

DAS UNVORDENKLICHE BILD. ZUR SEMANTIK DER BILDFORM IN CARAVAGGIOS FRÜHWERK

Klaus Krüger

»Fliehe vor ihrer Wut und Entrüstung [...], fliehe, denn sie wird auch dich zu Stein verwandeln«, so ruft mit poetischer Emphase 1603 der Dichter Gaspare Murtola im Angesicht von Caravaggios *Medusa* aus und warnt vor dem akuten Schrecken, der jedem Betrachter dieses Bildes unausweichlich widerfahren und ihn vor unfasslichem Staunen erstarren lassen wird.¹ In der Tat scheint Caravaggios berühmtes Gemälde von ca. 1597/98 (Kat.-Nr. 40) auch heute noch kaum etwas von jener schockhaften Wirkung verloren zu haben, in der sich Anziehung und Abstoßung, Schauer und Bewunderung, Furcht und Genuss in nachgerade sinnverwirrender Weise verbinden.² Was in dem Bild vor Augen steht, ist eine verstörende, ja durchaus unerklärliche Figuration: Man erblickt eine Enthauptete, die freilich, dieses Schicksals ungeachtet, von einer ungebändigten Vitalität erfüllt zu sein scheint, einer Vitalität, die sich im weit aufgerissenen Mund mit seinen deutlich sichtbaren Zähnen, in den entsetzt starrenden Augen und in den aufgewühlten Schlangenhaaren mit einer geradezu bedrohlichen Vehemenz bekundet. So erweist sich die bildliche Existenzweise der Medusa bereits im ersten Anblick als eine Paradoxie. Sie erscheint als Bild einer Getöteten, die lebt, oder umgekehrt: als Bild der lebendigen Leibhaftigkeit einer Toten.

Blickt man zum Vergleich auf Cellinis berühmte Perseus-Statue in Florenz (1554, Abb. S. 32), so wird dieser Sachverhalt nur umso deutlicher. Geschehenslogisch konsequent weist Perseus das soeben vom Leib abgetrennte Haupt in triumphierender Bekundung des irreversibel zugefügten Todes vor, eines Todes, der in den Gesichtszügen der Medusa mit der bereits entwichenen mimischen Spannung und den fast geschlossenen Augenlidern deutlich bezeichnet ist. Wie Daniel Arasse in seiner meisterhaften Studie zur Guillotine und ihrer kulturellen Semantik gezeigt hat, eignet der Präsentationsform des abgetrennten, nahsichtig vorgewiesenen Hauptes ein spezifischer bildhafter Sinn, dergestalt, dass sich das Bildnis der Person ins Bildzeichen ihrer Auslöschung verwandelt.³ Dem neuen Bildtyp des Guillotiniertenporträts, der in diesem Kontext entsteht, ist diese Inversion einbeschrieben, insofern es sich, vergleichbar etwa der Funktion und Bedeutung von Totenmasken, um Schwellenbilder, »letzte Porträts« handelt, die jedoch gerade nicht das Gedenken an die Person, sondern an deren Auslöschung als Botschaft in sich tragen.⁴

Umso bemerkenswerter ist die Diskrepanz, in der zu dieser Tradition Caravaggios Bildkonzept steht. Das Gemälde zeigt in aller Evidenz und blutiger Drastik den soeben erfolgten Tod der Medusa und bietet sich doch nicht als ein »letztes Porträt« von ihr dar, inso-



SCHILD MIT DEM HAUPT DER MEDUSA, 1597/98

Durchmesser 55,5 cm

Galleria degli Uffizi, Florenz

1 Gaspare Murtola, *Rime* (1603), Venedig 1604, Madrigale 473: »[...] Fuggi lo sdegno, e l'ira / Fuggi, ché se stupore agli occhi impetra, / Ti cangerà anco in pietra«; siehe Marini 1989, S. 403f. Die folgenden Ausführungen rekurrieren auf meinen Beitrag »Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz«, in: *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, hrsg. von Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte, München 2006, S. 183-222, hier S. 297ff.

2 Cinotti 1983, S. 203-641, hier S. 427ff., Kat. II; Marini 1989, S. 403ff.; Caneva 2002, dort die frühere Literatur. Die bis heute tiefdringendste Deutung des Gemäldes bietet Marin 1995, S. 109ff.

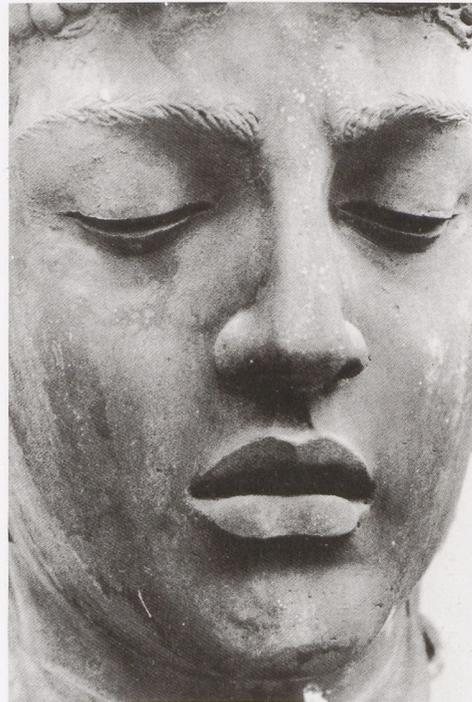
3 Daniel Arasse, *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek 1988; Volker Mergenthaler, *Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung*, Bern 1997, S. 13ff.

4 Arasse (wie Anm. 3), S. 113ff. und 166ff. Siehe auch Regina James, »Beheadings«, in: *Representations* 35 (1991), S. 21-51; Amélie Marty, »École française: Têtes coupées«, in: Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris 1998, S. 161-162.

fern Medusa in ihm ersichtlich weiterlebt. Kein »letztes« Porträt also, sondern ein »ewiges«, dem auf ewig die nachgerade eruptive, momenthafte Lebendigkeit innewohnt. Die beiden inkompatiblen Zeithorizonte von Augenblick und Ewigkeit finden sich in paradoxer Weise zu einer unlöslchen Einheit verschränkt: Medusa erscheint als ewig lebendiges Antlitz einer Toten.⁵

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was die Darstellung, semiotisch gesprochen, impliziert: dass nicht eigentlich das Signifikat, Medusa selbst, fortlebt, sondern der Signifikant, ihre Existenzform als Bild. Denn ungeachtet des ihr beigelegten Eindrucks einer akuten, nachgerade bedrängenden Präsenz weist sich die dargestellte Wirklichkeit als eine Gegebenheit aus, die im kategorialen Sinn allein auf das Bild selbst zurückzuführen ist und jenseits von dessen medialen Bedingungen kein eigenes, vorgegebenes Dasein hat, zumindest keines, das für den Betrachter als solches zu konkretisieren und durch sein Sehen dingfest zu machen wäre. Die tiefere Dimension dieses Tatbestands erhellt aus dem Mythos, aus dem hervorgeht, dass man Medusa nicht körperlich und durch leibhaftigen Anblick, sondern allein als »Bild« erfahren kann, anders würde man getötet. Eben dies ist bekanntlich die List des Perseus, der Medusa im Spiegel seines Schildes zu einem Bild macht, um ihrer auf diese Weise, durch Bildgebung, habhaft zu werden.⁶ Ähnlich wie bei Totenmasken begegnet auch hier ein Vorgang der Bewältigung und Bannung durch Bildgebung, doch unter umgekehrten Vorzeichen. Denn verzeichnet die Totenmaske in den Gesichtszügen des Verstorbenen zwar unwiderruflich seinen Tod, so bannt sie diesen doch auch durch die ihr eingespeiste Erinnerung, durch den greifbaren Abdruck des gewesenen Lebens. Anders bei Caravaggios Medusa, deren Bildwerdung ihren Tod nicht bannt, sondern besiegelt.⁷

Aus alledem ergibt sich, dass Caravaggios Gemälde nicht eigentlich einen Moment aus der Handlungslogik des Enthauptungsvorgangs, also aus einer Geschichte zeigt, die selbst nur nicht mit dargestellt ist. Das Bild steht vielmehr außerhalb der Geschichte, genauer gesagt: Es selbst bildet nunmehr die Geschichte. Sie erschließt sich nicht als eine sequenziell konstituierte Handlung, als Rekonstruktion eines Vorher und Nachher, welches einem »fruchtbaren Augenblick« eingeschrieben ist, sondern ereignet sich im Auge des Betrachters als visuelle Dichte und semantische Komplexität, als Produktivität einer genuin bildlichen Verschränkung unterschiedlicher Dispositive von Präsenz und Absenz, von Tod und Leben, von Blick und Gegenblick. Eben dies erweist sich als die eigentliche Pointe des Bildes, dass zwar Medusa in ihm gebändigt und gebannt ist, nicht jedoch die ästhetische Arbeit an ihr. Sie voll-



BENVENUTO CELLINI
PERSEUS MIT DEM HAUPT DER
MEDUSA, DETAIL MIT DEM
ANTLITZ DER MEDUSA, 1554
Bronze
Loggia dei Lanzi, Florenz

5 Siehe Marin 1995, bes. S. 136ff.; sowie Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987, S. 108ff., zur Verschränkung von akuter »Augenblicklichkeit« und »dauernder Erstarrung«.

6 Ovid (Publius Ovidius Naso), *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text von Erich Rösch, München 1964, S. 162f. (IV, 771ff.).

7 Generell zum hier angesprochenen Vergleichskontext der Totenmasken und der Enthauptungskonografie siehe meinen in Anm. 1 genannten Beitrag.

zieht sich vielmehr als unausgesetzte Mobilisierung des Betrachters, den sie in einen nie zu seinem Ende gelangenden Prozess einer nach Sinn fragenden Einlassung auf die paradoxen, uneindeutigen Befunde und visuellen Aporien des Bildes involviert.

Dieser Status einer bildlichen Paradoxie offenbart sich dem Betrachter unausweichlich und bedrängt ihn nachgerade: Die Darstellung verkörpert ein akutes Hier und Jetzt und manifestiert sich doch zugleich als ein vergangener Moment, derjenige der Enthauptung; sie setzt einen Schrei in Szene, dessen Hörbarkeit indes unhörbar ist; sie zeigt ein erstarrtes Leben und eine lebendige Erstarrung, einen höchst lebhaft-reaktiven Blick, der gleichwohl ohne innere Regung wie ins Leere gerichtet ist. Diese Paradoxien, die die Wirklichkeit der Darstellung unausgesetzt als ein Sein im Nichtsein und ein Nichtsein im Sein oszillieren lassen, entfalten suggestiv und bis in einzelne Motivgestaltungen hinein eine metamorphotische Produktivität, dergestalt, dass etwa die Haare, der eigentlich leblose, tote Auswuchs des Menschen, hier als da- und dorthin stoßende Vipern in ihrer agil wimmelnden Bewegtheit ein geradezu taktiles, die ästhetische Grenze überschreitendes Erlebnis und damit die eigentümliche Erfahrung einer ungreifbaren Greifbarkeit erzeugen. Oder dadurch, dass Zähne, Zunge und Augäpfel durch feine Weißhöhlungen eine organisch-belebte Feuchtigkeit noch im Tod indizieren und dass ebenso das sichtbar feucht glänzende Blut in bereits geronnenen Linien verläuft, deren mimetischer Status im Übrigen kaum zu definieren ist.

Die Paradoxie erstreckt sich aber nicht zuletzt auch auf die Objektidentität des Bildes selbst. Denn es stellt nicht nur einen spiegelnden Rundschild dar, sondern hat vielmehr selbst die konvex gestaltete Objektform desselben. Repräsentation und Medium der Repräsentation werden also eins: Das Gemälde stellt dar, was es zugleich ist. Die semiotische Dimension dieses Sachverhaltes reicht über den Bezug auf das mythologische Geschehen und den spiegelnden Rundschild hinaus. Denn augenscheinlich verbindet sich damit auch jene Metaphorik vom Bild als einem Spiegel, die den Anspruch der Malerei auf das Vermögen mimetischer Naturreproduktion (*imitatio*) wie ebenso auf das ihr eigene Potenzial des Täuschens und Fingierens (*illusio*) signalisiert.⁸ Dieser metaphorische Sinn wird hier regelrecht vergegenständlicht und damit das Als-ob eines Spiegels kurzerhand in dessen körperhafte Simulation umgewendet. Mit der gravierenden Komplikation freilich, dass die Objektform des Gemäldes zwar konvex ist, der Schattenwurf der darauf sichtbaren Darstellung jedoch eine konkave Form zu indizieren scheint. Und mit der ebenso gravierenden Komplikation,

dass der Betrachter im Spiegel einem Angesicht begegnet, das nicht sein eigenes ist.

In diese visuelle Komplexität ist der Betrachter dauerhaft einbezogen. Anstelle seiner »Unterwerfung« unter eine bereits geregelte, durch die mythologische Erzählung prästabilisierte »Bedeutung« partizipiert er aktiv an der Bildkonstitution, d. h. am fiktionalen Status dieser Medusen-Repräsentation, an ihrem Modus des Als-ob, einer Präsenz also, die sie nur qua Bild hat und haben kann. Dieser Verlust der »Eigentlichkeit«, an deren Stelle eine reale Sprache der Uneigentlichkeit tritt, ist der darstellungsreflexive Kern des Bildes. Durch ihn tritt die Funktionsweise der Malerei in eine, wenn man so will, strukturelle Analogie mit der Funktionsweise des Mythos, indem sie den allmächtigen und erschreckend andrängenden Horror durch seine Überführung in ein Bild bearbeitet und distanziiert und damit wie der Mythos selbst den Schrecken durch die Erzählung über ihn rationalisiert und depotenziert.⁹ Wird die Kunst auf diese Weise zum Ort der Gegenwart des Mythos, so vollzieht sich in und mit ihr zugleich die Verstetigung eben jener ästhetischen Arbeit, mittels deren die fortbestehende Gefährdung des Anblicks bewältigt und ins bildliche Widerspiel von Darbietung und Entzug, von Präsenz und Repräsentation transfiguriert wird.

Steht die bei Caravaggio manifeste Vorstellung von einer durch die künstlerische List des Als-ob, der bildgebenden Fiktion bewältigten Medusa in einer hintergründigen Analogie zur List des Perseus, so konnte sie dabei doch auch auf künstlerische Traditionsvorgaben rekurrieren und war entsprechend in den topischen Referenzen des kunsttheoretischen Diskurses fundiert. Giorgio

8 Zur betreffenden Metaphorik und ihrer topischen Tradition siehe u. a. Daniel Arasse, »Les miroirs de la peinture«, in: *L'imitation: alienation ou source de liberté?*, Paris 1985, S. 63-88; Viktor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 209ff.; Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998; France Borel, *Le Peintre et son miroir: regards indiscrets*, Tournai 2002.

9 Zu diesem Aspekt siehe bes. Mergenthaler (wie Anm. 3), S. 27ff. Zum Mythos als primärer Rationalisierung einer allmächtigen Wirklichkeit: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1981.

10 Vasari (1568) 1906, Bd. IV, S. 25f. Siehe Varriano 1997, S. 73-80.

11 Siehe dazu Anne-Marie Lecoq, »«Finxit. Le peintre comme »fictor« au XVI^e siècle«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), S. 225-243; Ulrich Pfisterer, »Künstlerische »Potestas audendi: und »licentia« im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107 bis 148, hier S. 119ff.

12 Siehe Thomas DaCosta Kaufmann, »Caprices of Art and Nature: Arcimboldo and the Monstrous«, in: *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1992, S. 33-52.

13 Walter L. Strauss und Tomoko Shimura (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 52: *Cornelis Cort*, New York 1986, Nr. 183; Varriano 1997, S. 76.

Vasari weiß (1568) bereits von Leonardo zu berichten, dass dieser »una testa di Medusa con acconciature in capo di serpenti intrecciate« als ein Inbild der Fiktion gemalt habe: »la piu strana inventione che imaginar si possa«, dergestalt, dass er sie durch die ingeniöse Wiedergabe einer in der Natur so nicht vorfindlichen Zusammenstellung seltener Schlangen als ein hyperreales und zugleich irrealen Gebilde erschuf.¹⁰ Bei Vasari figuriert dieses Gemälde als Paradigma einer Metamorphose der Natur in Kunst aus der Kraft der *fantasia*, der *invenzione*, der *imaginazione* heraus, und er folgt damit einer bis in die Antike zurückreichenden Vorstellung, derzufolge gerade die *imitazione fantastica*, das selektive Arrangement (*componere*) von Dingen der Natur zu unnatürlichen Chimären und Monstren exemplarisch die infinite Fiktionsmacht des Künstlers offenbare. Diese Vorstellung verschränkt sich mit der topischen Bewunderung für jene künstlerische Kraft, die die abschreckende Seite der Natur, wie sie sich in ekelregendem Gewürm, in Schlangen und Skorpionen manifestiert, durch veristische Imitation zu bewältigen und ins Erlebnis des ästhetischen Vergnügens zu wandeln vermag.¹¹ Es ist ein Diskurs, der bemerkenswerterweise gerade in den Jahren um 1600 neu belebt und etwa für die Interpretation von Arcimboldos komposit gebildeten Gesichtsfiktionen aktualisiert wird.¹² Worum es dabei letztlich geht, ist die Kraft der Kunst, Materie in Geist und Geist in Materie zu verwandeln, also im Akt der künstlerischen Repräsentation nichts anderes als den beseelenden Akt der Schöpfung zu reproduzieren.

Es sei hier dahingestellt, ob die von Cornelis Cort während seines Italienaufenthalts in den Jahren zwischen 1565 und 1578 angefertigte Radierung der *Medusa*, wie John Varriano annimmt, einen direkten Reflex auf Leonardos seinerzeit berühmtes Gemälde darstellt.¹³ In jedem Fall pointiert auch Cort das Als-ob seiner Medusa, ihre Gebilde-Natur, die in der expliziten Kennzeichnung der Halspartie als Skulptur augenfällig zutage tritt. Als Referenz auf den thematischen Kern des Mythos und auf die mit der Tötung der Medusa erfolgte Bewältigung und Inversion ihrer vormaligen Macht, nämlich durch ihren Blick das Gegenüber zu Stein erstarren zu lassen, versteht sich Corts Stich fraglos als Metapher für die Gegenmacht der künstlerischen Fiktion.

Was sich hier ergibt, ist die Dialektik einer kontinuierten Metamorphose: einer Metamorphose der Menschen durch Medusa, bei deren Anblick sie zu Stein werden; einer Metamorphose der Medusa selbst durch eben jene listvolle Kunst, die sie vermöge ihrer Kraft der Bildgebung ihrerseits zu bannen und in dauerhafte Starre zu versetzen vermag; und wiederum einer Metamorphose der Men-



CORNELIS CORT
HAUPT DER MEDUSA, 1565-78
 Radierung
 Bibliothèque Royale, Brüssel

schen durch die Kunst, insofern diese sie beim Anblick der gemalten, in der bildlichen Fiktion gebannten Medusa ihrerseits vor stauer Bewunderung erstarren lässt. Die subtile Zirkularität dieser Verwandlungsbezüge wurde, wie man weiß, von den Zeitgenossen vielfach und in topischer Verwendung zur Beschreibung jener ästhetischen Erlebnisfülle in Anschlag gebracht, die Bild und Betrachter durch die Dialektik von Blick und Gegenblick, von Projektion und Imagination aneinander bindet. Schon Lorenzo de' Medici, der seinerseits auf Petrarca rekurriert, fürchtet im inwendig und imaginativ gemalten Bildnis der Geliebten deren medusengleichen Blick und führt dessen versteinende Wirkung in hintergründiger Erlösungshoffnung wiederum auf die reale Kunst der Malerei zurück.¹⁴ Später weiß Vasari zu berichten, dass Tizian in seinem Staunen über ein täuschend echtes Gemälde der Medusa eben jenen geglichen habe, die einst von ihr verwandelt worden seien.¹⁵ Es ist derselbe Gedanke, den auch Benedetto Varchi entfaltet, wenn er in einem Gedicht auf Cellinis Perseus-Statue den Betrachter warnt, dass er hier weniger Medusa als vielmehr Perseus zu fürchten habe, insofern das Meisterwerk der Statue selbst, »la grand'opera«, längst Scharen von Bewunderern versteinert habe.¹⁶ Zur regelrechten Flucht vor dem Bild mahnt schließlich Gaspere Murtola in seinem eingangs zitierten Lobgedicht, das er 1603 just auf Caravaggios *Medusa* verfasst, denn diese werde durch das Staunen (»stupore«) über die Kunst am Ende den Betrachter in Stein verwandeln.¹⁷ Es ist ein Diskurs, den Gian Battista Marino zu einer subtilen dichterischen Reflexion über Caravaggios Gemälde steigert, wenn er es als unlösliches Widerspiel zwischen der Macht der dargestellten Figur und der Gegenmacht ihrer bildlichen Fiktion begreift und dabei die künstlerisch figurierende Kraft auch und gerade in Hinblick auf den Niederschlag beim Betrachter als eine Transfiguration thematisiert.¹⁸

Caravaggios *Medusa*, so könnte man resümieren, zielt durch die Verschränkung und Ineinsblendung unterschiedlicher Dispositive der Repräsentation letztlich auf deren Dekonstruktion, ein Vorgang, der zugleich im Horizont einer schöpferischen Selbstermächtigung des Künstlers steht. Die zielbewusst ins Werk gesetzte Unhintergebarkeit des Bildes und seines fiktionalen Status kehrt sich, indem sie eine an der Wirklichkeitskonstitution des Bildes teilhabende Verstehensweise freisetzt, im selben Zug gegen das autoritative Erbe des Platonismus und der in seiner Tradition ausgeprägten Vorstellung von der anamnetischen, auf einer Urbild-Abbild-Relation gründenden Erkenntnisfunktion des Bildes. Anders gesagt: Medusa hat eben deshalb ein unentrinnbares Sosein und ein auf ewig besiegeltes Weiterleben im Bild, weil dieses Bild allererst Ein-

bildung ist und weil jede Referenz auf ein vermeintlich eigentliches Dasein jenseits des Bildes kategorial unterlaufen wird. Was Caravaggios Darstellung zeigt, ist also das, was man mit Agamben das »unvordenkliche Bild« von Medusa nennen könnte, das »Paradoxon eines Abbildes, das sowohl dem vorausgeht, wovon es ein Abbild ist, als auch dem, dem es sich aufprägt; es ist das Paradoxon einer Ähnlichkeit, die den Gegenstand vorwegnimmt, dem sie ähneln soll«¹⁹.

So prononciert sich in Caravaggios *Medusa* der Anspruch einer reflektierten Bildauffassung bezeugt, so ist diese doch nicht vorrangig oder gar allein in der spezifischen Bedingung begründet, die die Auseinandersetzung mit dem besonderen, hochkomplexen Sujet bot, sondern vielmehr als konsequente Folge einer Entwicklung zu verstehen, die von Anbeginn in Caravaggios Malerei angelegt scheint. Gerade sein Frühwerk aus der Mitte der 1590er Jahre erprobt nicht von ungefähr, in immer neuen Varianten, vornehmlich die aus der norditalienischen Malerei vertraute Bildform des halbfigurigen Nahausschnitts, eine Bildform, die auf eine unmittelbare Konfrontation und Involvierung des Betrachters zielt und in besonderer Weise das Spiel mit der ästhetischen Grenze fruchtbar macht. Dass sich Caravaggio dabei zunächst vorrangig profaner Bildthemen bedient, ist ein deutliches Indiz für den Umstand, dass die Arbeit am Bild bei ihm originär nicht von einer Bewältigung der ontologischen Präsenz-Absenz- bzw. Abbild-Urbild-Problematik im Sinne der theologischen Bildreflexion angeleitet ist, sondern sich eher im Bedingungsrahmen von Aufgaben der ästhetischen Pragmatik und eines flexiblen, je sujetbezogenen Umgangs mit dem Bild und seinen

14 Lorenzo de' Medici, *Tutte le Opere*, hrsg. von Paolo Orvieto (Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, XIV), Rom 1992, Bd. 1, S. 435. Siehe Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, S. 146f.

15 Vasari (1568) 1906, Bd. IV, S. 593f. Siehe Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995, S. 49f.

16 Siehe Albrecht-Bott 1976, S. 168f. mit Anm. 417.

17 Siehe Anm. 1.

18 Dazu vor allem Cropper 1991, S. 193–212.

19 Giorgio Agamben, »Das unvordenkliche Bild«, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 543–553, hier S. 548f.



KNABE MIT FRÜCHTEKORB
Um 1593/94
70 x 67 cm
Galleria Borghese, Rom



CHRISTIAEN VAN COUWENBERGH
MÄDCHEN MIT FRUCHTKORB, 1642
107 x 93 cm
Gemäldesammlung der Universität Göttingen

betrachterbezogenen Wirkungsmöglichkeiten entfaltet.²⁰ Bereits der *Knabe mit Früchtekorb* in Rom von ca. 1593/94²¹ ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel. Der motivische Entwurf selbst ist auch in diesem Fall keine Erfindung Caravaggios, sondern rekurriert auf Bildprägungen Leonardos und seines lombardischen Umkreises, Werke von Malern wie Ambrogio de Predis, die halbfigurige Frauen mit Kirschen- oder Blütenkörben zeigen. Doch entwickelt Caravaggio daraus erneut eine gänzlich neue Konzentration auf die akuten Aspekte der ästhetischen Rezeption. Das gilt bereits für die eigentliche Erscheinungswirklichkeit des Knaben. Als isolierte Gestalt ohne zeitlich oder räumlich festgelegte Situierung und ohne szenisch motivierten Kontext definiert sich seine Gegenwart allein aus dem Bezug auf den Betrachter. Dessen Blick bietet er, im Lichteinfall herausgestellt und seinen Körper unmerklich nach vorne neigend, den Früchtekorb und mit ihm zugleich sich selbst dar. Entgegen aller suggestiven Präsenz bestimmt er sich somit – im eigentlichen Sinn – als eine »Gegebenheit« des Bildes.

Knabe und Früchtekorb verbinden sich dabei zu einer geradezu symbiotisch zu nennenden Einheit. Die Arme umfassen den Korb, wie dieser seinerseits die Früchte umfängt. Das Geflecht des Korbes wiederum klingt nach im Geflecht der Falten, die das weiße Hemd ausbildet. Die runden, matt schimmernden Formen von Trauben und Äpfeln, Quitten und Feigen setzen sich fort in den weichen Rundungen der Schulter und spielen unmerklich zusammen mit den rund angelegten Partien von Augen und Wangen, Mund und Ohren. Im Haarschopf des Knaben winden sich die Locken, wie die Blätter, sich windend, aus dem Korb ragen. Früchtekorb und Knabe fügen sich zu einer dicht geschlossenen, integrierten Form, die sich nach der Maßgabe einer eigenen ästhetischen Logik bestimmt.

Es sei dahingestellt, inwieweit sich mit dem Darstellungsgegenstand erotische Implikationen oder allegorische Verweise (etwa auf Vanitas, auf die Jahreszeiten etc.) verbinden lassen.²² Der konzeptuelle Sinn der Darstellung gründet in jedem Fall in der besonderen, ganz auf ihre Rezeption hin angelegten Auffassung der Bildgestalt. Dabei bedarf die oft gestellte Frage, ob der Knabe oder aber der Früchtekorb Protagonist und eigentliches Sujet der Darstellung sei, nicht eigentlich der Klärung. Beide verbinden sich zu einer suggestiven Bildform der Darbietung, einer Bildform, die Präsenz und Tangibilität verspricht. Dass die offerierte Greifbarkeit und Nähe auf nichts anderes als auf das Erlebnis des Sehens zielt, bildet den Reiz und das Aufreizende der Darstellung. Der provokante Blick, dessen Intention uneinschätzbar bleibt, pointiert die Herausforderung, die das Bild an die Reflexion des Betrachters über die Erschei-

nungswirklichkeit des Gegenübers stellt. Letztlich wird hier im Sujet des dargebotenen Früchtekorbs nichts anderes thematisch als eine Selbstdarbietung des Bildes als Bild.

Der Sinn und die Wirkungsabsicht der Themengestaltung lassen sich noch schärfer fassen, wenn man sie aus der Perspektive von Nachfolgewerken beleuchtet. Christiaan van Couwenberghs Gemälde in Göttingen von 1642 etwa²³ bekundet in der Motivbündelung von Früchtekorb, entblößter Schulter, den weißen, faltenreichen Ärmeln und der Blickkonfrontation zweifelsfrei die Rezeption von Caravaggios Werk. Indem die Frau mit ihrer Rechten den fiktiven Vorhang öffnet, um sich damit ins Licht zu setzen und allererst »zur Erscheinung« zu bringen, weist sie in autothematischem Bezug auf das Vermögen der Malerei, ihren Gegenstand täuschend echt vor dem Auge zu erzeugen. Das Spiel mit der Enthüllung setzt sich fort in der locker arrangierten Bekleidung, die die Reize des Körpers freilegt und doch zugleich verbirgt. Das Motiv des Früchtekorbs pointiert diesen Zusammenhang, indem es die Greifbarkeit der Darstellung fingiert, gleich einem Angebot, die Trauben – und nicht nur sie – zu pflücken. So wird auch bei diesem Sujet die Malerei als Medium der Darbietung thematisch, eine Reflexion über den

20 Zum entsprechenden bildgeschichtlichen Argumentationszusammenhang siehe Krüger 2001, S. 243ff., bes. S. 252ff. zur folgenden Darlegung, mit ausführlichen Belegen und Literaturverweisen.

21 Cinotti 1983, S. 499ff., Nr. 49; Marini 1989, S. 362ff., Nr. 6.

22 Einen Überblick über das Spektrum der betreffenden Deutungen bieten Cinotti 1983, S. 500f., und Marini 1989, S. 363f. Grundsätzlich zur Frage nach der Relevanz und forschungsgeschichtlichen Bewertung dieser Deutungsansätze: Brehm 1992, S. 301ff. und 378ff.; Carrier 1987, S. 41–73, hier S. 44ff. und 55ff.

23 Maier-Preusker 1991, hier S. 202 und S. 213f., Nr. A 21.

24 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Buch XXXV, hrsg. und übers. von R. König, Düsseldorf–Zürich 1997, S. 62ff. [Kap. XXXVI, § 64–65]; siehe Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 12ff., S. 172ff. zur Verbreitung des Topos.

25 Plinius (wie Anm. 24), S. 58f. (XXXV, 66). Siehe Eberhard König, »Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit«, in: *Stilleben*, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 5), Berlin 1996, S. 13–92, hier S. 59 und 108.

26 Cuzin 1977; Cinotti 1983, S. 484ff., Nr. 42, und S. 519ff., Nr. 58; Marini 1989, S. 389ff., Nr. 17, und S. 395ff., Nr. 20.

Zusammenhang von Repräsentation und bildlicher Präsenz, wenn man so will, über Darbietung und Entzug als die beiden Pole jenes Wechselspiels, das die Vermitteltheit der bildlich gebotenen Wirklichkeit ästhetisch offenbart.

Fraglos liegt der Motivic von Trauben und Vorhang auf dem Bild van Couwenberghs die Absicht einer Anspielung auf jene von Plinius berichtete Künstler-Anekdote zugrunde, die besagt, dass Zeuxis einst durch seine gemalten Trauben die Vögel zu täuschen vermochte, um in der Folge seinerseits der Täuschung des von Parrhasios vor ein Bild gemalten Vorhangs (»*lunteum depictum ita veritate repraesentata*«) zu erliegen, den er vergeblich beiseite zu schieben versuchte.²⁴ Auch für Caravaggios Gemälde wird der Kontext solcher Topik und mit ihm die Einstimmung des Betrachters auf den *piacevole inganno* seiner Kunst in Rechnung zu stellen sein, zumal wenn man bedenkt, dass Plinius an anderer Stelle erneut jenes täuschende Ineins von Natur und Fiktion am Beispiel einer Darstellung exemplifiziert, die Zeuxis eben von einem »Knaben, der Früchte trägt (*puerum uvas ferentem*)« geschaffen hatte.²⁵

Dass die Existenz des Gegenstandes geknüpft ist an die Bedingungen seiner Erscheinung und seiner Sichtbarkeit im Bild, bestimmt den Darstellungsbegriff bei Caravaggio durchgängig und in maßgeblicher Weise. Er begründet sich durch die Aktualisierung und Involvierung des Betrachters, dessen Sehen an der Konstituierung der Bildwelt unmittelbar teilhat. Die ausgeprägte Affinität, die gerade sein Frühwerk zu niederländischen, durch die venezianische und lombardische Malerei vermittelten und neu verarbeiteten Themen hat, ist daher nur naheliegend, zumal da Caravaggio seit seiner frühen Lehrzeit in Mailand mit diesen Darstellungen vertraut war. Dabei kommt den Motiven aus dem Bilderkreis der fünf Sinne ebenso wie den theatralischen Sujets der *pitture ridicole*, die affektbezogene Themen in affektbezogenen Darstellungen in Szene setzen, immer wieder eine besondere Bedeutung zu.

Bereits in einem frühen Werk wie der *Wahrsagerin*, die in zwei Fassungen aus der Zeit um 1594/95 erhalten ist²⁶, lässt sich dieser Zusammenhang fassen. Thema des Bildes ist das Sehen, oder genauer: der Zusammenhang von Sehen und Täuschen. Das gilt zunächst für den ursächlichen Anlass der dargestellten Begegnung, insofern die Zigeunerin vorgibt, aus der dargereichten Hand und ihren Linien Schicksal und Zukunft des jungen Mannes vorherzusehen. Es gilt umso mehr für die Verführungskraft, mit der sie ihren Blick auf den Mann richtet, der ihm in seinem Gegenblick gebannt erliegt. Der Betrachter ist in diesen Dialog der Blicke mit seinem eigenen Blick verfangen und vermag sich dem spannungsreichen Reiz von Anzie-



DIE WAHRSAGERIN, um 1594/95
99 x 131 cm
Musée du Louvre, Paris

DIE FALSCHSPIELER, um 1594–96
94 x 131 cm
Kimbell Art Museum, Fort Worth

hung und Verführung selbst kaum zu entziehen. So entdeckt er, wenn überhaupt, erst spät, dass sich das eigentliche Geschehen in der Tat in der Hand des Mannes abspielt, doch anders, als dieser vermeint, insofern die Zigeunerin ihm unbemerkt den Ring vom Finger zieht. So planvoll der Betrachter in die auf ihn hin offene Zweiergruppe einbezogen und dabei sein Augenmerk ganz auf den Austausch ihrer Blicke gelenkt wird, so planvoll wird seiner Aufmerksamkeit zugleich der Diebstahl des Ringes in der verschatteten Partie unter der Hand der Zigeunerin entzogen.

Sehen und Trug, Täuschung und Erkenntnis sind hier nicht nur dargestelltes Thema, sondern vielmehr im Sinne einer Betrachterfunktion in der spezifischen Gestaltung des Themas selbst wirksam gemacht. Den engen Zusammenhang, den Caravaggio hier zwischen dem Darstellungsgegenstand und der Weise seiner Präsentation herstellt, vermag erneut Gaspare Murtola mit einem 1603 auf das Gemälde verfassten Madrigal zu beleuchten, wenn er darin die Verführungs- und Täuschungskraft der Malerei in direkten Bezug setzt zum Täuschungsakt der Frau: »Ich weiß nicht, wer der größere Betrüger/Verführer ist (*Non so qual sia più maga*), die Frau, die täuscht (*la donna, che fingi*), oder du, der du sie malst (*tu che la dipingi*)«.²⁷

Die Absicht einer sinnhaften Verdichtung von Darstellung und Präsentation lässt sich im Frühwerk Caravaggios immer wieder fassen. Das Bild der *Falschspieler* etwa im Kimbell Art Museum in Fort Worth, das etwa aus derselben Zeit wie die *Wahrsagerin* stammt²⁸, setzt ein ähnliches Manöver von täuschenden Blickabsichten und getäushtem Augenmerk in Szene. Das Geschehnis, das im Bildinnern abläuft, vollendet sich auch hier erst durch den Betrachter vor dem Bild. Wie ihm gegenüber der Zeichengeber im Bild dem ahnungslosen Jungen in sein Blatt blickt, so blickt er selbst dem Falschspieler rechts von außerhalb des Bildes in dessen hinterrücks bereitgehaltene Karten. Dass dabei das Licht mit ganzem Fokus auf dem Gesicht des Getäuschten ruht, indes das trügerische Tun im Dunkeln verbleibt, ist eine auch semantisch subtile Pointe der Bildregie: Auf dem in seiner Reinheit Arglosen liegt, wider den Augenschein, nicht das Licht der Erkenntnis.

In der wiederum in zwei Fassungen erhaltenen Darstellung des *Knaben, von einer Eidechse gebissen* (beide 1594; Abb. S. 104, 105)²⁹ wird die outrierte, momenthafte Haltung mit der entblößten und so wirkungsvoll ins Licht gesetzten Schulter als dominantem Blickfang zum wahrhaften Augenerlebnis der Darstellung. Auch hier bringt erst der zweite Blick Aufschluss über Ursache und Wirklichkeit des szenischen Motivs. Dass der Biss in den Finger kaum kennt-



BENVENUTO CELLINI
PERSEUS MIT DEM HAUPT DER MEDUSA,
 1554
 Bronze
 Loggia dei Lanzi, Florenz

lich im Schatten liegt und die Eidechse selbst unter den Früchten kaum auszumachen ist, verschafft dem Betrachter, sobald er sie entdeckt, eine ähnliche Verblüffung wie dem Knaben, der den Biss erleidet. Eben dies ist der maßgebliche, auf das Sehen (*visus*) zielende Bildgedanke, für den die hergebrachte ikonografische Kodierung des Motivs als Exempel des Tastsinns (*tactus*) offenbar nur den Ausgangspunkt und ersten Anlass der Darstellung bot. Durchsicht und Undurchsichtigkeit, Transparenz und Trübung werden nicht von ungefähr auch im Motiv der Glasvase thematisch, und dies im Übrigen in einer bis auf Leonardo und den lombardischen Kontext von dessen Malerei zurückreichenden Topik.

Diese und zahlreiche andere Bilder des Frühwerks weisen sich immer neu als Darstellungen aus, die auf den Akt des Sehens und Erkennens und zugleich der Erkenntnis zielen und deren Wirklichkeit sich allererst über die Betrachterfunktion konstituiert. Die raumzeitliche Unbestimmtheit des Geschehens findet darin ebenso ihren Sinn wie die Bedeutung, die von Anbeginn dem Licht und seiner überlegten Wirkungsregie zuwächst. Das Helldunkel als Medium, das erst eigentlich die Sichtbarkeit der Gegenstandswelt schafft, ist dabei, wie Andreas Prater treffend formuliert hat, »nicht einfach nur dargestelltes Licht [...], sondern zugleich die im Bild selbst vollzogene Reflexion über die Erscheinungsmöglichkeit der Bildwelt«³⁰.

Ist in den frühen Werken der anekdotische Charakter der Sujets bestimmend, im Sinne theatralischer Darbietungen menschlichen Irreführt- und Getäuschtseins, so erschließt sich die präsentative Qualität, die ihrer Darstellungsform eignet, in der weiteren Entwicklung eine zunehmende Verdichtung und Vertiefung der in ihr angelegten Sinnmöglichkeiten. Fraglos kommt der zunehmenden Hinwendung zu religiösen Themen dabei eine tragende Rolle zu. Mit ihnen steigern und komplizieren sich die Ansprüche an die Aussageleistung des Mediums ebenso wie an seine Wirklichkeitsauffassung.

Der *Ungläubige Thomas* in Potsdam, der vermutlich gegen 1600 entstand, schließt direkt an die aus dem Frühwerk vertraute Bildform des halbfigurigen Nahausschnitts an (Abb. S. 116, 121)³¹. Die Darstellung bietet ihr Thema in einer planimetrisch fest gebauten, zu einem Halbkreis von strenger Symmetrie gefügten Komposition mit klarer Mittelachse dar. In ihrem Zentrum erscheint wie arretiert der Kopf des zweifelnden Thomas. Sein Sehen und sehendes Prüfen, das im Moment der äußersten, gebannten Konzentration erfasst ist und noch gesteigert wird durch die von hinten hindrängenden Blick der beiden weiteren Apostel, bildet den Sinnkern der Darstel-

lung. Gegeben ist der genaue Moment der Gotteserkenntnis, jener Moment also, in dem Thomas mit dem Ausruf »Dominus meus et Deus meus« in Jesus den Gott und wahrhaft Auferstandenen erkennt.³² Die Gestalt Christi aber, Zielfigur aller bildinternen Blickkonzentration, bietet sich in der Ausrichtung des Körpers und im öffnenden Gestus der *ostentatio vulneris* zugleich und maßgeblich dem Auge des außenstehenden Betrachters dar. Der bildinterne Blick des Thomas wird unter diesen Bedingungen – in einem nachgerade konkreten Sinn – zur Funktion für den externen Blick des Betrachters. Wie Thomas, so vermag auch der Betrachter an die Gestalt Christi heranzutreten und sie nach ihrer Wirklichkeit zu befragen. Gleichwohl bleibt ihm gerade der körperliche Zugriff, den das Motiv des in die Wunde geführten Fingers so drastisch vor Augen stellt, verwehrt. Angesichts der so akuten Fokussierung auf die schiere Haptik des Geschehens wird ihm dabei die Lehre bewusst, die sich gemäß der exegetischen Tradition mit dem Ereignis verknüpft, dass nämlich das Verlangen nach Gewissheit allein durch das körperliche Berühren (*tactus*) nichts erbringt, solange ihm nicht das Fundament des wahren Glaubens, sprich: das Berühren auch im Geiste (*tactus spiritualis*) zugrunde liegt.³³ So gewinnt der Betrachter ein Verhältnis von Nähe und Distanz zu Thomas. Dieser wird ihm, wenn man so will, zu einer Reflexionsfigur für die Frage nach der Möglichkeit, die Gegenwart Gottes in Christus und in seinem Bild zu erfahren. »Quia vidisti me, Thoma, credidisti: beati, qui non viderunt, et crediderunt – selig sind, die nicht sehen und dennoch glauben«, so verweist der Auferstandene den an seinem Glauben zweifelnden Thomas auf ein höheres Sehen als dasjenige mit seinen sinnlichen Augen.³⁴ Die Freisetzung eben dieser Erkenntnis, so scheint es, wird zum eigentlichen Wahrnehmungserlebnis vor dem Bild.

27 Zit. nach Marini 1989, S. 396.

28 Cinotti 1983, S. 554ff., Nr. 70; Mahon 1988, S. 11–25.

29 Cinotti 1983, S. 435ff., Nr. 16.

30 Prater 1992, S. 82.

31 Cinotti 1983, S. 489ff., Nr. 44; Marini 1989, S. 423f., Nr. 36; Eckardt 1990, S. 23f., Nr. 17.

32 Joh. 20, 28.

33 Siehe P. Adnès, »Toucher, Touches«, in: *Dictionnaire de spiritualité*, Bd. 15 (Paris 1991), Sp. 1073–98, bes. 1074f.

34 Joh. 20, 29.

Die Paradoxie, die die Präsenz Christi für die Erkenntniskraft menschlichen Sehens bedeutet, ist auch das Thema des Londoner *Gastmahls in Emmaus* von 1601 (Abb. S. 119)³⁵. Wie bereits beim *Ungläubigen Thomas* wird auch diesmal der Betrachter aufs direkteste mit einem Epiphaniegeschehen, nämlich mit der Selbstoffenbarung des Auferstandenen und dem genauen Moment der Erkenntnis bei den Emmauspilgern konfrontiert. Die Forschung hat gezeigt, dass Caravaggio das damit verknüpfte Darstellungsproblem löst, indem er im Rückgriff auf frühchristliche Vorgaben und in Bezug auf eine Passage im Markus-Evangelium Christus »in alia effigie«, als Jugendlichen, zeigt und damit die »andere« und doch unverbrüchlich »eine« Wesenheit des Auferstandenen ins Bild setzt.³⁶ Dazu steht auch die auf die Transsubstantiation, also auf die eucharistische Wesensverwandlungweisende Geste in Bezug, mit der Christus im Einklang mit dem Evangelienbericht und der ikonografischen Tradition das Brot segnet.³⁷ Eine besondere, für das Bildverständnis signifikante Pointe aber liegt in dem Motiv des in Trompe-l'œil-Wirkung über den Tischrand hervorragenden Fruchtkorbs, der einen Tour-de-force-Akt der Gattung darstellt und in seiner geradezu labilen Präsentation das Augenmerk des Betrachters unabweislich auf sich zieht. Seine der Vergänglichkeit preisgegebenen Früchte stehen offensichtlich für die irdische Speise, im Gegensatz zu jener geistlichen, himmlischen Speise, die, obschon jenseits aller Tangibilität, von ewiger Präsenz ist.

Caravaggios Darstellung setzt die innere Paradoxie, die der bildlichen Vergegenwärtigung des Epiphaniegeschehens eignet, mit einer frappierenden Konsequenz um. So weist nichts an Christi Gestalt und äußerer Erscheinung auf seine göttliche Natur, und doch ist deren Evidenz die eigentliche Sinnabsicht des Bildes. Signifikant tritt dies am Schatten des am Tisch stehenden Wirtes zutage, der sich hinter der Gestalt Christi gleichsam als Kontrafaktur eines Nimbus abzeichnet. Er bildet, Christus umfänglich und ihm real doch nicht zugehörig, die Folie, vor der Christus sich in wirkungsvoller Lichtregie gewissermaßen »in Erscheinung« setzt. Bei alledem wird auch hier die Einbeziehung des Betrachters wieder wirkungsvoll inszeniert: Das Geschehnis ereignet sich auf seiner Augenhöhe, mit auf ihn hin sich öffnender, ihn virtuell einschließender Komposition. Die aus dem Bild drängende Präsenz des Scherenstuhles links, der wie greifbar sich darbietende Fruchtkorb auf dem Tisch und schließlich die mit Vehemenz hervorstoßende Hand des rechten Jüngers scheinen die ästhetische Grenze geradezu zu sprengen. Zugleich wird der außerbildliche Betrachterblick sowohl durch den internen, wie starrend in die Bildtiefe drängen-

den Blick des links sitzenden Jüngers als auch durch die diagonale Achse, die die ausgebreiteten Arme seines Gefährten ihm gegenüber bilden, mit unausweichlicher Bestimmtheit auf Christi Antlitz zugeführt, das im Zentrum der Darstellung im hellen Lichteinfall erscheint. So wird auch hier das im Bild dargestellte Sehen zur Reflexionsvorgabe für das äußere Sehen des Bildes selbst. In der spannungsreichen Inszenierung eines momenthaft arretierten, die Wahrnehmung bannenden Augenblicks fallen bildinneres und äußeres Sehen in eins und bleiben doch dissoziiert.

Die immanente Paradoxie einer bildlichen Transzendenzvergegenwärtigung, wie sie in den Darstellungen des Potsdamer *Ungläubigen Thomas* oder des Londoner *Gastmahls in Emmaus* zum Ausdruck kommt, schließt, wie gesehen, unmittelbar an die Vorgaben des reflektierten Bildbegriffs an, den Caravaggio sich bereits an den profanen Themen seines Frühwerks erarbeitete. Es versteht sich allerdings, dass es bei der Rede vom »reflektierten Bildbegriff« nicht darum gehen kann, dem Künstler eine besondere literarisch-intellektuelle Physiognomie zu verleihen oder ihm gar eine theologisch geschulte und entsprechend diversifizierte Kenntnis der einzelnen von ihm ins Werk gesetzten Sujets zuzumessen. Wie man weiß, bieten die bis heute vorfindlichen Zeugnisse seiner Biografie dafür nirgends feste Anhaltspunkte.³⁸ Worum es geht, ist vielmehr etwas anderes, nämlich der ebenso zupackende wie überlegt disponierende Auffassungssinn, den Caravaggio immer wieder dadurch für die Repräsentation des Gegenständlichen in seinen Werken aufbringt, dass er gerade das dem Medium eigene, nichtdiskursive Potenzial als den bestimmenden, konstitutiven Faktor der Darstellung anerkennt und es als solches mit unterschiedener Konsequenz für die Wirkung beim Betrachter ausschöpft.

Es sind mithin die Bedingungen des Bildes und seiner Medialität, an die die Sichtbarkeit des Dargestellten bei Caravaggio gebunden ist. Ob der Betrachter mit Reflexion und theologischer Betrachtung oder mit Betroffenheit und innerer Bestürzung auf das Dargebotene reagiert, immer wieder findet er sich im Vollzug seines Sehens auf die Frage verwiesen, welche Wirklichkeit das Bild für ihn zum Vorschein bringt. Sein eigenes Sehen wird im Bild gebrochen und gespiegelt, und dies auch in thematisch vielfältiger Hinsicht. Was sich der ästhetischen Wahrnehmung durch diese Geltendmachung des Mediums und seiner Unhintergebarkeit somit letztlich erschließt, ist die Einsicht in die grundlegende Differenz, die zwischen dem besteht, was das Bild als Bild ist, und dem, was es als Bild nicht ist. Die Kategorie der Negativität, die Caravaggios Bildform in dieser Hinsicht kennzeichnet, dergestalt, dass sie dem Betrachter

angesichts des Bildes bewusst hält, dass dessen Wirklichkeit allein in Bezug auf seinen eigenen Blick ihr Dasein hat, darf als der eigentliche Kern für den Effekt des Überraschenden, Schockierenden, des »stupor grande« angesehen werden, den seine Werke wiederkehrend bei den zeitgenössischen Betrachtern hervorriefen, und zwar in der durchaus ambivalenten Dimension einer gleichermaßen beeindruckenden, ja überwältigenden wie auch zutiefst verunsichernden Wirkung.³⁹

Diese Verunsicherung aber, die für den Betrachter daraus resultiert, dass sich die auftretenden Bildfiguren in ihrem überaus performativen Arrangement einer semantisch geregelten, auf Klarheit und Sinneindeutigkeit zielenden Lektüre, wie sie etwa noch die identifikatorisch bestimmte Repräsentationsfunktion des Bildes in der Tradition der humanistischen Kunsttheorie seit Leon Battista Alberti vorgibt, planvoll und systematisch entziehen, bringt zugleich das hervor, was man als eine produktive, an der Wirklichkeitskonstitution des Bildes teilhabende Verstehensweise bezeichnen kann, eine Verstehensweise, die sich nicht mehr im Wiedererkennen eines immer bereits vorgewussten, gegenständlichen Sujets verwirklicht, sondern in der Realisation von dessen andauernd fortbestehender Unbestimmbarkeit und Unabschließbarkeit. Wenn daher von Caravaggios Bildform zu sagen ist, dass sie das »autoritative Erbe« des Platonismus und der in seiner Tradition ausgeprägten Vorstellung von der anamnetischen Erkenntnisfunktion des Bildes letztgültig abstreift, dann zeichnet sich die besondere Bedeutung ab, die ihr im Horizont einer sich fortgesetzt emanzipierenden Hervorbringung von genuin bildlich bestimmten Sinnsetzungsweisen, wie sie die Malerei seit der frühen Neuzeit kennzeichnet, zuwächst.

35 Cinotti 1983, S. 450ff., Nr. 25; Marini 1989, S. 416ff., Nr. 32.

36 Scribner 1977, S. 375–382.

37 Lk. 24, 30. Siehe Scribner 1977, S. 378f.

38 Siehe zur betreffenden Quellenlage und Forschungsgeschichte Brehm 1992 und Carrier 1987.

39 Siehe Couetoux 1996, S. 39–46. Zur Negativität als ästhetischer Kategorie: Hans Robert Jauf, »Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung«, in: *Positionen der Negativität*, hrsg. von Harald Weinrich (Poetik und Hermeneutik, 6), München 1975, S. 263–339.