

Nachwort

Publiziert in: Stöhr, Jürgen: Das Sehbare und das Unsehbare. Teil 3: Abenteuer der Bildanschauung – Caravaggios Enthauptungen des Johannes. Heidelberg, arthistoricum.net, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1304>

»Über weite Strecken sind in der Caravaggio-Forschung Kommentare und Zusammenfassungen an die Stelle eigener Entdeckungen getreten.«

(Jürgen MÜLLER 2022, 79)

Caravaggios Enthauptungen - phänomenologisch betrachtet

Nichts spricht dagegen, alles dafür –
ein methodologisches Nachwort

Das Zitat von Jürgen Müller, wonach in der Caravaggio-Forschung mehr wiederholt, immer wieder rekapituliert und immer von neuem nur zusammengefasst wird, statt nach eigenständigen (Neu-)Entdeckungen zu suchen⁴⁸⁸, bestätigt auch den Eindruck, den man tatsächlich gewinnen kann. Die Redundanz, die hier erzeugt wurde, ist im Laufe der Zeit enorm angewachsen. Die vielfache Vermehrung von dem, was man anderswo schon einmal lesen konnte, hat vielleicht auch etwas damit zu tun, dass die Gemeinde der älteren Caravaggio-Spezialistinnen und Spezialisten zumindest auf Außenstehende etwas inzestuös wirkt.

Dagegen hat sich »die neuere Forschung ausführlich und äußerst ertragreich« etwa mit den »Zitaten und Variationen antiker Skulpturen auseinandergesetzt«, die Caravaggio kannte und die er auf originelle Weise benutzte. Wenn diese Strategie, wie der Maler das Nachleben der ursprünglichen Ikonographie geschickt »transformierte«⁴⁸⁹, dann doch auffällig wird, werden diese Bilder offensichtlich selbstreflexiv. Die Bilder stellen dann von sich aus die Frage, welche Vorbilder und Anleihen in ihnen unverändert zur Sprache kommen.

Welche »antiken Formulierungen« hat Caravaggio mit anderen Anleihen überblendet, »die er seinem [...] visuellen Gedächtnis entnahm«? In dieser Forschungsausrichtung wird versucht, auf der Ebene einer akribischen ikonographischen Motiv- und Herkunftsanalyse die verschachtelt eingeflossene inhaltliche Argumentationsstruktur der Werke aufzudecken, um so zu neuen Deutungen zu gelangen. Diese ergeben sich aus diesen versteckten komplexen Ursprüngen der Zitate und durch die Aneignung antiker Kodes, druckgraphischer Bildquellen und dem Studium der Meister der Renaissance. Caravaggios »Einreihung in eine visuelle künstlerische Tradition«⁴⁹⁰, die von ihm geschickt eingearbeitet, umdeutet und rekombiniert wurde, verlangt ein historisch-ikonographisches Expertenwissen, wenigstens aber einen hoch gebildeten und geschulten Betrachter.

Der Begründer dieser ikonographischen Inhaltsdeutung war Erwin Panofsky, der vor dem zweiten Weltkrieg in Hamburg die »Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« methodisch in den zentralen Ansätzen entworfen und praktiziert hat. Die Ermittlung dieses »Bedeutungs-sinns« der Werke orientiert sich dabei an der »Typengeschichte«⁴⁹¹, so-

⁴⁸⁸MÜLLER 2022, 78f.
Siehe das Müller-Zitat hier S. 240

⁴⁸⁹Zitate oben: EBERT-SCHIFFERER 2015, 41f.
Siehe auch hier die kunsttheoretischen Überlegungen S. 101f.
Zu wichtigen Leitmotiven der Caravaggio-Forschung vgl. HELD 1996, 11-20; zur früheren, älteren Forschungstradition vgl. BREHM 1992.

⁴⁹⁰Zitate oben: EBERT-SCHIFFERER 2015, 41f.

⁴⁹¹Zitate: PANOFSKY 1932, 207ff.

⁴⁹²Vgl. z.B. PERICOLO 2007, 114

⁴⁹³EBERT-SCHIFFERER 2015, 41

dass zum Beispiel Holofernes in Caravaggios erster Version des Bildes unter dieser Analyseinteresse als Rezeption und Abwandlung der berühmten antiken *Laokoon*-Skulptur (und den sich daraus ergebenden semantischen Implikationen) erscheinen würde⁴⁹².

Mit diesen Erkenntnissen »ergibt sich bereits die Feststellung, dass an diesem Gemälde gar nichts »naturalistisch«, sondern alles artifiziell ist.«⁴⁹³ Hoch kalkuliert und artistisch sind Caravaggios Bildwerke aber eben nicht nur in Hinblick auf ihre ikonographischen Adressierungen und Überschreibungen. Zugleich sind sie eben auch in besonderem Maße artifiziell mit Blick auf die artistische und abenteuerliche Gestaltung der Phänomenwelt und ihrer Formsprache selbst.

Dem Freiburger Philosophieprofessor Martin Heidegger, der hier schon als Phänomen- und Ereignisdenker zu Rate gezogen worden ist, war es übrigens nie um ein rein professionell-belesenes und intellektuelles Verfahren der erklärenden Interpretation eines Kunstwerks gegangen. Also ganz und gar nicht um Panofskys *Ikonographie* und *Ikonologie*. Die beiden Alpha-Akteure verband ab den späten 20er Jahren des 20. Jahrhunderts stattdessen eine ausgeprägte gegenseitige Abneigung.

Kunstwerke lassen geschehen, sie zeigen von sich her, lautete hier die optimistisch-idealistische Devise. Mit großen Kunstwerken habe man, wenn alles gut geht, ein »Spontaneinvernehmen«. Man sei von ihnen quasi »einberufen«⁴⁹⁴. Das Kunstwerk erst erlaubt uns, ein »Er-sehen zu vermögen.«⁴⁹⁵ Rein intellektuelle ikonographische »Besserwisseri« lenke uns nur davon ab, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, was sichtbar wird und sich zeigt, wenn wir selbst aufmerksamer gegenüber den Erscheinungen werden. Heidegger und Panofsky waren auf diese Weise, bildrhetorisch gesehen, die Antipoden ihrer Zeit.⁴⁹⁶ Der eine plädierte dafür, sich ganz dem Kunstwerk »zu überlassen«. Der andere dagegen legte alles daran, der besagten rätselhaften »Sagkraft« des Kunstwerks mit Fachkenntnis und kulturgeschichtlicher Forschung zu begegnen, um diese analytisch aufzuklären und so zu entmythologisieren.

⁴⁹⁴BRÖTJE 1990, 135, 205

⁴⁹⁵HEIDEGGER 1935, 47. Ebenso: »Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung.« (GADAMER 1960, 137)

⁴⁹⁶Vgl. dazu STÖHR 2016, 19-28

Sehen, was wirklich im Werk am Werk ist

Das hier vorgestellte phänomenologische Sehverfahren ist demnach bis heute gegenüber dem klassisch kunsthistorischen Schulwissen – das ist sofort bemerkbar – komplett anders gelagert. So anders, dass es auf den engeren Zirkel der »Caravaggio-Eliten« wahrscheinlich schnell fremd und verstörend wirken kann.

Wir hatten zu Beginn des Buches gefragt: Wie verläuft der phänomenologische Argumentations- und Artikulationsauftrag eines komplexen Gemäldes? Und wie genau gestaltet sich die »Eigenartikulation« der bildgewordenen Phänomenwelt eines Bildes? Und was erleben wir während unserem aktbewussten und verzeitlichten Sehen?

Caravaggio hatte sich nicht zuletzt auf Enthauptungen fixiert. Und wir haben sie von neuem in den Blick genommen. Sie standen im Mittelpunkt unseres Wagnisses und dem Abenteuer des Selbstsehens. Unsere aufmerksame eigene Bildanschauung war nötig und den Werken schließlich adäquat, weil sie selbst von sich her »sinnselbstbestimmt« sind. Die bildeigenen Bedeutungseffekte dieses Werkes entwickeln sich in einem teils intuitiven Sehen, das die Bildwirklichkeit aktiv »einlöst« und »realisiert«; das heißt: für uns wieder gegenwärtig werden lässt. Unsere Kommunikation im Dialog mit der Werkstruktur hat sich als erkenntnisstiftend erwiesen. Das wissen wir nun. Diese ästhetische Bilderfahrung ist hier Erlebnis- und Ereigniserfahrung. Das waren unsere Stichworte.

Abschließend eine kurze Zusammenfassung?

Eventuell wird an dieser Stelle, am Ende der Lektüre, eine abschließende kurze Zusammenfassung erwartet? Man könnte fragen: Was wäre das Endergebnis, was wäre letztendlich zu Caravaggios Enthauptungsbildern zu sagen?

Einerseits liegen hier nun die Ergebnisse also vorläufig und ergänzungsbedürftig, provisorisch, aber doch recht strukturiert, vor. Andererseits aber auch wieder nicht. Denn diese Erkenntnisse, alle Aspekte, die an den Bildern erlebbar geworden sind, lassen sich eben gerade nicht zusammenfassen oder resümieren. Das liegt an der spezifischen Prozessualität und Zeitlichkeit unserer Bilderfahrungen, die hier schon mehrfach reflektiert wurde. Die Bilderfahrungen lassen sich nicht zu irgendeiner allgemeinen Gesamtaussage reduzieren oder »einkochen«. Und das ist auch gut so und lässt sich nicht ändern.

Theodor Adorno »hat immer wieder betont, dass Philosophie, wenn sie diesen Namen verdient, sich nicht auf Thesen bringen und dass sie sich wesentlich nicht referieren lässt. [...] Das liegt daran, dass die Resultate oder Thesen in der Philosophie – also das, was sich referieren lässt – nur ebenso viel Wert sind wie die Bewegung des Gedankens, die sich in ihnen kristallisiert hat; diese Bewegung des Gedankens aber lässt sich nicht – im gewöhnlichen Sinne des Wortes – mitteilen oder als Information mit nach Hause tragen, sie lässt sich vielmehr nur aneignen, indem man sie nachvollzieht.«⁴⁹⁷

Dem Zitat ist nichts hinzuzufügen – außer vielleicht, dass diese Einsicht kein Privileg philosophischer Texte ist. Es trifft im Rückblick auch auf die durchgeführten Sehverstehensprozesse und deren Verbalisierung und Verschriftlichung zu. Sie müssen nachvollzogen und im Einzelnen ausprobiert werden. Man muss mit ihnen ein wenig trainieren, bis man die Bewegung und »Form der Bildanschauung« zur Genüge mitbekommen und aufgefasst hat. Diese Bewegungen lassen sich eben nicht im klassischen Sinne zusammenfassen.⁴⁹⁸ Daher bleibt einzig die Mög-

⁴⁹⁷WELLMER 1985, 135

⁴⁹⁸Vgl. auch die Bemerkungen zur Aufführung und zum Vollzugscharakter der Werke: hier S. 173f.

lichkeit, an dieser Stelle wieder zu den Bildern zurückzukehren, noch einmal hier im Text nachzulesen und mit der eigenen Werkbetrachtung wieder aufzunehmen.

Aber vielleicht kann man eins doch zusammenfassend sagen: »In der Kunst erscheint das Allgemeine *im* Besonderen. Darum kann es im Gebiet der Kunst nicht genügen, dass ein Einzelnes unter das Allgemeine ›subsumiert‹ wird.«⁴⁹⁹ Das ist eine alte hermeneutische Weisheit. Aber was soll das heißen? Im Besonderen, das heißt in der einzigartigen »Werkgestalt« stecken noch unentdeckte singuläre Informationen. Warum? Weil »die Form als das Resultat [...] des künstlerischen Gestaltungsprozesses« als Daseinsform, Bedeutungsform und Wirkungsform« zu betrachten ist.⁵⁰⁰ In ihrer unvordenklichen Ausführung kommt etwas in den Enthauptungsbildern zum Ausdruck, was wir nur und erst im individuellen Bildzusammenhang finden und verstehen können. Das wäre so etwas wie der Ansatz zu einem methodischen Fazit. Um die Seh- und Herangehensweise geht es nämlich vor allen Dingen zunächst einmal.

Diese Bildwelten in ihrer »eigenphänomenologischen Erscheinungsausprägung« immer von neuem zu sehen und zu deuten, bedeutete für Michael Brötje: Wir müssen quasi durch das Dargestellte hindurch auf die »Phänomenalität der Phänomene« schauen. Als »Einsichten« hatte auch Theodor Hetzer, übrigens ein Konstanzer Schulfreund Heideggers, seinerzeit die Resultate seiner intensiven Bildwahrnehmungen bezeichnet.⁵⁰¹

Wie sich gezeigt hat, fußen diese »Einsichten« unter anderem auch auf den methodologischen Voraussetzungen, die Günther Fiensch 1951 in seiner Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Universität Münster aufgestellt, aber erst 1961 publiziert hatte. Dabei geht es um drei Aussagen, die damals wegweisend werden sollten: Erstens sei nämlich die »Sinnqualität« eines Kunstwerks »einmalig und unwiederholbar ein Korrelat der einmaligen und unwiederholbaren Form«. Dass Sinn und Form sich wechselseitig bedingen sollen – der Sinn die Form schafft und das Formgebilde den Sinn bedingt – hat die zweite weitere Aussage zur Folge: Reine »Inhalts-Kommentierung, als Ikonographie im weitesten Sinne, kann zur Interpretation [...] nichts beitragen.« In der Konsequenz sei die »Form« – drittens – »keinen Gründen« verpflichtet und überhaupt auf keine Weise als Funktion »von etwas« erklärbar.⁵⁰²

Günther Fienschs eigene Einsichten in die Interaktion von »Form und Gegenstand« – die »Verknüpfung« von »Gegenstandsfläche« und »ungegenständlicher Fläche«, von Raumsinn und Ebenensinn, ergibt spezifische »artistische Figuren«⁵⁰³ – war bei den konservativen Kollegen seiner Generation weitgehend unbeachtet geblieben. Für jemanden wie den jungen Max Imdahl war damit aber ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts der Weg bereitet. Er konnte nun zum Beispiel das Liniengerüst, das den narrativen heilsgeschichtlichen Wandbilder Giottos in der

⁴⁹⁹RAPHAEL 1941, 305.
»Die Lösung dieser Schwierigkeiten führt zu einem dreiteiligen Aufbau der Kunstwissenschaft: Phänomenologie, Geschichte [Panofskys Ikonographie] und Kritik [was macht ein komplexes Kunstwerk aus?].« (EBD. 306, in Klammern js)

⁵⁰⁰EBD. 306ff., 330ff.; vgl. hier S. 68, 112.

⁵⁰¹HETZER 1957, 27

⁵⁰²FIENSCH 1961, 102

⁵⁰³EBD. 4, 34
vgl. hier z.B. S. 188

Arenakapelle in Padua (um 1305) zu Grunde liegt, mit dem Auge aktivieren; und er konnte diesen formalen Werten so ihre eigenständige »Sinnqualität« ansehen und so die religiösen Ereignisbilder der Protorenaissance ganz neu verstehen und deuten. Er prägte dafür bekanntlich den Begriff *Ikonik*, im Sinne einer Methodologie, die die traditionelle Ikonographie und Ikonologie überbietet.⁵⁰⁴

Michael Brötje – was weitere Aspekte dieser Art ›Ahnengalerie‹ angeht – war das jedoch irgendwann in den 89er Jahren nicht mehr genug. Er ging methodisch und in seinen Seheroperationen einen ganzen, gewagten Schritt weiter. Er wollte nun an den Formengebilden nicht mehr nur ihre Flächenstruktur sinnhaft deuten. Darüber hinaus sollte eben auch die in den Formen anwesenden ›transempirische Wirkbedeutung‹ und ihr intuitiver ›Suggestiveindruck‹⁵⁰⁵, mitvollzogen werden.

Vielleicht sollte zuletzt dieser hier so häufig benutzte Begriff des ›Transempirischen‹ noch einmal erläutert und klargestellt werden: Caravaggio hat die Natur, die Menschen und die Gewaltausbrüche in seinen Gemälden ›naturalistisch‹ oder ›realistisch‹ nachgeahmt. Aber in der Nachahmung hat er sie auch radikal verfremdet – ›transempirisch‹, ›transnatural‹⁵⁰⁶ gestaltet. ›In dieser künstlerischen Verfremdung ihres Gegenstandes liegt die Kraft von aller Malerei, Gegenstände, die aus der Erfahrung stammen in einer Form darzustellen, die alle natürliche Erfahrung übersteigt. Und darin liegt die Kraft jeder darstellenden Kunst.‹⁵⁰⁷ Das sollte hier immer wieder vorgeführt werden.

⁵⁰⁴IMDAHL 1980a; vgl. zur *Ikonik* ferner: IMDAHL 1988, 300-324; JANHSEN 2017; STÖHR 2017

⁵⁰⁵BRÖTJE 2012a, 106, 104

⁵⁰⁶POLANYI 1970, 159f.

⁵⁰⁷EBD. 160

Warum Phänomenologen die glücklicheren Menschen sind!

›Die Phänomenologie erlaubt auch noch in einer absurden Welt das Glück der Erkenntnis‹⁵⁰⁸, so hieß es einmal bei Rüdiger Safranski. Aber wie kommt man auf eine solche bedenkenswerte und verwunderliche Einschätzung? Vielleicht, weil die phänomenologische Bildanschauung tatsächlich eine immer aufs Neue inspirierende leidenschaftliche Sisyphos-Arbeit ist, die heute einer aus den Fugen geratenen Welt eine einzigartige Einsicht entgegensetzt: Im ›Auskosten‹ der eigenen Bildwahrnehmung und der selbständigen ästhetischen Erfahrung können die Bildphänomene sich von selbst zeigen und für uns ihre ›Geheimnisse lüften‹. Das kann durchaus und trotz allem durchaus ein wenig glücklich machen.

Auf diese Weise ist hier hoffentlich auch ein Buch entstanden, das sich zwar mit dem grausamen Köpfen und Enthaupten beschäftigt, das aber genau darin die überraschende ›Schönheit‹ der Bilddetails entdeckt hat. Insofern besteht also vielleicht die glückliche Erkenntnis, dass jedes Detail immer auch seinen überzeugenden Eigensinn besitzt. Wir müssen nur zusehen, was sehbar wird.

⁵⁰⁸SAFRANSKI 1994, 381

Aus irgendwelchen Gründen ebte die Verehrung für Caravaggios epochale Bilderfindungen nach der Welle der Nachfolger, der Caravaggisten, die ganz Europa erfasste, allmählich ab. Für die Kunstgeschichte stand das ›Genie‹ daher lange nicht auf der Agenda. Michael Fried hatte darauf aufmerksam gemacht, dass die moderne Wiederentdeckung von Caravaggios »Naturalismus« im frühen 20. Jahrhundert »im Zeichen von Courbets Realismus«-Rezeption erfolgt sei.⁵⁰⁹ Aber erst 1951, mit Roberto Longhis wegweisender Caravaggio-Ausstellung in Mailand, die neue Maßstäbe setzte, wurde der Maler wieder zum bewundernswerten Fixstern künstlerischer Innovativität.

Ab den 1990er Jahren entdeckte die Forschung dann – nach einer längeren Periode stilgeschichtlicher Langeweile und Zuschreibungskontroversen – die medien- und selbstreflexiven Metaebenen, die in der Malerei Caravaggios zu finden sind. Die hierbei erzielten Ergebnisse setzten ganz neue Verständnishorizonte. Parallel dazu boomte das Interesse an kunsttechnologischen Untersuchungen zu den ›verborgenen Unterseiten‹ seiner Werke.

Nun aber wäre es förderlich und endlich an der Zeit damit fortzufahren, die phänomenologische Tiefe von vielen weiteren Gemälden Caravaggios so intensiv wie möglich zu ergründen. Dazu bedarf es unbedingt einer aufmerksamen Bildanschauung.

Auf dass sich vieles ereigne!

Ende