Andreas Plackinger

Visus und *tactus*, Affekt und Wahrheit in Caravaggios *Ungläubigem Thomas.*

Überlegungen zum religiösen Sammlerbild im Rom des frühen 17. Jahrhunderts.*

Einleitung

Was passiert mit dem Betrachter, wenn er ein Gemälde ansieht? Welche psychischen und physischen Mechanismen werden dabei ausgelöst? In ihrer Darstellung von aktuellen Fragestellungen der Hirnforschung beschäftigen sich Freedberg und Gallese mit genau diesem Problem.[1] Der amerikanische Kunsthistoriker und der italienische Neurologe deuten an, dass es so etwas wie einen vor-rationalen körperlichen Nachvollzug von Formen und Vorgängen gibt, der durch den Akt des Sehens ausgelöst wird.[2] In letzter Konsequenz würde dies bedeuten, dass eine kulturunabhängige universale Sprache der Form existiert, basierend auf einem Automatismus von Empathie, der das entscheidende Moment ästhetischen Erlebens darstellt. Ideen der Einfühlungsästhetik des 19. Jahrhunderts und damit verbunden einer ahistorischen prinzipiell rein formanalytisch argumentierenden Phänomenologie der Kunst im Sinne Schmarsows[3], scheinen nun ihre endgültige weil naturwissenschaftliche Legitimation zu erhalten. Ausgangspunkt für eine Rückkehr zu derartigen Theorien des Sehens liefern die Untersuchungen zu Spiegelneuronen, bei denen festgestellt wurde, dass beim Betrachten eines Vorgangs körperlicher Einwirkung die gleichen Hirnregionen reagieren wie bei der direkten körperlichen Einwirkung selbst.[4] Es ist wohl kein Zufall, dass Freedberg und Gallese in ihrer Studie gerade Caravaggios *Ungläubigen Thomas* (Abb. 2) als Bildbeispiel anführen, wenn es darum geht, die Auslösung körperlicher Empathie durch Betrachten eines Kunstwerks zu illustrieren.[5]

Und in der Tat vermag die Darstellung des zweifelnden Apostels, der seinen Finger in die Seitenwunde Christi legt, noch knapp dreihundert Jahre nach ihrem Entstehen im Betrachter starke Reaktionen hervorzurufen. Die Installation *Ostentatio Vulnerum* der norwegischen Künstlerin Jeannette Christensen von 1995 (Abb. 1) liefert ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit diesem Werk Caravaggios in der Kunstproduktion unserer eigenen Zeit.[6] Christensens Zusammenstellung einer vergrößerten Farbphotographie jenes Bilddetails des in die Wunde Christi regelrecht eindringenden Zeigefingers einerseits und eines Kastens voll blutroter Gelatinenachspeise, die das blutige innere der Wunde assoziativ heraufbeschwört andererseits, verdeutlicht die Suggestionskraft, die Caravaggios Gemälde entfalten kann. Es stellt sich die Frage, ob dieses Kunstwerk vom Betrachter seiner eigenen Zeit in ähnlicher Weise wahrgenommen worden ist. Jedenfalls gilt der *Ungläubige Thomas* aus der Bildergalerie von Schloss Sanssouci als eines der im 17. Jahrhundert meist rezipierten Werke aus dem Œuvre Caravaggios[7]: Allein 14 in Quellen fassbare Kopien sind nachweisbar, während 22 Kopien in Gemäldeform sowie drei verschiedene druckgraphische Reproduktionen aus dem Seicento definitiv erhalten sind.[8] Eine solche Erfolgsgeschichte wirft zweifelsohne die Frage nach ihren Ursachen und damit die Frage nach der Wahrnehmung des Werkes in den Augen der Zeitgenossen seiner Entstehungszeit auf. Dabei ergeben sich vor allem drei Fragekomplexe, die hier näher behandelt werden sollen:

1. Angesichts einer Schöpfung, die im Betrachter ein solch hohes Maß an psychischer Reaktion auslösen kann, muss nach dem Wert des Affektiven im zeitgenössischen Kunstdiskurs und dem daraus resultierenden Beurteilungsparadigma gefragt werden, das auf Caravaggios Gemälde angewendet worden sein muss.
2. Der topische „Realismus“ von Caravaggios Darstellung wird von der Forschung zunehmend einer Revision unterzogen. Wie ist das Verhältnis von mimetischer Naturnachahmung und künstlich-künstlerischer formaler Interpretation im *Ungläubigen Thomas* aus Potsdam zu fassen? Welche Bedeutung kommt der sich schonungslos real gebenden Drastik im Bild zu?

Abb. 1 Jeannette Christensen, Ostentatio Vulnerum, 1995, Laserdruck, Holzrahmen, Erdbeer-Gelatine, 95,3 x 76,2 cm

3. Die Ikonographie an sich bietet bereits Problempotential: Eine Begebenheit, in der die Inadäquatheit der visuellen Wahrnehmung für die Erkenntnis von Glaubenswahrheit thematisiert wird, gerade im Medium Bild zu verarbeiten, stellte eine besondere Herausforderung dar. Wie ist die endgültige Bildlösung gerade auch vor dem Hintergrund der zu erwartenden Rezipientenhaltung zu bewerten? Lässt sich eine Bildstrategie erkennen, wenn ja, welche?

Neben diesen Problemfeldern, muss Caravaggios Werk auch im Hinblick auf die ihm zugedachte Funktion befragt werden. Eine Reihe von Indizien liefert Aufschluss über die ursprüngliche Bestimmung des Werkes. In wie weit konnte die Funktion als halbfiguriges religiöses Sammlerbild die Genese oder zumindest die *fortuna critica* des *Ungläubigen Thomas* beeinflussen?

Die Caravaggio-Forschung des vergangenen Jahrzehnts hat Perspektiven auf derartige Fragestellungen geöffnet[9], in dem sie sich vom Mythos des impulsiv-

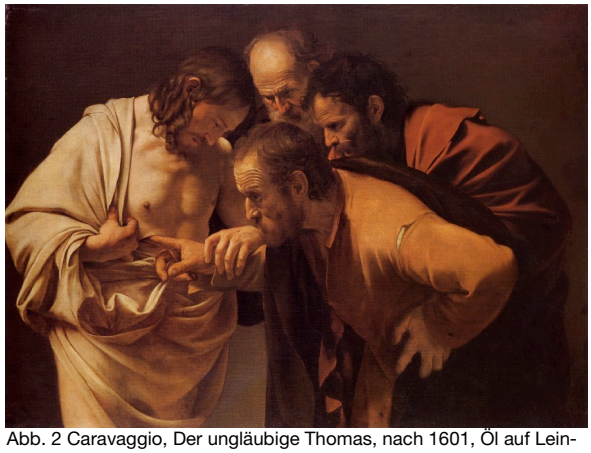

Abb. 2 Caravaggio, Der ungläubige Thomas, nach 1601, Öl auf Leinwand, 107 x 146 cm

sprünglichen Künstlerdämons emanzipierte und das Bild einer theoretisch und konzeptionell äußerst reflektierten Künstlerpersönlichkeit entwarf, die sich geschickt den Anforderungen des zeitgenössischen Kunstmarkts[10] anzupassen verstand und dabei die Notwendigkeit des *self fashioning* klar erkannte und für sich fruchtbar machte.[11] Diese Konzeption eines intellektualisierten Caravaggio darf jedoch keinesfalls den Blick auf die Bilder selbst verstellen. Gerade das Fallbeispiel des *Ungläubigen Thomas* belegt letztlich, dass es dem Künstler nicht allein um das selbstreflexive Potential von Malerei und eine *l'art pour l'art*-Ästhetik im Sinne eines intellektuellen *serio ludere* geht. Caravaggio ist es gelungen, einem religiösen Thema in einer emotionalen Eindringlichkeit gerecht zu werden, die das ikonographische religiöse Tiefenpotential des Sujets voll ausschöpft. Dies zu zeigen ist Ziel der folgenden Ausführungen.

Der ungläubige Thomas – Versuch einer beschreibenden Annäherung

Bei Caravaggios *Ungläubigem Thomas*[12] handelt es sich um ein querformatiges Leinwandgemälde, das in Ölfarben ausgeführt wurde (Abb 2). Das Werk aus der Bildergalerie in Potsdam befindet sich in einem guten Zustand und weist kaum Übermalungen auf.[13]

Vor einem einfarbigen, planen, nicht näher definierten Hintergrund sind vier männliche lebensgroße Halbfiguren zu einer Gruppe angeordnet. Durch den gewählten Bildausschnitt ist eine starke Betrachternähe gewährleistet. Die bildflächenparallel angeordneten Körper der Protagonisten, insbesondere ihre in der Bildmitte zusammengeballten Köpfe, bilden die geo-

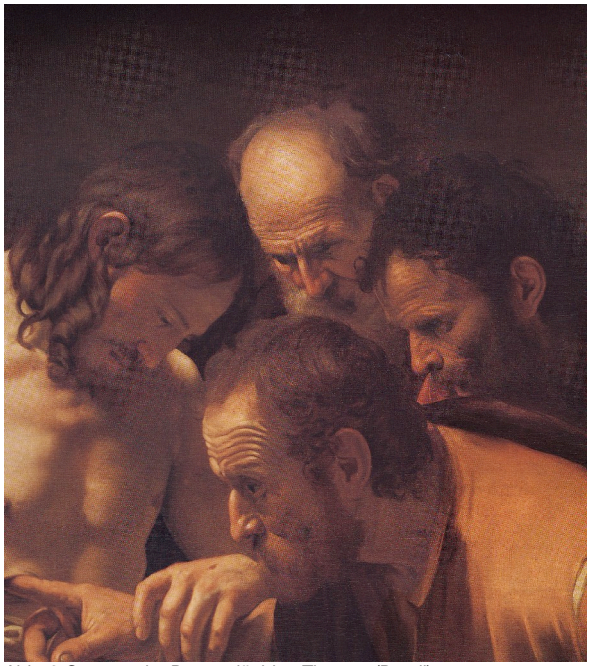
Abb. 3 Caravaggio, Der ungläubige Thomas (Detail)

metrische Konfiguration einer Raute oder je nach Lesart eines Kreuzes. Dem nach rechts unten geneigten Profil Christi der linken Bildhälfte antwortet in strenger Symmetrie das gleichfalls im Profil gegebene aber nach links unten gewandte Antlitz eines dunkelhaarigen bärtigen Apostels der rechten Bildseite (Abb. 3). Zwischen den Köpfen der beiden Männer sind in etwa auf der Mittelachse des Bildes die Häupter zweier weiterer älterer, bärtiger Apostel angeordnet. Der untere in gebückter Haltung dargestellte Apostel, dessen Profil bildflächenparallel in Richtung des Körpers Christi orientiert ist, überdeckt mit seinem Oberkörper die Figuren der anderen beiden Jünger. Er ist eindeutig als Thomas identifizierbar: der ausgestreckte Zeigefinger seiner rechten Hand dringt in die Seitenwunde des Erlösers ein, so dass an dieser Stelle das Fleisch aufgeworfen wird (Abb. 4). Während Christus mit dem Griff seiner Linken die Hand des ungläubigen Thomas führt, hat er mit seiner Rechten die eigene antikisierende Gewandung beiseite geschoben, um die rechte Hälfte seines Oberkörpers und damit die Seitenwunde für die Berührung durch den zweifelnden Apostel zu entblößen. Doch nicht nur diese kleine Geste sowie die Richtungsangaben durch die Körperwendungen und Profile oder die Ballung der Hände von Christus und Thomas lenken den Blick auf den im wahrsten Sinne des Wortes wunden Punkt. Auch die

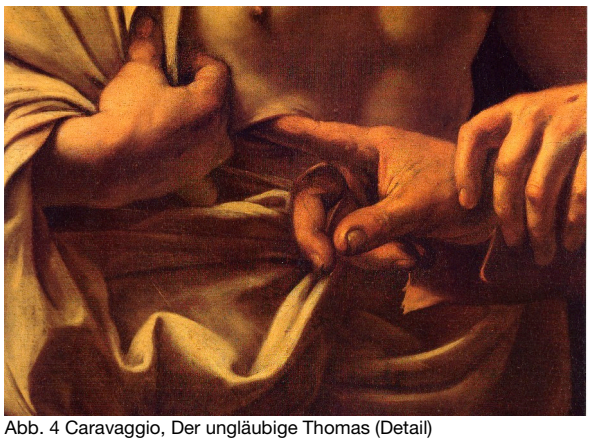
Abb. 4 Caravaggio, Der ungläubige Thomas (Detail)

Lichtverteilung hebt die Wunde heraus. Das Antlitz Christi ist weitgehend verschattet, während seine rechte Schulter, die Brustpartie sowie die agierenden Hände hell ausgeleuchtet erscheinen. Licht und Schatten modellieren gleichfalls nachdrücklich die von Altersfalten und angestrengtem Schauen durchfurchten Gesichter der Apostel sowie die Stoff-Falten von Christi Toga und dem roten Gewand des Jüngers, der hinter Thomas platziert ist. Die Palette ist auf ein Farbspektrum von Weiß, Gelb-, Orange-, Rot- und Brauntönen reduziert. Es ist auffällig, dass alle Buntfarben lediglich auf der rechten Bildhälfte, der Sphäre der Apostel, anzutreffen sind. Das Prinzip des *contrapposto* ist jedoch nicht allein auf den Bereich des Kolorits beschränkt. So wird Christus durch den Gegensatz von Jugendlichkeit und Alter deutlich von seinen drei Jüngern geschieden. Darüber hinaus ist der Heiland weitgehend entkleidet, während die Apostel vollständig bekleidet erscheinen. Thomas und seine beiden Begleiter sind durch die räumliche Figurenstaffelung hintereinander – der jeweils vordere überdeckt mit seinem Körper den jeweils hinteren – zu einer fast sequenzartigen Gruppierung verschmolzen. Christus steht hingegen isoliert und gut sichtbar im Raum. Die durch die Kopfwendungen gegebenen Bewegungsrichtungen visualisieren gleichfalls die Konfrontation zwischen dem allein stehenden Christus und der in Dreizahl auftretenden Apostel.

Alles scheint auf die Scheidung von irdischer und überirdischer Sphäre angelegt. Durch die Verschattung des Christusprofils einerseits sowie die Ausleuchtung großer Partien seines Körpers andererseits wird seiner Gestalt Plastizität genommen. In Gegen-

überstellung zu den massiven, buntfarbigen, auch physiognomisch markanten Aposteln wirkt die Figur des Erlösers stärker abstrahiert. Der unspezifische Bildfond verhindert weiterhin, das Dargestellte situativ konkret zu verorten.[14] Räumlichkeit scheint auch in der Figurenanordnung aufgehoben: die Apostel sind nicht nur hintereinander, sondern auch übereinander angeordnet. Zwar sind Richtungsimpulse erkennbar, die rigide formale Lösung jedoch verleiht der Gruppierung, die zudem durch eine geschlossene Konturlinie zusammengefasst wird, statischen Charakter. Der Abschnitt der Komposition, in dem Bewegung am stärksten visualisiert wird, ist jene Bildpartie um die Seitenwunde. Bereits die unregelmäßigen Faltenbäusche bringen Unruhe in das ansonsten ruhige Gesamtgefüge. Die Wunde ist somit Ort der Handlung und im wörtlichen Sinne eindringlicher könnte sie wohl kaum inszeniert sein. Die der Thomasgeschichte zu Grunde liegende Idee, dass die Forderung nach Begreifen des Göttlichen mittels Sinneswahrnehmung eine unangemessene Glaubenshaltung darstellt, wird durch Caravaggios Gemälde geschickt visualisiert. Das Eindringen in die göttliche Sphäre wird durch den Vorstoß des Umraums einer Figur oder Figurengruppe in den Raum einer anderen Figur, mehr noch in deren Körper, sinnfällig. Der Vorgang wird als regelrecht verletzend und anstößig greifbar. Der Suggestion von möglicherweise berstendem Fleisch durch zu starken Druck und dem Kontrast zwischen der Wunde im hellen reinen Körper Christi und der dunkler getönten Hand mit den verschmutzten Fingernägeln des Apostels ist nur schwer auszuweichen. Zumal der halbfigurige Bildausschnitt den Betrachter zum nahstehenden Zeugen der Begebenheit macht. Durch seinen angewinkelten, an der Hüfte abgestützten linken Arm scheint der ungläubige Thomas, mit seinem Ellenbogen in den Betrachterraum vorzustoßen.[15]

Die reale Präsenz des Geschehens wird durch diesen illusionären Kunstgriff betont. Die schonungslose Drastik der Darstellung, die Nähe des Betrachters zum innerbildlichen Vorgang sowie die emotionale Einbindung mittels Ekelaffekt belegen sowohl die Realität der Präsenz Christi als auch die Realität der Verletzung des Sakrosankten.

Zwischen Tradition und Innovation: Caravaggios Thomas-Ikonographie

Thomas aber, einer von den zwölfen, genannt Didymus, war nicht bei Ihnen, als Jesus kam. Die anderen Jünger sagten nun zu ihm: „Wir haben den Herrn gesehen!“ Er aber sagte zu ihnen: „Wenn ich nicht an seinen Händen das Mal der Nägel sehe und nicht meinen Finger in das Mal der Nägel und meine Hand in seine Seite lege, glaube ich es nicht.“ Acht Tage darauf waren seine Jünger wieder drinnen im Hause und Thomas mit ihnen. Da kam Jesus bei verschlossenen Türen, trat in ihre Mitte und sprach: „Friede sei mit euch!“
Dann sprach er zu Thomas: „Reiche deinen Finger her und deine Hand und lege sie in meine Hände und reiche deine Hand und lege sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“ Thomas antwortete ihm: „Mein Herr und mein Gott!“ Jesus sprach zu ihm: „Weil du mich gesehen hast, hast Du geglaubt; selig, die nicht sahen und doch glaubten.“
Joh, 20, 24-29

Im neutestamentlichen Johannesevangelium bleibt letztlich offen, ob Thomas tatsächlich, wie zunächst provokativ angekündigt, den Finger in die Seitenwunde Christi gelegt hat.[16] Die unmittelbare Aufforderung des Erlösers an den ungläubigen Apostel wird von Thomas umgehend mit einem Ausruf der Anerkennung der realen Präsenz des Auferstandenen beantwortet. Tatsächlich wird in der italienischen Malerei vor Caravaggio denn auch niemals gezeigt, dass Thomas die Wunde berührt.[17] Zwar ist bei Cima da Conegliano, Signorelli oder Salviati die Hand des Apostels ausgestreckt, der Kontakt mit dem göttlichen Leib bleibt jedoch unvollzogen.[18] Auch bei zeitlich Caravaggio unmittelbar vorausgehenden Künstlern, die als Vertreter einer gegenreformatorischen Kunstauffassung angesprochen werden, wie Muziano oder Passeri, steht die Begegnung mit der Wunde Christi zwar unmittelbar bevor – die Hand überschneidet in der Fläche die Konturlinie von Jesu Körper – wird aber in letzter Konsequenz nicht gezeigt.[19] Die ikonographische Andersartigkeit von Caravaggios Thomasgemälde ist jedoch nicht ohne Vorläufer, wie die Darstellung des *Ungläubigen Thomas* aus Dürers *Kleiner Holzschnitt-Passion* (Abb. 5) von 1511 belegt.[20] Hier sind

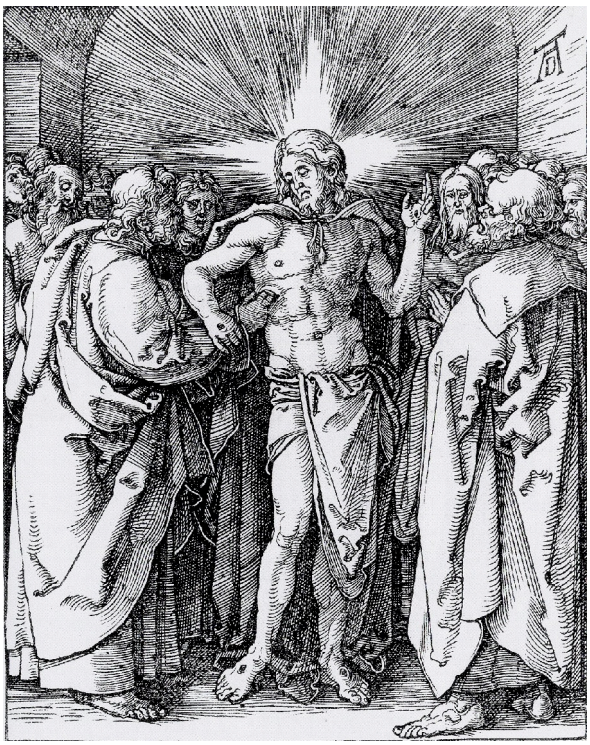

Abb. 5 Dürer, Der ungläubige Thomas, aus der Kleinen Passion, Blatt 34, 1510, Holzschnitt, 12,7 x 9,8 cm

Abb. 6 Francesco Salviati, Der ungläubige Thomas,1544/45, Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 274 x 233 cm

die Finger des zweifelnden Thomas in vergleichbarer Drastik in das Seitenmal des Messias eingedrungen. Noch eine weitere Parallele ist augenfällig: auch in Dürers Holzschnitt führt Christus die Hand des (noch) Ungläubigen mit bewusstem Zupacken. Allerdings erhält das Geschehnis bei Caravaggio noch eine deutlich intensivere Qualität und dies durch zwei Unterschiede zum nordalpinen Vorbild, wobei der eine medial, der andere formal bedingt ist. Durch die Farbigkeit der Ölmalerei bekommt das im eher abstrahierenden Holzschnitt gemilderte Eintauchen der Finger in die offene Seite einen ganz anderen Grad an mimetischer Eindringlichkeit. Durch den Darstellungsmodus als lebensgroße Halbfigur im Querformat wird eine intensive Betrachternähe erzeugt.[21] Caravaggio ist wohl tatsächlich der erste, der die Thomasgeschichte in diesem Bildformat inszeniert.[22] Eine Konzentration und damit Intensivierung wird auch durch die drastische Reduktion des Figurenpersonals bewirkt. Wie aus dem Evangeliumstext hervorgeht, spielte sich die Thomas-Episode im Kreis der Jünger ab, deren Gegenwart die Authentizität des Berichts verbürgt. So wird das Geschehen beispielsweise in Francesco Salviatis ganzfigurigem, großformatigem Bild in der Grande Galerie des Louvre geschildert (Abb. 6).[23] Bei Caravaggio hingegen sind jedoch nur drei Apostel zu sehen, ihre Dreizahl scheint lediglich dazu zu dienen, die Einzahl der Christusfigur hervorzuheben.[24] Wie oben beschrieben, setzt sich das Prinzip des *contrapposto* auch in der Kontrastierung der unterschiedlichen Altersstufen von Jesus und Jüngern fort, auch dies eine bewusste ikonographische Neuausrichtung, ist Thomas bisher doch stets als (meist bartloser) junger Mann gezeigt worden. All diese Abwandlungen einer tradierten Ikonographie können wohl kaum als rein zufällig betrachtet werden. Die Wahl eines nordalpinen Modells könnte zwar mit der oberitalienischen Herkunft des Künstlers erklärt werden oder als Versuch, sich durch den Rückgriff auf in Mittelitalien weniger bekannte Vorbilder als Neuerer auf dem römischen Kunstmarkt zu präsentieren. Doch geht die *novitas* darüber hinaus. Die Betonung von Kontrasten, die Intensivierung führen zu einer Zuspitzung neuen Ausmaßes. Es bleibt die Frage, welche Konsequenzen sich daraus für den zeitgenössischen Betrachter und dessen Bildlektüre ergeben mussten.

Malerei und Affekt

Die Wirkung, die ein Kunstwerk erzielt, muss je nach der subjektiven Befindlichkeit des Betrachters eine andere sein. Es mag daher – trotz aller Theorien der neurophysiologischen Forschung – kühn erscheinen, die eigene Seherfahrung zur Deutung von Caravaggios Bild heranzuziehen, zumal der Abstand von drei Jahrhunderten die Gefahr einer anachronistischen Annäherung verstärkt. Und doch ist die Reaktion auf den *Ungläubigen Thomas*, sei es im Seminarraum der Universität oder vor dem Gemälde in Potsdam selbst erstaunlich einhellig. Der unvorbereitete Betrachter wird, sobald er mit dem Finger des Apostels in der offenen Seite Christi konfrontiert wird, zunächst Unbehagen und/oder Ekel empfinden (was denn zumeist auch lautstark kundgetan wird). Die Gestaltung des Vorgangs im Bild selbst deutet darauf hin, dass es dem Betrachter des 17. Jahrhunderts nicht anders ergangen sein wird. Die Art, in der der Vorgang vorgestellt wird, greift auf mehrere Elemente zurück, die ein Maximum an Drastik erzeugen. Zunächst einmal muss hier die bildflächenparallele Ausrichtung des in die Wunde (langsam?) eindringenden Fingers (Abb. 4) erwähnt werden. Auf diese Weise wird optimale Sichtbarkeit des Vorgangs erzielt, keine Verkürzung, keine Verschattung verunklärt auch nur ansatzweise das Geschehen. Die bereits erwähnten schmutzigen Fingernägel des Apostels erzeugen Assoziationen von Kontamination der Wunde[25], ein Detail, das in dieser Art für die Visualisierung des Geschehens nicht notwendig ist, als Mittel zu einer Klimax des Ekels jedoch durchaus Sinn macht. Weiterhin fällt die Gestaltung der Wunde selbst ins Auge. Die schmalen Fältchen, die durch das Aufwerfen des Fleisches entstehen und die durch einen Lichtakzent an dieser Stelle auch optimale Sichtbarkeit erlangen, suchen in der Geschichte der Malerei wohl ihresgleichen. In der Forschung wird wiederholt auf die Möglichkeit einer sexualisierten Wahrnehmung dieses Penetrationsaktes hingewiesen.[26] Diese Konnotation ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen. Es stellt sich nur die Frage, in wie weit eine Deutung des Werks unter der Dominanz einer solchen Prämisse fruchtbar sein kann.[27] Mag eine sexuelle Aufladung des Geschehens in Caravaggios *Ungläubigem Thomas* auch latent vorhanden sein, so besteht über die gezielte Inszenierung des Abstoßenden des Vorgangs kein Zweifel. Eine solche Art der Bildgestaltung adressiert direkt den Betrachteraffekt. Der affektive Zugang zu Malerei wird in Kunsttraktaten spätestens seit dem ausgehenden Quattrocento diskutiert. Die Fähigkeit, Affekte auszulösen wird sowohl als Aufgabe als auch als Qualitätsmerkmal von Malerei angesprochen. Bereits Leonardo bringt dies unmissverständlich zum Ausdruck: „Li componimenti delle istorie depinte debbone movere li risguardatori e contemplatori di quelle a quello medesimo effetto [...] e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano."[28] Diese letztlich auf Horaz' *Ars poetica* zurückgehende Grundannahme, dass der visuelle Ausdruck eines Gefühls im Betrachter ein äquivalentes Empfinden auslöst[29], ist ein gängiger Topos in der kunsttheoretischen Reflexion des gesamten Cinquecento. Noch 1585 fordert Romano Alberti in seinem in Rom erschienenen *Trattato della nobiltà della pittura*, dass die Fähigkeit zu bewegen (*commovere)* der Malerei eigen sein müsse.[30] Damit befinden wir uns zeitlich und geographisch in der unmittelbaren Nähe Caravaggios. Wichtiger erscheint für unsere Belange jedoch, dass Lomazzo, der mit Caravaggios Lehrmeister Peterzano persönlich befreundet war[31], in seinem Kunsttraktat nach eigener Aussage an Leonardo anknüpft. So auch in dessen Beschreibung des Betrachteraffekts als Ausweis der Wirkmacht der Malerei.[32] Hier lassen sich im lombardischen Umfeld[33] des frühen Caravaggio also Ideen greifen, die für dessen Bildfindungen im Allgemeinen und im *Ungläubigen Thomas* im Speziellen wichtig geworden zu sein scheinen. Auch der als Hauptvertreter einer gegenreformatorischen Kunsttheorie angesprochen Gabriele Paleotti wird 1582 von der „parte, non solo propria, ma prencipale delle pitture, che è di movere gli animi de' riguardanti"[34] schreiben, die es im Rahmen der *propaganda fide* einzusetzen gelte. Die Affekt auslösende Macht ist mithin zum Gemeinplatz des Malereidiskurses im ausgehenden 16. Jahrhundert geworden. Der Affekt, das *commovere* des Betrachters wird von den Zeitgenossen als ein zentrales Anliegen und Kriterium für die Bewertung für Malerei eingefordert. Indem Caravaggio in seiner Darstellung der Thomasgeschichte das Geschehnis entgegen ikonographischer Traditionen inhaltlich und formal in einer Weise zuspitzt, die ein Höchstmaß an Affekt garantiert, rea-

giert er auf die in seiner Umgebung virulenten kunsttheoretischen Reflexionsmuster. Damit gelingt es ihm, den Wert seiner Bildschöpfung zu betonen. Zumindest würde diese Art der Lektüre für den zeitgenössischen Betrachter mit entsprechend intellektuellem Hintergrund nicht abwegig sein.

Die „Wahrheit" der Darstellung als Authentifizierungsstrategie

In seiner Viten-Sammlung von 1675 liefert Joachim von Sandrart, der einige Zeit im Haushalt von Caravaggios Förderern, der römischen Giustiniani-Familie, verbrachte, Informationen zum *Ungläubigen Thomas* der Potsdamer Galerie: „In wärender Zeit nun, da er sich so verstecken musste, mahlte er [Caravaggio] in gedachten Palast Vincenzo Giustinianis, wie Christus des Thomas Finger in Gegenwart der andern Aposteln in seine heiligen Wunden steckt. Da bildete er nun in aller Anwesenden Angesichtern durch gutes mahlen und rundieren eine solche Verwunderung und Natürlichkeit an Haut und Fleisch aus, daß meist alle Gemälde dabey nur als illuminiert Papier scheinen."[35]

Der von Sandrart erwähnte Affekt der Verwunderung muss hervorgehoben werden. Bemerkenswert ist auch seine Wahrnehmung des Gemäldes als Beispiel naturalistischer Malerei neben dem andere Werke als leblos („illuminiert Papier") erscheinen. Die mimetischen Qualitäten des Bildes werden uneingeschränkt positiv vermerkt. Eine vergleichbar hohe Wertschätzung von Caravaggios Malweise lässt sich aus dem Brief Vincenzo Giustinianis, des Besitzers des *Ungläubigen Thomas*, an Teodoro Amideni entnehmen. In dieser Epistel entwirft Giustiniani eine Art Gattungshierarchie (wenn auch unter Vermischung der Abstraktionsebenen von Bildinhalt und Darstellungsweise). Der Genueser Bankier unterscheidet 12 Qualitätsstufen, wobei Stufe 12 die höchste Wertigkeit einnimmt. Stufe 10 bezeichnet die Malerei „di maniera"[36], Stufe 11, also höherstehend ist Malerei „con l'avere gli oggetti naturali davanti".[37] Aber „Duodecimo modo, è il più perfetto di tutti, perché è più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè di maniera, e con l'esempio davanti al naturale [...]."[38] Unter die Künstler, die auf dieser höchsten Qualitätsstufe rangieren, zählt Giustiniani ausdrücklich Caravaggio UND die Carracci sowie Guido Reni.[39] Diese Stimme eines zeitgenössischen Sammlers ist daher so wichtig, weil sie Aufschluss zu geben vermag über die zeitgenössische Wahrnehmung Caravaggios sowie insbesondere seines *Ungläubigen Thomas*. Denn auch wenn das von einer klassizistisch ausgerichteten Historiographie entworfene Caravaggio-Bild (hier ist insbesondere Belloris *Vita di Michelangelo da Caravaggio* von 1672 zu nennen) inzwischen von der kunsthistorischen Forschung einer weitgehenden Revision unterworfen worden ist[40], die Vorstellung von Caravaggio als dem Antagonisten der Bologneser Malerei um die Carracci-Schule ist für Jahrhunderte als gültiges Rezeptionsmodell betrachtet worden. Ein etwas intensiverer Blick auf das Gemälde der Bildergalerie von Sanssouci allein hätte dieses Modell relativieren können. Bei aller vordergründigen Mimesis in der Wiedergabe von Oberflächentexturen, sei es nun Haut oder Stoff, ist das inszenatorische Moment mehr als deutlich. Weniger in der teilweise alogischen Lichtführung – der Lichtfleck auf der linken Schulter Christi bei gleichzeitig vollständiger Verschattung des Antlitzes läuft allen Regeln der Empirie zuwider – als vielmehr in der äußerst schematisierten und rigiden Figurenanordnung[41] (Abb. 3) ist die Kalkuliertheit der Bildfindung greifbar. Gerade hier lassen sich Parallelen ausmachen zu Kompositionsprinzipien der Bologneser Schule.[42] Durch die intensive Nähe des Betrachters zum Geschehen sowie die geschickte Blickführung zum Unbehagen auslösenden Finger in der Wunde, tritt der Kunstcharakter vor dem psychologischen Moment des Schreckens oder Ekels aber in den Hintergrund. Caravaggio erweist sich damit als Meister des Horaz'schen *ars est celare artem*. Zeitgenossen wie Giustiniani waren, das zeigt sein Brief, in der Lage, dies zu erkennen. Eine klassizisierende Kunsthistoriographie hingegen stellte sich dafür blind und reduzierte den Künstler auf die Rolle des unkreativen Mimeten inferiorer Natur.[43]

Caravaggio hat einer solchen Verunglimpfung mit seiner Selbststilisierung zum Naturalisten durchaus Vorschub geleistet. So berichtet Giustiniani in seinem Brief an Amideni, dass der Künstler geäußert habe, es gäbe im Grad der Anstrengung keinen Unterschied zwischen der Herstellung eines Gemäldes, das Blumen darstelle und einem, das die menschliche Gestalt zeige – wodurch gleichsam eine Autonomie der (natu-

ralistischen) Malweise vom Bildgegenstand eingefordert wird.[44] Auch bildimmanent wird das Spiel mit der mimetischen Potenz des Künstlers betrieben, wenn z.B. im *Bacchus* der Uffizien, durch diverse Details[45] deutlich wird, dass es sich nicht um die Darstellung des Gottes, sondern eines Modells handelt, das als Gott posiert. Die Brüchigkeit der *mise en scène* kann die Nachahmungsqualität der Schöpfung gerade hervorheben, die als Produkt unmittelbarer voraussetzungsloser Vollendung auftritt. Diesen Weg hat Caravaggio im *Ungläubigen Thomas* nicht weiterverfolgt. Vielmehr verbürgt hier der ungeschönte Detailrealismus, von den Alterspuren der Apostel bis hin zum Wundmal des Erlösers, die Realität des Geschehens. Was Scannelli 1657 im *Microcosmo della pittura* über Caravaggio schreibt, scheint im Potsdamer Gemälde intendiert: „[...] che bene spesso la natura, se non di fatto eguagliata, e vinta, apportando però confusione al riguardante con istupendo inganno [...].“[46] Der Aspekt der Augentäuschung, des *inganno* ist es auch, der Sandrart in seinem Kommentar beschäftigte. Caravaggios *Ungläubiger Thoma*s liefert durch seine Malweise nicht nur den Anspruch auf Authentifizierung des dargestellten christlichen Heilsgeschehens, er verdeutlicht auch die Meisterschaft des Künstlers, in dem dessen Fähigkeit zur absoluten Naturwiedergabe bis hin zur Täuschung inszeniert wird. Gerade auch die Stärke des Affekts im Betrachter wird zum Rekurs auf topisches Künstlerlob herangezogen. Letztlich beansprucht Caravaggio mit der Drastik und Unmittelbarkeit seiner Darstellung der Thomasgeschichte, was Vasari über Raphaels Gemälde schreibt: „Tatsächlich ist es so, dass man andere Gemälde – eben Gemälde nennen kann, die Bilder Raffaels aber wirkliches Leben, denn man sieht wahrhaftig das Fleisch seiner Gestalten erbeben, sieht ihre Pulse schlagen und ihren Atem schwellen.“[47]

Zur Frage nach dem Taktilen und dem Visuellen

Nicht nur in der sich dezidiert mimetisch gebenden Darstellungsweise unterscheidet sich Caravaggios *Ungläubiger Thomas* von anderen Gemälden gleichen Themas. Der Rückgriff auf eine seltene, nördlich der Alpen entwickelte Ikonographie, die ein Moment inszeniert, das in der neutestamentlichen Erzählung so gar nicht vorkommt und der kompositorische Fokus gerade darauf, lassen eine spezifische Akzentsetzung erkennen, die es zu hinterfragen gilt. Wie lässt sich diese nachdrückliche Inszenierung des Taktilen verstehen?

Der Bildkonzeption scheint eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Thomasgeschichte zu Grunde zu liegen, die auf ein Bewusstsein für die Problematik der visuellen Umsetzung gerade dieser Begebenheit reagiert. Wird doch mit Christi Ausspruch „selig, die nicht sahen und doch glaubten“ eindeutig eine Absage an die Erkenntnisfähigkeit des Gesichtssinnes formuliert, jenes Sinnes also, der die Grundvoraussetzung jeder Art von Malerei liefert, die aber in unserem Fall den Anspruch erhebt, einen religiösen Inhalt in seinem Bedeutungspotential erfahrbar zu machen.[48] Ein Thema, dass die Aussagekompetenz des Mediums *ad absurdum* zu führen droht, verlangt nach einer besonderen Lösung, in gewisser Weise nach einer Umdeutung oder Ausschaltung der Sprengkraft des eigentlichen Gehalts. Thomas wird im Akt des Berührens gezeigt. Während sein Finger in die weiche Seitenwunde des Erlösers eindringt, verfolgt der Apostel mit in ungläubigem Zweifel gerunzelter Stirn das taktile Erlebnis. Es wirkt, als müsse er mit dem Auge verifizieren, was er mit der Hand erkennt. Körperhaltung und Mimik legen Zeugnis ab vom psychischen Konzentrationsakt, der Anstrengung des Erkennens der reellen Präsenz Christi und des Staunens. Sehen und Tasten werden als zwei Erkenntniswege gleichzeitig vorgeführt. Dem Starren der Jünger auf die Wunde des nackten Oberleibs lässt sich ein gewisser Voyeurismus nicht absprechen. Und doch scheinen diese beiden Figuren neben ihrer Aufgabe, eine Gruppe oder Mehrzahl an Menschen zu liefern, als Echo von Thomas’ Sehakt zu fungieren. Als das eigentlich verstörende, verletzende und mithin tabubrechende Ereignis wird aber der Akt des Tastens diffamiert. Möglicherweise reagiert Caravaggio damit auf den seit der Antike geführten Diskurs über Verhältnis und Wertigkeit von Gesichts- und Tastsinn[49], der gerade um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine deutliche Wende unter paragonalen Vorzeichen erfährt. Die Frage danach, welcher der Sinne die größte Erkenntniskompetenz besitzt, wird verlagert hin zur Debatte, welches Medium am adäquatesten der Aufgabe der

Wahrheitserfahrung dient.

Bis weit ins Cinquecento steht der Primat des Sehens außer Frage. Schon Platon erwähnt im *Timaios* das Sehen als Möglichkeit, die „Kreisläufe der Vernunft am Himmel" zu erkennen und darüber „auf die Umläufe des Denkens bei uns" zu schließen.[50] Zwar liefert Platon hier keine Systematik der Sinne[51], aber einer Privilegierung des Sehens wird Vorschub geleistet, in dem Gesicht und Gehör als einzige Wahrnehmungsmodi, ausdrücklich einzeln hervorgehoben, untersucht werden. Eine deutliche Hierarchisierung liefert Ficinos Platonkommentar aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert. Der neoplatonische Text betont die Sonderstellung der Augen und verdammt den Wunsch nach taktilem Erleben.[52] Das Sehen, so Ficino „nimmt die Mitte ein zwischen dem Geist und dem Tastsinn.[53] Bereits die Eröffnung dieses Gegensatzes ist beredt. Von der Selbstverständlichkeit der Annahme einer übergeordneten Stellung des Sehens in einer Hierarchie der Sinne zeugen im Cinquecento sowohl Liebes- als auch Kunsttraktate.[54] Doch auch wenn Varchi den Adel des Gesichts gegenüber den anderen Sinnen voraussetzt, so ist es doch seine Künstlerumfrage zum Wert von Malerei und Skulptur, die der Debatte eine neue Wendung gibt.[55] Der Tastsinn wird als das Medium aufgefasst, das Realität verbürgt, während das Auge potentiell eher der Täuschung ausgesetzt erscheint.[56] „Skulptur ist Wahrheit, aber Malerei ist Blendwerk und Lüge" [57] wird Bernini 1665 daraus für sich schließen.

Caravaggio befindet sich um 1600 historisch genau zwischen der langsamen Aufwertung des Tastsinns, zwischen Varchi und jener von Bernini verabsolutierten Überlegenheit der Skulptur, bedingt durch die Annahme einer höheren Authentifizierungsfähigkeit des Taktilen. Doch in seinem *Ungläubigen Thomas* wird eine gänzlich andere Auffassung gezeigt. Das Sehen scheint für den Apostel das Mittel, die Tasterfahrung zu verifizieren und nicht *viceversa*. Es ist sein Wunsch nach dem Taktilen, der ihn eine Verfehlung begehen lässt und die visuelle Überzeugungskraft des Gemäldes macht den Betrachter zum Zeugen dieses Vorgangs. Dass es das Sehen war, auf das nach dem Ausspruch Christi wahrer Glauben verzichten sollte, gerät in Caravaggios Inszenierung in den Hintergrund. Der sehende Betrachter befindet sich dem ungläubigen Apostel in moralisch übergeordneter Position, gibt Thomas doch seinem Wunsch nach dem Taktilen nach.[58] Der Betrachter hingegen wird durch affektiven Ekel bestimmt, sich sogar von der Tabuzone der Wunde Jesu abzuwenden. Ein subtiles Spiel zwischen Sehen und Nicht-Sehen(-Wollen) oder sogar Wegblicken wird damit in Gang gesetzt. Durch die „Wahrheit" und Präsenz, kurz die Überzeugungskraft der Darstellung, die beinahe taktilen Charakter entfaltet, gelingt es Caravaggios *Ungläubigem Thomas* die Macht der Malerei und damit letztlich des Sehens zu demonstrieren und zugleich ein moralisches Exempel zu liefern. Dass die Präsenz Christi nicht durch Sinneswahrnehmung erfahrbar ist, wird dem Betrachter paradoxerweise mittels des Gesichtssinnes auf eindrucksvolle Weise vor Augen gestellt.

Das Sammlerbild und seine spezifischen Anforderungen

Ob die hier vorgestellte stark intellektualisierte Deutung historisch plausibel sein kann, muss ein Blick auf den Rezeptionszusammenhang des Gemäldes klären. Provenienz und Kommentare des 17. Jahrhunderts können darüber Aufschluss bieten.[59] Das Bild aus der Sammlung Giustiniani, das 1812 nach Paris verkauft und dort 1815 vom preußischen König erworben wurde[60], war laut Bellori und Sandrart für Vincenzo Giustiniani geschaffen worden, während Baglione von Ciriaco Mattei als Auftraggeber ausgeht.[61] Die Datierung des Bildes ist nicht gesichert. Der souveräne Einsatz von Lichteffekten bei gleichzeitig insgesamt beruhigter Komposition und Reduktion auf das wesentliche Geschehen, weg von *l'art pour l'art*-Elementen, wie Still-Leben-Accessoires oder perspektivischen *tour de force*-Akten, lassen das Bild in jedem Fall nach der Contarelli-Kapelle einordnen. Der von Hibbard erwähnte mögliche klassizisierende Einfluss der Carracci könnte mit den Arbeiten an der Cerasi-Kapelle in Zusammenhang stehen, womit sich eine Datierung nach 1601 ergeben würde. Die erste gesicherte Erwähnung aus dem Jahr 1606 im Reisetagebuch von Bizoni, dem Sekretär des Marchese Vincenzo Giustiniani – womit auch eine feste Datierung *ante quem* gegeben ist – sowie der Vermerk des Gemäldes 1638 im Giustiani-Inventar[62] lassen es plausibel erscheinen, dass das Werk wohl von Anfang an für diese Samm-

lung geschaffen worden war. Es scheint daher angemessen, nach der Funktion von Sammlungsbildern am Beginn des 17. Jahrhunderts zu fragen.

Sandra Gianfreda setzt sich in ihrer Studie zum halbfigurigen Historienbild im Sinne von Burckhardts Kunstgeschichte nach Aufgaben mit dem Sammlerbild auseinander: „Das halbfigurige Historienbild war ein für Kunstsammler geschaffener Bildtypus.“[63] Welche Konsequenzen sich daraus für das Bild und seine Konzeption ergeben, ist die zentrale Fragestellung, denn wie von Rosen es formuliert: „die Konturen des religiösen Sammlerbildes um 1600 sind mitnichten klar. [...] Welche Maßstäbe gelten für die Gemälde im profanen Kontext? [...] Wie unterscheiden sich die ‚neuen‘ Sammlungsbilder von jenen Werken, die wie die Devotionsbilder ‚immer schon‘ im privaten Kontext vorhanden waren?“[64] Dass dem Sammlungsbild auf Grund seines spezifischen Bestimmungsortes auch spezifische Charakteristika zukommen, ist wahrscheinlich angesichts kunsttheoretischer Schriften wie Giovanni Battista Armeninis *De’ veri precetti della pittura* von 1587, wo die unterschiedlichen Aufstellungskontexte explizit Erwähnung finden.[65] Armeninis und Mancinis Hinweis auf das *delectare* als Aufgabe des Sammlerbildes[66] deutet darauf hin, dass unabhängig von der jeweiligen *narratio* im Bild das Kunstwerk ästhetisch und intellektuell Anregung liefern sollte, beispielsweise im Gespräch zwischen Besitzer und kunstinteressierten Freunden.

Unter einer solchen Prämisse ergeben sich für die Gestaltung eines Gemäldes genau jene Merkmale, die sich im *Ungläubigen Thomas* antreffen lassen: Ikonographische und kompositorische Innovation oder ganz generell *novitas* im Sinne von Originalität als Anforderung an das Bild.[67] Mit anderen Worten, wird der religiöse Impetus oder der Kunstcharakter eines Werks zum entscheidenden Gestaltungsmotor? „Genau diese Frage nach der adäquaten Bildsprache für religiöse Sujets im neuen, profanen Kontext wird sich auch den Künstlern als Thema und als Problem gestellt haben. Sie reagieren darauf, indem sie in den Bildern selbst die Grenzen und Möglichkeiten des Darstellbaren ausloten [...].“[68]

Caravaggios Potsdamer Gemälde liefert beides: Religiöses UND Kunsterlebnis. Seine Konzentration auf das Wesentliche des Geschehens, die auch kompositorisch forcierte Einbeziehung des Betrachters unter Erzeugung des Affekts, des Ekels, des Staunens (*stupor*) entspricht dem auf Nahsichtigkeit angelegten Betrachterzugang eines Galeriekontexts. Das in dieser Arbeit beschriebene kunsttheoretisch-intellektuelle Potential der Darstellung muss von einem kultivierten und auch theoretisch versierten Besitzer und Betrachter des 17. Jahrhunderts, wie es Giustiniani zweifellos war[69], goutiert worden sein.

Die Fähigkeit zu einer besonders eingehenden, über die bloße Sujetebene herausgehende Kunstbetrachtung ist es, die die Wahrnehmung der Zeitgenossen Giustinianis und Caravaggios von derjenigen unserer Zeit unterscheidet. Trotz aller neurophysiologischen Grundvoraussetzungen bleibt damit der Faktor des spezifischen historisch-kulturellen Zeithintergrunds entscheidend für die Frage, was der Betrachter sieht und sehen kann. Daher muss eine rein naturwissenschaftlich argumentierende Theorie des ästhetischen Sehens immer durch das Korrektiv des geschichtlichen Kontexts ergänzt werden. Sicherlich kann keine der beiden Annäherungen mit letzter Sicherheit verraten – und darin liegt gerade auch der Reiz in der Auseinandersetzung mit dem historischen Artefakt – wie und was der zeitgenössische Betrachter sah. Caravaggios Werk jedenfalls, scheint es gelungen zu sein, den Anforderungen an ein Galeriebild in den Augen seiner Auftraggeber und ihrer Zeitgenossen in idealer Weise gerecht zu werden. Dies liefert eine Erklärung für den immensen Erfolg einer Darstellung, deren Drastik noch im heutigen Betrachter zunächst Ekel und Widerstreben auslöst.

Endnoten

* Mein herzlicher Dank gilt Andrea Gottdang für ihre interessante Caravaggio-Vorlesung im Sommersemester 2006, Christine Tauber für das äußerst ertragreiche Caravaggio-Seminar im Wintersemester 2009/10 und die Ermutigung an der Arbeit dieses Artikels, Isabella Augart für ein anregendes Gespräch in Rom und einen guten Literaturhinweis. Ohne die Genannten hätte ich einige der folgenden Gedanken nicht entwickeln können. Diesen Artikel widme ich V.V.

1. Freedberg/Gallese 2007, Motion.
2. Freedberg/Gallese 2007, Motion, S. 198.
3. Vgl. hierzu August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter (1905). Neudruck mit einem Nachwort von Eleftherious Ikonomoú, Berlin 1998. Gerade hiervon ließe sich Wölfflins historisch argumentierender formanalytischer Satz abheben, dem es um die Beschreibung geschichtlich bedingter Veränderung des Formempfindens geht.
4. Freedberg/Gallese 2007, Motion, S. 200.
5. Freedberg/Gallese 2007, Motion, S. 201.
6. Vgl. Bal 1999, Quoting, S. 33f.

7. Vgl. hierzu Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 162 u. Hibbard 1985, Caravaggio, S. 168. Beide erwähnen eine bereits 1606 in Genua nachweisbare Replik.
8. Vgl. Cinotti 1983, Caravaggio, S. 490 in wie weit sich die Anzahl der in den Quellen nicht näher spezifizierbaren Kopien mit der Zahl der erhaltenen Repliken überschneidet bleibt ungewiss.
9. Etwa zur Frage nach der Sammlungskultur des halbfigurigen Historienbildes, vgl. Gianfreda 2005, Historienbild, insbesondere S. 7-14 u. S. 77-102 sowie Suthor 2003, Touch zur Rolle des Taktilen.
10. Hierzu vor allem Ebert-Schifferer 2009, Caravaggio, S. 241-267.
11. Siehe hierzu insbesondere Ebert-Schifferer 2009, Caravaggio sowie von Rosen 2009, Caravaggio.
12. Öl auf Leinwand, 107 x146 cm, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci, Inv. 5438.
13. Siehe hierzu Cinotti 1983, Caravaggio, S. 490.
14. Wilkens 2001, Licht, S. 97 betont in Bezug auf Caravaggios folienartigen Bildgrund (allerdings am Beispiel des Berliner Amor Giustiniani) die „situationslose Realisation, d.h. eine Realisation, die dem Bekenntnis zur räumlichen, damit auch zur zeitlichen Gebundenheit enträt." Vgl. auch S. 98: „Die These, das Bild biete ein situationsloses Werden und Erscheinen, ist dahin zu modifizieren, dass dieses Werden und Erscheinen seine eigene Zeit vorträgt, die es als die einzige prätendiert." Diese Enthobenheit aus jeder Art von Räumlichkeit und damit letztlich auch Zeitlichkeit kann man gleichermaßen im Ungläubigen Thomas erkennen.
15. Dies ist allerdings nur ein schwaches Echo jener gewagten Verkürzungen, die Caravaggio im Londoner Emmausmahl vorführt.
16. Darauf weist Wilkens 2001, Licht, S. 101 nachdrücklich hin. Diese Problematik reflektiert auch Most 2007, Finger, S. 85f.
17. Most, 2007, Finger, S. 236. Vgl. auch Schütze 2009, Caravaggio, S. 154.
18. Zu den genannten Fällen vgl. Suthor 2003, Touch, S. 269 u. Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 162.
19. Die Beispiele werden kurz besprochen bei Held 1996, Caravaggio, S. 63f.
20. Vgl. Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 162. Einen Überblick über die Thomas-Ikonographie liefert Most 2007, Finger, S. 201-264. Die Darstellung des Fingers in der Wunde ist Most zu Folge mit dem Tympanon der Thomaskirche in Straßburg um etwa 1230 zum ersten Mal nachweisbar (S. 236).
21. Schütze 2009, Caravaggio, S. 154 spricht in diesem Zusammenhang treffend von „eindrucksvoller Monumentalität."
22. Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 162. Guercino wird dem Beispiel Caravaggios folgen, wie sein Gemälde gleichen Themas der Londoner National Gallery belegt, allerdings wird hier das Moment der Penetration durch den Schattenfall des Fingers verschleiert. Siehe hierzu Suthor 2003, Touch, S. 269.
23. Suthor 2003, Touch, S. 268.
24. Darin besteht denn auch der Unterschied zur Christus-Thomas-Gruppe in Signorellis Fresko in Loreto, die durch die Isolation der beiden Protagonisten ansonsten als möglicher italienischer Vorläufer angesprochen werden könnte.
25. Suthor 2003, Touch, S. 271.
26. Z.B. Bal 1999, Quoting, S. 36f. Auch Suthor 2003, Touch geht von einer latenten Sexualisierung aus, die das religiöse Moment „über die unterschwellige Einholung der homosexuellen Dimension in der Penetration der Seitenwunde Christi [...] entspiritualisiert" (S. 271). Vgl. auch Most 2007, Finger, S. 211f.
27. Wilkens 2002, Licht, S. 107 spricht im Bezug von Christi Seitenwunde als von „jener Öffnung, aus der, wie erwähnt, die Kirche geboren wird." Vgl. auch S. 103. Dort wird auf die Interpretation in Calvesis Caravaggio-Monographie Bezug genommen. Wilkens Dissertation zum Licht in Caravaggios Werken sieht in der weichen Art der Beleuchtung Christi eine Metaphorik gegeben, die Weiblichkeit impliziert. Ähnlich deutet er das „passive" Weiß der Kleidung des Erlösers im Verhältnis zu den „aktiven" Buntfarben der Apostelgewandung (S.105). Obwohl sie von guter Beobachtungsgabe zeugen, erscheinen mir derartige Deutungsversuche nicht ganz unproblematisch.
28. Leonardo 1995, Libro, Bd. I, S. 221, Abschnitt 188 a. „Delli componimenti delle istorie" (= folio 61v des Codex Vaticanus Urbinas lat. 1270). Leonardo führt hier eine ganze Reihe an unterschiedlichen Gefühlen an, die durch die Wirkmacht der Malerei im Betrachter hervorgerufen werden können, so z.B. Angst, Trauer, Freude.
29. Vgl. Pfisterer 2002, Kunstliteratur, S. 139, dort auch eine deutsche Übersetzung der entsprechenden Passage aus Lodovico Dolces Dialogo della pittura von 1557: „Schließlich fordert man vom Maler noch eine Eigenschaft, ohne welche sein Bild kalt, seine Gestalten leblos und bewegungslos erscheinen. Selbe besteht darin, dass die Figuren den Geist des Beschauers anregen sollen; die einen zur Wehmut, andere zur Freude, diese zum Mitleid, jene zum Zorne, je nach der Eigentümlichkeit des dargestellten Gegenstandes."
30. Alberti 1585, Trattato, S. 216: „Resta ora che diciamo del commovere, terzo et ultimo grado dell'oratore, il qual veramente non meno che gli altri doi conviene alla pittura [...]."
31. Ebert-Schifferer 2009, Caravaggio, S. 38. Gianfreda 2005, Historienbild, S. 20.
32. Lomazzo 1584, Trattato, S. 105: „Et non solamente questi moti cosi vivamente dal naturale espressi in una figura apportano gratia; ma fanno anco il medesimo effetto che sogliono fare i naturali. Perciò che, si come naturalmente uno che rida, o pianga, ò faccia altro effetto, muove per il più gl'altri che lo veggono al medesimo affetto d'allegrezza ò di dolore [...]." Siehe auch S. 106: „Mà per ripigliare il ragionamento tralasciato dico che essendo questi moti, cosi possenti in comovere gl'animi quando sono espressi in guisa che paiano naturali per conseguire questa facultà tanto eccellente [...]."
33. Die Prägekraft der künstlerischen Persönlichkeit Leonardos in Mailand kann nicht unterschätzt werden. Dass daher Leitgedanken aus dessen Aufzeichnungen in Umlauf waren, auch wenn kein gedrucktes Malereitraktat vorlag, muss daher als wahrscheinlich gelten. Wie weiter oben angesprochen, bezieht sich Lomazzo in seinen Überlegungen namentlich auf das Universalgenie aus Vinci.
34. Paleotti 1584, Discorso, S. 227.
35. Sandrart 1675, Academie, S. 276.
36. Giustiniani 1610 [?], Lettera, S. 39.
37. Giustiniani 1610 [?], Lettera, S. 40.
38. Giustiniani 1610 [?], Lettera, S. 40.
39. Giustiniani 1610 [?], Lettera, S. 40.
40. Hier sei erneut auf Ebert-Schifferer 2009, Caravaggio und von Rosen 2009, Caravaggio verwiesen.
41. Hibbard 1983, Caravaggio, S. 167f. deutet die formale Gestaltung wie folgt: „the surgical detail of the picture is unbearable – or would be, were it not for the counterbalancing composition. Caravaggio placed fours heads in a concentrated diamonf in the center of a canvas that is artfully planned and plotted, which is to say that it is unnatural. Thus the shockingly realistic Doubting Thomas could even be calles classicizing in ist composition. "
42. Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 162 bemerkt dazu: „The influence of the neoclassical style which Annibale Carracci introduced into Rome at this time may be discernible in this painting [...]."
43. Die - teilweise auch anerkennenden - Bemerkungen in Texten des 17. Jahrhunderts zu Caravaggios Naturalismus sind Legion. Hier sei an erster Stelle Bellori erwähnt. Vgl. Bellori 1672, Vita, S. 57 (zur Zingara): „E perché egli aspirava all'unica lode del colore, siché paresse vera l'incarnazione, la pelle e il sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte." Siehe auch S. 67: „[...] non erano in lui né invenzione, né decoro, né disegno, né scienza alcuna della pittura, mentro tolto da gli occhi suoi il modello restavano vagui la mano e l'ingegno."
44. Giustiniani 1610 [?], Lettera, 1957, S. 38: „[...] ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure."
45. Allen voran, die oft beschworenen sonnengeröteten Hände und Gesichter, die deutlich machen, dass der Dargestellte sich sonst nicht in solch körperenthüllender Gewandung im Freien aufhält.
46. Scannelli 1657, Microcosmo, 1957, S. 49.
47. Vasari 1568, Lebensläufe, S. 400.
48. Vgl. hierzu Most 2007, Finger, S. 215.
49. Vgl. hierzu Zeuch 2000, Sinneshierarchie
50. Platon 1992, Timaios, S. 71, 47b-c.

51. Bei Platon 1992, Timaios, S. 109-125, 61c-67c, wo alle Sinneswahrnehmungen Erwähnung finden, beschränkt, wird keine Wertung, sondern eine reine Aufzählung vorgenommen.
52. Ficino 1469, Liebe, S. 29 : „die Liebe erstrebt das Genießen der Schönheit als ihr eigentliches Ziel. Dieses aber kommt ausschließlich dem Geiste, dem Gesicht und Gehör zu; mithin ist die Liebe auf diese drei Vermögen beschränkt, während der Trieb, welcher von den übrigen Sinnen herrührt, vielmehr als Gelüste oder Raserei zu bezeichnen ist“ (1. Rede, Kapitel III). Siehe auch die 2. Rede, Kapitel IX: „Das Gelüste des Tastsinns hingegen [im Gegensatz zum Gesicht] gehört weder zu der Liebe, noch ist es die Gemütsbewegung eines Liebenden, sondern ist eine Art von Unkeuschheit und die Verirrung eines niedrigen Menschen“ (S. 74) sowie die 5. Rede, Kapitel II: „Die Nahrung der Seele ist die Wahrheit. Sie zu finden, dienen die Augen“ (S. 133).
53. Ficino 1469, Liebe, S. 239 (6. Rede, Kapitel X).
54. Als beliebiges Bspl. für erstere sei hier Della magia d'amore angeführt (Casoni 1591, Magia, S. 74): „Nel quarto loco si considera il mezzo del vedere, il quale non è simile agli altri, poiché i mezzi degli altri quattri sensi sono materiali. Als Beispiele aus Kunsttraktaten seien genannt Varchi 1549, Lezzione, S. 42: „[...] l'occhio è il più nobile di tutti e cinque i sentimenti [...]“ und Paleotti 1582, Discorso, S. 218: „Quanto al senso, è cosa manifestissima a tutti che, essendo il senso del vedere più nobile degli altri riceve dalle pitture [...] meraviglioso piacere e ricreazione.“
55. Siehe Zeuch 2000, Sinneshierarchie, S. 196f. Vgl. auch Körner 2003, Hand, S. 221.
56. Körner 2003, Hand, S. 221. Vgl. Varchi 1549, Lezzione, S. 42: „E che questo sia vero ognuno sa, ché, se bene l'occhio è il più nobile di tutti e cinque i sentimenti e ha per obietto i colori, non è però il più certo, anzi s'inganna molte volte, come sa ognuno, e meglio i pittori che gli altri, la cui arte non pare che sia quasi altro che ingannare la vista; ma il più certo sentimento è il tatto [...].“
57. Zit. nach Körner 2003, Hand, S. 224.
58. Most 2007, Finger, S. 215 beschreibt dieses Spiel zwischen identifikatorischem und nicht-identifikatorischem Impetus: „Thomas repräsentiert uns und repräsentiert uns nicht: wir müssen uns bemühen, in mancher Beziehung ihm möglichst ähnlich und in anderer ganz anders zu sein.“
59. Eine Zusammenstellung der Erwähnungen des Bildes in den diversen Caravaggio-Viten liefert Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 161.
60. Cinotti 1983, Caravaggio, 1983, S. 490.
61. Friedlaender 1955, Caravaggio, S. 161. Siehe auch den zusammenfassenden Eintrag im Werkverzeichnis von Schütze 2009, Caravaggio, S. 263, Nr. 28 sowie Rom 2001, Giustiniani, S. 278ff.
62. Cinotti 1983, Caravaggio, S. 490.
63. Gianfreda 2005, Historienbild, S. 9.
64. Von Rosen 2009, Caravaggio, S. 227.
65. Vgl. Gianfreda 2005, Historienbild, S. 2005, S.70.
66. Vgl. Gianfreda 2005, Historienbild, S. 73.
67. Gianfreda 2005, Historienbild, S. 12.
68. Von Rosen 2009, Caravaggio, S. 234f.
69. Siehe hierzu insbesondere Rom 2001, Giustiniani, S. 17-45 u. 73-80.

Bibliographie

Alberti 1585, Trattato
Romano Alberti, Trattato della nobiltà della pittura (1585), in: Barocchi 1961, Trattati, Bd. III., S. 195-235.

Bal 1999, Quoting
Mieke Bal, Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago/ London 1999.

Barocchi 1961, Trattati
Trattati d'arte del cinquecento. Fra manierismo e controriforma, hg. v. Paola Barocchi, Bari 1961.

Bellori 1672, Vita
Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo da Caravaggio (1672), in: Ludovici 1957, Vita, S. 55-70.

Casoni 1591, Magia
Guido Casoni, Della magia d'amore (1591), hg. v. Elisabetta Selmi. Turin 2002.

Cinotti 1983, Caravaggio
Mia Cinotti, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, in: I pittori Bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo, hg. v. Gian Alberto dell'Acqua 1983. Bd. IV, S. 205-641.

Ebert-Schifferer 2009, Caravaggio
Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. Sehen, Staunen, Glauben. München 2009.

Ficino 1469, Liebe
Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl (1469), Lat.-Dt. hg. v. Paul Richard Blum. Hamburg ^{3}1993.

Freedberg/Gallese 2007, Motion
David Freedberg und Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: Trends in Cognitive Sciences, Band 11, Heft 5, 2007, S. 197-203.

Friedlaender 1955, Caravaggio
Walter Friedlaender, Caravaggio Studies. Princeton 1955.

Gianfreda 2005, Historienbild
Sandra Gianfreda, Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento. Emsdetten/Berlin 2005.

Giustiniani 1610 [?], Lettera
Vincenzo Giustiniani, Lettera al Signor Teodoro Amideni (1610 [?]), in: Ludovici 1957, Vita, S. 37-42.

Held 1996, Caravaggio
Jutta Held, Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin 1996.

Hibbard 1985, Caravaggio.
Howard Hibbard, Caravaggio. New York 1983.

Körner 2003, Hand
Hans Körner, Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste, in: von Rosen 2003, Diskurs, S. 221-241.

Leonardo 1995, Libro
Leonardo da Vinci: Libro di Pittura (vor 1519) Hg. v. Carlo Pedretti und Carlo Vecce nach dem Codex Vaticano Urbinas lat. 1270. Florenz 1995.

Lomazzo 1584, Trattato
Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato del Arte de la Pittura (1584), Nachdruck der Mailänder Erstausgabe, Hildesheim 1968.

Ludovici 1957, Vita
Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo, hg. v. Sergio Samek Ludovici. Mailand 1957.

Most 2007, Finger
Glenn W. Most, Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas. München 2007.

Paleotti 1582, Discorso
Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582), in: Barocchi 1961, Trattati, Bd. II., S. 117-509.

Pfisterer 2002, Kunstliteratur
Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, hg. v. Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2002.

Platon 1992, Timaios
Platon: Timaios. Gr.-dt. hg. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1992.

Rom 2001, Giustiniani
Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del seicento. Ausstellung der Soprintendenza per I Beni Artistici e Storici di Roma und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Januar-15. Mai 2001.

von Rosen 2003, Diskurs
Der stumme Diskurs der Bilder, hg. v. Valeska von Rosen. München 2003.

von Rosen 2009, Caravaggio
Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Berlin 2009.

Sandrart 1675, Academie
Joachim von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister (1675), hg. v. A. R. Peltzer. Meisenheim 1971.

Scannelli 1657, Microcosmo
Francesco Scannelli, Il Microcosmo della Pittura (1657) [Auszüge], in: Ludovici 1957, Vita, S. 49-53.

Schütze 2009, Caravaggio
Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk. Köln 2009.

Suthor 2003, Touch
Nicola Suthor, Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos „Noli me tangere“ und Caravaggios „Ungläubigem Thomas“. in: von Rosen 2003, Diskurs, S. 261-281.

Varchi 1549, Lezzione
Benedetto Varchi, Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle Arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura (1549), in: Barocchi 1961, Trattati, Bd. I, S. 3-58.

Vasari 1568, Lebensläufe
Giorgio Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten (1568), ausgewählt, übers. u. hg. v. Trude Fein. Zürich 1974.

Wilkens 2001, Licht
Albrecht Wilkens, Licht und Gewalt bei Caravaggio. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einer epiphanen Neuerung. Dissertation FU Berlin 2001 [Online: www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000399, zuletzt aufgerufen am 17.03.2010, um 11:06].

Zeuch 2000, Sinneshierarchie
Ulrike Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen 2000.

Abbildungen

Abb. 1 Aufbewahrungsort unbekannt: Abb. in: Bal 1999, Quoting, S. 33.
Abb. 2 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci, Inv. 5438. Abb. in: Rom 2001, Giustiniani, S. 279.
Abb. 3 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci, Inv. 5438. Abb. in: Rom 2001, Giustiniani, S. 281, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
Abb. 4 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci, Inv. 5438. Abb. in: Hans Bach/ Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, in: Schütze 2009, Caravaggio, S. 139.
Abb. 5 Sammlung Otto Schäfer, Schweinfurt. Abb. in: Rainer Schoch u.a., Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. München u.a. 2002, Band II, S. 339.
Abb. 6 Paris, Musée du Louvre, Départements des Peintures, Inv. 593. Abb. in: Daniel Araudet/ RMN, in: Francesco Salviati o la Bella Maniera. Ausstellung der Accademia di Francia a Roma und des Musée du Louvre, Villa Medici, Rom, 29. Januar- 29. März 1998, Katalog, S. 147.

Zusammenfassung

Caravaggios *Ungläubiger Thomas* ist ein Bild über das Sehen, in dem Wahrnehmung auf vielfältige Weise zur Diskussion gestellt wird. Die formalen und ikonographischen Neuerungen lassen sich als Teil einer ästhetischen Strategie erkennen, deren Ziel die Aufwertung der eigenen Malerei ist. Zu diesem Zweck knüpft das Kunstwerk an eine Reihe zeitgenössischer kunsttheoretischer Diskurse an, wie beispielswiese Überlegungen zum Wert des Affektiven, der Frage nach Naturnachahmung und Wahrheit sowie dem Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn. Auf diese Weise entsteht ein Werk, das die intellektuellen Ansprüche an das Sammlerbild in optimaler Weise erfüllt und schlaglichtartig Aufschluss zu geben vermag über den intellektuellen Horizont und die Wahrnehmungsmuster von Kunst innerhalb der Eliten des frühbarocken Rom.

Autor

Andreas Plackinger studierte Kunstgeschichte in München, Paris und Venedig und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Ruhr-Universität Bochum. Seit April ist er Doktorand an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit dem Thema *Die Ästhetik der Gewalt in der italienische Kunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts*.

Titel

Andreas Plackinger, *Visus* und *tactus*, Affekt und Wahrheit in Caravaggios *Ungläubigem Thomas*. Überlegungen zum religiösen Sammlerbild im Rom des frühen 17. Jahrhunderts, in: kunsttexte.de Nr. 4, 2010 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.