das Volatile, Findige in Raffaels Konzipieren zeigt sich, wenn man in seiner Bestimmung weiter geht, als Hetzer wollte; und es ist wahrscheinlich, daß Raffaels Zeitgenossen seine Bilder eher in diesem Sinne nahmen als im Sinne jener rotsamtenen Feierlichkeit, so sehr die sich auch als Erbin der klassischen Haltung verstehen mochte.

¹⁵⁰ Ebenda, S., 36sq.

Die Funktionen des Präzisierens und Unterstreichens schreibt Hetzer nicht nur den *nuclei* zu, sondern auch umfassenden Formen. Das Format selbst, der runde Bildrand, gibt in der *Madonna della Sedia* den Augen des Jesusknaben, deren Form er wiederholt, besonders seinem linken Auge Eindringlichkeit.¹⁵¹ Der geheime Tondo, in welchen Kopf und Oberkörper der Mutter mit dem Knaben in der *Sixtinischen Madonna* eingeschlossen sind, steigert in gleichem Sinne das schwebende Strahlen ihres Blicks wie den Blick des Kindes, der so eindringlich ist, daß in ihm alles zu ruhen scheint wie in einem universellen *holding*.¹⁵² (Schwindeleffekt des doppelten Spiegelns.) Der Kreis, in der Figur der Gottesmutter enthalten, schreibt dem Raum die Klarheit der Geometrie zu, und diese, indem sie sich im Blick wiederfindet, zeigt sich als belebt –: ist sie nicht als Metapher der Synthesis anzusehen? Und ist diese, wenn wir sie so richtig bestimmt haben, ein ideologisches oder ein utopisches Argument?¹⁵³

¹⁵¹ Cf. Hetzer, Gedanken um Raffaels Form, S. 22: „Es bezeugt die große künstlerische Ökonomie dieses Werkes aus Raffaels reifster Zeit, daß nur hier, an der wichtigsten Stelle, in dem linken Auge des Christusknaben die Beziehung zum Kreis voll und gesammelt anklingt, während die Augen der Mutter und die des kleinen Johannes mehr in die Gliederung und Bewegung des Gesichts eingeordnet werden. So strömt aus der Kraft des Formates wahrhaft göttliche Bedeutung und Eindringlichkeit in die Erscheinung des göttlichen Kindes.“

¹⁵² Cf. Die sixtinische Madonna, S. 14. Den Begriff des *holding* hat bekanntlich Donald Winnicott geprägt. Es ist die Funktion, durch die die Psyche des Kleinkindes davor geschützt wird, in einem chaotischen Wechsel von Angst und Begehren zerrissen zu werden, – eine Funktion, die das Kind mit der Bildung des Selbst sich selber mehr und mehr erfüllen kann. In seinem Aufsatz „Mirror-role of Mother and Family in Child Development“ (Playing and Reality, S. 130-138) zeigt Winnicott, daß das Gesicht der Mutter diese Funktion in besonderem Maße erfüllt. – Ein leiser und vager Eindruck des Unheimlichen, der von dem Bild ausgeht, findet einen Anhalt in der *Zweiheit* der Gesichter, die so beruhigend-umfassend blicken. Das Kind, das dem regressiven Bedürfnis des Gläubigen, sich ‚halten‘ zu lassen (im Sinne Winnicotts), Bestätigung gibt, ist zugleich Instanz des *holding*.

¹⁵³ Joachim Schumacher sagt über den Maler dieser Bilder (Leonardo da Vinci, S. 33): „Der universale Ruhm Raffaels, unter späteren Malern allerdings nur von Ingres und – jawohl –

Hierüber kann nicht zuverlässig entschieden werden, wenn man nicht ein weiteres Raffael'sches Mittel des Disponierens in der Diskussion beachtet. Hetzer hatte bekanntlich die ‚Grundrichtungen‘ als Potential des Bildaufbaus bestimmt. Figuren und andere Gegenstände werden so in den Bildraum gesetzt, daß ihre Konturen – Silhouetten wie Binnenkonturen – die Richtungen des Rahmens sowie der Diagonalen und anderer die Fläche in geometrisch darstellbarer Weise gliedernder Schrägen aufnehmen- man möchte beinahe sagen: *realisieren*. Als Eigentümlichkeit der *Sixtinischen Madonna* zeigt er den ‚Achsenreichtum‘ des Jesuskindes auf. Die Schrägen, die in seinen Gliedmaßen gegeben sind, weisen in alle Gegenden, auf alle anderen Figuren des Bildes, indem sie sich in diesen wiederholen. „Der Körper steht also mit dem Sonnenhaften des Gesichtes in Übereinstimmung.“¹⁵⁴ Das ‚Sonnenhafte des Gesichtes‘ hatte Hetzer im Strahlen des kindlich-göttlichen Blicks gefunden. Das Kind, doppelt ausgezeichnet durch seinen Blick wie durch seine

Picasso verteidigt, ist soziologisch sehr viel interessanter als seine konformistische Kunst. Inhaltlich wie formal verhalf er jeglichem überhaupt marktgängigen Schein in Rom zur hochgekonnten, salbungsvollen Mache.“ Es ist oft bemerkt worden, wie ein moderner Kritiker alles, was nicht von seinem, von dem Künstler stammt, dem er sich verschrieben hat, ohne näheres Hinsehen abwerten muß – so als wollte er dem „anderen“ heimzahlen, daß er, der Interpret, sich, und sei es nur diesmal, nicht für jenen entscheiden konnte. Der Kommentator steht gewissermaßen mit leeren Händen da; er hat seinen Segen schon vergeben – eben an seinen Heros; und das bloße Vorhandensein dieses „anderen“ erzürnt den Agenten der Interpretation, da es ihn an sein Unvermögen erinnert. Schumacher wird es sich übrigens aus politischen Gründen verboten haben, dem bevorzugten Maler eines Julius II., eines Leo X. näherzutreten – was kann aus dem Rom solcher Potentaten Gutes kommen? Es wäre Sache einer komplexen Analyse – für die Schumacher mit seinen Analysen der Bilder Leonardos Maßstäbe setzt –, zu ermitteln, ob wirklich Raffael nichts anderes geleistet hätte als eine Gewohnheit des Produzierens, die, indifferent gegen den Inhalt, alles, was man von ihm verlangte, verklären würde. In dem *holding*, das Bilder wie die *Madonna della Sedia* und die *Sixtinische Madonna* so melancholisch wie liebreizend darstellen, ist, scheint mir, der Anspruch Roms, die universelle Ordnung zu setzen, weit transzendiert.

¹⁵⁴ Die Sixtinische Madonna, S. 14.

Anordnung im Verhältnis zu den anderen Figuren, ist die Mitte der Komposition, die den Kosmos repräsentiert: auch hier werden formalen Bestimmungen inhaltliche Qualitäten zuerkannt.¹⁵⁵

Überträgt man diese Einsicht Hetzers auf das Bild der *Verklärung Christi*, dürfte eins der Probleme, die von vielen in diesem Bild ungelöst gefunden wurden, sich leichter lösbar stellen. Bekanntlich war es jenen Beurteilern unmöglich, zu erkennen, welchen Sinn diese Komposition, besonders in dieser Ausführung (im unteren Teil wird bis heute die Malarbeit Giulio Romanos erkannt¹⁵⁶), der Zusammenfügung zweier Geschichten zu einem Bild gab. Hetzer selbst nennt das Bild unter den Arbeiten aus Raffaels letzten Jahren, Zeugnissen einer Entwicklung, die, nicht ohne neue Perspektiven aufzutun, von ‚Geheimnis und Distanz, Keuschheit und Schmelz des großen Werkes‘ wegführen.¹⁵⁷ Mit der von vielen behaupteten Ungleichheit der Komposition beschäftigt er sich freilich nicht; er widmet dem Bild überhaupt keine Analyse. Wendet man aber Hetzers analytische Begriffe auf dieses Bild an, mit der Aussicht, sie auch hier zu einer Konkretisierung zu bringen, wie wir es mehrfach unternommen haben, so wird man das, was Goethe in der *Italienischen Reise* über dieses Bild sagt, bestätigt finden: „Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Schumacher rückt die Beachtung solcher geometrischen Verhältnisse, deren Sinn Hetzer sich anscheinend aus spontaner Wahrnehmung ergeben hatte und deren Geltung er für die Kunst seit Giotto und bis ins 18. Jahrhundert behauptete, in einen weiteren historischen Zusammenhang. Er bemerkt auf S. 203 seines Buches über Leonardo: „Seit Pythagoras-Plato, die solche Lehre aus dem neolithisch-metaphysischen Ägypten bezogen, gab es die ideelle Übereinkunft der vom spekulativen Denken gesetzten, jeder Lebensdynamik entgegengesetzten ‚reinen‘ Geometrie gegen die Evidenz vitaler Veränderungen.“

¹⁵⁶ Cf. Pope-Hennessy, Raphael, S. 75.

¹⁵⁷ Die Sixtinische Madonna, S. 65.

¹⁵⁸ Dezember 1787. Artemis-Gedenkausgabe, Zürich 1949, Bd. 11, S. 501.

Zwei Mittel sind es, deren Wahrnehmung den Betrachter davon überzeugt, daß das Bild *eine* Konzeption ist. Erstens sieht man, daß die Schrägen, die den Gipfel, über dem der Verklärte schwebt, als Rhombus begrenzen, in der unteren Gruppe vielfältig wiederholt werden, so in der Richtung, in der der vorn links Hockende, doch wohl Petrus, auf die kniende Frau blickt, einer Linie, die zur Familie des tobsüchtigen Knaben führt; in den Verbindungen zwischen der vorderen Frau und den Aposteln, die sie ansehen – wieder konstituieren die Blicke wesentliche Richtungen; ferner in der schrägen Anordnung der Apostel, von dem Jünger, der hinter Petrus sitzt, bis zu jenem, der auf den tobenden Knaben weist. Mit diesen flacheren Schrägen ist eine Stufung ins Bild gebracht, die den Aufstieg zur Szene auf dem Berg vermittelt, so diskret zwar, wie das Weisen mehrerer Jünger nach oben nicht bedeutet, daß einer von ihnen den verklärten Christus sehen könnte. Das zweite Mittel, ebenso diskret: Die Kluft zwischen beiden Partien (gerade dadurch anschaulich gemacht, daß keiner aus der irdischen Sphäre in die der Verklärung hinaufsieht) wird durch die Achsen – ich nehme Hetzers Ausdruck auf –, die in den Gliedmaßen Christi gegeben sind, überbrückt. Sein linkes Bein richtet sich abwärts auf den Knaben: das hervorstehende Knie weist auf dessen Figur als ganze, der nach rechts gedrehte Fuß auf seinen Kopf. Das rechte Bein Jesu, ausdrücklich der etwas abstehende große Zeh, weist auf die kniende Frau; die anderen Zehen „gehören“ den Jüngern. So verbindet Christus in seiner leiblichen Präsenz die Streitenden und gibt damit der Verklärung einen Sinn, der auch die Trennung der irdischen und der himmlischen Sphäre aufhebt.¹⁵⁹

Mit diesen Bemerkungen ist nichts anderes getan als eine Anwendung dessen, was Hetzer über die Sixtinische Madonna sagt, auf das Bild der Verklärung Christi. Daß Hetzer selbst diese Einsichten nicht formuliert hat, ist erstaunlich genug; es spricht für die Erwägung, der Gelehrte habe den Einfluß der Form auf den Inhalt unbestimmt und verhüllt belassen. Vielleicht liegt es aber auch an dem, was Raffael *thematisch* aus der Kombination jener zwei

¹⁵⁹ Man beachte die Diskretheit dieses Kompositionsmittels. So massig und farbstark, so selbständig sich auch die Figuren der unteren Hälfte stellen, sie sind doch der leicht sich bewegenden, leicht disponierenden Präsenz und Macht Christi untergeben.

Geschichten macht, daß Hetzer über dieses Bild nicht eingehend reden kann. Raffael zeigt, daß die Verklärung Christi, daß seine göttliche Lebensmacht den Elenden, gar den Wahnsinnigen gilt, nicht nur den Jüngern. Vielleicht ist es, neben persönlichen Umständen und den Bedingungen, die die kunsthistorische Tradition seiner Arbeit setzte, aus den psycho-sozialen Verhältnissen der NS-Zeit begreiflich, daß ihm diese Einsicht nicht deutlich war.

C. Anwendung der Ergebnisse des Exkurses auf das *Opfer Isaaks*

Sind auch im Bild der Opferung Isaaks solche formalen *nuclei* die springenden Punkte der Vermittlung? Als *nucleus* der Figurengruppe in unserem Bild bezeichnete ich die weisende Hand des Engels. In ihr finden sich alle formalen Tendenzen, die in dieser Gruppe und besonders am Abraham bemerkt wurden, zusammengefaßt: die knochige Rundung – am Knöchel; die Gerade, die von der Rundung ausgeht – in Zeigefinger und Daumen; schließlich das rundende Umspannen eines Raums – in den Fingern, die zur Daumenspitze herabgebogen sind. Vermittlung im Sinne von Raffaels Knäufen, Tiaren u. dgl. kann dieses Detail nicht sein. Jene sind geometrisch bestimmt und verleihen organischen Formen ihre Eindringlichkeit, während aus Augen, Gliedmaßen, Körperformen andererseits das Leben in die gemachten Dinge und in den Kosmos, den sie repräsentieren, übergeht. In Caravaggios Konzept dagegen handelt es sich um Beziehungen zwischen organischen Formen allein. Sie drücken Befangtheit in Aktion aus: Die Arme des Mannes sind zu seinem Objekt hinab ausgestreckt und enden, wie in Knoten, in den packenden Händen. Sein kahler Schädel, variiert in seiner Schulter und in der Schulter seines Sohnes, hat das Gedrängte, Gespannte, Befangene der körperlichen Existenz. In Raffaels Figuren zeigt körperliche Energie sich bequem und unauffällig untergebracht, da ihre Rundungen denen der Knäufe etc. an „Prallheit“ nachstehen. Im Bild Caravaggios sind es die Wölbungen von *Knochen*, deren Härte mit der Streckung als Tendenz der Anspannung zusammentrifft. Wie könnte man an etwas anderes als *Erhitzung* denken, wenn

man sich auf ein Hin und Her zwischen jenen Formen und diesem *nucleus*: dieser weisenden Hand einläßt? Hat man dies wahrgenommen, tritt aber auch das, was an der Geste Milderung ist, hervor. Der Zeigefinger des Engels, gespannt wie die Arme Abrahams, endet nicht in einem Knoten, sondern weist ins Offene. In dieser Funktion bestätigt er den Blick des Engels. Auch auf die gespannte Kontur der Schulter Abrahams geht diese Funktion über. Ihr kommt, wie bemerkt, der Widder mit seinem vorgestreckten Kopf und seinem Blick entgegen. In diesem Ensemble weist das Bild auf die Möglichkeit, vom Kampf abzulassen, zugleich auf die Substitution des Opfers. Die einander entgegengesetzten Tendenzen sollten, so würde man wünschen, in einer Art Durcharbeitung zur Ruhe oder zu einem Ausgleich kommen; in Wirklichkeit werden sie beim Kontakt miteinander in einer fatalen Situation blockiert; hier aber tritt etwas dazwischen und löst die fatale Situation auf.

Es bleibt indessen zu sehen, ob diese Intervention durchgreifend ist. Auf dem Bild findet sich ein zweiter formaler *nucleus*, der ein Wechselspiel in Gang bringt zwischen sich und den organischen Formen, die ihn umgeben. Er ist durch seine Form, die sich geometrisch fassen läßt, und durch das Licht schärfer markiert als der erste: es ist das Messer. Erst wenn seine Einwirkung auf das ganze Ensemble – das Ensemble der Figuren und schließlich des ganzen Bildes – beschrieben ist, kann der Sinn und Erfolg der oben beschriebenen Vermittlung sicher bestimmt werden.

Das Messer wiederholt mit seiner Schneide den gestreckten Bogen, den wir vielfältig bemerkten, und mit der stumpfen Seite der Klinge die Gerade der Arme, besonders des rechten Arms des Engels. Die Schneide aber ist nach rechts unten gebogen, und die anderen gestreckten Bögen weisen – von unauffälligen Details abgesehen – alle nach rechts oben. Die Schneide hält die Potentialität des im Hin und Her des Blicks von einer Figur zur anderen, von einem Bogen zum anderen gefundenen „Spiels der Bestätigung“ in sich, aber als *blockierte*. Das Losfahren auf das Objekt, in den Armen dargestellt, wird hingegen in dem geraden Messerrücken scharf pointiert. So vereinigt das Messer eine grell bestätigende Reaktion auf die Umgebung mit einer in der Potentialität steckenbleibenden in sich. Seine aggressive Komponente – eben das Losfahren auf das Objekt – ist auf diese Weise gesteigert; von Vermittlung

keine Rede. Es handelt sich um Aggressivität eines Dings, eine paradoxe Formulierung, die der bereits beschriebenen Verdinglichung entspricht.¹⁶⁰

Vorstehende Beobachtungen gelten dem weiteren Kontext, in dem das Messer wahrgenommen wird. Dieses Detail, mit seinen ermittelten Qualitäten, bezieht sich andererseits auf seine engere Umgebung. Die Klinge hebt sich von der am stärksten beleuchteten Partie des Bildes ab: dem Oberarm Isaaks mit seinem weichen, scheinenden Inkarnat. Unmittelbar rechts von der Klinge ein Flecken Licht, das mit seiner Kraft das Inkarnat beinahe überblendet, die Materie beinahe aus der Sichtbarkeit und gewiß aus der Fühlbarkeit – d. i. aus dem taktilen Reiz, der synästhetisch an die optische Wahrnehmung geknüpft ist – hinausdrückt. Daß diese hellste Partie kein detachierter Fleck ist, sondern nach außen hin allmählich zum mittleren Ton des Inkarnats sich abmildert, verringert – *mirabile dictu* – eine Schärfe nicht, sondern teilt sie der Umgebung mit. Man muß sich freilich der Frage stellen, ob dieser Überhelle eine solch scharfe Qualität zuzuschreiben sei, wenn man auf dem rechten Schulterblatt des Engels eine gleich überhelle und ebenso weich in ihre Umgebung eingelassene Partie findet, die ihrerseits die Sensation der Schärfe nicht vorträgt.¹⁶¹ Diese Sensation dürfte ihren Sinn – als Intention auf Bedeuten genommen – von der Nähe des Messers empfangen, zugleich aber von der Enge, in die das Licht auf dem Arm Isaaks gefaßt ist –, stößt es doch beinahe unvermindert an den scharfen Rand von Abrahams Mantel. Diese Enge findet, im Verein mit der Überhelle, ein *pendant* im Gegenständlichen, woran sie sich stützen, worin sie sich spiegeln kann, nämlich die Fixiertheit Isaaks und sein Sich-Winden in dem Raum, der – für den Beschauer – vom Leib des Vaters umschlossen ist. Entfremdete Aggressivität, Überhelle und Enge generieren ein erhitztes Klima, das dem Entsetzen des Jungen entspricht und es auf diskrete

¹⁶⁰ Siehe oben S. 8, 23. Man findet hier, daß die *reale* Entfremdung – des gleichmütig und pflichtgemäß seine Aggression agierenden Vaters – und die *ästhetische* – der Transformation des sichtbaren Affekts in Chiffren – gleichlaufen.

¹⁶¹ Das „wenn“ bitte ich hier streng konditional zu nehmen. Vorstehende Untersuchung konnte ich noch nicht am Original des Bildes nachprüfen; es ist zu hoffen, daß der jetzige Zustand des Bildes eine solche Nachprüfung erlauben wird (Herbst 1995).

Weise begleitet. Der Oberarm Isaaks überscheint auch das Gesicht des Knaben. Indem er diesem sein Motiv des Bedeuten entlehnt und es in seinen Zusammenhang der Entfremdung, mithin auch der Mystifikation zieht, drückt er dieses Gesicht und mit ihm das gerade ausgedrückte Bedeuten in den Schatten hinab; so kommentiert er die Unterdrückung des Kindes, seiner kreatürlichen Angst. Und Caravaggio führt ein weiteres Mittel ein, um die Unruhe und Verwirrung zu steigern. Die packenden Hände des Vaters, deren Anblick Angst erweckt, nötigen die Erregung, in der Enge zwischen ihnen hin- und herzuspringen; dabei sind sie nichts als knotige, knollige Gebilde, als solche Isaaks Schulter ähnlich, die von der unruhigen Bewegung des Wahrnehmens ebenfalls berührt wird. Die Erregung hebt sich, entsprechend dem Signal, das die überhelle Partie gab, von einer sammelnden Wahrnehmung der Gegenstände ab, wie man in Wut und Entsetzen am Gegenständlichen keine Ruhe, sondern nur Widerstand und Steigerung des Affekts findet.

Der rechte Arm Isaaks, von dem schon die Rede war, ist dem Rücken des Knaben angeschmiegt. Diese Haltung kann nur erzwungen, die Hände des Opfers müssen bereits gefesselt sein: könnte der Knabe es, würde er sich mit der Hand wehren, sich gegen den Druck des Vaters stemmen. Zum Schein – einem Schein, erzeugt dadurch, daß die rechte Hand Isaaks unter dem Ärmel des Vaters versteckt ist – ist der Arm in den Rücken, in seine Rundung wie eingeschmolzen: ein paradoxer und mit der Entfremdung korrespondierender Akzent des Zwangs. Der Arm, und das heißt auch: dieser Akzent gibt sozusagen den Ton an in der Höhlung, in der der Leib Isaaks sich windet. So wird die Erregung von der Partie um die Schulter – von der der Arm ausgeht – in die Höhlung hineingetragen. Dort trifft sie mit der durch die schattige Beleuchtung und die einfache Form gegebenen Ruhe zusammen, der sie alle Sicherheit und Vertraulichkeit nimmt.

Wie der Ärmel des Vaters Isaaks Arm abschneidet, so verschwindet das rechte Bein des Knaben unter dem roten Mantel Abrahams, unmittelbar unter dem Knoten, mit dem dieses um die Hüften geschlungene Kleidungsstück gehalten wird. Der Mantel beschreibt um die Hüften eine Rundung, ähnlich der, in welcher Isaaks Leib beengt liegt; und der Knoten des Mantels, eine Art

Riegel und als solcher dem Messer vergleichbar, stellt den Aspekt der Enge seinerseits heraus.

Mit der Rede von zwei formalen *nuclei* in diesem Bild: eben der Hand des Engels und dem Messer, ist die Frage nach ihrem Verhältnis zueinander evoziert. Ist es eines gegenseitiger Bestätigung, ist es eines gegenseitiger Steigerung – oder steigert nur das eine sich am anderen –, oder ist es eines der Konkurrenz? Die beiden Details sind, wie gezeigt, formale *nuclei* in dem genauen Sinn, daß sie formale Tendenzen, die die ganze Figurengruppe aufweist, affirmieren. Beide sind Signale der Vermittlung: die weisende Hand führt die Vermittlung aus, das Messer führt sie zum einen Teil aus, zum anderen Teil stellt sie sie als in der Potentialität steckengeblieben dar. Die beiden Details sind mithin gegensätzlicher Bedeutung. Ist dies festgestellt, erscheint die Frage, welches der beiden stärker sei, unausweichlich. Soll hierüber entschieden werden, bietet sich folgendes, wonach man sich zu richten hätte:

- die *Stärke*, die *Enge* der Korrespondenz zwischen den *nuclei* und ihrer Umgebung;
- das *Grelle*, Auffallende ihrer Erscheinungen.

Die weisende Hand des Engels ist, als Konfiguration genommen, der Figur Abrahams wie der des Widders ähnlicher als das Messer. Sie exponiert die formalen Tendenzen, die diese Figuren bestimmen, in einem Verhältnis gegenseitiger Ergänzung; eben darum ist sie ja zur Vermittlung geeignet. Sie schmiegte sich in das formale Ensemble ein und erweist ihre Stärke, indem sie es „dicht“, kontinuierlich macht. Um dies zu leisten, kann sie selbst nicht allzu auffällig – präziser: nicht hartnäckig auffällig sein. Das Messer andererseits stellt zwei formale Motive in nacktem, hartem Kontrast dar und läßt die scheinende Schulter Isaaks grell von sich abstehen, dadurch selbst auffälliger werdend. Es erfüllt das zweite Kriterium *kat' e-xocän* und kann dem ersten nicht genügen. So scheint das erste Kriterium der Hand zu gehören, das zweite „fällt“ an das Messer – eine Feststellung, die die Verhältnisse klärt, aber die beiden Details durchaus nicht auf eine Ebene rückt, so daß man auch nach dieser Überlegung über ihre Kraft, die Wahrnehmung des ganzen Bildes zu akzentuieren, nicht entscheiden kann. Es scheint, als könne man sie nicht

kongruent oder wenigstens in einer Wechselbeziehung, sondern nur jeweils für sich denken: als könne man das Bild nur unter dem Gesichtspunkt der Dominanz des einen oder des anderen Details sehen. Ist also der Konflikt zwischen beiden nicht zu entscheiden, soll er es nicht sein? Denkt man an die Bedeutung der beiden Details von der inhaltlichen Seite: an die weisende Geste, die wir im Kontext anderer Bilder Caravaggios als die Geste des Gottessohns erkennen werden,¹⁶² und an die grelle Fatalität entfremdeter, ins Ritual gesperrter Aggression, – auch dann ist nicht abzusehen, welchem der beiden Komplexe stärkeres Gewicht zukäme. So ist die ganze Frage dem Bild nicht angemessen? Oder *ist* sie angemessen – als unentscheidbare?

Hier ist Anlaß, auf eine bisher unbeachtete Partie des Bildes, nämlich auf die Landschaft einzugehen: vielleicht daß sie, daß ihr Verhältnis zur Figurengruppe mit deren beiden Pointen etwas enthält, dessen Wahrnehmung die Antwort auf jene Frage erleichtert.

Es ist eine Landschaft von ‚breiter Anlage‘¹⁶³ und bräunlicher Tonalität, Qualitäten, mit denen sie an die giorgioneske Landschaft etwa der Dresdener *Venus* oder der *Himmlichen und irdischen Liebe* Tizians erinnert. Ihre Faktur, weicher als die der genannten Bilder, erlaubt die Vermutung, daß Caravaggio hier die spätere Tradition der venezianischen Landschaft, besonders der Tizian’schen *poesie* bewußt hält. Mina Gregori sieht den Eindruck ‚belebt durch eine neuartige Wiedergabe der Schattenpartien am Hang des Tals und der im Licht liegenden Fernen‘ (*vivificato da una nuova registrazione del dominio dell’ ombra sullo scosceso della valle e delle lontananze nella luce*)¹⁶⁴: diese Beobachtungen werden zu präzisieren sein. Maurizio Marini findet die Landschaft von ‚einer schmelzenden Melancholie‘ (*una malinconia struggente*) bestimmt und präzisiert diese Wahrnehmung, indem er auf den ‚düsteren Ton‘ (*il tono solenne*), die ‚Ruinen aus der Kaiserzeit‘ (*ruderi imperiali*) und die ‚magischen Wasser‘ (*le acque magiche*) hinweist, welche Requisiten solchen in Landschaften Annibale

¹⁶² S. u. S. 89-91.

¹⁶³ Mina Gregori im Katalog der Ausstellung *Caravaggio – come nascono i capolavori*, Mailand 1991, S. 230.

¹⁶⁴ Ebenda.

Carraccis ähnlich seien.¹⁶⁵ In der so gestimmten Realität, fährt er fort, „s’insinuano più sottili, o più domestiche, emozioni evocazionali: per le dense ombre brumose, ma prossimi a dissolversi per il fluido trascolorare di una intuibile aurora.“¹⁶⁶

Solche Empfindungen scheinen dem über diese dunkle Landschaft, über diesen gelb-blauen Himmel hinziehenden Blick unausweichlich, und sie bringen die Aktualität der Tradition der giorgionesken Landschaft eindringlich zu Bewußtsein. Ebenso eindringlich ist die Frage, was Caravaggio im Sinn gehabt habe, als er, der sonst seine Figuren vor dunklen Grund stellte, diesen Figuren, in dieser Handlung befangen, eine Landschaft beigab. Ist sie, wie Mina Gregori meint, ‚autonom‘ und unberührt vom Zusammenhang der Handlung, allenfalls geeignet, deren Heftigkeit durch den Kontrast mit ihrer Ruhe zu steigern?¹⁶⁷ Wendet Caravaggio ein Motiv der Feierlichkeit, das den sakralen Charakter der Szene verbürgt, ohne inhaltliche Modifikation auf dieses Thema an? (Die Melancholie, von der Marini redet, ist ja bereits der frühen giorgionesken Landschaft eingeschrieben und stellt auch dort schon das Sakrale, in Stimmung übersetzt, dar.) An die folgenden Beobachtungen, die den Konturen der Landschaft sowie dem darin erscheinenden Helldunkel gelten, läßt sich eine Reflexion anschließen darüber, was Caravaggio mit der Landschaft intendiere, in welches Verhältnis er sie zu den Figuren setze.

Licht und Schatten sind in der Landschaft nicht so strikt wie an den Figuren der Funktion unterworfen, die Körper geschlossen und detachiert erscheinen zu lassen, sondern das Helldunkel spielt im koloristischen Medium; viele Partien der Landschaft verschließen sich der Frage, ob sie im Schatten liegen oder beleuchtet sind. Ein Ton-Medium zeigt aber dadurch, daß es von der luminaristischen Funktion gelöst ist, die Bedeutung an, *symbolische Materie* zu sein. Schon in bezug auf ältere Bilder, wie die Dresdener *Venus* von Giorgione oder das in Berlin befindliche *Porträt einer jungen Frau* von Sebastiano del Piombo, die den Gegensatz von streng an die Darstellung der Plastizität und

¹⁶⁵ Marini, Caravaggio, 1987, S. 466.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Gregori, loc. cit., S. 230.

koloristisch gelöstem Helldunkel aufweisen, ist die These einer solchen symbolischen Bedeutung zu prüfen; und es steht zu vermuten, daß Annibale Carracci mit der giorgionesken Landschaft auch die symbolische Bedeutung eines weichen Helldunkels wiederaufnimmt.¹⁶⁸

In der Landschaft unseres Bildes bietet das Licht einzigartige Erscheinungen. Man sieht es an den Kanten der Häuser hinlaufen, in weichen Bahnen, die den Pinselzug mit den Schwankungen seines Drucks registrieren. So kann das Licht in einer realen Szene unter keinen Umständen, unter keinerlei atmosphärischem Einfluß erscheinen. Neben dem Haus, das man im Mittelgrund, vom Kopf des Widders aus bildeinwärts, im Tale stehen sieht, tiefbeschattet mit Ausnahme der Fenster, deren Ränder ebenfalls von solchem Streifenlicht ausgezeichnet sind, verläuft der Talweg -: es ist aber eher eine Bahn hingefegten Lichts, das zum Hause hin, wie von ihm angezogen, dichter, d. h.: heller wird. Vor diesem Haus zieht Licht in Schlieren über den Boden. Hier könnte man - Marini in der Annahme folgend, die Szene liege im frühesten Morgen, - an Nebel denken, der eben in Bewegung geriete.

Diesen Beobachtungen läßt sich anreihen, was Mina Gregori über die Darstellung des - nach hinten verlaufenden - Talhanges sagt. Die bereits angeführte ‚neuartige Wiedergabe der Schattenpartien am Hang des Tals‘ besteht in einem Schwanken der Helligkeit, welches weiche, faserige Streifen, ungefähr parallel nach rechts aufwärts laufend, ergibt. Die Härte von Fels und Erdboden ist darin vergessen. Ganz rechts oben wird der Hang durch einen Einschnitt unterbrochen. Das Seitental, das hier einmünden muß, hat das Aussehen eines „Lichtflusses“. Hier zeigt sich die Bedeutung der gemalten Farbe als symbolischer Substanz vielleicht am bestimmtesten; mit dieser Partie aber spielt eine andere, ausgedehntere dunkle Stelle zusammen, die sich in ihrer Nähe befindet. Es ist das, was hinter Abrahams linkem Ellbogen aufragt, so eingehend modelliert, daß man es als morschen Baumstumpf erkennt, und doch weich genug in der Binnenzeichnung, die gleichfalls aufwärts laufende Streifen aufweist und so den Aspekt der symbolischen Materie herausstellt.

¹⁶⁸ Wie Shearman zeigt, hat Annibale Carracci den Übergang vom harten Helldunkel der Figuren im Vordergrund zu dem flacheren der Landschaft systematisiert.

Die bezeichneten Lichtphänomene fügen der melancholischen Feierlichkeit der venezianischen Landschaft etwas Geisterhaftes hinzu, dessen reales *pendant* der Maler in einer Morgenstunde gefunden haben mag,¹⁶⁹ – der Zeit, in der die Kontrollfunktionen des Bewußtseins noch untätig sind, so daß es sich entspannt in der Szenerie spiegelt, die von der durch die Höhe der Sonne und die scharfen Schatten gegebenen Bestimmtheit frei liegt. In diesen Phänomenen hat die symbolische Materie durchaus nicht die Ruhe, die ihr sinnfällig und wesentlich zu gehören scheint. Das Licht detachiert sich wieder von der Materie, mit der es vereinigt war, und fährt unheimlich über sie hin. Und hierbei begibt es sich, daß dieses ungewisse Licht eine Richtung annimmt, die durch ein suggestives Detail angegeben ist. Es fließt im Baumstumpf, am Talhang und in den Bildungen vor dem Haus in der Richtung des *Messers*. Es scheint aus ihm herauszufahren, – Manifestation der Energie, die das Messer führt? Wie dem auch sei, es scheint mir unvermeidlich, in einem Zuge an die streifigen Lichtphänomene und an das Messer zu denken. Mit jenen ist so etwas wie ein Einfluß dieses Instruments auf den Raum bezeichnet. Was Abraham zu tun begriffen ist, bedeutet etwas für den Raum, der seinerseits darauf zurückweist. Wären die Lichtstreifen nicht, dann läge die Landschaft ruhig da und verspräche dem Beschauer, wie heftig er auch durch die Handlung der Figuren erregt, wie fest er in sie verwickelt sein möge, wieder freizukommen. Solche Beruhigung ist dem Beschauer dieser Landschaft zwar zunächst versprochen – man sehe den klaren Himmel, die schattenlose Dämmerung –, wird ihm aber bei näherem Hinsehen versagt. Das Messer, das, wie wir sahen, mit seiner Form die Haupttendenzen der Figurengruppe aufnimmt, mit der einzigartigen Richtung seines Bogens aber aus ihrem Zusammenspiel sich herausstellt, macht sich gewissermaßen an die Landschaft heran und stößt seinen Affekt in sie hinein. So steht es nicht nur nackt und bloß, sondern auch um seine landschaftliche Umgebung beschwert dem anderen formalen *nucleus*, der weisenden Hand, gegenüber.

Die Landschaft untersuchte ich besonders in ihrer Beziehung zu den Figuren und ihrer Aktion, unter dem Aspekt der Frage, ob der Konflikt zwischen dem

¹⁶⁹ Auch die um das Haus im Mittelgrund sich ziehende Lichtbahn könnte Nebel sein.

im Opfermord treibenden Affekt und dem Einhalten, worin die Vermittlung Raum gewinnt, im Bild entschieden werde – zumindest: ob es Signale biete, die auf eine Entscheidung hindeuteten. Der Affekt schlägt, wie gesagt, vom Messer auf die Landschaft aus und zieht sie in den Konflikt hinein. Damit scheint der Affekt gestärkt; ist aber abzusehen, daß er die Vermittlung vereiteln werde? Liegt es in der Macht dieses Bildes, wenn einmal beide Seiten des Konflikts darin so scharf exponiert sind, eine Anweisung auf den Ausgang dieses Konflikts zu geben? Deutet etwa die Vermittlung, bloß durch ihr Erscheinen in diesem Milieu, wie zart sie auch sei, an, daß sie sich halten kann? Sich halten *kann*, aber nicht mit Gewißheit sich durchsetzen *wird*? Hat uns diese Frage überhaupt zu beschäftigen, da wir doch wissen, daß das Bild ein Kommentar zur *Opfersubstitution* ist? Wo wäre darin Platz für solche Spannungen? Aber kann das Bild nicht ein Kommentar am Thema der Substitution vorbei sein?

Ich hoffe immerhin gezeigt zu haben, wie das Bild, genötigt, die Positionen des Konflikts gesondert vorzustellen, den Beschauer in einen Prozeß zieht, worin die „Parteien“ grell sichtbar aufeinander ausgreifen, sich ineinander verschränken. Überläßt man sich dem Hin und Her zwischen den beiden durch die *nuclei* besetzten Positionen, so gewinnt das Empfinden, selbst in den Prozeß verwickelt zu sein, über das ruhige Unterscheiden die Oberhand. Hier kommt erneut zum Tragen, was oben¹⁷⁰ über die gegenseitige Mimesis der Formen gesagt wurde. Der Prozeß der Wahrnehmung scheint ohne weiteres der Auslegung offenzustehen, das Verstrickende greife auch in die ruhigen Formen, die das Vermittelnde repräsentieren, ein und erschüttere ihre Semantik. Dieses Moment des Wahrnehmungsprozesses, seinerseits zur Sache des Bildes in mimetischem Verhältnis stehend, verstärkt sich daran, daß die weisende Hand des Engels und ebenso das Messer *intentional* bestimmt sind, welches durch die Richtungen, die beide Details angeben, versinnlicht wird. Auch den Blicken des Engels und des Widders liest man ihre Richtung, ihre Intentionalität ab: dabei färbt das Empfinden sich ruhig, bis es sich erneut im Konflikt verfängt.

¹⁷⁰ Bei Untersuchung der Partie um die Schulter Isaaks, die runden Fäuste des Vaters etc., siehe S. 52f.

D. Kommentar

Wenn die Analyse sich nicht in einem Schwanken zwischen abstrakter Ruhe und einem auf Formales reduzierten Konflikt verlieren soll, muß daran erinnert werden, wofür die in Rede stehenden Details stehen:

- Der *Engel* repräsentiert den Einspruch gegen das Sohnesopfer, wohl in Gestalt der Sohnes-Imago.¹⁷¹

- Das *Messer* steht für den nackten, entfremdeten Impuls zu töten.

- *Abraham* ist schon dem Engel, damit der Intervention zugewandt; schon hat diese sein Denken in Besitz genommen; seine Arme und die Masse seines Leibes gehören noch der Opferaktion.

- *Isaak* sieht und ahnt nichts von einem Einspruch. Er faßt sich nicht in Resignation oder Erwartung des Besseren; wie könnte er, wenn er nichts als Entsetzen ist?

Die Analyse der Bilddynamik führte zu der These, diese Dynamik entlade sich in einem Konflikt zwischen dem Prinzip der entfremdeten Aggression und dem des Vermittelns und Reflektierens; eine Entscheidung in diesem Konflikt konnte nicht festgestellt werden. Vielleicht geht der Maler – vielleicht einig mit dem Besteller des Bildes –, indem er diese Unentschiedenheit herausstellt, einer Unentschiedenheit nach, die in der dogmatischen Tradition mitgeführt wird. Wenn nämlich Isaak nicht selbst geopfert wird, sondern der Widder an seiner Stelle, wie kann jener dann *τύπος Christi* sein? Gäbe man der typologischen Bestimmung recht, müßte der Mensch dann nicht getötet werden, müßte die Aggression sich nicht durchsetzen? Doch soll das Selbstopfer Christi – als solches wird sein Tod am Kreuz bekanntlich bestimmt – von Gottes Gnade zeugen, welche doch ein der Vermittlung ähnliches Prinzip, wenn nicht dasselbe ist wie sie: scheint der Konflikt nicht auch auf dogmatischer Ebene unlösbar? Der Gedanke der Substitution, der der Theologie Israels aus dem Dilemma hilft, löst das christliche Dilemma nicht (er wird ja in gewissem Sinne revoziert!). Kein Wunder, daß der Widder in vielen Darstellungen sehr

¹⁷¹ Siehe oben S. 51. Auch Roes erklärt den Engel für die andere Imago des Sohnes.

unauffällig gegeben ist. In Caravaggios Florentiner Bild des Isaakopfers dagegen ist er wesentlicher Teil der Organisation.¹⁷² Er steht, wie wir sahen, in einem Verhältnis des Sich-Spiegelns oder zumindest der Entsprechung zum Engel, als bekräftigte er dessen Intention. Er hält den Kopf, sich darbietend und zugleich wie schützend, über Isaaks Kopf. Gerade dadurch aber und in der Tiefe und Ruhe seines Blicks erscheint er wie subjektiv – wird man in ihm nicht die lebendige Seele treffen, die man an Isaak schonen wollte? Die Substitution wird hier nicht, der dogmatischen Zurichtung folgend, marginal behandelt, sondern mit gleichem Gewicht wie die anderen Motive exponiert: doch nur um als ungangbar erwiesen zu werden. Ist mit diesem Urteil die ganze Idee des Opfers getroffen?

Diese Frage wird hervorgehoben durch zwei Akzente in dem Bild, die wir christologisch zu nennen haben. Der eine von ihnen ist der um Abrahams Hüfte geschlungene rote Mantel. Sein Beitrag zur Bilddynamik, namentlich seine Wirkung, die Enge um den Leib Isaaks sinnfällig zu machen, ist bestimmt worden. Daß es ein christologischer Akzent ist, wird deutlich, wenn man dieses Detail mit entsprechenden Details anderer Bilder vergleicht:

1. Das Bild der hl. Anna selbdritt (Galleria Nazionale, Pal. Barberini) zeigt Maria mit einem roten Mantel bekleidet, ganz in gleicher Weise wie hier Abraham. Sie zertritt mit dem Sohn zusammen der Schlange den Kopf, Symbol der Erlösungstat Christi, an der sie, wie das Bild dartut, wesentlichen Anteil hat.¹⁷³

2. Die büßende Magdalena (Gall. Doria Pamphili) trägt gleichfalls einen roten Mantel um die Hüften geknotet. Über den Zusammenhang von Buße und Erlösung braucht weiter nichts gesagt zu werden.

3. Auch die *Magdalena in Ekstase*, die sogenannte *Maddalena Klain*, neuerdings als eigenhändige Arbeit Merisis anerkannt,¹⁷⁴ ist mit einem schweren roten

¹⁷² Das gilt auch, freilich in geringerem Maße, für das frühe *Isaaksopfer* Caravaggios, siehe Marini, 1987, Nr. 28, S. 160sq., 410sq.

¹⁷³ Cf. Gen. 3, 15 und Hebr. 2, 14.

¹⁷⁴ Marini, 1987, Nr. 67, S. 244sq., 491-494. Cf. Vincenzo Pacelli, *L'ultimo Caravaggio*, S. 174-182 und Farbtafel XXXI. – Maurizio Calvesi trägt mit plausibler Begründung die These vor,

Mantel bekleidet; sein Oberteil ist herabgelassen und liegt teils über die Unterlage gebreitet, auf die die Frau den linken Arm gestützt hält, teils liegt es gefaltet auf ihrem Schoß. Ein Zipfel dieses Kleidungsstücks, sanft einwärts gewölbt, mit der nach vorn, auf den Betrachter weisenden Spitze, ist ihr in den Schoß gerückt. Dieses Detail scheint unter einem Faltenbogen hervorzudringen: eine *sexuelle* Anspielung so gewiß wie die im *Amor als Sieger* bemerkte rund endende Falte. Um frivol zu sein, müßte diese Anspielung in einem anderen Kontext stehen. Das Lächeln des *Amor* z. B. verführt dazu, alles andere in diesem Bild frivol zu lesen. (Daß es bei der Frivolität nicht bleibt, im Gesicht nicht und nicht im ganzen Bild, hoffe ich gezeigt zu haben.) Das Gesicht der Magdalena aber, in Schmerz versunken wie in Müdigkeit, teilt allem anderen, was an ihrer Erscheinung erregt ist, seinen Ernst mit.

REINHARD LIESS hat gezeigt, wie die *Isabella der Geißblattlaube* mit diskreten Hinweisen auf ihr Geschlecht geschmückt und erhöht ist.¹⁷⁵ Er stellt fest: „Wo das Bein des Mannes [also des Rubens] fest auf dem Boden gründet, umspielt ein reiches Faltenwerk den Schoß der Frau. Erst mit dieser schönen Bereitung des Schoßes vollendet sich das Bild ihrer weiblichen Natur.“¹⁷⁶ Und er weist auf ein Detail hin, das so bestimmt ist wie der Zipfel im Schoß der *Magdalena*, nämlich auf die goldenen Streifen an Isabellas Rock. „Woher kommt der goldene Fluß der Streifen? Genau im Schoße der Isabella, am spitzen Ende des silbrig glänzenden Mieders hat er seinen Ursprung! Herkunft, Weg und Ziel der Streifen [die, wie Liess zuvor bemerkt hat, am Rock herablaufen und in den Falten den Fuß des Mannes umspielen] wollen in ihrem dichterischen, erotischen Zusammenhang gesehen sein.“¹⁷⁷ Sieht man diese graziöse,

der Maler habe das Bild als – vogelfreier – Gast der Colonna in Paliano gemalt, und die dieses Bild bestimmende hohe Affektspannung sei ein Echo des Eindrucks, den das Bild der *Grablegung* von Rubens auf Caravaggio gemacht habe; siehe *Le realtà del Caravaggio*, S. 204.

¹⁷⁵ Cf. S. 234sqq. seines Buches *Die Kunst des Rubens*

¹⁷⁶ Ebenda, S. 234.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 235.

beiläufige Anspielung ans Sexuelle bei Rubens¹⁷⁸, dann will man kaum noch wahrhaben, daß der krude Zipfel Caravaggios ‚diskret‘ sein soll! Und doch wird man Caravaggios Hinweis auf die sexuelle Erregtheit der Heiligen nicht so bald wahrnehmen, und das ist nicht erstaunlich, ist diese Bedeutung doch wie gepanzert – eine Metapher, die auch der schwere Stoff des Mantels nahelegt – in der dinglichen Identität des Zipfels. Die Spannung zwischen der *Form* dieses Details, deren sexuelle Konnotation wie in Holz geschnitten dasteht, und dem Umstand, daß seine erotische *Bedeutung* versteckt ist in seiner dinglichen, legt das Geladene, Bedrängte im Zustand der büßenden Magdalena offen.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Sehr ähnlich fließen goldene Streifen, vom Schoß ausgehend, im Kleid der *Brigida Spinola Doria* (Kingston Lacy) herab; cf. S. 239 des zit. Buches.

¹⁷⁹ Je weiter man in Liessens einsichtsreicher Darlegung vorankommt, desto stärker wird man von ihrem eifernden Ton befremdet. Liess kanzelt Kauffmanns und Schönes Beiträge zur ikonographischen Klärung des Rubens'schen Ehebildes ab, cf. S. 243 des angef. Buches. Dabei verrät er eine Unterschätzung der ikonographischen Tradition, ihrer Geltung zur Zeit des Rubens. Embleme waren in aller Munde; jedes Bild konnte mit der Sprache – in Gestalt von Emblemtiteln, von Epigrammen, von jederlei Kommentar – verbunden werden, ohne seine Bedeutung und Macht einzubüßen; darum scheint es mir historisch unangemessen, Embleme wie das Ehebild Alciatis aus dem Zusammenhang von Rubens' Konzeption ausblenden zu wollen. Gerade wenn man die Präsenz dieser Tradition wahrnimmt, wird das Besondere der Erfindung des Rubens deutlich. Wer aber, wie Liess es sich erlaubt, die Wirkung der ikonographischen Tradition abstreitet, kann kaum etwas anderes im Sinne haben, als eine moderne, bourgeoise Tradition unvermittelt zu repristinieren: die Tradition der Originalität. Rubens muß das Bild „ursprünglich“ erschaffen haben, wenn es für diesen Rezipienten von Bedeutung sein soll. Rubens, das schöpferische Genie, das die Sexualität, selbstverständlich als Fruchtbarkeit genommen, in das Bild der Ehe einträgt und so die ‚Natureinheit von Ehe und Familie‘ (S. 256) feiert: ein doppelter Ursprungskult! Welche Erleichterung nach solchen Beteuerungen von Natur und Ordnung ist das so bedrängte Bild der *büßenden Magdalena!* Liess spürt schließlich doch ein großes Vorbild für die Erfindung des Rubens auf: den anderen "ursprünglichen Schöpfer Michelangelo". Dessen *Madonna Doni* habe, behauptet der

4. Dem Christus der Wiener *Dornenkrönung* ist der Purpurmantel über die rechte Schulter und um die Hüften gelegt. Das Bild gleichen Themas in Prato (Banca di Risparmio) zeigt ihn mit dem roten Mantel über den Oberschenkeln.

5. Der *Johannes der Täufer* des Nelson-Museums, Kansas City trägt gleichfalls den roten Mantel, der die Hüften bedeckt und damit betont.

6. Der sogenannte *S. Giovanni disteso*¹⁸⁰ liegt auf dem roten Mantel, dessen hinterer Zipfel über die Hüften geschlagen ist.

7. Im Bild der *Enthauptung Johannes des Täufers* (La Valletta, Malta) ist ein schweres rotes Tuch über die Hüften des Erschlagenen gebreitet.

8. Der *hl. Hieronymus* der Galleria Borghese ist augenscheinlich nur mit dem roten Mantel bekleidet, und diesen trägt er, ähnlich wie der Christus der Wiener *Dornenkrönung*, um eine Schulter geschmiegt und um die Hüften dicht zusammengelegt.

Im ganzen ist es nicht unvorsichtig, folgendes festzustellen: Caravaggio gibt dem herkömmlichen roten Königsmantel Christi – mit dem wir auch sonst etwa Johannes den Täufer bekleidet finden – die Bedeutung eines

Braunschweiger Kunsthistoriker, in Rubens die Idee zu seinem Ehebild entbunden. Die *Madonna Doni* ein ‚Naturbild‘ der Familie! Was muß man nicht alles übersehen, um zu solch einem Urteil zu kommen! Was drückt das Stehen des Jesusknaben auf dem Oberarm der Mutter, der auf den Oberschenkel Josephs gestützt ist, was drückt die seltsame Art aus, wie Maria den Sohn berührt (man weiß nicht, ob es ein Halten ist)? Wie blickt sie zu ihm auf, wie blickt Joseph zu ihm hin – anders als verehrungsvoll? Maria mit der beleuchteten Brust, mit dem ‚schön bereiteten Schoß‘ – wie schmeichelhaft auch für den Kunsthistoriker, die Produktivität seines *champion* mit so ehrwürdigen Worten zu bekunden – von dem Schoß der Mutter ist das Kind in seiner schwindelnden Position denkbar weit entfernt. Die Sexualität der Mutter spricht mit, auch hier, aber ausdrücklich nicht als Ursprung, sondern als ein Aspekt ihrer Faszination. Wir befinden uns allerdings in *einer* Tradition, wenn wir Michelangelos Bild der heiligen Familie, die *Magdalena* Caravaggios und die Rubens‘-schen Porträts ansehen; es ist die Tradition, in der das Sakrale und das Repräsentative die Sexualität nicht verdrängen, sondern in einem signifikanten Verhältnis zu ihr stehen, das in jedem Bild eine andere Konkretisierung findet.

¹⁸⁰ Siehe Marini, 1987, Nr. 103, S. 328sq., 561sq.

heilsgeschichtlichen Emblems. Die Personen, die er damit bekleidet zeigt, sind in einer heilsgeschichtlich bedeutsamen Handlung begriffen. Er unterstreicht dabei die Sexualität.

In diesem Zusammenhang ist auch das Bild des *San Giovannino* im Kapitولينischen Museum zu nennen. Da es in mehrerer Hinsicht für die Interpretation des *Isaaksopfers* bedeutsam ist, wird ihm hier ein eigener Abschnitt gewidmet.

E. Der *San Giovannino* des Kapitولينischen Museums

Der *Johannes* dieses Bildes (Abb. 3), etwa 14 Jahre alt, ist ganz nackt. Er sitzt auf seiner Kleidung – unmittelbar auf dem Fell, unter dem der rote Mantel in zwei Bahnen hervorsieht. Beide Bahnen gehen von den Hüften aus. Das Fell ist ein Attribut des *Bacchus*, ebenso das Weinlaub, dessen frisches Grün man in der rechten oberen Ecke im Dämmer blinken sieht. Dionysos ist also nicht nur mit Christus identisch, sondern überdies mit Johannes dem Täufer? Diese Identifizierung findet sich bereits bei Leonardo. Der *S. Giovanni Battista* des Louvre ist mit einem Pantherfell bekleidet. PIETRO C. MARANI stellte dies 1987 fest und bemerkte dazu: ... „peraltro anche se inteso come ‚Bacco‘, si sovrappone al dipinto un’ ulteriore allusione alla Passione di Cristo in quanto anche la figura di Bacco può essere vista come un’ allegoria del profeta, ed il vino essere interpretato come un’ allusione al sangue di Cristo.“¹⁸¹ Dem *Bacco* Leonardos im Louvre schreibt Marani ein *fascino ambiguo* zu.¹⁸²

¹⁸¹ Marani, Leonardo, S. 118.

¹⁸² Ebenda, S. 119sq. Cassiano del Pozzo bezeichnete 1625 die Figur dieses Bildes als *San Giovanni nel deserto*. Bis 1695 haben die Kataloge der königlichen Sammlungen die gleiche Bezeichnung für das Bild. Diese ist in Paillets Katalog 1695 durch *Baccus dans un paysage* ersetzt. Man hat von der Änderung des Titels auf eine Übermalung des Bildes schließen wollen; so v. Seidlitz (1935, S. 334), Fritz (1960, S. 98), della Chiesa (1967, S. 109), Pedretti (1973, S. 165), Ost (1975, S. 87sq.). Beim Versuch, solche *pentimenti* nachzuweisen (es müsste sich mindestens um das Pantherfell handeln), war man erfolglos.

Daß man für solche Ambivalenzen in der Renaissance weiten Spielraum hatte, kann ein Hinweis auf das Bild des *Giovanni Battista* von Andrea Schiavone, ca. 1554 datiert, illustrieren.¹⁸³ Auf diesem Bild hält Johannes den Stab ähnlich wie der junge Mann bei Leonardo, doch sind Daumen und Zeigefinger der Hand, die den Stab umschließt, auf seine Genitalien gerichtet, und der Blick des Heiligen vereinigt das Gottergebene mit dem sinnlich Lockenden. Ein Fall von sakraler Malerei als Vorwand für frivole Darstellungen? Man könnte die Tradition des *S. Giovanni Battista* nicht gründlicher verkennen als mit solchem Urteil.

Auch der Blick von Merisis *Giovannino*, den man als frivol empfinden kann,¹⁸⁴ entscheidet nicht, daß hier ein Strichjunge in sakralem Gewand präsentiert sei. Sein Lächeln ist triumphierend wie das des *Amore vincitore*, doch milder als dieses; es hält eine Balance zwischen der Keßheit des Knaben – aus dem Bild gewendet – und der Wonne der Vereinigung mit dem Widder – ins Bild hinein gewendet. Solche doppelte Orientierung spricht sich auch in der Pose des Knaben aus, der den rechten Arm um den Kopf des Tiers gelegt hält und den Kopf zum Beschauer herausdreht. Diese Haltung ist mit einer Anspannung verbunden, die sich auch in den gespannten Muskeln des rechten Beins und des Bauches, im gespreizten großen Zeh seines rechten Fußes und in dem zur Stütze stark angewinkelten linken Arm verrät. Die Anspannung in ihrem Widerspruch zum schwebenden Gesichtsausdruck deutet auf etwas hin, was jenseits des Frivolen liegt. Die Frivolität *ist* thematisch, aber als transzendierte.

Warum entschloß man sich nicht zu der Einsicht, der aufwärts weisende, mit dem Pantherfell bekleidete Mann sei Johannes der Täufer *und* Bacchus? War es eine kirchliche Furcht, den Synkretismus in der Tradition dieser Figur, vielleicht schon in ihrer Konstitution aufgedeckt zu sehen? Oder war Leonardos Jüngling den modernen Kunsthistorikern zu sinnlich, wie vielleicht schon den Paillet und Le Brun?

¹⁸³ Richardson, Francis L.: Andrea Schiavone. Oxford 1980. Fig. 167 und Cat. Nr. 75, S. 166.

¹⁸⁴ A. Moir konstatiert: „The difficulty is that this youth is not acceptable as a sacred Christian figure.“ (Caravaggio, 1982, S. 114.) Er nennt ihn denn auch ‚Youth with A Ram‘.

Wenig auffällig ist das, was man im linken unteren Teil des Bildes, *quasi* umfaßt von den Bahnen des roten Mantels, wahrnimmt: Kanten und Ecken, in der schwachen Beleuchtung hervorstehend, von quaderförmigen Stücken. Die Stücke sind geschichtet; und ein tafelförmiges größeres Stück lehnt von links an diesem Aufbau. Im Winkel zwischen diesem und dem größeren Stück sieht man Rot: es muß sich um glühendes Holz handeln, um Glut, die sich in diesem geschützten Raum erhalten hat.¹⁸⁵ Im Bild der Opferung Isaaks sieht man den Widder nahe dem Knaben – der mit dem *S. Giovannino* gleich alt ist und ähnliche Züge trägt. Hier sind sie aufeinander bezogen im Kontext des Opfers: sollten Holz und Glut im Bild des Kapitols auf den gleichen Kontext deuten? Wem aber gilt dann der Gedanke des Opfers: Johannes oder dem Widder? Der Widder ist ja nach Herwarth Roettgens Einsicht das Lamm Gottes, das im Bildtyp des *Johannes in der Wüste* erscheint, in ein ausgewachsenes Tier verwandelt, das Tier des *Brandopfers* – womit seine kultische Bestimmung akzentuiert ist.¹⁸⁶ Die Glut erscheint aber nicht beim Widder, sondern zu Füßen des Johannes: gilt sie ihm? Den linken Fuß hält der Knabe auf ein abgesägtes Stück Holz gestellt. Ein Emblem des Gabriel Rollenhagen zeigt zwei Holzscheite, glatt abgesägt, gekreuzt auf einem Altar, mit folgendem Epigramm:

Consumor miserum, flammis dum nutrio lignum,
Officium in damno est nil bene facta invant.¹⁸⁷

So wären beide Wesen, der Widder *und* der Knabe, Opferlämmer? Ich möchte noch einen Schritt über diese These hinausgehen zu der Vermutung, daß auch ihre Hinwendung zueinander – denn die Zärtlichkeit ist gegenseitig, und sie

¹⁸⁵ Das Bild des *S. Giovannino* im *Palazzo Doria Pamphilij*, das heute als alte Kopie unseres Bildes angesehen wird, läßt diese Glut im Dunkel der linken unteren Partie nicht ausmachen.

¹⁸⁶ Cf. H. Roettgen, *Caravaggio-Probleme*, im *Jahrbuch der Münchner Kunstsammlungen*, Bd. 20/1969, S. 168.

¹⁸⁷ Abgebildet bei Henkels/Schöne, *Emblemata*, col. 187sq. Näheres zu diesem Emblem und zur emblematischen Bedeutung des Holzes siehe in Kap. 3.

hebt das Bild über die Vertraulichkeit des Strichjungen und des *leering old man*, an die *Moir* denkt, hinaus¹⁸⁸ –, daß auch ihr zärtliches Verhältnis dem Opfer verfallen ist. Und dieses zärtliche, homoerotische Verhältnis ist das zwischen Johannes dem Täufer und Christus, dem Lamm Gottes!

Wie im *S. Giovannino*, so befinden sich auch im *Isaaksopfer* Knabe und Widder nahe beieinander. Ihrer Nähe zueinander, in der der Widder wie solidarisch erscheint, steht die ruhige, zarte Präsenz des Engels beim Ohr des Vaters zur Seite: Einspruch *gegen* das Opfer, *für* die Liebe? Auch für die homosexuelle Liebe, die Caravaggio in der Vertrautheit Jesu und des Täufers wiederfände?

Das zweite ikonographische Detail, das in diesem Kontext interessiert, finden wir in der weisenden Hand des Engels. Es ist überfällig, darauf hinzuweisen, daß diese Geste einer Geste gleicht, die Caravaggio *Jesus* in verschiedenen Situationen gibt:

1. Mit dieser Geste beruft Jesus *Matthäus* in seine Nachfolge (Rom, S. Luigi dei Francesi).¹⁸⁹ Der Jünger, der ihn begleitet, bildet die Geste in leichter Abwandlung nach.

2. Mit der gleichen Geste erweckt Jesus *Lazarus* von den Toten (Messina, Museo Regionale).¹⁹⁰ – In beiden Geschichten ruft Jesus einen Menschen in ein neues Leben.

3. In gleicher Geste streckt Jesus in der *Madonna dei Palafrenieri* der Schlange die Hand entgegen.¹⁹¹ Hier bedeutet die Geste „des Todes Tod“, den Sieg des Lebens über den Teufel.

4. Jesus erhebt die Hand über das Brot zu dieser Geste in beiden *Emmaus*-Bildern Caravaggios.¹⁹²

¹⁸⁸ *Moir*, ebenda.

¹⁸⁹ Siehe Marini, Caravaggio, Nr. 39, S. 182sq. 439-442.

¹⁹⁰ Ebenda, Nr. 89, S. 296sq., 536-539.

¹⁹¹ Ebenda, Nr. 63, S. 234sq., 484-488.

¹⁹² Das Londoner Bild siehe bei Marini, Nr. 32, S. 168sq., 416-418; die (spätere) Mailänder Bearbeitung, ebenda, Nr. 66, S. 242sq., 490sq.

5. Das Bild der *Kreuzigung des hl. Andreas* (Cleveland, Ohio) zeigt die rechte Hand des Apostels um den Nagel gekrümmt.¹⁹³ Wie zufällig – vielmehr: wie schmerzbedingt treffen Daumen und Mittelfinger in ihrer Krümmung zusammen, und der Zeigefinger ist loser gebogen – ganz ähnlich wie in der Hand des den Jünger berufenden, des den Toten auferweckenden Jesus. Der Apostel, der Christus in den Tod folgt, wird im Leiden segensmächtig.

In den drei zuletzt genannten Bildern erscheint die Geste abgewandelt zur Geste des Segnens. Hier steht sie im Kontext des Opfers: des Meßopfers in den Emmaus-Bildern, des Kreuzopfers im Bild der Kreuzigung des Andreas. Außerhalb dieses Kontexts sieht man

6. in der *Madonna dei Pellegrini* (S. Agostino) das Jesuskind mit dieser Geste die Pilger segnen.¹⁹⁴

Ich glaube im Sinne Caravaggios

7. das Bild vom *ungläubigen Thomas* (Potsdam, Bildergalerie) in diesen Zusammenhang zu rücken.¹⁹⁵ Eben mit jener Stellung der Hand, die als eine des Weisens ins Lebens, des Segnens bestimmt wurde, legt – vielmehr: *steckt* Thomas seinen Finger in das Wundmal Jesu. Aber mit seinem Zeigefinger weist Thomas nicht auf die Wunde, die die Erlösungstat Christi bezeugt, sondern er fühlt sie,¹⁹⁶ und seine Geste vermittelt den Segen nicht anderen, sondern er empfängt ihn darin selbst. Den Apostel Andreas führt das Martyrium in die Segensmacht, Thomas gelangt dazu durch seine störrische Neugier, die von Caravaggio mit einer sexuellen Konnotation versehen wird.¹⁹⁷

Auf den Empfangenden geht nicht nur der Segen über, sondern indem der Gesegnete die Segensgeste darstellt, wird der Unterschied zwischen ihm und dem Segnenden verringert. In dieser Wendung zeigt sich etwas wieder, was wir schon am *Amore vittorioso*, am *Bacchino malato* und an anderen Figuren Caravaggios bemerkten, nämlich der Übergang der Figur von einer Identität zur anderen, das *Spiegeln* der Identitäten ineinander. Während der

¹⁹³ Ebenda, Nr. 80, S. 272sq., 520-524.

¹⁹⁴ Ebenda, Nr. 57, S. 222sq., 473sq.

¹⁹⁵ Ebenda, Nr. 36, S. 176sq., 423sq.

¹⁹⁶ Hier ist einmal – das Bild nimmt den Diskurs über die Besonderheiten der fünf Sinne auf – der Tastsinn über das Gesicht gestellt.

¹⁹⁷ Hierzu Näheres unten, Kap. 3.A.

christologische Aspekt in den anderen Bildern unauffällig blieb, ist er hier thematisch gegeben, und hier wird die Verschränkung der Identitäten heilsgeschichtlich pointiert.

Solche Verschränkung der Identitäten wurde auch im *Isaaksopfer* bemerkt. Die Entsprechungen zwischen Engel und Widder, zwischen Engel und Erzvater wurden erwähnt. Die weisende Hand des Engels ist, durch mehr als durch formale Korrespondenzen verbürgt, Signal der Verschränkung. Sie ist bestimmt als Segenshand; die Intervention des Engels zeigt sich als Segen. Der Engel vertritt die Lebensmacht, die sonst Christus ist. Aber auch Isaak, das „Lamm Gottes“, ist typologisch in die Stellung Christi gerückt! Die Ähnlichkeit Isaaks mit dem Engel ist von M. ROES hervorgehoben worden, der den Engel als zweite, dem Vater im Kontext der schützenden Liebe erscheinende und ihn so von der Opferforderung abbringende *imago* des Sohnes ansieht.¹⁹⁸ Der Engel weist Abraham aus dem Kontext, dem Zwang des Menschenopfers hinaus. Er tut dies mit einer Geste, die Jesus Christus eigen ist. Wird hier das „Hinausweisen“ aus dem Opferzusammenhang nicht als ein Aspekt des Wirkens Christi beschrieben?

Für gewiß kann gelten, daß Caravaggio nicht, wie es scheinen konnte, das Thema des Opfers Isaaks – typologisch als Opfer Christi gemeint – bloß zum Vorwand nimmt, um über die Tötung des Sohnes etwas anderes auszusagen, als was die Dogmatik festlegt, sondern daß es ihm um die Erlösung selbst geht, wenn auch nicht um die in ihren dogmatischen Begriff gefaßte Erlösung. Der Konflikt zwischen Vermittlung und drohender Katastrophe, wie er in der Bilddynamik angetroffen wurde, ist nicht so gelöst, daß das Katastrophische durch die Substitution, d. h. durch die Gründung des neuen und endgültigen Opfers – gemeint wäre das Opfer des Lamms – aufgehoben wäre. *Die Züge der Katastrophe bleiben stehen.* Das Entsetzen, das in Isaaks Gesicht ausgedrückt ist, die dem Knaben drohende Gewalttat und die Angst, in der er sich unter dem Druck der väterlichen Hand windet, – all dies hat sich nicht gegen ein Medium des Friedens zu behaupten, sondern es kann nur als Konkretisierung eines im ganzen Bild präsenten Horrors gesehen werden. Die scharfe Beleuchtung der Figuren, ihr glattes Erscheinen, überrascht den, der Caravaggios Malerei kennt, nicht; frappierend aber ist ihr Kontrast zur Beleuchtung der Landschaft, deren

¹⁹⁸ M. Roes, Jizchak, S. 13.

Dumpfheit durch die erwähnten Lichtakzente nicht gemindert ist. Welche Darstellungsweise ist wirklicher? fragt man sich; damit ist nicht Wirklichkeitsnähe gemeint, wie sie die Baglione, Mancini, Bellori wollten, sondern Wirklichkeitsgehalt. Man kommt zu der Einsicht, daß die Figuren durch ihre reinliche Bildung ins Überwirkliche, *Gespiegelte* gesteigert sind: ins Gebannte, dem sich vergewissernden Zugriff Entzogene, während die rauhere Materie der Landschaft den Beschauer aus diesem Zauber löst, freilich nicht ohne ihn, mit den halluzinatorischen Lichtbahnen und Lichtfetzen, in einen neuen Zauber zu ziehen. Im Hin und Her zwischen der schummerigen und zugleich halluzinatorisch überblendeten Landschaft einerseits und der spiegelähnlich unheimlichen Erscheinung der Figuren andererseits verfällt das Bewußtsein abermals einem Taumel, ähnlich dem, in den es bei Wahrnehmung der Partie um das Messer gezogen war. Was ist das für eine Heilsgeschichte, die in solch einem Klima der Atemlosigkeit und Faszination stille steht?

Die beschriebenen Phänomene erinnern lebhaft an das, was RENÉ GIRARD in der *Krise des Opferkults*, aber auch im Opferfest selbst erscheinen und sich abspielen sieht.¹⁹⁹ Wir nehmen mit Girard Einblick in eine Opferszene; in ihr wird Gewalt verübt, die einzig legitime Gewalt des Opfernens. Indem diese Gewalt, wiewohl begrenzt und institutionell gebunden, auf die *absolute Gewalt* verweist, kann sie ihre Funktion, *gründende Gewalt* zu sein, erfüllen. Das Opferfest stellt nach Girards Auffassung die *Krise des Opferkults* mit ihrer Gewalteskalation rituell dar. In der *absoluten Gewalt* finden die Kontrahenten eines Kampfes sich nicht mehr in sich selbst wieder, sondern entäußern sich, völlig bestimmt von dem Wunsch, dem anderen an Lebensmacht (*kûdov*) gleichzukommen – vielmehr: der Triumphierende, der einzige zu sein, an dem *kûdov* erscheint. In der Eskalation des Kampfes sehen sie *doppelt*: der Gegner verkörpert das Ungeheuer, und das ist der *qumóv*, den sie in *sich* fühlen und nicht erkennen können; der andere wird zum *monströsen Doppelgänger*, der Figur der Besessenheit. Die Feiernden – so heißt es in Girards universell gemeinter Opfertheorie – agieren Besessenheit, indem sie das Opfertier, den rituellen Feind, bekämpfen und töten.

In Caravaggios Opferbild hält das Gesicht Isaaks den Schrecken starr in sich gefaßt. Seine Züge sind die des *Medusenhaupts*, wie Caravaggio selbst es auf

¹⁹⁹ Dargestellt im VI. Kapitel seines Buches *Das Heilige und die Gewalt*, S. 211-247.

einen Schild, den *Schild der Pallas*, gemalt hatte.²⁰⁰ Ist dem Knaben, wehrlos, wie er daliegt, die Rolle des *Monstrums* aufgezwungen: ist es der zarte Knabe, dessen Anblick im vorigen Moment den Vater über die Schwelle von Besonnenheit und Sorge zur *Besessenheit* gestoßen hat? (Wirklich reizt, von einer bestimmten Stufe der Erregung an, die Schwäche des Opfers die Wut des Täters.) Es ist frappierend, wie ein Begriff des Opfers, der vor allem durch die Interpretation griechischer Tragödien ausgebildet wurde, bei seiner Anwendung auf ein christliches Opferbild dessen katastrophische Momente grell hervortreten läßt. Doch sind es eben nur einige Züge von Caravaggios *disegno*, die solcherart auffällig werden, wenn man ihn versuchsweise dem Girard'schen Opferbegriff unterlegt. Für diesen ist es charakteristisch, daß er das Opfer als die einzige Alternative zur entfesselten, selbstzerstörerischen Gewalt bestimmt. Girard nennt die ins Opferritual gefaßte Gewalt auch die *einmütige* Gewalt, d. h. die Gewalt, die die Kultgemeinde zur Katharsis ihrer Affekte bringt und so eine soziale Stabilität ermöglicht. Wenn man im Bild Caravaggios nach dem *monströsen Doppelgänger* suchte, – wer sollte es sein? Ich meinte, Isaak sei mit solchen Zügen versehen: aber *wessen* Doppelgänger wäre er? Wir müßten hier nach dem Vater sehen; der aber ist nicht als in einen Kampf Verwickelter akzentuiert, jedenfalls nicht in seinem Gesicht. Seine Arme und Hände stecken allenfalls noch in der Anstrengung, in der vielleicht auch Aggression mittreibt, und sie sind selbst in den Zwangskomplex gefesselt, den sie so aktiv charakterisieren; aber sein Gesicht ist dem Doppelgänger Isaaks zugewandt, der keineswegs monströs ist! Die Infusion der Identitäten, die wir bemerkten, ist nicht die des Kampfes, wie Girard sie beschreibt, sondern die eines inneren Konflikts: der Tendenz, die Handlung zu vollziehen, der der *Einspruch* dazwischenkommt. Dieser innere Konflikt ist der psychische Ort der *Solidarität*, der einzigen Alternative zum Opferzwang.²⁰¹ Auch Abraham ist gefaßt, wie wir sahen; aber die Gefaßtheit des Alten ist nicht die des fungierenden Priesters, sie verbleibt wenigstens nicht in diesem Status, sondern – seine Hinwendung zum Engel stellt es heraus – sie führt ihn zu der Erkenntnis, daß sein Sohn ein Geschöpf von eigener Dignität ist, und bietet

²⁰⁰ Siehe Marini, Caravaggio, Nr. 24, S. 152sq., 403-405.

²⁰¹ Mithin erschiene die Solidarität bedingt durch die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno festgestellte Introversion des Opfers. (Cf. Dialektik der Aufklärung, S. 62.)

diese Erkenntnis gegen das Gemisch von Ritualzwang und entfremdeter Aggression auf.

F. Erotik des Bildes

Es war nicht zum geringsten unserer – historisch erforderlichen – Präokkupation mit der dogmatischen Thematik des Bildes zu verdanken, daß wir seine affektive Seite bisher unberührt gelassen haben – von dem Aspekt der entfremdeten Aggression abgesehen. Ihn konnten wir nicht unbeachtet lassen, so sehr auch das, was wir unter diesem Gesichtspunkt bemerkten, das Konzept einer dogmatischen Interpretation durcheinanderwarf. Es trieb die Reflexion auf eine breitere, wenn auch historisch riskante Auffassung zu. Sehen wir nun, was aus dieser Auffassung wird, wenn wir die erotischen Aspekte des Bildes darin zur Geltung bringen.

Daß Isaak ‚scheinenden, blühenden Fleisches‘ ist, hatten wir bemerkt. JOHN BERGER sagt, in Caravaggios Malerei werde der Kontakt zwischen zwei verschiedenen Stoffen ‚zu einem Akt der Berührung‘.²⁰² So auch der Kontakt zwischen dem Messer des Vaters und dem Fleisch des Sohnes. Ehe er real wird – das *Bild* wird diesen Zustand nie erreichen –, ist er optisch, für den Beschauer gegeben, eine fixierte Bedrohung, die den Raum, der nicht besetzt ist durch erotische Verwirklichung, offen hält für flottierende Assoziationen. Das Messer ist aufgepflanzt; es steht im Licht und weist mit seinem Griff, dessen unteres Ende sichtbar ist, auf die benachbarten, beschatteten Genitalien des Knaben, wie die grell beleuchtete, gewölbte Schulter auf sein schwächer beleuchtetes Gesicht verweist. Das Fleisch des Knaben ist der Aggression ausgesetzt, die vom Messer geführt wird und deren sexuelles Moment deutlich ist. Seine Genitalien sind in einem halbdunklen Raum, der beinahe ein Innenraum ist, verborgen und dadurch, wiewohl männlich, selbst als Objekt männlichen Verlangens bezeichnet. Dies gilt wohl nicht für jeden Fall, in dem man

²⁰² And our faces, my heart etc., S. 84: „Almost every act of touching which Caravaggio painted has a sexual charge. Even when two different substances (fur and skin, rags and hair, metal and blood) come into contact with one another, their contact becomes an act of touching.“

männliche Genitalien in einer solchen Position sieht, gewiß aber hier, im Kontext der erotischen Darstellung des Knaben als Objekt der Begierde. Dem Licht selbst wird in dieser Konstellation die Rolle des männlichen Verlangens zugewiesen: Es hält das Fleisch besetzt, man möchte sagen: bedrückt; die Sphäre der Genitalien ist noch ungetroffen vom Licht. Der Komplex um die rechte Hand Abrahams ist eine Formel für das homosexuelle Verlangen, so prägnant wie der Komplex von Genitalien und grell beleuchtetem Tuchzipfel im *Amore vittorioso*.²⁰³ Auch das Subjekt, Vater Abraham, ist nicht nur männlich bestimmt: mit seinem vorgebeugten Leib und seinen hinabgestreckten Armen bildet er – wiederum nur optisch schlüssig – den Raum, das Innen, worin der Unterleib des Sohnes geborgen ist – freilich, wie wir sahen, einen Raum der *Angst*.

Das sexuelle Begehren erscheint hier aus seiner Zurichtung auf die Pole der Sexualität gelöst, also weiter, *larger*, als das konventionelle Bewußtsein es haben will. Dieses wendet sich gegen die Verengung, die es der homosexuellen Praxis anmerkt. Sein Protest greift vielfach verräterisch ins Wütende aus, als wollte es eine Freiheit unterdrücken, die dem Homosexuellen offensteht. Es fürchtet in der homosexuellen Tendenz eine Energie, die die Präntion seiner Authentizität bedroht. Es hat die Wahl, seine eigene Unfreiheit einzugestehen oder sie erst zur Unterdrückung zu stempeln, indem es dem am homosexuellen anderen wahrgenommenen Impuls solche Unterdrückungstendenz projektiv zuschreibt. Der Homosexuelle seinerseits scheint seine Lust gegen die Angst, die in der konventionellen Fassung der Sexualität gebannt werden sollte, nicht abschirmen zu können. Er legt ihr – und mit welchem Recht! – den Inhalt bei, daß er vom verfaßten Sexualbewußtsein ständig bedroht ist. Diese so zugespitzte Angst interveniert seinen Bemühungen, seiner erotischen Existenz Sicherheit zu geben.²⁰⁴

Der homosexuelle Mann repräsentiert für sich und sein Objekt – wie auch dieses Bild zeigt – den *Objektaspekt* des Verlangens, *quasi* das Weibliche. Schärfer als hierdurch könnte nicht ausgedrückt werden, wie plump die Zuweisung des Subjekthaften an die Männer, des Objekthaften an die Frauen ist. So stellt der Mann schon das ganze geschlechtliche Potential dar? Wenn es

²⁰³ Cf. Kap. 1, S. 7.

²⁰⁴ Diese Einsicht verdanke ich Klaus Heinrich.

so ist, *könnte* die Frau von der Darstellung ausgeschlossen bleiben; aber *muß* sie es deshalb auch? Diese Frage ist in bezug auf viele erotische Szenen Caravaggios zu stellen, auch in bezug auf dieses Bild, obgleich die Geschichte, die es zum Vorwurf hat, von Frauen nichts weiß – wohl treffender: von Frauen nichts wissen *will*.²⁰⁵ Gleichviel ob der homoerotische Aspekt, den Caravaggio in die Geschichte einträgt, überhaupt ihr Potential erfüllt, so ist ohne weiteres festzustellen, daß seine Erotik die *Verdrängung der Weiblichkeit* mit der israelitischen Geschichte vom Sohnesopfer gemeinsam hat. (Eine Geschichte von konstitutivem Rang, in der der Sohn umgebracht werden soll und die Mutter nicht gefragt wird, sich nicht meldet, überhaupt nicht vorkommt!²⁰⁶) Wie es diese Geschichte vorführt, so muß es in der Praxis geschehen sein: die Demütigung der Mutter ist aus der Praxis des Erstlingsopfers nicht wegzudenken. Caravaggio aktualisiert, aus persönlichen Motiven, die Verdrängung der Weiblichkeit in dieser Tradition schärfer, als man es in anderen Bildern dieses Themas sieht. Die beklommene Schärfe der Figuren, ihre spiegelglatte Erscheinung vor der dumpfer erleuchteten Szene ist als Symptom der *Angst* zu lesen, die die Verdrängung mitführt. Und die weichere Landschaft, bergend und doch – mit den Lichtspuren – verstört, hält dem Betrachter etwas Mütterliches entgegen, maskiert und verzerrt wie das wiedergekehrte Verdrängte.²⁰⁷

Es ist indessen zu fragen: Was hat die Homosexualität, das prononciert gegenseitige Verlangen, das gegen Angst und Aggression nicht eingedämmt ist, das die Zuweisung des Subjekthaften und Objekthaften an die Geschlechter aufhebt, in der Opferszene zu suchen?

Fände man mit *Roes* Ruhe in der Annahme, es handle sich im Bilde Caravaggios um ein Opfer, das der Großen Mutter dargebracht werde, so brauchte einen die Freisetzung des Verlangens, von welcher wir die Homoerotik bestimmt sahen, in diesem Kontext nicht zu erstaunen. Tempelprostitution und andere orgiastische Riten, in denen das sexuelle

²⁰⁵ Ich schließe mich der Einsicht von Sigrun Anselm an.

²⁰⁶ Mit diesem Hinweis begründet S. Anselm den für das Patriarchat konstitutiven Rang dieser Geschichte.

²⁰⁷ So erfüllt sie noch den von Klaus Heinrich in der *Sacra Conversazione* erkannten Typus der marianischen Landschaft.

Begehren, von der Person des Objekts, doch wohl auch von seinem Geschlecht gelöst, flottierte, gehörten in Babylonien, wo wir das Vorbild dieses Opfers zu studieren haben, zum Opferfest. Dagegen ist gewiß, daß in der israelitischen Opferpraxis die Hingabe an das Weibliche und an das Orgiastische, zumindest ihr sexueller Aspekt, unterdrückt ist, – wie denn erst in der christlichen, paulinischen, augustinischen Tradition. Den christlichen Enthusiasmus kann man als Resultat einer Sublimierung ansehen: Nicht die einmal vor aller Augen, im Namen aller verübte Gewalttat, sexuelles Verlangen weckend, mitführend, mit ihm sich vermischend, sondern der *Geist*, die Gewißheit, mit dem Überirdischen verbunden, von dem, der die Ungerechtigkeit überwältigt, durchdrungen zu sein, ist das Medium des Außer-sich-Seins. Indessen: ist die Unterdrückung der Aufmerksamkeit auf das Weibliche – präziser: das ungeteilt Geschlechtliche im Enthusiasmus, ist die Sublimierung ganz durchgreifend? Oder wird sie gar falsch, wenn sie leugnet, daß sie Resultat solcher Sublimierung ist? Hätten wir uns Caravaggios Leistung so zurechtzulegen, daß er das orgiastische Moment des Opfers aus der Verlegenheit und Verhehltheit, worin es in der Messe verharrt und dem ganzen Ritus seine Beklommenheit und Unglaubwürdigkeit gibt, herausgezogen und ins Licht seiner Darstellung gerückt hätte? Oder hieße es den Maler zu naiv ins Licht des modernen Vitalisten rücken, wollte man ihm solche Motive andichten?

Weniger bewußt strategisch, eher der Diskretion, mit der er sein eigentümliches Konzept präsentiert, und vielleicht dem Bewußtseinsschatten, in dem seine persönlichen Motive sich kristallisieren, entsprechend scheint mir die bereits vorgebrachte Annahme, er habe die Erotik, näher die aus gesellschaftlicher Zurichtung gelöste, nicht mit den gesellschaftlich repräsentativen Funktionen besetzte, als heiliges Medium der Erlösung darstellen wollen. Die Erotik, zu deren Darstellung er überhaupt disponiert, die eben seine *Sache* ist, sieht er hier mit Vermittlung, mit Gnade zusammengeslossen und sieht sie in diesem Zusammenschluß Einspruch erheben gegen eine Ordnung, die die Gewalttat festsetzt und nicht transzendiert. *Er setzt die Erotik als Instanz gegen das Opfer ein* und erhebt damit Einspruch gegen die Legitimierung sadistischer Erotik im Opfer. Er findet in Jesus Christus und Johannes dem Täufer Prototypen homo-, nein: allgemeingeschlechtlicher Zärtlichkeit.

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 weicherem 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 Gäa-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:

ἡϋdh δὲ ἡTM α-χίνh πρὸβ τὰn ρTMίζαν τὸn δένδρwn κείtai· πᾶn οὐ[®]n δένδρον μᾶ ποιοῦn καρπὸn καλὸn ε-κκόptetai καὶ εἰ-β̄ πῦρ βάλλetai.

(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 aømpeloß, 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 Unterpand 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 Donatellos 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 jähe 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 vorauszusetzen – 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 Waschwang 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 Holzschreit 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-Adepts 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.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Frankfurt/M. 1983
- Alciatus, Andreas: *Emblemata.* Lyon 1548
- Andresen, Carl [Hrsg.]: *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte.* Bd. 1. 2. Göttingen 1980
- Augustinus: *De civitate Dei*
- Barasch, Moshe: *Light and colour in Renaissance art theory.*
- Bassani, Riccardo u. Fiora Bellini: *Caravaggio assassino.* Rom 1994
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1993
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie.* Frankfurt/M. 1963
- Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1975
- Berger, John: *And our faces, my heart, brief as photos.* New York 1991. (Erstmals 1984 erschienen. Deutsch München 1986)
- Blankert, Albert: *Caravaggio und die nördlichen Niederlande.* Im Katalog der Ausst. *Holländische Malerei in neuem Licht.* Hrsg. von A. Blankert und Leonard J. Slatkes. Braunschweig 1986. S. 17-41
- Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450-1660.* 9. Aufl. Oxford 1987
- Bodart, Didier: *Rubens.* Padua 1990
- Boon, K. G.: *Geertgen tot Sint Jans.* Amsterdam 1967
- Calvesi, Maurizio: *A noir (Melencolia I).* In: *Storia dell'arte*, 1/1969, S. 37-96

Calvesi, Maurizio: Caravaggio o la ricerca della salvezza. In: Storia dell'Arte, Nr. 9/1971; wieder abgedruckt in: Il Caravaggio, dal corso del prof. Maurizio Calvesi: storia dell'arte moderna I, a cura di Stefania Macioce, Rom 1987, S. 133-183

Calvesi, Maurizio: Le realtà del Caravaggio. Prima parte (vicende). In: Storia dell'Arte, Nr. 53/1985; wieder abgedruckt in: Il Caravaggio, dal corso del prof. Maurizio Calvesi: storia dell'arte moderna I, a cura di Stefania Macioce, Rom 1987, S. 185-221

Cavalli, Gian Carlo et al. [Hrsg.]: Mostra dei Carracci. Catalogo critico. Saggio introduttivo di Cesare Gnudi. Bologna 1956

Christiansen, Keith: A Caravaggio rediscovered: The Lute Player. New York 1990

Friedlaender, Walter: Caravaggio Studies. Princeton, N. J. 1974

Fritz, Rolf: Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes. In: Mouseion. Studien für Otto H. Förster. Köln 1960. S. 98-101

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. 4. Aufl. Tübingen 1975

Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt/M. 1992

Gregori, Mina: Kat. Nr. 79 (*Amor vincit omnia*) in: The Age of Caravaggio, New York/Mailand 185, S. 277-281

Gregori, Mina: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. [Kat. der Ausstellung Florenz/Rom 1992.] Mailand 1990

Heinrich, Klaus: Dahlemer Vorlesungen.

Heinrich, Klaus: Floß der Medusa. Basel u. Frankfurt/M. 1995

Henkel, Arthur und Wolfgang Schöne [Hrsg.]: Embleme. Stuttgart 1967

-
- Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin 1996
- Hermann Fiore, Kristina: Il *Bacchino malato* autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti. In: CARAVAGGIO. Nuove riflessioni. Quaderni di Palazzo Venezia etc. Publicati a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma. Heft 6/1989. S. 95-134.
- Hetzer, Theodor: Die Sixtinische Madonna. Frankfurt/M. 1947
- Hetzer, Theodor: Gedanken um Raffaels Form. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1957
- Hetzer, Theodor: Tizian. Geschichte seiner Farbe. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1969
- Hibbard, Howard: Caravaggio. New York 1983
- Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Neuausgabe Frankfurt/M. 1969
- Jungmann, J. A.: Das eucharistische Hochgebet. 2. Aufl. München 1956
- Kahr, Madlyn: Titian's Old Testament cycle. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Bd. 29/1966, S. 193-205
- Klein, Melanie: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. 4. Aufl. Stuttgart 1991
- Klingner, Friedrich: Theodor Hetzer. Gedächtnisrede, gehalten in der Universität Leipzig am 15. Januar 1947. Frankfurt/M. 1947
- Levi d'Ancona, Mirella: The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting. Florenz 1977
- Liess, Reinhard: Die Kunst des Rubens. Braunschweig 1977
- Loire, Stéphane u. Arnauld Brejon de Lavergnée: Caravage. La Mort de la Vierge. Paris 1990

-
- Longhi, Roberto: Caravaggio. A cura di Giovanni Previtali. Rom 1988
- Marani, Pietro C.: Leonardo. Catalogo dei dipinti. Florenz 1989
- Marini, Maurizio: Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "pictor praestantissimus". Rom 1987
- Messerer, Wilhelm: Die Zeit bei Caravaggio. Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München. 9-10/1964, S. 55-71
- Moir, Alfred: Caravaggio. New York 1982
- Nicolson, Benedict u. Christopher Wright: Georges de La Tour. London 1974
- Ost, Hans: Leonardo-Studien. Berlin 1975
- Ottino della Chiesa, Angela: L'opera di Leonardo. Mailand 1967
- Pacelli, Vincenzo: Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia. Salerno 1984
- Pacelli, Vincenzo: L'ultimo Caravaggio - dalla Maddalena a mezza figura ai due san Giovanni. Todi 1994
- Panofsky, Erwin: Problems in Titian, mostly iconographic. New York 1969
- Papi, Gianni: Cecco del Caravaggio. Florenz 1992
- Pedretti, Carlo: Leonardo. A study. London 1973
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1993
- Pope-Hennessy, John: Raphael. London s. d. [1970]
- Prater, Andreas: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Stuttgart 1992

-
- Rahner, Karl und A. Häußler: Die vielen Messen und das eine Opfer. 2. Aufl. 1966
- Richardson, Francis L.: Andrea Schiavone. Oxford 1980
- Riegl, Alois: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. München 1987. [Nachdruck der Ausgabe Wien 1907.]
- Roes, Michael: Jizchak. Versuch über das Sohnesopfer. Berlin 1992
- Röttgen, Herwarth: Caravaggio- Probleme. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 20/1969, S. 143-170
- Röttgen, Herwarth: Caravaggio: Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt/M. 1992 [kunststück Nr. 3966]
- Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. 6. Aufl. Berlin 1983
- Schroeder, Veronika: Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios. München 1988 [Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 40]
- Schudt, Ludwig. Caravaggio. Wien 1942
- Schumacher, Joachim: Leonardo da Vinci. Maler und Forscher in anarchischer Gesellschaft. Berlin 1985. (Originalausgabe 1974)
- Seidlitz, Woldemar von: Leonardo da Vinci. Ausgabe letzter Hand, besorgt von Kurt Zoege von Manteuffel. Wien 1935
- Settis, Salvatore: Giorgiones 'Gewitter'. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Berlin 1982
- Shearman, John: Andrea del Sarto. Oxford 1965
- Sternweiler, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst, von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993

-
- Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto.
München/Berlin 1972
- Sylvester, David: The brutality of facts. Interviews with Francis Bacon.
3. Aufl. London 1987. (Deutsch 3. Aufl. München 1986)
- Thuillier, Jacques: Tout l'oeuvre peint de Georges de La Tour. Paris 1985
[Les classiques de l'art]
- Veen, Otto van: Amorum emblemata. Mit einem Vorwort von Dmitrij
Tschizewskij. Reprograf. Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1608.
Hildesheim 1970
- Wethey, Harold E.: The paintings of Titian. Bd. 1: Religious paintings.
London 1969
- Wilkins, Lorenz: Das Wesen als Beziehungsenergie - das Absolute als
selbstvermittelte Produktion. Zur Begründung der dialektischen Logik
Hegels und seines Konflikts mit Schelling. Eine religionsphilosophische
Untersuchung. Phil. Diss. Berlin 1975
- Wilkins, Lorenz: Figuren der Vermittlung in den Evangelien. Mit
religionsphilosophischen Folgerungen. Unveröff. Habil.schr. Berlin 1991
- Winnicott, Donald W.: Playing and reality. London 1988
- Wright, Christopher: The art of the forger. London 1984
- Zapperi, Roberto: Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers. Aus dem
Italienischen von Ingeborg Walter. Berlin 1990

Abbildung 1. Michelangelo da Caravaggio: *Amor als Sieger*. Berlin, Gemäldegalerie

Abbildung 2. Caravaggio: *Das Opfer Isaaks*. Florenz, Uffizien

Abbildung 3. Caravaggio: *Johannes der Täufer mit dem Widder*. Rom, Museo Capitolino

Abbildung 4. Caravaggio: *Der ungläubige Thomas*. Potsdam, Bildergalerie

Abbildung 5. Caravaggio: *Johannes der Täufer mit dem Widder*. Rom, Galleria Borghese

Abbildung 6. Otto van Veen: *Venus schenkt den beiden Amori ein*. *Amorum Emblemata*

Abbildung 7: *L'unione è il fin d'amore*. *Amorum Emblemata*

Abbildung 8. Otto van Veen: *Amore sopra tutto*. *Amorum Emblemata*

Abbildung 9. Otto van Veen: *Amor legt einem wilden Knaben Zügel an*. *Amorum Emblemata*

Abbildung 10. Claude Lorrain: *Küstenlandschaft*. Berlin, Gemäldegalerie

Abbildung 11. Pier Francesco Mola: *Bacchus und Ariadne*. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Abbildung 12. Leonardo: *Die hl. Anna selbdritt*. Paris, Louvre

Abbildung 13. Caravaggio: *David mit dem Haupte Goliaths*. Rom, Galleria Borghese

Abbildung 14. Georges de La Tour: *Die Auffindung des heiligen Sebastian*. Berlin, Gemäldegalerie

Abbildung 15: Caravaggio: *Das Martyrium der heiligen Ursula*. Neapel, Banca Commerciale Italiana