

Jürgen Müller

»Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen*

Am 13. September 1603 wird der Maler Michelangelo Merisi da Caravaggio in Rom verhört.¹ In den Tagen zuvor² war er gemeinsam mit dem Kollegen Orazio Gentileschi verhaftet und angeklagt worden, den Künstlerkollegen Giovanni Baglione durch Spottgedichte diffamiert zu haben.³ Caravaggio wird in den Carcere Tor di Nona und Gentileschi in ein anderes Gefängnis⁴ verbracht, damit es nicht zu Absprachen kommen kann. Eine dritte Person, der Architekt Onorio Longhi, wird ebenfalls angeklagt, da er aber nicht in Rom weilt, kann man seiner nicht habhaft werden. Im Unterschied zu Gentileschi, der straffrei ausgeht, wird Caravaggio vom Richter zu Hausarrest verurteilt: »[...] non puo uscire da casa senza autorizzazione«.⁵ Und obwohl beide abstreiten, die Gedichte verfasst oder mitver-

1 Die Dokumente des Prozesses wurden kürzlich von Michele Di Sivo in einer neuen philologischen Auflage publiziert, sind aber bereits seit dem 19. Jahrhundert bekannt und in Teilen publiziert. Vgl. Michele di Sivo: *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contra Caravaggio*. In: M.d.S., Orietta Verda, Eugenio Lo Sardo (Hrsg): *Caravaggio a Roma – Una vita dal vero*. Rom 2011, S. 90–108, hier S. 90–96.

2 Caravaggio und Filippo Trisegni wurden am 11. September 1603 festgenommen und im Torre di Nona inhaftiert. Trisegni wird noch am selben Tag, Caravaggio erst am 13. September verhört.

3 Giovanni Baglione hat seine Klage gegen Caravaggio, Orazio Gentileschi, Filippo Trisegni und Onorio Longhi am 28. August 1603 vorgebracht. Die Gedichte sind, wie Tommaso Salini in seiner Aussage berichtet, seit Mai 1603 im Umlauf. Longhi weilt nicht in Rom und Trisegni wird als Zeuge, nicht als Angeklagter gehört.

4 Das Gefängnis Conte Savelli.

5 Der Prozess endet mit den Strafen am 25. September. »Pro Michelangelo Merisio de Caravaggio None carcerato pro pretenso libello famoso [...] de non offendendo sub penis arbitrio etc. necnon iniuncto precepto de non offendendo e domo sue habitationis sine licentia in scriptis etc. sub pena triremium arbitrio [...]« Vgl. Di Sivo (Anm. 1), S. 108.

Anmerkung: Dieser Beitrag ist während eines Forschungsaufenthaltes an der Bibliotheca Hertziana im akademischen Jahr 2006/07 entstanden und im Winter 2006 als Referat an der genannten Forschungsinstitution vorgestellt worden. Er ist seit dem an zahlreichen Universitäten und Museen in deutscher und englischer Sprache gehalten worden. Seit dem 16. 12. 2009 ist er als IKKM-Lecture im Netz zugänglich. Ich danke Andrea Kiehn, Lothar Sickel, Barbara Kuhn, Linda Nolan für Hinweise und Korrekturen. Bei der später beigelegten Übersetzung haben mich Francesca Santamaria und Stefano Rinaldi tatkräftig unterstützt, wofür beiden an dieser Stelle gedankt sei.

fasst zu haben,⁶ verhält sich Gentileschi gegenüber dem verhörenden Beamten klüger. Er erinnere sich zwar nicht an konkrete Beleidigungen, da aber die Konkurrenz unter Künstlern groß sei und niemand perfekt,⁷ könne man jedermanns Arbeiten und selbstverständlich auch die seinen kritisieren. Zudem beschuldigt er nun seinerseits Baglione des Hochmuts. Dieser habe erwartet, dass er, Gentileschi, als Erster den Hut zu lüften habe, wenn sie sich begegneten.⁸

Caravaggio tritt selbstbewusster auf und gibt unumwunden zu, dass er den Kläger für einen unbegabten Maler halte. Ja mehr noch, er behauptet niemanden zu kennen, der Baglione je als guten Maler bezeichnet habe.⁹ Doch zunächst erwähnt der Angeklagte, dass er alle in Rom arbeitenden Maler kenne,¹⁰ aber nicht mit allen befreundet sei,¹¹ um sodann gute und weniger gute Künstler aufzuzählen.¹² Dass Caravaggio im Unterschied zu Gentileschi nicht straffrei ausgeht,¹³ könnte mit dem Umstand zusammenhängen, dass es ihm nahe ste-

6 Caravaggio: »Signor non che io non me delecto de compor versi né volgari né latini. [...] Io non ho mai inteso né in rima, né in prosa, né volgari, né latini, né de nessuna sorte nelle quali se sia fatto mentione di detto Giovanni Baglione«. Di Sivo (Anm. 1), S. 104. – Gentileschi: »Io non ho mai inteso che nessuno né in voce né in scrittura habbi burlato per conto di detta collana detto Giovanni Baglione. [...] Mai io ho inteso et ho hauto notitia nessuna che se sia fatti versi volgari che se tratti la persona di detto Giovanni et Thomasso o Mao. [...] Queste sono le prime parole che io ho intese che se siano fatti versi sopra a Giovanni et che se facci mentione di collana«. Ebd., S. 106.

7 Gentileschi: »Sono amico de tutti questi pittori, ma c'è bene una certa concorrenza fra noi«. Ebd., S. 104; »Io non so chi se dica male di Giovanni Baglione se non quelli che vedono le sue opere et in quello che defettano dicono quello che se conoscono come se vuol fare de tutti i pittori, che tutti hanno qualche imperfettione, come ancora nelle mie opere che se possono reprendre in qualche cosa«. Ebd., S. 105.

8 Gentileschi: »Il detto Giovanni Baglione [...] non gl'ho parlato più, [...] perché nell'andare per Roma lui aspetta che io facci di beretta, et io aspetto che facci di beretta a me«. Ebd., S. 104.

9 Caravaggio: »Io non so niente che ce sia nessun pittore che lodi per buon pittore Giovanni Baglione.« Ebd., S. 103.

10 Caravaggio: »Io credo conoscere quasi tutti li pittori di Roma et cominciando dalli valent'huomini io cognosco Gioseffe [Cavaliere d'Arpino], il Caraccio [Annibale Carracci], il Zucchero [Federico Zuccari], il Pomarancio, il Gentileschi, Prospero [Prospero Orsi], Giovanni Andrea [il Mastelletta?], Giovanni Baglione, Gismondo e Giorgio Todesco [Sigismondo Lair und Joris Hoefnagel], il Tempesta [Antonio Tempesta] et altri.« Ebd.

11 Caravaggio: »Quasi tutti li pittori che io ho nominati di sopra sono miei amici, ma non sono tutti valent'homini.« Ebd.

12 Caravaggio: »Delli pictori che ho nominati di sopra et per buoni pittori Gioseffe, il Zuccaro, il Pomarancio, et Annibale Caraccio, et gl'altri non li tengo per valent'huomini. [...] M'è ben scordato de dirvi che Antonio Tempesta ancora quello è valent'huomo. [...] Io non so che nessun pittore lodi et habbi per buon pittore nessuno de quelli pittori che io non tengo per buoni pittori.« Ebd.

13 Vgl. Anm. 5.

hende Personen gewesen sein sollen, die die Gedichte verbreitet haben. So wird in diesem Zusammenhang sein ehemaliger Diener Bartolomeo erwähnt,¹⁴ der die Gedichte allen gegeben haben soll, die sie begehrten. Der Prozess nimmt seinen Ausgangspunkt, als Tommaso Salini, ein Mitarbeiter Bagliones, der in einem der beiden Gedichte ebenfalls verunglimpft wird, die Gedichte vom Maler Filippo Trisegni gezeigt bekommt.¹⁵ Salini wiederum behauptet, er habe sie von »Giovanni Battista« erhalten,¹⁶ einem Strichjungen, mit dem Caravaggio und Longhi Umgang pflegen, worüber noch zu sprechen sein wird. Erwähnenswert ist zudem der Umstand, dass Trisegni die Gedichte an Salini weiterreicht, weil er sich dadurch erhofft, von diesem in der Chiaroscuromalerei unterrichtet zu werden.¹⁷

Was diese wenigen Sätze deutlich machen, ist zum einen die Konkurrenz unter Malern,¹⁸ zum anderen, dass es durchaus üblich gewesen sein muss, Spottgedichte über unliebsame Kollegen zirkulieren zu lassen. Denn im Zusammenhang des Prozesses finden weitere Gedichte, aber auch Briefe¹⁹ Erwähnung, die in kritischer Weise von Malern gegenüber Kollegen verfasst wurden. Dass Baglione in die Schusslinie gerät, ist nicht verwunderlich. Er wird das Seine dazu beigebracht haben, den Unmut der anderen Maler zu erregen, wenn wir noch einmal

14 Salini: »[...] dicendomi che anco che un cero Bartolomeo servitore del detto Michelangelo andava distribuendo questi sonetti a chi ne voleva«. Di Sivo (Anm. 1), S. 98.

Caravaggio: »Io conosco Bartolomeo già mio servitore che andò due mesi sono alli Castelli di Soderino«. Ebd., S. 104.

15 Salini: »Io ho visto et vedo benissimo questi doi sonetti [...] che mi havete mostrati et io vi dico che sono quell'istessi che ho hanti da detto Filippo et li riconosco benissimo«. Ebd., S. 98.

16 Salini: »[E]t [Filippo Trisegni] mi disse che l'havevano fatto detti Michelangelo e Honorio, et che lui l'haveva havuto da una bardassa di essi Honorio et Micalangelo chiamato Giovanni Battista che habita dietro a Banchi«. Ebd. Trisegni behauptet stattdessen, dass er die Gedichte von Gregorio Rotolanti bekommen habe. Ebd., S. 99.

17 Trisegni legt dar, dass ihn Tommaso Salini nach dem Urheber der Gedichte gefragt habe, er aber nicht antworten wollte: »[...] ma io non ve lo voglio nominare [den Autor]. Et io aspettavo che me insegnasse di fare una figura sbattimentata et che allora glelo volevo dire, ma lui non me imparò mai et così non glelo dissi«. Ebd. Vgl. außerdem Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München 2012, S. 158.

18 Wir lesen mehrfach das Wort »invidia« in den Protokollen. Baglione: »[L]i detti querelati, per invidia, [...] sono andati sparlando del fatto mio, [...] perché li suddetti querelati sempre m'hanno perseguitato, sono stati miei emoli et m'hanno havuto invidia vedendo che le mie opere sono in consideratione più che le loro«. Ebd., S. 97. – Salini: »Io m'imagino e tengo fermente che li predetti Micalangelo et Horatio si siano mossi a fare questi versi infamatorii contro detto Giovanni per invidia che li portano per esser del medesimo essercitio, perché le pitture et opere del detto Giovanni sono tenute in maggior consideratione che le loro, et in particolare tra loro c'è nata invidia [...]«. Ebd., S. 98.

19 Und zwar ein Brief von Gentileschi gegen Baglione. Ebd., S. 104.

daran denken, dass er von anderen Respekt insofern fordert, als sie als Erste den Hut zu ziehen haben.²⁰ Vielleicht trug er seine Nase auch ein wenig zu hoch, weil er von Kardinal Giustiniani eine Ehrenkette²¹ und unlängst einen ehrenvollen Auftrag von den Jesuiten für eine Auferstehung erhalten hatte,²² den vielleicht auch andere Künstler gerne bekommen hätten. Für Caravaggio geht der Prozess vergleichsweise harmlos aus. Durch die persönliche Bürgschaft des französischen Botschafters kommt er schon bald frei.²³ Darüber hinaus ist der Brief eines befreundeten Adligen überliefert, der für den lombardischen Maler bürgt.²⁴ In diesem Durcheinander von Neid, Spott und Arroganz sind Caravaggios Aussagen übrigens die einzigen Egodokumente, die wir von dem Maler besitzen. Umso erstaunlicher ist der Umstand, dass es keine Übersetzung der beiden Gedichte ins Deutsche gibt und der Prozess so selten untersucht wurde.

Das Gedicht, das ich nun vorstellen will, ist in Bezug auf das Phänomen der Invektive effizient.²⁵ Es ist ebenso banal wie ehrabschneidend, ebenso obszön

²⁰ Vgl. Anm. 8.

²¹ Wie Gentileschi behauptet, wurde die Kette Baglione von dem Auftraggeber Kardinal Benedetto Giustiniani für das Bild »Himmlische und Irdische Liebe« geschenkt. Vgl. De Sivo (Anm. 1), S. 104. Das Bild wurde in Konkurrenz zu Caravaggios Bild »Amor Vincitore« für Benedetto Giustinianis Bruder Vincenzo geschaffen. Beide Gemälde entstanden 1602. Vgl. Stefania Macioce: Giovanni Baglione. In: Alessandro Zuccari (Hg.): *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Mailand 2010, Bd. 2, S. 295–305.

²² Das Gemälde wurde von Baglione für die Kapelle des rechten Transeptes der Chiesa del Gesù, einer der wichtigsten Jesuiten-Kirchen in Rom, geschaffen. Es wurde im Jahre 1601 in Auftrag gegeben und zu Ostern 1603 der Öffentlichkeit präsentiert. Wahrscheinlich wurde das Gemälde nie ganz bezahlt. Es gibt einen Brief von 1607, in dem Giovanni Baglione sich beschwert, dass die Jesuiten ihm nicht saldieren wollen und dass er nur 200 anstatt 1000 scudi bekommen habe. Das Altarbild wurde später, wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts, aus der Kapelle entfernt und ging verloren. Eine Skizze des Gemäldes befindet sich im Louvre, vgl. Macioce (Anm. 21), S. 295–305 und Federica Papi: *Ombre e luci nel processo a Caravaggio. Ipotesi sulla Resurrezione di Baglione, novità su Filippo Trisegni e una proposta per Francesco Scarpellino*. In: Michele Di Sivo, Orietta Verdi (Hgg.): *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*. Rom 2011, S. 109–116. Das Bild wird jedenfalls mehrmals in dem Prozess erwähnt.

²³ Vgl. Anm. 5.

²⁴ Ainaldo Bardi Conti di Vernio: »[P]rometto et do la mia parola al illustrissimo monsignor Governatore di Roma che Michelagnoliolo da Caravaggio pitore non ofenderà né farà ofendere né alla vita né nel onore Giovanni Baglione pitore et Tomaso alias Mau pitore.« Stefania Macioce (Hg.): *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513–1875*. Rom 2010, S. 133.

²⁵ Im Rahmen von Caravaggios Malerei kommt seinem »Amor als Sieger« die Aufgabe eines subversiven Kommentars zu, vgl. Lothar Sickel: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*. Berlin 2003, S. 132–159, bes. 137.

wie bösartig, stellt es doch einen Frontalangriff auf die Integrität des Malers Giovanni Baglione dar. Die Verse des kurzen Textes lauten folgendermaßen:

Gioan Bagaglia tu non sai un ah
 le tue pitture sono pituressse
 volo vedere con esse
 che non guadagnerai
 mai una patacca
 che di cotanto panno
 da farti un paro di bragesse
 che ad ognun mostrarei
 quel che fa la cacca
 porta là adunque
 i tuoi disegni e cartoni
 che tu ai fatto a Andrea pizicarolo
 o veramente forbetene il culo
 o alla moglie di Mao turegli la potta
 che [libelli] con quel suo cazzon da mulo più non la fott[e]
 perdonami dipintore se io non ti adulo
 che della collana che tu porti indegno sei
 et della pittura vituperio.²⁶

Giovanni »Krempel«, du hast keine Ahnung.
 Deine Gemälde sind große Schmierereien.
 Ich möchte sehen, wie Du mit ihnen auch nur einen Heller verdienst,
 um Dir (genügend) Stoff für ein Paar Hosen zu leisten.
 So wird jeder deinen Arsch sehen können.
 Also trage deine Zeichnungen und Kartons, die du gemacht hast,
 Zu Andrea, dem Wurstverkäufer, [damit er seine Salami darin einwickeln kann].
 Oder wisch dir den Arsch damit ab, oder stopfe der Frau von Mao [i. e. Tommaso Salini]
 (damit) die Fotze, da er sie mit seinem Maultierschwanz nicht mehr fickt.
 Vergib mir Maler, wenn ich dir nicht schmeichle, weil du der Kette unwürdig bist, die du
 trägst und der Malerei eine Schande.

Das Gedicht beginnt mit einer umfassenden Herabsetzung, werden doch sowohl der Name, die Kompetenz als auch die Werke Bagliones verspottet. Aus dem Nachnamen des Malers wird wertloser Krempel »Bagaglia«, er habe keine Ahnung und seine Bilder werden als »große Schmierereien« deklariert. Sie seien so schlecht, dass er noch nicht einmal genug Stoff für ein Paar Hosen erwerben könne, die sein Hinterteil vollständig bedecken. Zudem seien seine Zeichnungen von so minderer Qualität, dass man nur Wurst darin einpacken kann. Jetzt erfolgt ein

26 Di Sivo (Anm. 1), S. 97.

Sprung in Bezug auf die Argumentation insofern, als nicht nur Baglione, sondern auch sein Mitarbeiter Tommaso Salini und dessen Frau beschimpft werden. Der Sinn des Ganzen ist klar: Nicht nur du, sondern auch die Deinen sind unwürdig und verabscheuenswert. Ein weiteres Mal ist es der Name, der zur Herabstufung dient, wenn aus Tomaso der umgangssprachliche »Mao« wird. Dabei wird dessen Maultierschwanz hier weniger durch Größe als durch die Unfruchtbarkeit jenes Tieres definiert, die mit der Kreuzung von Pferd und Esel einhergeht. Die vulgären Wörter »cazzon« und »potta« tun ein Übriges, um die Personen herabzusetzen. Der Schluss des Textes ist von ausgesuchter Bösartigkeit und geradezu sarkastisch, wenn der Vers in Bezug auf die Person Bagliones pseudohöflich beginnt, »perdonami dipintore«, um ihn dann der Kette als unwürdig und als Schande der Malerei zu bezeichnen. Ja, das Gedicht besitzt eine gewisse Achterlastigkeit und ist ohne Zweifel auf das letzte Wort »vituperio« hin komponiert, das gleichsam zum Fazit wird.

Zusammenfassend sei auf die Bildhaftigkeit des Textes verwiesen, der einen Mann in zu kurzen Hosen zeigt und ihn der Lächerlichkeit preisgibt. Mehr noch, viele der in den Versen beschriebenen Vergleiche kann man sich als karikaturhafte Zeichnung vorstellen. Das Gedicht erinnert uns aber auch daran, wie eminent ästhetisch im Sinne von wirksam Spott ist, der sich quasi automatisch einstellt. Dies gilt ja ebenso für das Lachen, das wir als vorbereitete und automatische Reaktion bezeichnen dürfen, die der Planung bedarf. So hat das Lachen wohl seit jeher eine doppelte Stoßrichtung im Sinne von ridere und deridere, von Lachen und Auslachen, lachen wir doch sowohl mit als auch über jemanden. Es in- und exkludiert, es hat einen transitiven und intransitiven Modus. Im letzteren Fall stiftet es Identität durch Abgrenzung oder genauer noch Ausgrenzung.

Die Prozessakten sind noch in anderer Hinsicht von großer Bedeutung, wird hier doch von einer »bardassa« gesprochen, einem Homosexuellen, dem die weibliche Rolle zufällt. Zwei Mal nutzt Salini dieses Wort und nennt jene Person lediglich beim Vornamen »Giovanni Battista«. Er insinuiert, dass Caravaggio und Onorio Longhi mit dem Jungen nicht nur Umgang pflegen, sondern auch sexuellen Kontakt haben. Giovanni Battista, »che habita dietro a Banchi«²⁷ scheint mit mehreren Personen des Prozesses in Kontakt zu stehen, soll er es doch gewesen sein, der die Gedichte Filippo Trisegni gegeben hat. Ein weiteres Mal sagt Salini im Verlauf des Prozesses aus, dass er die Gedichte von Trisegni erhalten habe,

²⁷ Salini: »[E]t [Filippo Trisegni] mi disse che l'havevano fatto detti Michelangelo e Honorio, et che lui l'haveva havuto da una bardassa di essi Honorio et Micalangelo chiamato Giovanni Battista che habita dietro a Banchi«. Ebd., S. 98.

der sie von jener »bardassa« bekommen habe, deren Name schon gefallen sei.²⁸ Später wird der Richter Caravaggio fragen, ob er einen »iuvenem« kenne, der »post bancos« wohne,²⁹ womit der Stadtteil hinter der Via dei Banchi gemeint ist, worauf Caravaggio antwortet: »Io non conosco nessuno giovane che se chiami Giovanni Battista et in particolare che stia dietro a Banchi e che sia giovane«.³⁰ Es fällt auf, dass der Untersuchungsbeamte den Umstand der »bardassa« ausklammert. Vielleicht weil dies zu einem weiteren Prozess geführt hätte, ohne dass der erste zu einem Abschluss gekommen wäre. Vielleicht aber auch, weil er unterstellte, Salini wolle Caravaggio durch diese Behauptung schaden.

Es ist interessant zu sehen, wie oft die Frage der Homosexualität in der Forschung ausgeklammert wird. Entweder wird sie mit dem Hinweis abgewiesen, dass die Quellenlage nicht ausreiche, sie angemessen zu beantworten, oder sie wird schlichtweg übergangen. Auch die gegenteilige Reaktion ist zu nennen, wenn auch selten: Texte, die in apologetischer Hinsicht verfasst wurden, um en passant einer schwulen Ästhetik das Wort zu reden. Im Folgenden sei weder das eine noch das andere versucht, sondern der Spott als ästhetische Kategorie ernst genommen, den wir soeben kennen gelernt haben und der in den Protokollen einmal als »burla« bezeichnet wird.³¹ Damit verbindet sich die Aufgabe, eine Bildpoetik zu rekonstruieren, die im Modus der Latenz operiert und alle Erkenntnis in die Phantasie des Betrachters und dessen Vermögen verlegt, obszöne Bilder oder Witze zu entdecken. So gesehen wird das Gedicht quasi zum Resonanzraum meiner Interpretation. Dabei kann der Text insofern als Interpretament dienen, als wir gelernt haben, dass Obszönität der Idiomatik, also feststehender sprachlicher Ausdrücke bedarf. Mögen auch nur wenige Wörter wie »cazzon da mulo« oder »turegli la potta« explizit obszön sein, verleihen eben diese Ausdrücke dem Gedicht seinen pejorativen Charakter und machen es zur Invektive. Die Übertragung vom Wort zum Vorstellungsbild, aber auch umgekehrt vom dargestellten Motiv zum sichtbaren Wort sei also nun genauer in den Blick genommen.

Freilich muss hier aus kunsthistorischer Sicht eine Vorbemerkung gemacht werden. Seit Jahren erleben wir die Feier ikonischer Differenz, als würden Bilder

28 Salini: »[E]t in particolare che gl'haveva dati [die Gedichte zu Filippo] uno che sta dietro a Banchi che me specificò il nome et che era bardassa di quelli che ho specificato nel mio esame«. Ebd., S. 102.

29 Richter: »Interrogatus an cognoscat quendam Iohannem Baptistam iuvenem degentem post Bancos.« Ebd., S. 104.

30 Ebd.

31 Gentileschi: »Io non ho mai inteso che nessuno né in voce né in scrittura habbi *burlato* [...] detto Giovanni Baglione.« Ebd., S. 106.

ihre spezifische Dignität erst dann erhalten, wenn sie uns sprachlos und bass erstaunt werden lassen. Im Gegenteil glaube ich, dass es gerade die Transposition von Bild zu Text und umgekehrt ist, die uns die Bildende Kunst wertschätzen lässt und das genuin ästhetische Erlebnis ermöglicht. Das Gesehene wird verbalisiert und wirkt auf das zu Sehende zurück. Es schärft die Erkenntnis und leitet in diesem Zusammenhang unsere Aufmerksamkeit. Gemälde müssen Worte werden. Wir haben vergessen, dass es in der Frühen Neuzeit ein »lautes Betrachten« gab.³² Obszönität, Frivolität, Witz oder Pointen kann es nur geben, wenn sie einen kollektiven, einen sprachlich vermittelten Rahmen haben. Gelächter kann es nur dann geben, wenn das Gesehene ausgesprochen und Schamgrenzen überschritten werden. Für sich genommen sind Frivolität oder Obszönität bedeutungslos. Erst ihre Aufführung im Sinne der Verbalisierung lässt sie zum Ereignis werden, das Lacher produziert. Die ikonische Differenz selbst ist historisch und hat im Paragone ihre Voraussetzung. Im Gegensatz zu dieser analytischen und für uns seit Lessing kanonischen Konstruktion möchte ich behaupten, dass wenn unsere Sinne unvermittelt nebeneinander stünden, Sprache nicht das Medium synästhetischer Erlebnisse sein könnte. Ich sehe, weil ich spreche. Ich spreche, weil ich sehe, höre, schmecke, rieche oder fühle.

Doch bevor meine eigentliche Interpretation beginnt, sei daran erinnert, dass sich der leidgeprüfte Giovanni Baglione nicht nur als Maler, sondern auch als Biograph betätigte. 1644 erscheint in Rom unter dem Titel *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal Pontificato de Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* eine Sammlung von Künstlerviten. Bei seiner Darstellung der Caravaggiovita stellt man allerdings fest, dass der Prozess und die Schmähgedichte Spuren hinterlassen haben. So erwähnt er dessen Sinn für Spott und Satire. Bezeichnenderweise spricht er in Bezug auf Caravaggio in einem Atemzug vom »uomo Satirico« und »altiero«, von Spottsucht und Hochmut: »Michelangelo Amerigi fu uomo Satirico, & altiero; ed usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigne, che si fussero; poiche a lui parea d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione.«³³

Welchen konkreten Wahrheitsgehalt wir dieser Aussage nach den zugefügten Verletzungen auch immer zumessen wollen, selbst als Topos ist dieser Passus noch aussagekräftig. In der Beschreibung Bagliones sieht sich Caravaggio als

32 Vgl. Jürgen Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1994, S. 607–647.

33 Giovanni Baglione, zitiert nach Howard Hibbard: *Caravaggio*. London 1983, S. 354–355.

Höhepunkt der Malereigeschichte. Er fühlt sich seinen Vorgängern und Zeitgenossen überlegen.

Anders als man vielleicht vermuten könnte, widmen sich die Werke Michelangelo Merisis, die Anfang der 1590er Jahre nach seiner Ankunft in Rom entstanden sind, keinen christlichen Bildthemen. Nicht den großen Historien, sondern ausgewählten mythologischen Themen, vor allem aber der Genremalerei wendet er sich in der Hauptstadt der katholischen Kirche zu. Dies gilt auch für sein in der National Gallery zu London aufbewahrtes Gemälde, das zweifellos zu seinen rätselhaftesten Erfindungen gehört (Abb. 1). Wir kennen weder das genaue Entstehungsdatum des Bildes, noch für wen es ursprünglich bestimmt war, lässt es sich doch nicht in der Sammlung des Kardinals del Monte nachweisen, den wir als Caravaggios ersten Mäzen zu erachten haben.³⁴ Das Bild ist in zwei Fassungen überliefert, wobei die Version in der Collezione Longhi von der Forschung zumeist als eigenhändige Replik betrachtet wird (Abb. 2). Röntgenaufnahmen haben gezeigt, dass das Londoner Gemälde im Bereich der linken Hand Pentimenti aufweist. Das Florentiner Bild hingegen besitzt keinerlei Überarbeitungen und muss entsprechend als Wiederholung gelten.

In der Forschung sind für das Londoner Gemälde unterschiedliche Datierungen vorgeschlagen worden. Am plausibelsten erscheint mir jene Position, die das Eidechsenbild – wie ich es der Einfachheit halber in Zukunft nennen möchte – als eines von Caravaggios frühesten Bildern in Rom erachtet, was bedeuten würde, dass es um 1593 entstanden ist. Möglicherweise stellt es sogar das erste römische Werk dar, wofür sein programmatischer Inhalt sprechen würde.³⁵

Das Eidechsenbild gehört jener Werkgruppe an, die zwischen – dies differiert von Autor zu Autor – 1593 und 1603 entstanden ist und jeweils genrehafte Szenen zeigt, deren Inhalt in zumeist diffuser Weise als amourös und homoerotisch gedeutet wird. Der dargestellte Jüngling ist ein sogenannter »bardassa« (Lustknabe), der auf einen Liebhaber wartet, wofür er sich besonders schön gemacht hat. Mit dem Inhalt des Bildes geht also das Thema käuflicher Liebe einher.³⁶ Die hinter das Ohr gesteckte weiße Rose, die im rosafarbenen Exemplar in der Karaffe

³⁴ Eine knappe Deutungsgeschichte findet sich bei Maurizio Marini: Caravaggio. »Pictor praestantissimus«. L'iter completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi. Roma 2005, S. 393–395.

³⁵ Vgl. mit Nennung der wichtigsten Deutungsansätze und Datierungen Mia Coinotti, Gian Alberto dell'Acqua: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Bergamo 1983, S. 436, Nr. 16.

³⁶ Zum Topos von Käuflichkeit und Schönheit vgl. Jürgen Müller: Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins »Lais von Korinth« in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (1998), S. 227–236.



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Junge von einer Eidechse gebissen*, um 1594/1595, Öl auf Leinwand, 66 × 49,5 cm, London, National Gallery, NG6504.



Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Junge von einer Eidechse gebissen*, um 1594/1595, Öl auf Leinwand, 65 × 52 cm, Florenz, Fondazione Roberto Longhi [Online: https://en.wikipedia.org/wiki/Boy_Bitten_by_a_Lizard#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_061.jpg, Stand: 19. 12. 2016].

ein Gegenstück hat, aber auch das aufgetoupierte Haar und die rot geschminkten Lippen zeugen von seinem Wunsch, so attraktiv wie möglich zu erscheinen. Auf dem Tisch vor ihm sieht man allerlei Früchte, wobei die beiden roten Kirschen an der vorderen Bildgrenze besonders prominent in Szene gesetzt sind. Dahinter befinden sich möglicherweise Feigen und weitere, dunklere Kirschen. Unmittelbar neben den Früchten steht eine Glaskaraffe mit Rose und Jasminblüten. Die Lichtführung im Zimmer scheint auf die untergehende Sonne zu verweisen, sieht man doch einen langen Schlagschatten, der sich an der rückwärtigen Wand abzeichnet. Die Glaskaraffe spiegelt das warme Sonnenlicht, das farblich deutlich von den anderen Reflexen unterschieden ist.

Der Junge hat nach einer der vor ihm liegenden Früchte greifen oder diese – wie zuvor die Blumen in der Vase – hübsch arrangieren wollen. Dabei hat er eine Eidechse aufgeschreckt, die sich dort versteckt hielt. Diese fühlt sich angegriffen und beißt ihn in den Mittelfinger. Bei der ruckartigen Bewegung, in der er auch die linke Hand empor gerissen hat, ist sein weißes, gebauschtes Untergewand verrutscht und hat die rechte Schulter entblößt. Erschrocken blickt er in Richtung Betrachter und doch an diesem vorbei.

Der deskriptive Titel »Junge von einer Eidechse gebissen« zerstört diese narrative Pointe des Bildes. Denn zunächst gilt unsere Aufmerksamkeit dem aufschreckenden Jungen und seinem überraschten Gesicht, dessen geöffneter Mund seinem Schmerz Ausdruck verleiht. Wir fragen uns, welch böses Geschick ihn ergriffen hat, um erst dann die winzige Eidechse zu entdecken und die Unverhältnismäßigkeit von Ursache und Wirkung.

Nahezu alle Interpreten haben betont, dass Caravaggio die Sukzession unserer Wahrnehmung über die Lichtregie steuert, weshalb uns die Ursache des Schmerzes relativ spät deutlich wird. So ist die kleine Eidechse absichtsvoll ins Dunkel versetzt. Dabei ist nur zu offensichtlich, dass die Reaktion des Jünglings, der die linke Hand so dramatisch emporgerissen hat, übertrieben ausfällt. Das Entsetzen verhält sich umgekehrt proportional zu seiner Entstehungsursache. Hat man dies einmal erkannt, wirken seine Bewegungen geziert und theatralisch. In seiner Affektiertheit wird der Junge der Lächerlichkeit preisgegeben.

Der überlegene Illusionismus des Bildes ist bewundernswert. Zweifelsohne darf man hier von einem malerischen Kabinettstück sprechen. Das starke Schlaglicht inszeniert den weiß gekleideten Jungen vor dunklem Hintergrund. Wunderbar mysteriös leuchtet der Farbakkord der Blumen, Blätter und Früchte. Das Licht erscheint spielerisch in den Reflexen auf der Glaskaraffe, welche ohnehin ein malerisches Meisterwerk darstellt, das, wie oft betont wird, der lombardischen Tradition des Künstlers geschuldet ist. Sie ist zugleich durchsichtig und undurchsichtig. So können wir die beiden dargestellten Blumenstängel erkennen. An einem von beiden befindet sich sogar noch ein Blatt. Die überzeugende feinma-

lerische Technik steigert die Präsenz des Dargestellten und führt die technische Brillanz des Künstlers vor Augen.

Caravaggio entspricht mit seinen frühen Genrebildern dem Postulat, Schönheit auf solch erotische Weise darzustellen, dass sie den Betrachter zu verführen vermag. Leonardo schreibt über die Darstellung menschlicher Schönheit: »[...] sie macht dich verliebt und ist die Ursache, dass sämtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so dass es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten.«³⁷ Schönheit ist für Leonardo vor allem sichtbare Schönheit, die alle anderen Sinne nachordnet, aber nichtsdestoweniger evoziert. Wer sieht, möchte auch berühren.

Das »Eidechsenbild« war häufig Gegenstand der Forschung. In den letzten Jahren hat sich mehrheitlich die Deutung durchgesetzt, dass es sich um eine Allegorie des Tastsinns bzw. um die Darstellung menschlicher Affekte handelt.³⁸ Die Deutungen des Bildes als Ausdrucksstudie können sich dabei auf Caravaggios Biographen Baglione berufen, der das Bild ausdrücklich in Hinsicht auf den dargestellten Affekt lobt: »[...] fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori e di frutti, era morso; e pareva quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza era lavorato.«³⁹ John F. Moffit verweist auf Alciatos Emblem »In Fraudolentos« (Abb. 3), das die Eidechse als Sinnbild der Missgunst aus Eifersucht und enttäuschter Liebe vorstellt.⁴⁰ Weiterhin wurde das Gemälde von Klaus Krüger im Rahmen seiner Untersuchung zum Problem frühneuzeitlicher Bildlichkeit diskutiert: Es ziele auf den Akt des Sehens und Erkennens, über den sich die Bildwirklichkeit bei Caravaggio zuallererst herstelle.⁴¹

Hellsichtig, aber wenig einflussreich für die Forschung war auch Liselotte Stauchs Hinweis auf den sogenannten »Eidechsentöter« von Praxiteles und ein

37 Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Heinrich Ludwig. Leonardo Da Vinci: Traktat von der Malerei. Hg. und eingel. von Marie Herzfeld, Jena 1925, Kap. 27, S. 21–22.

38 Mina Gregori (Hg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. Mailand 1991, S. 124–137, hier S. 130; Catherine Puglisi: Caravaggio. London 1998, S. 61; Sybille Ebert-Schiffrer: Caravaggios »Früchtekorb« – das früheste Stilleben? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (2006), S. 1–23, hier S. 10.

39 Vgl. Hibbard (Anm. 33), S. 352.

40 John F. Moffit: Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism. Jefferson 2004, S. 155.

41 »Daß die Existenz des Gegenstandes geknüpft ist an die Bedingungen seiner Erscheinung und seiner Sichtbarkeit im Bild, bestimmt den Darstellungsbegriff bei Caravaggio in maßgeblicher Weise. Er begründet sich durch die Aktualisierung und Involvierung des Betrachters, dessen Sehen an der Konstituierung der Bildwelt unmittelbar teilhat.« Vgl. Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München 2001, S. 255, außerdem ebd. S. 259.

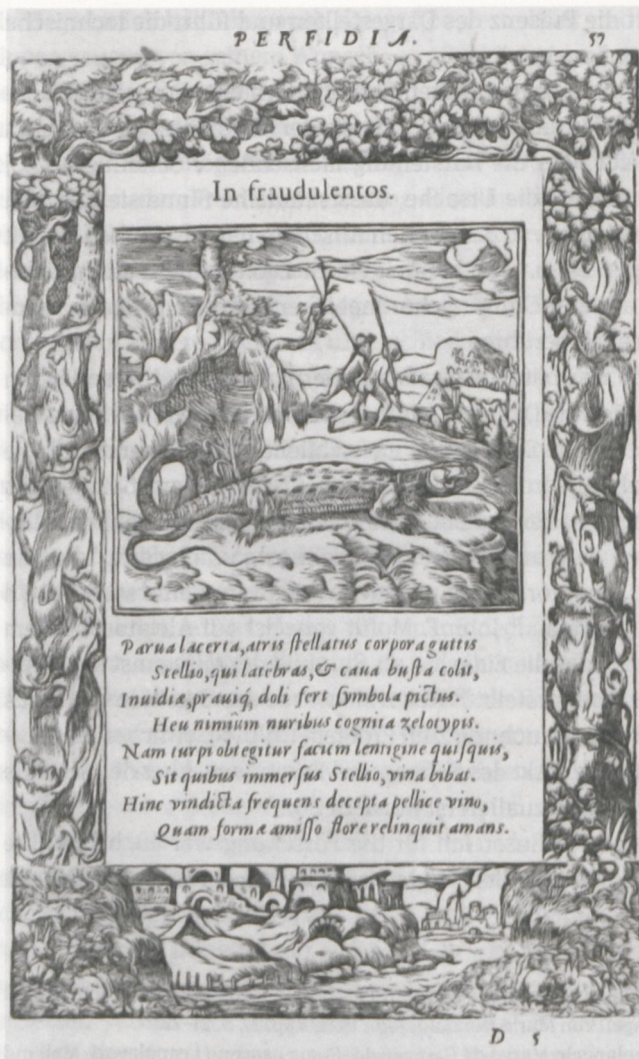


Abb. 3: Anonym: In fraudulentos, Holzschnitt, in: Andrea Alciato: Emblemata, Lyon 1551, Emblem 57, Exemplar in Rudolstadt, Historische Bibliothek Rudolstadt, Ma IX, Nr. 10., ca. 63 × 60 mm.

Epigramm Martials, das sich auf die berühmte Skulptur bezieht und von der Knabenliebe berichtet.⁴² Leonard J. Slatkes weist außerdem auf die Bedeutung des Mittelfingers als »impudicus« hin und zieht ein weiteres Epigramm Martials

⁴² In deutscher Übersetzung lautet es folgendermaßen: »Der Eidechsentöter – korinthische Bronze / Die Echse, die zu dir kriecht, listiger Knabe, / verschone; von deiner Hand wünscht sie sich den Tod.« M. Valerius Martialis: Epigramme. Lateinisch-deutsch. Hg. und übers. von Paul Barié und Winfried Schindler, Düsseldorf/Zürich 2002, 14, 172. Um den Text zu verstehen, muss

heran, in dem einem gewissen Sextius geraten wird, den anderen einfach ›seinen Mittelfinger zu zeigen.⁴³ Der amerikanische Kunsthistoriker deutet das Eidechsenbild als Ausdruck cholerischen Temperaments, was wenig überzeugend erscheint. Einleuchtend ist hingegen sein Hinweis auf das breite Deutungsspektrum der Blumen. In diesem Zusammenhang hat Donald Posner die hinter das Ohr gesteckte Rose als amouröses Angebot gedeutet.⁴⁴ Die im Bild thematisierte Homosexualität haben viele Interpreten zu präzisieren versucht, wie zum Beispiel Christoph Luitpold Frommel, der in Mario Minitti das Modell für die Genrebilder jener Zeit und wohl auch den damaligen Geliebten des Künstlers sieht, sodass er von einer Einheit von Kunst und Leben ausgeht.⁴⁵

Und doch will mir scheinen, dass keine Interpretation den Gehalt des Bildes angemessen beschrieben hat. Wie spricht man auf anzügliche Weise über Homosexualität, so lautet meine Frage, ohne dass dies manifest wird? Dies gelingt, wenn man seine Aussage ironisch verschlüsselt. Ironie stellt eine List dar. Sie zielt auf das Unkenntlichmachen, auf Abweichung und Unterscheidung, auf die Umkehr von Machtverhältnissen, wenn ich trotz Zensur etwas ausdrücke, was ich eigentlich nicht ausdrücken darf.⁴⁶

Meine erste These besteht darin, dass sich der Künstler verschiedener Bildtypen bedient, die er anspielungsreich miteinander in Beziehung setzt. Die androgyne Qualität der Knaben charakterisiert die Bilder jener Zeit deutlich, sie stellen effeminierte Jungen dar, die keinesfalls älter als 14 oder 16 Jahre sind. So geht es hier auch nicht allgemein um Homosexualität, sondern um Knabenliebe. So wurde immer wieder festgestellt, dass diese Gemälde nicht ohne eine bestimmte Klientel denkbar sind. Mit dem Kardinal Francesco Maria del Monte schien ein solcher homophiler Auftraggeber und Mäzen gefunden zu sein, von dem es in zeitgenössischen Quellen heißt, er habe bei seinen Feiern Lustknaben wie Mädchen verkleidet teilnehmen und tanzen lassen.⁴⁷ Allerdings scheint das Gemälde »Junge

man wissen, dass die Worte Eidechse und Phallus im Griechischen ähnlich sind. Wenn es im Epigramm heißt, dass der ›listige Knabe die Eidechse verschonen solle, die zum ihm kriecht, ist damit einerseits die Annäherung des erwachsenen Liebhabers an den Knaben, andererseits dessen Phallus gemeint, womit ein gewisser Hintersinn entsteht, vgl. Liselotte Stauch: Eidechse. In: RDK, Bd. IV, Sp. 931–939.

⁴³ Vgl. Leonard J. Slatkes: Caravaggio's boy bitten by a lizard. In: *Print review* 5 (1976), S. 149–153.

⁴⁴ Donald Posner: Caravaggio's homo-erotic early works. In: *Art Quarterly* 34 (1971), S. 301–324, hier S. 304–305.

⁴⁵ Vgl. Christoph Luitpold Frommel: Caravaggio und seine Modelle. In: *Castrum Peregrini* 96 (1971), S. 21–56.

⁴⁶ Zur Einführung vgl. Marika Müller: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg 1995.

⁴⁷ Diesen Hinweis entnehme ich Moffit (Anm. 40), S. 152.

von einer Eidechse gebissen« nicht für den ersten Förderer Caravaggios bestimmt gewesen zu sein, sondern könnte sogar vor 1594 entstanden sein.

Im »Eidechsenbild« verwendet Caravaggio zunächst einmal Motive und »Requisiten« venezianischer Kurtisanenbildnisse. Dies beginnt mit der entblößten Schulter als Teil lasziver Inszenierung des Dargestellten. Zum Vergleich sei an Tizians »Junge Frau bei der Toilette« erinnert, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 4). Hinter einer Balustrade steht eine junge Frau, die versonnen in einen Spiegel blickt und ihr blondes Haar richtet, wobei sie in ihrer Linken ein kleines Glasgefäß hält. Ihr plissiertes Untergewand ist verrutscht und hat ihre schöne Schulter entblößt. Über die Inszenierung einer gewissen Nachlässigkeit weiß der Maler die Grazie der jungen Frau herauszustellen. Im Zusammenhang des Kurtisanenbildes denkt man natürlich an Tizians »Flora« in den Uffizien, die in ihrer rechten Hand weiße und rosafarbene Rosen sowie Jasminblüten hält, wie wir sie auch im Bild des lombardischen Malers entdeckt haben (Abb. 5). Im Vergleich zum Pariser Bild geht Tizian hier insofern einen Schritt weiter, als er die junge Frau stärker entblößt und dem Betrachter deutlich annähert. Schließlich scheint es auch kein Zufall zu sein, dass sich Caravaggio für ein plissiertes, weißes Untergewand entschieden hat, das im Rahmen von Kurtisanenbildnissen häufig vorkommt. Auch die im »Eidechsenbild« abgebildeten Früchte finden im Kurtisanenbildnis einen Anknüpfungspunkt, wenn man Sebastiano del Piombos Frauenbildnis hinzuzieht, das unterschiedliche Deutungen hervorgebracht hat und in seiner Direktheit einen provozierenden Eindruck hinterlässt (Abb. 6).

Es ließen sich weitere Vergleiche anstellen, aber es reicht festzustellen, dass der Reiz des Kurtisanenbildes für Caravaggio in dessen kunsttheoretischer Grundausrichtung besteht. Mit diesem Bildtypus geht ein bestimmtes Geltungsniveau einher: Keine geringeren Maler als Giorgione, Raffael, Tizian, Palma Vecchio, del Piombo und andere mehr haben berühmte Kurtisanenbildnisse geschaffen und damit den Anspruch formuliert, in der Tradition des Apelles zu stehen, dem es bekanntlich gelang, weibliche Grazie besser als jeder andere Maler schildern zu können. Malt Caravaggio also ein inverses Kurtisanenbildnis männlicher Grazie, so stellt er sich damit in eine große Tradition und macht sich zugleich über diese lustig, wenn er statt einer schönen Frau einen käuflichen Lustknaben darstellt.

Caravaggio konstruiert Witz und Pointe, indem er die ikonographischen Topoi der Kurtisanenikonographie um das unerwartete Motiv der Eidechse zu ergänzen weiß. Denn mit dem Tier ist ein Hinweis auf das männliche Geschlecht gegeben. Auch ohne das immer wieder zitierte Sauroktonos-Epigramm des Martial wäre die Identifikation der Eidechse als Phallus für einen italienischen Rezipienten des 16. Jahrhunderts möglich gewesen. So bezeichnet das italienische Wort



Abb. 4: Tiziano Vecellio: Junge Frau bei der Toilette, um 1515, Öl auf Leinwand, 99 × 76 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 755. [Online: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/0_Portrait_d'une_femme_%C3%A0_sa_toilette_-_Titien_-_Louvre_\(INV_755\)_-\(2\).JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/0_Portrait_d'une_femme_%C3%A0_sa_toilette_-_Titien_-_Louvre_(INV_755)_-(2).JPG), Stand: 19. 12. 2016]



Abb. 5: Tiziano Vecellio: Flora, um 1515/1517, Öl auf Leinwand, 79,7 × 63,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 no. 1462 [Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Flora_-_Google_Art_Project.jpg, Stand: 19. 12. 2016].



Abb. 6: Sebastiano del Piombo: Bildnis einer jungen Frau, um 1512, Öl auf Pappelholz, 78 × 61 cm, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, 259B [Online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Dorotea_berlino.jpg, Stand: 19. 12. 2015].

lucertolotto das männliche Geschlecht, wie der »Dizionario della Lingua italiana« unter Verweis auf eine Belegstelle bei Niccolò Machiavelli bemerkt.⁴⁸ Der Biss der Eidechse in den Mittelfinger des Jungen ist somit ein Bild für den homosexuellen Geschlechtsakt. So heißt es in Machiavellis Karnevalslied *Canto de' ciurmadori*: »Diese Echse, wohl gerollt und dick, / hat lieber einen Mann vor sich / und schert sich um euch Frauen wenig, / ein Fall, den ihr die Natur

⁴⁸ Lucertolotto. In: Salvatore Battaglia (Hg.): Grande dizionario della lingua italiana. Bd. 9. Turin 1975, S. 251.

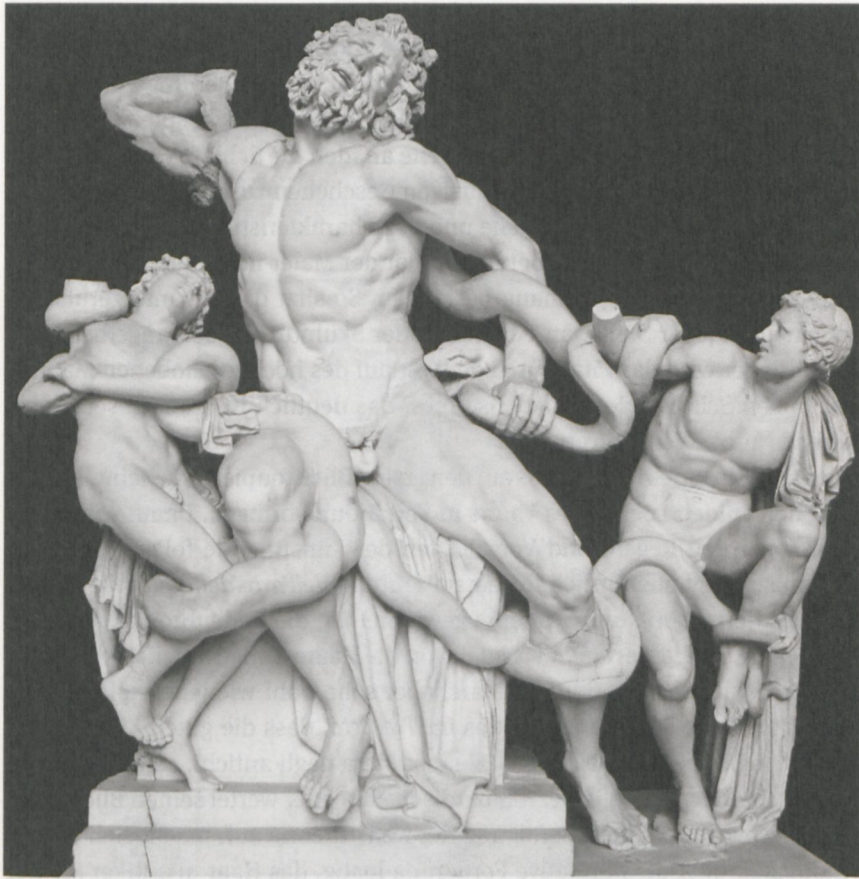


Abb. 7: Hagesandros, Athanadoros und Polydoros: Laokoongruppe, 1. Jh. n. Chr., Marmor, h. 184 cm, Rom, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere, Inv.-Nr. 1064 [Online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Laocoon_and_His_Sons_black.jpg, Stand: 19. 12. 2016]

gewährt. / Gewisse Echsein haben wir hierin, / die einen hinterrücks anfallen, /
und wenn sie nicht gleich Schreck einjagen, / gelingt dann doch manch böser
Stich.«⁴⁹

49 »Questo ramarro grosso e ben raccoloto, / piglia piacer di veder l'uomo in volto, / e di voi, donne, non si cura molto, / cosa che li ha concessa la Natura. / Certi luccertolotti abbiám qui drento / ch'assaltano altri dreto a tradimento; / e se da prima e' non danno spavento, / riesce la lor poi mala puntura.« Italienischer Text und Übersetzung zitiert nach Dirk Hoeges: Niccolò Macchiavelli. Dichter – Poeta. Frankfurt a.M. 2006, S. 41–42. Das Thema des Karnevalsliedes sind vornehmlich die Spielarten heterosexueller Geschlechterbeziehung, die für die Zielgruppe

Die ikonographischen Elemente des Bildes werden umso pikanter, als es sich bei der Darstellung des Jungen um ein Zitat aus der Laokoongruppe handelt (Abb. 7). Diese Entdeckung geht auf Maurizio Calvesi zurück, der allerdings einen Vergleich zum Motiv des kämpfenden Vaters zieht.⁵⁰ In Wirklichkeit spielt der Künstler auf den älteren Sohn auf der rechten Seite an, den die Schlange gefesselt hat, und der in banger Erwartung dem grausigen Geschehen zuschauen muss. Caravaggio übernimmt die leidende Miene und den charakteristischen Blick über die vorgestreckte Schulter. Für den Betrachter hat der Maler mehrere Markierungen gesetzt, die diesen Zusammenhang bestätigen. So sitzt das heruntergerutschte Hemd genau an jener Stelle, an der sich in der Skulptur die Schlange befindet. Noch deutlicher wird das Zitat durch den Verlauf des hochgeschobenen Mantels auf der linken Schulter des Laokoonsohnes, das deutlich in Szene gesetzt wird und auf das antike Vorbild verweist.

Sogar das Haar des Jungen, das auf den ersten Blick toupiert erscheint, könnte man mit den wilden Locken des Vaters in Verbindung bringen. Damit würde der Künstler sogar den Regeln und Vorschriften der Kunsttheorie folgen. Giovanni Paolo Lomazzo legt ausführlich in seinem *Tratatto dell'arte della pittura*, in dem Kapitel, das den »moti« und »capelli« gewidmet ist, die Bedeutung angemessener Gestaltung der Haare dar. Er warnt davor, die Haare Christi auf dieselbe Weise zu gestalten, wie jene der Gottheit Mars, aber sehr wohl wie jene Jupiters.⁵¹ Im Anschluss an diese Forderung heißt es im *Tratatto*, dass die guten Künstler bei der Gestaltung der Haare deshalb »[...] la maniera degli antichi, come quelli del Laocoonte« imitiert hätten.⁵² Der lombardische Künstler wertet seinen Bildgegenstand scheinbar durch diese Befolgung der Kunsttheorie auf, macht sich jedoch in Wirklichkeit über die normative Forderung lustig, das Haar in antiker Manier zu gestalten.

Diese kunsttheoretische Verpflichtung gilt natürlich a fortiori für das Thema von Caravaggios Bild, stellt es doch einen Menschen dar, der von einem Reptil gebissen wird – wie schon der trojanische Priester und seine Söhne. So gesehen

der Frauen anhand der Schlangensymbolik erörtert wird, wobei auch die Homosexualität der Männer nicht unerwähnt bleibt. Mittels der Gattung der Spott- und Karnevalslieder als Teil der populären Gebrauchslyrik war die Möglichkeit gegeben »in Lied und Tanz [...] Unzucht öffentlich« zu machen. »Die durch Form gebändigte Unzucht wird Teil des Kultes, in dem die verdeckte Fülle des Lebens jetzt ihrer selbst ansichtig werden will.« Ebd., S. 34.

⁵⁰ Vgl. Maurizio Calvesi: *Le realtà del Caravaggio*. Turin 1990, S. 393–394.

⁵¹ »E quivi si hà d'havere accurata avvertenza; acciò che per essemplio le chiome di Christo non si diano a Marte, ma sì bene a Giove.« Zitiert nach Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*. Rom 1999, S. 195.

⁵² Ebd.

1602

ICONOLOGIA

riscono l'interpretationi de gl'oracoli, de gl'auguri, de' folgori, delle stelle dell'interiori de gl'animali, & de prodigij, le quali cose accennano la stella, & il lituo. La Diuinatione fù attribuita ad Apolline, perche il Sole illustra gl'spiriti, & li fa atti a preuedere le cose future con la contemplatione dell'incorrottibili, come stimorno i gentili, però noi Christiani ci douemo con ogni diligenza guardare da queste superstitioni.

DOLORE.



HVOMO mezzo ignudo con le mani, & piedi incatenati, & circondato da vn serpente, che fieramente gli morda il lato manco, sarà in vista molto malinconoso.

Le mani, & piedi incatenati, sono l'intelletto, con cui si camina, discorrendo l'opere, che danno effetto, & discorfo, & vengono legati dall'acribità

Abb. 8: Anonym: Dolore, Holzschnitt, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 102, Exemplar in Heidelberg, Universitätsbibliothek, C 5456 A RES [Universitätsbibliothek Heidelberg, online: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0135/image?sid=b49d8969098e66dfd1d42d280c945c76>, Stand: 19. 12. 2016]

stellt der Biss der Eidechse die Gedankenbrücke zum antiken Vorbild dar. Den Schriften Giovanni Andrea Gilios verdanken wir die definitive Bestimmung des Laokoon als »exemplum doloris«, das sodann in Cesare Ripas *Iconologia* verbreitet und kanonisiert wird (Abb. 8). Caravaggio macht sich ebenfalls über dieses Gebot klassizistischer Kunsttheorie lustig, wenn er aus dem tragischen Todeskampf des Priesters und seiner Söhne ein komisches Histörchen werden lässt.⁵³

Doch er belässt es nicht bei dieser Klassizismus-Kritik. Die Dramaturgie seines Bildes folgt dem Prinzip der Steigerung oder Überbietung. Wenn wir uns vor diesem Hintergrund noch einmal dem »Eidechsenbild« nähern, können wir eine erstaunliche Entdeckung machen, weiß Caravaggio doch ein signifikantes Motiv aus der Marienikonographie zu nutzen. Die vor Schreck emporgerissene sowie die mit den Fingern nach unten weisende Hand – in der wir eine Geste der Kurtisanenbildnisse entdeckt zu haben glaubten – entstammt in Wirklichkeit dem Typus der Verkündigung, wie uns ein Blick auf eine um 1442 entstandene Darstellung dieses Themas von Filippo Lippi in San Lorenzo zu Florenz zeigt (Abb. 9).

In der Predigtlehre werden für das Mysterium der Begegnung Mariens mit dem Erzengel drei Phasen unterschieden: Erstens erfolgt die Botschaft des Engels, sodann zweitens die Begrüßung und schließlich drittens das Gespräch mit Gabriel. Dabei entfaltet sich das Gespräch wiederum in einer idealen Abfolge von fünf Schritten. Lippis Verkündigung zeigt den Beginn des Gesprächs, das verständlicherweise mit der Aufregung Mariens, der sogenannten Conturbatio beginnt.⁵⁴ Caravaggio orientiert sich für die exaltierten Gesten seines Jünglings am Motiv der Conturbatio Mariens – wenn auch unsere Blickrichtung auf seine Figur eine andere ist, als man es im Kontext dieses Bildtypus gewohnt ist. In Darstellungen der Conturbatio ist eine Hand überrascht oder erschreckt erhoben, während die Finger der anderen nach unten weisen. Ein berühmtes Exemplum stellt in diesem Zusammenhang sicherlich auch Leonardos Verkündigung aus den späten 1470er Jahren in den Uffizien dar, die die gleichen Hand- und Armhaltungen aufweist.

Allerdings ist der Witz, den Caravaggio hier nutzt, alles andere als neu und entstammt einmal mehr der Kurtisanenikonographie. Die erhobene – so

⁵³ Als Modell einer solchen Einschätzung dienen meine eigenen Forschungen zu Pieter Bruegel d. Ä. Vgl. Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* München 1999. Zur Einführung: Albert Blankert (Hg.): *Hollands Classicisme in de zeventiende eeuwse schilderkunst* (Ausst.-Kat. Rotterdam Museum Boijmans Van Beuningen / Frankfurt am Main Städtisches Kunstinstitut). Rotterdam 1999.

⁵⁴ Vgl. Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1987, S. 64–73, bes. S. 66–67.



Abb. 9: Filippo Lippi: Martelli-Verkündigung, um 1440, Temperaauf Holz, 175 × 183 cm, Florenz, San Lorenzo [Beck, James H.: *Malerei der italienischen Renaissance*. Köln 1999. Abb. 109].

geziert wirkende – linke Hand findet in dieser Tradition ein Vorbild, wenn man eine Arbeit Palma Vecchios aus Wien hinzuzieht (Abb. 10). Die dort dargestellte junge Frau nimmt direkten Kontakt mit dem Rezipienten auf, den sie scheinbar erschrocken anblickt und entsprechend ihre Linke emporgerissen hat, als wäre sie vom Betrachter überrascht worden. Schon der venezianische Künstler nutzt einen Topos erotischer Literatur, dass nämlich Männer Frauen besonders dann begehren, wenn diese ausgesprochen keusch erscheinen, wie man in jedem



Abb. 10: Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: Junge Frau in blauem Kleid, 1512/1514, Öl auf Pappelholz, 63,5 × 51 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, GG 63 [Online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Jacopo_Negretti%2C_called_Palma_il_Vecchio_-_Young_Woman_in_a_Blue_Dress%2C_with_Fan_-_Google_Art_Project.jpg, Stand: 19. 12. 2016]

zweiten Kurtisanengespräch Aretinos und schon in Ovids *Ars amatoria* nachlesen kann.⁵⁵

Eine noch pikantere Wendung nimmt unsere Deutung, wenn wir den symbolischen Gehalt der Blumen in die Betrachtung einbeziehen. Es war bereits die Rede von der weißen, hinter das Ohr des Jünglings gesteckten, und der rosafar-

⁵⁵ Ovid: *Ars Amatoria*, lateinisch – deutsch. Hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2005, III, 473–476, III, 579–583.



Abb. 11: Jacopo Zucchi: Amor und Psyche, um 1589, Öl auf Leinwand, 173 × 130 cm, Rom, Galleria Borghese, inv. no. 10 [Christian Stukenbrock und Barbara Töpper: 1000 Meisterwerke der Europäischen Malerei von 1300 bis 1850, Hagen, Verlag Könemann, 2005, S. 968].

benen, in der Glaskaraffe befindlichen Rose. In der Marienikonographie symbolisiert die weiße Rose die Reinheit und Unschuld der Gottesmutter. Doch bleibt das Verständnis der Rosen hier solange unzureichend, wie man nicht erkennt, dass dieses Motiv auf eine Defloration verweist. Für diese unerwartete Volte sei zunächst einmal auf die wörtliche Bedeutung der abgeschnittenen Blumen verwiesen. Diese spielen wörtlich auf die »defloratio«, das Abschneiden oder Entblüten an. Den sexuellen Kontext der Metapher belegt ein Gemälde von Jacopo Zucchi aus den späten 1580er Jahren (Abb. 11). Dargestellt ist eine Szene aus dem Märchen von Amor und Psyche, die das Mädchen mit dem Messer zeigt, wie es auf den schlafenden Jungen zugeht und auf den bevorstehenden Geschlechtsakt verweist.⁵⁶ Bezeichnenderweise überragt in Zucchis Bild eine aufrecht stehende weiß-rötliche Rosenblüte den Blumenstrauß in der Vase und überblendet das männliche Geschlecht des jugendlichen Gottes.

Auch dem Wechsel von der weißen zur rosafarbenen Rose ist eine spezifische Bedeutung zu entnehmen, findet sich doch hierfür ein prominentes Beispiel in Bartholomaeus Anulus Emblembuch *Picta poesis* (Abb. 12). Unter der Inscriptio »Defloratio« zeigt die Pictura Venus, die eine weiße Rose am Dornenstrauch pflückt und sich dabei verletzt, sodass sich die weiße Rose rötet. Die erläuternde Subscriptio berichtet, dass wenn Venus die Blume der Jugend bei einem weißen Mädchen gepflückt hat, durch den Stich eine Wunde entstünde und das Blut hervorkomme.⁵⁷

In welch witziger Weise sich Caravaggio über die Laokoon-Gruppe lustig macht, kann erst jetzt deutlich werden. Er inszeniert die »Laokoonisten« auf allerschlimmste Weise. Denn wenn es sich im Eidechsenbild um eine Defloratio handelt, ist natürlich ein »coitus a tergo« gemeint. So besteht der anzügliche Witz darin, dass hier die »Jungfräulichkeit« intakt bleibt, weil es sie nie gegeben hat und das Erschrecken des Jungen eine ganz andere Erklärung bekommt. Für die Sexualisierung der berühmten Skulpturengruppe lässt sich wiederum ein literarisches Vorbild finden. Im *Ragionamento della Nanna e della Antonia* von Pietro Aretino aus dem Jahre 1534 dient der Vergleich mit der antiken Statuengruppe der Beschreibung erotischer Ekstase, wie Salvatore Settis schreibt. Der Dichter beschreibt, wie ein Ordensgeneral gleichzeitig Sex mit jungen Mönchen und Nonnen hat: »[...] nun küsste er bald ihn und bald sie und verzog dabei sein Gesicht so, wie es in Belvedere die Marmorfigur von dem Manne tut, der inmitten

56 Apuleius. Der goldene Esel. Metamorphosen lateinisch – deutsch. Hg. von Edward Brandt, Wilhelm Ehlers. Darmstadt 1989, V, 22, 1–7, S. 192/193–194/195.

57 »Quaeque prius medio Rosa candida floruit horto: Panditur explicitis suaue rubens folijs«. Vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hgg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, Sp. 299.

POESIS.
DEFLORATIO.

101



CUM VENUS alma Rosam in spineto carperet albā:

Laesit acuta Deam vulnere spina leui.

Sanguis & exiliit, quo mox Rosa tincta, colorem

Traxit (qua fuerat candida) purpureum.

SIC VENUS atatis florem cum excerpfit, in alba

Virgine: fit punctim plaga, cruor que fluit.

Qua, prius medio Rosa candida floruit horto:

Panditur explicitis suauē rubens folijs.

G 3



Abb. 12: Bernard Salomon: Defloratio, Holzschnitt, ca. 50 × 37 mm, in: Bartholomaeus Anulus: *Picta Poesis*, Lyon 1552, S. 101, Exemplar in Rom, Biblioteca centrale di Roma, 9.15.A.14 [Online: <https://books.google.de/books?id=Yyr6BVPnrgAC&hl>, Stand: 19. 12. 2016]

seiner Söhne von den Schlangen getötet wird.«⁵⁸ Vor dem Hintergrund dieser literarischen Inszenierung von Schmerz und sexueller Lust entsteht die Frage, ob wir nicht auch den Gesichtsausdruck des Jungen im Sinne eines Orgasmus' deuten dürfen. Das hieße allerdings, dass die Deutung des Affekts nicht a priori feststeht, sondern entsprechend dem erzählerischen Kontext interpretiert werden kann.⁵⁹ Die hier festgestellte Ambivalenz hat meines Erachtens erneut einen kunsttheoretischen Zusammenhang, findet hier doch insofern eine Kritik der Gattungshierarchie statt, als der Schmerz als Distinktionsmerkmal und exklusives Charakteristikum der Historienmalerei gelten kann. Wie schon in Bezug auf die vermeintlich notwendige Übernahme bewährter Vorbilder weist Caravaggio damit eine allzu mechanische Konzeption von gelungener Kunst zurück, ganz so als würde schon der Einsatz eines antiken Motivs im Rahmen eines Historienbildes ein bedeutendes Werk generieren können.

Dabei muss man sich die Arroganz dieses Entwurfs vor Augen führen, präsentiert Caravaggio doch zugleich ein Kabinettstück im Sinne manieristischer *Difficoltà*. Er kritisiert die von klassizistischen Kunsttheoretikern verordnete Laokoon-Begeisterung, aber er lässt es sich auch nicht nehmen, dabei seine künstlerische Souveränität zu demonstrieren. Hat er für seinen Blick auf den Jungen doch eine Perspektive gewählt, die faktisch unmöglich ist. Das Bild positioniert den Betrachter an jene Stelle, die bei der Laokoon-Gruppe dem Vater vorbehalten ist. In Caravaggios Gemälde fallen Spott und Überbietung in eins.

Das Gemälde erzählt auf anspielungsreiche Weise die Geschichte einer Deflo-ration. Der mit einer weißen Rose geschmückte Junge hat das Süße gesucht und nach den roten Kirschen gegriffen, aber den schmerzhaften Biss einer Penetration erfahren müssen. Dies ist der Grund für seinen ebenso überraschten

⁵⁸ Pietro Aretino: *Ragionamento della Nanna e della Antonia*. Venedig 1534, zitiert nach Pietro Aretino: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretino. Übertr. von Heinrich Conrad, Leipzig 1999, S. 44.

⁵⁹ Der Ausdruck des menschlichen Gesichtes kann somit nicht zweifelsfrei, im Sinne einer archetypischen Deutung, der von Aby Warburg geprägten Pathosformel, interpretiert werden, die eine unveränderliche Urgebärde voraussetzt. Vgl. Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S. 55–60. Vielmehr bedarf es der Annahme der Sinnoffenheit von Gesichtsausdrücken, wie sie sich im Bereich der Filmmontagetechnik 1921 der russische Regisseur Lew Kuleschow zu Eigen macht. Über die Kombination dreier unterschiedlicher situativer Einstellungen mit der jeweils identischen Aufnahme des Gesichtsausdrucks eines Schauspielers erzeugte er beim Zuschauer – obwohl es sich immer um die gleiche Aufnahme handelte – drei vollkommen unterschiedliche Wahrnehmungen dieses Gesichtsausdrucks. Vgl. Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): Lew Kuleschow. Filmwissenschaftliche Materialien. Potsdam 1977, S. 16.



Abb. 13: Michelangelo Buonarroti, Verkündigung, 1547–1550, Schwarze Kreide auf Papier, 38,3 × 29,7 cm, New York, Pierpont Morgan Library, IV,7 [Pierpont Morgan Library].

wie erschreckten Gesichtsausdruck. Der Junge wird gebissen, aber nicht vorne, sondern hinten. Der Biss findet also gar nicht dort statt, wo man ihn zu sehen glaubt, und es handelt sich auch nicht wirklich um einen Biss in den Mittelfinger. Dies mag man für mehr oder weniger lustig halten. Der zotige Spaß des Bildes hat aber durchaus einen ernsten Hintergrund im Sinne der Kritik der *Imitatio artis*, der Verwendung und Kombination kunsthistorischer Vorbilder sowie der Affektlehre, die als Grundlage der Gattungshierarchie gelten kann.

Caravaggio hat für seine satirische Darstellung christliche und antike Überlieferung in unvorhersehbarer Weise zu verbinden gewusst. Dies ist freilich nicht neu. Im Gegenteil stellt die Überhöhung christlicher Themen durch antike Motive seit dem Quattrocento ein wichtiges Verfahren künstlerischer Praxis dar. Meines Erachtens ist es kein geringerer als Michelangelo, auf den der lombardische Künstler mit seinem Eidechsenbild reagiert. So sei auf eine Zeichnung Buonarrotis aus den 1540er Jahren verwiesen, die in ikonographischer Hinsicht für Cara-

vaggios Entwurf bedeutsam gewesen sein muss (Abb. 13).⁶⁰ Schwebend hat sich Gabriel der Gottesmutter angenähert und spricht sie an. Maria blickt sich um und hat ihre linke Hand vor Schreck emporgehoben, während ihre Rechte auf dem Buch ruht, in dem sie soeben noch gelesen hat.

Bei der Zeichnung handelt es sich um den ersten Versuch, das Motiv von Laokoons älterem Sohn, wenn auch in spiegelbildlicher Form, für eine Verkündigungsszene zu nutzen. Buonarroti passt das antike Motiv dem neuen Kontext an. Eine ästhetische Maßnahme, die man insofern als gelungen erachten kann, als der Schrecken des Sohnes auch im neuen Kontext lesbar bleibt. Die Verwendung des Motivs aus der Laokoon-Gruppe weiß den affektiven Eindruck gegenüber vorhergehenden Verkündigungsbeispielen sogar zu steigern. Wenn Caravaggio auf kuriose Weise Elemente der Verkündigung und solche der Laokoon-Gruppe zu verbinden weiß, bezieht er sich nicht nur auf eine gängige Praxis, sondern auch auf ein berühmtes Vorbild. Während in der Verkündigung Michelangelos ein profanes Motiv in ein christliches verwandelt wird, geht sein Nachfolger den umgekehrten Weg und rückverwandelt das christliche Motiv in ein profanes. Michelangelo transformiert den älteren Sohn Laokoons in die Gottesmutter, Caravaggio die Gottesmutter in einen Lustknaben. Bei Michelangelo werden die profanen Gesten des Jungen in christliche umgedeutet. Doch während Michelangelo die Verkündigungssikonographie durch antike Formensprache überhöhen will, macht sich Caravaggio über Michelangelo lustig, indem er alles in sein Gegenteil verkehrt und eine religiöse Bildsprache kritisiert, in der christliche und antike Formen beliebig austauschbar geworden sind.

⁶⁰ Die Komposition war im 16. Jahrhundert schon so bekannt, dass sie von Giorgio Vasari in Buonarrotis Vita erwähnt wird: »Ha fatto poi fare messer Tommaso a Michelagnolo molti disegni per amici, come per il cardinale di Cesis la tavola là dove la Nostra Donna annunziata dall'Angelo, cosa nuova, che poi fu da Marcello Mantovano colorita e posta nella cappella di marmo che ha fatto fare quel cardinale nella chiesa della Pace di Roma.« Das Zitat verdeutlicht, dass die Zeichnung ihrer innovativen Formensprache wegen eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Ausdrücklich redet Vasari von der Verkündigung als einer »cosa nuova«, vgl. Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Bd. 6. Hg. von Rosanna Bettarini, Paola Barocchi. Florenz 1987, S. 110. Vergleichen wir Michelangelos Verkündigung mit Beispielen aus dem Quattrocento, leuchtet Vasaris Urteil unmittelbar ein. Mariens Schreck findet in ihrem Blick nach hinten und nach oben einen gelungenen Ausdruck. Sie hört die Stimme aus einer Richtung, aus der sie sie nicht erwartet hat. Wie einflussreich Michelangelos Entwurf geworden ist, belegt auch ein Stich von Mario Cartaro nach Marco Pino aus dem Jahre 1571. Maria ist in das Studium der Hl. Schrift vertieft, als ihr plötzlich der Engel erscheint. Halb ist sie noch dem Buch zugewandt, auf dessen aufgeschlagene Seiten sie ihre Hand gelegt hat, während sie den Kopf wendet und in Richtung des Engels blickt. Man achte auf die Handgesten, die nicht mehr weiter beschrieben werden müssen.

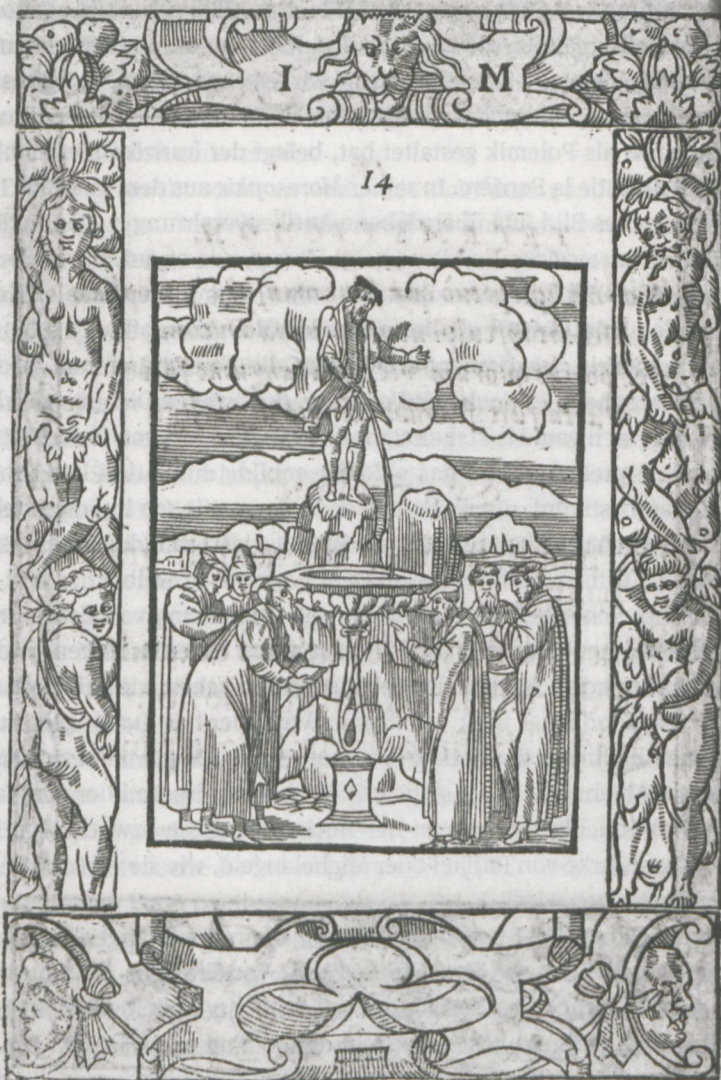


Abb. 14: Anonym: Pinkelnder Homer, Holzschnitt, ca. 55 × 73 mm, in: Guillaume la Perrière, *Morosophie*, Lyon 1553, d2v, Emblem 14, in: München, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.gall. 1179 [Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.gall. 1179, d2v, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10189291-4].

Diese Beobachtung gilt nicht nur für den Umgang mit Motiven, sondern schon für die Gattung von Caravaggios Gemälde. Das »Eidechsenbild« gehört in den Bereich der Genremalerei, die im 16. und 17. Jahrhundert ein Experimentierfeld für Modernisten darstellt. Seit langem sind wir es gewohnt, diesen Prozess als »Querelle des anciens et des modernes« zu bezeichnen. Dass sich dieser Prozess über weite Strecken als Polemik gestaltet hat, belegt der französische Emblem-buchautor Guillaume de la Perrière. In seiner *Morosophie* aus dem Jahre 1553 entwirft er ein drastisches Bild, um übertriebene Antikenverehrung zu denunzieren (Abb. 14).⁶¹ Die Pictura seines Emblems zeigt Homer, wie er auf einem Renaissancebrunnen steht und in dessen Schale uriniert. Aus dieser Schale trinken seine Verehrer den Urin, den sie als besonders köstlich zu empfinden scheinen. Die Metapher vom Urin des Homer verballhornt die Vorstellung vom Text als nahrhafter Speise, scheint es doch den Verehrern des antiken Dichters gleichgültig zu sein, was sie sich vom Meister aneignen, solange es nur von Homer ist.⁶²

In meiner Interpretation wird das »Eidechsenbild« durch drei ironisch-kritische Negationen bestimmt, die vorherrschende Konventionen in Frage stellen, indem sie sie der Lächerlichkeit preisgeben. So verweigert sich der Maler erstens der Tradition des Kurtisanenbildes als Ausdruck spezifisch weiblicher und spezifisch malerischer Schönheit. Es sind weder die Darstellung von Grazie, noch der Ehrentitel eines neuen Apelles, die Caravaggio zu reizen scheinen. Sodann bricht er zweitens mit dem Modell einer ebenso kanonischen wie beispielhaften Antike, die im Laokoon eines ihrer wichtigsten Vorbilder hat. Damit geht kunsttheoretisch eine Ablehnung der *Imitatio veterum* einher. Davon nicht zu trennen ist drittens seine Ablehnung der Bildrhetorik Michelangelos und der von Vasari behaupteten Vorbildlichkeit der Kunst der Hochrenaissance bzw. der Synthese vorbildlicher Kunstwerke von Raffael oder Michelangelo, wie sie von den Zeitgenossen Merisis betrieben wird.

Doch wie viel Ernst liegt bei Caravaggio im Unernst verborgen? Hat seine Satire vielleicht doch einen seriösen Hintergrund? Von Erasmus von Rotterdam kennen wir den Ausdruck des *Serio-ludere*, was nichts anderes bedeutet, als ein ernsthaftes Problem in komischem Kleid daherkommen zu lassen. Um den ernstesten, aller Ironie Caravaggios zugrundeliegenden Gedanken sowie die dritte Negation seiner Ironiekonzeption aufdecken zu können, müssen wir uns ein letztes Mal der marianischen Symbolik zuwenden. Lippi zeigt die Gottesmutter vor einem Lesepult (Abb. 9). Eben widmet sie sich noch dem Studium der Heili-

61 Henkel, Schöne (Anm. 57), Sp. 1163.

62 Zur Speisemetaphorik im Zusammenhang der Dichtungslehre vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1984, S. 18–20.

gen Schrift, als sich Gabriel niedergekniet und die zitierten Worte spricht. Seine Verkündigung erzählt von der unbefleckten Empfängnis Mariens. Wir sehen die Taube des Hl. Geistes vom Himmel herabschweben. Die Jungfrauengeburt hat im Glasgefäß ein aussagekräftiges Symbol, weist es doch die Form eines Uterus auf. Zudem erkennen wir seine Durchsichtigkeit einerseits, und den Schatten, den es ins Bild hineinwirft andererseits.

Der Maler macht somit zweierlei deutlich, dass nämlich erstens der Lichtstrahl das Glas passiert, ohne es zu zerstören; und dass zweitens das Gefäß trotz seiner Durchsichtigkeit materieller Natur sein muss, könnte es doch sonst keinen Schatten werfen. Lippi führt dem Betrachter eindringlich vor Augen, dass sich bei der Jungfrauengeburt Göttliches und Menschliches begegnen, wie auch die Menschwerdung Christi die Ankunft Gottes auf Erden repräsentiert. Er nimmt sogar für sich in Anspruch, durch das Symbol die Anwesenheit des Göttlichen im Bild selbst darstellen zu können und legitimiert somit die Zeichenhaftigkeit der Malerei. Schließlich kommentiert Lippi damit sogar die besondere Seinsweise seines eigenen Bildes. Denn es handelt sich keinesfalls um einen Zufall, wenn die Karaffe so auffällig die ästhetische Grenze des Bildes bezeichnet und damit den Berührungspunkt von Bild- und Betrachterraum bildet. Auch das Bild, so scheint der Künstler sagen zu wollen, ist eine solch geheimnisvolle »Membran«, in der das Materielle für das Ideelle durchlässig wird, damit das Göttliche den Menschen berühren kann und Gott durch das Bild für den menschlichen Betrachter erfahrbar wird.

Christiane Kruse hat in ihrer anregenden Studie über die Metaphorik frühneuzeitlicher Bildlichkeit dem Problem von Inkarnation und Bildwerdung ein eigenes Kapitel gewidmet.⁶³ Dabei stellt sie fest, dass dem Verkündigungsthema eine kunsttheoretische Bedeutung zukommt. Viele Künstler haben in bildlich-argumentativer Form bei ihrer Gestaltung dieser Ikonographie geltend gemacht, dass in der Entwicklung von der Bildidee zum Bildkörper eine ähnliche Kluft überbrückt werden muss, wie in der Inkarnation Christi. Das ontologische Paradox der Menschwerdung Christi wird auf diese Weise zum Paradox des Bildes. Das Paradox findet im Glasgefäß seinen überzeugenden Ausdruck. Es ist lichtdurchlässig und seiner Natur nach zugleich materiell. Dies ist eine wahrhaft metaphysische Definition des Bildes, das zum Medium göttlicher Gnade avanciert.

Schauen wir daraufhin auf Caravaggios Glaskaraffe, erkennen wir, dass der Maler im Unterschied zu Lippi die Oberfläche des Gefäßes inszeniert hat.

⁶³ Vgl. Christiane Kruse: *Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«*. Mediale Verfahren im *Libro dell'Arte* des Cennino Cennini. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 305–325.

Zunächst entdeckt man auf der Oberfläche unterschiedliche Lichtreflexe. Bei den Reflexionen kann es sich nur um das Licht handeln, dass durch das Fenster oder eine Tür des rückwärtigen Raumes eindringt. Jedenfalls spiegelt sich das Licht einmal kalt und weiß und ein anderes Mal warm und gelb auf der Glasoberfläche. Wir sehen – und dies ist mir wichtig zu betonen – nicht das Licht, sondern nur seinen Abglanz. Als es selbst bleibt es unsichtbar. Caravaggio scheint sagen zu wollen, dass das Bild nicht die durchlässige Membran ist, die wir bei Lippi kennen gelernt haben, sondern lediglich eine spiegelnde Oberfläche. Das Bild ist nicht das Fenster von der materiellen Welt des Menschen zur ideellen Welt Gottes, sondern nur ein Spiegel der Wirklichkeit. Das Bild kann nicht die Gegenwärtigkeit Gottes im Bild repräsentieren, sondern nur auf seine Abwesenheit verweisen. Um daran keinen Zweifel zu lassen, hat Caravaggio auf der Glasoberfläche vier Wassertropfen gemalt. Diese vier Wassertropfen demonstrieren die spiegelnde Undurchlässigkeit der Karaffe und sind somit ein Sinnbild der Malerei und ihrer begrenzten Möglichkeiten, kann sie doch in Wirklichkeit niemals das Göttliche selbst darstellen, sondern höchstens die Wirklichkeit perfekt nachahmen.

Wenn Caravaggio sich bei der Darstellung einer »bardassa« eines Haltungsmotivs und einer Bildmetapher der Verkündigungsikonographie bedient, verkehrt er somit den höchsten aller Bildgegenstände ironisierend in sein Gegenteil. Darüber hinaus übt er eine – ganz ernsthafte – Kritik an einer metaphysischen Definition der Malerei, nämlich dass sie in der Lage ist, die Gegenwärtigkeit des Göttlichen darstellen zu können. Zahlreiche religiöse Historien Caravaggios werden, eindringlicher als dies je zuvor geschehen ist, den vermessenen Anspruch des Menschen aufzeigen, aus eigener Kraft das Göttliche erkennen zu können. Man mag Lippis Bild als ein frommes Bekenntnis erachten, aber es ist auch eine Geste der Ermächtigung, die nichts weniger als die Anwesenheit des Göttlichen im Bild verspricht und zugleich eine Erklärung für die Art und Weise seiner Präsenz geben möchte. Caravaggio wird genau den umgekehrten Weg gehen. Durch seine Ironisierungen zeigt er Scheitern und Unvermögen, Gott bleibt unverfügbar. So provokativ das »Eidechsenbild« auch daherkommt, in seiner ironisch-distanzierenden Grundstruktur verweist es auf das Problem des religiösen Bildes und inszeniert sein Scheitern.

Meine Interpretation hat unerwartete Wendungen genommen. So bin ich zunächst dem satirischen Gehalt nachgegangen, der im Bild zweifelsohne enthalten ist. Lässt man sich davon in negativer Weise beeindrucken, wird einem die denkerische Tiefe des Bildes verschlossen bleiben. Caravaggio schafft eine spöttische Malerei, in der sich Komik und Kritik, Spaß und Ernst auf das Beste ergänzen und gegensätzliche Interpretationen provozieren. Ob ich »cazzo«, »mentula« oder gar »mentulatus«, »ucello«, »Phallus«, »lucertolotto« oder »membrum

virile« sage, macht einen Unterschied aus. Vieldeutigkeit und unterschiedliche Benennung sind kein Mangel, sondern ein Vergnügen. Dies gilt ebenso für die Spannung von lateinischer und volkssprachlicher Tradition, die für das Werk unterschiedliche Horizonte eröffnet. Wenn man ein Bild in geselliger Runde interpretiert, ergibt eine Entdeckung die nächste, ein Scherz versucht den vorhergehenden zu überbieten. Pornographische und blasphemische Witze sind an und für sich bedeutungslos, sie sind es aber keineswegs, wenn Schamgrenzen überschritten und die Dinge ausgesprochen und beim Namen genannt werden müssen. Sexuelle Anspielungen setzen ein kollektives und lautes Betrachten eher voraus als ein individuelles. Die vordergründige Schlichtheit des »Eidechsenbildes« verhält sich umgekehrt proportional zur Dichte des intellektuellen Entwurfs. Man steht dem Gemälde hilflos gegenüber, wenn man nicht die ebenso klassischen wie unklassischen Quellen berücksichtigt und wenn man es nicht als Ausdruck einer libertinären Kultur begreift.

Ja mehr noch, das Gemälde ist Ausdruck einer Kultur des Scherzo und der Burla, die dem Betrachter die Möglichkeit eröffnen, seinen Scharfsinn zu demonstrieren.⁶⁴ Über den Kardinal del Monte als dem wahrscheinlichsten Auftraggeber oder doch immerhin Adressaten des Bildes heißt es: »[...] é galanthuomo, musico eccelente, burla volontieri, piglia il mondo come va e vuol vivere.«⁶⁵

Wo gut gemeinter Spott endet und die Invektive im Sinne der Beleidigung oder Verhöhnung beginnt, ist nur im Einzelfall zu entscheiden. Im analysierten Beispiel des »Eidechsenjungen« besteht die Kunst Caravaggios ohne Zweifel darin, en permanence das Hohe und das Niedrige, das Ernste und das Lächerliche zu verkehren und auch vor religiösen Symbolen nicht Halt zu machen. Das Gemälde dient maximaler Versprachlichung. Dabei haben wir festgestellt, dass es sprach- und bildorientierte Witze gibt. Der Biss der Eidechse als Penetration,

⁶⁴ Die Kultur der *Burla* definiert auch Baldassare Castiglione in seinem zweiten Buch des *Corregiano* im Sinne eines geistvollen und taktvollen Scherzes, der für Verwirrung und Erschrecken sorgen dürfe, seine Auflösung jedoch in einem Lachen wider die Erwartung und letztlich in einem ruhigen Ende finden solle. Vgl. Baldassare Castiglione: *Das Buch vom Hofmann*. Übersetzt u. erläutert von Fritz Baumgart. Bremen 1960, S. 214, 222. Das Verständnis für Humor und ironischen Feinsinn war gleichfalls Charakteristikum von Caravaggios Mäzen Francesco Maria del Monte, den sein Biograph Dirk van Ameijden als »uomo di giocondissima maniera e conversatione« beschreibt und der das Streben Del Montes nach Harmonie als herausragende Inspiration seiner Persönlichkeit hervorhebt. »[...] quella possibilità di armonia, quell'ideale irenico che sembra ispirare tutta la maturità del cardinal Del Monte.« Zitiert nach Luigi Spezzaferro: *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*. In: *Storia dell'arte* 9/10 (1971), S. 57–92, hier S. 90.

⁶⁵ Riccardo Bassani, Fiora Bellini: *Caravaggio assassino. La carriera di un »valenthuomo« fazi-oso nella Roma della Controriforma*. Rom 1994, S. 59.

die Entjungferung des nicht Jungfräulichen im Sinne des Deflorare, die Eidechse als Penis im Sinne des Lucertolotto, das Naschen der Früchte und deren »dolcezza« – all das sind sprachorientierte Anspielungen, die sich etablierter Topoi bedienen. Sodann gibt es ikonographische Traditionen, derer sich der Künstler bedient. Die Conturbatio als spezifische Handstellung, Kleidung und Attribute als Bestandteil der Kurtisanen- und Marienikonographie, das Motiv des älteren Laokoonsohns, die übertriebene Darstellung der Haare etc. Die Kunst der Bildlektüre besteht in der permanenten Verschränkung all dieser Traditionen, Motive und rebusartiger Konstruktionen.

Es gibt eine Phase frühneuzeitlicher Bildkunst, die in der Tradition von Apuleius, Petron und Martial steht, eine Tradition, in der nicht nur Diotimas hehre Lobrede auf den Eros, sondern auch die spöttischen Bemerkungen des Alkibiades über den Verstellungskünstler Sokrates und dessen besondere Verführungskunst ihre Wirkung gezeitigt haben und in der es einen fließenden Übergang vom Lustigen zum Lächerlichen gibt. Mit Nietzsche gesprochen besteht die Antike eben nicht nur aus Apoll, sondern auch aus Dionysos, nicht nur aus Platon, sondern auch aus dem Kuppler Sokrates in Xenophons *Gastmahl*, nicht nur aus Hetero-, sondern auch aus Homosexualität, um bei meinem Beispiel zu bleiben.

Ich fasse zusammen: Als Dichter ist Caravaggio eine Katastrophe. In Bezug auf die Komplexität des Bildes ist seine Invektive allerdings erregend. Abschließend stellt sich die Frage, ob und inwieweit Bild und Text einen gemeinsamen Verstehenshorizont haben. Im Sinne der Transgression ist dies ohne Zweifel der Fall. Bild und Text überschreiten in extremer Weise das Schickliche. Dabei ist das Gemälde im Vergleich zum Gedicht keinesfalls weniger transgressiv. Doch während das Gedicht den Gegner benennt, wird im Bild alles dissimuliert. Dies hängt zweifellos mit den blasphemischen Konnotationen in Bezug auf Jungfräulichkeit, aber auch mit dem justiziablen Tatbestand der Sodomie zusammen. Doch kritisiert Caravaggio weniger Michelangelo oder die Qualität bestimmter Kunstwerke, als vielmehr jene Künstler, die klassizistischer Imitatiopraxis folgen und die Kunst nicht voranbringen, da sie bloß nachäffen. Dies alles mag zutreffend scheinen oder auch nicht. Es stimmt, was der Volksmund sagt: Über Humor und dessen Inhalt lässt sich trefflich streiten. Keiner hat es konziser formuliert als Johann Wolfgang von Goethe. In seinen *Gesprächen mit Eckermann* beschwört er das Diktum Christoph Martin Wielands: »Ich wollte die Menschen wohl amüsieren, wären sie nur amüsabel.«⁶⁶

66 Regine Otto, Peter Wersig (Hgg.): Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Berlin 1982, S. 233.