

Dalma Véry

Das Unnennbare des Lichtes
Über zwei Gemälde von Caravaggio und
Velázquez

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-71223

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7122>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007122>

Das Unnenbare des Lichtes

Über zwei Gemälde von Caravaggio und Velázquez

Dalma Véry

Unnenbarkeit und das Helldunkel

Die Sichtbarkeit des Lichtes in der Malerei wird jeweils in der Farbe und deren geflechtmäßigen Gestaltung verwoben. Die Lichterscheinungen eines Gemäldes sind also keineswegs bloß dargestellt, sondern werden auf bildeigenen Weisen erzeugt, und so sichtbar gemacht. Das Licht erscheint jeweils durch die Malfläche der Farbe, trotzdem kann es in seiner Sichtbarkeit eigentlich unnenbar sein, wie Wolfgang Schöne daran deutet. Laut Schöne ist das »indifferente« Leuchtlicht eine »Auftrittsweise« des Leuchtlichts im Bilde, das auch »unbenennbares«¹ Licht genannt werden könne. Als »indifferentes« Leuchtlicht wird dasjenige Leuchtlicht bezeichnet, »das aus dem anschaulich Gegebenen des jeweiligen Bildlichts heraus zunächst nach Art und Wesen nicht mit der eben genannten drei Leuchtlichtarten [›natürliches‹, ›künstliches‹, ›sakrales‹ Leuchtlicht] identifiziert werden kann. Das Wort ›indifferent‹ soll also keine Eigenschaft des betreffenden Lichtes beschreiben. Es soll nur besagen, daß dieses sich hinsichtlich der Bezeichnungen, der Namen ›natürlich‹, ›künstlich‹, ›sakral‹ indifferent verhalte, nicht aber, daß es seinem Wesen nach indifferent sei«². Das »indifferente« Leuchtlicht ist gegenüber den anderen bezeichneten Auftrittsweisen des Leuchtlichts neutral, seine Unnenbarkeit stammt aber nicht aus dieser Neutralität. Die Eigentümlichkeit dieser Leuchtlichtart erweist eine Weise der malerischen Sichtbarkeit, die ihn weder benennbar noch kategorisierbar macht. Diese Eigentümlichkeit zeigt sich in der texturalen Erscheinung des malerischen Gewebes. Als solches erschafft das »unbenennbare« Leuchtlicht auch eine Abweichung von den anderen Leuchtlichtarten, das »Bildlicht der gesamten Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts«³ prägend.

Die »unbenennbare« Eigentümlichkeit dieser Leuchtlichtart liegt in deren zwei deutlichen Besonderheiten. Sie fällt im Bild immer als »ein einziges, scharf gebündeltes Licht«⁴ auf die Umgebung, ohne jedoch, dass die Lichtquelle bestimmt wäre. Auf dieser Weise bildet das »unbenennbare« Leuchtlicht eine unbestimmt bestimmbare Bildfläche, die in ihrer besonderen Ausprägung auf sich zurückweist. Diese Leuchtlichtart ermöglicht, dass der Akzent auf den eigentlichen Farbflächen und auf die von ihnen gebildeten Gestalten gelegt wird, anstatt eine vorgebildete Raumerfahrung durch das Licht zu erzielen. »Es beleuchtet nicht eigentlich die

¹ Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, 112.

² Ebd., 112.

³ Ebd., 175.

⁴ Ebd., 136.

Bildwelt, sondern [...] läßt [...] die ›Welt‹ um sie betont in Finsternis und hebt die menschliche Gestalt als etwas Auszuzeichnendes aus ihr heraus⁵. Diese Darstellungsweise ist eine der Hauptzüge von Caravaggios Bilder. Die »positiv unbestimmte Lokalisation«⁶ des Leuchtlichtes ermöglicht die Aufweisung von im malerischen Sinne »unbenennbaren« Lichtflächen auf seinen Bildern. »Insofern Caravaggios Lichtquelle anschaulich bestimmt lokalisiert ist, ist sie auch konkret punkthaft. Insofern sie sich aber zugleich als unbestimmt lokalisiert erweist, ist auch ihre Punkthaftigkeit eine positiv unbestimmte, das heißt aber: eine der Fassungskraft menschlicher Sinne entzogene.«⁷

Diese Unnennbarkeit des gegenüber jeder Begrifflichkeit sich »indifferent« erweisende Leuchtlichts belegt sich also als das Wesen eines Phänomens welches auf einer bestimmten Weise am ›Unsinn‹ teilhat, oder das von der »unwirklichen Lichtgestaltung«⁸ dargeboten wird. Dieses malerische Phänomen des Unbegreiflichen, des Unnennbaren zeichnet sich auf Caravaggios Bilder in der Autonomie seiner texturalen Gestaltung aus, indem die Farbe des »indifferenten« Lichtes als Lichtfläche sich in das Gesamtgewebe scharf kontrastierend einfügt, und die von Caravaggio bevorzugten gesättigten Pigmente⁹ hervortreten lässt. Auf dieser Weise ist es auch einsehbar, dass bei »Caravaggios Nachahmung der Natur [...] alles Oberfläche«¹⁰ ist. Caravaggios Werke sind nicht daran gerichtet, Objekte in einem vermutlich »objektiven« Raum darzustellen, sondern die in den Farboberflächen zusammengestellten Bildbezüge unumgängliche Seinsverhältnisse aufzuzeigen. Diese Farboberflächen des Lichtes treten in starker Spannung mit der Finsternis des Malgrundes. Die Erscheinungsweise des »unbenennbaren« Leuchtlichtes wird also von der Behandlung des Helldunkels gesteuert. »Die Bedeutung des Helldunkels, die seit dem späten Mittelalter immer größer wird, erreicht bei Caravaggio einen Höhepunkt.«¹¹

Leonardos Untersuchungen des bildlichen Reliefs, die malerischen Tonmodulationen der Helligkeit und der Dunkelheit wurden als Fragen im Bereich der *chiaro e scuro* erörtert.¹² Das Konzept von *chiaroscuro* oder des Helldunkels bestimmt die malerische Theorie und Behandlung von Licht und Schatten seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹³ Das Helldunkel bildet die durchgehenden tonalen Variationen der Helligkeit und der Dunkelheit, die aufgrund der verschiedenen Behandlungsmustern die Lichtoberfläche gestalten lassen. Fragen des Helldunkels betreffen nicht nur die Darstellung der Beleuchtung von Objekten: sie betreffen, vielmehr den Aufbau der Lichtoberfläche selbst. »[F]alls wir *chiaroscuro* ausfragen wollten [...], fänden wir,

⁵ Ebd., 137.

⁶ Ebd., 177.

⁷ Ebd., 177.

⁸ Ebd., 141.

⁹ Janis C. Bell: *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, in: *Artibus et Historiae* 14/27 (1993), 106.

¹⁰ »[...] Caravaggio's imitation of nature was all surface.« Bell: *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, 111.

¹¹ Kaspar H. Spinner: *Helldunkel und Zeitlichkeit: Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34/3 (1971), 169.

¹² Claire J. Farago: *Leonardo's Color and Chiaroscuro Reconsidered: The Visual Force of Painted Images*, in: *The Art Bulletin* 73/1 (March 1991), 69.

¹³ Farago: *Leonardo's Color and Chiaroscuro Reconsidered*, 65.

dass dessen Definition um die erlaubenden Konzepte des Unterschiedes, der Einigkeit und des Kontrasts dreht [...].¹⁴ Wie Louis Marin es formuliert, die Frage des Lichtes und der Finsternis ist »in erster Linie eine Sache der Interpretation ihres Verhältnisses als Mittel für die Konstruktion oder Zusammensetzung des repräsentierten Raumes [...].«¹⁵ Wenn es um Caravaggios Kunst geht, sind es eigentlich die kontrastgebundenen Unterschiede des malerischen Lichtes und des Dunkels, die das Bildganze betreffende Einigkeit des Gewebes spannungshaft bilden. Anders gesagt, kontrastierte Helldunkeloberflächen fügen einander in ihrer spannungshaften Zusammengehörigkeit. Die modellierten Körper selber sind in »Kontrastendstufen eingespannt«¹⁶. Dies heißt, dass die Körper selbst Oberflächen von gegenwendigen Bildlichterscheinungen sind. »Caravaggios Figuren leuchten aus nächtlichem Dunkel. Halb in Licht getaucht sind sie halb in Umgebungsdunkel gehüllt.«¹⁷ Aus der Finsternis hervorleuchtende Gestalten sind fragmentierte Lichtoberflächen, die mit dem Dunklen des Malgrundes in Wechselbeziehung treten. »In seiner Mittleren Zeit sucht [Caravaggio] extreme Helldunkelgegensätze. Damit erscheint das Dargestellte nur noch fragmentarisch. Einzelne Teile, oft durchaus nebensächliche, leuchten grell auf, anderes verschwindet im Dunkel. Nur was vom Licht getroffen wird kann erscheinen.«¹⁸

Falls wir diese Verhältnisse der vom Helldunkel gestalteten Farboberflächen mit Bezug auf dem Leuchtlicht betrachten, wird eine bestimmte Weise der Unsichtbarkeit im Raume offenkundig. »Das Licht bleibt in seiner Bahn, seinem Weg durch den Raum unsichtbar [...].«¹⁹ Obwohl die vom Caravaggios Bilder aufgezeigten Gestalten in einem punkthaft-konkret lokalisierbaren »Schlagelicht«²⁰ erscheinen, bleibt die Lichtbahn selbst unsichtbar, deren Weg im Bilde nicht lokalisierbar ist. »Schlaglichtartig fällt es [das Licht] in den dunklen Bildraum, seine Quelle wird nicht gezeigt [...].«²¹ Die durch den unsichtbaren Weg des Lichtes gestatteten »tonalen Unterbrechungen«²² bilden Oberflächen, welche das Unnennbare am Licht zur Erscheinung bringen. Diesem Phänomen wird in dem *Martyrium des Heiligen Matthäus* (1599/1600) Kunde gegeben.

¹⁴ »[I]f we were to interrogate chiaroscuro – as it is not often done in historical accounts – we would find that its definition turns on the enabling concepts of difference, unity and contrast [...].« James Elkins: *The ›Fundamental Concepts‹ of Pictures*, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series 6/2 (1992), 147.

¹⁵ »It is not only a matter of considering what is clear and what is obscure, light and darkness together as seen in a single glance. It is primarily a matter of interpreting their relation as a means of constructing or composing the represented space [...].« Louis Marin: *To Destroy Painting*, trans. by Mette Hjort, Chicago and London 1995, 157.

¹⁶ Halldor Soehner: *Velazquez und Italien: Einflüsse der europäischen Malerei auf Velazquez*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18/1 (1955), 13.

¹⁷ Ebd., 13.

¹⁸ Spinner: *Helldunkel und Zeitlichkeit*, 170.

¹⁹ Soehner: *Velazquez und Italien*, 13.

²⁰ Ebd., 15.

²¹ Spinner: *Helldunkel und Zeitlichkeit*, 170.

²² »tonal disjunction«. Todd P. Olson: *Pitiful Relics: Caravaggio's ›Martyrdom of St. Matthew‹*, in: *Representations* 77/1 (Winter 2002), 121.

Splinterfläche

Um die Verhältnisse der Lichtoberfläche entfalten zu können, sollen wir erstmals in den vom Bilde gestalteten »Lichtraum«²³ eingehen. Wie es oben gedeutet wurde ruhen Caravaggios Bilder nicht in einer vorgefassten Raumgestalt, in dem Körper lokalisiert werden. Die Gestalten werden von den verschiedenen, gespannten Helldunkelverhältnissen gebildet, welche den Bildraum selbst prägen. »Das Raumbild Caravaggios ist die Urzelle des modernen Raum-Lichtbildes, bei dem der Stellenwert der Tiefendaten aus dem proportionalen Verhältnis von auf die Fläche projizierten Hell- und Dunkel-Stufen erwächst.«²⁴ Caravaggios Bilder eröffnen Lichträume durch den ineinander schlagenden helldunkelhaftigen Flächen, die die Bildebene durch ihre kontrastierenden Wechselbeziehungen bilden. Das *Martyrium des Heiligen Matthäus* macht Offenkundig, dass »wegen der radikalen Unterbrechung des Überganges zwischen der beleuchteten Oberfläche und dem lichtundurchlässigen Schatten stoßt unsere Wahrnehmung an ihre Grenzen, und unsere Fähigkeit, die Anwesenheit eines Körpers zu erschließen wird dadurch beeinträchtigt.«²⁵

Die meisten Körperfragmente im Bilde sind auf eigentümlicher Weise aus der Finsternis vom Licht splinterhaft ausgeschnitzt, sodass Helligkeit und Dunkelheit im Aufbau der Gestalt sich gegeneinander wenden. Es sind also nicht die Gestalten, die die Lichtkonturen bestimmen. Die einzelnen Lichtoberflächen messen ihre eigenen Grenzen selbst aus, und bilden die Körper aus Splinterfläche der Helligkeit und der Dunkelheit. Doch hier, im spannungshaften Unterschied des Helldunkels wirkt »der Schatten als Raumbinder«²⁶. Scharf geschnitten, von tonalen Verschiebungen geprägt, oder mit helldunkelhaftigen Konturstreifen gestaltet, geben die Grenzen der Lichterscheinungen den Lichtraum-Beziehungen des Gemäldes für das Sehen im Zusammenspiel mit der Finsternis des Malgrundes frei. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass Objekte »nicht systematisch [...] zu einer zusammenhängenden Lichtquelle [geankert sind]«²⁷. Als die Darstellung der Körper mit Betracht auf einem unsichtbaren Lichtbahn und dessen Bezug zur Finsternis jene in den Helldunkelverhältnissen auflöst, tritt die Unnennbarkeit des Lichtes als eine Eigentümliche Bilderscheinung hervor. »Ein scheinbar ungeplanter oder unmotivierter Unfall des Lichtes beleuchtet die Oberflächen«²⁸ des Bildes. Es ist also die Unbestimmtheit der Lichtquelle selbst die die eminente Erscheinung des unnennbaren Lichtes gestattet.

Die scharfe Kontrastierung von den hellen und den dunklen Splinterflächen wird am anschaulichsten im Verhältnis zur Figur des Hinrichters. »Feste, gewundene Konturlinien an

²³ Soehner: *Velazquez und Italien*, 16.

²⁴ Ebd., 16.

²⁵ »The radical disruption of the transition between illuminated surface and opaque shadow presses the limits of our perception and thereby interferes with our capacity to infer the presence of a body.« Olson: *Pitiful Relics*, 120.

²⁶ Soehner: *Velazquez und Italien*, 13.

²⁷ »Objects are not systematically anchored to a coherent source of light.« Olson: *Pitiful Relics*, 120.

²⁸ »A seemingly unplanned or unmotivated accident of light illuminat[es] surfaces [...]« Ebd., 120.

der linken Seite des Körpers sind von einem dunklen Grund fixiert.«²⁹ Das schlaglichtartig fallende Beleuchtungslicht schneidet die Gestalt an der linken Seite wie von der Finsternis aus. Da die Lichtquelle ungezeigt bleibt, und die Helldunkelverhältnisse in starker, die entbundenen Farbflächen bindender Spannung treten, weist die Beleuchtung der Körper in seiner wesenhaften Unbestimmtheit auf sich zurück. Diese Oberflächen der auf sich zurückweisenden Beleuchtung betreffen den Betrachter auf einer Weise, welche selbst unnennbar ist.

Die Lichtgestalt des Hinrichters ist fragmentiert, weil sie von schlagartigen tonalen Kontrasten und deren Verschiebungen moduliert wird. Flächenhafte Schatten prägen die

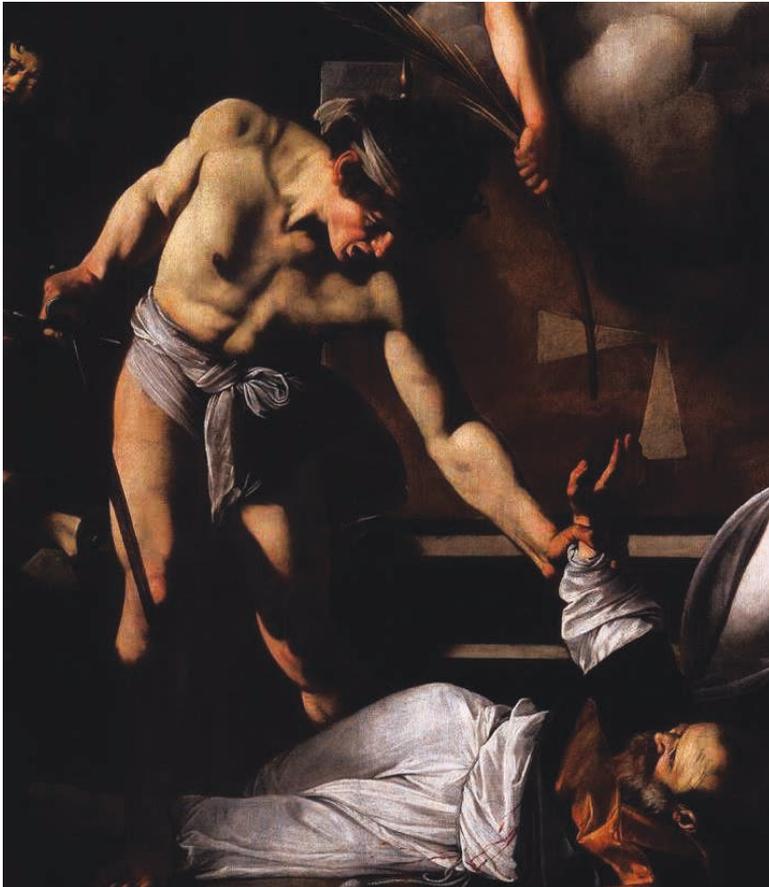


Abbildung 1 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Martyrium des Heiligen Matthäus* (1599/1600), Öl auf Leinwand, San Luigi dei Francesi, Rom. (Bildteil)

Lichtoberfläche der Gestalt, die unterwärts fast im Ganzen beschattet, am Ende in der Finsternis getaucht wird. Am linken Bein können nur zwei Lichtflächen gesehen werden. Lichtoberflächen sind also verschiedenartig gestaltet, »schrilles Licht und [...] plötzliche tonale Verschiebungen«³⁰

²⁹ »Firm, sinuous contour lines on the left side of the body are fixed by a dark ground.« Olson: *Pitiful Relics*, 118.

³⁰ »shrill light and [...] abrupt shifts in tonality«. Ebd., 118.

gleichmäßig zulassend. Das Unnennbare des Lichtes scheint aus dem nuancierten Gewebe des Helldunkels hervor, den Betrachter in seiner Undeutbarkeit darauf fordernd, sich im Raume der Bildfläche von ihm her zu orientieren. Die Erschließung der tonalen Kontraste und Verschiebungen erlaubt den Betrachter, die bildgestaltende Lichtbezüge zu entdecken und sich auch daran zu besinnen, worin die Bedeutung der Unnennbarkeit für ihn eigentlich besteht.

Die Entfaltung der genannten Bildverhältnisse lassen auch die wichtigste Frage des Bildes aufdrängen: *wie* bestimmen sich die Grenzen? Anders formuliert, das Werk »richtet schließlich die Aufmerksamkeit auf unsere Unfähigkeit es voll und ganz zu Wissen wo Grenzen beendet



Abbildung 2 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Martyrium des Heiligen Matthäus* (1599/1600), Öl auf Leinwand, San Luigi dei Francesi, Rom. (Bildteil)

werden [...].³¹ Obwohl die auffälligsten Lichtoberflächen des Bildes aus der Finsternis scharf mit stark kontrastierten Konturlinien ausgeschnitten sind, erlaubt der raumbindende Schatten auch den dunkelhaftigen tonalen Verschiebungen das Bildganze hinsichtlich des Helldunkels zu verfeinern.

³¹ »The result, ultimately draws attention to our inability to know fully where boundaries terminate [...].« Ebd., 122.

Die Gestalt des Engels (Abbildung 2), senkrecht über dem Hinrichter, ist an der linken (oberen) Seite gleichermaßen von einem finsternen und von einem scharfen Schlaglicht beleuchteten Oberflächenbereich zusammengefügt wie es im Falle des Hinrichters bemerkt wurde. An der rechten (unteren) Seite ist aber die Gestalt vom Schatten moduliert: Schattenstreifen tauchen auf den Armen auf, wie am rechten Bein des Hinrichters, großenteils parallel zu den beleuchteten Oberflächen. Die Fläche der Wolke unter der Gestalt des Engels weicht auch aus dem hellen Grau in ein immer dunkelhaftigeres Grau zurück, das in das Schwarze verschwindet. Scharfe Konturlinien und tonale Übergänge modulieren die Helldunkelverhältnisse des Bildes,



Abbildung 3 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Martyrium des Heiligen Matthäus* (1599/1600), Öl auf Leinwand, San Luigi dei Francesi, Rom. (Bildteil)

verschiedenartige texturale Grenzen und Übergänge zwischen Licht, Schatten und Finsternis aufbauend. Die so entstandenen Splinterflächen der Helligkeit und der Dunkelheit fügen ineinander in ihrer gespannten Zusammenstellung. »[D]er schwebende Engel [ist] [...] als angehängte Ansammlung von Fleisch gebildet.«³²

³² »[T]he hovering angel [...] consists of appended aggregates of flesh.« Olson: *Pitiful Relics*, 120.

Auch die Vielfältigkeit dieser Bildbeziehungen macht die Erscheinungsweisen des Lichtes unabsehbar. Diese Unabsehbarkeit trägt zu der Unbestimmtheit und Unnennbarkeit der Lichterscheinungen bei, die mit dem Schatten und der Finsternis einen Bildraum der Diskontinuität³³ bilden. Die Unberechenbarkeit des Lichtes im Bilde trägt auch dazu bei, dass es eine »Schwankung zwischen Kontur und Schnitt, durch und innerhalb fragmentierter Körper«³⁴ gibt. Doch ist es nicht nur die flächenhafte Gegenwendigkeit zwischen Licht, Finsternis und Schatten, die diese Schwankung zwischen Kontur und Schnitt hervorbringen können. Helldunkelhaftige Konturstreifen bieten eine eigenartige Weise dafür, Grenzlinien der gleichzeitigen Fügung und Unterscheidung zu gestalten.

Tintoretto hat erst die helldunkelhaftige Konturstreifen in der Malerei eingeführt. »Tintoretto hat seine Figuren oft mit helldunkelhaften Konturstreifen umgeschlungen. [...] An vielen Stellen bilden die Konturstreifen Pufferzonen zwischen den Blöcken von verschiedener Tonalität, da sie trennend und zugleich bindend sind.«³⁵ Obwohl solche Konturstreifen nicht oft auf Caravaggios Bilder auftauchen,³⁶ erlaubt die Unabsehbarkeit der Beleuchtung in dem *Martyrium des Heiligen Matthäus* die Erscheinung der Konturstreifen ähnlicher Konturschnitte.

Der fallende Mann an der linken Seite des Bildes (Abbildung 3), der seine Hände aufhält, wird vom Schlaglicht auf solch einer Weise getroffen, dass helle Streifen an den Falten seiner Kleidung und an beiden seiner aufgehaltene Hände entlang gesehen werden können. Da diese hellen Streifen durch die schräge Beleuchtung zustande gekommen sind, und sich mit dunkeltönigen Oberflächen treffen, erscheinen sie als ob sie selbst helldunkelhaften Konturstreifen wären. Eigentlich schneidet das Schlaglicht Konturstreifen aus den dunkeltönigen Oberflächen der Gestalt. Mit solch einem – sozusagen – Konturschnitt bindet das Lichtstreife die Gestalt des Mannes in das Bildstruktur ein, und trennt sie zugleich von anderen flächenmäßig gebildeten Gestalten oder Splinterflächen. Die Bedeutsamkeit der Konturstreifen – als Konturschnitte – wird aus der Weise im Gefüge des Bildes deutlich, auf der Tintoretto sie gebildet hatte. »Mit helldunkelhaften Konturstreifen konnte Tintoretto Bereiche von beliebiger Tonalität mit ihrer unmittelbaren Umgebung zusammenfügen. Darüber hinaus fügen sich die vorliegenden Konturgestaltungen auch glatt in den helldunkelhaften Makro- und Lokalstrukturen. Diese letztere Eigenschaft kann damit begründet werden, dass die Linien innerhalb der Konturstreifen sich als ausgestreckten helldunkelhaften Flecken verhalten, und sich dementsprechend zu deren Fleckenumgebung in Beziehung setzen.«³⁷ Auf Caravaggios Bild fügen sich

³³ Ebd., 121.

³⁴ »The vacillation between contour and cut, across and within fragmentary bodies [...]« Ebd., 127.

³⁵ »Tintoretto gyakran chiaroscurós kontúrsávokkal ölelte körül alakjait. [...] A kontúrsávok sok helyen valódi ütközőzónákat alkotnak az eltérő tónusú tömbök között, ugyanakkor nemcsak elválasztanak, hanem illesztnek is.« Mihály Bódó: *A festészet, mint nyelvjáték [Die Malerei als Sprachspiel]*, Budapest 2013, 149.

³⁶ Ebd., 151.

³⁷ »A chiaroscurós kontúrsávokkal Tintoretto bármilyen tónusú területet össze tudott illeszteni közvetlen környezetével. A szóban forgó kontúrkialakítások ezenfelül gördülékenyen illeszkednek a chiaroscurós makro- és lokális szerkezetek közé is. Ez utóbbi tulajdonságuk azzal indokolható, hogy a kontúrsávokon belüli vonalak elnyújtott chiaroscurós foltokként viselkednek, és ennek megfelelően viszonyulnak foltkörnyezetükhöz.« Bódó: *A festészet, mint nyelvjáték [Die Malerei als Sprachspiel]*, 151.

die Lichtkonturstreifen der oben gedeuteten Gestalt in die durch Helldunkelverhältnissen geprägte Oberfläche als eine Erscheinungsweise des unnennbaren Lichtes. Die streifenhafte Ausprägung des Lichtes bildet eine eigene Weise der unabsehbaren Diskontinuität, welche den Blick auf das Bildgefüge selbst und so auf die Lichtgestalt der Figur lenkt. Anders gesagt, es sind die streifenhaft gebildeten, in ihrer Unbestimmtheit aufleuchtenden Lichtschnitte selbst, die den Blick auf die merkwürdige Darstellung der Figur lenken. Die Grenzerscheinungen der flächenhaften und streifenhaften Lichtschnitte und der tonalen Verschiebungen des Bildes fügen die helldunkelhaftigen Splinterflächen auf dem *Martyrium des Heiligen Matthäus*, die in der Bildstruktur das Unnennbare des Lichtes aufleuchten lassen. Der Aufriss des Lichtes im Gefüge des Bildes weist darauf hin, dass die Lichterscheinung nicht ein bloßer Zusatz ist, sondern als Farbwesen die Gestaltungsweisen des Werkes in ihrer Unnennbarkeit eigentlich bestimmt.

Zusammenspiel auf den Bildebenen

Während Caravaggio die Gestalten seiner Bilder durch der bevorzugten schrägen, unsichtbaren Lichtführung beleuchtete, und deren gefügte Erscheinung so fast aus der Bildwand gedrängt hat,³⁸ hat Diego Velázquez »durch die optischen Phänomene der Formverunklärung und Formaufföschung«³⁹ die Bildtiefe zur Oberfläche verwandelt. Außer dieser beiden Weisen der dynamischen Vervielfältigung der Faktur wird die Perspektive der Bilder auch so gewählt, dass die Bedeutsamkeit der Oberfläche im Bilde hervortreten kann. »Die Aufnahme des Raumes bei kleiner Augendistanz bestimmt [...] den Distanzpunkt in unmittelbarer Nähe der Bildwelt [...].«⁴⁰ Obwohl natürlich nicht auf der gleichen Weise, wurde der Bildraum sowohl bei Velázquez als auch bei Caravaggio von den bildeigenen gestalteten Bildverhältnissen geprägt, nicht von der Idee der perspektivischen Entsprechung einer vorgefassten Raumkonstruktion. In der Ausarbeitung der malerischen Raumbezüge spielt die Modulation der Helldunkelverhältnisse auch bei Velázquez eine bestimmende Rolle, indem sie die grundlegenden Bildzüge durch die Kontrastierung der Helligkeit und der Dunkelheit aufzeigen. Die sich in den Vordergrund drängenden Gestalten der Bilder lassen die Erscheinungsweise des unnennbaren Lichtes auch offenbart werden. Das Licht auf den Bildern von Velázquez wird nicht nur von der Lichtquelle her bestimmt, sondern es erscheint auch als den Gestalten angehörige, aus den Gestalten selbst entquellende und sie dadurch prägende-bildende Helligkeit. Nicht zuletzt kann gesagt werden, dass diese Erscheinungsweise des unnennbaren Lichtes dem »Weberinnenbild« von Velázquez auszeichnet. Obwohl die Lichtoberflächen aus der Richtung von Lichtstrahlen stammen deren Lichtquellen teils sichtbar erscheinen, jene werden doch als auf sich zurückweisende Lichtereignisse gestattet. In diesem Sinne bekommt die Lichtoberfläche auf dem Bilde ein

³⁸ Soehner: *Velazquez und Italien*, 18.

³⁹ Ebd., 20.

⁴⁰ Ebd., 21.

sich selbst ereignender Charakter. Merkwürdigerweise, *Die Spinnerinnen* (1644–1658) wurde eines »der ältesten ›Fabrikstücke«, aber auch als ›Augenblicksbild«⁴¹ betrachtet, weil »der Gegenstand des Gemäldes [...] das Licht [ist]«⁴². Das Bild stellt eine alltägliche Szene der königlichen Teppichmanufaktur dar,⁴³ und bietet wegen seines besonderen Aufbaus mehrere, vielfältige Ebenen der Farbe, des Tons und des Helldunkels.

Die Erscheinungsweisen des Lichtes auf *Die Spinnerinnen* hängen eng mit der Differenzierung von Lichtoberflächen zusammen, welche selbst die Kunst von Velázquez bestimmt. »[W]as es bei Caravaggio nicht gibt, nie gegeben hat, finden wir hier: an der Stelle *eines* Schlaglichtes sind *mehrere* Schlaglichter getreten, wie wenn verschiedene Theaterscheinwerfer auf die Gruppe gerichtet worden wären.«⁴⁴ Die mehreren Schlaglichter, die von der linken Seite des Bildes – vermutlich aus Fenster und einem Tür – stammen, teilen die Bildlichtoberfläche selbst auf einer eigentümlichen und beachtlichen, doch »unsichtbaren« Weise, da der Lichtgang »farblos gegeben«⁴⁵ wird. Aus der Hinsicht des Dargestellten, zwei Ebenen bestimmen das Bild: die des Vordergrundes und die des Hintergrundes. So ist die alltägliche Szene in der Teppichmanufaktur eigentlich nicht die einzelne Szene auf dem Bild. Sie tritt in Wechselbeziehung mit einer anderen Szene im Hintergrund des Bildes. Diese Szene stellt ein mythologisches Ereignis dar, infolge dessen die Weberin Arachne in eine Webspinne verwandelt wird. Im Hintergrund wird also Athenes Wut gezeigt, nachdem Arachne über sie in dem Wettstreit der Webkunst siegt. Hintergrund und Vordergrund nehmen auf einander Bezug durch die mythologisch-diskursiv verbundenen Raumbezüge. »Die Frauengruppe vorn deutete Angulo [Iñíguez] als eine zweite Darstellung der Protagonistinnen: die alte Frau am Spinnrad identifizierte er als die vor dem Wettbewerb als alte verkleidete Athene, die junge, die Faden aufwickelnde Frau als Arachne. Im Hintergrund sei schließlich der Moment der Bestrafung der Arachne dargestellt, wobei die drei Damen Lydierinnen seien, die deren Arbeiten bewunderten.«⁴⁶ Die narrative Auslegung der Darstellung ist zugleich darauf gerichtet, zwei Bildebenen der Handlung zu unterscheiden: die des Hintergrundes und des Vordergrundes. Wie aber auch der Bildaufbau von Velázquez zeigt, es sind nicht nur die entfaltende Handlung, oder die Dargestellten selbst, die das Ereignis des Bildes gestalten, sondern, ursprünglich, die Darstellungsweisen, die verschiedenen Schichten des Bildgewebes. Die von der linken Seite strömenden Schlaglichter bilden drei verschiedene Oberflächen des Helldunkels, die den dargestellten Raum durchquerenden und die Raumerfahrung der aufgelösten Licht- und Schattenverhältnisse erzeugen. Velázquez hat sich »der Beobachtung des Lichtes bei seinem Weg durch den Raum und den Veränderungen, die es dabei durch Solidkörper und Atmosphäre erleidet, zugewandt [...]«⁴⁷ Die stark beleuchtete Schicht der Bildtiefe wird von einem links

⁴¹ Karin Hellwig: *Aby Warburg und das »Weberinnenbild« von Diego Velázquez*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69/4 (2006), 550.

⁴² Carl Justis zitiert in Ebd., 550.

⁴³ Ebd., 550.

⁴⁴ Soehner: *Velázquez und Italien*, 19. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁵ Ebd., 21.

⁴⁶ Hellwig: *Aby Warburg und das »Weberinnenbild« von Diego Velázquez*, 559.

⁴⁷ Soehner: *Velázquez und Italien*, 21.

oben schräg einfallenden Lichtschlag markiert und den dargestellten Raum bis die Bildmitte grenzende Treppen erhellt. Es fällt auf, dass der Lichtstrahl der Bildtiefe den allumfassenden Schatten der Bildmitte stark kontrastierend an der rechten Wand des Gewölbebogens trifft. Diese spannungshafte Nebeneinanderstellung des Lichtes und des Schattens umgrenzt die Lichtoberfläche der Bildtiefe selbst, und lenkt damit das Augenmerk zugleich auf das Dunkle der Bildmitte.

Die Bildmitte ist von dem Schatten, mit einer den Kopf neigenden Frauenfigur im Mittelpunkt bestimmt. Obwohl das Farbwesen dieser Figur von dem Schatten gedämpft, »verunklärt« wird, erlaubt das rötlich leuchtende Flecken des Rockes dem Betrachter nicht, sie aus den Augen zu verlieren. Wenn diese Figur näher betrachtet wird, muss der



Abbildung 4 Diego Velázquez, *Die Spinnerinnen* (1644–1648), Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid. (Bildteil)

weiß leuchtende, helldunkelhaftige Konturstreifen an der rechten Seite der Schulter auch wahrgenommen werden. Dieselbe Lichterscheinung der helldunkelhaftigen Konturstreifen ist an der Oberfläche der unteren Treppe, an den Leitersprossen, und an dem Stapel des Gewebes hinter der älteren Frau in der bildvordergründigen Schicht ebenfalls bemerkbar. Die Helldunkelverhältnisse der Bildmitte bringen auf solcher Weise die unscheinbar auftretenden

Phänomene des aus dem Fenster entquellenden Lichtes hervor. Da die Quelle des Lichtes hinter dem roten Vorhang hervor schimmert und so auch benannt werden kann, sind hier die genannten helldunkelhaftigen Konturstreifen Erscheinungsweisen des natürlichen Beleuchtungslichtes. Doch sind diese Konturstreifen auf der bildvordergründigen Schicht am Kopftuch der älteren Frau und an deren Webstuhl weitergeführt, ohne dass dort auch eine einzelne Lichtquelle dargestellt worden wäre. Obwohl in der vordergründigen Schicht die Richtung des Lichtes von der Richtung der Schatten abgelesen werden kann, bleibt die Lichtquelle doch unbestimmt und unsichtbar. Die helldunkelhaftigen Konturstreifen der Bildmitte und des Bildvordergrundes werden durch die Nähe der Gewebestapel hinter der älteren Frau und ihrem Kopftuch zusammengewoben, eine einzige, beide Schichten aufeinander beziehende Lichtschnitt bildend. Diese in den Bildtextur geflochtene Zusammenhang, die also eine eigene Lichtschnitt erzeugt, birgt eine Unbestimmbarkeit in sich, die das Lichtgang doch als unfolgbar, von den Lichtbestimmungen Unabhängig geschaffenes und in diesem Sinne unnennbar erscheinen lässt. »Der Raum wird so durch eine *Lichtdatenstaffel* gebildet.«⁴⁸

Die im rötlichen Rock dargestellte Frau in der Bildmitte formt ein Dreieck mit der älteren Frau am Spinnrad und der jüngeren, Faden aufwickelnde Frau im Vordergrund des Bildes. Während die beiden vorherigen Figuren durch die helldunkelhaftigen Konturstreifen verbindet werden, zeigt die letztere Figur des Dreiecks eine eigene Weise des unnennbaren Lichtes. Die junge Frau in der weißen Hemdbluse an der rechten Seite des Bildes wird von einer an der linken Seite entquellenden, unbestimmten Lichtschlag beleuchtet, sodass ihr linker Oberarm, und ihre linke Seite vom Hals bis zur Taille stark beleuchtet wird. Dasselbe gilt für den Unterarm und das vom Profil dargestellte Gesicht der anderen Weberin neben der sitzenden Figur.⁴⁹ Die Lichtstärke und so das Farbwesen des Lichtes an der weißen Hemdbluse und an der linken Oberarm ist nicht im Einklang mit der Beleuchtung des schwarzen Rockes und des Unterschenkels. Die Lichterscheinung der Hemdbluse ist aufdringlicher, ihre Tonalität ist mehr gesättigt als es auch aus dem an der linken Seite entquellenden Lichtschlag stammen könnte. Da es keine andere Bildoberfläche im Bildvordergrund gibt welche so stark leuchtend sich offenbar machen würde, es scheint, als ob die Lichtfläche an der Figur selbst haftete, ohne dass eine aktuelle Lichtquelle dafür gegeben worden wäre. Auf solcher Weise erscheint dieser helle Fleck der Hemdbluse und des Hautes als eine eigentümliche, nicht von einer Lichtquelle bestimmte Oberfläche des unnennbaren Lichtes. Die an diesen drei und halb Figuren entstehende Lichterscheinung der Unnennbarkeit erzeugt ein bindender Faden des Lichtes, welche den Blick führt. Trotz der starken Schlaglicht der im Hintergrund dargestellten Szene wandert der Blick mehr und mehr in Richtung auf die fast unscheinbar zarte Lichtbezüge des die Bildmitte und den Bildvordergrund bindenden Lichtschnittes, schließlich auf den augenfällig gesondert gestalteten Lichtfleck des Bildvordergrundes zu ruhen.

⁴⁸ Soehner: *Velazquez und Italien*, 22. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁹ Ein helldunkelhafter Streifen erscheint auch am Kopf der neben der sitzenden Weberin dargestellten Frauenfigur auch. Dieser Streifen gehört dem Bildmitte und Bildvordergrund bildenden Lichtschnitt.

Die besondere Gestaltung der unnennbaren Lichtbezüge auf *Die Spinnerinnen* gründet auf die »Schattenintensität«⁵⁰ des Bildes und deren Bearbeitung. Die Bildmitte und der größere Teil des Bildvordergrundes sind von dem Schatten beherrscht. Doch lässt sich den von Velázquez gebildeten Schatten von der Finsternis Caravaggios unterscheiden. Bei Caravaggio band »der Schatten die Dinge an ein undurchdringliches schwarzes Dunkel, so dass sie andererseits wieder voneinander



Abbildung 5 Diego Velázquez, *Die Spinnerinnen* (1644–1648), Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid. (Bildteil)

isoliert erscheinen. Nunmehr hat Velázquez den ursprünglich schwarzen Schatten zugleich zu einem *farbigen Bindungswert* gemacht [...]«⁵¹. Obwohl bei Velázquez manche der Figuren ganz im Dunklen des Schattens eingetaucht werden, dessen Farbigkeit erlaubt die Darstellung dieser Gestalten ohne spannungshafte Isolierung. Anstatt der Finsternis des Malgrundes verbreitet sich der farbige Schatten im Bilde. So gehen das Licht und das Dunkel hauptsächlich nicht kontrastierend auseinander, sondern, die Gestalten in den farbigen Helldunkelveränderungen auflösend, wird das Licht als Zuspiel zum Schatten aufgezeigt. Dieser Dynamik zwischen Farbton, Licht und Schatten ermöglicht, dass die Helldunkelverhältnisse die sich fügenden Oberflächen

⁵⁰ Soehner: *Velazquez und Italien*, 17.

⁵¹ Ebd., 26. [Hervorhebung im Original.]

voneinander nicht in einer Entgegensetzung trennen, sondern Mithilfe der entsprechenden tonalen Variationen und Verschiebungen die Helligkeit *im Schatten selbst* aufleuchten lassen. Das unnennbare Licht sticht glänzend aus dem Schatten hervor, trennt sich davon aber nicht. An dem Schatten haftend bildet also das Licht eine eigene, unabhängige doch nicht isolierte Schicht unter den Helldunkelverhältnissen des Bildes.

Bei Velázquez sind also die Bildschichten ineinander verflochten, das auch auf der Malfläche sichtbar wird. »Während Caravaggio selbst seine Bilder langsam und schichtenweise aufbaut und mit ausgedehnten Lasurverfahren arbeitet, bildet sich in seiner Nachfolge eine sehr Pastose Primamalerei [...], die den sichtbaren Pinselstrich zu einem neuen Faktor [...] werden lässt.«⁵² Nicht nur der Aufbau des Bildes und die Gestaltung der Tonalität, sondern



Abbildung 6 Diego Velázquez, *Die Spinnerinnen* (1644–1648), Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid. (Bildteil)

auch die detailhafte Bearbeitung der Faktur erlaubt die eigentümliche Erscheinungsweise des unnennbaren Lichtes. Die Lichtschichten und Lichtschnitten des Bildes sind unterschiedlich verfasst, immer sind sie aber pastos aufgetragen. »[D]abei werden die Lichtpartien sehr pastos

⁵² Soehner: *Velazquez und Italien*, 27.

gemalt, so daß die Faktur [...] starke Unterschiede und Rillungen im Niveau der Malfläche hervorruft und dadurch als ›Lichtfang‹ wirkt.«⁵³ Der aus helldunkelhaftigen Konturstreifen gebildete, die Bildmitte und den Bildvordergrund fügende Lichtschnitt besteht aus den in anderen Bildern auch auftauchenden »erhobenen, dichten Pinselstrichen«⁵⁴. Merkwürdigerweise sind diese Konturstreifen dicht in der Textur, sehr schmal aber in deren Auftragung. Lichtzüge an der Kleidung erscheinen als diese schmalen Linien des dichten Texturs. Zum Beispiel, die Linien des Lichtes am blauen Kleid der in der Bildtiefe von Hinten dargestellten Frau sind schmal, leuchten aber grell auf. Die zierlichen, weißen Linien (Konturstreifen) im Lichtschnitt der Bildmitte leuchten glänzend gegenüber den Schattentönen, aber auch dem weißen, eher schleierartig gemalten Kopftuch und Hemdsärmel auf. Besonders auffällig wird diese glänzende Weiße des Lichtes, wenn es gegenüber dem beschattet-schleierartigen Weiße des Gewebes angeschaut wird.

Die Hemdbluse der Faden aufwickelnde Weberin ist nicht nur pastos, sondern mit breiten Strichen gemalt, das Auffallende am unnennbaren Licht gleich behaltend, eben in einem weißen, leuchtenden, mit Schattenstreifen modulierten Fleck versammelt. Die Tonreihen der Beschattung des Körpers heben die durchdringende, pastose Dichte des Lichtes hervor.

Das Licht, der Schatten, und die mit dem Helldunkel in Wechselbeziehung tretenden Farbtöne bilden ein dynamisches Gleichgewicht, das in der Bindung von Bildschichten, in den Übergängen von Tönen und Farben ineinander und in der modulierten Differenz von Licht und Schatten beibehalten wird. Solch ein Gleichgewicht wird durch Übermalung oder *pentimenti* beigebracht. »Die Gemälde von Velázquez, mit ihren *pentimenti*, zeigen, dass er das Urteil offen halten darf bis er die Stellungen, die Komposition, und die Farben auf der Leinwand versammelt hatte.«⁵⁵ Helligkeit und Dunkelheit stehen in einem dynamischen Wechselbeziehung auf *Die Spinnerinnen*, so dass die texturalen Erscheinungen des unnennbaren Lichtes in das Gefüge der Lichtschichten und Lichtschnitten auf verschiedenen Weisen eingeflochten, und jemals in ihrem untrennbaren Verhältnis zu Schattenercheinungen aufgezeigt werden. Das Unnennbare des Lichtes auf *Die Spinnerinnen* ist eng mit ihrem Widerschein verwoben, *aus ihm* erglänzend dargestellt ist.

Während auf Caravaggios Bild die Splinterflächen des Helldunkels ineinander spannungshaft fügen, schlingen Licht und Schatten ineinander bei Velázquez. Seien die beiden Kunstwerke auf möglichst verschiedenen Weisen aufgebaut, gestaltet und bearbeitet, die Erscheinung des unnennbaren Lichtes bietet ein wesentlicher Zug in den Aufrissen der Bilder. Da es an einer »unbestimmt lokalisierbaren« Lichtquelle gebunden ist, und so eine eigene Unbestimmtheit erschließt, weist das unnennbare Licht auf sich als Oberfläche zurück, dem Sehen die logische Deutung des Bildes aufhebend. Das Licht wird als eine autonome Erscheinung auf dem Bilde

⁵³ Soehner: *Velazquez und Italien*, 27.

⁵⁴ »raised, dense [...] brushstrokes«. Gridley McKim-Smith, Inge Fiedler, Rhona Macbeth, Richard Newman und Frank Zuccari: *Velázquez: Painting from Life*, in: *Metropolitan Museum Journal* 40 (2005), 88.

⁵⁵ »Velázquez's paintings, with their *pentimenti*, show that he might hold judgement in suspension until he had assembled poses, composition and color on the canvas.« Gridley McKim-Smith: *The Problem of Velázquez's Drawings*, in: *Master Drawings* 18/1 (Spring, 1980), 9. [Hervorhebung im Original.]

gezeigt, durch dessen Wechselbeziehung mit dem Schatten und/oder der Finsternis einen Lichtriss bildend. Dieser Lichtriss führt das Auge durch den Raum des Bildes, seine eigentümlichen Flächen und Grenzen erschaffend, prägend und zugleich erhellend. Das unnennbare des Lichtes offenbart die Eigenartigkeit der Farbe und des Tons in dem Kunstwerk selbst, zugleich auf Fragen des Widerscheins, der tonalen Übergänge und der Faktur deutend. Im Bilde ist das Licht niemals unsichtbar, und wenn es unnennbar ist, sagt es am Meisten.