

## Kapitel 2. Das Opfer Isaaks

### Überleitung

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

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

---

<sup>103</sup> Siehe Über das Licht in der Malerei, S. 142.

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

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

---

<sup>104</sup> Siehe Maur. Marini, Caravaggio, 1987, Nr. 52, S. 208sq., 465sq.

## A. Die Thematik des Bildes

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

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

---

<sup>105</sup> Cf. ebenda, S. 465.

<sup>106</sup> *De civitate Dei* zur Stelle.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 339.

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

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

---

demgemäß seine Bedeutung vor allem als *repraesentatio* des Kreuzopfers. Hierzu cf. W. Dantine, *Das Dogma im tridentinischen Katholizismus*, im Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte, hrg. v. C. Andresen, Bd. 2, S. 488. Siehe auch J. A. Jungmann, *Das eucharistische Hochgebet*, <sup>2</sup>1956, S. 26sq., und Karl Rahner u. A. Häußling, *Die vielen Messen und das eine Opfer*, <sup>2</sup>1966, wo es S. 26 heißt: [Der Tod Christi ist] „das konstitutive Zeichen (das Realsymbol), unter dem und in dem die innere Gesinnung und Haltung Christi sich selbst realisiert und ohne das sie selbst nicht wäre.“

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

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

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

So konnte ein nachtridentinischer Maler sich ikonographisch gewiß an das Beispiel von Andrea del Sartos Darstellung des Isaaksopfers halten. In der zentralen Gruppe dieses Bildes, sehr ähnlich in allen drei Versionen von Andreas Hand,<sup>111</sup> steht Abraham aufrecht, die Achse bildend, verlässlich, wenig irritiert durch die Intervention des Engels, zu dem er aufblickt. Das Schwert hält er gezückt, fest umschlossen. Den Sohn hält er bei den am Rücken gefesselten Händen. Er hat ihm nicht, wie es üblich ist und dem Opferritual entspricht<sup>112</sup>, die Hand auf den Kopf gelegt. Isaak schmiegt sich an die herabfahrende Bahn, die der linke Arm des Vaters ist; er steht mit dem rechten Bein *vor* dem steinernen Altar, das linke hält er kniend *darauf*. Das Stehen und das Sich-Anschmiegen deuten vermutlich auf das Einverständnis des mitwissenden – und mithoffenden? – Sohnes hin. Der Vater nimmt dieses Einverständnis wahr: wie anders wäre es zu deuten, daß er seine linke Hand nur lose, wie grüßend auf die Hände Isaaks gelegt hält? Oder löst er gerade einen festeren Griff? Das gezückte Schwert weist in die Partie der Szene, wo man den Widder findet, auf den auch der Engel mit der rechten Hand deutet.

Einen Abraham, der aufrecht steht und zum Engel nach oben blickt, sehen wir auch auf Tizians Darstellung aus den Jahren 1543/44.<sup>113</sup> Dieser Patriarch ist überathletisch gebaut, und man hätte, wäre der Engel nicht, eine blitzartige Kraftentladung zu fürchten, die einem seltsam winzigen Sohn gölte. Das Gesicht Abrahams ist dem herabschwebenden Engel zugewandt und bleibt dem Betrachter verborgen. Der Handlung ist so die Bestimmtheit genommen, die allein der Affekt ihr geben könnte. Oder kommt die Unbestimmtheit nur dem *Moment* zu – dem Moment, da der Vater sich in seinem Handeln vom Engel unterbrochen sieht? – Der Opfercharakter ist hier bestimmter

---

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

<sup>112</sup> Cf. Ex 29, 10, 15; Lev 1, 4.

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>115</sup> Marini, Caravaggio, 1987, S. 466.

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

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

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

---

<sup>116</sup> Ebenda.

<sup>117</sup> Ebenda.

<sup>118</sup> Ebenda; leider ohne Beleg.

<sup>119</sup> Näheres zur emblematischen Bedeutung dieser Details siehe unten Kap. 3.B.

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

<sup>127</sup> Roes, ebenda, S. 153.

<sup>128</sup> *Our faces etc.*, S. 79-86.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>132</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>133</sup> Ebenda.

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

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

---

<sup>134</sup> Deutsch 1982; siehe dort bes. S. 10-14.

<sup>135</sup> Auf Benjamin beruft Settis sich ebenda S. 13.

<sup>136</sup> Gedanken um Raffaels Form, S. 36.

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

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

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

---

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

<sup>138</sup> In seinem Buch *Problems in Titian*, 1969, S. 175.

<sup>139</sup> *Gedanken um Raffaels Form*, S. 52.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 7.

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

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

---

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

<sup>142</sup> Gedanken um Raffaels Form, S. 33.

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

<sup>144</sup> Gedanken um Raffaels Form, S. 38.



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

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

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

---

<sup>145</sup> Ebenda, S. 23.

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

---

<sup>146</sup> Ebenda.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 23sq.

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

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

---

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

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

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

---

<sup>150</sup> Ebenda, S., 36sq.

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

---

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

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

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

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

---

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

<sup>154</sup> Die Sixtinische Madonna, S. 14.

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

Überträgt man diese Einsicht Hetzers auf das Bild der *Verklärung Christi*, dürfte eins der Probleme, die von vielen in diesem Bild ungelöst gefunden wurden, sich leichter lösbar stellen. Bekanntlich war es jenen Beurteilern unmöglich, zu erkennen, welchen Sinn diese Komposition, besonders in dieser Ausführung (im unteren Teil wird bis heute die Malarbeit Giulio Romanos erkannt<sup>156</sup>), der Zusammenfügung zweier Geschichten zu einem Bild gab. Hetzer selbst nennt das Bild unter den Arbeiten aus Raffaels letzten Jahren, Zeugnissen einer Entwicklung, die, nicht ohne neue Perspektiven aufzutun, von ‚Geheimnis und Distanz, Keuschheit und Schmelz des großen Werkes‘ wegführen.<sup>157</sup> Mit der von vielen behaupteten Ungleichheit der Komposition beschäftigt er sich freilich nicht; er widmet dem Bild überhaupt keine Analyse. Wendet man aber Hetzers analytische Begriffe auf dieses Bild an, mit der Aussicht, sie auch hier zu einer Konkretisierung zu bringen, wie wir es mehrfach unternommen haben, so wird man das, was Goethe in der *Italienischen Reise* über dieses Bild sagt, bestätigt finden: „Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend.“<sup>158</sup>

---

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

<sup>156</sup> Cf. Pope-Hennessy, Raphael, S. 75.

<sup>157</sup> Die Sixtinische Madonna, S. 65.

<sup>158</sup> Dezember 1787. Artemis-Gedenkausgabe, Zürich 1949, Bd. 11, S. 501.

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>162</sup> S. u. S. 89-91.

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

<sup>164</sup> Ebenda.

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

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

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

---

<sup>165</sup> Marini, Caravaggio, 1987, S. 466.

<sup>166</sup> Ebenda.

<sup>167</sup> Gregori, loc. cit., S. 230.

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

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

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

---

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



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

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

---

<sup>169</sup> Auch die um das Haus im Mittelgrund sich ziehende Lichtbahn könnte Nebel sein.

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

Ich hoffe immerhin gezeigt zu haben, wie das Bild, genötigt, die Positionen des Konflikts gesondert vorzustellen, den Beschauer in einen Prozeß zieht, worin die „Parteien“ grell sichtbar aufeinander ausgreifen, sich ineinander verschränken. Überläßt man sich dem Hin und Her zwischen den beiden durch die *nuclei* besetzten Positionen, so gewinnt das Empfinden, selbst in den Prozeß verwickelt zu sein, über das ruhige Unterscheiden die Oberhand. Hier kommt erneut zum Tragen, was oben<sup>170</sup> über die gegenseitige Mimesis der Formen gesagt wurde. Der Prozeß der Wahrnehmung scheint ohne weiteres der Auslegung offenzustehen, das Verstrickende greife auch in die ruhigen Formen, die das Vermittelnde repräsentieren, ein und erschüttere ihre Semantik. Dieses Moment des Wahrnehmungsprozesses, seinerseits zur Sache des Bildes in mimetischem Verhältnis stehend, verstärkt sich daran, daß die weisende Hand des Engels und ebenso das Messer *intentional* bestimmt sind, welches durch die Richtungen, die beide Details angeben, versinnlicht wird. Auch den Blicken des Engels und des Widders liest man ihre Richtung, ihre Intentionalität ab: dabei färbt das Empfinden sich ruhig, bis es sich erneut im Konflikt verfängt.

---

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

## D. Kommentar

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>173</sup> Cf. Gen. 3, 15 und Hebr. 2, 14.

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

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

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

---

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

<sup>175</sup> Cf. S. 234sqq. seines Buches *Die Kunst des Rubens*

<sup>176</sup> Ebenda, S. 234.

<sup>177</sup> Ebenda, S. 235.

beiläufige Anspielung ans Sexuelle bei Rubens<sup>178</sup>, dann will man kaum noch wahrhaben, daß der krude Zipfel Caravaggios ‚diskret‘ sein soll! Und doch wird man Caravaggios Hinweis auf die sexuelle Erregtheit der Heiligen nicht so bald wahrnehmen, und das ist nicht erstaunlich, ist diese Bedeutung doch wie gepanzert – eine Metapher, die auch der schwere Stoff des Mantels nahelegt – in der dinglichen Identität des Zipfels. Die Spannung zwischen der *Form* dieses Details, deren sexuelle Konnotation wie in Holz geschnitten dasteht, und dem Umstand, daß seine erotische *Bedeutung* versteckt ist in seiner dinglichen, legt das Geladene, Bedrängte im Zustand der büßenden Magdalena offen.<sup>179</sup>

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>180</sup> Siehe Marini, 1987, Nr. 103, S. 328sq., 561sq.

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

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

#### E. Der *San Giovannino* des Kapitولينischen Museums

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

---

<sup>181</sup> Marani, Leonardo, S. 118.

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

hebt das Bild über die Vertraulichkeit des Strichjungen und des *leering old man*, an die *Moir* denkt, hinaus<sup>188</sup> –, daß auch ihr zärtliches Verhältnis dem Opfer verfallen ist. Und dieses zärtliche, homoerotische Verhältnis ist das zwischen Johannes dem Täufer und Christus, dem Lamm Gottes!

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

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

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

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

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

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

---

<sup>188</sup> Moir, ebenda.

<sup>189</sup> Siehe Marini, Caravaggio, Nr. 39, S. 182sq. 439-442.

<sup>190</sup> Ebenda, Nr. 89, S. 296sq., 536-539.

<sup>191</sup> Ebenda, Nr. 63, S. 234sq., 484-488.

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

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

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

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

Ich glaube im Sinne Caravaggios

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

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

---

<sup>193</sup> Ebenda, Nr. 80, S. 272sq., 520-524.

<sup>194</sup> Ebenda, Nr. 57, S. 222sq., 473sq.

<sup>195</sup> Ebenda, Nr. 36, S. 176sq., 423sq.

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

<sup>197</sup> Hierzu Näheres unten, Kap. 3.A.

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

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

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

---

<sup>198</sup> M. Roes, Jizchak, S. 13.

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

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

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

---

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

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

---

<sup>200</sup> Siehe Marini, Caravaggio, Nr. 24, S. 152sq., 403-405.

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

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

#### F. Erotik des Bildes

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

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

---

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



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

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

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

---

<sup>203</sup> Cf. Kap. 1, S. 7.

<sup>204</sup> Diese Einsicht verdanke ich Klaus Heinrich.

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

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

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

---

<sup>205</sup> Ich schließe mich der Einsicht von Sigrun Anselm an.

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

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

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

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