

Valeska von Rosen

INSZENIERTE UNKONVENTIONALITÄT.
Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio *

Wie wohl kein zweiter Künstler in der Frühen Neuzeit hat Michelangelo Merisi da Caravaggio die Betrachter seiner Werke polarisiert. Bereits aus seinen Lebzeiten berichten die uns erhaltenen Textquellen, die, wenn auch bedingt, das Kunstgespräch der Zeit spiegeln, direkt und indirekt von höchst kontroversen Reaktionen auf seine Bilder für den öffentlichen Raum, deren Enthüllung häufig von „rumore“ begleitet war.¹ So wurden bekanntlich mehrere seiner für Kapellen bestimmten Gemälde von den entsprechenden Kongregationen abgelehnt. Gleichzeitig verfügte Caravaggio jedoch über einen illustren Kreis von Sammlern und Förderern in Rom und den Orten seiner durch äußere Umstände erzwungenen Reisen, die sich nicht nur um seine Galeriebilder ‚gerissen‘, sondern gerade auch die abgelehnten Altarbilder gern für ihre Sammlungen übernommen haben. Die Polarisierung des Publikums läßt sich – wenn auch natürlich unter veränderten Prämissen – ebenfalls in der modernen Forschung beobachten, nimmt man als Indiz hierfür den Wandel, den das ‚Image‘ des Malers in den letzten Jahrzehnten erfahren hat. Bei aller problematischen Vereinfachung, welche die Nachzeichnung einer größeren Forschungsentwicklung mit sich bringt, weil sie zwangsläufig abweichende und differenzierter argumentierende Positionen ausblendet, läßt sich diese doch folgendermaßen beschreiben²: Caravaggio galt lange als das *enfant terrible*

* Der Aufsatz berührt Themen, die ich in einem größeren Forschungsprojekt zu Ambiguität, Ironie und Performativität bei Caravaggio und den sogenannten Caravaggisten ausführlicher darlege. Ich danke den Teilnehmern des Kolloquiums und Brigitte Kuhn für zahlreiche Anregungen, die in die überarbeitete Fassung meines Beitrags eingeflossen sind.

¹ Von „rumore“ in Folge Caravaggios erster Kapellenausstattung in San Luigi dei Francesi berichtet Giovanni Baglione, der dem Maler Federico Zuccari die Worte „Che rumore è questo [...]“ in den Mund legt (Giovanni Baglione: *Le vite de' pittori, scultori et architetti – Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* [Roma 1642], Faksimile-Edition, a cura di Valerio Mariani, Roma 1935, 137. Auch die Werke in der Sammlung von Ciriaco Mattei bringt er mit „romore“ in Verbindung: „Anzi fe cadere al romore anche il Signor Ciriaco Matthei, a cui il Caravaggio hauea dipinto vn s. Gio. Battista, e quando N. Signore andò in Emaus, & all' hora che s. Thomasso toccò co' l dito il costato del Saluadore; & intaccò quel di molte centinaia di scudi.“ (Ebd.).

² Zur Rezeptionsgeschichte Caravaggios ausführlicher: Margit Franziska Brehm: *Der Fall Caravaggio – Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1992.

der Künstler in der Frühen Neuzeit schlechthin, als ein Maler mit niedrigem Bildungshorizont, der allein auf die unreflektierte Wiedergabe seiner Lebenswirklichkeit setzt und sich emphatisch über die Werte und Normen künstlerischen Arbeitens seiner Zeit, allen voran die Leitbilder der Antike und der Hochrenaissance, hinwegsetzte. Die Grundlagen für dieses Image legten bereits seine ersten Biographen³, doch war es der modernen Forschung willkommen, weil es auf einem ihr vertrauten Denkmuster beruht. Sie erkannte in Caravaggio einen Maler, in dessen Werken sich sein ‚draufgängerisches‘ Wesen und Leben spiegelt.⁴ Das postulierte Bedingungsverhältnis von Leben und Werk läßt sich auf einen einfachen Nenner bringen: Caravaggio arbeitete unkonventionell, weil er so lebte.⁵

Die Übertragung solcher in der romantischen und postromantischen Genie- und Ausdrucksästhetik wurzelnden Vorstellungen auf ideengeschichtlich weitaus ältere Phänomene kann in methodischer Hinsicht zwar wenig überzeugen⁶, für den Wandel des Caravaggio-Bildes in den letzten Jahrzehnten waren jedoch andere Faktoren ausschlaggebend, und zwar die wachsenden Kenntnisse über den intellektuellen und künstlerischen Background des Malers. So gelang es der Forschung inzwischen nicht nur, Caravaggios Verankerung in den intellektuellen Kreisen Roms und seine Freundschaften mit Musikern und Dichtern wie etwa Giambattista Marino zu rekonstruieren, sondern auch seine Kenntnisse und Bezugnahmen auf ältere Werke gerade

³ Vgl. hierfür Nevenka Kroschewski: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder – Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002 [im folgenden: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder*], *passim* und bes. 14f., 24, 34–49; dies.: *Filologia caravaggesca – Künstlerische Handschrift und textuelle Tradition* [im folgenden: *Filologia caravaggesca*], in: *Der stumme Diskurs der Bilder – Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger und Vf., Berlin 2003 [im folgenden: *Der stumme Diskurs*], 305–315.

⁴ Caravaggios Taten und ihre Folgen (Mord oder Totschlag, Körperverletzungen, Involvierung in mehrere Prozesse, Fluchten aus Rom) sind hinlänglich bekannt und müssen hier nicht ausgeführt werden; alle diesbezüglichen Dokumente findet man nun vollständig in: Stefania Macioce: *Michelangelo Merisi da Caravaggio – Fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003 [im folgenden: *Caravaggio – Fonti e documenti*].

⁵ Vgl. hierfür einige markante Sätze von Christoph L. Frommel: *Caravaggio und seine Modelle*, in: *Castrum Peregrini* 96 (1971), 21–56 [im folgenden: *Caravaggio und seine Modelle*], hier: 21: „Provokierend wirkten sein Leben, seine Aussprüche und seine Bilder schon auf die Zeitgenossen“ und ebd., 54: „Und wo er in der Öffentlichkeit auf Ablehnung stößt, versucht er es ein zweites Mal. Doch er malt nur solche Themen, die er im ganz persönlichen Sinne umdeuten kann. Und diese persönliche Umdeutung ist nur möglich, weil es ihm gelingt, elementare Erfahrungen seiner eigenen Existenz unmittelbar für seine Kunst fruchtbar werden zu lassen, weil er seine Kunst lebt und sein Leben zu Kunst macht.“

⁶ Die Problematik der Rückprojektion dieses Denkmusters auf ältere Phänomene hat konzise immer wieder Klaus W. Hempfer betont; vgl. etwa: Klaus W. Hempfer: *Shakespeares „Sonnets“ – Inszenierte Alterität und Diskurstypenspiel*, in: *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven*, hg. von Dieter Mehl, Münster 1993, 168–205, wiederabgedruckt in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation* [im folgenden: *Grundlagen*], hg. von Stefan Hartung, Stuttgart 2002, 157–183 [im folgenden: *Shakespeare's „Sonnets“*], dort: 157.

der Hochrenaissance und der Antike nachzuweisen, und überhaupt wurde und wird zunehmend die konzeptuelle und ästhetische Vielschichtigkeit seiner Gemälde aufgezeigt. Dies mußte zwangsläufig auf den Bruch mit dem Künstlerbild des nonkonformistischen ‚Maler-Rebellen‘, der keine tradierten Werte und Normen künstlerischen Arbeitens für sich als bindend erachtet habe, hinauslaufen.

Was im Zuge dieses Wandels in meinen Augen jedoch zu wenig beachtet wurde und daher den Rahmen meiner Überlegungen bilden soll, ist die Frage, wie sich diese Erkenntnisse bezüglich des reflexiven Niveaus und Anspruchs seiner Gemälde mit dem unkonventionellen und ‚originellen‘ Charakter, den seine Gemälde ja dennoch unleugbar haben, ins Verhältnis setzen lassen. Wenn sich in der Forschungsdiskussion zunehmend herausstellt, daß Caravaggio eigentlich genau die in der Frühen Neuzeit konventionalisierten Verfahrensweisen, wie die Orientierung an und den Rekurs auf die Antike und die zur neuen Norm erhobenen Werke der Hochrenaissance, bediente, zeichnet sich ganz offensichtlich eine Diskrepanz ab zwischen dem, was seine Gemälde nicht nur beim ersten Scheindruck zu sein vorgeben – und dessentwegen sie eben jenen „rumore“ bei ihrem Publikum erzeugen – und ihrer tatsächlichen Struktur. Wie geht man mit dieser Diskrepanz analytisch um, oder, anders gefragt: Wie läßt sich die offenkundige Unkonventionalität und Alterität von Caravaggios Gemälden, die den Zeitgenossen wie uns heutigen Betrachtern gleichermaßen ins Auge fällt, überhaupt analytisch beschreiben und damit ‚erklären‘, gerade wenn das Paradigma der Leben-Werk-Relation seine methodische Plausibilität mittlerweile eingebüßt hat?

Ich gebe für die angesprochene Diskrepanz zwischen ‚Schein‘ und ‚Sein‘ in Caravaggios Bildern ein Beispiel, das ein in den letzten zwei Jahrzehnten intensiv diskutiertes Forschungsthema betrifft, und zwar Caravaggios künstlerische Arbeitsweise: Ein großer Teil seiner Gemälde erweckt beim Betrachter zumindest auf den ersten Blick den Eindruck, Caravaggio hätte wenig mehr getan als römische Straßenjungen in sein Atelier zu bringen, zu ver- oder auch zu entkleiden, mit irgendwelchen Utensilien ausgestattet posieren zu lassen und dann ‚abzumalen‘.



Abb. 1. Caravaggio: *Die Wahrsagerin* (Rom, Pinacoteca Capitolina).

Die von Giovanni Pietro Bellori (aus einer zeitlichen Distanz von etwa drei Generationen) berichtete Entstehungsgeschichte der „Wahrsagerin“ in den Kapitolinischen Museen (Abb. 1) kleidet diesen Seheindruck in anekdotisch zugespitzte Form: Caravaggio habe als „Antwort“ auf die an ihn gerichtete Frage nach seinen künstlerischen Vor- und Leitbildern, und zwar konkret der Bedeutung der antiken Skulptur für seine Werke, eine zufällig vorbeikommende Zigeunerin zu sich herangewunken, in einen Raum geführt und dann „unmittelbar (dabei) nachgeahmt“ wie sie die Zukunft voraussagt⁷: „ritrarre“ ist der signifikante, von Bellori hier bewußt gewählte Ausdruck, weil ihm die

⁷ Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976 [im folgenden: *Le vite*], 214: „Laonde, essendogli mostrate le statue piú famose di Fidia e di Glicone, acciocché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo la ritrasse in atto di predire l'avventure [...]“; deutsche Übersetzung von Tanja Moormann in: *Genremalerei*, hg. von Barbara Gaehgens, Berlin 2002 [= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren IV], [im folgenden: *Genremalerei*], 174: „[...] und so nahm er sich einzig die Natur als Gegenstand für seinen Pinsel vor. Nachdem man ihm die berühmtesten Bildwerke von Phidias und Glykon gezeigt hatte, auf daß er von ihnen lerne, wies er als einzige Antwort mit der Hand auf eine Vielzahl von Menschen und bemerkte, daß ihn die Natur hinreichend mit Vorbildern versorgt habe. Um das zu bekräftigen, rief er eine vorbeigehende Zigeunerin von der Straße herbei, und nachdem er sie in seine Herberge geführt hatte, porträtierte er sie, wie sie die Zukunft vorhersagte [...]“. Für das Gemälde mit den Maßen 115 x 150 cm siehe Mia Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Bergamo 1983 [im folgenden: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*], Nr. 58, 519-521; Maurizio Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“ – L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma³ 2001 [im folgenden: *Caravaggio „pictor praestantissimus“*], Nr. 20, 404-406.

Semantik der unmittelbaren Orientierung am Naturvorbild zu eigen ist.⁸ Bildliche Indizien für eine solche Vorgehensweise Caravaggios, die Belloris Schilderung angeregt haben werden und die sie einem Großteil der modernen Forschung plausibel machten, sind die individuellen Gesichtszüge von Caravaggios Bildfiguren, die gerade dann besonders ins Auge fallen, wenn Caravaggio dasselbe Modell in ganz verschiedenen ‚Rollen‘ posieren ließ, wie es im „Amor Vincitore“ für Vincenzo Giustiniani (Abb. 2) und dem „Johannes“ für Ciriaco Mattei (Abb. 3) der Fall war.⁹

Abb 2. Caravaggio: *Amor Vincitore* (Berlin, Gemäldegalerie SMPK).

Weitere Indizien hierfür sind die ungewöhnlichen Ausleuchtungen der Gemälde, die man ebenso wie die fehlenden Bildhintergründe auf die Ateliersituation zurückgeführt, und damit ‚naturalistisch‘ zu lesen versucht hat, ferner die oft zu beobachtenden Fehler in der figürlichen Anlage seiner Figuren, die eben als Hinweis auf das direkte Malen vor dem Modell ohne Anfertigung von Vorstudien im Medium der Zeichnung gelesen wurden, sowie schließlich die Unterschiede im Inkarnat bei den kaum oder gar



⁸ Vgl. die präzise Unterscheidung zwischen *ritrarre* und *imitare* in Vincenzo Dantis *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* [...] von 1567 sowie die diesbezügliche Deutung von Rudolf Preimesberger in: *Porträt*, hg. von dems., Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999 [= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren II], 273–287.

⁹ Vgl. Frommel: *Caravaggio und seine Modelle* [Anm. 5], 49 und Tav. V a–d; zu den Gemälden mit den Maßen 156 x 113 cm („Amor“; Berlin, Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz) und 129 x 94 cm („Johannes“; Rom, Pinacoteca Capitolina) siehe Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 1, 409–411 und Nr. 59, 521–523; Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 55, 468–470 und Nr. 59, 476–478.

nicht bekleideten Figuren wie eben dem „Johannes“ in der Kapitolinischen Galerie. Die Differenzen im Inkarnat bestehen zwischen solchen Körperteilen, die bei einem Menschen normalerweise bedeckt sind, wie Oberkörper und Rumpf, und solchen, die für gewöhnlich dem Sonnenlicht ausgesetzt sind, wie die Extremitäten, und suggerieren so den Zustand des ‚Entkleidetseins des Modells‘.

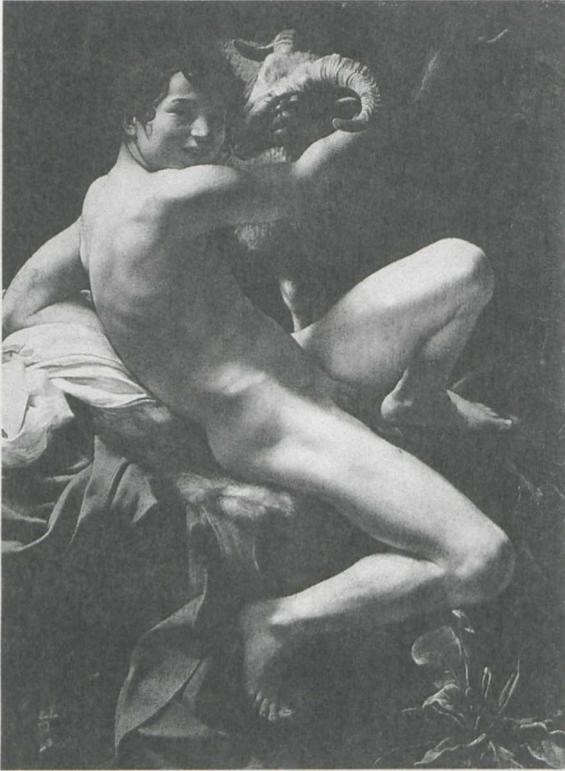


Abb. 3. Caravaggio: Johannes der Täufer (Rom, Pinacoteca Capitolina).

Daß Caravaggio tatsächlich etwa entsprechend Belloris anekdotisch zugespitzter Schilderung gearbeitet habe, ist eine These, die seit den 50er Jahren vereinzelt und seit den 80er Jahren in der anglo-amerikanischen wie italienischen Forschung breit und durchaus vehement vertreten wird.¹⁰ Etwa zeitgleich hat der britische Regisseur Derek Jarman diese Vorstellung von der Arbeitsweise des Malers in seinem Caravaggio-Film brillant umgesetzt. In ihm bilden die die Entourage des Malers verkörpernden Schauspieler quasi aus all-

täglichen Handlungen heraus *Tableaux vivants*, die Caravaggio dann mit raschen Pinselzügen auf die Leinwand bannt.¹¹

¹⁰ Zu nennen sind vor allem Keith Christiansen: *Caravaggio and „L'esempio davanti del naturale“*, in: *Art Bulletin* 68 (1986), 421-435 und Mina Gregori: *Come dipingeva il Caravaggio*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio – Come nascono i capolavori* (Katalog Firenze/Roma 1991/92), a cura di Mina Gregori, Milano 1991, 13-29 [im folgenden: *Come dipingeva il Caravaggio*]; zuvor bereits von Denis Mahon: *On Some Aspects of Caravaggio and His Times*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 12 (1953), 33-45 [im folgenden: *On Some Aspects*], hier: 39; eine sehr gute Zusammenfassung der Argumentationen findet man bei Kroschewski: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder* [Ann. 3] *passim* und bes. 14-21.

¹¹ Der Film wurde 1986 fertiggestellt. Vgl. Derek Jarman's „Caravaggio“ – *The Complete Film Script and Commentaries*, photos by Gerald Incandela, London 1986.

Nur angedeutet sei, daß sich ein solches *Ad-hoc*-Arbeiten, wie es von den Vertretern dieser „Primamalerei“-These postuliert wurde, konträr zu der in der Frühen Neuzeit konventionalisierten künstlerischen Arbeitsweise verhielte, welche die eigentliche Formentwicklung und die Orientierung am lebenden oder gegenständlichen Modell weitgehend im Medium der Zeichnung vorsah. Im Renaissance-Diskurs war sie bekanntlich mit bestimmten Ambitionen und Absichten verknüpft, und zwar der Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit zu einer primär geistigen. Sie basierte auf der Vorstellung, daß die im Geist des Künstlers gebildete Idee unmittelbar im *disegno* Form gewinnt, zu der die sinnlich-akzidentielle Farbe lediglich hinzutreten habe.¹² Auch über diesen Weg gewann die Forschung also *nolens volens* ein Indiz für die Vorstellung vom Maler-„Rebellen“ Caravaggio, der eben auch die künstlerische Arbeitsweise revolutioniert und ihre intellektuellen Implikationen für nichtig erachtet habe.¹³

Dieser durchaus breit entwickelten, sich aber bezüglich der Vorstellung, wie Künstler denn arbeiten, durch eine gewisse Naivität auszeichnenden Theorie über Caravaggios Arbeitspraxis ist mittlerweile widersprochen worden. Am umfassendsten von Nevenka Kroschewski, die nicht nur die als Augenzeugen-Berichte rezipierten Passagen der frühen Biographen auf rhetorische Muster hin untersucht und so in ihrem belegenden Wert relativiert hat. Kroschewski konnte gleichzeitig die vermeintliche Beweiskraft der technischen Erkenntnisse über Caravaggios Arbeitsweise entkräften und darüber hinaus wahrscheinlich machen, daß zumindest einigen Gemälden Caravaggios geometrische Konstruktionsprinzipien zugrundeliegen, was bedeutet, daß sie nicht direkt auf der Leinwand und vor dem Modell entwickelt worden sein können.¹⁴ Damit dürfte sich die Forschungsthese vom intuitiven ‚Maler-

¹² Siehe hierfür Wolfgang Kemp: ‚Disegno‘ – Beiträge zu einer Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219–240; auch Vf.: ‚Disegno und Colore‘, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 71–73 (mit weiterer Literatur).

¹³ Vgl. die Bemerkung von Walter Friedländer: *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, IX: „Caravaggio’s method of transferring ‚natura‘ – that is to say the model – directly to the canvas without the medium of preliminary drawings must have seemed a kind of crime against the Holy Spirit“; Mahon: *On Some Aspects* [Anm. 10], 42f.: „The mere working mechanics of pictorial representation in the High Renaissance sense never became an open book for Caravaggio“; und Mina Gregori: *Caravaggio dopo la mostra di Cleveland*, in: *Paragone* 263 (1972), 23–49, hier: 31: „la [...] pratica scandalosa di dipingere direttamente dal modello [...]“; vgl. auch Gregori: *Come dipingeva il Caravaggio* [Anm. 10], 15.

¹⁴ Kroschewski: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder* [Anm. 3]; dies.: *Filologia caravaggesca* [Anm. 3]; vgl. auch dies.: *Caravaggio-Bild und Caravaggios Bilder – Zur Frage der künstlerischen Methode*, in: *Artibus et historiae* 20 (1999) No. 39, 191–215. Konkret geht es um die Interpretation der sogenannten „Abbozzi“ und „Incisioni“ entweder als Indiz einer primamalerialischen Arbeitsweise oder eben der konventionellen Bildvorbereitung im Medium der Zeichnung, die dann mit Hilfsmitteln auf das eigentliche Trägermedium übertragen wird.

Pinseler‘ nach der Natur, die ja unverkennbare Spuren des modernen Geniekonzepts trägt¹⁵, kaum aufrechterhalten lassen.

Was durch diese Forschungsergebnisse jedoch bestehen bleibt oder sich sogar noch schärfer als Interpretandum abzeichnet, ist die bereits angedeutete Diskrepanz zwischen ‚Schein‘ und ‚Sein‘ in Caravaggios Gemälden, also zwischen dem, was die Bilder beim Betrachter über ihre Genese an Assoziationen wecken und ihrer tatsächlichen Entstehung, wie auch immer diese nun gewesen sein mag – sei es, daß die Gemälde tatsächlich geometrisch konstruiert sind, wie Kroschewski vermutet, daß Caravaggio technisch-optische Hilfsmittel einsetzte, wie dies David Hockney jüngst zu beweisen versucht hat¹⁶, oder sie doch lediglich im Medium der Zeichnung vorbereitete.¹⁷ Die Evidenz ihrer ‚naturalistischen‘ Genese ist eine scheinbare, denn die Bilder sind alles andere als unmittelbar vor dem lebenden Modell entstanden. Und doch lenkt Caravaggio mittels der genannten Indizien die Vorstellungen des Betrachters genau in diese Richtung, was bedeutet, daß er kalkuliert darauf zielt, einen *falschen* Eindruck zu erwecken. Hier zeichnet sich ein Moment künstlerischer Selbststilisierung ab, die wohl im vielzitierten „Renaissance *self-fashioning*“ ihren ideellen Ort fand.¹⁸ Wie diese Selbststilisierung Caravaggios konkret für seine Zeitgenossen ausgesehen haben mag und mit welchen Intentionen sie verknüpft war, sind Fragen, die eingehenderer Beschäftigung bedürften.¹⁹ Nicht zuletzt um in der diskursarchäologischen Perspektive dieses Bandes zu bleiben, möchte ich fragen, was sie auf der Ebene der Werke bedeutet. Denn auch auf ihr ist ja die vielzitierte Unkonventionalität und ‚Originalität‘ Caravaggios eine gebrochene, denn sie ist die Folge eines kalkulierten Effekts; d.h. Caravaggio erzeugt nur den Anschein von Unmittelbarkeit, oder, anders formuliert, Unmittelbarkeit und Authentizität sind inszeniert.

Klaus W. Hempfer hat am Beispiel der Sonette eines dichtenden Zeitgenossen des Malers – William Shakespeare – das analytische Potential zur Beschreibung solcher Strategien des Umspielens von Normen aufgezeigt. Es läßt sich nutzen, um die Andersartigkeit der Werke „großer Künstler“ in Zeiten

¹⁵ Vgl. Kroschewski: *Filologia caravaggesca* [Anm. 3], 305.

¹⁶ David Hockney: *Secret Knowledge – Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001. Dazu sehr kritisch David Bomford in seiner Rezension in: *The Burlington Magazine* 144 (2002), 173f.

¹⁷ Maurizio Calvesi: *Conforme allo sbozzo*, in: *Ars* 4 (1988), 66–71; vgl. Kroschewski: *Über das allmähliche Verferten der Bilder* [Anm. 3], dort: 67–75; jüngst auch Giulio Bora: *Da Peterzano a Caravaggio – Un’ipotesi sulla pratica disegnativa*, in: *Paragone* 53 (2002), 3–20. Vgl. bereits Alfred Moir: *Did Caravaggio Draw?*, in: *Art Quarterly* 32 (1969), 354–372.

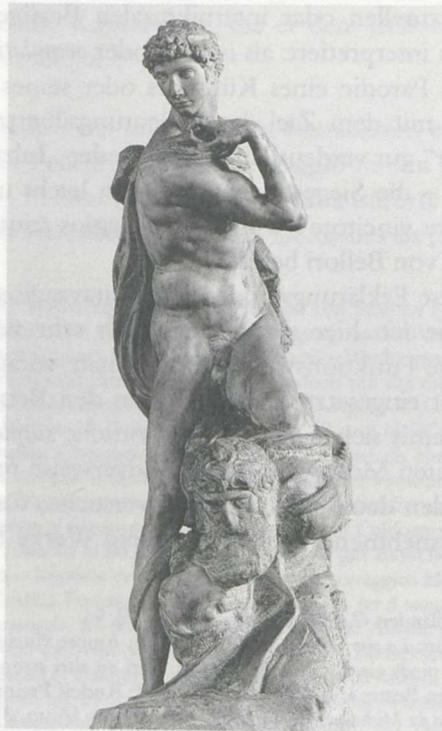
¹⁸ Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning – From More to Shakespeare*, Chicago 1991.

¹⁹ Ich gehe hierauf in der oben genannten größeren Studie sowie in meinem Beitrag für den Katalog der Caravaggio-Ausstellung in Düsseldorf 2006/2007 näher ein: Vf.: *Arbeiten am Image – Caravaggios Selbststilisierung in Bezug auf seine Arbeitsweise*, in: *Caravaggio – Originale, Varianten, Kopien im Spiegel der Forschung*, hg. von Jürgen Harte, Ostfildern-Ruit 2006, 58–67.

einer auf Normierungen basierenden Ästhetik methodisch plausibel zu charakterisieren, ohne dabei auf das problematische Oppositionsschema von Originalität und Konventionalität zurückzugreifen. Dies gelingt eben dann, versteht man „das Andere (nicht) im (post)romantischen Sinn“, sondern als eine „inszenierte Alterität, deren Inszeniertheit mitzulesen ist und mitgelesen werden kann, wenn man erkennt, wie und mit welchen Konventionen gespielt wird.“²⁰ Exakt dieser spielerische Umgang mit Konventionen und die entsprechende Erzeugung von Effekten zeichnet auch Caravaggios Vorgehensweise aus.²¹ Diese Überlegung möchte ich im folgenden am Beispiel seines Umgangs mit einer anderen Kategorie ausführen, und zwar der *imitatio*, die ja überhaupt „die zentrale Voraussetzung für die Ausbildung des renaissance-spezifischen Diskurssystems“²² bildet.

Abb. 4. Michelangelo: Allegorie des Sieges (Florenz, Palazzo Vecchio).

Mit dem Themenkomplex der spezifischen Entstehungsform der Bilder ist die *imitatio (naturae)* bereits berührt, doch möchte ich nun ihre andere Facette in den Blick nehmen, und zwar die *imitatio artis*, die das Verhältnis eines Kunstwerks zu anderen, älteren Werken betrifft – dies nicht nur ihrer Bedeutung für den Renaissancediskurs wegen, sondern auch, weil sich mit Bezug auf diese Kategorie die angesprochene Diskrepanz in Caravaggios Werken in besonderer Schärfe abzeichnet.



²⁰ Hempfer: *Shakespeare's „Sonnets“* [Anm. 6], 158.

²¹ Vgl. bereits Vf.: *Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* (2003), Nr. 7/8, 59–72 [im folgenden: *Bedeutungsspiele*] und *L'Ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre rappresentazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei „Caravaggisti“*, in: *Caravaggio e il suo ambiente*, hg. von Cinisello Balsamo, Sybille Ebert-Schifferer, Lothar Sickinge und Vf., (im Druck) [im folgenden: *L'Ignudo nella Pinacoteca Capitolina*].

²² Klaus W. Hempfer: *Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘*, in: *Renaissance – Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen: Literatur, Philosophie, Bildende Kunst*, hg. von dems., Stuttgart 1993, 9–45, hier: 15.

Es wurde in der Forschung eigentlich früh gesehen, daß sich der vermeintliche ‚Antiklassizist‘ Caravaggio, der keine tradierten Werte und Normen als bindend betrachtet haben soll, in seinen Gemälden auffallend häufig auf Werke wichtiger Künstler der Hochrenaissance und der Antike rekurriert hat. Ein forschungsgeschichtlich gesehen wichtiges Beispiel ist der Berliner „Amor“ (Abb. 2), dessen besonderes, sich durch Instabilität auszeichnendes Sitzmotiv mit der ähnlich labilen Pose von Michelangelos „Sieger“ oder „Allegorie des Sieges“ (Abb. 4) im Florentiner Palazzo Vecchio in Verbindung gebracht wurde.²³

Sieht man einmal von jenem Teil der Forschung ab, die sich im Sinne der Quellen- und Einflußbestimmung damit begnügte, die Herkunft eines Motivs benennen zu können, wurden diese Form- oder Bildzitate, Allusionen, intertextuellen oder interpikturalen Bezüge im wesentlichen in drei Richtungen interpretiert: als *imitatio* oder *aemulatio* mit einem bedeutenden Künstler, als Parodie eines Künstlers oder seines Werks oder schließlich als Verfahren mit dem Ziel der Bedeutungsübertragung, was sich am Beispiel des „Amor“ gut verdeutlichen läßt, da der „Inhalt“ von Michelangelos *allegorischer* Statue – die Siegesthematik – eben leicht und präzise zu bestimmen ist. Als „Amore vincitore“ wurde Caravaggios triumphierender Knabe entsprechend bereits von Bellori bezeichnet.²⁴

Diese Erklärungsmodelle für Caravaggios Praxis der Allusion oder des Zitats, die ich hier selbstverständlich sehr verkürzt darstelle, setzen eine bestimmte Funktionsweise der Bildzitate voraus: Die Zitate wurden vom Maler bewußt eingesetzt und sollen von den Betrachtern des Werks erkannt werden, damit sich ihnen das semantische *surplus* des Gemäldes vermittelt.²⁵ Die genannten Motivationen für Bildverweise reichen indes nicht aus, wie ich im folgenden deutlich zu machen versuche. Caravaggio hat sich in seinen Werken ausnehmend häufig auf andere Werke bezogen, in den selteneren Fällen

²³ Friedländer: *Caravaggio Studies* [Anm. 13], 91.

²⁴ Bellori: *Le vite* [Anm. 7], 222: „[...] un Amore vincitore, che con la destra solleva lo strale, ed a' suoi piedi giacciono in terra armi, libri ed altri stromenti per trofeo.“ Jüngst zum „Amor“ und seinen Bezug auf Michelangelos Figur: Rudolf Preimesberger: *Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo*, in: *Der stumme Diskurs* [Anm. 3], 243–260, bes. 251ff., der allerdings davon ausgeht, Caravaggio habe auf Michelangelos Figur des sitzenden Bartholomäus im „Jüngsten Gericht“ der Cappella Sistina Bezug genommen, was das implizite Problem jeder Intertextualitäts- oder Interpikturalitätsforschung – die Existenz eines Forschungskonsens' bezüglich des zitierten Motivs – veranschaulichen kann. Vgl. außerdem Victoria von Flemming: *Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft – Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder*, in: *Männlichkeit im Blick – Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hg. von Mechthild Fend und Marianne Koos, Köln u.a. 2004, 99–119.

²⁵ Für allgemeine sowie theoretische Überlegungen zum Bildzitat siehe Donat de Chapeaurouge: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974 sowie meinen Interpikturalitäts-Artikel (Vf.: *Interpikturalität*, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft* [Anm. 12], 161–164) mit der dort zusammengestellten Literatur.

läßt sich jedoch ein thematischer Bezug zwischen dem Zitierenden und dem Zitierten erkennen, man wird nicht immer eine Parodie auf Michelangelo oder Raffael konstatieren wollen, und die Vorstellung der *imitatio* oder *aemulatio* mit einem Künstler – so eminent wichtig sie für den Renaissance-Diskurs ist – birgt das Problem, daß sie die Besonderheit und Komplexität von Caravaggios Rekursen auf antike und neuzeitliche Bildwerke meines Erachtens nicht zu erfassen vermag. Genau um sie wird es mir im folgenden gehen, weil sich hier die innerbildliche Reflexion und Reaktion des Malers auf bestimmte Verfahrensweisen der Renaissance deutlich abzeichnet. Ich möchte zeigen, daß Caravaggio bestimmte Konstitutionsprinzipien, die für den Renaissance-Diskurs zentral waren, zum Thema machte, indem er in besonderer, und zwar in spielerisch-ironischer Weise auf ihre widersprüchlichen Aspekte abhob. Hierfür dienen mir seine Bezugnahmen auf antike Skulpturen als Beispiel, also auf solche Kunstwerke, die er dem Bellori-Zitat zufolge gerade nicht studiert haben möchte.²⁶

Eines der Altarbilder, das einigen *rumore* bei seinen ersten Betrachtern erzeugt haben dürfte, ist die „Madonna dei Pellegrini“, die Caravaggio in den Jahren 1604/05 für die Cappella Cavalletti in Sant’Agostino in Rom ausführte (Abb. 5).²⁷ Ermete Cavalletti hatte testamentarisch das Sujet des Gemäldes als „Ma-

²⁶ Das Thema „Caravaggio und die Antike“ ist bereits Thema einer Reihe von Studien gewesen, doch haben sie eher Allgemeines beleuchtet, wie Caravaggios Beschäftigung mit antiken Sujets (Bacchus, Narziß und Medusa). Am Beispiel seiner Bezugnahmen auf antike Werke ging es der Literatur vor allem um die Frage, was er gekannt haben mag, weniger jedoch um die mich vorrangig interessierende Funktionsweise seiner Antikenzitate. Vgl. vor allem Avigdor W.G. Posèq: *Caravaggio and the Antique*, in: *Artibus et historiae* 11 (1990), Nr. 21, 147-167 und id.: *Caravaggio and the Antique*, London 1998 [im folgenden: *Caravaggio and the Antique*], der jedoch eher allgemein bleibt: „He treated the postures of antique sculpture as a kind of gestural vocabulary that could injected with new life and used to express new meanings“ (13); für die Studie von Lynn Federle Orr: *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*, (Diss. University of California 1982), Ann Arbor 1982 [im folgenden: *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*] gilt ähnliches; auch sie ist in erster Linie mit dem – wichtigen – Impetus verknüpft, überhaupt Caravaggios klassische Bildung nachzuweisen. Ähnlich Maria Cristina Fortunati: *L’ellenismo e l’interesse per il mondo antico nell’opera di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in: *Romana Gens. Bollettino dell’Associazione Archeologica Romana* 85 (1996), Nr. 3-4, 26-36 (die von der Autorin angeführten Bildreurse kann ich nicht nachvollziehen) und Stefania Macioce: *Caravaggio and the Role of Classical Models*, in: *The Rediscovery of Antiquity – The Role of the Artist*, ed. by Jane Fejfer and Tobias Fischer-Hansen, Kopenhagen 2003, 423-445. Ich gehe im folgenden nur auf solche (bereits von der Forschung gesehenen) Bezugnahmen auf Figuren ein, die mir plausibel erscheinen und für die gleichzeitig auch wahrscheinlich zu machen ist, daß Caravaggio sowie ein (eingeschränkter) Rezipientenkreis sie überhaupt gekannt haben kann, was wiederum Voraussetzung ihrer semiotisch-kommunikativen Rolle und Funktion ist.

²⁷ Zu diesem Gemälde mit den Maßen 260 x 150 cm: Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 60, 524f.; Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 66, 488-490; zu den Umständen seiner Entstehung Marco Pupillo: *La „Madonna di Loreto“ di Caravaggio: gli scenari di una committenza*, in: *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli – Convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 maggio 2001)*, a cura di Caterina Volpi, Città di Castello 2002, 105-121. Cavalletti hatte kurz vor seinem Tod im Jahre 1602 eine Pilgerreise nach Loreto unternommen, die er allerdings wohl aus Krankheitsgründen vorzeitig hatte abbrechen müssen. Der Wunsch nach



Abb. 5. Caravaggio: *Madonna di Loreto* (Rom, San Agostino).

„*Madonna di Loreto*“ bestimmt, und entsprechend wird das Altarbild auch in den frühen Viten und Guiden bezeichnet. Damit ist es als bildlicher Rekurs auf das statuarische Kultbild aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 6) definiert, das in der Casa Santa in Loreto verehrt wurde.²⁸ Was diese genaue Bestimmung einer Madonnendarstellung als *Loreto-Madonna* an konkreten Vorgaben für Caravaggio implizierte, ist für uns nicht zuletzt deswegen schwer zu rekonstruieren, weil es einen festen Bildtypus der „*Madonna di Loreto*“, die von Pilgern verehrt wird, zu seiner Zeit offensichtlich nicht gab.²⁹ Was nahegelegen hätte, nämlich eine Darstellung der

Verehrung eines statuarischen Kultbilds durch Pilger, formulierte erst einige Jahre später Guercino in seinem Altarbild für S. Pietro in Cento (1618; Abb. 7) bildlich.³⁰ Vermutlich war dies der *concetto*, den auch Caravaggios Auftraggeber im Sinn hatten, als sie ihm den Auftrag erteilten.

einer Familienkapelle mit der Dedikation an die *Vergine lauretana* dürfte darauf zurückzuführen sein; Pupillo hält es für möglich, daß Cavalletti noch kurz vor seinem Tod mit Caravaggio bezüglich des Auftrags Absprachen traf (ebd., 109f.).

²⁸ Das Kultbild verbrannte im Jahre 1921.

²⁹ Vgl. *L'iconografia della Vergine di Loreto* (Katalog Loreto, Palazzo Apostolico della Santa Casa Loreto 1995), a cura di Floriano Grimaldi e Katy Sordi, Carilo 1995; strukturell noch am ehesten vergleichbar sind die Darstellungen von Michele Tosini und Filippo Bellini im Typus der *Sacra Conversazione* (ebd., 118-121; Prato, Monastero di San Vincenzo, Cappella della Madonna di Loreto und 122-125, Santa Maria Nuova, Chiesa di Sant' Antonio da Padova), da hier die Darstellung des Gnadenbildes um Personen erweitert wird.

³⁰ 239 x 149 cm; Cento, Pinacoteca Civile; vgl. *L'iconografia della Vergine* [Anm. 29], 162-165; *Nel-l'età di Correggio e dei Carracci – Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, (Katalog Bologna, Pinacoteca Nazionale; Washington, National Gallery of Art; New York, Metropolitan Museum 1986/87), Bologna 1986, Nr. 160, 461f.

Abb. 6. Ehemaliges Kultbild (Loreto, Gnadenkapelle).

Gerade im Vergleich mit Guercinos Gemälde wird die Besonderheit von Caravaggios Bildlösung in konzeptueller Hinsicht deutlich. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Darstellungen besteht darin, daß in Guercinos Gemälde die Pilger, es sind die Heiligen Bernardino und Franziskus, tatsächlich ein Kultbild verehren, wohingegen das alte Pilgerpaar in Caravaggios Altarbild vor der ‚leibhaftigen‘ Madonna kniet. Hält man daran fest, daß auch hier tatsächlich die Madonna di Loreto gemeint ist, zeigt uns Caravaggio die Verlebendigung des Kultbilds im Sinne einer Vision, die die Pilger haben und an der wir als externe Betrachter teilhaben dürfen.³¹ Die



Besonderheit seiner Darstellung besteht folglich darin, daß Caravaggio weitgehend auf innerbildliche Indikatoren, wie Wolken, Putti oder Differenzen im Farbauftrag, verzichtet, welche die Erscheinung Mariens eben als wundersame Erscheinung markieren. Lediglich der eigentümlich beleuchtete Rand der Bodenplatte, auf dem Maria steht, ferner der visuell dichte Moment einer „Beinahe-Berührung“ zwischen dem Fuß Christi und

³¹ Vgl. hierzu Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren – Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001 [im folgenden: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*], 269–272, hier: 269: „Worum es [...] geht, ist gerade nicht mehr eine durch das Bild zu leistende Demonstration von Authentizität. Vielmehr steht die Wiedergabe von Maria gleichsam im doppelten, mehrfach gebrochenen Reflex der Vorstellung, daß sie in ihrem Bild gegenwärtig und doch als Wesenheit von ihm verschieden ist, daß ihre Sichtbarkeit also allererst diejenige eines Bildes ist.“; David Ganz: *Barocke Bilderbauten – Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2000), 161–167, hier: 164: „[...] zwei zeitgenössische Pilger, welche die *Casa Santa* aufsuchen und dort nicht das Kultbild, sondern eine Erscheinung von dessen ‚Prototyp‘ antreffen.“

der Hand des Pilgers sowie dessen beleuchtete und offenbar aufgerissenen Augen lassen sich sozusagen ‚nachträglich‘ so lesen als deuteten sie auf eine Vision der Pilger hin.

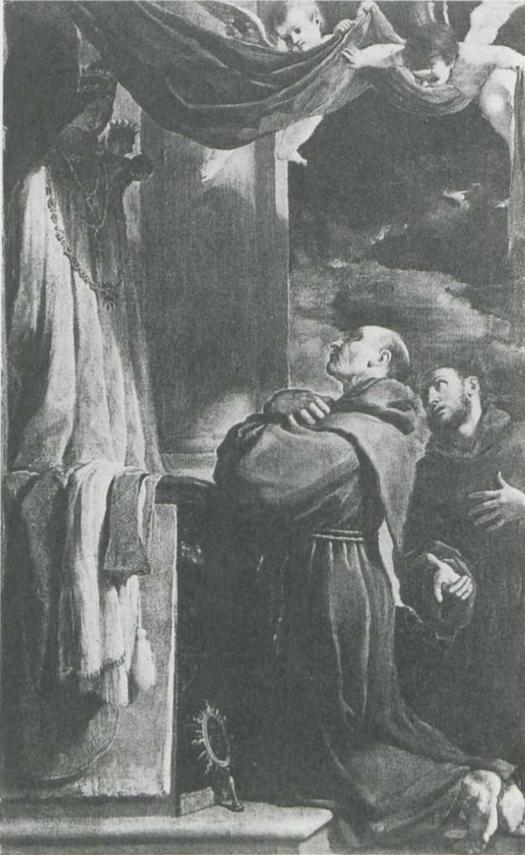


Abb. 7. Guercino: *Madonna di Loreto* (Cento, Pinacoteca Civile).

Nicht nur dieser Verlebendigung eines Kultbilds und der hierdurch bedingt eigenwilligen Ikonographie wegen ist Caravaggios „Loreto-Madonna“ besonders. Sie ist es auch durch das überaus groß geratene Kind, das Maria auf der ungewöhnlichen, nämlich der rechten Seite trägt; ferner durch die Anordnung der beiden Pilger, insbesondere des Mannes, der uns seine dreckigen Fußsohlen entgegenstreckt, vor allem aber ist sie es, der sowohl durch die Haltung Mariens, die mit nackten überkreuzten Füßen geradezu lässig an einem profilierten Rahmen lehnt, der sowohl eine Nische – vielleicht der Kultstatue?

³² – als auch eine einfache Tür begrenzen könnte. Mehrere Motive im Bild verleihen der Komposition eine labile Note: das ungewöhnliche Standmotiv Mariens, weiterhin der Umstand, daß sie nach Maßgabe der Position ihrer Hände ihr Kind nicht wirklich festhält, sowie schließlich der Pilger, der soeben auf die Knie gefallen zu sein scheint und dessen Stab eigentlich im Fallen begriffen sein müsste. Wie ungewöhnlich aber gerade das hier besonders interessierende Standmotiv Mariens ist, muß nicht eigens betont werden; eine weitere Madonna mit überkreuzten nackten Füßen wird man in

³² Krüger (*Das Bild als Schleier des Unsichtbaren* [Anm. 31], 269) hat mit Bezug auf das unter dem Putz hervortretende Mauerwerk auf die berühmte „Sante Mura“ der Casa di Loreto hingewiesen, auf die hier alludiert sei: Auch hierin besteht ein ambigues Moment, denn ein großer Teil der Betrachter wird sicherlich zunächst lediglich eine schlichte Hausfassade mit abblätternem Putz assoziiert haben.

der gesamten okzidentalen Bildtradition wohl nicht finden. Der Vorwurf mangelnden *decorums* durch Francesco Scannelli war absehbar,³³ und zwar nicht nur, weil dieses Standmotiv mit dem *decorum* der Muttergottes per se nicht zu vereinbaren ist, sondern auch, weil durch die Bezeichnung des Bildes als „Loreto-Madonna“ ja zumindest vage der Rekurs auf ein statuarisches Kultbild aufgerufen ist.

Abb. 8. „Thusnelda“ (Florenz, Loggia dei Lanzi).

Das Interessante ist nun, daß gerade dieses Standmotiv durchaus von einer Statue angeregt ist, nur nicht von einem christlichen Kultbild, sondern einer Antike. Es ist in der Forschung längst beobachtet worden, daß Caravaggio mit der Figur Mariens seitenverkehrt auf die sog. „Thusnelda“ oder „Veturia“ (Abb. 8) rekurriert.³⁴ Diese römische Marmorstatue, die zu Caravaggios Lebzeiten im Garten der Villa Medici in Rom aufgestellt war, wurde häufig in Stichwerken reproduziert und befindet sich heute in der Loggia dei Lanzi in Florenz. Sie gilt als Darstellung



³³ Francesco Scannelli: *Il microcosmo della pittura* [Cesena 1657], Bologna 1989, 198: „Nella Chiesa di S. Agostino compare subito nell'entrare a mano sinistra nella prima Capella vna Tauola doue intese di rappresentare dalla parte destra la B. Vergine in piedi col Santo Bambino in collo, & alla sinistra inginocchiati vn Pellegrino insieme con vna Vecchia in atto di diuotione, e chi viene ad osseruarli non può anco, se non confessare il lor' animo ben disposto, ed assai confermato egualmente nella fede, come nella pura semplicità di cuore per orare ad immagine, che in vece di contenere il douuto decoro, con gratia, e diuotione si riconosce per ogni parte priua, hauendo in fatti i soli primi capi, e maggiori Maestri dimostrato in vn'epilogo a marauiglia il tutto.“

³⁴ Erstmals gesehen von Jacob Hess: *Modelle e modelli del Caravaggio*, in: *Commentari* 5 (1954), 271-289, wiederabgedruckt in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Rom 1967, 275-288 [die jünger Ausgabe im folgenden: *Modelle e modelli*], hier: 275f.; vgl. auch Orr: *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio* [Anm. 26], 54f.; für die antike Statue siehe: Gabriella Capecchi: *Le statue antiche della Loggia dei Lanzi*, in: *Bollettino d'arte* 60 (1975), 169-178, bes. Nr. 3, 172 (249 cm ohne Plinthe; trajanisch); Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture – A Handbook of Sources*, London 1986 [im folgenden: *Renaissance Artists & Antique Sculpture*], Nr. 166, 198f.

der trauernden, von den Römern in Gefangenschaft genommenen Gattin des germanischen Fürsten Arminius.

Meine oben angedeutete Überlegung, Caravaggios Rekurse auf ältere Werke zeichne stets ein besonderes, von der üblichen Praxis der Antikenimitation abweichendes Moment aus, läßt sich an diesem Beispiel gut verdeutlichen, denn der Bezug auf die „Thusnelda“ ist gleich in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: zum einen durch die Wahl des zitierten Objekts, und zum anderen durch das, was diese für das zitierende Werk bedeutet. Denn die Thusnelda-Statue ist ja eine Antike, die das Ideal des ausponderierten, kontrapostischen Stehens, das nun gerade den Antikendiskurs der Renaissance maßgeblich bestimmt, nicht erfüllt. Wie auch immer das nicht szenisch-narrativ legitimierte Standmotiv der „Thusnelda“ zu Caravaggios Zeiten gedeutet wurde – als Index für „Fremdheit“ oder als Formel für Trauer –, ausgerechnet eine solche, zugespitzt formuliert, „unantike“ Statue nimmt sich Caravaggio als Vorbild für eine Maria mit Kind, die auch im äußeren Erscheinungsbild mit ihren tiefschwarzen Haaren und weitem Décolleté, in dem der Ansatz der Brüste zu erkennen ist, erheblich vom Kanon der Madonnendarstellungen abweicht. Nicht zufällig kolportierten Zeitgenossen den Namens des Modells, und zwar als „Lena“, die ihnen bekannte „donna del Caravaggio“. ³⁵ Die Umdeutung des Standmotivs in ein lässiges Lehnen am Türrahmen wird für den Betrachter auch gänzlich andere, nämlich veritabel unangemessene Assoziationen erweckt haben; ³⁶ für den zeitgenössischen Betrachter, dem noch die ursprüngliche Weihung des Altars an Maria Magdalena geläufig war, dürfte dieses Detail eine weitere Pointe geborgen haben. ³⁷

Als Einzelbeispiel wäre eine solch ungewöhnliche Form der Antikenimitation sicherlich nicht überzubewerten, doch gibt es in Caravaggios Œuvre durchaus Vergleichbares. So der „Johannes der Täufer“ in der römischen Galleria Corsini (Abb. 9), der in etwa demselben Zeitraum entstanden ist. ³⁸ Der Rezeptionskontext dieses Werks ist ein anderer als derjenige der Loreto-Ma-

³⁵ Vgl. Hess: *Modelle e modelli* [Anm. 34], 275–277.

³⁶ Hierfür gibt es zwar keine Quellen-Belege; doch ist daran zu erinnern, daß von Giulio Mancini zu Lebzeiten Caravaggios die Anekdote kolportiert wurde, dieser habe für die tote Muttergottes im „Marientod“ (Paris, Louvre) eine Prostituierte als Modell benutzt („qualche meretrice sozza delli ortacci“ und „havea ritratto una cortigiana“). (Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura* I, a cura di Adriana Marucchi, Roma 1956, 120 und 224); dies beweist, daß ungewöhnliche Modelle etc. entsprechende Phantasien anregen.

³⁷ Vgl. Hess: *Modelle e modelli* [Anm. 34], 275. Die Fresken an den Seitenwänden der Kapelle von Christoforo Casolani zeigen noch die hl. Maria Magdalena, die ja Patronin der Prostituierten ist.

³⁸ Zu diesem Gemälde (94 x 131 cm; um 1606): Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 56, 517f.; Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 73, 503f.; Sivigliano Alloisi: in: *Caravaggio e i suoi – Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini* (Katalog Rom, Palazzo Barberini 1999), Neapel 1999 [im folgenden: *Caravaggio e i suoi*], 142f. sowie meine beiden Aufsätze *Bedeutungsspiele* und *L'Ignudo nella Pinacoteca Capitolina* [Anm. 21].

donna, da es sich des Bildformats wegen mit einiger Sicherheit um ein Gemälde für einen privaten Raum, wohl ein Bilderkabinett oder eine Galerie, handelt. Aber auch innerhalb der Gruppe von Caravaggios Johannesdarstellungen für den privaten Kontext ist das Bild besonders, und zwar durch das ungewöhnliche Querformat, in dem der Heilige in Halbfigur ohne Heiligenschein und ohne das in der Bildtradition übliche Lamm eigentümlich dezentriert sitzend angeordnet ist.³⁹ Johannes' Gesicht ist stark verschattet, seine Augen sind kaum auszumachen, und durch die Konzentration seines Blicks auf etwas, das außerhalb des Bildfelds liegt, wirkt er wie der Protagonist einer Handlung, für die uns das Bild jedoch keine Anhaltspunkte liefert.

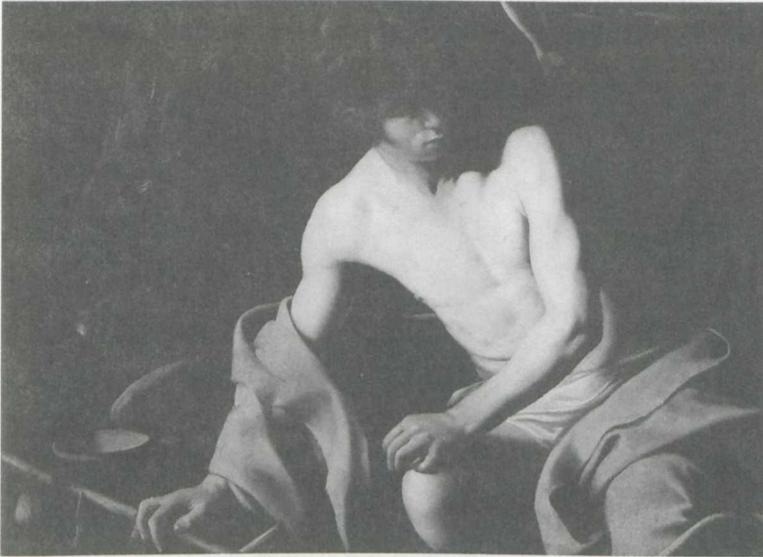


Abb. 9. Caravaggio: Johannes der Täufer (Rom, Galleria Corsini).

Wie Sivigliano Alloisi jüngst beobachtet hat, alludiert Caravaggio mit der Haltung des Oberkörpers und der Arme des Johannes' auf eine antike Statue, und zwar auf den „Sterbenden Gallier“ aus der Sammlung Ludovisi (Abb. 10), bei dem es sich um die römische Marmorkopie eines hellenistischen Bronzeoriginals handelt.⁴⁰ Caravaggio setzt die Figur den Bildkanten nah bzw.

³⁹ Vgl. Vf.: *Bedeutungsspiele und L'Ignudo nella Pinacoteca Capitolina* [Anm. 21].

⁴⁰ Alloisi: *Caravaggio e i suoi* [Anm. 38], 142; vgl. auch Orr: *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio* [Anm. 26], 56f.; für die Statue, die sich heute in den Kapitolinischen Museen befindet, siehe: Marina Mattei: *Il Galata Capitolino – Un splendido dono di Attalo*, Roma 1987; Bernard Andreea: *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, 92f.; Tf. 47: 93 x 185 cm mit der Vermutung, daß die Statue, die sich erstmals 1623 in einem Inventar der Sammlung nachweisen läßt, erst 1622 beim Bau der Villa Ludovisi auf dem südlichen Pincio gefunden wurde. Sollte dies tatsächlich zutreffen, muß Caravaggio eine andere Kopie – möglicherweise die, die sich heute in Archäologischen Museum in Neapel befindet – gekannt haben.

sogar von ihnen überschritten ins Bildfeld, was die für einen Johannes in der Wüste eigentümliche und eben auch nicht motivierte Haltung zur Folge hat. Auch hier wählt Caravaggio als Vorbild also eine Antike, welche die Normen, die man in der Neuzeit an die antike Skulptur herangetragen hat, im Grunde nicht erfüllt: Es ist keine Statue im Wortsinn – die Figur liegt ja –, sie zeigt einen namenlosen, erschöpft und offensichtlich auch Schmerzen erleidenden Gallier, der sich nicht in das Bild des antiken Heros fügt, und interessanterweise handelt es sich bei ihm ebenso wie bei der „Thusnelda“ um einen ‚Barbaren‘. So „legitimiert“ das Antikenzitat die eigentümliche Haltung der Figur, doch ist diese Legitimation eine vorgebliche, denn es läßt sich natürlich kein triftiger Grund anführen, warum Caravaggio ausgerechnet diese Statuen für nachahmenswert befunden hat.

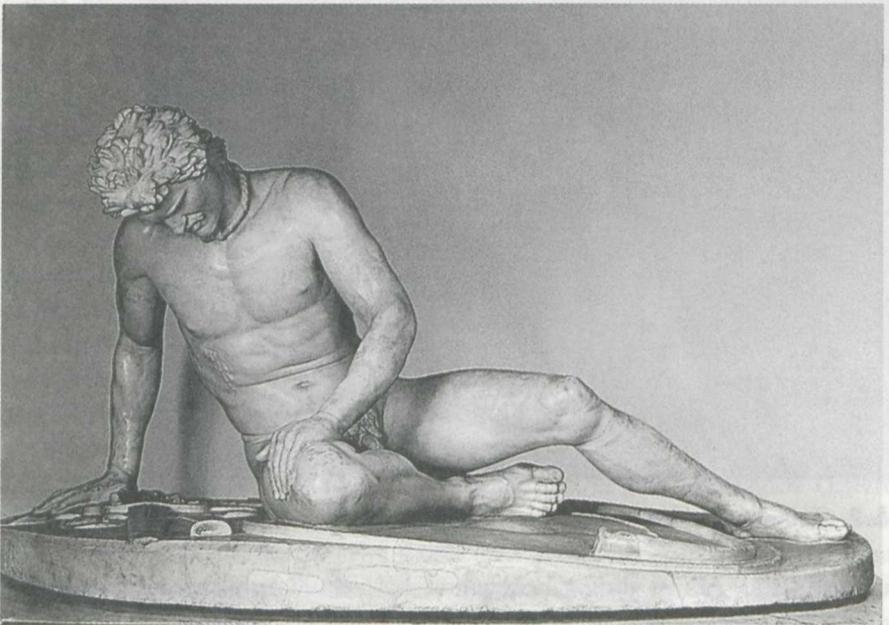


Abb. 10. Sterbender Gallier (Rom, Pinacoteca Capitolina).

Die Wahl ungewöhnlicher Vorbilder hat bei Caravaggio ganz offensichtlich Methode, wie zwei weitere, bereits von Roberto Longhi konstatierte Figurenzitate in den neapolitanischen Altarbildern des Malers zeigen: Mit dem Schergen in der „Geißelung Christi“ (Abb. 11), der auf dem Boden ein Reisigbündel zusammenbindet, rekurriert er mit geringen Modifikationen auf

den sog. „Arrotino“, den knienden messerschleifenden Skythen (Abb. 12), der sich ebenfalls in der römischen Villa Medici befand⁴¹, und die weibliche Halbfigur mit Kopftuch, die im „Martyrium des hl. Andreas“ hinter dem Kreuz steht und zum Gemarterten emporblickt (Abb. 13), erinnert in der Kopfhaltung und vor allem durch die Gestaltung des Inkarnats mit den sich stark durch die faltige Haut abzeichnenden Sehnen und dem Schlüsselbein an die „Trunkene Alte“ in der Münchner Glyptothek (Abb. 14); sie hat lediglich deren berauscht glücklichen Blick eingebüßt.⁴² Auch hier wählt Caravaggio also Werke, die das exakte Gegenteil des antiken Körperideals auszeichnen: keine jugendlich-schönen und vollkommen beherrschten Körper, sondern solche in ungewöhnlichen Haltungen, die niederen ‚Tätigkeiten‘ nachgehen und deren Verhaltensweise, wie die der ausgemergelten und provozierend häßlichen Alten, die sich hemmungslos dem Wein und Rausch hingibt, gegen antike Wertvorstellungen verstieß. Diese hellenistischen Skulpturen selbst waren, wie Paul Zanker gezeigt hat, darauf angelegt klassische Darstellungsprinzipien und -normen zu verletzen.⁴³

⁴¹ Roberto Longhi: *Il Caravaggio*, Milano 1952, o. Pag. (Tf. 42). Die 105 cm hohe Statue – es handelt sich um die einzige römische Kopie nach dem (verlorenen) hellenistischen Bronzeoriginal – befand sich zu Lebzeiten des Malers in der Villa Medici, Rom, und wird heute in der Tribuna der Uffizien aufbewahrt; es gab Nachstiche, die in Neapel bekannt gewesen dürften; siehe hierfür Bober/Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture* [Anm. 34], Nr. 33, 75f.; Francis Haskell and Nicholas Penny: *Taste and the Antique – The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1981 [im folgenden: *Taste and the Antique*], Nr. 11, 154-156; Andree: *Skulptur des Hellenismus* [Anm. 40], Nr. 88, 116-118. Für Caravaggios „Geißelung Christi“ aus San Domenico in Neapel, die sich heute im dortigen Museo Capodimonte befindet (286 x 212,5 cm): Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 87, 530-533, Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 35, 468-471; *Caravaggio – L'ultimo tempo 1606-1610* (Katalog Napoli, Museo di Capodimonte/London, National Gallery of Art 2004/05), a cura di Nicola Spinosa, Napoli 2004 [im folgenden: *Caravaggio – L'ultimo tempo*], Nr. 6, 112. Für dieses wie das nächste Beispiel gilt eine Einschränkung meiner Bemerkungen [siehe Anm. 26] bezüglich der Rezeptionssituation, da die Betrachterkompetenz in puncto Antikenzitate in Neapel schwer zu bestimmen ist.

⁴² Longhi: *Il Caravaggio* [Anm. 41], 42; er gibt die „Vecchia Capitolina“ der Pinacoteca Capitolina als Vorbild an; sie wurde jedoch erst 1620 ausgegraben (siehe Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II: Die Städtischen Sammlungen* [...], 4. völlig neu bearbeitete Aufl., hg. von Hermine Speier, Tübingen 1966, Nr. 1253, 104f.). Das Münchner Exemplar befand sich hingegen wohl seit den achtziger Jahren des Cinquecento in der Villa Peretti-Montalto (so Federico Rausa in einem Vortrag *Nuovi documenti grafici sulla collezione di sculture antiche della famiglia Montalto-Peretti*, der in den Akten des Convegno Internazionale di Studi – Fonti e documenti per la storia del collezionismo in Italia e in Europa centrale, Rom 22. Februar 2002 erscheinen wird), weshalb sie das Vorbild gewesen sein dürfte. (Diesen Hinweis verdanke ich Brigitte Kuhn). Für die 92 cm hohe Skulptur siehe auch Andree: *Skulptur des Hellenismus* [Anm. 40]; 98f.; Paul Zanker: *Die trunkene Alte – Das Lachen der Verhöhnnten*, Frankfurt a. M. 1989 [im folgenden: *Die trunkene Alte*]; für Caravaggios Gemälde, das heute im Cleveland Museum of Art aufbewahrt wird (202,5 x 152,7 cm): Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 88, 533-536; Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 8, 420-423; *Caravaggio – L'ultimo tempo* [Anm. 41], Nr. 5, 109f.

⁴³ Zanker: *Die trunkene Alte* [Anm. 42], *passim* und bes. 21, 24 und 57 (zum Normverstoß als „Qualitätsmerkmal“).

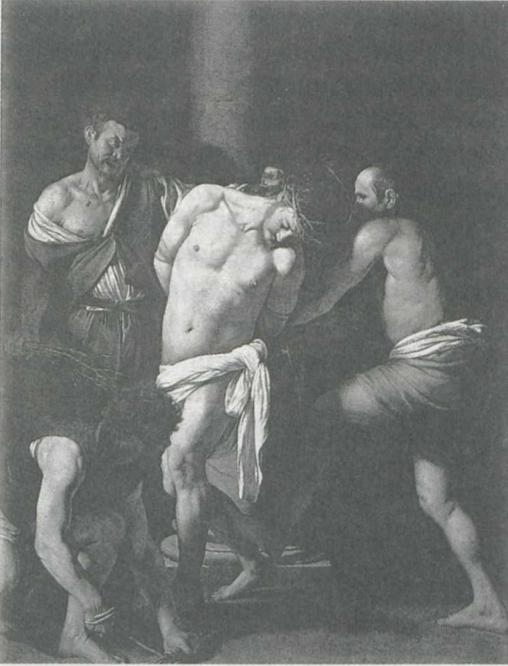


Abb. 11. Caravaggio: Geißelung Christi, (Neapel, Museo Capodimonte).

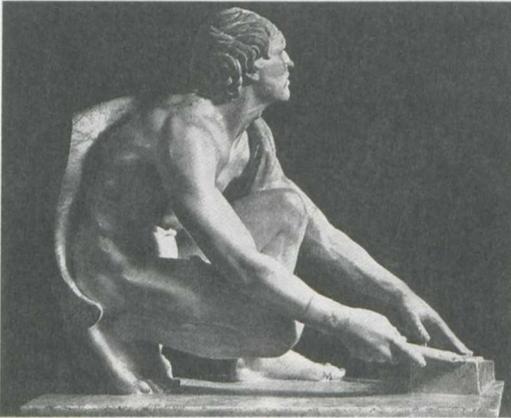


Abb. 12. Messerschleifender Skythe, sog. „Arrotino“ (Florenz, Uffizien, Tribuna).

Abb. 13. Caravaggio: Martyrium des hl. Andreas (Cleveland Museum of Art).

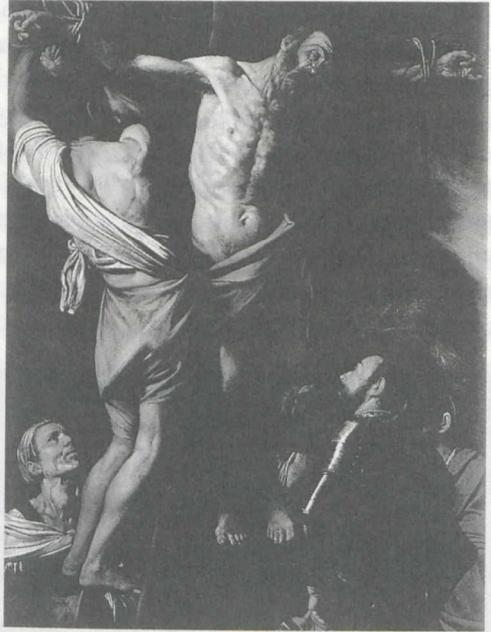
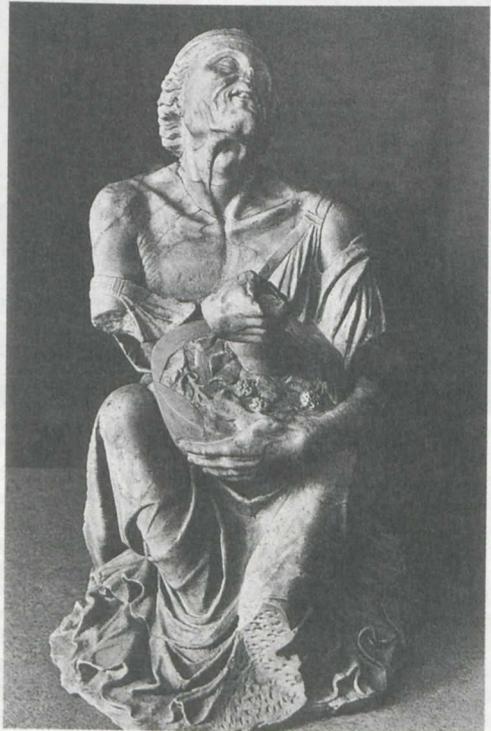


Abb. 14. „Trunkene Alte“ (München, Glyptothek).



Für Caravaggios Antikenzitate kommt noch etwas Wichtiges hinzu, und zwar das Moment der Verhüllung oder Verschleierung: Gerade solchen Figuren, die direkt nach einem markanten Modell gearbeitet zu sein scheinen, wie die faltige Alte im „Andreas-Martyrium“ oder die dunkelhaarige „Römerin“ in der Loreto-Madonna liegt ein antikes Modell zugrunde.⁴⁴ Dies auch im Wortsinn zu ‚durchschauen‘ – darin dürfte für den entsprechend gebildeten Betrachter eine Pointe des Bildes, die Vergnügen an der Betrachtung erzeugt, gelegen haben. Und in der Verhüllung selbst scheint sich einmal mehr eine Strategie des Malers abzuzeichnen, vor deren Folie auch die von Bellori kolportierte Anekdote einer (vermeintlichen) Leugnung der Vorbildfunktion der Antike einen neuen Sinn entfaltet.



Abb. 15. Caravaggio: *Knabe mit Fruchtkorb* (Rom, Galleria Borghese).

⁴⁴ Dies gilt auch für den Bezug auf die „Schlafende Ariadne“ (sog. Kleopatra), auf die Caravaggio, Stefania Macioce (*Caravaggio – Fonti e documenti* [Anm. 4], 431) zufolge, in der „Magdalena in Ekstase“ in römischem Privatbesitz rekurriert habe. (Es handelt sich um die weniger bekannte Fassung im Museo Archeologico in Florenz, die sich um 1600 in der Villa Medici befand, nicht die Statue in der Gallerie delle Statue der Musei Vaticani, deren Kopfhaltung divergiert; siehe hierfür Haskell/Penny: *Taste and the Antique* [Anm. 41], Nr. 24, 184–187, bes. 187).

Ähnliches gilt für Caravaggios Frühwerk, den „Knaben mit Fruchtkorb“ in der römischen Galleria Borghese von 1593/94 (Abb. 15).⁴⁵ Er wurde bereits mehrfach mit einem von Plinius erwähnten Bild des antiken Malers Zeuxis' in Verbindung gebracht.⁴⁶ Dieser hatte nämlich nach dem berühmten Wettstreit mit Parrhasios um die täuschende Lebensechtheit ihrer Gemälde, die Trauben oder einen gemalten Vorhang darstellten, Plinius zufolge ein weiteres Bild gemalt, und zwar einen Trauben haltenden Knaben.⁴⁷ Die *imitatio* oder schöpferische „recreatio“ eines nur in einer Beschreibung erhaltenen antiken Werks wäre als *conchetto* für ein Gemälde nicht übermäßig originell, doch fügt sich Caravaggios „Knabe mit Fruchtkorb“ auch nur scheinbar gut in diese große Gruppe von Renaissance- und Barockgemälden, die sich um die visuelle Umsetzung einer antiken Ekphrasis bemühen. Das wird deutlich, betrachtet man Plinius' Schilderung von Zeuxis' Gemälde genauer. Denn auch dieses Werk verfügte über eine Besonderheit: Sein Schöpfer hielt es nämlich für ein schlechtes Bild, genauer, er hielt den Knaben für schlecht gemalt, da Vögel herbeiflogen, die an den gemalten Trauben picken wollten. Nach Zeuxis' eigenen Worten hätten sie dies nicht getan, wäre auch der Knabe gut gemalt gewesen, denn in diesem Fall hätten sie abgeschreckt sein müssen. Zufall oder wohl eher nicht: Auch Caravaggios Knabe ist ‚schlecht‘ gemalt, denn ihm scheint die linke Schulter zu fehlen, und auch die rechte ist durch die völlig unnatürliche Angabe von Muskeln und Sehnen mißlungen.

Wie ist diese eigentümliche *imitatio* eines problematischen, weil eben für schlecht befundenen Gemäldes eines der großen Maler der Antike zu beurteilen? Erschöpft sie sich in der besonders guten *imitatio* eines antiken Gemäldes – eben auch mit dessen Unzulänglichkeiten? Vermutlich nicht. Die Besonderheit und Komplexität der Antikenimitation in Caravaggios „Knabe mit Fruchtkorb“ wird deutlicher, betrachtet man sie auf der Diskurs-Ebene: So verhält sich Caravaggio ja im Bezug auf den wichtigsten Diskurs der Frühen Neuzeit, eben den der *imitatio*, ‚richtig‘, wenn er sich ein Gemälde von Zeuxis' zum Vorbild nimmt und so seinem Publikum seine diesbe-

⁴⁵ Zu diesem Bild (70 x 67cm): Cinotti: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* [Anm. 7], Nr. 49, 499-501; Marini: *Caravaggio „pictor praestantissimus“* [Anm. 7], Nr. 5, 375f.

⁴⁶ Julius S. Held: *Rubens' „Het Pelsken“*, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. by Douglas Fraser, Howard Hibbard et al., London 1967, 188-192, hier: 191, Anm. 32; Howard Hibbard: *Caravaggio*, New York 1983, 17; vgl. auch Lubomír Konecny: *Zeuxis in Prague – Some Thoughts on Hans von Aachen*, in: *Prag um 1600 – Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, 147-155; Rainald Raabe: *Der imaginierte Betrachter – Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Hildesheim u.a. 1996, 42-45; Posèq: *Caravaggio and the Antique* [Anm. 26], 21f.; Sybille Ebert-Schifferer: *Caravaggios „Früchtekorb“ – Das früheste Stilleben?*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), 1-23 hier: 18f.

⁴⁷ C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*. Lat.-dt, Buch XXXV. *Farben, Malerei, Plastik*, hg. und übers. von Roderich König, München 1978, § 66, 55-57: „Zeuxis soll auch später einen Knaben gemalt haben, der Trauben trug; als Vögel hinzuflogen, trat er erzürnt mit der gleichen Aufrichtigkeit vor sein Werk und sagte: ‚Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch mit ihm Vollkommenes geschaffen, hätten sich die Vögel fürchten müssen“.

züglichen Kenntnisse demonstriert. Damit reaktiviert er eine antike Gattung, nämlich das in seiner Zeit ja noch kaum etablierte Genrebild. Gleichzeitig imitiert er jedoch das Ungewöhnliche und Unkonventionelle: ein Gemälde, das einer niederen Gattung angehört. Denn es ist ja keine mit Affekten oder sonstigen ‚Kunststücken‘ verknüpfte und daher als ‚schwierig‘ geltende *storia*, die folglich die künstlerische Leistung in der Nachahmung zu erkennen gibt, sondern ein simples Knabenbild mit Früchten, das – und das ist die Pointe des Bildes –, eben fehlerhaft ist: Caravaggio nimmt sich ‚schlechte Malerei‘ zum Vorbild und produziert einen ‚häßlichen‘ Knaben.⁴⁸

Mehr als eine Parodie läßt sich dieses Vorgehen als Ironie im frühneuzeitlichen Sinne der *dissimulatio* verstehen, also des die künstlerische Befähigung bewußt tiefstapelnden „So tun als ob nicht“ mittels verhüllter, *scheinbar* ‚kunstloser‘ Kunst.⁴⁹ Die leitende Rolle der Ironie als genuin rhetorischer, eben auf Wirkung zielender Kategorie ist für Caravaggio bereits von Rudolf Preimesberger mit Bezug auf die verhüllten Selbstbildnisse des Malers in negativen Handlungsrollen stark gemacht worden.⁵⁰ Sie ist, denke ich, auch der *conceito* des „Knaben mit Fruchtkorb“, weil sich bei genauerer Betrachtung und vor allem beim Durchschauen der – spielerischen – Strategie die vermeintliche Kunstlosigkeit in ihr genaues Gegenteil, nämlich die Formulierung höchsten Anspruchs, verkehrt: Caravaggio dissimuliert seine Kunst, wenn er ein Bild

⁴⁸ Auf ein anderes Beispiel ‚häßlicher‘ Malerei, und zwar den „Schlafenden Cupido“ in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti zu Florenz, der ebenfalls auf eine Antike zurückgeht, gehe ich an anderer Stelle näher ein.

⁴⁹ Vgl. für dieses Konzept: Wolfgang G. Müller: *Ironie, Lüge, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini*, in: *Terminologie der Literaturwissenschaft*, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1989, 189–203; Heinrich F. Plett: *Ironie als stilrhetorisches Paradigma*, in: *Kodikas/Code. Ars semeiotica* 4/5 (1982), 75–83 mit der Unterscheidung von Simulation („so tun als ob“) und Dissimulation („so tun als ob nicht“) (ebd., 79); Klaus W. Hempfer: *Rhetorik als Gesellschaftstheorie – Castigliones „Libro del Cortegiano“*, in: *Literarische Begegnungen – Festschrift für Bernhard König*, hg. von Andreas Kablitz u.a., Tübingen 1993, 103–121; wiederabgedruckt in: ders., *Grundlagen* [Anm. 6], 136–155; insbesondere zum höfischen Kontext dieser „sozialen persuasio-Strategie“ (ebd., 149); für eine Anwendung auf die bildenden Künste siehe: Vf.: *Celare artem – Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*, in: *Visuelle Topoi – Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, 323–350.

⁵⁰ Wie im „Bravo“, der im „Martyrium des Matthäus“ in S. Luigi dei Francesi die Kirche verläßt und im abgeschlagenen Haupt des Goliath in „David und Goliath“ in der Galleria Borghese (Rudolf Preimesberger: *Caravaggio im „Matthäusmartyrium“ der Cappella Contarelli*, in: *Zeitenspiegelung – Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft: Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, 135–149, hier: 140 und 144 [im folgenden: *Caravaggio im „Matthäusmartyrium“*]; ders.: *Golia e Davide*, in: *Docere, delectare, movere – Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano (Atti del convegno organizzato dall'Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana, Roma, 19/20 gennaio)*, a cura di Anna Gramoccia, Roma 1998, 61–69, bes. 67. Caravaggio gibt sich als „moralischer Tiefstapler“, der sich ironisch „selbstverkleinert“ und „selbstverhüllt“; diese *dissimulatio* zielt jedoch auf ihr Gegenteil, nämlich auf: „Überlegenheit und vorweggenommener Sieg des Ironikers im Streit der Parteien“ (Preimesberger: *Caravaggio im „Matthäusmartyrium“* [diese Anm.], 144f.).

imitiert, das über ein besonders niedriges Sujet verfügt⁵¹, und darüber hinaus noch schlecht gemalt ist. Doch ist das Gemälde trotz und gerade wegen der Verzeichnungen und der Faulstellen der Früchte entsprechend auch dem aristotelischen Topos, demzufolge auch das Häßliche, wenn es gut nachgeahmt ist, schön ist⁵², besonders gut. Mit dieser zutiefst ironischen Strategie stapelt Caravaggio seine eigene Befähigung natürlich nur vorgeblich tief. Denn ihren Anspruch und ihre eigentliche Kunst geben die Bilder ihrem Betrachter zu erkennen, wenn dieser die Strategie durchschaut und bemerkt, mit welchen Konventionen gespielt wird. Mit dieser ironischen Strategie führte Caravaggio sich in der römischen Gesellschaft ein und gewann Förderer, die den Reiz und Anspruch der Bilder offensichtlich genau in der ‚kunstlosen Kunst‘ entdeckten.

Bei allen betrachteten Rekursen auf die Antike gibt es eine Gemeinsamkeit: Caravaggio wählt ein ungewöhnliches oder, zugespitzt formuliert, ein ‚schlechtes‘ oder gar ‚falsches‘ Vorbild: ein mißlungenes, seinen Effekt der beabsichtigten Täuschung nicht erfüllendes Genrebild, die Statue einer Barbarin mit eigentümlichem Standmotiv, einen Skythen, der sein Messer für die Schindung des Marsyas schleift, einen gefallenen namenlosen Krieger und eine „Trunkene Alte“, die jeder Vorstellung von Schönheit, die mit der antiken Skulptur im Prinzip synonym ist – man denke nur an die häufig referierte Anekdote von Zeuxis und den fünf schönsten Jungfrauen von Kroton – spottet. Mit dem Rekurs auf diese Werke zeigt Caravaggio, etwas modisch formuliert, die ‚andere Seite‘ der antiken Skulptur, also Werke, die im Antikendiskurs der Renaissance keine Rolle spielten, ja den ihm impliziten Werten im Prinzip zuwiderliefen ebenso gab wie den „Apoll vom Belvedere“ und den „Laokoon“. Caravaggio zeigt also nicht nur, wie heterogen „die Antike“ war, sondern er macht auch auf die impliziten Konventionen des Antiken-Diskurses der Neuzeit aufmerksam – man hatte nur einen Ausschnitt der Werke normiert, nämlich jene, die auch in das Bild von der Antike paßten. Es war also eigentlich gar nicht „die Antike“, welche die Norm bildete; vielmehr war das, was man wertschätzte und was diskursiviert worden war, von bestimmten Postulaten und Projektionen abhängig.

Caravaggios Absicht ist in meinen Augen jedoch nicht die Ironisierung „der Antike“, sondern des Imitatio-Diskurses, und zwar, indem er ihn einerseits befolgt – und dies im Prinzip sogar besonders gut, wenn er ein schlechtes Bild so gut imitiert, daß er wieder ein schlechtes Bild erzeugt – von dem er

⁵¹ Auch in der Antike galten solche Sujets als ‚niedrig‘; vgl. die kompilierten Passagen aus Plinius, Horaz, Philostrat und Aristoteles (mit Bezug auf die Komödie) samt einschlägiger Analysen in: Gaetgens: *Genremalerei* [Anm. 7], 47–89.

⁵² Aristoteles: *Poetik*. Griech. und dt., übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, § 4, 10/11.

sich zugleich jedoch distanziert. Caravaggio ist also gar nicht ein „Antiklassizist“ und „Normenzerstörer“, als der er der Forschung so lange galt und auch heute noch gilt, weil er alles eben ganz anders machte als seine Vorgänger und Zeitgenossen, Caravaggio spielt vielmehr mit Normen, indem er sowohl auf sie rekurriert, als sich auch von ihnen distanziert.⁵³

Wie läßt sich dies nun mit dem oben angesprochenen Aspekt der Nachahmung der Wirklichkeit, genauer dem von Caravaggio erzeugten Eindruck, er habe im Atelier einfach Modelle posieren lassen und diese abgemalt, zusammendenken? Auch hier läßt sich ein ironisches Moment konstatieren. Denn Caravaggio bedient das Postulat der *imitatio veterum* oder *artis*, wenn er auf die Antike oder auf Figuren Michelangelos rekurriert, doch tut er das in einer besonderen Weise, wenn er die Figuren scheinbar ‚nachstellen‘ läßt: durch seine Modelle mit dreckigen Fußsohlen und Fingernägeln, die durch die Inkarnatunterschiede den Eindruck erwecken, sie hätten sich für dieses Modellstehen vorab entkleidet. Nicht nur das Postulat der *imitatio veterum* wird hierdurch sehr genau – zu genau – genommen, sondern auch das der *imitatio naturae*.⁵⁴ Caravaggio folgt dabei Vasaris Vorgabe, allein das Studium antiker Skulpturen und der Werke Michelangelos führe zu einer richtigen Sicht auf die Wirklichkeit als Voraussetzung richtiger Naturnachahmung.⁵⁵ Doch hätte es Vasari vermutlich befremdet zu sehen, wie wörtlich Caravaggio diesen Satz nahm, so wörtlich nämlich, daß die Zeitgenossen noch den Namen der Modelle, etwa des „Amor“, kolportierten. Es war der „Cecco del Caravaggio“.⁵⁶

⁵³ Auf diese Verfahrensweise gehe ich ausführlich in meiner oben erwähnten größeren Studie ein.

⁵⁴ Vgl. hierfür Vf.: *Bedeutungsspiele* [Anm. 21], *passim* und 70.

⁵⁵ Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di Gaetano Milanesi, Florenz 1878, I 170, VII 6, 13, 428.

⁵⁶ Vgl. Michael Wiemers: *Caravaggios „Amore Vincitore“ im Urteil eines Romsfahrers um 1650*, in: *Pantheon* 44 (1986), 59–61.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1. Caravaggio: *Die Wahrsagerin* (Rom, Pinacoteca Capitolina).
 Abb. 2. Caravaggio: *Amor Vincitore* (Berlin, Gemäldegalerie SMPK).
 Abb. 3. Caravaggio: *Johannes der Täufer* (Rom, Pinacoteca Capitolina).
 Abb. 4. Michelangelo: *Allegorie des Sieges* (Florenz, Palazzo Vecchio).
 Abb. 5. Caravaggio: *Madonna di Loreto* (Rom, San Agostino).
 Abb. 6. Ehemaliges Kultbild (Loreto, Gnadenkapelle).
 Abb. 7. Guercino: *Madonna di Loreto* (Cento, Pinacoteca Civile).
 Abb. 8. „Thusnelda“ (Florenz, Loggia dei Lanzi).
 Abb. 9. Caravaggio: *Johannes der Täufer* (Rom, Galleria Corsini).
 Abb. 10. *Sterbender Gallier* (Rom, Pinacoteca Capitolina).
 Abb. 11. Caravaggio: *Geißelung Christi* (Neapel, Museo Capodimonte).
 Abb. 12. *Messerschleifender Skythe*, sog. „Arrotino“ (Florenz, Uffizien, Tribuna).
 Abb. 13. Caravaggio: *Martyrium des hl. Andreas* (Cleveland Museum of Art).
 Abb. 14. „Trunkene Alte“ (München, Glyptothek).
 Abb. 15. Caravaggio: *Knabe mit Fruchtkorb* (Rom, Galleria Borghese).

¹ Heinrich Drexler: *Die Renaissance-Frauen in der Kunst*, in: *Zeits. f. Kunstwissenschaft* 21 (1968), 1-10, 100-1.

² Zum literarisch-ästhetischen Problem vgl. H. J. Lohr: *Donatello von der Darstellung der weiblichen Renaissance*, in: 19. Jahrbuch der Deutsche und Italienische Kunstgeschichte (1968) online bei www.kunst.uni-wuerzburg.de, vgl. von Inge Grottel: *Wiedersehen 2000* (= *Wiedersehen* - Aufsätze zur Renaissance), S. 194-207.

³ Joan Mielich: *Woman & the Camera in XVI century - La Femme au XVIe siècle*, in: *Les Femmes de la Renaissance - Die Darstellung der Frauen*, hg. von Renate Herzog und Barbara Schöberl, München 1997 (= *Form und Funktion* 12), 462-492, hier 482; vgl. J. Mielich: *Women. The Art of Renaissance in Nineteenth-Century History*, Oxford 1994, 136f.

⁴ Dazu auch W. Grottel: *„Die Trunkene Alte“*, in: *Die Kunst in Geschichte und Gegenwart* 2, Sommer 1998, Sp. 183-186, mit weiteren Literaturangaben.