

Marianne Koos

Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio

Mit Cennino Cenninis Handbuch *Il Libro dell' Arte* ist der Prozess des Malens in die Metapher des Fleischwerdens gekleidet worden. Wie Christiane Kruse in ihrer Studie über Cenninis Traktat gezeigt hat, erwuchs der christlich-theologische Terminus der *incarnazione* zu jenem Begriff, mit dem die kunsttheoretische Literatur die plastische Bildwerdung eines Menschen oder eines Gegenstandes durch dessen künstlerische Repräsentation im Material der Farbe zu fassen versuchte.¹ Mit *incarnazione* beschreibt Cennini zum einen das Erzeugen des Effekts von Gegenwart und Lebendigkeit, die illusionistische Belebung des Dargestellten – Cennini spricht in diesem Zusammenhang von *rilievo*, geschaffen durch Farben und Schatten.² Zum anderen aber bezeichnet Cennini mit diesem Begriff die plastische Verkörperung der inneren, mentalen Vorstellung durch das Material der Farbe – so erklärt er das Malen als ein schichtweises Aufmodellieren von Farbsubstanz auf der Fläche der Wand.³ *Incarnazione* also ist ein Begriff, der sowohl in Bezug auf die illusionistische Wirkung des Dargestellten als auch auf den Malprozess sinnfällig Verwendung fand.⁴

Eine Malerei, die mit *incarnazione* – im Sinne von »plastischer Verkörperung« oder »Vergegenwärtigung« – besonders treffend beschrieben scheint, ist die Kunst Michelangelo Merisi da Caravaggios. Caravaggios Malerei, die wesentlich auf einer mimetischen Gegenstandsbezeichnung gründet, charakterisiert ein starkes Hell-Dunkel, das den repräsentierten Körpern eine geradezu skulpturale Plastizität verleiht. Die schweren Schatten erzeugen ein *rilievo*, das die Gegenstände aus dem dunklen Grund körperlich hervortreten lässt. Diese Plastizität droht im nahsichtigen Raum keinen Platz zu finden, immer wieder übertreten verschiedene Motive

die illusionistischen Grenzen des Bildes, um dem/der Betrachter/in in ihrer *trompe l'œil*-artigen Qualität gleichsam auf den Leib zu rücken. Den Figuren, selbst den Tüchern und Pflanzen wird durch ihre scharfe Konturierung im streifenden Licht ein dreidimensionaler Effekt verliehen, der die Dinge wie unmittelbar mit der Hand ertastbar scheinen lässt.

Doch auch im Sinne von »Menschwerdung« oder »Vermenschlichung« verstanden wäre *incarnazione* ein geeigneter Begriff, um die Kunst Caravaggios zu charakterisieren⁵ – eine Malerei, die bereits in den frühen Quellen aufgrund ihrer einfachen, der basalen Welt entlehnten und häufig profanisierten Gestalten vielfach als zu sehr auf das Materielle und Irdische ausgerichtet kritisiert worden ist.⁶ In der Tat fehlen z.B. dem *Johannesknaben mit Widder*, heute in den Kapitolinischen Museen in Rom, alle Insignien seiner Heiligkeit wie Nimbus, Kreuz oder Lamm, der *Siegreiche Amor* hingegen, heute in Berlin, zeigt über einem idealisierten Körper mit Flügeln das freche Gesicht eines einfachen Straßenjungen.⁷

Ein Blick in die ersten Viten erweist, dass sich die frühe kunsthistorische Literatur tatsächlich des Begriffs der *incarnazione* bediente, wo sie die Eigenart der Malerei Caravaggios zu benennen versuchte. So betont Bellori in seiner Vita des Künstlers, dass Caravaggio die Farbe von allem Geschminkten und Eitlen befreit, ihre Kraft gestärkt, ihr das Blut und die Fleischfarbe – *il sangue, e l'incarnazione* – wiedergegeben und damit den Malern die *imitatione* in Erinnerung gerufen habe.⁸ Mit *incarnazione* beschreibt Bellori hier weniger den Malprozess, als die lebendige Wirkung des Dargestellten, die *naturalizza* von Caravaggios Malerei. Und in eben diesem Sinne weist Bellori auch an einer anderen Stelle seiner Vita auf die Fleischfarbe, *l'incarnazione*, die Haut und das Blut, »*la pelle, e 'l sangue*«, sowie die Oberfläche, »*la superficie*« hin, wo er kritisiert, dass Caravaggio doch nur um das Lob seiner Farben bemüht gewesen wäre, während er die anderen Aspekte der Kunst beiseite ließ.⁹

Wie beide Passagen zeigen, ist es die illusionistische Wirkung von Gegenwart und Lebendigkeit, die Bellori meint, wenn er den Begriff der *incarnazione* verwendet. *Incarnazione* dient Bellori zur Beschreibung jener Eigenart der Kunst Caravaggios, die in anderen Viten des Malers am Beispiel des Fleisches, *carne*, dargelegt wurde. So verweist Scanelli auf das Fleisch eines nackten *Johannes des Täufers*, das – selbst wenn die Figur lebendig wäre – überzeugender nicht wirken könnte: »*vna figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potria dimostrare più vera carne quando fosse vivo*«. ¹⁰ Und auch Sandrart beschreibt die Eigenart der Kunst Caravaggios am Beispiel des Fleisches, wo er meint, dass der Maler »nun in aller Anwesenden Angesichtern durch gutes mahlen und rundiren eine solche Verwunderung und Natürlichkeit an Haut und Fleisch aus[gebildet habe], daß meist alle anderen Gemälde dabey nur als illuminirt Papier scheinen.« ¹¹ Beachtenswert an dieser Passage ist, wie Sandrart den illusionistischen Effekt der Figuren, erzeugt durch das »Rundiren« mit Farbe, gleichsam zur Realität erklärt, indem er zur Verdeutlichung der körperlich-fleischlichen Illusion von Caravaggios Malerei diese mit dem Medium des flachen Papiers kontrastiert. Den Effekt der Lebendigkeit und täuschenden Bildwirkung hat aber vielleicht niemand rhetorisch eindrücklicher zu beschreiben versucht, als der Klassizist Luigi Lanzi, der zum ausgehenden 18. Jahrhundert Annibale Carracci das Wort in den Mund legte, dass Caravaggio [um Fleisch zu malen] Fleisch zerrieben hätte – *che costui macinava carne* –, so wahr wirkten seine Farben.¹²

Mögen die Begriffe *incarnazione/carne* also durchwegs dafür geeignet – und auch gebraucht worden – sein, die illusionistischen Qualitäten der Kunst Caravaggios zu beschreiben,

kann das hingegen für die maltechnische Seite von dessen Werk kaum behauptet werden. Denn den plastischen Formen von Caravaggios Figuren steht eine Maloberfläche gegenüber, die – gleich der bewegungslosen Oberfläche des Brunnens im Mythos des Narziss – glatt und weitgehend unberührt wirkt. Caravaggios Kunst der haptischen Präsenz scheint ein *noli me tangere* eingeschrieben. Auf technischer Ebene verbirgt Caravaggio weitgehend, was er im Prozess des Malens vollzieht, die Spuren der Berührung, mit denen er die visuelle Vorstellung in Farbe materialisiert.¹³

Diese Diskrepanz lädt dazu ein, das Konzept der Malerei Caravaggios weiterführend zu überdenken. Ich möchte im Folgenden der Frage nachgehen, inwiefern für das Verständnis und die Beschreibung von Caravaggios Kunst neben dem christlich-theologischen Terminus der *incarnazione* nicht ein weiterer Begriff gleichermaßen von Bedeutung ist: nämlich jener der Haut, im damaligen Sprachgebrauch als *cutis* (im Lateinischen) oder *buccia* bzw. *pelle* (im Italienischen) bezeichnet; ein Begriff, der sich bereits in der frühneuzeitlichen Traktatliteratur vielfach vorfinden lässt: Und zwar dort, wo – unabhängig vom illusionistisch repräsentierten Gegenstand der Haut, der in der Frühen Neuzeit fast ausnahmslos mit *incarnazione/carne* bezeichnet wurde – die technische Oberfläche des Materials beschrieben werden sollte.¹⁴

Dieser Begriff der Haut, *pelle*, findet sich in den frühneuzeitlichen Schriften zur Kunst in Zusammenhang mit so unterschiedlichen Techniken und Materialien wie dem Fresko, dem Bronzeguss, Email, Holz, Stuck oder Marmor wieder. So rät z.B. Alberti in seinem Traktat zur Architektur, bei uneben gelegten Fußböden Flachsöl zu verwenden, sodass diese eine Oberfläche, »Haut« wie aus Glas bekämen: »farà una pelle come un' vetro«. ¹⁵ Borghini empfiehlt in seiner Beschreibung der Technik des Malens mit Öl auf der Wand, alle Löcher in dem mit Mörtel beworfenen Wandteil mit einer glühenden Maurerkelle zu schließen, was eine einheitliche und glatte »Haut« der Wand bewirken wird, »farà una pelle unita, e liscia per lo muro«. ¹⁶ Und in Bezug auf das Material der Bronze meint Vasari in seinen Viten, dass Primaticcio beim Guss seiner Figuren solche Exzellenz bewiesen habe, dass diese nicht nur subtil, sondern mit einer so feinen »Haut« gelungen seien, dass man sie gleichsam nicht nachbehandeln müsse: »che ebbe il Primaticcio in fare le dette statue maestri tanto eccellenti nelle cose del getto, che quell'opere vennero, non pure sottili, ma con una pelle così gentile che non bisognò quasi rinettarle«. ¹⁷ In all diesen Beispielen ist mit dem Begriff der *pelle* die Gestaltung der technischen Oberfläche, der oberen Schicht des Materials gemeint. ¹⁸

Und in eben diesem Sinne wurde der Begriff *pelle* auch im Zusammenhang mit Malerei eingesetzt. So z.B. bei Borghini, der zur Technik rät, Gemälde stehen zu lassen und ihnen nach der Trocknung eine letzte »Haut« aus feinen Farben, »l'ultima pelle di colori finissimi« zu verleihen, die Lebendigkeit bewirken wird. ¹⁹ In einem prinzipielleren Sinne indes ist *pelle*, Haut, ein wichtiger Begriff bereits in Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei. So spricht Alberti eben von *pelle*, in einer anderen Edition von *buccia*, wo er – von Punkt und Linie ausgehend – das Phänomen der Oberfläche erklärt: »Resta hora, che si dica de l'altra qualità de le superficie, laquale è per modo di parlare, come una certa pelle distesa per tutto il dosso de la superficie.« ²⁰

Wie ich meine, ist es eben dieser Begriff der *pelle*, der Oberfläche gleich einer Haut, welcher – neben jenem der *incarnazione*, der plastischen Verkörperung – in Bezug auf Caravaggios Kunst nähere Beachtung verdient. Ich möchte Caravaggios Gestaltung von Oberfläche –



Abb. 9: Caravaggio, Opferung des Isaak (Detail), Streiflichtaufnahme der linken Hand des Abraham, 1597–1598, Öl auf Leinwand, 116 x 173 cm, Sammlung Barbara Piasecka Johnson, Princeton (New Jersey).

im Bild wie des Bildes – nicht nur als im Dienste einer illusionistisch effektvollen oder »realistischen« Bildwirkung stehend begreifen, sondern vielmehr als Teil eines medienreflexiven Bildkonzepts – eines Bildkonzepts, das Malerei als eine Kunst im Spannungsverhältnis zwischen dreidimensionaler, plastischer Illusion, *incarnazione*, und planer, ebener Oberfläche, *pelle*, thematisiert und reflektiert.²¹ Das bedeutet, anders gesagt, Caravaggios Kunst nicht nur als eine des Spiegels zu sehen, welche – wie dieses Instrument – die Spuren ihrer medialen Bedingtheit tilgt, sondern vielmehr als eine Kunst, welche – ohne vordergründige Irritation der Illusion – eben diese mediale Leerstelle auf andere Art und Weise wieder ins Blickfeld holt, – und damit auch jenen körperlichen Widerstand, den der Künstler beim Malen auf der Fläche des Bildes spürt.²²

Aus maltechnischer Perspektive betrachtet können Caravaggios Bilder der haptischen Präsenz als aus einer (mehr oder minder opaken) Haut gebildet beschrieben werden, die dünn über der Leinwand steht. Die plastische Illusion seiner Kunst kommt nicht durch einen fleckigen, freien, das Prozessuale enthüllenden Farbauftrag zustande – wie ihn etwa die venezianischen Maler des 16. Jahrhunderts zeigen, einen Farbauftrag, der dort aufgrund seiner betont materiellen Qualitäten passend mit *incarnazione*, Fleischwerdung, bezeichnet ist.²³ Vielmehr erzeugt Caravaggio die dreidimensionale Illusion seiner Bilder über einen Farbauftrag, der in seiner glatten und geschlossenen Eigenart treffend mit der Metapher der Haut, *pelle*, einer Haut aus Farbe, beschrieben werden kann.²⁴

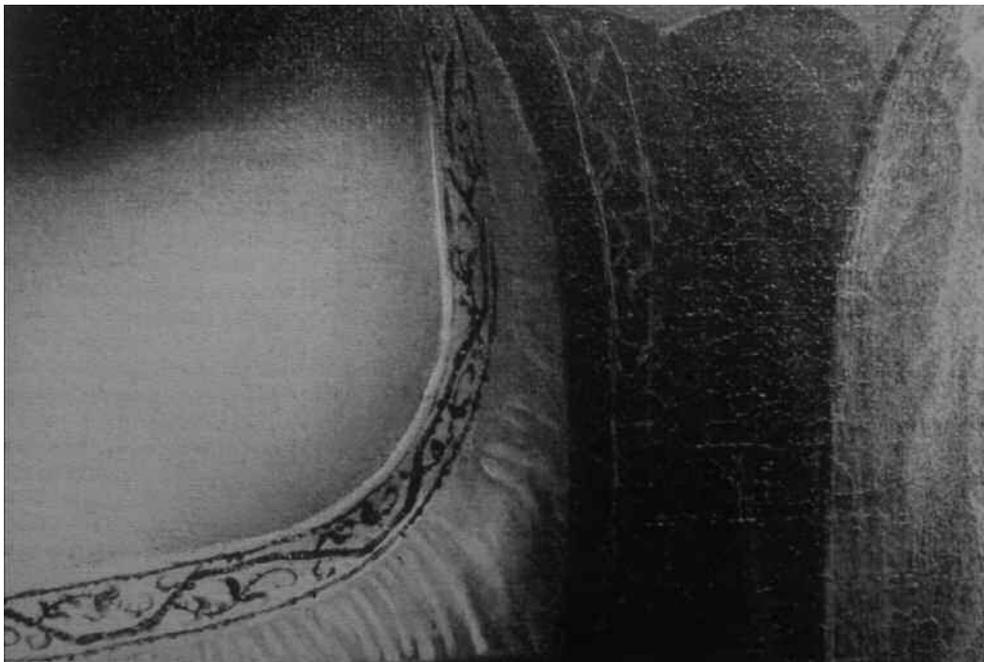


Abb. 10: Caravaggio, Die Bekehrung der Maria Magdalena (Detail), Streiflichtaufnahme des Kleides auf der linken Schulter der Magdalena, um 1598, Öl auf Leinwand, 100 x 134,5 cm, Detroit Institute of Art, Schenkung von Mrs. Edsel B. Ford.

Sehr deutlich zeigt sich diese Eigenart in Caravaggios früheren Werken. So zum Beispiel im *Isaaksopfer*, um 1597/98 entstanden, heute in der Sammlung Barbara Piasecka-Johnson in Princeton, ein Gemälde, dessen Streiflichtaufnahme von der linken Hand des Abraham den dünnen, geschlossenen und hautartigen Farbauftrag besonders gut erkennen lässt (Abb. 9).²⁵ Nicht zuletzt verstärken die altersbedingten Krakeeles in der Maloberfläche diese Eigenart einer Oberfläche, die wie eine gealterte Haut Falten, respektive erhöhte Grate mit kleinen Inseln ausgebildet hat. In den am dünnsten aufgetragenen Farbschichten (rechts im Bild neben dem Ärmel) scheint die Struktur der Leinwand, einer *tela olona*, deutlich durch, wie sie allen voran im venezianischen Raum verwendet wurde, und verleiht der Maloberfläche eine Struktur, die wie die Poren dieser Haut wirkt.²⁶

Diese Hautartigkeit der Bildoberfläche kehren aber auch die sogenannten *incisioni* hervor, Ritzungen mit dem harten Holz der Pinselrückseite oder einem anderen Griffel, die wie schmale Kratzer oder Gravierungen die Bildoberfläche durchfurchen. Caravaggio setzt diese *incisioni* nicht nur – wie üblich – als kompositorisches Hilfsmittel auf der frischen Grundfarbe ein. Vielmehr verwendet er sie auch auf der gemalten Oberfläche, wie etwa beim Detail des linken Beins des *Johannesknaben* in Kansas.²⁷ Und er setzt sie dafür ein, an den Kanten und Säumen von Gewändern eine ornamentale Zeichnung zu erzeugen, die den darunter befindlichen Farbton offenlegt, wie etwa in seiner *Bekehrung der Hl. Magdalena*, im Detail des Kleides über der verschatteten Schulter der rechten Bildfigur zu sehen (Abb. 10).²⁸



Abb. 11: Caravaggio, Die Enthauptung des Täufers, 1608, Öl auf Leinwand, 361 x 520 cm, Co-Catedrale di S. Giovanni, Oratorium, La Valletta, Malta.

Diese Eigenart bereits lässt darauf schließen, dass Caravaggio die Qualität seiner hautartig dünnen Maloberfläche sehr genau reflektiert. Wo andere, der mimetischen Illusion verpflichtete Maler der römisch-florentinischen Tradition, wie etwa Raffael, bei der Behandlung ihrer Gemälde ausschließlich eine geschlossene Schicht von Farbe verwenden, setzt Caravaggio in seinen Bildern auch feine Ritzungen ein; Ritzungen, welche subtil die Qualität der hautartigen Malschicht(en), *pelle*, als solche zur Erscheinung bringen.²⁹

Doch auch bei den späteren, aus technischer Perspektive substanzgesättigteren Werken scheint Haut, *pelle*, eine geeignete Metapher für Caravaggios Behandlung der Maloberfläche. Das zeigt etwa das großformatige Gemälde der *Johannesenthauptung* von 1608, geschaffen für das Oratorium der Malteserritter von S. Giovanni in La Valletta auf Malta (Abb. 11).³⁰ Schon Bellori berichtet, dass Caravaggio bei diesem Gemälde höchste Kühnheit bewiesen und inmitten der Farben die Imprimitur stehen gelassen habe: »*In quest'opera il Caravaggio usò ogni potere del suo pennello 'havendovi lavorato con tanta fierezza, che lasciò in mezze tinte l'imprimitura della tela.*«³¹ Caravaggio bezieht in diesem Gemälde – wie auch neueste technische Untersuchungen bestätigen – untere Malschichten in die illusionistische Wirkung der Oberfläche mit ein.³² Und obwohl dieses Gemälde der *Johannesenthauptung* im Vergleich mit Caravaggios früheren Werken eine neuartige Offenheit der Malschichten zeigt, bleibt es in seiner Gestaltung der Bildoberfläche doch relativ dünn.



Abb. 12: Caravaggio, Die Enthauptung des Täufers (Detail), 1608, Öl auf Leinwand, 361 x 520 cm, Co-Catedrale di S. Giovanni, Oratorium, La Valletta, Malta.

Besonders beachtenswert ist hierbei allerdings, dass Caravaggio diese Bildoberfläche explizit als solche thematisiert, wenn er vorgibt, seinen Finger in das Blut aus der Halswunde des Täufers getaucht und seinen Namen »f michel Ang.« – gleich einem unmittelbar am Geschehen teilhaftig gewordenen Zeugen – auf den Boden geschrieben zu haben (Abb. 12).³³ Eigenartiger Weise fügt sich diese Signatur des Künstlers illusionistisch nicht überzeugend in die perspektivische Verkürzung des Bodens – wie Karin Gludovatz in ihrer dichten Analyse dieses Bildes unter dem Aspekt der Signatur analysiert hat –, sondern scheint vielmehr – trotz ihrer evidenten Verbindung mit dem dargestellten Bildgeschehen – auf der Oberfläche der Leinwand selbst zu stehen.³⁴ Caravaggio markiert die Malerei so ausdrücklich als Malerei, als eine Kunst der Oberfläche, auf der die dreidimensionale Illusion zustande kommt.

Gludovatz hat diese Eigenart der stellenweise stehen gelassenen Imprimitur als eine Öffnung des Blicks in das Fleisch des Bildkörpers beschrieben. Indem »teilweise ein braunroter Grund neben der deckenden Malschicht hervor[tritt]«, entstehe der Eindruck, »als wäre der Leib des Bildes partiell gehäutet und das Fleisch darunter sichtbar geworden.« Die braunrote Farbe impliziere eine Durchtränkung der Leinwand mit getrocknetem Blut.³⁵ Der wenig pastose Farbauftrag, verbunden mit der spezifischen Markierung der Maloberfläche als solcher weist meines Erachtens jedoch auf ein Bildverständnis hin, das weniger den Blick ins Fleisch des medialen Bildkörpers offenlegt (das ließe sich eher mit einem »fleischlicheren«, das Prozessuale



Abb. 13: Caravaggio, Der Ungläubige Thomas, um 1600/01, Öl auf Leinwand, 107 x 146 cm, Bildergalerie, Potsdam-Sanssouci.

wie Materielle verstärkt enthüllenden, fleckigen Farbauftrag verbinden), denn einen Blick auf die verschiedenen Oberflächen oder Schichten der Haut dieses Gemäldes – der Dermis und der Epidermis etwa, wie die physiologische Forschung spätestens ab der Mitte des 16. Jahrhunderts die Schichten der Haut unterschieden hat.³⁶ Caravaggios mediales Bildkonzept gründet meines Erachtens weniger in der Vorstellung von einem fleischlichen (Bild-)Körper, als in der einer mehrschichtigen Maloberfläche mit dreidimensionaler Illusionskraft, von Haut also, die in diesem Bild gleichsam eine Form der Abschürfung oder Abschabung erfahren hat;³⁷ Von Haut, die darunter wiederum eine Haut erscheinen lässt, aus einer dem dunklen Inneren näherstehenden Farbe, oder wenn man so will aus einer vom getrockneten Blut der Abschürfung gedämpften Farbe.³⁸

Dass Caravaggio in seinen Bildern die Oberfläche des Bildes, *pelle*, als solche thematisiert, das zeigt aber auch ein Gemälde, in dem eine männliche Aktfigur für das Bild selbst zu stehen kommt: Caravaggios *Ungläubiger Thomas*, um 1600 für die römische Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani entstanden, heute in der Gemäldegalerie zu Potsdam ausgestellt (Abb. 13).³⁹ Schon die Quintessenz dieser Ikonographie, Christi Worte »Selig, die nicht sehen, und dennoch glauben« (und mit »Sehen« ist auch die tastende Überzeugung gemeint)⁴⁰, impliziert, das dargestellte Verhältnis zwischen Christus und Thomas in Analogie zum Verhältnis zwischen Bild und Betrachter zu lesen, und somit im Sinne jener theologischen Vorgabe, die da

forderte, das reale Bild nur als Hilfsmittel für die in der Imagination zu erzeugenden Bilder zu verstehen.⁴¹ Den inkarnierten Körper Christi als ein medienreflexives Motiv zu gestalten, legt aber auch die neutestamentliche Erzählung nahe, laut welcher der Auferstandene bei verschlossenen Türen körperlich den Jüngern erscheint. Mit dieser Überwindung der Materie trotz demonstrativer Körperlichkeit eignet ihm eben jener paradoxe Grad an Realität, den auch das illusionistische Bild als solches anstrebt.⁴²

Und tatsächlich nutzt Caravaggio in seinem Gemälde diese Möglichkeit – ein Gemälde, welches das Prüfen von Christi Fleisch zu einen intimen Akt unter Männern macht⁴³ – und inszeniert Christi Körper als ein Bild: So wirkt das Gewand Christi, seiner Farbe nach wohl das Leinentuch, wie ein Schleier oder Vorhang, der ein Bild verhüllt. Dieser ›Vorhang‹ wird so beiseite gezogen, dass der Oberkörper Christi, genauer: dessen Seitenwunde, wie im Ausschnitt eines quadratischen Bildes gerahmt erscheint (Tf. 5). Vor allem aber fällt auf, dass bei dieser Seitenwunde – die zum Tasten feilgeboten, das Mysterium der Fleischwerdung begreifbar machen sollte – kein Fleisch oder Blut sichtbar wird, wo doch Caravaggio für gewöhnlich deren Darstellung nicht scheute, wie etwa seine *Johannesenthauptung* (Abb. 11) oder sein Gemälde *Judith und Holofernes* belegen.⁴⁴

So realistisch Caravaggios Gemälde des *Ungläubigen Thomas* also auch wirken mag, ist gerade dieses zentrale Detail der Realität doch enthoben, weil die Seitenwunde wie eine natürliche Öffnung des Körpers erscheint, eine große Falte oder Lippe, und nicht wie eine durch eine Lanze zugefügte Wunde. Caravaggio lässt seinen Thomas mit gefurchter Stirn und starrendem Blick im Körper Christi fingern, wie wenn er vergeblich nach der höheren Wahrheit suchen würde. Christi Schieben von Thomas' Finger tief in die enthüllte Wunde, Thomas' angestregtes Prüfen ohne Zeichen der Erkenntnis erzeugen den Eindruck, dass sich tastend hinter der äußeren Grenze keine inkarnierte Substanz erfahren ließe, geschweige denn die Transzendenz. Was dieser Gestus hingegen tatsächlich enthüllt, ist die Oberfläche des Körpers Christi, die Haut, die Caravaggio mit streifendem Licht und starken Schatten drastisch hervorhebt. Christi Körper scheint – in diesen gerahmten Partien – nicht so sehr aus Fleisch und Blut gebildet, denn aus Haut über Knochen, gleich einer über den Keilrahmen gespannte Leinwand eines Gemäldes.

Christi Gestalt in all ihrer Gegenwart und physischen Anziehungskraft – man achte neben der Seitenwunde auch auf die samtige Locke, die in Christi gerötetes Gesicht fällt, oder aber auf dessen nacktes Bein, welches das umhüllende Leinentuch nur teils bedeckt – wird zur Synekdoche für die Gegenwart und Anziehungskraft von Malerei; einer Malerei, die im Betrachter den Eindruck erweckt, ertastbar zu sein, wie es Thomas im Bild vor Augen führt fühlend durchdrungen werden zu können. # Dabei macht Caravaggio seinem Rezipienten allerdings deutlich, was er tastend einzig erfahren würde, die Leinwand, respektive die Oberfläche oder Haut der Malerei. Ich möchte diese betonte Inszenierung der Haut des Körpers Christi, eines in seiner Oberflächenqualität betonten Körpers, der für das Leinwandbild zu stehen kommt, als einen Schlüsselpunkt für das Bildkonzept Caravaggios verstehen, das nicht alleine eines des Fleisches ist (der plastischen Illusion), denn genauso eines der Haut, der gemalten und beim Malen erfahrenen Oberfläche.

Diese Reflexion von Malerei als einer Kunst im Spannungsverhältnis zwischen plastischer Verkörperung, *incarnazione*, und planer Oberfläche, *pelle*, begleitet aber auch ein anderes von

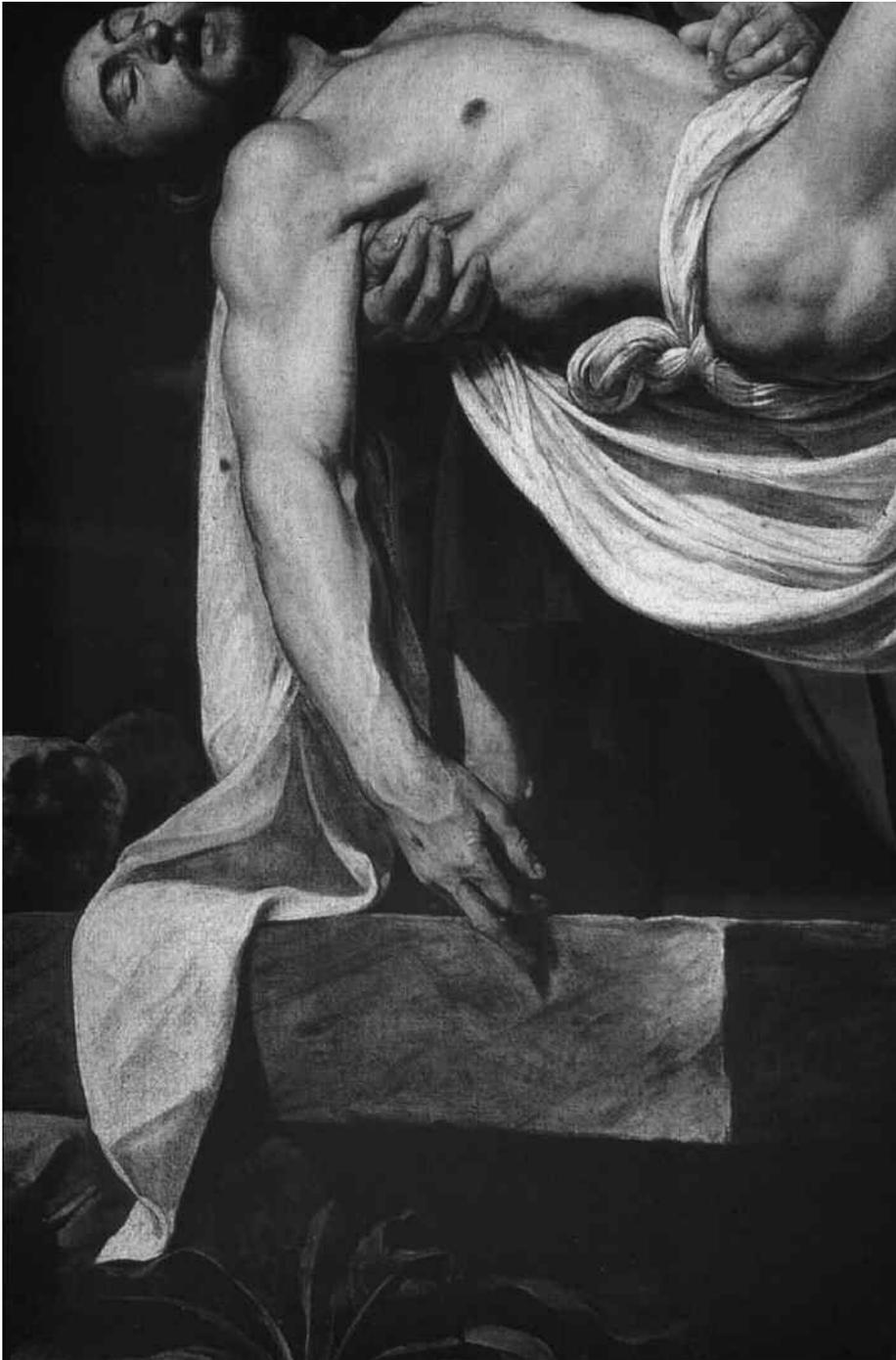


Abb. 14: Caravaggio, Die Grablegung Christi (Detail), 1602–1604, Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.

Caravaggios Christusbildern: die *Grablegung*, heute in der Vatikanischen Pinakothek in Rom (Tf. 6).⁴⁵ In diesem Bild fällt besonders auf, wie Christi stark geäderte Hand von gräulich blasser Farbe – im Segensgestus erstarrt – vor dem vorkragenden Grabstein zu liegen kommt. Christi mittlerer Finger ruht auf der seitlichen Oberfläche dieses Steins, deren diagonale Äderung das Auge auf das ebenso diagonale Muster von Christi Haut über den Rippen lenkt – und hierbei nun zugleich auf eine Seitenwunde, die, selbst wenn sie nur oberflächlich ertastet wird, das Fleisch darunter zu sehen gibt (Abb. 14). In seiner plastischen, den Bildraum sprengenden Qualität scheint der aschfahle Stein mit seiner rötlich braunen und bläulichen Musterung – die stellenweise die ovale Form der Seiten- und der Nagelwunde wiederholt – für Christi fleischgewordenen und am Kreuz gestorbenen Leib zu stehen. So wie der Stein ist Christi Leib in diesem Bild eben so sehr in seiner haptischen Substanz hervorgekehrt wie in seiner hautartigen Oberfläche.⁴⁶

Diese gesuchte Ambivalenz deutet aber auch die genaue Haltung der Finger Christi an (Abb. 14): Verweist der mittlere Finger auf die gemusterte Oberfläche, so der abgewinkelte, von der Kante aufgefangene Zeigefinger auf den illusionistischen Raum, die dreidimensionale, durch Schatten betonte plastische Verkörperung. Hierbei dürfte es auch kein Zufall sein, dass Christi Hand gerade dort auf den Grabstein trifft, wo dieser, über Eck gestellt, aus dem bildimmanenten Raum zu dringen scheint. Damit markiert dieser Gestus eben jenen Punkt, der die Schnittstelle zwischen dreidimensionaler Verkörperung und Oberfläche bildet. Er deutet auf jene Stelle des Gemäldes hin, wo die farbig gemusterte Oberfläche des Steins in dreidimensionale Körperlichkeit übergeht – und somit auf die gemalte Farbhaut des Bildes selbst, die der plastischen Illusion zugrunde liegt.

Das ist eine Reflexion der Bedingtheit von Malerei, wie sie sich in anderen von Caravaggios Bildern nochmals vordergründiger zeigt. Und das besonders im wiederkehrenden Motiv des aufgeplatzten oder zerschlissenen Ärmels über Schulter oder Ellenbogen, das gerade dort das darunter getragene Leinenhemd zu erkennen gibt, wo der aufgestützte Arm des Dargestellten den Bildraum sprengt: So lässt sich das z.B. im *Ungläubigen Thomas* sehen (Abb. 13), wo die Schulternaht zum Ärmel des Zweifelnden gleich einer zweiten Seitenwunde – im Bild wie des Bildes selbst – aufgesprungen ist.⁴⁷ Und so lässt sich das – nochmals deutlicher – im Emmausbild der Londoner National Gallery beobachten (Abb. 15), wo der Ärmel über dem Ellenbogen des vor dem Tisch sitzenden Jüngers links – wie als Resultat der ästhetischen Grenzverletzung – zerschlissen ist, ein Motiv, das die affektive Spannung potenziert, unter welcher der Dargestellte, aber auch das Bild als solches zu stehen scheint.⁴⁸ Wie in der *Grablegung Christi* finden sich auch diese Motive des aufgerissenen Ärmels, der eine Haut über einer anderen Haut zu erkennen gibt, an der illusionistischen Grenze des bildimmanenten Raumes und somit an der Schnittstelle zwischen Illusion und Bildoberfläche. Dieses Motiv des aufgeplatzten Ärmels lässt zum einen die bemerkenswerte Vorliebe Caravaggios erkennen, Stoffe unter Spannung zu setzen oder zu ritzen, respektive »die Möglichkeit seines [ihres] Reißens oder Aufspringens sichtbar zu machen« – wie Wolfram Pichler diese zentrale Eigenart der Kunst Caravaggios beobachtet hat.⁴⁹ Zum anderen birgt es – als Darstellung einer hautartigen Schicht über einer anderen Schicht – eine kaum übersehbare Referenz auf die Oberfläche des Gemäldes selbst, die Leinwand und ihre Farbhaut darüber, – eine Haut auf der Oberfläche, wie in Albertis oben zitiertem Bild, die durch Spannung, Ritzung oder Reibung den Stoff darunter enthüllt.⁵⁰



Abb. 15: Caravaggio, Das Mahl in Emmaus, 1601, Öl und Tempera auf Leinwand, 141 x 196,2 cm, National Gallery, London.

Damit aber gerät in den Blick, dass Caravaggio in seinen Bildern Oberfläche nicht nur in Referenz auf die Farbhaut thematisiert, sondern auch in Bezug auf den Bildträger selbst, die Leinwand des Gemäldes, die in frühneuzeitlichen Schriften ebenso mit dem Begriff *pelle*, Haut, bezeichnet wurde. So führt zum Beispiel Baldinucci in seinem *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, wo er den Begriff des *impiastro* erklärt, die Leinwand mit *pelle* eng: »*coprire la tela, o pelle, con esso impiastro*«. ⁵¹ Und eine ähnliche, nochmals weiterführende Referenz zwischen Oberfläche und Leinwand lässt sich im Denken Albertis finden: Wie Alberti in seinem Traktat über die Malerei schreibt, wird die Oberfläche aus mehreren Linien gebildet – so wie die Leinwand aus mehreren miteinander verwebten Fäden: »*Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie*«. ⁵² Wie diese Definition erkennen lässt, begreift Alberti die Oberfläche als etwas Gewebtes, und ruft so nicht nur das Bild der Haut auf – seine Gleichsetzung von Oberfläche und Haut haben wir oben bereits gestreift: »*l'altra qualità de le superficie, laquale è per modo di parlare, come una certa pelle*« – sondern auch das *velum*, jenes schleierartige Instrument, mit dessen Hilfe der Maler die perspektivische Darstellung konstruiert. ⁵³ Alberti vergleicht – wie später Baldinucci – die Oberfläche, aus mehreren Fäden gewebt, mit einem gewebten Stück Stoff, einem Tuch, von denen es in Caravaggios Bildern so viele gibt. Wie bei keinem anderen Künstler durchziehen gewebte Stoffe dessen Gemälde, Stoffe, die sich jedoch in ihrer gehäuften Masse und hautartigen, gespannten Qualität kaum anders denn als Verweis auf das Bild selbst, den Träger der Illusion, die in den Keilrahmen gespannte Leinwand verstehen lassen.

So verweist das dicke, die charakteristische Leinwandstruktur eines Gemäldes fingierende Leinentuch über dem Tisch des Londoner *Emmausbildes* (Abb. 15) – wie Wolfram Pichler in seiner dichten Studie über Caravaggios »Evidenze« eingehend analysiert – auf das (mit Farbe bedeckte) Leinentuch des Bildes selbst – und erinnert an die Anekdote, die Bellori in seiner Vita des Künstlers erzählt: dass Caravaggio lange Jahre eine bemalte Porträtleinwand als Tischtuch verwendet und auf ihr als (mit Flecken besudelter) Unterlage morgens und abends gegessen habe: »*mangiò molti anni sopra la tela di un ritratto, servendosi per tovaglio mattina, e sera*«. ⁵⁴ Doch könnte auch das Leinen-/Leichtuch, das Caravaggio um die Christusfigur des *Ungläubigen Thomas* drapiert (Tf. 5), in seiner hellen Farbe und gesteiften Form als eine mit Gips grundierte Leinwand begriffen werden, wie sie der Künstler zum Malen gebraucht, – und somit eine Reflexion auf die Malerei als eine gestaltete Oberfläche, auf der, respektive hinter der (mit dem Konzept des Bildes als Schleier, als *velum* gedacht) die Illusion zustande kommt. ⁵⁵

Hierzu bleibt am Rande anzumerken, dass die Tücher in Caravaggios Gemälden nicht als ausgebreitete Fläche wiedergegeben sein müssen, um als Referenz auf den Träger der Illusion erkennbar zu werden. Vielmehr zeigt Caravaggio Leinwände in seinen Bildern, die schon deshalb auf die Leinwand, *pelle*, des Bildes als solche verweisen, weil sie – wie eine Haut – auf affektive Spannungen reagieren und entsprechend dem illusionierten Bildgeschehen Farbe annehmen oder verlieren. ⁵⁶ So lassen im *Ungläubigen Thomas* (Abb. 13) nicht nur die lang gezogenen Partien des Leinen-/Leichtuchs über der Schulter Christi, sondern auch die heftig ondulierenden Falten unterhalb der Seitenwunde indirekt die Spannung erkennen, unter der – angesichts der körperlichen Grenzüberschreitung durch Thomas' penetrierenden Finger – die Leinwand (im Bild wie des Bildes) steht. Und so dürfte dieses Leinen-/Leichtuch auch nicht zufällig in eben jener fahlen Farbe gehalten sein, wie die Haut von Christi Körper selbst, einer Farbe, die – entsprechend den Gesetzen der Hautdarstellung – nicht nur die Göttlichkeit Christi markiert, dessen Makellosigkeit, sondern vielleicht auch die blutentleerte Gestalt des am Kreuz gestorbenen und auferstandenen Leibes Jesu – in Anspielung auf die Farbe des Brotes/der Hostie, die man als Symbol für dessen Leib bei der Eucharistie brechen wird.

Ein solches innerbildliches Leinentuch, das durch seine Spannung und Färbung als Referenz auf den Träger der Illusion verständlich wird, findet sich aber auch in Caravaggios *Gefangennahme Christi* (Abb. 16), ein Gemälde, das 1602 für den Marchese Ciriaco Mattei entstanden ist, lange Jahre nur als Kopie überliefert war, bevor das Original 1990 in der Jesuitenkirche in Dublin wieder aufgefunden wurde. ⁵⁷ Es stellt Judas dar, der – den zurückweichenden Christus umkrallend – zum verräterischen Kuss ansetzt, während ein Soldat in Rüstung Christus schon am Kragen packt. Außen rechts ist ein Selbstbildnis des Künstlers zu sehen, eine Figur, der wohl auch die Hand gehört, die – wie sonst der Maler den Pinsel – nun die Laterne hält und dabei weniger das Geschehen beleuchtet, als ihr eigenes Starren selbst. ⁵⁸

Das auffälligste Detail in diesem Gemälde ist aber zweifellos das rote Tuch, das der mittlere der drei Soldaten mit zwei Händen gepackt hat. Dieses Tuch bindet Christus und Judas in einem großen Bogen zusammen, spitzt zugleich aber auch die Fluchtbewegung der linken Figur zu, einer Gestalt, die das innere Schattenbild Christi sein könnte. ⁵⁹ Christus und diese linke Figur scheinen wie aus einem Körper geschaffen. Das Haar geht in das Haar des anderen über, die Schulter in die Schulter, die roten Gewandfalten über der Brust der linken Figur in die Falten



Abb. 16: Caravaggio, Die Gefangennahme Christi, 1602/3, Öl auf Leinwand, 133,5 x 169,5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

des blauen Mantels Christi. Während sich Christus in sein Schicksal ergibt, beherrscht und wissend sich in dieses fügt, scheint seine menschliche Seite, über die linke Gestalt zum Ausdruck gebracht, keinen heftigeren Wunsch zu hegen, als sich zur Flucht zu kehren – und das erinnert an die vorherige Ölbergsszene und Christi Flehen, diesen Kelch an ihm vorbeigehen zu lassen. Dabei hallt das rote Tuch gleich einer Ausweitung des Schreis des Fliehenden durch das Bild, es kommentiert – wie sonst die Rötung der Haut – die innere, psychische Regung auf das folgenreiche Geschehen, verkörpert das durch Angst und Schrecken zum Wallen gebrachte Blut, das nicht nur Christi Lippen, sondern auch das entblößte Ohr des Fliehenden dunkelrot färbt.⁶⁰

Bildparallel hinter den Köpfen von Christus und Judas aufgespannt, Köpfe, die durch Licht und Schatten besonders plastisch hervortreten, lässt sich eben dieses Leinentuch zugleich als Verweis auf den in den Keilrahmen gespannten Träger der Illusion, die in ihrer physischen Dimension sichtbar gewordene Leinwand des Bildes selbst verstehen. Entrollt, würde dieses rote Leinentuch eben jene Fläche der Leinwand bilden, die der dreidimensionalen Illusion zugrunde liegt. Dass in diesem Motiv tatsächlich eine mediale Reflexion auf den Träger der Illusion enthalten ist, bestätigt aber auch die fliehende Gestalt zur linken Hand, zumal ihr Profil, kaum zufällig, exakt auf dem äußersten Grat des roten Tuches zu stehen kommt – der erleucht-

tete Saum dieses wehenden Tuches geht in den Ansatz des roten Haares über und erscheint in Fortsetzung dieser Linie unter dem Kinn. Dieses Motiv des Gesichts im Profil wirkt wie ein verkörperter Querschnitt durch das Bild der Illusion. Es demonstriert jenes durch Licht und Schatten erzeugte *rilievo*, mit dem sich die auf der Leinwand repräsentierten Gestalten – und allen voran des Fliehenden Doppel, die Christusfigur – illusionistisch von der Fläche der Leinwand abheben. Damit aber gibt auch dieses Motiv eine Reflexion Caravaggios auf die Malerei als eine Kunst der Oberfläche zu erkennen, eine Kunst, deren noch so plastische, aus dem Bildraum strebende Illusion (*incarnazione*) auf der planen, ebenen Oberfläche der Leinwand (*pelle*) zustande kommt.

So treffend also Caravaggios Kunst, was die Ebene der Illusion anbelangt, mit dem Begriff der *incarnazione* beschrieben ist, verstanden als plastische Verkörperung und vielleicht auch als Vermenschlichung, ist sie damit gleichwohl nur zur Hälfte erfasst. Will man Caravaggios Verständnis von Malerei weiterführend begreifen, scheint es notwendig, den Blick verstärkt auf dessen spezifische Thematisierung der (Bild-)Oberfläche, im damaligen Sprachgebrauch *pelle* zu richten.

Kann bei einem *colorito*-Maler wie Tizian mit *incarnazione* sowohl der Prozess des Darstellens wie das Dargestellte selbst bezeichnet sein, und die fleischliche Farbe als Bedeutungsträger der jeweiligen Ikonographie fungieren, gilt dies für Caravaggio nicht. In seiner Malerei ist es das Gegenteil von Substanz, die hautartig dünne Oberfläche, über welche die Wirkung von Substanz zustande kommt. Damit folgt Caravaggios Kunst der dominanten, von Vasari propagierten Position mimetischer Malerei, welche die weitgehende Tilgung des Materiellen und Prozessualen, die Reduktion der Malfaktur zu einer geschlossenen und glatten Haut als Bedingung begreift, um den illusionistischen Effekt von Körperlichkeit zu bewirken. Im Vergleich zu den meisten Vertretern dieser Position eignet Caravaggio allerdings die Besonderheit, dass er in seinen Gemälden die Bedingtheit der dreidimensionalen Illusion von Malerei, *incarnazione*, durch die Oberfläche, *pelle*, thematisiert und reflektiert. Anders als etwa Raffael führt Caravaggio die Malerei explizit als eine Kunst vor Augen, der ein Spannungsverhältnis zwischen zweidimensionaler Oberfläche und raumgreifender Körperlichkeit zugrunde liegt. Caravaggios Kunst charakterisiert nicht nur der Effekt von Plastizität, sondern genauso das Interesse für Oberfläche, die er durch streifendes Licht, spannungsgeladene Bildmotive, Falten und Grate oder angezeigte Bilddetails hervorkehrt; Oberflächen im Bild, welche auf die Oberfläche des Bildes als solche verweisen, – und somit auch auf jenen physischen Widerstand, mit dem die Berührung der plastischen Illusion (im Akt des Malens oder aber der Rezeption) notwendig verbunden ist.

Anmerkungen

1 Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als ›incarnazione‹. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 305–325, hier insbes. S. 314ff. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht Kapitel 67 von Cenninis Handbuch, »El modo e ordine a lavorare in muro, cioè in fresco, e di colorire o incarnare viso giovanile«. Wie Kruse zeigt, war es die lyrische Dichtung des Duecento und ihr Vergleich mit dem Medium der Malerei, die Malen und Inkarnieren zuerst zusammenbrachte. Kruse (2000), S. 319ff. Zu Cenninis *Libro dell'Arte* allgemein vgl. Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 77–83 und David Summers: Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981, S. 36ff., 50f., 190f.

2 »Alcuni maestri sono che adesso, stando il viso in questa forma, tolgono un poco di bianco sangiovanini stemperato con acqua, e vanno cercando le sommità e *rilievi* del detto volto bene per ordine«. Cennino Cennini: Il Libro dell'Arte, hg. v. Franco Brunello, Vicenza 1998 (Ersterscheinung 1982), Kap. 67, S. 78. Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 316f. Zum Begriff des *rilievo* vgl. Luigi Grassi und Mario Pepe: Dizionario dei termini artistici, Turin 1994, S. 792f.: »effetto illusivo, che la pittura determina mediante l'uso del chiaroscuro [...]; o del contrasto tra lume [...] ed ombra«.

3 »Poi abbi tre vasellini, i quali dividi in tre parti d'incarnazion, ch'è, la più scura, per la metà più chiara che la rosetta, e l'altre due di grado in grado più chiare l'una che l'altra. [...]; e per questo modo va' più volte sfumando l'una incarnazion con l'altra, tanto che rimanga ben campeggiato, secondo che natura 'l promette.« Cennini-Brunello 1998 (wie Anm. 2), S. 79. Vgl. Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 316f. Zur Frage der Verkörperung von inneren Vorstellungen im Material der Farbe vgl. auch die berühmte Definition der Malerei bei Cennini als einer Kunst, die der Fantasie und der Handfertigkeit bedarf, um Dinge sichtbar zu machen, die man nicht sehen kann: »di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia«; ein Konzept, das eine Vergegenwärtigung der Dinge anstrebt, wie sie bereits Quintilian in seiner *Institutio oratoria* beschreibt, das hier allerdings bewusst als ein Prozess mit der Hand und dem Material der Farbe gekennzeichnet wird. Cennini-Brunello 1998 (wie Anm. 2), S. 4. Zu diesem Konzept ausführlich: Summers 1981 (wie Anm. 1), S. 41ff. und Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 308ff.

4 Diese doppelte Ebene scheint auch in der medienreflexiven Poesie angedeutet, die mit dem Begriff *incarnare* den Versuch des lyrischen Ichs beschreibt, malend aus Wort Fleisch zu machen. Vgl. die Beispiele bei Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 320ff. Wie in der Dichtung diente der christlich-theologische Terminus der *incarnazione* auch in der kunsttheoretischen Literatur dazu, die Tätigkeit des Künstlers in Analogie zur göttlichen Schöpfung zu mystifizieren. Vgl. Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 307f. und 323. Bei Cennini ist die Vorstellung von der Gottähnlichkeit des Künstlers über die Einleitung deutlich als solche ausgewiesen, welche die Schöpfungsgeschichte von Adam und Eva erzählt. Cennini-Brunello 1998 (wie Anm. 2), S. 3. Vgl. dazu auch Lionello Venturi: La critica d'arte alla fine del Trecento, in: L'Arte 28 (1925), S. 233–244, hier insbes. S. 237ff., der diese Einleitung mit den drei Prologen des Traktats von Theophilus vergleicht.

5 Der Terminus *incarnazione* bezeichnet in seiner ursprünglichen theologischen Bedeutung das Mysterium der Menschwerdung Gottes im Sohn und geht auf Vers 14 im Prolog zum Johannesevangelium zurück, »verbum caro factum est«. Vgl. Kruse 2000 (wie Anm. 1), S. 318.

6 Vgl. die Bemerkungen zu Caravaggios Kunst etwa bei Giovanni Pietro Bellori, Giulio Mancini, Carlo Cesare Malvasia, André Felibien u. a., zusammengefasst bei Renato Guttuso: L'opera completa del Caravaggio, Mailand 1967, S. 10ff.

7 Zur Problematik der Ikonographie von Caravaggios *Johannesknaben* (1599/1600, Öl auf Leinwand, 129 x 94 cm, Musei Capitolini, Pinacoteca, Rom) vgl. jüngst Valeska von Rosen: Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8 (2003), S. 59–72. Und zum *Amor Vincitore* (1601/02, Öl auf Leinwand, 156 x 113 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin), vgl. jüngst Rudolf Preimesberger: Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo: Zum »Amor« der Berliner Gemäldegalerie, in: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Hg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der frühen Neuzeit, München und Berlin 2003, S. 243–260; sowie Victoria von Flemming: Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder, in: Mechthild Fend, Marianne Koos (Hg.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln 2004, S. 99–119.

8 »Laonde costui togliendo ogni belletto, e vanità al colore, rinvigorì le tinte, e restituì ad esse il sangue, e l'incarnazione, ricordando à pittori l'imitatione.« Giovanni Pietro Bellori: Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio Pittore, in: Ders., Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni [...], Rom 1672, Teil I, Kap. 5, S. 212.

9 »E perche egli aspirava all' unica lode del colore, sicke paresse vera l'incarnazione, la pelle, e, l sangue, e la superficie naturale, à questo solo volgeva intento l'occhio, e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte.« Bellori 1672

(wie Anm. 8), S. 203. Man beachte, wie Bellori in dieser Quelle die Fleischfarbe (das Inkarnat) und den Gegenstand der Haut voneinander unterscheidet.

10 Francesco Scanelli: *Il Microcosmo della Pittura* [...], Casena 1657, Buch II, Kap. 10, S. 199: «e nella Galleria dell' Eminentissimo Pio alcuni Quadretti, ed in particolare una figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potria dimostrare più vera carne quando fosse vivo, sicome l'Amoretto, che si ritrova appresso al Prencipe Giustiniani, che fra i dipinti privati di Michelangelo da Caravaggio sarà forsi il più degno.»

11 Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hg. u. komm. v. A. R. Peltzer, München 1925, S. 276. Sandrart bemerkt dies zu Caravaggios Gemälde des »Ungläubigen Thomas«, Abb. 13 dieser Arbeit.

12 Lanzi hebt hierbei Caravaggio als einen Künstler hervor, der die Malerei von der *maniera* zur *verità* zurückgerufen habe: »Michelangiolo Amerighi o Morigi da Caravaggio è memorabile in quest'epoca, in quanto richiamò la pittura dalla maniera alla verità, così nelle forme che ritraeva sempre dal naturale, come nel colorito che, dato quasi bando a' cinabri e agli azzuri, compose di poche, ma vere tinte alla giorgionesca. Quindi Annibale [Carracci] diceva in sua lode che costui macinava carne«. Luigi Lanzi: *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1789/Ausgabe von 1808], hg. v. Martino Capucci, 3 Bde., Florenz 1968–1974, hier Bd. 1, 1968, S. 358. Wie Janice Bell deutlich gemacht hat, handelt es sich hierbei um einen vielverwendeten Topos der Kunsttheorie. So berichtet auch Carlo Cesare Malvasia, dass die Figuren des von Caravaggio beeinflussten Lionello Spada so lebensecht wirkten, als hätte Spada Menschenfleisch zermahlen und damit seine Farben gemacht. Vgl. Janice C. Bell: *Some 17th-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, in: *Artibus et Historiae* 27 (1993), S. 103–129, hier S. 115. Dort auch weitere Quellen zur Bedeutung, die Caravaggios Farbe in den ersten Berichten über seine Kunst zugestanden wurde. Ann-Sophie Lehmann hat indes vorgeschlagen, dass Caravaggio für seine Brauntöne *munia* verwendet haben könnte, einen Farbstoff, gewonnen aus dem toten Fleisch ägyptischer Mumien, wie dies in Malereitraktaten des 16. Jahrhunderts, etwa bei Lomazzo 1584, empfohlen wird. Vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei des Neuzzeit*, in: Christoph Geissmar-Brandt u.a. (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt a. M. 2002, S. 93–128, hier S. 110f.

13 Insofern könnte die Malerei Caravaggios als die Darstellung eines metaphysischen Prozesses beschrieben werden, eines Prozesses, der gleichsam ohne Hand vonstatten geht. Auch dafür ließe sich der Begriff der *incarnazione* dienstbar machen, im Sinne der oben erwähnten Gottähnlichkeit des Künstlers. Gleichwohl gilt zu beachten, dass in der Begrifflichkeit, wie sie bei Cennini gemeint ist, die Hand, respektive der Akt der Materialisierung durchwegs mit gedacht ist – im Sinne einer Gottheit, die den Menschen aus Lehm schafft –, die weitgehende Leugnung der Spuren der »angelegten Hand« ist eine Eigenart der Malerei Caravaggios. Caravaggio gleichsam zu einem *colorito*-Maler zu machen, der mit viel Farbe frei hantiert, das gehört zu den Widersprüchen des Filmes *Caravaggio* von Derek Jarman, der so die Vita mit dem Stil des Künstlers zu vereinheitlichen sucht – gegen die Evidenz von Caravaggios Bildern.

14 Zur Bezeichnung der Körperoberfläche in der kunsttheoretischen Literatur der Frühen Neuzeit mit dem Begriff *incarnazione/carne* vgl. ausführlich den Beitrag von Daniela Bohde in diesem Band. Für die Bezeichnung der Körperoberfläche gewinnt der Begriff der Haut erst mit dem 18. Jahrhundert und dem neuen, medizinisch orientierten Körperbild an Bedeutung. Vgl. dazu den Beitrag von Mechthild Fend in diesem Band sowie ihre Arbeiten: *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, in: Barbara Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hg. v. Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lehnbachhaus München, Sept.–Nov. 2001, Köln 2001, S. 71–79; oder dies.: *Bodily and Pictorial Surfaces. The Representation of Skin in late 18th and 19th Century France*, *Art History* 28 (2005), S. 311–339. Ich danke den beiden Herausgeberinnen Daniela Bohde und Mechthild Fend für ihre hilfreichen Kommentare zu diesem Text, der die überarbeitete Version meines Tagungsbeitrages »Inkarnat(ion) bei Caravaggio« vom April 2003 darstellt.

15 Leon Battista Alberti: *L'architettura*, Florenz 1550, Buch 6, Kap. X, S. 186.: »se le linee & i canti delli intavolati non saranno uguali & conformi; se sarà unto & massimo con olio di lino, farà una pelle come un' vetro«. In einer anderen Ausgabe (übers. v. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966, S. 508) lautet diese Stelle: »si forma una pellicola simile a vetro«. Vgl. auch folgende Stelle: »L'ultima pelle di bianco stietto se ella sarà stropicciata diligentemente rilucerà come uno specchio. Et se la medesima poi che sarà quasi asciutta, tu la ugenerai con un' poco di cera & mastico liquefatti con un' poco poco d'olio, & così se le mura così unte scalderei cò uno scaldaleto di carboni accesi, o cò un' caldano, di modo che ella si succi quello untume vincerà di biächezza il marmo.« *Ibid.*, Kap. 9, S. 184.

16 Raffaello Borghini: *Il Riposo* [...], Florenz 1584, Buch II, S. 175: »e si vada distendendo con una cazzuola infocata, che riturerà tutti i buchi dell'arriciato, e farà una pelle unita, e liscia per lo muro, sopra cui, essendo secca, si darà la mestica, e poi si dipignerà, seguendo l'ordine che si è detto.«

17 Giorgio Vasari: *Le Vite*, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, hier Bd. VI, Testo, Florenz 1987, S. 144. Dies ist ein seltenes und beachtenswertes Beispiel dafür, wie der Begriff der »Haut« als Bezeichnung für die mediale Oberfläche mit dem illusionistisch wiedergegebenen Gegenstand der Haut, der dargestellten Körperoberfläche zusammenfallen kann.

18 Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Daniela Bohde in ihrem Beitrag zu diesem Band, vgl. dort weitere Beispiele.

19 Borghini 1584 (wie Anm. 16), Buch II, S. 220: »e poi metter da canto il quadro per molti giorni tanto che i colori dati sieno ben secchi, poi lo rivegga diligentemente, e racconci quello che gli pare da racconciare, e gli dia l'ultima pelle di colori finissimi, e temperati con poco olio, che in tal maniera saranno sempre vaghi, e vivi«. Vgl. dazu auch die Quellen, die Luigi Grassi und Mario Pepe unter dem Begriff »pelle« zusammengestellt haben. Der Begriff *pelle* wurde auch für die Lasur verwendet. Grassi und Pepe 1994 (wie Anm. 2), S. 654.

20 »Nun bleibt uns noch von der zweiten Eigenschaft der Oberfläche zu sprechen, die sich sozusagen gleich einer Haut über den ganzen Rücken der Fläche erstreckt« (meine Übersetzung). Leon Battista Alberti: *La pittura* [...], Venedig 1547 (MS 1435/36), Buch I, 5v. In einer anderen Ausgabe ist dieselbe Stelle mit dem Begriff der *buccia* wiedergegeben: »Abbiamo a dire dell'altra qualità quale sta quasi come buccia sopra tutto il dosso della superficie.« Leon Battista Alberti: *Über die Malkunst*, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, Buch I, 4, S. 70. Vgl. dazu auch Mary Pardos Analyse von Albertis Konzeption von Malerei als einer Kunst der Oberfläche, Mary Pardo: *Veiling the Venus of Urbino*, in: Rona Goffen (Hg.), *Titian's »Venus of Urbino«*, Cambridge 1997 (Masterpieces of Western Painting), S. 108–128, hier S. 113f.

21 Ein solcher Blickwinkel verdankt sich wesentlich der grundlegenden Studie von Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 (frz. Erstersch. 1993), aber auch aktuellen Arbeiten über Materialität von Malerei, wie der Arbeit von Daniela Bohde über Tizian: Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002. Eine ausgezeichnete Studie, die im Sinne der hier vorliegenden Arbeit die von Caravaggio reflektierten Bedingungen des Illusionismus in Hinblick auf die Aspekte Evidenz und Oberfläche auf komplexe Art untersucht, ist Wolfram Pichler: *Il Dubbio e il Doppio. Le Evidenze in Caravaggio*, in: Tagungsband *Caravaggio, Akten des Kolloquiums der Bibliotheca Hertziana*, Rom 2004, erscheint 2006 (in Druck), eine Weiterführung seiner unveröffentlichten Dissertation: *Schminke/Leinwand//Caravaggio/Goya: Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe*, Wien 1999/2000 und eine ausführliche Darstellung seiner kurzen Betrachtungen zu Caravaggio in Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche*, in: *Neue Rundschau* 113, H. 4 (2002), S. 50–71, hier S. 62–63. Ich danke Wolfram Pichler für den vorab gewährten Einblick in seine noch unpublizierte Studie, deren zahlreiche Gedanken hier allerdings nur noch teilweise eingearbeitet werden konnten.

22 Der Spiegel ist die gängige Metapher und das Paradigma für mimetische Malerei seit der frühen Neuzeit, und insbesondere bei jener Tradition der »geschlossenen« Malerei, die ihre medialen Mittel – anders als etwa die venezianische Kunst – scheinbar nicht explizit als solche thematisiert. Vgl. zu dieser Debatte in der Kunsttheorie Charles Dempsey: *Caravaggio e i due stili naturalistici: speculare contro maculare*, in: *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli. Convegno internazionale di Studi*, Roma 24–26 Maggio 2001, hg. v. Caterina Volpi, Rom 2001, S. 185–196. Auf dieser Spiegelmetapher beruhen die intelligentesten Studien zu Caravaggio in Hinblick auf die ausgeprägte Selbstreferenzialität des Künstlers in seinem Werk, die gleichwohl dessen Reflexion über die Bedingtheit der plastischen Illusion durch die plane Oberfläche nur ungenügend berücksichtigen. Die bedeutendste Ausnahme stellen die Studien von Pichler (wie Anm. 21) und insbes. seine aktuelle Arbeit 2006 dar, in welcher er auf subtile Irritationen der Illusion in Caravaggios Gemälden hinweist, Irritationen, die – wie etwa in der *Hl. Katharina* – selbst die materiellen Mittel betreffen. Zu einem geschärften Blick auf das körperliche »Im-Bild-Sein« Caravaggios hat die Studie von Michael Fried inspiriert: »Thoughts on Caravaggio«, in: *Critical Inquiry* 24 (1997), S. 13–56, der – in Referenz auf den Spiegel – dem Motiv des ausgestreckten Armes in den Bildern Caravaggios als (unmögliche) Repräsentation des Aktes des Farbe-Auftragens auf der Leinwand nachgeht. Vgl. zudem Leo Bersani, *Ulysse Dutoit: Caravaggios Secrets*, London 1998, insbes. Kap. 3, »Mortal Meditations«, S. 25–38, hier S. 33–33, worin die Autoren dieses anregenden Buches nach der physischen Involvierung des Künstlers oder des Betrachters aufgrund von innerbildlichen Motiven des Körpers fragen.

23 Zu den fleischlichen Qualitäten der Farbe Tizians, der venezianischen *macchia*, vgl. Bohde 2002 (wie Anm. 21), und darin allen voran das Kapitel zu Tizians *Verkündigung* in San Salvatore, insbes. S. 49ff., in dem Bohde eine Korrespondenz zwischen dem Bildthema, der Inkarnation Christi, und dem pastosen, prozessualen Farbauftrag beobachtet und von »Fleischwerdung der Farbe« spricht.

24 Caravaggios Position – welcher der dominanten, römisch-florentinischen Linie des »finito« zugerechnet werden muss – im Vergleich mit der venezianischen *colorito*-Malerei zu diskutieren, hat nicht nur den Vorteil, die Eigenart von Caravaggios Malerei besonders deutlich machen zu können, sondern entspricht auch der frühen kunsttheoretischen Literatur, die Caravaggios Kunst auf Giorgiones *colorito* zurückführte: »giunse in Venetia, ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione, che se lo propose per iscorta nell'imitatione.« Bellori 1672 (wie Anm. 8), S. 202. Vgl. auch die Untersuchung von Dempsey 2001 (wie Anm. 22) oder Chiara Gauna: *Giudizio e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana*, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 64 (1998), S. 57–78.

- 25 Zu diesem Gemälde vgl. Mina Gregori im Ausst.-Kat. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori, hg. v. Mina Gregori, Florenz/Rom 1991/1992, Mailand 1992, S. 152–169 mit guten Argumenten zur Originalität dieses viel kopierten Werkes. Sowie Mía Cinotti: Caravaggio. La vita e l'opera, Bergamo 1991, S. 200f.
- 26 Zur Maltechnik bei diesem Bild vgl. den Ausst.-Kat. Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), S. 160–169, hier S. 160. Und allgemein zur Maltechnik Caravaggios: Roberta Lapucci: La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi, ibid., S. 31–51; Mina Gregori: Come dipingeva il Caravaggio, ibid., S. 13–29; sowie jüngst: Nevenka Kroschewski: Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002. Die *tela olona* bildet eine diagonale Struktur. Vgl. Lapucci, ibid., S. 36.
- 27 *Johannes der Täufer*, 1604/05, Öl auf Leinwand, 173 x 133 cm, Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum (Stiftung Nelson). Für eine Streiflichtaufnahme des linken Beines vgl. Cinotti 1991 (wie Anm. 25), S. 120 und Ausst.-Kat. Caravaggio, Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), S. 16–17.
- 28 Zu diesem Gemälde vgl. den Ausst.-Kat. Caravaggio, Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), S. 174–187, und zu den dortigen *incisioni* S. 182.
- 29 Zu den *incisioni* in der Kunst Caravaggios vgl. v. a. den Beitrag von Lapucci im Ausst.-Kat. Caravaggio, Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), hier S. 43f. Und ibid., Mina Gregori, S. 15f. Diese Technik der *incisioni* geht auf die Kunst des Quattrocento zurück und hat dort mit der Verwendung von Kartons zu tun.
- 30 Zu diesem Gemälde vgl. den Ausst.-Kat. Caravaggio al Carmine. Il restauro della Decollazione del Battista di Malta, Santa Maria del Carmine, Florenz, 31.3. – 31.5.1999, Mailand 1999. David M. Stone: The Context of Caravaggio's ›Beheading of St. John‹ in Malta, in: The Burlington Magazine 139 (1997), S. 161–170. Cinotti 1991 (wie Anm. 25), S. 158, 162, 222.
- 31 Bellori 1672 (wie Anm. 8), S. 209. Für Bellori ist dies ein Zeichen der Bravour Caravaggios, die entsprechend belohnt wurde. Wie er weiter schreibt: »*Si che, oltre l'honore della Croce, il Gran Maestro gli pose al collo una ricca collana d'oro, e gli fece dono di due schiavi, con altre dimostrazioni della stima, e compiacimento dell'operar suo*«, ibid., S. 209–210.
- 32 Ausst.-Kat. Santa Maria del Carmine 1999 (wie Anm. 30), S. 19ff. Und Ausst.-Kat. Caravaggio, Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), S. 31f., 39ff. Solche vorbereitenden Farbschichten in Braun und Rot, welche ganzflächig oder partiell den Malgrund tönen, sind in der italienischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert gängig und wurden unter anderem dafür eingesetzt, die Schatten zu intensivieren. Caravaggios Bilder haben fast alle diese bräunlich rote Imprimitur, auch wenn die Grundierung eine graue ist. Die Zahl dieser Farbschichten hängt auch von der Struktur der Leinwand ab: je gröber, desto mehr vorbereitende Schichten werden notwendig. Zur Imprimitur vgl. Manfred Koller: Das Stafefeilebild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 261–434, hier S. 350ff.
- 33 Ein guter Teil der Blutlache des Täufers über der Signatur Caravaggios ist beschädigt und wurde bei der jüngsten Restaurierung ergänzt. Vgl. die Dokumentation der Restaurierungsschritte im Ausst.-Kat. Santa Maria del Carmine 1999 (wie Anm. 30), S. 24.
- 34 Karin Gludovatz: Caravaggios Blutsbrüderschaft. Der Subtext der Signatur in der Enthauptung des Johannes von 1608, in: KunstHistoriker 15/16 (1999/2000), (Zehnter Österreichischer Kunsthistorikertag), S. 141–147.
- 35 Gludovatz 1999/2000 (wie Anm. 34), hier S. 145.
- 36 Vgl. z. B. Valverde, Anatomia del corpo humano [...], Rom 1559, 38r, der sich auf Andreas Vesalius, De umani corporis fabbrica libri septem, Basel 1543, Buch II, Kap. 5, »De cute, cuticula, et membrana« bezieht (ich danke Daniela Bohde für diesen Hinweis). Und mit zahlreichen weiteren Beispielen Mariacarla Gadebusch Bondio, »La carne di fuori. Discorsi medici sulla natura e l'estetica della pelle nel '500«, in: Micrologus 13 (2005), Themenheft »La pelle umana/ The Human Skin«, S. 537–570. Vgl. zudem Ulrich Heinen: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Ulrich Heinen, Andreas Thielemann (Hg.), Rubens Passione. Kultur der Leidenschaft im Barock, Göttingen 2001, S. 70–109, der in Hinblick auf die verschiedenen Hautschichten die Schrift von Franciscus Aguilonius: De totius animalis integumentis, Padua 1618, nennt, hier S. 79. Zur Kulturgeschichte der Haut im 16. Jahrhundert vgl. zudem Daniela Bohde: Skin and the Search for the Interior: The Representation of Flaying in the Art and Anatomie of the Cinquecento«, hg. v. Florike Egmond und Robert Zwijnenberg, Aldershot 2003, S. 10–48.
- 37 Mit dieser Verletzung der geschlossenen Illusion scheint eine Verletzung der taktilen Empfindungskraft einherzugehen, die damals bereits in der Haut selbst lokalisiert worden ist. Wie Ulrich Heinen betont, hat Julius Casserius in seinem »Penthaesthesia« von Venedig 1609, die Haut/Epidermis erstmals explizit als das eigentliche Organ des Tastsinns benannt und festgestellt, dass die Haut als einziges Sinnesorgan ohne übertragendes Medium unmittelbar wahrnimmt. Heinen 2001 (wie Anm. 36), S. 79. Vgl. aber auch Gadebusch Bondio (wie Anm. 36), S. 540 in Hinblick etwa auf das verbreitete medizinische Lexikon von Gorraeus, Frankfurt/Main 1578 [zuerst 1564], S. 101, Begriff »Derma. Cutis«: »[...] Quia membrana est, ex eo intelligitur simplicem esse, planam tenuem, albam, nervosam, atque ob id sentientem. Siquidem per cutem dispersi nervi dant illi sensum, verumtamen sentit solum, non etiam motum habet voluntarium.«

38 Als ein ebenso »geschundenes Bild« könnte Tizians *Marsyas* bezeichnet werden, für das Daniela Bohde eine ähnliche Parallelisierung von Farbschichten und Hautschichten festgestellt hat. Vgl. Bohde 2002 (wie Anm. 21), S. 332–339 und ihren Beitrag in diesem Band. Das ist eine Schindung, die dort allerdings durch die spezifische Ikonographie motiviert ist und auf einem – aus maltechnischer Perspektive betrachtet – geradezu gegenteiligen Bildkonzept beruht, das m. E. weniger mit einer Thematisierung von Oberflächen des Bildes, denn wiederum von Körper und Substanz zu tun hat.

39 Zu den Daten dieses Gemäldes vgl. jüngst Silvia Danesi Squarzina im Ausst.-Kat. Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, hg. v. ders., Mailand 2001, S. 278–280. Und Mina Gregori im Ausst.-Kat. Caravaggio, Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), S. 376.

40 Joh. 20, 29. Nach Augustinus meint das Sehen (*videre*) einen »allgemeinen Sinn«, der die anderen vier Sinne mit einschließt. Vgl. zu dieser Debatte Sabine Schunk-Heller: Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukianischen *Ostentatio Vulnerum*, Köln 1995 (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 59), S. 8.

41 Vgl. Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, hier S. 259–261. Für nähere Überlegungen, wie Caravaggio in seinem Thomasbild gegen diese thematische Direktive verstößt, Berührung in diesem wie anderen seiner Bilder drastisch thematisiert und doch davor zurückschrecken lässt, vgl. meinen Artikel »Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des Ungläubigen Thomas«, in: *Passion, Affekt und Leidenschaften in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Johann Anselm Steiger u. a., 11. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 2005, S. 1119–1146.

42 In Bezug auf diese Paradoxie hat Hartmut Böhme den Leib Christi in dieser Geschichte als »intermediär« charakterisiert: »Jesus ist sinnlich präsent [...] und zugleich nicht-sinnlich, nämlich ein Untoter ohne die Raum-Zeit-Bindung physischer Lebewesen.« Hartmut Böhme, »Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis«, in: *Tasten*, hg. v. der Kunst- u. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Schriftenreihe Forum; 7), S. 185–210, hier S. 185.

43 Zu der erotischen Dimension des *Ungläubigen Thomas* und den chirurgischen Details des Gemäldes vgl. die anregende Interpretation von Mieke Bal: Quoting Caravaggio, Chicago 1999, S. 27ff, hier S. 37ff.

44 Caravaggio, *Judith und Holofernes*, 1599, Öl auf Leinwand, 145 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini, Rom. Vgl. Ausst.-Kat. Florenz/Rom 1992 (wie Anm. 25), Abb. S. 191. Laut Réau gab es die Legende, dass die Hand des Thomas bis zu dessen Tod vom Blut seines Herrn rot gefärbt blieb. Bei Thomas' Berührung soll sich die Seitenwunde Christi wieder geöffnet und ihr Wasser und Blut entströmt sein. Vgl. Louis Réau: *Iconographie de l'Art Chrétien*, Bd. 3, »Thomas, apôtre«, Paris 1959, S. 1266–1270, hier S. 1269. Die Kunst des 17. Jahrhunderts betonte zumeist die tastende Berührung des roten, fleischigen Inneren oder schorfbedeckten Äußeren, nicht hingegen die hochgehobene Haut wie im Bild Caravaggios. Zur Ikonographie des *Ungläubigen Thomas* allgemein vgl. Schunk-Heller 1995 (wie Anm. 40); Gertrud Schiller: Der ungläubige Thomas, in: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Güthersloh 1971, Bd. 3, S. 108–114; Gert von der Osten: Zur Ikonographie des Ungläubigen Thomas angesichts eines Gemäldes von Delacroix, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 27 (1965), S. 371–388.

45 Zu Daten, Auftraggeberschaft durch Girolamo, respektive Pietro Vittrice und Ikonographie dieses für die Cappella della Pietà der Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella) in Auftrag gegebenen Werks vgl. Cinotti 1991 (wie Anm. 25), S. 89–91, oder John T. Spike: Caravaggio, New York und London 2001, S. 131–135.

46 Der über Eck gestellte Grabstein ist zum zentralen Fokus der Interpretationen geworden. Vgl. die Zusammenfassung der Forschungslage bei Cinotti 1991 (wie Anm. 25), S. 91 und Spike 2001 (Anm. 45), S. 135. Es dürfte der Eckstein des Alten und Neuen Testaments gemeint sein, also Christus, auf dem die Kirche gründet. Der Stein mit seiner spezifischen Musterung ruft aber auch den Topos der »malenden Natur« auf – mit der Caravaggio hier in Konkurrenz zu treten scheint. Zudem lässt sich in diesem Stein ein Phänomen beobachten, dass sich in Caravaggios Bildern so oft zeigt: das prekäre Gleichgewicht, die Instabilität dieses Steins (ähnlich der Instabilität des Fruchtkorb im Londoner *Emmausmahl*), eines Steins, der – von den Männern betreten – zu kippen droht. Zu dieser Instabilität von Motiven in Caravaggios Kunst, die eine zusätzliche Spannung erzeugen, vgl. Pichler 2006 (wie Anm. 21), der diesen Aspekt in Verbindung mit der Frage von Erzählen oder Beschreiben in Caravaggios Bildern untersucht.

47 Vgl. dazu Nicola Suthor: Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos »Noli me tangere« und Caravaggios »Ungläubigem Thomas«, in: Rosen u. a. 2003 (wie Anm. 7), S. 262–281, hier S. 277f. Suthor vergleicht Caravaggios Gemälde mit einem Thomasbild von Strozzi, das diese Analogie nochmals deutlicher zeigt. Die »Wunde des Bildes« argumentiert Suthor so: »Die geschlossene Oberfläche der Repräsentation selbst wird quasi mit einer Wunde ausgestattet – im Sinne einer Auslassung in der Textur des Bildes, auf die sich der Blick fixiert, da es hier nichts zu (be-)greifen gibt«. Und mit weiterführenden Gedanken zur zeitlichen Dimension dieses Details und Fragen der Evidenz sowie Symmetrie in diesem Gemälde vgl. Pichler 2006 (wie Anm. 21).

- 48 Dazu und zur zeitlichen Dimension der Diskontinuität, die dieses Motiv enthält, vgl. ausführlich Pichler 2006 (wie Anm. 21). Zu den Daten des *Emmausbildes*, das aus der Sammlung Mattei stammt, vgl. auch Laura Testa im Ausst.-Kat. Caravaggio e la Collezione Mattei, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 4.4. – 30.5.1995, Mailand 1995, S. 118.
- 49 Pichler/Ubl 2002 (wie Anm. 21), hier S. 63 und Pichler 2006 wie (Anm. 21).
- 50 Dieses Motiv vermittelt also besonders eindrücklich zur spezifischen Maltechnik Caravaggios, wie oben dargelegt. Vgl. Anm. 20 dieses Textes zu Albertis Definition von Oberfläche: »*come una certa pelle distesa per tutto il dosso de la superficie*«. #
- 51 Filippo Baldinucci, Vocabulario toscano dell'arte del disegno, Florenz 1681 (Faksimile Florenz 1975), Begriff *impiastrare*, S. 74. Vgl. dazu auch Bohde in diesem Band.
- 52 Alberti-Bätschmann/Gianfreda (wie Anm. 20), Buch I, 2, S. 66.
- 53 Für eine anregende Interpretation dieser Passage aus dem Malereitratat Albertis vgl. Mary Pardo (wie Anm. 20), hier insbes. 113ff.
- 54 Bellori (wie Anm. 8), S. 214. Pichler 2006 (wie Anm. 21), dort eingehend zu dieser spielerischen Umfunktio- nung des Bildträgers zu einem Gebrauchsgegenstand und umgekehrt, zu der im gemalten Tischtuch wiederholten rautenförmigen Leinwandstruktur einer »tela di Fiandra«, wie sie Caravaggio als Leinwand etwa für sein Gemälde des *Bacchus* der Uffizien oder des *Martyriums des Hl. Andreas* verwendet hat, sowie Belloris Anekdote, die im Rahmen von dessen Kritik an Caravaggios Malerei zu verstehen ist, einer Malerei, die in Belloris Augen Gefahr läuft, Kunst mit der banalen Realität zu verwechseln. Und kurz Pichler/Ubl 2002 (wie Anm. 21), S. 62.
- 55 Zur Leinwand als Schleier, explizit thematisiert in der frühneuzeitlichen Malerei, vgl. Krüger 2001 (wie Anm. 41).
- 56 »An die Stelle der Extension [...] tritt eine von Tensionen durchzogene Oberfläche«, wie es Pichler/Ubl 2002 (wie Anm. 21), S. 62 formulieren. Diderot sollte später – umgekehrt – das Gesicht des Menschen (dessen Haut) als eine Lein- wand bezeichnen, die sich je nach Seelenregung färbt und entfärbt. Vgl. Mechthild Fend 2001 (wie Anm. 14), S. 71f. und ihren Artikel »Touche nerveuse. Fragonard trifft Diderot«, in: Konkursbuch 41 (2003), »Haut«, hg. von Christine Hanke und Regina Nössler, S. 203–214. Zur Vorstellung einer »affektiven Reaktion« von Haut in der Kunst und im Denken der Frühen Neuzeit vgl. Ulrich Heinen 2001 (wie Anm. 36).
- 57 Zu diesem Gemälde vgl. Sergio Benedetti im Ausst.-Kat. Caravaggio e la Collezione Mattei, Rom 1995 (wie Anm. 48), S. 124–127, hier S. 124. Dort auch Hinweise zu den technischen Eigenarten des Gemäldes, das heute in der National Gallery of Ireland ausgestellt ist: U. a. soll entlang des linken Randes und am Rücken der Hand des Judas die vorberei- tende Malschicht (»preparazione«) stehen gelassen worden sein, im Bart Christi lassen sich Spuren des Gravierens mit dem Rücken des Pinsels ausnehmen. Im *Rincontro del banco* des Ciriaco Mattei ist das Gemälde am 2.1.1603 unter dem Titel »un quadro con la sua cornice dipinta d'un Cristo preso all'orto« erwähnt.
- 58 Darauf haben Bersani und Dutoit in ihrem scharfsinnigen Buch aufmerksam gemacht: Bersani/Dutoit 1998 (wie Anm. 22), S. 56–59, hier insbes. S. 57 und Anm. 7 mit einem Verweis auf einen Vortrag von Michael Fried über Caravaggios *Martyrium der Hl. Ursula*, das eine ähnliche Referenz auf die Malerhand enthält. Vgl. Fried (wie Anm. 22).
- 59 Vgl. Bersani/Dutoit 1998 (wie Anm. 22), S. 56: »The figure himself is, in some ways, a double of Christ.«
- 60 Als eine gleichsam blutdurchpulste Haut begriffen, könnte dieses Leinentuch aber auch als eine Anspielung auf das verstanden werden, was die fliehende Figur bereits für sich zum Ausdruck bringt: den Wunsch, »aus der Haut zu fahren«, aus der Haut, in der man nicht stecken möchte – »non voler essere nella pelle d'uno«, wie es auch im Italieni- schen heißt. Und dieses Tuch deutet auf das mit dem Kuss eingeleitete spätere Geschehen hin, den Tod Christi, der zur Errettung der Menschheit »seine Haut einbüßen« wird, – »lasciera la buccia/pelle«, wie die italienische Sprache gleich dem Deutschen das Zu-Tode-Kommen formuliert. Vgl. dazu Salvatore Battaglia: Grande Dizionario della lingua ita- liana, Begriff »pelle«, hier Bd. XII, Turin 1984, S. 955–959, hier S. 956, 959.