

Einleitung

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

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

¹ Literaturangaben siehe im Literaturverzeichnis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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