



1 Caravaggio,
Maria
Magdalena,
Rom, Galleria
Doria Pamphilj

Klaus Krüger

INNERER BLICK UND ÄSTHETISCHES GEHEIMNIS: CARAVAGGIOS <MAGDALENA>

Als sich Giovanni Pietro Bellori in einer Pafsage seiner Künstlerviten (1672) Caravaggios Gemälde der <Maria Magdalena> zuwendet (Abb. 1), kann er ein gewisses Refsment kaum verbergen. Woran er sich bei dem Bild stößt, ist das scheinbar Zufällige seines Sujets, die Beiläufigkeit, mit der sich das eigentliche Thema der Darstellung erst im Zuge der künstlerischer Ausführung und damit wie im Nachhinein ergeben habe. Caravaggio habe zunächst schlicht ein Mädchen gemalt («una fanciulla»), das mit den Händen im Schofs einfach auf einem Stuhl safs und gerade dabei war, sich die Haare trocken zu lasen; er porträtierte sie («la ritrafse») in einem schmucklosen Raum, und indem er zuletzt auf dem Boden noch ein Salbgefäfs sowie Geschmeide und Edelsteine hinzufügte, gab er sie kurzerhand als eine Magdalena aus: «la finse per Madalena».¹

Belloris leichthin vorgebrachte Unterstellung, das sakrale Sujet des Gemäldes sei nur der Vorwand, hinter dem sich als eigentliche Bildabsicht nichts anderes als genrehafter Naturalismus, nämlich die lebensnahe Wiedergabe einer jungen Frau verberge,² ist keineswegs originell. Sie rekurriert auf einen in der kirchlichen Kunsttheorie verbreiteten und zumal in der Zeit der Gegenreformation oftmals wiederholten Gemeinplatz. «Sotto coperta di una santa», so urteilt 1582 Gabriele Paleotti, zeigten die Künstler allzu oft nur «il ritratto della concubina».³ Ähnlich klagt bereits Giglio da Fabriano (1564) über die Maler seiner Zeit: «fingendo Madalena [...] la fanno tutta pulita, profumata», behängt mit Gold und Edelsteinen und eingehüllt in kostbare Gewänder.⁴

Der einschlägigen Wiederkehr solcher Verdikte ungeachtet, wird man doch im speziellen Fall von Belloris Einlassung kaum theologisch begründeten Argwohn gegenüber einer säkularisierten Malerei in Rechnung stellen. Dies umso mehr, als die Darstellung dem topisch kritisierten Befund nicht eigentlich entspricht. Caravaggios Magdalena trägt weder allzu kostbar ausgestafferte Gewänder zur Schau, jene

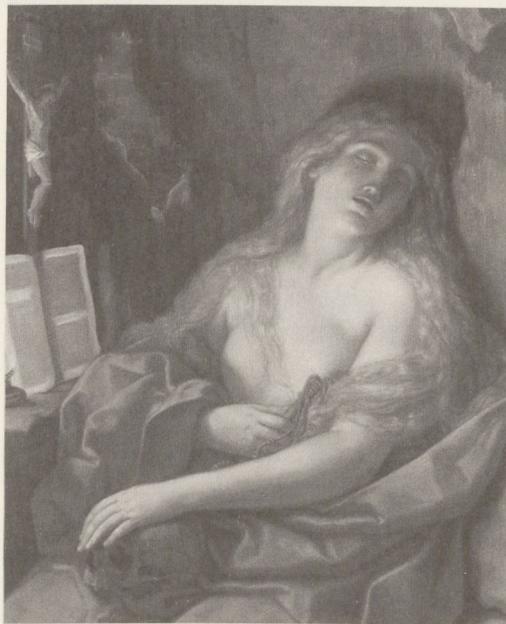
von Johannes Molanus und anderen immer wieder beklagte «pompa vestium»,⁵ noch sind ihre Haare, wie sonst ikonographisch so verbreitet, zu einer modisch-raffinierten Frisur zurechtgemacht.⁶ Auch lockt die Heilige kaum mit entschieden sensuellen, gar erotischen Reizen, und ist gewifs nicht als «molto lascivamente»⁷ anzusehen, wie auf einer Vielzahl anderer Darstellungen, für die Elisabetta Siranis um 1660 entstandenes Gemälde in Besançon hier nur als ein Beispiel stehen mag (Abb. 2).⁸ Wor- auf Belloris Argument in seinem Kern gerichtet ist, ist nicht eigentlich ein indezenter Modus, mangelndes Decorum, als vielmehr der Mangel an thematischer Klarheit und eindeutiger Lesbarkeit des Bildes. Was er bei Caravaggio sieht, und was ihn irritiert, ist die Verhaltenheit und lakonische Stille einer Darstellung, die ganz auf rhetorischen Nachdruck und auf eine offene, motivisch explizite Artikulation des Sujets verzichtet. Welche Person und Persönlichkeit wird uns mit dieser Magdalena vor Augen gestellt? Was empfindend und wo-

5 Johannes Molanus, *De Picturis et imaginibus sacris*, Löwen 1570, S. 121; vgl. Seidel (wie Anm. 4), S. 86.

6 Vgl. Cinotti (wie Anm. 1), S. 511, mit dem Hinweis, daß die gelösten, lang herabfallenden Haare der Heiligen gerade den Verzicht auf besonderen Aufwand der Frisur bezeugen.

7 Paleotti (wie Anm. 3), S. 266.

8 Zum Problem der Ambivalenz zwischen Erotik und Askese, das in der Magdalenen-Ikonographie und ihrer zeitgenössischen Beurteilung seit der Renaissance virulent ist: Monika Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1984; sowie zuletzt Bernard Aikema, «Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an Ambiguous Painting and its Critics», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), S. 48–59. Zu Siranis Bild: Odile Delenda, in: *La Magdalena tra Sacro e Profano* (wie Anm. 1), S. 202f., Nr. 76; Alain Tapié, in: *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* (Ausst. Kat. Caen und Paris 1990–1991), hg. v. Alain Tapié, Paris 1990, S. 154, Nr. F. 32.



2 Elisabetta Sirani, *Maria Magdalena, Besançon*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

1 «Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli, la ritrafse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Madalena»; Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. Eselina Borea, Turin 1976, S. 203. — Zu Caravaggios Bild (Rom, Galleria Doria Pamphilj; ca. 1596–97): Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 94ff., 156f., Nr. 12; Mia Cinotti, «Michelangelo Merisi detto il Caravaggio», con saggio critico di Gian Alberto Dell'Acqua, in: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. I, Bergamo 1983, S. 203–64, hier: S. 510ff., Nr. 53; Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, S. 50ff., S. 285; Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, «pictor praesentissimus»*, Rom 1989, S. 391ff., Nr. 18. An jüngeren, mit dem Werk befaßten Deutungen seien ferner genannt: Maurizio Calvesi, «La Maddalena come «Sposa» nei Dipinti del Caravaggio», in: *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico* (Ausst. Kat. Florenz 1986), hg. v. Marielena Mosco, Mailand 1986, S. 147–151; Christoph Schreier,

«Von der Darstellung zur Vergegenwärtigung — Motiv und Funktion des Sinnlichen in Caravaggios Frühwerk», in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 50 (1989), S. 329–338, hier: S. 336f.; Pamela Askeu, «Caravaggio: Outward Action, Inward Vision», in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La Vita e le Opere attraverso i Documenti. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, hg. v. Stefania Macioce, Rom 1996, S. 248–269, hier: S. 249; Bert Treffers, «Immagine e predicazione nel Caravaggio», in: *ebd.*, S. 270–287; Rainald Raabe, *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Hildesheim-Zürich-New York 1996, S. 33ff.; Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London 1998, S. 69ff.

2 «Quella figura abbiamo descritta particolarmente per indicare li suoi modi naturali e l'imitazione in poche tinte sino alla verità del colore»; Bellori (wie Anm. 1), S. 203.

3 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier: S. 266.

4 Giovanni Andrea Giglio, *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie* (1564), in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 1–115, hier: S. 32f. Vgl. noch Giovanni Domenico Ottoneilli und Pietro Berrettini, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Florenz 1652,

S. 180f.: «[...] se qualche pittore esprimesse la figura d'una B. Maddalena [...], il Demonio procura che [...] fingendo di dipingere una Santa, dipinga l'immagine d'una donna da altri amata lascivamente» (zit. *ebd.*, S. 649f.). Siehe zur Topik der Argumentation von theologischer Seite zuletzt: Odile Delenda, «Saint Marie Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les saintes images», in: *Maria Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres (Actes du colloque intern., Avignon 20–22 juillet 1988)*, hg. v. Eve Duperray, Paris 1989, S. 191–210, hier: S. 195ff.; Martin Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster 1996 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 11), S. 62ff., bes. 85ff.; Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, S. 261f. Zu dem seit der Renaissance oft gepflegten Brauch, Frauenbildnisse als Darstellungen der Magdalena auszugeben: Friedrich B. Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, S. 208ff., mit einer Zusammenstellung betreffender Beispiele.

rüber sinnend? Weshalb ermattet niedergesunken? Und in welchem episodischen Zusammenhang ihrer Legende? Kurz: was eigentlich macht das <Heilige> im Dasein, Denken oder Fühlen der Dargestellten aus und wie gibt es sich kund?

Perspicuitas

Das Außergewöhnliche, das Caravaggios <Magdalena> in dieser Hinsicht eignet, tritt ohne weiteres zutage, wenn man sie mit dem ikonographischen Standard vergleicht, wie er sich im Zuge der Gegenreformation für das Sujet herausgebildet hat.⁹ Was diesen kennzeichnet, ist allererst die rhetorische Signifikanz der Ausdrucksmotive: sinnfällige Gesten, sprach-

⁹ Émile Male, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris 1932, S. 67ff.; John B. Kripping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, Bd. II., S. 315ff.; Françoise Bardon, «Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 274–306; Justus Müller-Hofstede, «O felix Poenitentia» — Die Büßerin Maria Magdalena als Motiv der Gegenreformation bei Peter Paul Rubens», in: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rofscher*, Salzburg 1983, S. 203–227; *La Maddalena tra Sacro e Profano* (wie Anm. 1); Marie Madeleine. *Figure inspiratrice dans la Mystique*, les Arts et les Lettres (Ausst. Kat. Fontaine-de-Vaucluse 1988), hg. v. Eve Duperray, Fontaine-de-Vaucluse 1988; Delenda (wie Anm. 4); Susan Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*,

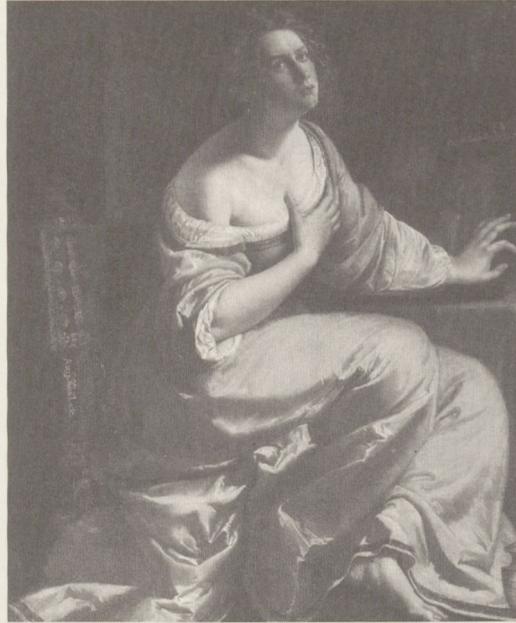
5 Artemisia Gentileschi, *Maria Magdalena*, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

London 1993, bes. S. 229ff.; Richard E. Spear, *The <Divine> Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997, S. 163ff.; Franco Mormando, «Teaching the Faithful to Fly: Mary Magdalene and Peter in Baroque Italy», in: *Saints and Sinners. Caravaggio and the Baroque Image*, hg. v. Franco Mormando, Chestnut Hill 1999, S. 107–135.

6 Bartolomeo Schedoni, *Maria Magdalena*, Bologna, Privatbesitz



3 Luca Giordano, *Maria Magdalena*, Dunkerque, Musée des Beaux-Arts



4 Peter Paul Rubens, *Martha und Maria Magdalena*, Wien, Kunsthistorisches Museum



kräftige Blicke und beredsame Mimik. Sei es ein emphatisches Zurückweisen von eitlen Schmuck und Geschmeide (Abb. 3) oder ein inbrünstiges Ringen der Hände als Zeichen der inneren *contritio* (Abb. 4); sei es ein leidensstarker Griff ans Herz als dem Ort der Zerknirschung und zugleich des liebevollen Sehns (Abb. 5) oder ein verzagter, bedrückter *gestus melancolicus* (Abb. 6). All dies Ausdrucksmotive, die in der Magdalenen-Ikonographie in vielfältiger Abwandlung immer wieder begegnen, bei Luca Giordano ebenso wie bei Rubens, bei Artemisia Gentileschi, bei Bartolomeo Schedoni und vielen anderen mehr.¹⁰ Nicht zuletzt gehört zum typisierten Repertoire auch der be-seelte, tränenreiche Blick nach oben. Er entspricht nicht nur der ikonographischen Empfehlung etwa eines Cesare Ripa oder Gian Paolo Lomazzo, daß nämlich die Themen von *vita contemplativa* und von Gottesliebe (*Amore verso Iddio*) durch die Darstellung von Figuren «*con la faccia rivolta verso il Cielo*», zu veranschaulichen seien (Abb. 7),¹¹ sondern folgt zugleich einer längst seit der Renaissance eingebürgerten Motivkonvention, derzufolge ein zum Himmel erhobener Blick als Signum für die Abkehr vom Irdischen und für die innere Erhebung der Seele steht.¹² In immer wieder variierten Posen gelangt auf solche Weise die *innere*, religiös motivierte *conversio* der Heiligen als eine *äußere*, nicht selten ihren ganzen Körper miterfassende *contorsio* zum Ausdruck.

Mit ihrem Repertoire an rhetorisch geformten Gesten und Gebärden steht die Magdalenen-Ikonographie des 17. Jahrhunderts fraglos im Einklang mit den wirkungsästhetischen Prämissen einer seit Alberti einschlägig gewordenen Theorie der künstlerischen Ausdrucks-gestaltung. Ihrzufolge zielt die Affektdarstellung im Bild auf eine analoge Affekterregung beim Betrachter, um auf diesem Wege seine emotionale Involvierung zu fördern und ihm eine unverstellte, innere Teilnahme am bildlichen Sujet zu erschließen. Denn ein Gemälde wird, wie es Alberti formuliert, «*dann das Gemüt bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen werden*», der-gestalt daß «*wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Trauernden*».¹³ Bereits Alberti läßt keinen Zweifel daran, daß sich aus diesen Vorgaben das Erfordernis einer klar kodierten Lesbarkeit von Gesten und Gebärden und grundsätzlich das Gebot einer besonderen Eingängigkeit und Verständlichkeit

der Darstellung ergibt. Die Kunsttheoretiker der Gegenreformation sind ihm darin gefolgt. Es sei die Aufgabe des Malers, so betont etwa Giglio, die Gesten, die den jeweiligen Leidenschaften und Schicksalsfügungen angemessen sind, in einer Weise auszudrücken, daß jeder, ungeachtet seiner Bildung, sie unmittelbar zu begreifen vermag.¹⁴ Ähnlich mißt auch Paleotti der Klarheit («*chiarezza*») der Darstellung und mit ihr der Eindeutigkeit des dargebotenen Themas oberste Bedeutung zu.¹⁵ Was sich in solchen Maßgaben immer wieder bekundet, ist nichts anderes als ein Rekurs der Kunsttheorie auf das rhetorische Ideal der *perspicuitas*, auf jenes Leitprinzip eines anschaulichen Bildstils also, das in der Poetik und Rhetorik seit der Antike als unerläßlich angesehen wurde, wenn es darum ging, den Funktionszweck einer überzeugenden und wirkungsstarken Rede zu erfüllen.¹⁶ Unverstellt und klar, so fordert bereits Quintilian, solle der Gegenstand der Darstellung ins Innere des Rezipienten dringen, ganz so wie auch das Licht der Sonne in seine Augen dringt.¹⁷

Es liegt auf der Hand, daß der Nachdruck, den die Gegenreformation auf eine möglichst persuasive Wirkkraft des *commovere* durch eine klar verständliche und affektiv eingängige Bildsprache legte, gerade im Fall der Magdalenen-Ikonographie eine besondere Relevanz ge-

AMORE VERSO IDDIO



14 «[...] isprimere i gesti, di modo che uno, quantunque ignorante, lo sappia conoscere [...]; [...] il pittore eccellente facilmente saprà isprimere i gesti convenevoli e propri ad ogni passione et ad ogni fortuna»; Giglio da Fabriano (wie Anm. 4), S. 28.

15 «[...] la pittura abbia seco quella maggior chiarezza che si può e, dove accade, sia distintamente compartita, talmente che chi la riguarda, subito con poca fatica riconosca quello che si vuol rappresentare [...]»; Paleotti (wie Anm. 3), S. 501. Zum Gebot eindeutiger Lesbarkeit bereits bei Alberti: Barasch (wie Anm. 13), S. 39ff. Zu den entsprechenden Maximen der Gegenreformation: Anton W. A. Boschloo, Annibale Carracci in Bologna. *Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, Bd. II, S. 122ff.; Paolo Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1984 (zuerst 1965), bes. S. 55ff.; Giuseppe Scauzzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York-Berlin u. a. 1992, S. 249ff.; Seidel (wie Anm. 4), S. 221ff.; Hecht (wie Anm. 4), S. 169ff., 204ff.

16 Vgl. Richard Volkman, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig 1885 (2. Aufl.), S. 153ff., 399ff.; Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, S. 777 (s. bes. S. 315, S. 319, S. 427, S. 528–537); ders., *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 50ff.; Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, München-Zürich 1990, S. 86f. Zum betreffenden Rekurs in der italienischen Kunsttheorie: David Summers, «*Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*», in: *The Art Bulletin* 59 (1977), S. 336–361, hier: S. 360; Hefsel Miedema, «*On Mannerism and <maniera>*», in: *Simiolus* 10 (1978–79), S. 19–45, hier: S. 38ff. Generell zur breiten Rezeption seit der frühen Neuzeit: Harald Weinrich, «*Die clarte der*

7 Cesare Ripa, *Iconologia* (ed. Rom 1618), *Amore verso Iddio*

französischen Sprache und die Klarheit der Franzosen», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 77 (1961), S. 528–544, bes. S. 530ff.

17 «[...] ut in animus eius oratio, ut sol in oculos [...] incurrat»; Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, II. Teil, Darmstadt 1995 (3. Aufl.), VIII, 2, 23.

10 Zu Luca Giordano (*Dunkerque, Musée des Beaux-Arts*, ca. 1690) (Abb. 3): Alain Tapié, in: *Les Vanités* (wie Anm. 8), S. 152, Nr. F. 31. Zu Peter Paul Rubens (ca. 1620, Wien, *Kunsthistorisches Museum*) (Abb. 4): Peter Paul Rubens 1577–1640 (*Ausst. Kat. Wien 1977*), Wien 1977, Nr. 33; Michael Jaffé, *Rubens, Mailand 1989*, S. 248f., Nr. 533. Zu Artemisia Gentileschi (Florenz, *Palazzo Pitti, Galleria Palatina*, ca. 1617–20) (Abb. 5): Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the female hero in Italian Baroque art*, Princeton 1989, S. 45ff. Zu Bartolomeo Schedoni (Bologna, *Privatbesitz*, 1609) (Abb. 6): Mariella Uttili, in: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance* (*Ausst. Kat. München 1995*), München-Mailand 1995, S. 307ff., Nr. 105.

11 Cesare Ripa, *Iconologia* (ed. Rom 1618), hg. v. Piero Buscaroli, Mailand 1992, S. 17f. (*Amore verso Iddio*); Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584), in: *ders., Scritti sull'arte*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973, Bd. 2, S. 149f.; *Der Maler solle «la contemplazione nell'alzar gli occhi al cielo [...]» darstellen*.

12 Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, S. 84ff.; Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995, S. 165ff.; Andreas Henning, Gregor J. M. Weber, «*Der himmelnde Blick*», *Zur Geschichte eines Bildmotives von Raffael bis Rotari* (*Ausst. Kat. Dresden 1998–1999*), Emsdetten-Dresden 1998.

13 «[...] movera l'istoria l'animo quando li huomini ioi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla piu che lei si troua capace di cose ad se simile, che piangiamo con chi pinge et ridiamo chon chi ride et dolciamci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai mouimenti del corpo»; Leon Battista Alberti, *Trattato della Pittura*, in: *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. Hubert Janitschek, Wien 1877 (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, XI), S. 120f. — Zum weiteren Zusammenhang: Renfelaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 3ff.; Moshe Barasch, «*Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 33–69; Heiner Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance*. Leon Battista Alberti, Bonn 1981, S. 149ff., 161ff.; Kristine Patz, «*Zum Begriff der <Historia> in L. B. Alberti's <De Pittura>*», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269–287, hier: S. 282ff.; Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, S. 21ff.; Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago 1992, S. 44ff. — Zum kanonischen Fortwirken dieses Konzepts der emphatischen Affektübertragung: Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991; Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's «Conference sur l'expression générale et particulière»*, New Haven-London 1994.

wann. Die Heilige, seit mittelalterlicher Zeit als Vorbild christlicher Buße, «*forma poenitentiae*»,¹⁸ verehrt, rückte in der Folge des Konzils von Trient, als man die Buße gegen alle reformatorische Kritik als ein von Christus selbst eingesetztes Sakrament bekräftigte und damit ihre heilsnotwendige Bedeutung herausstrich, immer stärker in den Rang einer prototypischen Verkörperung der aktiv gelebten und aus tätigem Willen, durch *castigatio* und *contritio* vollzogenen Bußsübung.¹⁹ «*Von einer wahrhaft heiligen Gottesfurcht nimmt unsere Bekehrung (la conversio nostra) ihren Ausgang – dafür ist uns heutzutage Magdalena das Beispiel (l'esempio)*», so preist im späten 16. Jahrhundert (1577) der Franziskanerprediger Panigarola den Modellcharakter der Heiligen und lenkt sogleich das ganze Augenmerk auf ihren flammenden Bußseifer: «*ihren Schmuck und ihre Perlen von sich werfend, sich ihre aufgelösten Haare raufend, mit ihren Händen heftig ringend, erbebte sie und rief: Oh Erdboden, warum öffnest du dich nicht, warum verschlingst du mich nicht? [...]*».²⁰ Analog zur Ikonographie der bildlichen Darstellungen erscheint die Heilige auch hier im Ausdruck einer aktiv durchlebten, tränenreichen und den Aufruhr ihrer Seele sichtbar bekundenden Buße, ein bewegendes und den Gläubigen seinerseits aufrührendes Schauspiel. Es ist derselbe Zusammenhang von Ausdruck und Wirkung, den nur wenige Jahre zuvor auch Giorgio Vasari ins Auge faßt, wenn er von einer (heute verlorenen) Magdalenen-Darstellung Tizians zu berichten weiß, auf der die büßende Heilige, auf-

gelöst in Tränen der Reue und ihren Blick aus geröteten Augen zum Himmel erhoben, so wirkungsstark im Zustand ihrer Zerknirschung dargeboten sei, daß die Darstellung jeden, der sie betrachte, aufs Äußerste erschüttere und zum Erbarmen bewege.²¹

Obscuritas

Blickt man vor dem Hintergrund solcher Zusammenhänge auf Caravaggios <Maria Magdalena> (Abb. 1), so wird deutlich, wie wenig sie sich in die vorgegebenen Ausdruckskonventionen fügt. Ihre Wirkung auf den Betrachter erzielt die Darstellung hier nicht durch die Beredsamkeit äußerer Regungen, durch mimische Artikulation und die Rhetorik von Posen, sondern vielmehr durch die ihr innewohnende Sprachform des Impliziten, des Unausdrücklichen. Mit erschlaferten Armen wie im Schlaf in sich zusammengesunken, erscheint die Heilige von aller äußeren Welt wie abgeschieden und stellt sich dem Betrachter geradezu als Inbegriff des Inaktiven dar. Sie figuriert als Protagonistin in einem Drama, das sich ohne jede äußere Handlung, ohne Regung vollzieht, in einem Geschehen «*affatto senza azione*», wie es Bellori formulieren würde.²² Allein eine Träne auf der Wange zeugt von der Bewegung ihres Inneren, doch bleibt auch sie dem Auge des Betrachters nahezu verborgen, so unmerklich hat sie der Maler in die Darstellung gesetzt, und überdies wird sie durch die Mimik der Heiligen durchaus nicht indiziert (Abb. 8). Das ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, welches Gewicht in theologischer Deutung, Hymnendichtung und Erbauungsliteratur seit je gerade dem Motiv des von der Heiligen hervorgebrachten Tränenflusses als dem äußeren Zeichen für die Inbrunst ihrer Reue beigegeben wurde, dergestalt daß in immer neuen Wendungen von Magdalenas Gnadenbrunn die Rede ist, von ihren überströmenden Tränen der Liebe, der Reue, der Trauer und des Schmerzes, von deren Bitternis und gleichermaßen segensbringender Süße.²³ Nichts von solcher Emphase des Motivs findet sich bei Caravaggio. Daß der Heiligen überhaupt eine Träne entgleitet, erschließt sich dem Betrachter erst bei näherem Zusehen, gewissermaßen auf den zweiten Blick, und setzt zunächst kaum akutes Mitgefühl und Rührung in ihm frei, als vielmehr aufmerkendes Betrachten und zugleich das Verlangen nach thematischer Orientierung, nach Einsicht in den eigentlichen Grund und tieferen Sinn dieser



¹⁸ Joseph Szövérfy, «*Peccatrix quondam femina*»: A Survey of the Mary Magdalene Hymns», in: *Traditio* 19 (1963), S. 79–146, hier: S. 117.

¹⁹ Vgl. die Angaben in Anm. 9. Zur tridentinischen Auslegung der Buße als Sakrament: Eduard Staekemeier, «*Glaube und Buße in den Trienter Rechtfertigungsverhandlungen*», in: *Römische Quartalschrift* 43 (1935), S. 157–177; Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd. III, Freiburg i. Br. 1970, S. 55ff., 315ff.; Herbert Vorgrimmler, *Buße und Krankensalbung*, Freiburg i. Br. 1978 (Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. IV, 3), S. 154ff., bes. 168ff. (mit ausführlicher Literatur); Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993, S. 126ff.

²⁰ «*Il timore l'ingombra: sacrosanto timore, principio d'ogni bene [...] dal timore bisogna cominciare la conversio nostra [...] l'esempio ce lo da la Maddalena hoggi [...] buttando i monili, le gioie, guastando le trecce, percotendosi le mani, tremesa, e diceva: O pavimento, perche non t'apri? perche non m'inghiotti? [...]*», Francesco Panigarola, *Prediche Quadragesimali del Reverendissimo Monsig. Panigarola ... predicade da Lui in S. Pietro di Roma, l'anno 1577, Venedig 1597*, S. 409. Zu dieser Predigt, gehalten 1577 in S. Pietro in Rom, vgl. zuletzt: Treffers (wie Anm. 1), S. 272ff.; sowie bereits bereits S. Alloisi, «*Panigarola e Caravaggio, temi predicatori e pittura religiosa*», in: *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, Rom 1989 (Quaderni di Palazzo Venezia, 6), S. 15–46, bes. S. 19.

⁸ Caravaggio, *Maria Magdalena*, Rom, Galleria Doria Pamphilj, Ausschnitt

²¹ «*[...] fece Tiziano [...] una Santa Maria Maddalena scapigliata, cioè con i capelli che le cascano sopra le spalle, intorno alla gola e sopra il petto; mentre ella, alzando la testa con gli occhi fissi al cielo, mostra compunzione nel rofsore degli occhi, e nelle lacrime dogliezza de peccati: onde muove questa pittura, chiunque la guarda, estremamente; e, che è più, ancorchè sia bellissima, non muove a lascivia, ma a commiserazione*»; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in: *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Florenz 1906, Bd. 7, S. 454. Das 1561 (in zweiter Version?) für Philipp II. geschaffene Gemälde befand sich in der Sakristei von San Lorenzo im Escorial, wo es 1873 verbrannte; vgl. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, London 1969–1975, Bd. I, S. 148f., Nr. 127; Aikema (wie Anm. 8); Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven–London 1997, S. 185ff. ²² Bellori (wie Anm. 1), S. 207. In Bezug auf Caravaggios «*Bekehrung des Paulus*» in S. Maria del Popolo in Rom. Vgl. die Diskussion dieser Wendung und ihrer kunsthistorischen Prämissen bei Svetlana Alpers, «*Describe or Narrate. A Problem in Realistic Representation*», in: *New Literary History* 8 (1976), S. 15–41.

²³ Vgl. Szövérfy (wie Anm. 18), S. 115f., mit zahlreichen Belegstellen; sowie Friedrich Ohly, *Süße Nügel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden–Baden 1989 (Soecula spiritalia, Bd. 21), S. 111ff.; und Haskins (wie Anm. 9), S. 258ff., 265ff.; ferner die Hinweise bei Aikema (wie Anm. 8), S. 50, und Spear (wie Anm. 9), S. 169ff. Grundsätzlich zur Semantik von Tränen und ihrer Zugehörigkeit zum Vollzug von religiöser Buße: Heinz

Gerhard Weinand, *Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters*, Bonn 1958 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 5); Sandra McEntire, *The Doctrine of Compunction in Medieval England: Holy Tears*, New York 1990; Moshe Barasch, «*The Crying Face*», in: ders., *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York 1991, S. 85–99. Für die Zeit der Gegenreformation siehe neuerdings Joseph Imorde, «*Dulciore sunt lacrymae orantis, quam gaudia theatrorum. Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600*», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000) (im Druck).

von außen her kaum ersichtlichen Gefühlsregung, Einsicht also in das, was sich vor seinen Augen abzuspielen scheint und für ihn vorab doch uneinsehbar bleibt.

Eben dies: daß das Bild gerade durch das Unbestimmte, Uneindeutige seiner thematischen Aussage den Betrachter in seinen Bann zieht und hierdurch seinem Augenmerk gespannte Beteiligung, die Intensität eines erkundenden und Zugang zur Bedeutung suchenden Betrachtens abverlangt, kennzeichnet die Bedingung seiner ästhetischen Wirkung. Nicht in der Selbstverständlichkeit eines offen mitgeteilten Sinns, sondern vielmehr in dessen Verborgenheit erfüllt sich die Logik der Darstellung. Nicht *perspicuitas* ist ihr poetisches Prinzip, sondern, im Gegensatz hierzu, die Undurchsichtigkeit und Unausschöpfbarkeit des Sinns. Darin, nämlich in der semantischen Dunkelheit des Bildes, dem Bildstil der *obscuritas*, gelangt zur ästhetischen Verdichtung, was sich in der anschaulichen Motivgestalt der Heiligen als deren inwendige Verschlossenheit, als Unzugänglichkeit ihrer inneren Erlebniswelt mitteilt. Anders gesagt: Das innere Geheimnis der dargestellten Bildfigur manifestiert sich hier in hohem Maße als ästhetisches Geheimnis der Darstellung selbst.²⁴

Die Geheimnisqualität des Bildes macht dieses für den Betrachter zu einem «Ort der

Multivalenz» (Barthes), zu einem Gegenstand fortgesetzter Sinnproduktion, insofern sich seine Auslegung nicht als Vereindeutigung, sondern als Vervielfältigung des Sinns, als «ständiges Flechten» einer Bedeutungstextur konstituiert.²⁵ Es gehört, wenn man so will, zur ästhetischen Strategie von Caravaggios Gemälde, sich einer diskursiven Reduktion zu entziehen und sich dem Betrachter vielmehr als Erkenntnisraum des Mehrdeutigen und Allusiven zu öffnen, als Darstellung, die auch in thematischer Hinsicht mehrfache, aufgefächerte Bezüge bereithält. Das wird in besonderer Weise deutlich, wenn man danach fragt, in welchem episodischen Zusammenhang ihrer Legende Magdalena hier eigentlich gezeigt ist. Bereits ein cursorischer Überblick über die verschiedenen Stationen, die nach Maßgabe der schriftlichen und bildlichen Überlieferung den Lebensweg der Heiligen und den Prozeß ihrer inneren Bekehrung markieren, führt vor Augen, wie consequent sich die Darstellung einer ikonographisch eindeutigen Bestimmbarkeit entzieht.

In den unterschiedlichen Evangelienberichten und ihrer nachfolgenden Synthetisierung im Zuge der mittelalterlichen Legendenüberlieferung²⁶ erscheint Magdalena zunächst als diejenige, die im Hause Simons des Pharisäers voll Reue «die Füße des Herrn mit ihren

²⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1976, S. 24.

²⁶ Zur historischen Entwicklung der Legende und zur frühen Ikonographie der Heiligen: Hans Hansel, *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellen-Untersuchung*, Bottrop i. W. 1937, S. 13ff.; Helen M. Garth, *Saint Mary Magdalene in Mediaeval Literature*, Baltimore 1950 (*The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science*, Ser. 67, 3), S. 18ff.; Victor Saxer, *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen age*, Paris 1959, S. 2ff.; Marga Janssen, *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1961; Szövérfy (wie Anm. 18), S. 79ff.; Marga Anstett-Janssen, «Maria Magdalena», in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. Br. 1968–1976, Bd. 7, Sp. 516–541; Cornelia Elizabeth Catharina Maria van den Wildenberg-De Kroon, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena*

²⁴ Zur Kategorie der *obscuritas*, die in der Tradition von Poetik und Rhetorik als Gegenprinzip zur *perspicuitas* fungiert, vgl. Lausberg, *Handbuch* (wie Anm. 16), S. 13f., §§ 1067–1070; ders., *Elemente* (wie Anm. 16), S. 51; Manfred Fuhrmann, «*Obscuritas*. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike», in: *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. v. Wolfgang Iser (Poetik und Hermeneutik, Bd. 2), München 1966, S. 47–72; Tom Tashiro, «*Ambiguity as Aesthetic Principle*», in: *Dictionary of the History of Ideas* Bd. 1 (New York 1968), S. 48–60; Roland Bernecker, Thomas Steinfeld, «*Amphibolie, Ambiguität*», in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1 (Tübingen 1992), Sp. 436–444; Alfons Reckermann, «*Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*», in: *Innovation und Originalität*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger (Fortuna vitrea, 9), Tübingen 1993, S. 98–132, hier: S. 111 ff.; Walter Haug, «*Geheimnis und*

⁹ Alessandro Allori, *Christus im Haus von Martha und Magdalena*, Florenz, Palazzo Portinari Salviati

dunkler Stil», in: *Schleier und Schwelle*, Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, hg. v. Aleida und Jan Afsmann, München 1998 (*Archäologie der literarischen Kommunikation*, V), S. 205–217.



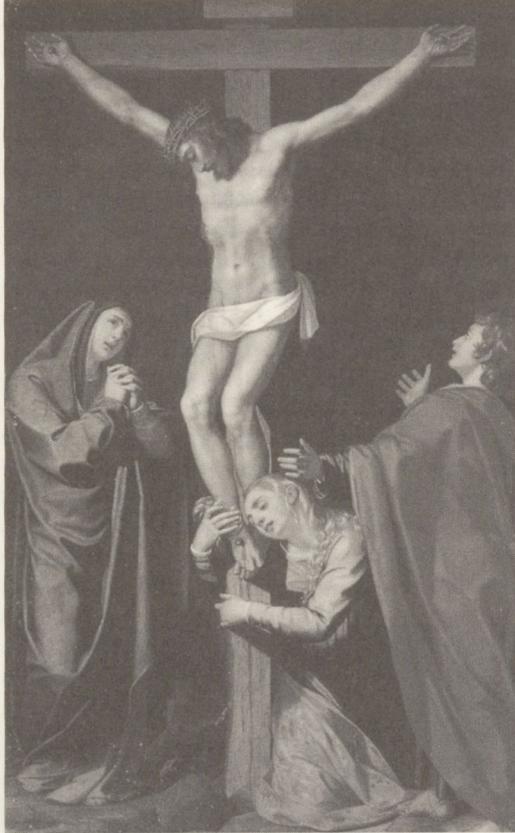
¹⁰ Alessandro Allori, *Christus im Haus von Martha und Magdalena*, Florenz, Palazzo Portinari Salviati, Ausschnitt

im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters, Amsterdam 1979, S. 20ff., 25ff.; Haskins (wie Anm. 9).

Tränen wusch, mit ihrem Haar trocknete und mit köstlicher Salbe salbte», wie die *Legenda Aurea* resümiert.²⁷ Die gläserne Karaffe im Bildvordergrund und das offen herabfallende Haar rufen diese Episode fraglos ins Bewusstsein, wenn auch Belloris Hinweis, daß das Haar in der Tat noch feucht sei, sich nach Maßgabe des Bildes kaum als zutreffend erweist.²⁸ Magdalena ist sodann auch diejenige, die sich im Hause ihrer Schwester

Martha «zu Jesu Füßen» niedersetzte, wie es im Evangelium bei Lukas heißt, «und seiner Rede zuhörte».²⁹ Es ist jene Episode, die im Verständnis theologischer Exegese exemplarisch den Gegensatz zwischen *vita contemplativa*, verkörpert in Magdalena, und *vita activa*, in ihrer ungleichen Schwester Martha, vor Augen stellt und dabei ersterer die höhere Gottwohlgefälligkeit durch das von Christus selbst beschiedene Urteil bezeugt, anders als ihre Schwester habe Magdalena «das gute Teil erwählt (*optimam partem elegit*)».³⁰ Was diese Episode beleuchtet, ist die Dimension der religiösen Innenwendung, jener Gabe also, die die Heilige dazu befähigt, die Botschaft der göttlichen Gnade trotz der Sünde ihres äußeren Lebens ganz aus der Kraft ihrer inneren Betrachtung zu empfangen. Alessandro Alloris Gemälde in Florenz von 1578 führt die geläufige Ikonographie der Szene vor Augen (Abb. 9 und 10):³¹ Magdalena hat sich an der Seite Christi auf dem Boden niedergelassen, mit in den Schoß gelegten Händen, denen das Buch zu entgleiten scheint – so sehr ist sie versunken in die weltabgewandte Betrachtung ihres Herrn und den Sinn seiner Worte.

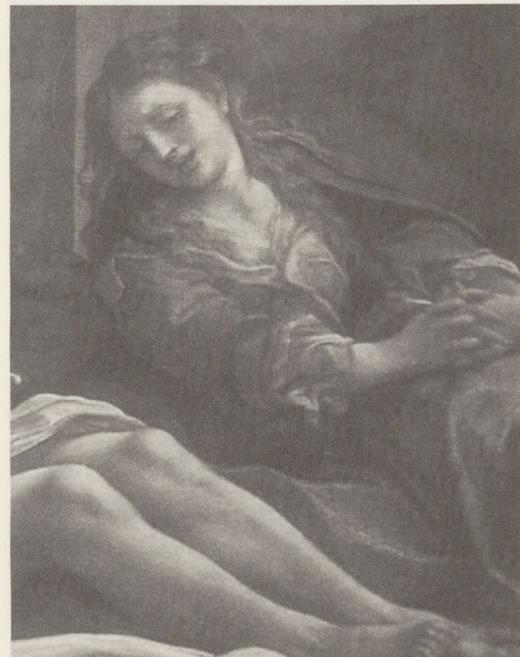
Bei aller ikonographischen Anknüpfungsmöglichkeit, die beide Episoden in Hinblick auf das Sujet von Caravaggios Darstellung bieten, spricht doch gegen eine direkte Identifizierung nicht nur die fehlende kontextuelle Einbettung, etwa durch die Mitdarstellung Christi



11 Scipione Pulzone, Kreuzigung Christi, Rom, S. Maria in Vallicella



12 Correggio, Beweinung Christi, Parma, Galleria Nazionale



13 Correggio, Beweinung Christi, Parma, Galleria Nazionale, Ausschnitt

27 Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1975, S. 472. Vgl. Lk. 7, 36ff., sowie die z. T. abweichenden Berichte bei Joh. 12, 1ff., Mt. 26, 6ff., Mk. 14, 3ff. Vgl. Janssen (wie Anm. 26), S. 79ff., 290ff.; sowie zuletzt: Thomas Zeller, *Die Salbung bei Simon dem Pharisäer und in Bethanien*, Köln-Weimar-Wien 1997 (ikonographischer Überblick).

28 Vgl. Anm. 1 (Bellori). Zum Motiv der Karaffe zuletzt die entsprechende, nicht in jeder Hinsicht überzeugende Erörterung bei Laura Rufio, «La <Maddalena penitente> nella Galleria Doria Pamphilj», in: Caravaggio. *Nuove Riflessioni*, Rom 1989 (Quaderni di Palazzo Venezia, 6), S. 156–161.

29 Lk. 10, 39.

30 Lk. 10, 42. Zur Auslegungsgeschichte bis in die frühe Neuzeit zuletzt umfassend: Giles Constable, «The Interpretation of Mary and Martha», in: ders., *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge (Mass.) 1995, S. 1–141.

31 Florenz, Palazzo Portinari Salvati; vgl. Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991, S. 247, Nr. 69.

oder zumindest ein entsprechend szenisch angelegtes Arrangement, sondern auch die dem Bild so eigene Motivprägung der mit gesenktem Haupt und geschlossenen Lidern wie schlafend gegebenen Heiligen.

In noch stärkerem Maß gilt solche Inkongruenz auch für die weiteren zum ikonographischen Repertoire der Heiligen gehörenden Stationen, für jene Begebenheiten also, die sich unmittelbar mit dem Leidensweg Christi und dem österlichen Geschehen verbinden. Sei es, daß Magdalena bei Christi Tod in tränenreichem Schmerz unter dem Kreuz kauert, wie es exemplarisch Scipione Pulzones Gemälde von 1590 in der Chiesa Nuova in Rom vorführt (Abb. 11)³²; oder sei es, daß sie den bereits vom Kreuz genommenen Leichnam – wie einst im Hause des Simon, so auch jetzt zu seinen Füßen niedersinkend – in letzter Liebestat beweint (Abb. 12 und 13; 14 und 15).³³ Schließlich begegnet die Heilige als diejenige, die als erste ins leere Grab Christi blickt, vereinsamt zurückgeblieben und in Trauer klagend, daß man ihren Herrn fortgenommen hat: «*quia tulerunt dominum*

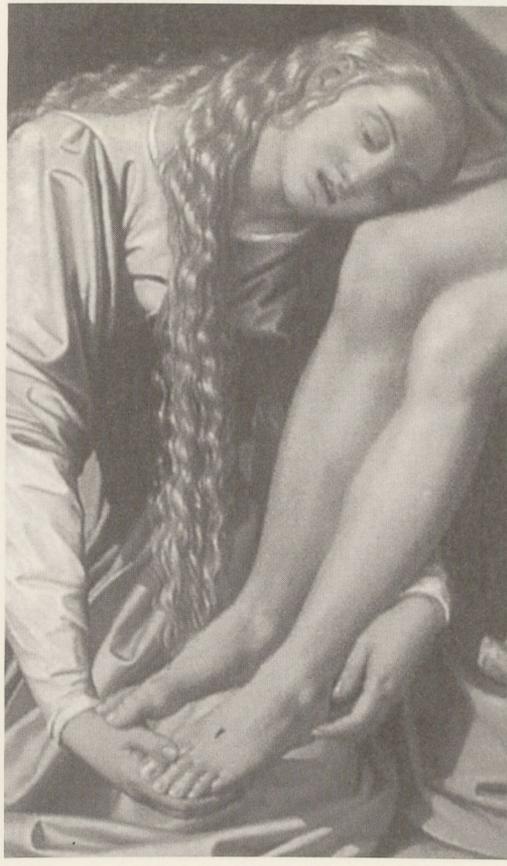
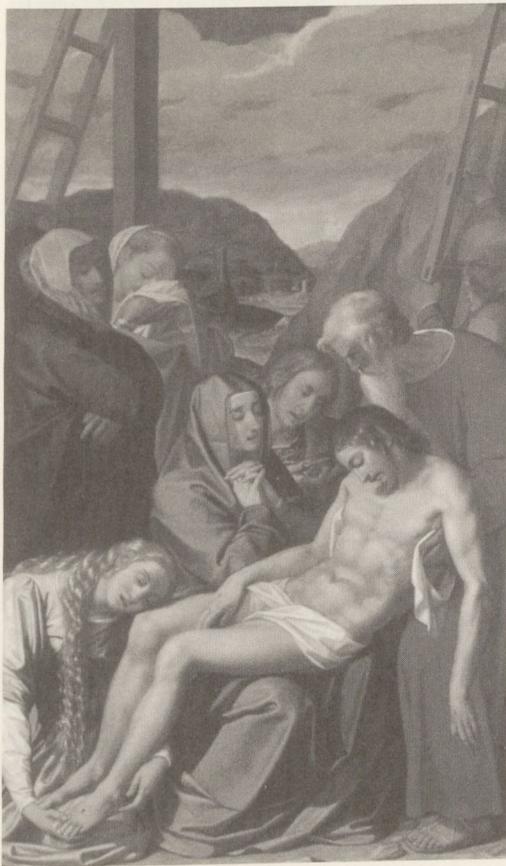
meum».³⁴ Die bildlichen Darstellungen, wie etwa Guerrieris Gemälde in Wien (Abb. 16), zeigen die Heilige hier für gewöhnlich als Einzelfigur, die mit gesenktem Haupt und aufgelöstem Haar neben dem offenen Grab am Boden kauert, wobei sich die Geläufigkeit dieser Ikonographie nicht nur im Bereich von gemalten Darstellungen bezeugt, sondern auch durch ihre weite Verbreitung in Drucken der Andachtsgraphik (Abb. 17).³⁵

Auf Caravaggios Gemälde wird keine dieser verschiedenen Episoden eigentlich vor Augen gestellt, und doch erscheint jede von ihnen der Darstellung inhärent und implizit von ihr zur Anschauung gebracht. Weisen die Kennzeichnung des Fußbodens mit seinen steinernen Fliesen sowie der abgelegte Schmuck und die Karaffe auf eines der frühen, vorösterlichen Begebnisse, so künden doch die ganze Haltung kraftloser Ermattung, das niedergesunkene Haupt und die in stiller Trauer vergossene Träne bereits von ihrem inwendigen Beisein bei Passion und Auferstehung und lassen sie wie im Reflex der betreffenden, für die Szenenikono-

32 Federico Zeri, *Pittura e contro-riforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza 1997 (zuerst 1957), S. 64f.

33 Zu Correggio (Parma, *Galleria Nazionale*, 1526) (Abb. 12): Cecil Gould, in: *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Kat. Ausst. Bologna–Washington–New York 1986–1987), Washington 1986, S. 104ff., Nr. 31; Maria di Giampaolo, Andrea Muzzi, *Correggio. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1993, S. 90. Zu Scipione Pulzone (New York, Metropolitan Museum, 1593) (Abb. 14): Zeri (wie Anm. 32), S. 66ff.; Alessandro Zuccari, in: *Caravaggio e il suo tempo* (Ausst. Kat. Neapel 1985), Neapel 1985, S. 172, Nr. 50; Reinhold Baumstark, in: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* (Ausst. Kat. München 1997), München 1997, S. 458ff., Nr. 137. Zur ikonographischen Tradition: Frank O. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 142ff.; Haskins (wie Anm. 9), S. 202ff.

14 Scipione Pulzone, *Beweinung Christi*, New York, Metropolitan Museum of Art



34 Joh. 20, 13. Vgl. Haskins (wie Anm. 9), S. 210ff.

35 Zu Giovan Francesco Guerrieri (Wien, Kunsthistorisches Museum, ca. 1629–30) (Abb. 16): Wolfgang Prohaska, in: *Die Gemäldergalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, S. 64, T. 151. Zum Stich von Hieronymus Wierix (Abb. 17): Marie Maunquoy-Hendricks, *Les Estampes de Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bd. II, Brüssel 1979, S. 221, Nr. 1235; Odile Delenda, in: *Marie Madeleine* (wie Anm. 9), S. 75, Nr. 38. Vgl. zur ikonographischen Tradition: ebd., Nr. 18, Nr. 37; Mariëna Mosco, in: *La Maddalena tra Sacro e Profano* (wie Anm. 1), S. 128, Nr. 43.

15 Scipione Pulzone, *Beweinung Christi*, New York, Metropolitan Museum of Art, Ausschnitt

graphie gebräuchlichen Motivprägungen erscheinen. Die situativen, je in Raum und Zeit konkretisierten Bezüge der einzelnen, sukzessiven Episoden scheinen bei Caravaggio gleichsam aufgehoben zugunsten einer anschaulich verdichteten Bildprägung, die die verschiedenen Aspekte von äußerem Weltverzicht, innerer Bekehrung und bußbereiter Demut, von *compassio*, leiderfüllter Trauer und innigem Gedenken an den Herrn ineinssetzt und jenseits aller Narration als deren wesentliche Sedimente in der Bildfigur bündelt. Das Uneindeutige der Darstellung, ihre Verschloffenheit und Inhärenz, schlägt auf diese Weise als inhaltliche Mehrdimensionalität, als eine gesteigerte Aspekthaftigkeit der semantischen Bezüge zu Buche.

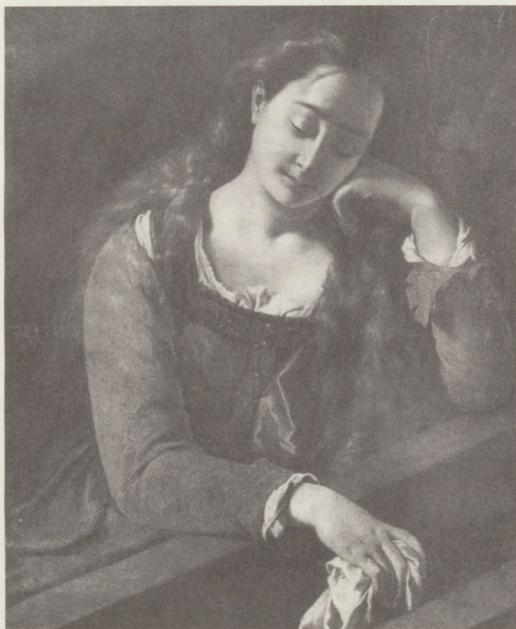
Was die Darstellung damit leistet, zeichnet sich ab, wenn man bedenkt, daß seit je auch theologische Exegese und Hagiographie in ihrer Auslegung der Heiligen kaum anders verfahren, als im zeitlichen Nacheinander der verschiedenen Lebensepisoden allererst die Dimension von inhaltlicher Konvergenz, Analogie und zeitübergreifender Sinnbezogenheit zu betonen. «Einst hatte sie diese Füße mit Reuetränen benetzt, jetzt wusch sie dieselben Füße noch mehr mit ganzen Tränenbächen, die Schmerz und Mitleid ihr auspreßten», so berichten bereits die *Meditationes Vitae Christi* über Magdalena und spannen damit übergreifend Anfang und Ende ihrer irdischen Gemeinschaft mit dem Herrn zusammen.³⁶ Es

ist dieselbe Form von Sinnpotenzierung durch leitmotivische Analogiebildung, die sich auch in der liturgischen Hymnendichtung immer wieder findet, so etwa ausdrücklich in einer Sequenz des 15. Jahrhunderts, die das im Innersten der Heiligen zehrende Feuer von Leidenschaft und Leiden als den einen, wiederkehrenden Grund ihres dreifachen Weinens und dreifach wiederholten Salbens besingt.³⁷ Die motivische Analogsetzung der einzelnen Begebenheiten begründet hier deren inhaltlich gedeutete Synopse und verleiht ihnen damit zugleich eine besondere «Mehrdeutigkeit des Wirklichkeitscharakters», eine «Unbestimmtheit zwischen der Darstellung einer realen Handlung und der Darstellung eines sinnbildhaften Gestus».³⁸

Illuminatio

Worauf solche sinnbildhafte Zusammenschau und exegetische Bezugsetzung der Episoden im Kern gerichtet ist, ist nichts anderes als die Dimension jenes Gegensatzes, der sich zwischen der Erfahrung von Christi Gegenwart und leiblichem Dasein und dem Verlust dieser Gegenwart in seinem Tod auftut, ein Spannungsbezug also zwischen Nähe und Ferne, Präsenz und Absenz, aber auch zwischen dem Irdischen und Göttlichen, dem Schaubaren und Unschauba-

³⁶ *Meditationes vitae Christi*, in: Bonaventura, *Opera omnia*, hg. v. A. Ch. Peltier, Paris 1864–1868, Bd. 12 (1868), S. 509–628. Dt. Übers. nach: Des Bruders Johannes de Caulibus *Betrachtungen vom Leben Jesu Christi*, verdeutsch von Vinzenz Rock, Berlin 1928, S. 344.



¹⁶ Giovan Francesco Guerrieri, Maria Magdalena am leeren Grab Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum



¹⁷ Hieronymus Wierix, Maria Magdalena am leeren Grab Christi, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Cabinet des Estampes

³⁷ «Trini fletus argumentum / Et effusum ter unguentum / Probat ignem violentum / Penetrantem intima. // Flet in domo, flet ad crucem / Passionem Christi truce[m], / Flet et Christum mortuum»; siehe Szövérfy (wie Anm. 18), S. 116.

³⁸ Büttner (wie Anm. 33), S. 163.

chen Aspekten – zu veranschaulichen. Erscheint Maria im <Haus von Nazareth> von ca. 1630 (Ohio) (Abb. 21) als junge Mutter, die schmerzerfüllt zu ihrem Sohn blickt, weil dieser sich beim Flechten einer Dornenkrone sticht⁴⁶, so figuriert sie auf anderen Darstellungen (Abb. 20) als junges Mädchen, das während seines tiefen, durch eine Engelsgloriole umfangenen Schlafes von der Liebe zu Gott und zugleich von der Vorausahnung einer gnadenhaften Erwählung erfüllt ist.⁴⁷ «Ego dormio et cor meum vigilat: Ich schlafe, aber mein Herz wacht», so formuliert den hier vor Augen stehenden Gedanken bereits der einschlägige Vers des Hohenliedes.⁴⁸

Mit der Vorstellung vom Wachsein im Herzen verknüpft sich der weitere Gedanke von der dunklen Nachtzeit und äußeren Finsternis, als der komplementären Bedingung für die innere Erleuchtung, die *illuminatio* der Seele durch den Herrn: «Du hast mein Herz geprüft und heimgesucht bei Nacht», wie es in topischer Vorgabe der Lobgesang des Psalter verkündet,⁴⁹ und wie es gleicherweise die angesprochenen Darstellungen Zurbaráns mit ihren lichtumflorten Protagonisten inmitten sie umgebender Finsternis vor Augen führen. Ebenso wie die Rede vom abgechiedenen Herzzinneren (*secretum cordis*) als Wohnstatt des Herrn impliziert auch diejenige vom Dunkel der Nacht (*nox tenebrosa*), in welches das Mysterium sich hüllt, nichts anderes als jene «Inkommensurabilität menschlicher Erfah-

ungsmöglichkeiten gegenüber göttlichen», die allererst den «Geheimnischarakter der mystischen Erfahrung»⁵⁰ begründet.

Auf die Figur Maria Magdalenas und den Prozess ihrer inneren *conversio* wird die betreffende Erleuchtungsmetaphorik bereits seit frühester Zeit angewendet und seither im Ausdruck immer neu variiert Epitheta bekräftigt: Sie leuchte in der Finsternis als glänzender Stern («*stella fulgida*»), als strahlende Lampe («*lucerna micans*»), als hell schimmernder Edelstein («*gemma fulgens*»), gleich einem Gefäß strahle wunderbarer Ruhmesglanz in ihr («*vas mirae gloriae*»), und andere Wendungen mehr.⁵¹ Was sich dabei eröffnet, ist ein doppelter Aspekt. Denn Magdalena ist die Erleuchtete, «*illuminata*», wie es in der *Legenda aurea* heißt, «*erleuchtet im Geist von dem Licht vollkommener Erkenntnis*», doch bezeugt sich darin zugleich ihre Rolle als Erleuchterin, «*illuminatrix*», für jene Gläubigen, die ihrem Vorbild nachzustreben suchen: «*Weil sie das beste Teil innerer Betrachtung wählte, ist sie genannt Erleuchterin; denn hieraus [...] empfing sie das Licht, welches darnach die anderen erleuchtete*».⁵²

Speculum

Vor dem Hintergrund solcher thematischen und bildmotivischen Zusammenhänge lässt sich sagen, dass in Caravaggios hingesunkener Magdalena ein Bild der inneren Kontemplation vor Augen steht, jenes «*besseren Teils (optimam partem)*» also, das die Heilige im Gegensatz zur tätigen Martha für sich gewählt hat. Diesen Bildsinn

46 Zurbarán (Ausst. Kat. Paris 1988), Paris 1988, S. 284ff., Nr. 48.

47 Zurbarán (wie Anm. 46), S. 311ff., Nr. 59; Benito Navarrete Prieto, in: Zurbarán al Museo Nacional d'Art de Catalunya (Ausst. Kat. Barcelona 1998), Barcelona 1998, S. 132ff., Nr. 13 und 14.

48 Cant. 5, 2. Generell zum vielfältigen Niederschlag des Topos in der Malerei des 16. und 17. Jhs.: Enriqueta Harris Frankfurt, «El Greco's <Holy Family with the Sleeping Christ Child and the Infant Baptist: an Image of Silence and Mystery>», in: Hortus imaginum. Essays in Western Art, hg. v. Robert Enggass und Marilyn Stokstad, Lawrence 1974, S. 103–111. Zur Magdalenen-Exegese in Bezug auf die Braut des Hohenliedes: Calvesi (wie Anm. 1); ders., *Le realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 207ff.; Haskins (wie Anm. 9), S. 194f.

49 «*Probasti cor meum, et visitasti nocte*», Ps. 16, 3. Zum Bedeutungsspektrum des Motus siehe Justus Müller Hofstede, «*Vita Mortalium Vigilia. Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten*», in: *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer* (Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1993–1994), hg. v. Sabine Schulze, Stuttgart 1993, S. 35–46, darin S. 42 zu Magdalena. Die Literatur zur Auslegung und metaphorologischen Bedeutungsentwicklung der inneren *illuminatio* ist Legion, siehe v. a.: Hans Blumenberg, «*Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*», in: *Studium Generale* 10 (1957), S. 432–447, bes. 439ff.; Marianne Schloffer, «*Lux Inaccessibilis. Zur negativen Theologie bei Bonaventura*», in: *Franziskanische Studien* 68 (1986), S. 1–140; sowie zuletzt Alois M. Haas, «*Die Arbeit der Nacht. Mystische Leiderfahrung nach Johannes Tauler*», in: ders., *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt a. M. 1996, S. 411–445, mit weiteren Angaben.

20 Francisco de Zurbarán, *Die heilige Jungfrau als Mädchen beim Schlaf*, Jerez de la Frontera, San Salvador

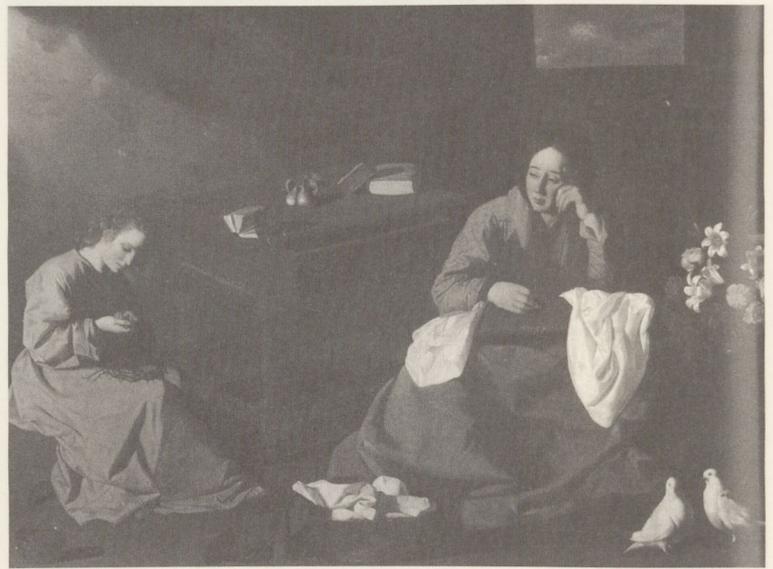


50 Alois M. Haas, «*Die dunkle Nacht der Sinne und des Geistes. Mystische Leiderfahrung nach Johannes vom Kreuz*», in: ders., *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt a. M. 1996, S. 446–464, zit. S. 462.

51 Szövérfy (wie Anm. 18), S. 92, 115, 121, 137f., und *passim*, mit zahlreichen Belegen.

52 *Legenda Aurea* (wie Anm. 27), S. 470f.

21 Francisco de Zurbarán, *Das Haus von Nazareth, Ohio*, Cleveland Museum of Art



führt die Darstellung konsequent zu einer wirkungsästhetischen Verdichtung. Das betrifft zunächst die Positionierung der Heiligen in der gewählten Szenerie, die den Eindruck von Zeitenthobenheit und Ortlosigkeit erweckt. Fußboden und rückwärtige Wand gehen kaum unterscheidbar ineinander über und bilden einen gleichmäßig eingetönten Fond, vor dem die Bildfigur in ihrer Entfernung zur Wand kaum bemessbar und damit einer raumlogisch klaren Situierung wie entzogen erscheint. Diese Dissoziation wird, semantisch sinnfällig, noch dadurch betont, daß der Raum dunkel belassen ist, die Heilige selbst indes vom Licht beschienen wird. Auch der Streifen des einfallenden Lichts, oben rechts, bleibt eigentümlich unverortbar und in seiner Herkunft unbestimmt; er leuchtet nicht eigentlich den Raum aus, sondern indiziert vielmehr lakonisch die angesprochene Metaphorik der inneren Erleuchtung.

An dieser Stelle wird deutlich, daß die bildliche Präsenz der Heiligen vorrangig nicht der Logik interner, abbildlich geregelter Bezüge, als vielmehr der externen Logik des Bezugs zum Betrachter folgt. Allererst für ihn und seine Wahrnehmung ist die Bildfigur in der Regie der Lichtführung arrangiert und vor den dunklen Grund gesetzt. Sein Blick ist dabei unmerklich und doch planvoll als Draufsicht bestimmt –



Abb. 22: Caravaggio, Die Ruhe auf der Flucht, Rom, Galleria Doria Pamphili, Ausschnitt

durch die perspektivische Disposition ebenso wie durch die möglichst tiefe Anordnung der Figur in der Fläche des Bildes. So erfüllt sich das Sujet der inneren Reue und Erniedrigung (*humilitas*) hier nicht allein im gegenständlichen Motiv der fast am Boden hockenden Heiligen, sondern allererst in der Weise seiner anschaulichen Darbietung, in der Weise also, in der es für den Betrachter ästhetische Konkretheit annimmt.⁵³

Das gilt näherhin auch für weitere Aspekte in der Motivgestalt der Heiligen. Ihr wirkungsvoll ins Licht gesetzter Nacken, die herabgesunkenen Arme und die ineinander gelegten Hände schließen sich zu einer integrierten Form zusammen, die ihrerseits umfassen wird vom langen, braunen Haar und dem in gleicher Farbe um den Schoß geschürzten Umhang. Die dicht in sich geschlossene Darbietung der Heiligen wird hier zum visuellen Signum jenes Geheimnisses, das in ihr und ihrem Inneren beschlossen ist. Ihr Dasein ist, wenn man so will, ein bildgewordener Ausdruck für die Innenwendung im Prozeß der Kontemplation. Daß das Sitzmotiv dabei organisch prekär und nach mimetischen Gesichtspunkten kaum befriedigend gelöst erscheint, tritt gegenüber dieser Wirkungsabsicht ebenso zurück wie grundsätzlich alle Unklarheit der räumlichen Disposition. Alles am Bild ordnet sich vielmehr dem ästhetischen Gesetz seines Aufgefaßtwerdens durch den Betrachter unter.

Grundsätzlich betrachterbezogen ist auch die semantische Struktur der Mehrdeutigkeit des Bildes, die angesprochene «Multivalenz» seiner Bedeutungstextur, dergestalt daß der Rezipient produktiv an seinem Verstehen beteiligt ist, im Sinne eines immer neu erfolgenden Bestimmens des von der Darstellung selbst unbestimmt Belassenen. Das gilt zumal für den zentralen Sinnkomplex der <inneren Betrachtung>, den die Heilige in höchst uneindeutigen Facetten verkörpert. So wie sich in ihrem Antlitz eine Träne zeigt und doch zugleich auch eine mild glühende Rötung auf ihren Wangen und Lippen, so vereint auch ihre Kontemplation Reue und Schmerz ebenso wie Liebe und begehrendes Sehnen in sich. Die Neigung ihres Kopfes weist Versunkenheit, aber auch Erschöpfung oder Trauer aus, und setzt doch zugleich das vom Haar frei gelaßene Ohr als jenes Organ ins Licht, dem in theologisch hergebrachter Überlieferung das Hören von Gottes Wort als der Quelle des Glaubens und der

⁵³ Vgl. Hildegard Kretschmer, «Beobachtungen zur Bildsprache von Caravaggio», in: Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, hg. v. Karl Möseneder und Andreas Prater, Hildesheim-Zürich-New York 1991, S. 169–182, hier: 170; Raabe (wie Anm. 1), S. 38.

54 Gerhard Kittel, in: *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament I*, 216–225; Karl Rahner, *Hörer des Wortes*, München 1941; Paul Tombeur, «*Audire* dans le thème hagiographique de la conversion», in: *Latomus* 24 (1965), S. 159–165, mit zahlreichen Belegstellen. Ähnlich hört der Evangelist Johannes die Geheimnisse des Glaubens im Schlaf an Jesu Herz; Reiner Hausperr, «Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem <Andachtsbilder> und deutsche Mystik», in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin 1975, S. 79–103, hier S. 87ff.; Hamburger (wie Anm. 43), S. 160.

55 Rom, Galleria Doria Pamphili, ca. 1596–97. Siehe Cinotti (wie Anm. 1), S. 512ff., Nr. 54; Hibbard (wie Anm. 1), S. 533ff., 285f.; Marini (wie Anm. 1), S. 393ff., Nr. 19.

Geisterkenntnis zukommt.⁵⁴ Die Haltung ihrer Arme schließlich erscheint gleich einem imaginären Umfängen, als ein Gestus, der im Dahingleiten und Sich-Lösen ebenso sehr den Verlust des geliebten Herrn bekundet, wie im zarten Zusammenschluß der Hände seinen inwendig immerdauernden Besitz. Es ist dieselbe, offene Sinnimplikation, die durch eine ähnliche Motivgestaltung auch in Caravaggios <Ruhe auf der Flucht> entworfen wird (Abb. 22), einem Werk, das in engster zeitlicher Verwandtschaft zur <Magdalena> entstand: Ähnlich niedergesunken in erschöpftem Schlaf, hält hier die Heilige Jungfrau selbst ihren Sohn noch fürsorglich umfangend an sich gedrückt, während sich im kraftlosen Hingleiten ihres Armes doch zugleich bereits die vorbestimmte Unabwendbarkeit des kommenden Verlustes ankündigt.⁵⁵

Im Licht dieser verschiedenen Beobachtungen wird deutlich, daß <Kontemplation>, <innere Erkenntnis> und <Ergebenheit> in Caravaggios Bild nicht einfach ein dargestelltes Thema sind, sondern vielmehr in der präsentativen Dimension, in der bildlichen Gegebenheit des Werkes aufgehoben und im Sinne einer Betrachterfunktion ästhetisch wirksam gemacht sind. Die komprimierte Sinnfülle des Bildes verlangt, vom Betrachter durch sein Sehen erfahren und fortgespannt zu werden, dergestalt daß er im Blick auf die Heilige das Stille und Versunkene ihres Daseins, das Unausgespro-

chene ihres Fühlens und Sinnens, kurz: das in ihr beschlossene Geheimnis zum Gegenstand der eigenen Kontemplation erhebt. Die innere Betrachtung der Heiligen und die externe Betrachtung ihrer Darstellung treten hier in ein komplementäres, wechselseitig sich bestimmendes Verhältnis. Sinnkonstitution der Darstellung und Konstituierung des betrachtenden Subjekts, so könnte man mit Wolfgang Iser formulieren, sind hier zwei in der Aspekthaftigkeit des Bildes verspannte Operationen.⁵⁶

In Caravaggios Bild erscheint damit, wenn man so will, jener alte, exegetische Topos, der von Magdalena als einem Spiegel für den Gläubigen, als *peccatoris speculum* spricht, ins Ästhetische gewendet. Daß Magdalena «*un specchio da rimarar*», ein Spiegel zum Betrachten sei, der dem Gläubigen den Weg zum eigenen Heil eröffne, führt etwa der Prediger Giovanni d'Avila 1610 in Rom aus,⁵⁷ und folgt damit nur einem in der Magdalenenverehrung weithin gebräuchlichen Gedanken.⁵⁸ Agoſtino Carracci Stich von 1581 (Abb. 23)⁵⁹ bietet dafür ebenso ein Beispiel wie etwa Giovanni Francesco Guerrieris Gemälde von ca. 1620 in Fano (Abb. 25).⁶⁰

Es zeigt den Hl. Carlo Borromeo, dem in dunkler Nacht bei seiner Andacht vor dem Kruzifix das Wunder widerfährt, daß ihm zwei Engel einen imaginären Ausblick durch ein offenes Fenster weisen (Abb. 25). Was der Heilige dort in der Ferne erblickt, ist nichts anderes als eine Zielfiguration seines eigenen *imitatio*-Verlangens: Christus am Ölberg, der in ähnlicher Gebärde wie er selbst, mit ausgestreckten Armen und erhobenem Blick und gleichfalls in der Finsternis der Nacht, am Boden kniet und seinerseits von Engeln das Kreuz gewiesen bekommt. Unter ihm aber, am Fuß des Ölbergs, zeigt sich die Figur der Hl. Magdalena, die ähnlich wie bei Caravaggio in ermatteter Haltung niedergesunken ist. Ihre Einblendung ins Gethsemane-Geschehen, die durch den Bibelbericht in keiner Weise gedeckt ist, hat eine naheliegende Bedeutung: Sie figuriert als Gegensatz zum schlafenden Petrus neben ihr, den Christus in dreifacher Mahnung vergeblich zur Wachsamkeit angesichts des anstehenden Geschehens aufrief. Seine Augen waren, wie es heißt, «*voll des Schlafes*», das meint: sie waren ohne Einsicht und Erkenntnis.⁶¹ Anders Magdalena, die auch in dunkler Nacht den Herrn in ihrem Herzen trägt und so für Carlo

56 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1984 (2. Aufl.), S. 246 («*Sinnkonstitution und Konstituierung des lesenden Subjekts sind zwei in der Aspekthaftigkeit des Textes miteinander verspannte Operationen*»).

57 Treffers (wie Anm. 1), S. 271.

58 Szövérfy (wie Anm. 18), *passim*, z. B. S. 117 («*conversionis speculum*»), S. 122 («*Exemplar et speculum*»); Wiltraud aus der Fünften, *Maria Magdalena in der Lyrik des Mittelalters*, Düsseldorf 1966, S. 191 («*speculum peccatoris*»); Delenda (wie Anm. 4), S. 199ff. («*speculum poenitentia*», etc.); Aikema (wie Anm. 8), S. 52 («*Quæsta sia il vostro specchio, la vostra maestra*»).
59 Diane DeGrazia Bohlin, *Prints and related Drawings by the Carracci Family. A catalogue Raisonné*, Washington 1979, S. 138f., Nr. 40.
60 Alain Tapié, in: *Les Vanités* (wie Anm. 8), S. 126, Nr. F. 19.

61 Mt. 26, 40ff.; Mk. 14, 37ff. («*erant oculi [...] gravati*»).



23 Agoſtino Carracci, *Maria Magdalena, Andachtsgraphik*

Borromeo in der Tat ein <Spiegel zum Betrachten> wird, «*un specchio da rimarar*».

Guerrieris Darstellung bedient sich des Verständnisses von Magdalena als einem Spiegel für den Gläubigen in deutlich lehrhafter, vom Geist der Katholischen Reform getragener Ambition. In der Diskontinuität verschiedener Wirklichkeitsebenen wird dabei zugleich eine klar markierte Hierarchie entworfen: Sie führt von der Figur des Carlo Borromeo über Magdalena bis zu Christus empor und weist dem Betrachter unzweideutig eine Stellung am unteren Ende der Sequenz und dort in klar bemessenem Abstand zu. Worum es hier geht, ist nicht eine <Konstituierung des betrachtenden Subjekts>, sondern geistliche Blickführung und religiöse Instruktion.

Nicht im selben, strikten Sinne lehrhaft, aber doch von den wirkungsästhetischen Prämissen der *persuasio* und emphatischen Affektübertragung bestimmt, wird der Gedanke auch in den vielzähligen, zuvor bereits angesprochenen Werken der gegenreformatorischen Ikonographie umgesetzt (Abb. 3, 4, 5, 6). Die Funktion der Heiligen als Vorbild und Spiegel erfüllt sich dabei, wenn man so will, in der Verkörperung einer dramatisch eingängigen, emotional

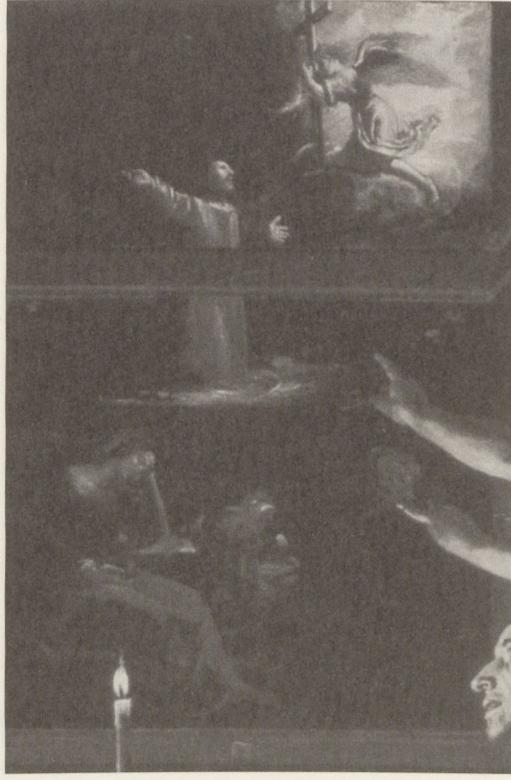
entworfenen Rolle, die den Betrachter psychagogisch motiviert und anleitet. Das Bild wird auch hier in letzter Konsequenz zum Lehrmedium, zu einem «*Instrument*», wie Gabriele Paleotti sagen würde, das darauf gerichtet ist, «*persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio*». ⁶²

Caravaggios Darstellung bringt solchen Konzepten gegenüber ein alternatives, anders orientiertes Paradigma hervor. Das Bild erweist sich auch bei ihm als ein <Spiegel zum Betrachten>, doch nunmehr in einem elementar gewandelten Sinn, dergestalt nämlich, daß es den Betrachter in einen virtuell unabschließbaren Prozeß des Verstehens und der Auslegung involviert und eben dadurch, daß dieses Geschehen nie zu seinem Ruhepunkt gelangt, zugleich die Forderung an ihn enthält, sich immer neu der eigenen Bedingtheit des Verstehens bewusst zu werden. Das Bild wird hier zu einem offenen, unabsehbaren Reflexionsfeld, dessen <Bedeutung> sich nicht in der Abhebung der Darstellung vom Dargestellten erfüllt, sondern vielmehr in der Erfahrung von beider unlösbarer Verschränkung. Seine ästhetische Logik ist darauf gerichtet, den Gegenstand als einen intentional gegebenen zu zeigen, als einen Gegenstand also, der den Erscheinungsbedingun-

62 Paleotti (wie Anm. 3), S. 215.



24 Giovan Francesco Guerrieri, Die Vision des Carlo Borromeo, Fano, San Pietro in Valle



25 Giovan Francesco Guerrieri, Die Vision des Carlo Borromeo, Fano, San Pietro in Valle, Ausschnitt

gen sowohl im Bild, als auch im Bewußtsein des Betrachters unterworfen ist und daher seine Wirklichkeit allererst im Erfahrenwerden seines Bildseins verwirklicht. In dieser Logik ist nicht nur die performative Qualität der Darstellung verankert, das gleichsam drapierte, für das Auge des Betrachters arrangierte So-Sein der Heiligen qua Bildfigur, sondern ebenso sehr die Tendenz zur Naturalisierung des religiösen Sujets, der Verzicht also auf jede explizite Transzendenzmarkierung. Nicht zuletzt gründet in ihm auch die prägende Kategorie der Unbestimmtheit und Nichteindeutigkeit, die Bellori so irritierte, weil er ihr Potential in Hinblick auf die sinnkonstituierende Aktivität des Betrachters nicht zu erfassen vermochte.

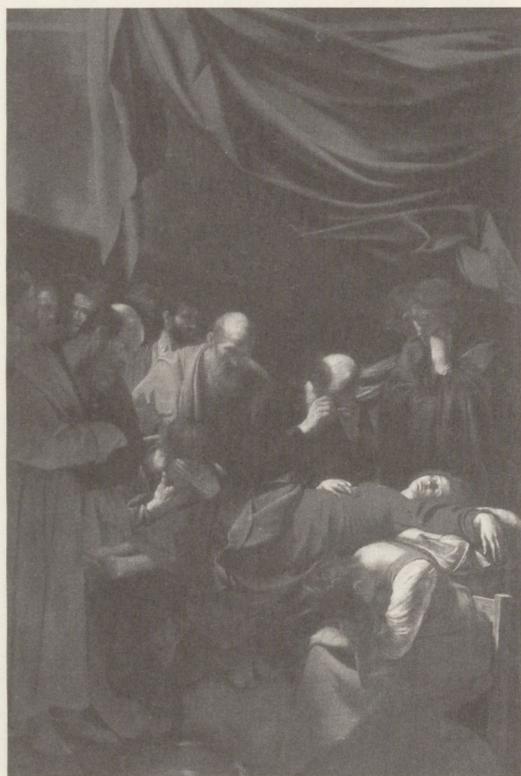
Artificium

Die Überlegungen zu Caravaggios <Magdalena> ließen sich in verschiedene Richtungen hin ergänzen, fortführen und vertiefen. Zunächst in der Perspektive auf sein weiteres, gesamtes Werk und den sich darin abzeichnenden Begriff vom Bild, genauer: in der Frage nach Entwicklung und Wandel von dessen Sinnstiftungsvermögen und ästhetischer Kapazität. Die Nei-

gung zur raumzeitlichen Unbestimmtheit und thematischen Uneindeutigkeit, zur performativen Darstellungswirkung und zur Naturalisierung des Sujets wäre dabei ebenso als Konstante aufzuweisen wie grundsätzlich das Bestreben, die Sichtbarkeit des Dargestellten den Bedingungen des Bildes und seiner Medialität zu unterwerfen.⁶³ Insbesondere würde dabei deutlich, daß das vielfach beschworene Hell-Dunkel nicht einfach nur als dargestelltes Licht, sondern als eine Funktion zu begreifen ist, die erst die Sichtbarkeit der Gegenstandswelt schafft, als eine, wie man treffend formuliert hat, «im Bild selbst vollzogene Reflexion über die Erscheinungsmöglichkeit der Bildwelt».⁶⁴

Es ist nicht nur ein äußerliches Indiz für diesen Zusammenhang, wenn sich in Caravaggios Werk in ungewöhnlicher Häufung gerade solche Motivprägungen finden, die das Sehen und Erkennen, das Verkennen und Verblendetsein in Szene setzen, in einer Scala, die vom entsetzten, erstarrten, ja versteinerten Blick bis hin zur blickverweigernden Bestürzung reicht, von der Versunkenheit und Innenschau bis hin zur unergründbar bleibenden Verschattung des Blicks (Abb. 26 und 27). Immer ist dabei zugleich der Betrachter mit seinem extern teilnehmenden Sehen involviert, sei es durch einen ihn direkt adressierenden Blickaustausch, oder sei es etwa dadurch, daß er planvoll durch die Unergründlichkeit der

63 Die Literatur und ihre in anhaltender Auseinandersetzung geführte Diskussion dieser Aspekte ist mittlerweile kaum mehr überschaubar; für eine rezeptions- und forschungsgeschichtlich weiterführende Erörterung siehe vor allem die Beiträge von: Alpers (wie Anm. 22); David Carrier, «The transfiguration of the commonplace: Caravaggio and his interpreters», in: *Word & Image* 3 (1987), S. 41–73, bes. S. 58ff., 62ff., 69ff.; Margrit Franziska Brehm, *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1992, bes. S. 68ff., 123ff., 261ff., 355ff., 400ff. Vgl. demnächst die werkbezogene Analyse in: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2000, Kap. III, 2 (im Druck). Für eine andere, psychoanalytisch fundierte Sicht der Geheimnisstruktur in Caravaggios Werk siehe neuerdings: Leo Bersani, *Ulysse Dutoit, Caravaggio's Secrets*, Cambridge 1998. 64 Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Hell-dunkels*, Stuttgart 1992, S. 82.



26 Caravaggio, *Marientod*, Paris, Musée du Louvre



27 Caravaggio, *Marientod*, Paris, Musée du Louvre, Ausschnitt: Maria Magdalena

Bildfigur in deren Bann gezogen wird. So beispielsweise in der Darstellung <Johannes des Täufers> von etwa 1603–05 in Kansas City (Abb. 28 und 29)⁶⁵, bei dem die leichte, im schrägen Lichteinfall angelegte Wendung des Kopfes unabweislich eine Intention und Zielgerichtetheit des Blickes indiziert und dieser doch gleichwohl nur ins Unbestimmte geht. Ebenso ins Unbestimmte wird zugleich der Betrachterblick geführt, dessen eigenes Augenmerk sich vergeblich auf die Augen des Heiligen richtet, die sich in einer undurchdringlichen Verschattung verbergen.

Dafs das Dargestellte durch das Bildverfahren des Hell-Dunkel erst eigentlich Präsenz und Sichtbarkeit gewinnt, offenbart in letzter Konsequenz nichts anderes als seine Gebundenheit an «artifizielle Bedingungen», an jene höhere, poetische Leistung des Bildes also, die darauf gerichtet ist, «etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren».⁶⁶ Wenn 1607 der Mantuaner Gesandte Giovanni Magno seine Beurteilung von Caravaggios <Marientod> (Abb. 26 und 27) in den Begriff der «*artificii occulti*» faßt, um damit eine Qualität zu bezeichnen, die dem Werk von Seiten aller Kunstkennner eine begeisterte Wertschätzung einbrachte⁶⁷, dann scheint er eben jene in der Rhetorik begründete Kategorie einer kunsthaft-künstlerischen Dunkelheit, *obscuritas*, anzusprechen, mit der die Ambiguität

und Unbestimmtheit eines Werkes ebenso wie dessen Vieldimensionalität bezeichnet wird. Wohlverstanden ist damit weder die gesuchte Kompliziertheit des Stils im Verständnis manieristischer Ästhetik gemeint⁶⁸, noch eine dem Verfahren allegorischer Erkenntnis analoge Enigmatis.⁶⁹ Gemeint ist vielmehr Dunkelheit als eine hermeneutisch fundierte, «logische Struktur der Offenheit» (Gadamer)⁷⁰. Nimmt man sie ernst als eine dem Rezipienten zugedachte Aufforderung, «nicht einfach Dunkelheit in Klarheit aufzulösen, sondern umgekehrt der Übersetzung des Themas aus Klarheit in Geheimnishaftigkeit zu folgen und im Verschwinden des Gegenstandes den komplementären Vorgang [...] zu erfassen»⁷¹, nämlich das Manifestwerden des Bildes als eines ästhetischen Gebildes, so zeichnen sich hier die neu erschlossenen Möglichkeiten der ästhetischen Kommunikation ebenso ab wie die Schwierigkeiten, die sich dabei für manchen zeitgenössischen Betrachter bei seiner Suche nach einer kohärenten Lektüre der Werke ergeben mußten.⁷²

Historisch gesehen, ergibt sich damit eine Perspektive, die Caravaggios <Magdalena> als vorausweisende Ahnin einer langen Reihe von Werken verwandter Struktur und Ambition ansehen läßt. Zu ihr gehört etwa Domenico Fetti um 1620 entstandenes Gemälde eines <Schlafenden Mädchens> in Budapest (Abb. 30)⁷³. In der Weise eines <close up> angelegt, führt es

68 John Shearman, *Mannerism, Harmondsworth 1967*, S. 158ff.; C. Peter Brand, «Torquato Tasso e l'oscurità», in: *Studi secenteschi* 3 (1962), S. 27–43; Horst Baader, «El equivoco. Die Uneindeutigkeit als Stil- und Strukturprinzip der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters», in: *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag, hg. v. Horst Baader und Erich Loos, Frankfurt a. M. 1973, S. 12–39.

69 Ernst H. Gombrich, «*Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing*», in: ders., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, II, Oxford 1972, S. 123–195 (zuerst 1948); Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968; Jennifer Montagu, «The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art», in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 31 (1968), S. 307–335; Rudolf Wittkower, «Hieroglyphen in der Frühen Renaissance», in: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, S. 218–245 (zuerst 1972). Zur betreffenden Diskussion in der zeitgenössischen Poetik: Klaus W. Hempfer, «Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallégorie im 16. Jahrhundert und die allegorischen Rezeptionen von Ariosts Orlando Furioso», in: *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag, hg. v. Klaus W. Hempfer und Enrico Straub, Wiesbaden 1983, S. 51–75; Reinhart Herzog, «Veritas Fucata. Hermeneutik und Poetik in der Frühen Renaissance», in: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, hg. v. Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, S. 107–136. Überblick bei Jens König, «Aenigma», in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1 (Tübingen 1992) Sp. 187–195.

70 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975 (4. Aufl.), S. 344.

71 Hans Robert Jauss, «Zur Frage der <Struktureinheit> älterer und moderner Lyrik», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41 (1960), S. 231–266, zit. S. 266.

72 Zur diesbezüglich aufschlußreichen Diskrepanz, die in der zeitgenössischen Aufnahme von Caravaggios Werk zwischen euphorischer Bewunderung auf der einen Seite und irritiertem Unverständnis, ja entschiedener Zurückweisung auf der anderen bestand, siehe zuletzt: Sophie Couëtoux, «Effets d'affects: le Caravage dans les textes du XVIIe siècle», in: *Histoire de l'art* 35–36 (1996), S. 39–46; ferner die Angaben in Anm. 63.

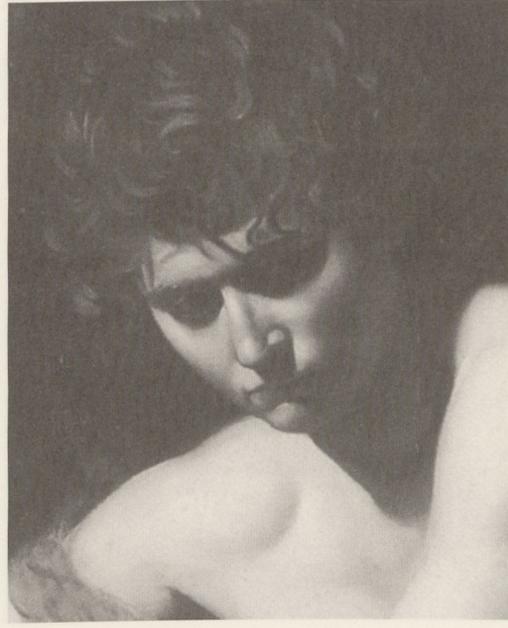
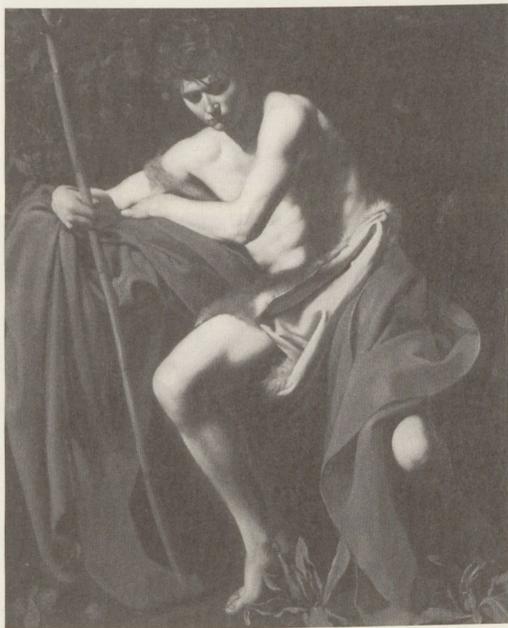
73 Andor Pigler, *Museum der Bildenden Künste*, Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1967, S. 224; Eduard A. Safarik, Fetti, Mailand 1990, S. 301, Nr. A 14.

65 Cinotti (wie Anm. 1), S. 443f., Nr. 21; Hibbard (wie Anm. 1), S. 191ff., 319f.; Mina Gregori, in: *Caravaggio e il suo tempo* (Ausst. Kat. New York–Neapel 1985), Mailand 1985, S. 300ff., Nr. 85; Marini (wie Anm. 1), S. 468f., Nr. 54.

66 Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, München 1994, S. 11–38, zit. S. 35.

67 «Io ne presi quel gusto [di tenere il quadro del Caravaggio per opera buona] che conveniva al giudizio concorde di huomini della professione, ma perchè li poco periti desiderano certi allettamenti grati all'occhio, restai pero piu captivato dal testimonio d'altri che dal proprio senso mio, non bastando a comprendere bene certi artificii occulti che mettano quella pittura in considerazione e stima [...]» Friedlaender (wie Anm. 1), S. 307, Nr. 52; Mia Cinotti, Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grande opere da San Luigi dei Francesi*, Mailand 1971, S. 160, F 79a; Pamela Askew, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton 1990, S. 3f.

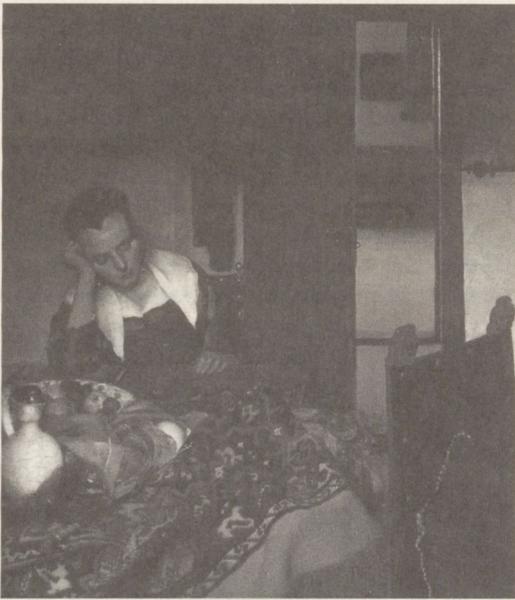
28 Caravaggio, Johannes der Täufer, Kansas City, Nelson Atkins Museum



29 Caravaggio, Johannes der Täufer, Kansas City, Nelson Atkins Museum, Ausschnitt



30 Domenico Fetti, Schlafendes Mädchen, Budapest, Museum der Bildenden Künste

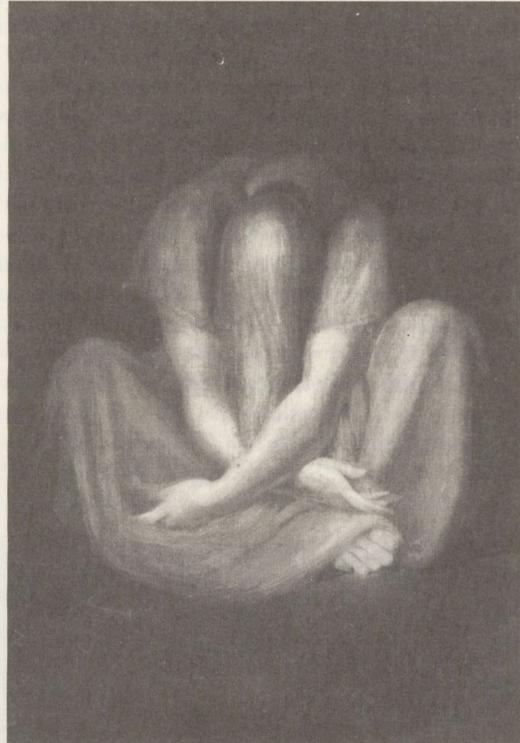


31 Jan Vermeer, Schlafendes Mädchen, New York, Metropolitan Museum of Art



32 Johann Heinrich Füssli, Einsamkeit im Morgenzweilicht, Zürich, Kunsthaus

den Betrachter in geradezu intime, dabei von ihr selbst unbemerkte Nähe an die Schlafende heran, und verwehrt ihm doch zugleich jeden Einblick in ihr Inneres, dergestalt daß das Motiv keinerlei Indizien für die Klärung der Frage bereithält, ob die Dargestellte als sinnend, träumend oder etwa liebesversunken aufzufassen ist, ob das Taschentuch in ihrer Hand dem Trocknen von Tränen diene, und wenn ja, dann etwa solchen des Schmerzes oder aber des Glücks u. s. f. Daneben läßt sich ein berühmtes Werk wie Jan Vermeers <Schlafendes Mädchen> von ca. 1657 in New York stellen (Abb. 31), von



33 Johann Heinrich Füssli, Das Schweigen, Zürich, Kunsthaus

34 Francisco de Goya, Schlafende Frau, Dublin, National Gallery of Ireland



dem erst jüngst wieder treffend hervorgehoben wurde, daß sich der Akt seiner Betrachtung stärker denn je zuvor als eine aktive Realisation von Bedeutung bestimmt und nicht mehr bloß als Aufnahme und Disposition eines bereits vorgegebenen Sinns.⁷⁴ In der Tat bietet das Bild ein Beispiel par excellence nicht nur für jene in Hinblick auf Vermeers Oeuvre konstatierte Paradoxie einer «representation of the degree zero of representation»⁷⁵, sondern auch für die in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts generell sich abzeichnende Tendenz zur implizierten Uneindeutigkeit und ikonographischen Ambivalenz.⁷⁶

Im Ausblick liefse sich die Reihe solcher Beispiele ohne weiteres fortsetzen, bis hin zu der als Übergang zur Moderne apostrophierbaren Epoche <um 1800>. Johann Heinrich Füssli in verschiedenen Fassungen entworfenen <Lycidas> (alias <Einsamkeit im Morgenlicht>) (Abb. 32)⁷⁷ mag dabei ebenso vor Augen stehen wie sein <Schweigen> von 1801 (Abb. 33), ein Werk, dem man in besonderer Weise eine «evokative Vieldeutigkeit der Gestalt» beigemessen hat, die eben darin gründet, daß sein «Ausdruck in der Verweigerung jedes Ausdruckes besteht», so sehr, daß sogar das ganze Gesicht der dargestellten Bildperson verhüllt bleibt.⁷⁸ Nicht von ungefähr fügt sich in diese Reihe auch Goyas <Schlafende Frau> von ca. 1790 in Dublin (Abb. 34)⁷⁹, ein Gemälde, bei dem das Geheimnis des Schlafes eine zwischen Darbietung und Entzug oszillierende, nachgerade erotische Aufladung erfährt. Setzt das Licht, das so pointiert auf die halb entblößten Brüste fällt, die schöne Schläferin als sinnliche Verlockung in Szene, so bleibt doch der Traum, der sie in ihrem Inneren bewegen mag,

ins ungreifbare Dunkel der geheimnisvollen Nacht gehüllt. Bemerkenswerterweise läßt sich die Darstellung über verschiedene Varianten unmittelbar auf eine motivische Anregung zurückführen, die Goya von einem um 1570 entstandenen Gemälde des spanischen Malers Gaspar Becerra im Prado empfing, ein Bild, das die meditierend hingeseunkene Figur der Maria Magdalena zum Thema hat.⁸⁰

Daß Bilder ihre seduktive Kraft nicht einfach durch die reine Sichtbarkeit begründen, sondern zugleich und wesentlich durch ihre Undurchdringlichkeit, ist eine Einsicht, die sich nicht erst der beginnenden Moderne verdankt, die jedoch von ihr mit letzter Konsequenz verfolgt und zu einer unhintergehbaren Prämissen erhoben wurde. «Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans le choses», so hat etwa Paul Valéry⁸¹ die zentrale Bedeutung, die der ästhetischen Kategorie der Unbestimmtheit für das Kunstwerk zukommt, auf eine ebenso einfache wie paradoxe Formel gebracht.⁸² Die anti-mimetische Schlußfolgerung, die die Malerei der Moderne daraus zog, indem sie die strikte Hervorbringung des Bildes als opake Fläche betrieb und somit seine Undurchdringlichkeit in seiner konkreten Faktur verankerte, war damit nicht zwangsläufig impliziert. Wohl aber jene Vorstellung vom «Geheimnischarakter des Ästhetischen» (Aleida Afsmann), die besagt, daß an die Stelle «einer verborgenen theologischen, kosmologischen, metaphysischen oder anderweitig unzugänglichen Wahrheit» nunmehr die «ästhetische Wahrheit» tritt, eine Wahrheit, die nicht mehr jenseits des Werkes zu suchen ist, «sondern allein in der Konfiguration seiner semiotischen Textur».⁸³

80 Vgl. dazu: Hans Blumenberg, «Sokrates und das <objet ambigu>», Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes», in: Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. Festschrift Helmut Kuhn, hg. v. Franz Wiedmann, München 1964, S. 285–323, zit.: S. 307. Die Kategorie der Unbestimmtheit dringt im 19. Jahrhundert, entgegen Hegels explizitem Postulat der «Verständlichkeit», sogar in die Gattung des Historienbildes ein: vgl. Wolfgang Kemp, «Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts», in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhe-

81 Paul Valéry, Oeuvres, hg. v. Jean Hytier, Paris 1957–1960, Bd. II, S. 681.

82 Vgl. dazu: Hans Blumenberg, «Sokrates und das <objet ambigu>», Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes», in: Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. Festschrift Helmut Kuhn, hg. v. Franz Wiedmann, München 1964, S. 285–323, zit.: S. 307. Die Kategorie der Unbestimmtheit dringt im 19. Jahrhundert, entgegen Hegels explizitem Postulat der «Verständlichkeit», sogar in die Gattung des Historienbildes ein: vgl. Wolfgang Kemp, «Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts», in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhe-

83 Aleida Afsmann, «Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit», in: Schleier und Schwelle, Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit, hg. v. Aleida und Jan Afsmann, München 1997 (Archäologie der literarischen Kommunikation, V), S. 263–280, zit. S. 275f.

74 «The viewer's share is clearly enhanced. We are invited, indeed required, more than ever before to impose rather than dispose meaning in this work»: Nanette Salomon, «From Sexuality to Civility: Vermeer's Women», in: Vermeer Studies, hg. v. Ivan Gaskell und Michiel Jonker, Washington 1998 (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington D. C., Studies in the History of Art 55, Symposium Papers XXXIII), S. 309–325, zit. S. 318f. Vgl. die eindringliche Analyse des Bildes bei John Nash, Vermeer, Amsterdam 1991, S. 54ff.; und bei Daniel Arafte, L'Ambition de Vermeer, Paris 1993, S. 61ff., der die «pluralité de sens possibles, intentionnellement offerte par Vermeer au spectateur», hervorhebt (S. 62).

75 Ivan Gaskell, «Vermeer and the Limits of Interpretation», in: Vermeer Studies (wie Anm. 74), S. 225–233, zit. S. 231.

76 Siehe dazu den Beitrag von Jochen Becker, «Are These Girls Really So Neat? On Kitchen Scenes and Method», in: Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, hg. v. David Freedberg und Jan de Vries, Santa Monica 1991, S. 139–173.

77 Gert Schiff, Johann Heinrich Füssli's Milton-Galerie, Zürich 1963, S. 82ff.; Christian Klemm, in: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Malerei – Zeichnung – Graphik (Ausst. Kat. Köln – Zürich – Wien 1996–1997), hg. v. Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 297f., Nr. 128; Christoph Becker, in: Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies (Ausst. Kat. Stuttgart 1997–98), Stuttgart 1997, S. 25ff., 62ff.;

78 Christian Klemm, in: Das Capriccio als Kunstprinzip (wie Anm. 77), S. 297, Nr. 127.

79 Werner Hofmann, in: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830 (Ausst. Kat. Hamburg 1980), München 1980, S. 323f., Nr. 292; Gabriele Schmid, in: Die Nacht (Ausst. Kat. München 1998–99), Wabern-Bern 1998, S. 342, Nr. 141.

81 Paul Valéry, Oeuvres, hg. v. Jean Hytier, Paris 1957–1960, Bd. II, S. 681.

82 Vgl. dazu: Hans Blumenberg, «Sokrates und das <objet ambigu>», Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes», in: Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. Festschrift Helmut Kuhn, hg. v. Franz Wiedmann, München 1964, S. 285–323, zit.: S. 307. Die Kategorie der Unbestimmtheit dringt im 19. Jahrhundert, entgegen Hegels explizitem Postulat der «Verständlichkeit», sogar in die Gattung des Historienbildes ein: vgl. Wolfgang Kemp, «Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts», in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhe-