

**Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.)**  
**Barock. Epoche - ästhetisches Konzept - Denkform**

Königshausen & Neumann, Würzburg 2017

(ISBN 978-3-8260-5742-7; 365 Seiten, zahlreiche S/W-Abbildungen, 48 €)

(Rezension)

Der 25. Wintervortragsreihe (2013/2014) an der Katholischen Universität Eichstätt mit noch mehr Interdisziplinarität und thematischer Weite als in dem Tübinger Beispiel von 2016 entstammt das 2017 erschienene Buch: „Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – und Denkform“, also wohl die Diskussion dieses (historischen) Epochenbegriffs, seine (visuell-strukturelle) Erscheinung und die dahinter erkennbare oder vermutete Denkweise, Programmatik, Weltanschauung, wie die grundlegende Einleitung der Herausgeber, der als Kunsthistoriker, Anglist und Psychologe ausgebildete Dominik Brabant und die Germanistin und Romanistin Marita Liebermann, zu erkennen gibt. Diese Trias (eine Art Trinität?) scheint zu einer „Deutungspraxis des Kunsthistorikers“ (S.16) sich gleichsam höher, tiefer, weiter ‚spiralisiert‘ zu haben, um auf die Wendeltreppe des Umschlagbildes anzuspielen.

Der Buchtext gliedert sich dementsprechend. In der Abteilung „Barock als Epoche“ finden sich drei Aufsätze wie des Historikers Marian Füssel: „Barock im Plural. Kulturgeschichtliche Perspektive auf das lange 17. Jahrhundert“ mit dem Problem der Epochenbezeichnung bzw. den zeitlichen Begrenzungen, oder des Politphilosophen Henning Ottman „Politisches Denken im Zeitalter des Barock“ nach Castiglione und Macchiavelli; und des Liturgieforschers Jürgen Bärsch „Im Thronsaal Gottes und seiner Heiligen. Katholischer Gottesdienst im Horizont barockzeitlicher Gesellschaft und Kultur“ nach dem immer wieder herangezogenen Konzil von Trient.

Im Abschnitt „Barock als ästhetisches Konzept“ tauchen von dem Romanisten Rainer Stillers „Doppelbilder. Metapher und Einbildungskraft in der Lyrik Gianbattista Marinis (1569-1625)“ bzw. in der Emblematik Emanuele Tesauros bis zur Lyrik der Moderne wie Baudelaire auf, oder von dem Romanisten Sebastian Neumeister „Das Theater der Macht

und die Macht des [auch sakralen] Theaters im Barock“. Zum Theatralischen gehört auch die Kostümierung und somit für die Kulturwissenschaft Gabriele Mentges' „Mode im Barock: Zwischen höfischer Inszenierung und urbanem Modekonsum“ oder für die Musikwissenschaft Helene Geyers „Zwischen Theatrum und Mors. Überlegungen zu Klangkonzepten und Ästhetik“ und der Entwicklung der Oper. Und im musikwissenschaftlichen Anschluss Iris Winklers „Juditha triumphans – Venezia triumphans: Antonio Vivaldis Sacrum Militare Oratorium“ und Venedigs Repräsentation und Kriegspolitik interessant auch im Vergleich zu diesem Motiv in der Bildenden Kunst, oder Thomas Frangenbergs kunstgeschichtlicher Beitrag „Der Zugriff auf den Barockstil im achtzehnten Jahrhundert – Andreas Schweigls *Bildende Kunst in Mähren*“, worin dieser Maulbertsch-Zeitgenosse den Übergang zum Klassizismus auch theoretisch mitverfolgt. Dominik Brabants „Widerstreit der Bilder. Beobachtungen zu Caravaggio und dem Barock“ wollen wir auch aus Interesse an der Methodik wie der Überprüfbarkeit an den Kunstwerken sprich: wenigstens den Abbildungen direkt im weiteren näher verfolgen.

Der Abschnitt „Barock als Denkform“ besitzt einen grundlegenden Aufsatz der Kunsthistorikerin Karin Leonhard „Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst [im, durch das Kunstwerk?] und Kunstgeschichte“ aus der portugiesischen schiefbrunten (baroco) Perle oder einem syllogistisch-rhetorisch-mnemotechnischen Terminus technicus. Von kunstgeschichtlicher Seite geht es weiter mit Alexander Linkes „Der barocke Blick auf das Frühchristentum. Rekonstruktion und Fiktion des konstantinischen Bildprogramms in S. Giovanni in Laterano“, worin sich ein (vormanieristischer?) Historizismus zeigt. Ähnlich auch Matteo Burionis „Pietro della Valle und die ‚Perspektivität der Kulturen‘“ im Zeichen der Entdeckungen. Das Amalgam von Wissenschaft und Religion (Esoterik) zeigt die Philosophin Anne Eusterschulte in ihrem Aufsatz „Wissenskunst im Barock. Athanasius Kirchers Konzept barocker Wissenschaft“.

So unterschiedlich und interessant diese Beiträge auch sein mögen, wir werden – wie schon gesagt – uns auf den Aufsatz des jungen ambitionierten Kunstwissenschaftlers Dominik Brabant: „Widerstreit der Bilder. Beobachtungen zu Caravaggio und dem Barock“ (S.209-243) konzentrieren. Es geht darin diesen Maler, der für jeden sich mit der Kunst (Kunstgeschichte) des 17. und 18. Jahrhunderts Konfrontierenden offensichtlich durch sein bevorzugtes Hell-Dunkel die Malerei nach 1600 als Caravaggismus entscheidend beeinflusst hat. Diese realistische, später teilweise oft spirituell ausgedeutete kontrastreich inszenierte Licht-Schatten-Malerei mit natürlicher oder künstlicher Lichtquelle ausserhalb

oder innerhalb des Bildes kann man neben der ausschweifenden, faltenreichen Gewandbehandlung, den gedrehten, konvulsivischen Körperballungen, der ondulierenden dynamischen Kontur, den pathetischen Gesten und der teilweise exzentrischen Komposition landläufig als ‚Barock‘ bezeichnen, wobei die letztgenannten Merkmale auf den oft erstarrt, momenthaft wirkenden Caravaggio sich nicht so leicht anwenden lassen oder nicht so einfach zutreffen mögen. Brabant möchte den kontrastiven, zwiespältigen, zwiefältigen „barocken Widerstreit(s) von divergierender Bildauffassung“ (S.210) auch bei Caravaggio herausfinden, um ihn so dem Barock besser verorten zu können, wobei er auf der Höhe der Wissenschaft und seiner Zeit besonders auf die jüngeren Positionen der Caravaggio-Forschung sich stützen möchte, darunter auch die sogenannte „Poetologie“ oder „Metapoetik“ (S.210) bzw. der demonstrierte (Selbst-) Reflexionsgrad der Bilder in der Stoichita-Nachfolge durch z.B. banale Kippeffekte. Heuristisch werden bzw. wurden für das Werk Caravaggios seine dramatische Künstlerbiographie, das Verhältnis zur vorausgegangenen Renaissance und Manierismus, dazu Realismus und Theatralität immer wieder herangezogen. Der „breitere(n) Leserschaft“ sei es zu danken, dass „vor allem einige Hauptwerke Caravaggios zur Sprache [leider nur als kleine S/W-Abbildungen] gebracht werden“ (S.211) sollen.



Fig.1: Caravaggio, Gefangennahme Christi, 1602. Öl/Lwd. 125,5 x 169,5 cm. Dublin, Nationalgalerie. (WikiArt.org)

Für Abschnitt „**1. Zeugenschaft und Blickentzug**“ dient die ‚Gefangennahme Christi‘ (Fig.1), 1602 in Dublin, Brabant dazu in den schon bei Sybille Ebert-Schifferer angestellten Bildvergleichen mit Ludovico Caracci bzw. Bartolomeo Manfredi leider hier ohne Abbildungen „die Inszenierung eines visuellen Widerstandes zu spüren“ (S.212). Der Autor deutet die „eigenwillige (abendländisch gegenläufige) Bewegungsrichtung“ (S.212) – so auch schon bei Giottos ‚Judaskuss‘ – (und hier nicht den asymmetrischen, fast an den Rand gedrängten, kompositionellen bzw. motivischen Schwerpunkt) physiognomisch kaum aus. Bei dem „Lieblingsjünger“ mit angeschnittenen erhobenen Armen ‚kippt‘ der Autor physiognomisch selbst zwischen Gefahrenabwehr und Panik-„Fluchtreaktion“. Er meint eine „komplexe Temporalität“ (Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft), Verdichtung „zum temporal überdeterminierten Moment des Verrates“ (S.213) wahrnehmen zu müssen. Der Kuss sei [im lessingschen ‚fruchtbaren Moment‘?] als zukünftiges Ereignis zu deuten. Bei der anscheinend Michael Fried folgenden „Ästhetik des gleichzeitigen Zeigens und Verbergens“ („Bewusstsein für die unhintergehbare Perspektive des Blickes“) gehe es um „Perspektivität, die im Gegenzug auch zur Anerkennung der gleichberechtigten Existenz anderer Wirklichkeiten anregen dürfte“ (S.214) und man wird natürlich gleich an Foucault, Lacan erinnert. Der sich im Profil halbverborgene Rechtsaussen mit Laterne sei als ein verdecktes Selbstbildnis des Malers anzusehen, der somit erst Licht in das dunkle Geschehen bringe, mit seinem Blick es beglaubige und im inneren Auge („Imagination“) es erst zur „bildliche(n) Repräsentation“ (S.215) bringe, zum Leben erwecke, um auch Horst Bredekamps animistische ‚Bildakt-Theorie‘ gebührend ‚droppen‘ zu können. Das (codierte) Gemälde Caravaggios blicke uns an, wenn wir es anblicken.

Halluzinatorisch etwas ernüchtert sollte man sich aber erst einmal Caravaggios literarische Motiv-Quelle anschauen bzw. nachlesen: es ist natürlich das Neue Testament und zwar die bei allen vier kanonischen Evangelisten relevanten Stellen. Bei Math 26,47-57 heisst es: „Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine grosse Schar mit Schwertern und Stangen ... Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, den ist's, den greifet . Und alsbald trat er zu Jesu und sprach: Gegrüsset seist Du, Rabbi! Und küsstete ihn. Jesus aber sprach zu ihm. Mein Gefährte, warum bist Du gekommen?. Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn ...“.

Bei Mk 14,43-52 heisst es fast ähnlich bis auf den Schluss: „Und die Jünger verliessen ihn alle und flohen. Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der blossen Haut, und die Jünglinge griffen ihn. Er aber liess die Leinwand fahren und floh bloss [nackt] von ihnen“.

Bei Lk 22,47-54: „Da er aber noch redete, siehe, die Schar und einer von den Zwölfen, genannt Judas, ging vor ihnen her, und nahete sich zu Jesu ihn zu küssen. Jesus aber sprach zu ihm: Juda, verrätst Du des Menschen Sohn mit einem Kuss?. Da aber sahen, die um ihn waren, was da werden wollte, sprachen sie zu ihm: Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen? ...“.

Bei Joh 18,3-13: „Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohepriester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und Waffen. Als nun Jesus wusste alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen: Wen suchet ihr?. Sie antworteten ihm: Jesum von Nazareth. Jesus spricht zu ihnen: Ich bins. Judas aber, der ihn verriet, stand auch bei ihnen ...“. Hier also gibt es keinen Kuss. Man kann wohl sagen, dass Caravaggio sich aus den biblischen Varianten das Fluchtmotiv, den Jünger mit dem Tuch, die Kussszene mit Judas, das ‚Handanlegen‘ und die Lampen in oder zu seinem Bild vereinigt hat. Das querformatige Gemälde in naher Halbfigurensicht zeigt ziemlich eindeutig den Moment, Kulminationspunkt - nicht vor oder bei, wie Brabant meint – sondern kurz nach dem Kuss, als sich Jesus in seinem roten Leidensuntergewand und blauem himmlischen Treueumhang (etwas angewidert?) abwendet, die Hände halb noch vom Gethsemanegebet, halb zum Binden hingebungsvoll gefaltet hat, und ein Landsknecht seine Hand an den Arm, Schulter von Jesu zur Verhaftung legt. Der schreiend mit erhobenen Armen Fliehende am linken Bildrand trägt noch ein grünes Untergewand, während der mittlere Geharnischte sein rotes Übergewand festhält. Rechts daneben bzw. dahinter hält ein ‚Unbehelmter‘ und Unbewaffneter (wohl ein Jünger) mit sensibler Hand und nicht brutal blendend eine eckige Laterne zur Beleuchtung hoch. Das Hauptlicht scheint aber von schräg links vorne zu kommen. Im Hintergrund fast verdeckt befindet sich noch ein weiterer ‚Behelmter‘. Ob dazu noch Schemen des Gethsemane-Gartens angedeutet sind, lässt sich nach dem heutigen Zustand und den Abbildungen nicht mit Sicherheit ausmachen. Der Hintergrund erscheint fast als dunkle homogene Fläche. Kompositorische, ins Auge fallende Kontrapunkte zur Jesus-Judas-Kopfgruppe bilden das geschlitzte Beinkleid des Häschers sowie die Hände von Christus.

Wenn man schon wie der Autor auf das Blickgeschehen einen solchen Wert legt, könnte

man den verlorenen Blick des Judas als Stupor, als Inne-Gewahr-Bewusst-Werden der Tat, des Verrates, sehen, während der gesenkte, erstorbene Blick des irdisch-nimbuslosen Jesus den Tod vor, in den Augen andeuten könnte. Es wäre also zu Beginn schon das Ende der Passion, des Opfertodes von Jesus, ‚absehbar‘. Es wundert, dass Brabant keine Spezialliteratur zitiert. Diese dürfte die Zeit-, Psychologie- und Theologiefragen des Bildes mittlerweile schon geklärt haben.

Das gut dokumentierte und mehrmals kopierte, lange Zeit (bis 1990) als Gerrit van Honthorst angesehene Nachtstück hinterlässt beim Rezensenten kaum Zweifel an einer Charakterisierung als ‚barock‘. Caravaggio „typische Bildstrategie(n) durch die widerstrebende(n) Momente in einem spannungsvollen Zugleich“ (S.215) zu unterstellen, müsste man im nächsten Kapitel **„2. Konstellationen im/des Barock“** weiter untersuchen. Brabant zitiert jetzt auch die ältere Caravaggio-Literatur wie Roberto Longhi (Anti-idealistisch-akademisch-manieristisch) oder Walter Friedländer (Verbreiter der Gegenreformation), Herwarth Roettgen (psychologisierend: Sex, Gewalt) neben Vertretern der „postmodernen Barockdebatte“ (S.216) wie Valeska von Rosen (selbstreflexive Parodie) oder Louis Marin, der Caravaggio und Poussin vergleicht, wobei das bekannte von Andre Felibien überlieferte Zitat auftaucht, dass Caravaggio auf die Welt gekommen sei, um die Malerei zu zerstören. Brabant bringt die Ansicht Marins auf den Satz: „Caravaggios Malerei ... wird den Bildbegriff der Klassik [v.a. Poussins] immer schon zerstört haben“ (S.217). Für den Rezensenten scheint dieser Ausspruch Poussins schlicht den negativen Einfluss Caravaggios auf die idealistische (Historien-) Malerei auszudrücken.

Vor der „polyphonen Debatte“ (S.218) um Caravaggios Barockizität kündigt Brabant eine erneute, nun folgende Überprüfung an, weniger „stil-sozial- und geistesgeschichtlich“ (S.218) als auf „übergreifende [gemeinsame, überschneidende] Denkform“, die „aporetische(n) Koexistenz widersprüchlicher Charakteristika“ (S.219): Realismus-Theatralisch, Vanitas-Sinnlichkeit u.ä.. In der Anm.30 wird von Jutta Held und dem Körperbild Caravaggios von der „Peripherie“ [oberflächlicher Realismus?] statt [wie in der Renaissance?] von einem [geistig-idealistischen?] „Zentrum“ gesprochen. Es wird u.E. wieder mehr der Poussin-Caravaggio-Gegensatz variiert als ein Beitrag zur „operativen“, von ihrem Begriff her anachronistischen „Denkform“ (S.220) des Barock“, wofür in Anm.32 Gilles Deleuze oder der emeritierte Eichstätter Literaturwissenschaftler Winfried Wehle („Barock eine Reflexionsfigur von Renaissance“) als Gewährsmänner angeführt werden

um Caravaggios Auseinandersetzung mit Renaissance [Doppelbödigkeit] und Manierismus, deren Kritik, Lossagung, Überwindung u.ä. zu verstehen.

Dieser bildlose, sehr theoretische Abschnitt leitet zu „**3. VerbrechermodeLL und Marketingexperte: Künstlerbilder**“ leider fast ebenso bildlos über. Hier sieht Brabant einen vermeintlich heuristischen naiven Ansatz von Christoph Luitpold Frommel, der Caravaggios Kunst eng mit seinem Leben verknüpft („Emanation eines rebellischen und affektgeladenen Ausnahmetalents, das seine Kunst lebt und sein Leben zur Kunst macht“; „jeder Künstler malt sich selbst“) (S.222) einem Jüngeren (Valeska von Rosen, Sybille Ebert-Schifferer), der eine bewusste Inszenierung des Künstlers selbst wie seiner Biographen, Sammler u.a. am/im Werke sieht, eher weichen.



Fig.2: Caravaggio, Amor als Sieger, 1602. Öl/Lwd., 154 x 110 cm.  
Berlin, Staatl. Museen. (WikiArt.org)

Es wird in diesem Zusammenhang auf ‚Amor als Sieger‘ (Fig.2) (Berlin), übrigens

angeblich fast zeitgleich mit der ‚Gefangennahme Christi‘ als „bloß gelehrtes Spiel“ (Herrwarth Roettgen, oder J. Held: „Kritik am Menschenbild der Renaissance und nicht zuletzt an Michelangelo“), als „peinliche Verlegenheit“ (S. Ebert-Schifferer), als „Allegorisierung von himmlischer und irdischer Liebe“ (S.225, Anm.54 mit Kritik an Ikonographie: seitens der „bildtheoretisch, ambitionierten Forschung“ [ = ] „Ambivalenzerfahrungen“), als „Naturalisierung der Allegorie“ und „Allegorisierung der vorfindlichen Gegenständlichkeit“, „lebendes Bild“ (K. Krüger), „Rhetorik der Entmythologisierung“ u.a., oder letztlich: ist das echter Caravaggio (Künstlerklischee) oder nur selbstreflexiv Inszenierter(?) vor der Normhaftigkeit der Renaissance und der Intellektualität des Manierismus als deren Abkehr ‚Barock‘ weithin verstanden werde. Der Autor fragt sich daher, ob „Caravaggios paradigmatische Stellung als Inbegriff des barocken Künstlers [quod sit demonstrandum] ... durch einen naturwüchsigen Ausbruch aus der vermeintlich harmoniesüchtigen Welt der Renaissance, oder aber ... lediglich auf bewusst eingesetzten Manövern des Künstlersubjekts“ (S.226) gegründet sei. Am ‚Amor‘-Bild selbst entscheidet er sich nicht, aber für seine Ab-Sicht ist natürlich dieser „widersprüchliche Zustand des ‚Zugleich‘“ (S.226) die einfachste Lösung.

Im anschliessenden Abschnitt „**4. Mit Caravaggio im** [panofskyhaft kunstgeschichtlichen] **Steinbruch**“ wird der Altmeister Erwin Panofsky und sein erst seit 1995 greifbarer Aufsatz „What is baroque?“ - letzteres etymologisch von der spätscholastischen Mnemotechnik stammend - als „Reaktion gegen Übertreibung und Überkomplizierung [des Manierismus]“ (S.227) angesehen, während Heinrich Wölfflin ‚Barock‘ als „gleichwertige Antithese zum Renaissancestil“ (S.229) erklärt hätte. Bei Panofsky sei Caravaggio der grosse Zertrümmerer [von Renaissance und Manierismus?] um aus den Resten etwas Nietzschehaft Neues zu schaffen. Hier ist auch der Name Jacques Derrida nicht weit oder auch Cindy Shermans „Travestie der Travestie“ [beim ‚Kranken Bacchus‘] (S.230). Noch konkreter wird Brabant bei dem gesunden, aber nicht braungebrannten Trinker-‘Bacchus‘ (Fig.3) Valeska von Rosen folgend, dass die Gesichtsröte nicht nur auf die Belebung durch den Wein, sondern auch auf die „soziale Herkunft“ (S.231) des Modells, das aus der der UV-Strahlung ausgesetzten arbeitenden Unterschicht stamme, wohl auch wegen der abgearbeiteten (?) schwarzen Fingernägel, also: ein römischer ‚Strassen-Strich-Junge‘ als jugendlicher, nicht nur vom Wein an-erregter Weingott, eher mit Wangenrouge, fast geschminkten Lippen und nachgezogenen Augenbrauen auf derangiertem, einer Matratzen-Kline ähnlichen, zerwühlten Lager vor einem langen Beistelltisch(-platte), auf



der eine Schale mit vor sich hingammelnden Früchten, leicht welken Blättern und eine Glaskaraffe halbgefüllt mit Rotwein sich befinden. Bacchus scheint etwas aus den



Fig.3: Caravaggio, Bacchus, um 1595. Öl/Lwd. 95 x 85 cm. Florenz, Uffizien (WikiArt.org)

Augenwinkeln seinem virtuellen Gegenüber (der Betrachter und Symposiant) die Weinschale in der Linken zuzuprosten bzw. sie ihm zu reichen. Problematisch wird es aus den konzentrischen Ringen des Weines (besser des Weinglases) und ihrer für den Rezensenten nicht erkennbaren Linseneffekten auf der Hand eine „bewegte scheinende Oberfläche“ und eine „Bewegtheit des Knaben“ [= innere Bewegtheit?] (S.232) und neben

dem Stillhalten einen Moment der Verzeitlichung widerspruchsvoll erkennen zu können. Abgesehen von dem Glas könnte diese Wellenbildung eigentlich nur von einem, aber sich schon aufgelösten?, ‚hineingeplumpsten‘ ‚Weinstein‘ stammen. Es handelt sich aber eindeutig um eine venezianische Weinglasschale vom Ende des 16. Jahrhunderts mit aufgelegten Glaswülsten. Ganz überzogen ist es dabei einen Bewegungsakt, „ein(es) Eintauchen(s) in eine mythologische Rolle“ (S.233) also eine Art Metamorphose zu sehen. Bei dem juvenilen, androgynen Bacchus steht der Maler wie auch Michelangelo aber stark in der antiken Tradition. In dieser etwas selektiven Sicht Brabants wird die bekannten erotische, sexuelle Komponente weitgehend ausgeblendet.

Nach dem Florentiner ‚Bacchus‘ greift der Autor das berühmte ‚Fruchtkorb‘-Stilleben (Fig.4) in Mailand und vor 1607 in Federico Borromini-Besitz heraus, wobei die



Fig.4: Caravaggio, Stilleben mit Fruchtkorb, 1595/96. Öl/Lwd., 31 x 57 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana. (WikiArt.org)

monumentalisierende Untersicht auf pompejanische Vorbilder zurückgeführt werden könne. Brabants löbliche genauere Betrachtung des Gemäldes führt ihn zu einigen richtigen Feststellungen, dass die zu einem schmalen Band ‚verkommene‘ horizontale

Tischplatte von dem leicht nach links aus der Bildmitte verschobenen, etwas überstehenden geflochtenen Obstkorb überschritten bzw. verschattet wird. Die „fast kippfigurenartige Funktion“ [= eher: der Effekt] (S.234) lässt ihn aber gleich über die Flächigkeit des Bildträgers, die Materialität der Farbschicht und in Anlehnung an Marianne Kroos [= ‚Malhaut‘] in der Richtung von Daniela Bohde [vgl. [Tizians Marsyas](#)] oder „incarnatione“ [Bellori = illusionistische Verlebendigung] philosophieren, wobei die Figur-Grund-Vertauschung von hellem, goldockerfarbenem, nach vorne drängendem Hintergrund und dunklerer, eher zurückweichender Figur [z.B. der Blätter: „Schlagschatten“-Wirkung oder eher Scherenschnitt artig?] auftritt, aber wahrscheinlich nicht so selbstreflexiv oder gewollt von Caravaggio gedacht wurde, um den Betrachter in eine „aporetische Doppelposition“ (S.235) zu versetzen oder zu bringen. Dieses Opazität-Faktum und diese Transparenz-Illusion sind in jeglicher illusionistischen Malerei für den Maler eine Selbstverständlichkeit. Seit dem Jugendstil und Theodor Hetzer hiess das wieder ‚Gesetz der Fläche‘. Das von Brabant dazu angeführte Beispiel der ‚Dornenkrönung‘ (Fig.5) in Wien mit der horizontalen hereinragenden Holzlatte, auf das

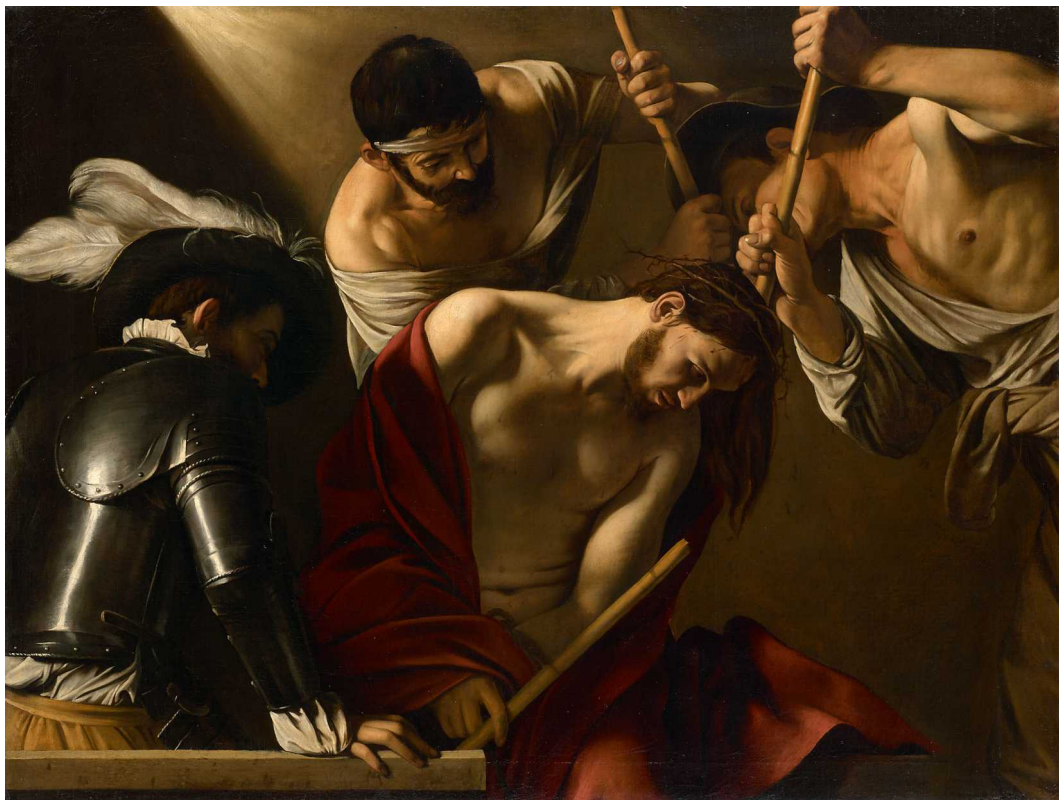


Fig.5: Caravaggio, Dornenkrönung Christi, um 1601. Öl/Lwd., 200 x 150 cm. Wien, Kunsthist. Museum. (WikiArt.org)

sich der beobachtende Befehlsgeber stützt, als Hinweis „auf den Leinwandkeilrahmen“

(S.234) zu verstehen erscheint überzogen. Dieses Bildelement hat eher die Funktion der Komposition eine Beruhigung und eine repoussoirartige Vordergrundsebene zu geben. Richtig ist, dass Caravaggio die Figur ‚reliefplastisch‘ vor einem mehr oder weniger flächigen Hintergrund zu setzen pflegt z.B. der ebenfalls untersichtige ‚Matthäus mit dem Engel‘ (Fig.6) in Rom,



Fig.6: Caravaggio, Evangelist Matthäus mit dem Engel, 1602. Öl/Lwd., 232 x 183 cm. Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli (WikiArt.org)

San Luigi dei Francesi (vgl. den überschneidenden, kippenden Hocker der horizontalen Stufe, alles eckig oder gerade gegenüber den schwingenden pneumatisch belebten

Gewändern, der inspirierende, an den Fingern vorrechnende organische Engel: eine mit Verlaub ‚tolle‘ Komposition).

Im Abschnitt „**5. Immersion und Distanzierung**“ wird zu Beginn etwas überraschend angeführt, dass Caravaggio v.a. bei den grossen Formaten die ästhetische Grenze von Bild- und Betrachtterraum als „selbstreflexiv“ eher überspielt oder unterschlagen hätte, um den Betrachter darauf hinzuweisen. Als Beispiel folgt der ‚Marientod‘ (Fig.7) im Louvre, bei



Fig.7: Caravaggio, Marientod, 1605/06. Öl/Lwd., 369 x 245 cm. Paris, Musée du Louvre. (WikiArt.org)

dem für die Maria schon früher eine Dirne oder Kurtisane des Malers (Mancini) oder eine

Leiche (Bellori) Modell ‚gelegen‘ hätte. Bei der anstößig empfundenen Barfüßigkeit meint Brabant eine gewisse Verbindung zu den „Unbeschuheten Karmelitern“ in Trastevere als den Eignern der Kirche, aber nicht die zahlenden Stifter, herstellen zu können. Der Autor schreibt aber nicht, dass die Karmeliter gleich dem Auftraggeber und Stifter die Ausgaben für das sofort als Kunstwerk präsentierte und angesehene Bild ersetzen beim Verkauf an den Herzog von Mantua. Stattdessen kommt er auf einen 1992 gedruckten Vortrag eines dem Rezensenten leider bis dato unbekanntem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, der anscheinend an diesem Bild seine Schwellen- oder ästhetische Grenzerfahrungen beschreibt. Michael Fried lässt Brabant mit seinen bekannten ähnlichen Vorstellungen von „Absorption“ (S.237), antitheatralischer, chardinhafter Selbstvergessenheit der trauernden Figuren, Abschied von Albertis Fenstervergleich zugunsten einer „neuartigen Offenheit“ (S.237) für den interpretierenden Betrachter verkünden, die weiter unten als Ambiguitäts- und Kontingenzerfahrungen bezeichnet werden. Vor allem im unteren Bereich mit der wie schwebend und selig schlafend dargestellten, für mindestens 46 Jahre ziemlich jugendlichen Maria ist die „räumliche Verortung“ recht schwierig, ob dadurch „vom Betrachter regelrecht eine „Suspendierung seiner Urteilsbildung“ (S.238) abgefordert wird, ist doch stark übertrieben.



Fig.8: Caravaggio, Emmausmahl, 1596/98. Öl/Lwd., 139 x 195 cm. London, National Gallery. (WikiArt.org)

Bei einem weiteren Vergleichsbild, dem ‚Emmaus-Mahl‘ (Fig.7) von 1601 in London verweist der Autor zuerst auf eine Vorstufe von Jacopo Bassanos thematisch entsprechender Fassung in Citadella, Duomo mit zentralperspektivisch nicht immer korrekter Kastenraum-Reihung und Landschaftsausblicken alles angeblich im Sinne von Albertis ‚fenestra aperta‘ (Guckkastenprinzip). Dagegen würde in Caravaggios nahem, nahsichtigem Halbfigurenbild die Opazität [= Leinwandfläche, Malhaut] nicht nur nach hinten, sondern nach vorne illusionistisch transparent durch die die zeichnerische Verkürzungsvirtuosität demonstrierenden Hände von Christus bzw. des von ihm aus linken, erkennenden Jünger oder dem „berstenden“ Ellbogen des fast aufspringenden anderen Jüngers. Man kann es aber auch so sehen, dass diese äusseren, nahen,



Fig.9: Caravaggio, Grablegung Christi, 1602/04. Öl/Lwd., 300 x 203 cm. Rom, Vatikanische Museen. (WikiArt.org)

hervorstechenden Fixationsstellen in das Bild einladend hineinführen. Bei der ebenfalls allbekannten ‚Grablegung‘, (Fig.9) in Rom, Vatikan ist es die vorspringende Ecke der Grabplatte, die anscheinend von Walter Friedländer als Eckstein der Kirche(-engebäudes) interpretiert, was nach Jutta Held „durch die „unsichere [religiöse] Position von Caravaggio gerade *dekonstruiert*“ (S.241) werde. Dass sich unter dem Stein eine „nahezu bodenlose(n) Kluft durch das Dunkel“ (S.241) ‚erweckt‘ werde, oder von Howard Hibbard die davor stattfindende Hostienerhöhung quasi als Auferstehung interpretiert werden könne, hält der Rezensent aber weitestgehend für moderne Überinterpretation. Die gesamte untersichtige Komposition mit der bogenförmigen Ablegung erzeugt eine Monumentalität für den aufschauend fast wie im Grab stehenden irdischen Betrachter. Wenn Brabant durch die Nahsicht, den Detailrealismus eine grössere Betroffenheit des Betrachters als evoziert erkennt, meint er doch auch, dass durch diese evasiven Elemente nicht nur die Illusion, Immersivität blockiert. sondern der Betrachter sogar zurückgestossen, schockiert würde: „diese nicht stillzustehende Uneindeutigkeit von Anziehung und Abstossung in allegorischer Verdichtung“, „gegenläufige Bewegungsrichtungen in unauflösliche(r) Spannung“ (S.242) gegenüber der zum Ausgleich strebenden Malerei der Renaissance.

Im letzten Abschnitt „7. [? 6.?] **Schluss**“ lässt dieser dem Autor „solche Inszenierungen einer Gleichzeitigkeit des höchst Gegensätzlichen ... vielleicht nicht allzu abwegig erscheinen“ (S.242) aber auch an Gilles Deleuze erinnern: die Vorliebe für die Falte als visualisierte Denkfigur des Barock. In dem heideggerischen „Zweifältigen“ zeige sich der „Widerstreit der Gegensätze“ (S.242). Etwas einfältig erscheint es, Caravaggios Gemälde um 1600 mit dem und aus dem Geiste von Deleuze im 20. Jahrhundert erklären zu wollen. Im Sinne von Panofsky von der ‚renaissancehaften‘ Aufhebung der Gegensätze‘ sieht Brabant die Kunst Caravaggios nicht als Synthese von Renaissance und Manierismus [= Antithese der Renaissance] sondern als „spannungsvolle Koexistenz“ (S.243) von beiden, was auch eine einfache kunsthistorische Deutung verhindere, erschwere. Ganz am Schluss muss er eigentlich relativierend bescheiden feststellen, dass der Interpret „diesen Widerstreit“ in der „eigenen Deutungspraxis“ immer wieder auszuhalten habe.

Abschliessend fragen wir uns, was diese doch eher akademisch-tendenziöse Untersuchung gebracht hat. Ihr Autor, der sich an der Katholischen Universität Eichstätt habilitieren will, hat sicher damit bewiesen auf der Höhe der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Debatten und ihres Vokabulars zu stehen, eine gewisse



Beobachtungsgabe zu besitzen und gedanklich anspruchsvoll zu argumentieren. Es wird aber dabei thesenhaft ausgegangen, dass das ‚Narrativ‘ ‚Barock‘ von Gegensätzen, Widersprüchen u.ä. bestimmt würde. Danach wurden die ausgewählten Werke Caravaggios ‚abgeklopft‘, um quasi syllogistisch sagen zu können, dass Caravaggio ein Künstler des Barock genannt und in diese Schublade gesteckt werden kann. Damit wird aber die historische Entwicklung und die grosse Individualität des Malers anhand der Werke weitgehend vernachlässigt. Dass Caravaggio mindestens Vorläufer, Mitinitiator des Barock ist, zeigt sein grosser Einfluss auf das 17. und 18. Jahrhundert (Caravaggisten). Für die zeitgenössischen und nachfolgenden Künstler war sein „ästhetisches Konzept“ (Stil-Geschichte) und seine Auffassung [= „Denkform“?] von Realismus des Alltäglichen, Antiidealismus, Mut zur Parodie u.ä. grosses, ja übermächtiges Vorbild. Die hier v.a. selektiv aufgezeigten „Widersprüche“ bringen wenig an neuer Erkenntnis. Die nachfolgenden Generationen von Kunsthistorikern werden wieder andere, eigene Sichtweisen zu Caravaggio haben.

(Stand: 25. Oktober 2018)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)