

**Valeska von Rosen**

## **Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600**

Dass sich um 1600 in den Künsten große Veränderungen ereignen, ist ein Gemeinplatz der Forschung.<sup>1</sup> Hier wird und wurde vor allem in der älteren kunsthistorischen Literatur, die stärker an der Epocheneinteilung interessiert war, ein epochaler Wandel von der Renaissance oder dem Manierismus zum Barock angenommen. Rom galt und gilt als der zentrale Ort des »Umschlags der Epochen«, und mit Michelangelo Merisi da Caravaggio und Annibale Carracci sind dessen Protagonisten benannt. Befragt man die ältere Forschung nach den Indikatoren künstlerischen Wandels im Œuvre dieser beiden Künstler, stößt man vor allem auf ein Erklärungsmuster: Diese Maler hätten nach jahrzehntelanger Orientierung ihrer Kollegen des späten 16. Jahrhunderts an den zur Norm erhobenen Malern der Hochrenaissance eine neue Leitlinie für ihr Schaffen entwickelt, und zwar die Nachahmung der Natur. Wirklichkeitsorientierung statt kunstbezogener Manierismen sei also ihr Credo gewesen, und genau dieses verbinde die beiden sehr verschieden arbeitenden Künstler miteinander.

Inzwischen hat eine Reihe von Autoren die nicht nur in der italienischen Forschung beinahe dogmatisch verfestigte Vorstellung von Caravaggio als bloßem Nachahmer der Natur auf vielfältige Weise problematisiert. Vor allem Rudolf Preimesberger, Klaus Krüger, Nevenka Kroschewski, Suzanne E. May, Janis C. Bell, Lynn Federle Orr und Wolfram Pichler konnten mit je verschiedenen Erkenntnisinteressen und Fragestellungen zeigen, dass das Denkmodell von Caravaggio als unreflektiertem »Maler-Pinsler«, der ausschließlich die ihn umgebende Wirklichkeit als Vorbild genommen, ja emphatisch mit den Normen künstlerischer Tätigkeit gebrochen habe, erheblich zu relativieren ist.<sup>2</sup> Implizit oder explizit erbrachten ihre Studien, dass der vermeint-

1 Dieser Text rekurriert an verschiedenen Stellen auf meine größere Untersuchung *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, die ausführliche Literaturangaben und Diskussionen der verwendeten Begriffe und Konzepte enthält. Im vorliegenden Aufsatz sind Duktus und Präsentationsform des Vortragstexts weitgehend beibehalten, die Fußnoten auf das Nötigste beschränkt. Nach 2009 erschienene Literatur konnte nicht mehr eingearbeitet werden.

2 Vgl. Preimesberger 1998; Preimesberger 2003; Krüger 1999; Krüger 2001; Kroschewski 2002; May 2000; Bell 1995; Orr 1982; Pichler 2007. Es versteht sich, dass ein solcher Forschungsüberblick keine Vollständigkeit beanspruchen kann.

lich ungebrochene Naturalismus Caravaggios vielmehr ein Strategem, ein artifizieller Modus ist, mit dem Alterität gerade auch gegenüber einem hierfür empfänglichen Publikum in Szene gesetzt wird. Die Vorstellung von einem ungestümen »Malergenie« *avant la lettre*, das mit allen Regeln künstlerischer Tätigkeit emphatisch bricht, wird zunehmend durch das Bild eines reflektiert und strategisch arbeitenden Künstlers ersetzt, der in seinen Werken die relevanten Parameter des künstlerischen Diskurses seiner Zeit ironisch bricht.<sup>3</sup>

Für Annibale Carracci lässt sich in der Forschung – dies sei hier nur angedeutet – eine ähnliche Tendenz festmachen. Gerade in den frühen genreartigen Knabenbildern und seinen Darstellungen von Fleischerläden werden tradierte Bildmuster spielerisch zitiert und vor der Folie antiker Zuschreibungen und Wertvorstellungen eine den »niedrigen« Gegenständen angemessene, forciert einfache Malweise entwickelt.<sup>4</sup>

### Hässliche antike Malerei – ein Strategem

Mit Bezug auf Caravaggio soll dieser Wandel der Forschungsparadigmen zunächst an einem Beispiel verdeutlicht werden, und zwar dem *Knaben mit Fruchtkorb* in der Galleria Borghese (Abb. 1) – bekanntlich eines der ersten römischen Werke des Malers, das sich für die Diskussion der Neuheit seiner Bildsprache geradezu anbietet.<sup>5</sup> Schließlich galt der *Knabe mit Fruchtkorb* lange Zeit als eines der Exempla für Caravaggios vermeintlich ausschließliche Wirklichkeitsorientierung, in dem sich das neue Interesse für die »banale« Umwelt des Malers manifestierte. Diese Sicht geriet ins Wanken, als Julius Held und Howard Hibbard erkannten, dass sich Caravaggio mit dem Gemälde durchaus auf ein künstlerisches Muster bezog, nämlich auf Plinius' Schilderung eines Werkes aus der Hand des antiken Malers Zeuxis.<sup>6</sup> Im Anschluss an die berühmte Schilderung des Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios um die täuschende Lebensechtheit ihrer Gemälde, die Trauben oder einen gemalten Vorhang darstellten, erwähnt Plinius, dass Zeuxis noch ein weiteres Bild gemalt habe, nämlich einen Knaben, der Trauben trug.<sup>7</sup>

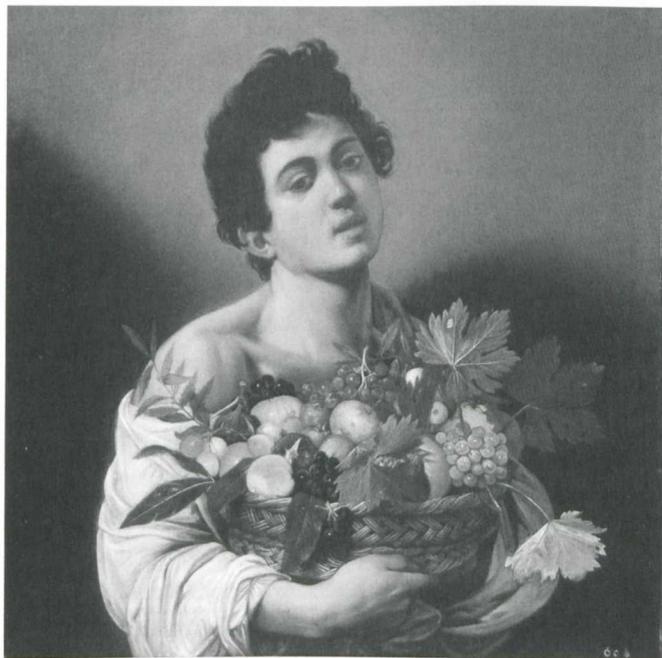
3 Vgl. auch Rosen 2007; Rosen, *Unkonventionalität*, 2006; Rosen, *Image*, 2006.

4 Vor allem Zapperi 1990; Pfisterer 2003, bes. 283–289.

5 70 × 67 cm; Öl auf Leinwand; 1593; Rom, Galleria Borghese; Siehe Marini 2005, Nr. 3, S. 374–376; Cinotti 1983, Nr. 49, S. 499–501. Vgl. hierzu bereits Rosen, *Unkonventionalität*, 2006.

6 Held 1967, S. 191, Anm. 32; Hibbard 1983, S. 17; vgl. auch Konečný 1988; Raabe 1996, S. 42–45; Posèq 1990, und Posèq 1998, S. 21f.; Ebert-Schifferer 2002, S. 18f.

7 Plinius 1997, Buch XXXV, 66, S. 59: »Zeuxis soll später auch einen Knaben gemalt haben, der Trauben trug.«



1 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Knabe mit Fruchtkorb*, 1593, Rom: Galleria Borghese.

Die genannten Autoren haben allerdings aus ihrer Beobachtung keinen Funken geschlagen. Die Raffinesse dieses Verweises offenbart sich beim näheren Blick auf Plinius' Erzählung. Zeuxis' Knabenbildnis verfügte nämlich über eine Besonderheit, allerdings eine gänzlich andere als sein ungleich berühmteres Traubenstillleben, das Vögel über seinen ontologischen Charakter zu täuschen vermochte. Zeuxis hielt das Knabenbild nämlich für ein schlechtes, ja misslungenes Gemälde, denn es flogen wiederum Vögel herbei. Dies soll Zeuxis zu folgendem selbstkritischen Kommentar veranlasst haben: »Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch mit ihm Vollkommenes geschaffen, hätten sich die Vögel fürchten müssen.«<sup>8</sup>

Die Pointe von Caravaggios Bild besteht darin, dass es ebenfalls fast erschreckend schlecht gemalt ist: Der Knabe scheint weder über eine linke Schulter, noch einen Unterarm, noch über eine Hand zu verfügen, und wie und warum das Modell, das uns Caravaggio hier so präsent vor Augen stellt, den schweren Korb ausschließlich mit der rechten Hand hält, ist gänzlich unklar. Ferner sind der Verlauf der Knochen, Mus-

8 Ebd., 66, S. 58/59 (»uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant.«).

keln und Sehnen der rechten Schulter des Knaben widernatürlich, und obendrein ist die Ausleuchtung im Gemälde nicht plausibel: Ob sich überhaupt ein solch konzentrierter Lichtstrahl, der eine derart scharfe Licht-Schatten-Kante hinterlässt, mit den Beleuchtungsmitteln der Zeit erzeugen ließ, wäre noch diskutierbar – ich halte dies für unwahrscheinlich –, definitiv nicht nachvollziehbar ist jedoch der Verlauf des Schlag-schattens, den der Knabe auf der Wandfolie im Hintergrund wirft.

Imitatio liegt im Bild also durchaus vor, aber tatsächlich nur bedingt der Wirklichkeit; es ist vielmehr eine *imitatio artis*, wie wir auf den zweiten Blick bemerken. Sie verfügt über eine weitere Besonderheit. Denn Caravaggio reaktiviert mit dem Knaben mit Fruchtkorb eine antike Gattung – und markiert damit besonderen Anspruch –, doch ist auch diesem Vorgehen eine Brechung eingeschrieben. Denn es handelt sich ja um eine niedrige Gattung und um ein besonders banales Sujet. Caravaggios Knabenbild ist mitnichten eine *Historia* wie etwa die Favoriten solcher »Re-Materialisierungen« von Ekphrasisen in der Renaissance, die »Verleumdung« des Apelles oder Timanthes' »Opferung der Iphigenie«. An deren Sujets ließ sich künstlerisches Können etwa in der Affektdarstellung oder in der gelungenen visuellen Umsetzung komplizierter Narrationen demonstrieren. Caravaggio hingegen rekonstruiert ein simples Knabenbild mit Früchten, also ein unkonventionelles Sujet, das obendrein schlecht gemalt ist. Er nimmt sich schlechte Malerei zum Vorbild und produziert ein schlechtes Bild.

Hier wird das Muster der kunstlosen Kunst deutlich, das Rudolf Preimesberger für Caravaggio erschlossen hat. Es geht um Kunst, die im Gewand der Kunstlosigkeit auftritt.<sup>9</sup> Die Absicht der Strategie der rhetorischen Tiefstapelung, der *dissimulatio* – bekanntlich ist dies der originäre Inhalt des frühneuzeitlichen Ironiebegriffs –,<sup>10</sup> liegt in ihrer Wirkung: Der mit entsprechendem Wissen ausgestattete Betrachter erkennt die vermeintliche Kunstlosigkeit als Kunstgriff, die sich so prompt in ihr Gegenteil wendet. Diese rhetorische Verfahrensweise des »So-tun-als-ob-nicht« kennzeichnet auch Caravaggios Umgang mit der *Mimesis*: Das Bild gibt vor, auf nichts anderes als die banale Wirklichkeit zu rekurrieren, aber bei genauerer Betrachtung sollen wir die kalkulierten Abweichungen vom Naturvorbild in der Licht-Schattenführung und in der Figurenanlage erkennen. Damit wird deutlich, dass wir es hier nicht mit *Essentialia*, sondern mit Strategien zu tun haben – Strategien, in denen höchst raffiniert und souverän mit der Erzeugung und Brechung von Eindrücken und mit Parametern des künstlerischen Diskurses gespielt wird. Auch für den Fall, dass Caravaggio in diesem frühen Gemälde

9 Vgl. seine in Anm. 2 genannten Aufsätze.

10 Vgl. etwa Müller 1989; Plett 1982.

tatsächlich noch Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der Extremitäten gehabt hätte, hätte er diesen Mangel geschickt durch extreme Übertreibung kaschiert.<sup>11</sup>

Gabriele Wimböck und Ulrich Pfisterer haben im Programmentwurf zu der Tagung, aus der dieser Band hervorgegangen ist, die relevanten Stichworte genannt, die sich auf Caravaggios Vorgehensweise hervorragend beziehen lassen: das »Entwerfen eines Mythos von sich«, »die Selbststilisierung« und das »Finden einer Karriere-Nische«. An anderer Stelle habe ich mich mit den Voraussetzungen und Folgen dieser Strategie ausführlicher auseinandergesetzt.<sup>12</sup> Hier möchte ich nun den Blickwinkel verschieben, die *Novità*-Diskussion in eine andere Perspektive stellen und dabei an meine Eingangsbemerkungen anknüpfen. Denn wenn sich der vermeintliche »Naturalismus« insbesondere der Bildwelt Caravaggios zunehmend als gebrochen und als kalkulierter Effekt erweist, dann fehlen Modelle der Beschreib- und Erklärbarkeit für die in der Malerei um 1600 allenthalben zu beobachtenden Veränderungen.

Ich denke, es liegt an der schlechten Konjunktur für Fragen der Epochisierung, dass trotz dieser offenkundigen Aporie die Frage, was aus ihr für die Bewertung des Wandels in den Künsten um 1600 resultiert, in der Forschung nicht weiter diskutiert wurde. Schließlich hat sich die Erkenntnis inzwischen durchgesetzt, dass Epochen nichts Naturgegebenes, sondern Vereinbarungsgrößen sind, folglich unsere Vorstellungen bezüglich ihres Wandels in hohem Maße von Vorannahmen und Setzungen geprägt sind. Die enorme Konjunktur des Makrobegriffs »Frühe Neuzeit« erklärt sich auch damit.

Selbstverständlich ist der methodische Einwand bezüglich des Konstruktionscharakters von Epochen völlig richtig. Er blendet aber aus, dass in der Forschung mit solchen Zäsuren weiter gearbeitet wird, und dass vor allem auch die alten Erklärungsmuster wie eben das der Nachahmung der Natur als dominante Muster perpetuiert werden, selbst wenn die epochale Frage nicht mehr an sie geknüpft wird. Ich denke, es ist an der Zeit, Fragen und Überlegungen zu epochalen Zäsuren wieder zuzulassen. Allerdings ist es dabei wichtig, sie auf ein anderes methodologisches Fundament zu stellen und sie vor allem mit dem Wissen um ihren Konstruktionscharakter zu behandeln. In diesem Sinne lese ich auch die Tagungsskizze von Wimböck und Pfisterer, in der von einem epistemischen Wandel um 1600 und den Archäologien des menschlichen Denkens die Rede ist. Damit wird etwas berührt, was zumindest die kunsthistorische

11 Für weitere Beispiele für solche »Fehler« vgl. meine in Anm. 1 genannte Studie, Kapitel 1. An so »schlagenden« Beispielen wie der Imitation der Hand eines weitaus älteren Mannes im *Johannes* in Kansas City, das sich unmöglich einem Versehen oder mangelndem Können verdanken kann, wird das kalkulierte Moment Caravaggios deutlich.

12 Vgl. Rosen 2009; Rosen, *Unkonventionalität*, 2006, Rosen, *Image*, 2006.

Frühneuzeitforschung noch wenig aufgegriffen hat. Ich meine das epistemologische Epochenmodell Michel Foucaults, das mit verschiedenen Transformationen von der Geschichts- und Literaturwissenschaft für die Analyse von Phänomenen des Wandels bereits fruchtbar gemacht wurde.

### **Gattung und episteme**

»Les mots et les choses« lautet bekanntlich der Titel von Michel Foucaults *opus magnum*, das diachrone Sprach- und Denkkordnungen seit der Renaissance rekonstruiert und im 17. Jahrhundert einen epistemischen Bruch postuliert. Hier habe die binäre Zeichentheorie die ternäre abgelöst und sich die Epistemologie der Repräsentation als das jeden Denkvorgang und Äußerungsakt strukturierende Denkmuster durchgesetzt. Mir soll es hier nicht um diesen von Foucault postulierten Wechsel der Zeichentheorien gehen, sondern um etwas Grundsätzlicheres, und zwar das in Foucaults archäologischen Schriften entwickelte epistemologische Denkmodell insbesondere in seiner Relation zur Bestimmung des Verhältnisses der »Worte« resp. »Zeichen« zu den »Dingen«. <sup>13</sup> Denn dieses eignet sich sowohl zur Beschreibung von Strukturen des Wandels in den Künsten generell, als es auch heuristisches Potential zur Analyse der Phänomene um 1600 birgt. Indem Foucault jeder Erkenntnis eine von den Diskursen bestimmte und historisch wandelbare Ordnung des Sagbaren vorgegeben sieht, unterliegt das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt gesagt werden kann, Veränderungen. Mit dieser Konjektur bietet er historischen Disziplinen wie etwa der Historischen Semantik das methodische Rüstzeug, um konkreter als es Foucault selbst leistete, Phänomene der Transformation und des Wandels zu untersuchen. <sup>14</sup> Dabei wird von dem Axiom ausgegangen, dass in einer Gesellschaft nicht zu allen Zeiten alles sagbar ist, was nach den Gesetzen von Grammatik und Logik durchaus sagbar wäre. Überträgt man dieses Modell auf die Künste, interessiert das, was zu einer Zeit und an einem bestimmten Ort »darstellbar« ist, womit natürlich nicht technisch-artistische Befähigungen gemeint sind, sondern das diskursiv Mögliche. Es geht also um Normen und Konventionen, die jeweiligen Spielräume in ihnen, und es geht um deren Diskursivierungen.

13 »Episteme« wird definiert als Instanz, welche »die historischen Bedingungen definiert, unter denen ein bestimmtes Denken möglich wird« (Brieler 1998, S. 122). Vgl. auch Schneider 2004, S. 66–100.

14 Vgl. hierfür Landwehr 2001; Steinmetz 1993; Bödeker 2002, sowie weitere Literatur in meiner oben genannten Studie in Anm. 1.

In Hinblick auf einen um 1600 in besonderer Weise virulent werdenden Themenkomplex möchte ich im Folgenden zeigen, worin die heuristischen Chancen dieses Modells liegen. Gemeint sind die Verschiebungen der Grenzen des Bildwürdigen durch das Entstehen und die Ausdifferenzierung neuer Bildgattungen. Hierfür komme ich noch einmal zurück auf den *Knaben mit Fruchtkorb* (Abb. 1), dessen eine Besonderheit es ja, wie erwähnt, ist, dass mit ihm eine antike Gattung reaktiviert wird.

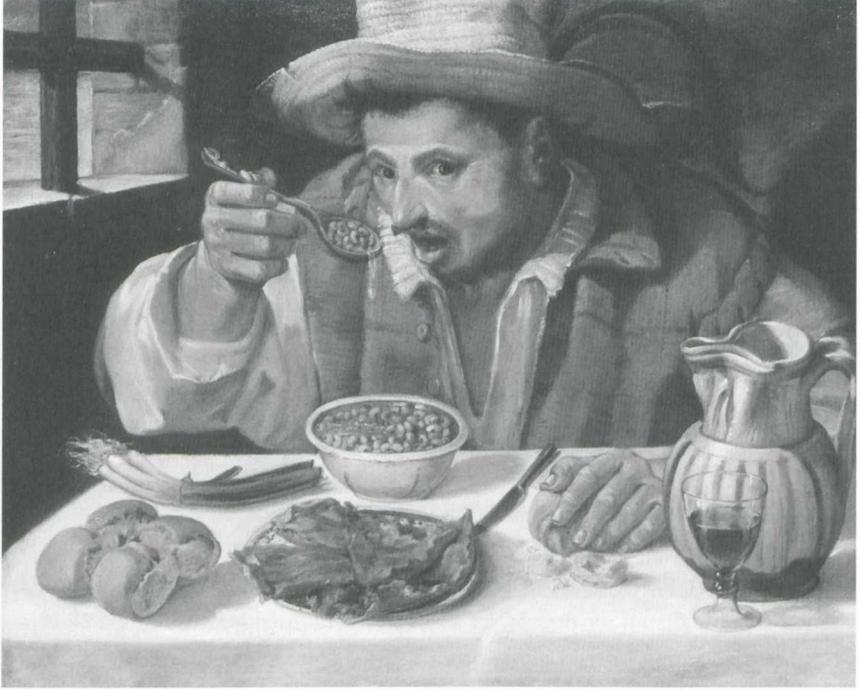
Bekanntlich lassen sich in Rom vor und um 1600 im Gattungsschema gravierende Veränderungen beobachten: Dieses wird nicht nur wesentlich erweitert, sondern auch ausdifferenziert; auf der funktionalen Ebene etwa durch die Entwicklung des Sammlerbildes, auf der Sujetebene durch die Genese von drei Gattungen, nämlich des Stilllebens, der Landschaft und des Genres. Hält man sich vor Augen, dass es bis dato in Rom im Wesentlichen nur zwei Gattungen gab, nämlich die Historie und das Porträt, wird deutlich, welche gravierende Veränderungen sich auf diesem Gebiet ereignet haben.

Selbstredend sind hier eine Reihe von einschränkenden Bemerkungen angebracht. So entsteht in den Künsten – und nicht nur in ihnen – nie etwas voraussetzungslos. Für den *Knaben mit Fruchtkorb* und ähnliche Gemälde Caravaggios wurde bekanntlich bereits von Roberto Longhi auf die dem Maler zweifellos bekannten lombardischen Bildmuster aus dem Leonardo-Umfeld hingewiesen.<sup>15</sup> Außerdem beziehe ich mich mit meinen Überlegungen auf Rom, es geht mir also nicht darum, was sozusagen »irgendwo« in Italien erstmalig auftritt, sondern, was von den Zeitgenossen an einem bestimmten Ort als neu oder ungewöhnlich wahrgenommen werden musste. Und schließlich entstand bekanntlich der Begriff »Genre« retrospektiv und subsumierte verschiedene thematische Ausprägungen von Bildern, welche die Zeitgenossen noch einzeln benannt haben. Diese Überlegungen ändern aber nichts an dem Faktum eines grundlegenden Wandels im Gattungsschema und seiner rezeptionsästhetischen Bedeutung.

Betrachtet man mit Blick auf den *Knaben mit Fruchtkorb* und Annibale Carraccis *Bohnenesser* in der Galleria Colonna (Abb. 2) zwei exemplarische Werke dieser neuen Bildgattungen näher,<sup>16</sup> wird unmittelbar einsichtig, warum ich von den Veränderungen des Darstellbaren oder, genauer, des »Bildwürdigen« um 1600 spreche: Denn das Gattungsspektrum wird ja »nach unten« erweitert. Wenngleich in diesem Zeitraum noch kaum ein derart starres und hierarchisches Werteschema wie im späteren französischen Akademiewesen existierte, so ist doch mit Sicherheit davon auszugehen, dass aufgrund der Sujets und der Formate dieser Gemälde ein Bewusstsein für ihre vergleichsweise

15 Einen guten Überblick gibt der Ausstellungskatalog von Strinati/Vodret 2000.

16 57 × 68 cm; Öl auf Leinwand; gegen 1583/84; Rom, Galleria Colonna; vgl. Posner 1971, Bd. 2, Nr. 8, S. 5.



2 Annibale Carracci: Bohnenesser, gegen 1583/84, Rom: Galleria Colonna.

Rangniedrigkeit bei ihren Schöpfern wie ihren Betrachtern existierte.<sup>17</sup> Bezeichnenderweise handelt auch Vicente Carducho in seinen 1633 publizierten *Diálogos de la Pintura* ausführlich über Rangfolgen und Wertigkeiten der Sujets, ordnet ihnen den ingeniosen Anteil bei der künstlerischen Produktion zu und bestimmt die ihnen angemessenen Aufbewahrungsorte in Palästen und Villen.<sup>18</sup> Die Reflexion über solche Fragen und Themen lag also im Denkhorizont der Zeit; sie bildete sich offensichtlich mit den Bildern aus. Auch den antiken Schriften konnte man ja entsprechende Denkmuster entnehmen. So spricht etwa Plinius von »minoris picturae« oder erwähnt den Beinamen des Malers Peiraikos, nämlich »Rhytopographos« (»Schmutzmaler«)<sup>19</sup>

17 Sehr deutlich wird das in den Kunsttheorien von Giovanni Battista Agucchi und Carlo Cesare Malvasia, wie Victoria von Flemming gezeigt hat. Sie mokieren sich über Caravaggios Wahl von »oggetti fermi« wie Melonen u.a. anstelle von »lebendigen Bewegungen« als Sujets für seine Gemälde, sprechen dem Künstler jede Phantasielistung ab, und auch der Betrachter benötigt in der Rezeption entsprechend keinen »intelletto« (vgl. Flemming 1996, S. 257–279).

18 Carducho/Calvo Serraller 1633/1979, S. 177–213, 326–374; hierzu ausführlich Hellwig 1996, S. 207–210.

19 Plinius 1997, 112, S. 84/85.

Klaus W. Hempfers Beobachtung, dass die Entstehung rangniedriger (literarischer) Gattungen per se mit einem Normverstoß einhergeht,<sup>20</sup> leuchtet – in der Übertragung auf die Bildkünste – gerade im Blick auf die frühen römischen Genrebilder, wie Annibale Carraccis *Bohnenesser* oder Caravaggios *Knaben mit Fruchtkorb*, unmittelbar ein. In beiden Gemälden wird etwas bildwürdig, das es zuvor zumindest in diesem Kulturkreis nicht war. Und genau auf diese Formel der »Würdigkeit« rekurriert Carducho, wenn er sich kritisch über die in Spanien neue Gattung der *bodegones* auslässt.<sup>21</sup> Dass er in diesem Zusammenhang Sujets wie »borrachos« (»Saufbolde«), »picaros descompuestos« (»frecke Schelme«) und »mugercillas desaliñadas« (»liederliche Mädchen«) für dezidiert unwürdig erachtet, – ob abstrakt für die Malerei oder den Maler, bleibt offen – ist signifikant, weil es gemeinsam mit der durch den Boom der Gattung manifestierten Beliebtheit der Bilder bei Sammlern die Breite des Diskursfeldes markiert.

Man wird sich die ursprüngliche Wirkung solcher Gemälde mit ihren oft lebensgroßen Figuren, die ihre Betrachter durch Blicke, Gesten und Körperwendungen offen adressieren und ihnen banale Tätigkeiten wie das Essen von Bohnen mit einem Löffel vor Augen stellen, kaum groß genug vorstellen können.

Gattungstheoretische Überlegungen sind in der kunsthistorischen Forschung nach wie vor ein Desiderat. Systematisch-theoretische Untersuchungen, die mit Klaus W. Hempfers (literaturwissenschaftlicher) Gattungstheorie von 1973<sup>22</sup> oder dem überwiegend literaturwissenschaftlichen Tagungsband »Poetologische Umbrüche« von 2002, dem auch der genannte Aufsatz Hempfers zur Gattungskonstitution als Normverletzung entstammt, vergleichbar sind, fehlen in der kunsthistorischen Forschung. Es gibt nur wenige Ausnahmen in Form meist recht kurzer Beiträge, die bezeichnenderweise gar nicht in kunsthistorischen Organen publiziert worden sind; so etwa Wolfgang Kemp nur fünf Seiten langer, wenngleich hoch verdichtet argumentierender Aufsatz »Ganze Teile«, der zunächst in der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (2002) erschien, und Oskar Bätschmanns noch kürzerer Aufsatz »Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata«, der 2005 in einer von musikwissenschaftlicher Seite initiierten Anthologie mit dem Titel »Theorie der Gattungen« erschien.<sup>23</sup>

20 Hempfer 2002, passim.

21 Carducho/Calvo Serraller 1633/1979, S. 338f.; vgl. Hellwig 1996, S. 209.

22 Hempfer 1973.

23 Vgl. Kemp 2002; Bätschmann 2005.

Dieses weitgehende Desiderat ist sehr bedauerlich, weil dadurch grundlegende Fragen, was wir eigentlich alles unter dem Gattungsbegriff subsumieren, nicht ausreichend diskutiert sind: Unbestritten nutzen wir den Gattungsterminus für eine Differenzierung der Werke nach Sujet und Funktion. Aber wie Kemp betont hat, waren die Künstler bei der Beschäftigung mit der antiken Gattungstheorie mit einem wesentlich ausdifferenzierteren System konfrontiert.<sup>24</sup> So unterscheidet Aristoteles in der »Poetik« die Gattungen nämlich nach Kriterien wie die Art der Gegenstände und der Mittel der Darstellung (z.B. Vers und Prosa). Dieses Kriterium der Mittel, also die medialen und modalen Prinzipien, sind der kunsthistorischen Forschung, wie Kemp beobachtet hat, aus dem Blick geraten, und das, obwohl es von kunsttheoretischer Seite nicht nur im »Discurso sopra la pittura« Vincenzo Giustinianis,<sup>25</sup> sondern auch im ungleich bekannteren »Modusbrief« Nicolas Poussins, diesbezügliche Theoretisierungen gibt.<sup>26</sup>

Dieses Desiderat ist wiederum besonders gravierend im Rahmen eines rhetorisch fundierten Kunstsystems, in dem die Kategorien Dekorum und *aptum* und die mit ihnen verknüpfte Stillagentheorie besondere Bedeutung hatten.<sup>27</sup> Denn hierfür ist ja das »Bedingungsverhältnis zwischen Gegenstand und Mittel der Darstellung« grundlegend; »Gattungen [werden] außer durch das Thema auch über einen bestimmten Stil differenziert, der aufgrund der vorausgesetzten Differenz des jeweiligen Gegenstandes zu Gegenständen anderer Gattungen und des Bedingungsverhältnisses von Gegenstand und Mitteln der Darstellung nun wiederum kein »beliebiger« sein kann.«<sup>28</sup> So verlangt in der Literatur etwa »der »hohe« Gegenstand des Epos« nach einem »»hohen« Stil«. In der Übertragung auf die Malerei bedeutet das, dass eine Historie, die einen hohen Gegenstand zum Thema hat, etwa das Leiden Christi, auch eine bestimmte »hohe« Darstellungsweise konditioniert. Soweit ist das Bezugssystem unmittelbar einleuchtend und birgt im Prinzip keine gattungsimmanenten Schwierigkeiten. Dass solche Überlegungen grundsätzlich im Denkhorizont der Zeit um 1600 lagen, bestätigt der berühmte Brief von Caravaggios großem Förderer, Vincenzo Giustinianis »Discurso sopra la pittura«, in dem Malerei nach Genres und Modi klassifiziert wird.<sup>29</sup>

Die Schwierigkeiten ergeben sich in diesem Bezugssystem dann, wenn wir die Rolle der neuen, rangniedrigen Gattungen darin genauer betrachten. Diesen Gedanken möchte ich am Beispiel des *Knaben mit Fruchtkorb* erläutern. Die Pointe des Bildes

24 Kemp 2002.

25 Vgl. unten Anm. 29.

26 Hierzu Białostocki 1961; Hipp 2005, S. 226–235.

27 Kemp 2002 und Bättschmann 2005.

28 Hempfer 2002, S. 245.

29 Giustiniani/Banti 1981, S. 63–75; zum Brief zuletzt Preimesberger 2001.

besteht nämlich, wie sich zeigen lässt, auch in einer im Bild wirksamen Ambivalenz aus »hoch und niedrig«. So greift Caravaggio auf das Arsenal normierter, »hoher« Verfahrensweisen zurück, wenn er eine antike Ekphrasis sozusagen materialisiert, ja sich überhaupt auf die Antike bezieht. Er tut das aber im Prinzip bei einem nicht adäquaten Gegenstand, nämlich einem banalen Knabenbildnis. Vergleicht man die Vorgehensweise mit der seiner Antikenrekruse, mit denen ich mich an anderer Stelle beschäftigt habe,<sup>30</sup> lässt sich zeigen, dass es sich hierbei um ein strategisches Vorgehen handelt.<sup>31</sup> Wenn sich Caravaggio nämlich auf Antiken bezieht, zitiert er mit Vorliebe das Unkonventionelle, also das, was im Antikendiskurs der Renaissance nicht zur Norm erhoben wurde; so eine Barbarin mit überkreuzten Füßen in der *Pilgermadonna*, der *Madonna dei Pellegrini*,<sup>32</sup> oder einen müden (barbarischen) Krieger, den *Sterbenden Gallier* im *Johannes* der *Galleria Corsini*.<sup>33</sup> Beides sind Werke, welche das statuarische Ideal ruhigen ausponderierten Stehens unterlaufen und gerade hierdurch für das zitierende Werk – eine Madonna mit Kind, die lässig im Türrahmen steht – problematisches Potential generieren. Zeuxis' verlorenes rangniedriges und obendrein schlecht gemaltes Knabenbild fügt sich in konzeptueller Hinsicht in diese Beispiele ein. Und Caravaggio spitzt in seiner gemalten Ekphrasis diese Defizite des Bildes noch zu, wenn er obendrein markiert, dass die Früchte seines Knaben ihre besten Tage bereits gesehen hatten, als sie verbildlicht wurden.

Es ist hier nicht der Ort, an dem die angesprochenen Themenkomplexe, die Verknüpfung des epistemologischen Modells zur Epochenkonstitution mit den gattungstheoretischen Überlegungen in theoretischer Perspektive bedacht werden können. Was ich aus diesem und den folgenden Beispielen aber als praktisches Ergebnis ableiten möchte, ist, dass die Genese und Etablierung neuer Gattungen bei den Künstlern zu einer Reflexion genau über die angesprochene Interdependenz von Sujet und Modus der Darstellung, und damit über die Kategorie des Darstellbaren führte. Diese Reflexion wird uns in verschiedenen Werken quasi vorgeführt, was wiederum zur Folge hat, dass

30 Rosen, *Unkonventionalität*, 2006.

31 Vgl. die diesbezüglichen, leider nur angedeuteten Überlegungen von Hildegard Kretschmer in ihrem von der Forschung wenig rezipierten Aufsatz. Kretschmer 1991, S. 178: »Seine [d.i. Caravaggios] Freiheit, je nach Aufgabe und Sujet eine lyrische oder dramatische Sprachhöhe einzusetzen, zeigt jedenfalls sein reflektierendes Umgehen mit dem Modus und der Unterscheidung von Gattungen. Ähnliches erweist sich im Verbinden von nicht idealierten Figurentypen des *genus humilis* mit den Strukturen des ranghohen Dramas.«

32 260 × 150 cm; Öl auf Leinwand; 1604–1605; Rom, Sant'Agostino; siehe Marini 2005, Nr. 65, S. 487–490; Cinotti 1983, Nr. 60, S. 524f.

33 94 × 131 cm; Öl auf Leinwand; 1606; Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Corsini); siehe Marini 2005, Nr. 72, S. 503; Cinotti 1983, Nr. 56, S. 517f.

dieses Potential für die entsprechend versierten, theoretisch gebildeten Betrachter auch wahrnehmbar war und Anlass zur kontroversen Diskussion bot. Dieses reflexive Potential bildete sogar einen zusätzlichen Reiz der Bilder.

An zwei weiteren Beispielen möchte ich diese Überlegung abschließend plausibilisieren. Es sind ebenfalls frühe Genrebilder des Malers, der *Knabe, der von einer Eidechse gebissen wird* und die *Wahrsagerin* – denkbar niedrige Sujets also, die aber mit kalkuliert hohen Darstellungsmitteln verbildlicht sind.

So wird in Caravaggios *Knabe, der von einer Eidechse gebissen wird* in der Londoner National Gallery (Abb. 3) ein ambitioniertes künstlerisches Thema überblendet,<sup>34</sup> und zwar die Affektmalerei. Diese gehört zur »hohen« Historia und wurde in der antiken Theorie auch am hohen Gegenstand diskutiert, ruft man sich nur Plinius' Beschreibung von Timanthes' Gemälde der *Opferung der Iphigenie* in Erinnerung, in dem die Kunst des Malers in der Skalierung der Affektreaktionen auf das Ereignis manifest wird. Der besondere »Kunstgriff« liegt bekanntlich in der Verhüllung der Gesichtszüge des Vaters der Iphigenie, dessen maximaler Schmerz die Decorumsgrenzen durchbrochen hätte. So zielt Timanthes auf die Evokation innerer Bilder in der Phantasie der Betrachter.<sup>35</sup> Auch beim *Knaben, der von einer Eidechse gebissen wird* liegt also eine dem Knaben mit Fruchtkorb vergleichbare Diskrepanz zwischen niedrigem Sujet und hoher Darstellungsweise vor, und sie zielt auf das Wahrnehmen und »Auskosten« genau dieser Diskrepanz von Seiten der Betrachter: Es ist ein simpler Knabe in eigentümlicher Ausstaffierung mit einer Rose im Haar, dem das Hemd von der Schulter gerutscht ist, und der hier von einer – warum auch immer an dieser Stelle lauern den – Eidechse gebissen wird und mit maximalem Affekt darauf reagiert.

Mein zweites Beispiel macht dieses Muster noch evidenter. Es ist die *Wahrsagerin* in der römischen Pinacoteca Capitolina (Abb. 4),<sup>36</sup> die seit Giovanni Pietro Belloris fiktiver Begründungsgeschichte Exempel-Charakter für Caravaggios vorgeblich ausschließliche Orientierung an der Wirklichkeit in Verbindung mit seinem emphatischen Auflehnen gegen die Normen künstlerischen Arbeitens hat.<sup>37</sup> Erst bei eingehender Betrachtung gibt das Gemälde zu erkennen, dass die im Bild geschilderte Handlung – das Wahrsagen – mit einer weiteren Handlung überblendet ist, deren Besonderheit darin besteht, dass sie im Moment ihres Höhepunkts gezeigt ist. Die »Zingara« zieht dem ahnungslosen, von ihrer Anmut gefesselten Knaben den Ring vom Finger. In dieser emphati-

34 66 × 49,5 cm; Öl auf Leinwand; 1594; London, National Gallery; siehe Marini 2005, Nr. 14, S. 393–395.

35 Plinius 1997, 73, S. 62/63.

36 116 × 152 cm; Öl auf Leinwand; 1594–1595; Rom, Pinacoteca Capitolina; siehe Marini 2005, Nr. 19, S. 403f.; Cinotti 1983, Nr. 58, S. 119–521.

37 Bellori/Borea 1976, S. 214f.



3 Michelangelo Merisi da Caravaggio: Knabe, der von einer Eidechse gebissen wird, 1594, London: National Gallery.



4 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Wahrsagerin*, 1594-1595, Rom: Pinacoteca Capitolina.

schen Zuspitzung der Narration auf einen exakt bestimmbaren Augenblick besteht das markante Moment der Bildstruktur, und in der Verborgenheit dieses konstitutiven Prinzips die Pointe des Gemäldes. Das wiederum ist eine »hohe« Darstellungsform, die Caravaggio – und natürlich nicht nur er – bei Historien einsetzt; so etwa in der *Opferung des Isaak* in den Uffizien (Abb. 5)<sup>38</sup> und der *Berufung Matthäi* in der Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (Abb. 6)<sup>39</sup> – also in religiösen Historien des Alten und des Neuen Testaments. Mit letzterer verließ er erstmals den Kontext der privaten Sammlung, für den er bis dato ausschließlich gearbeitet hatte.

Für die Handlungsschilderung in der *Berufung* hat Rudolf Preimesberger das aristotelische Peripetiekonzept stark gemacht,<sup>40</sup> wie es wahrscheinlich erstmals von Raffael,<sup>41</sup> mit einiger Sicherheit dann in der venezianischen Malerei um die Mitte des Cinquecento auf die Historienmalerei übertragen wurde.<sup>42</sup> Dieses literarische Konzept eignet sich hervorragend zur Visualisierung dramatischer Handlungen, die »plötzlich« in ihr Gegenteil umschlagen und diese radikale Wende des Geschehens obendrein mit einer »Erkenntnis« verknüpfen (»anagnorisis ek peripeteias«).

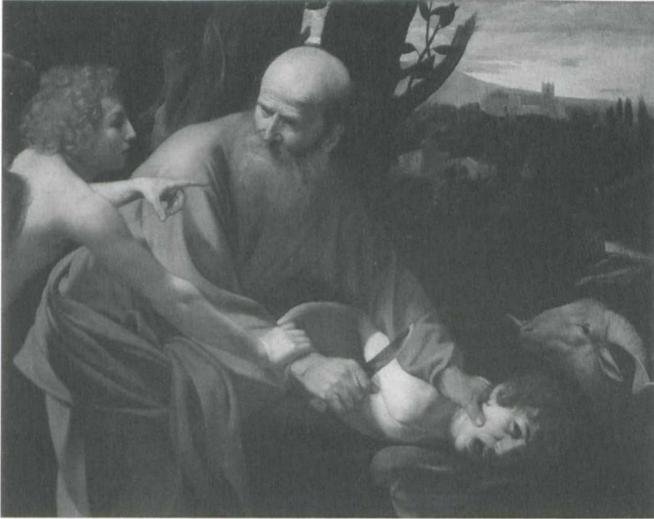
38 104 × 135 cm; Öl auf Leinwand; ca. 1603; Florenz, Galleria degli Uffizi; Marini 2005, Nr. 60, S. 480f; Cinotti 1983, Nr. 12, S. 429–431.

39 296,5 × 195 cm; Öl auf Leinwand; 1602; Rom, San Luigi dei Francesi; Marini 2005, Nr. 53, S. 466f; Cinotti 1983, Nr. 61C, S. 533–535.

40 Preimesberger 1998. Vgl. die diesbezügliche Überlegung von Kretschmer 1991, S. 177f.

41 Preimesberger 1987.

42 Rosen 2001, S. 151.



5 Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Opferung des Isaak*, ca. 1603, Florenz: Galleria degli Uffizi.

Exakt diese Form der Handlungsschilderung liegt auch in der *Wahrsagerin* vor, und damit bei einem forciert niedrigen Gegenstand: Statt der Berufung des Zöllners Levi zum Apostelevangelisten Matthäus oder der Prüfung der Glaubenstreue des Stammvaters Abraham durch Gottvater, wird hier das Stehlen eines Rings durch eine Zigeunerin zum Thema und Gegenstand des Bildes, und seine Protagonisten sind namenlos.

Auch hier gilt: Normen und Konventionen der Verbildlichung sind zu diesem frühen Zeitpunkt keineswegs fixiert, aber genau deswegen ist es hochinteressant zu beobachten, dass Caravaggio über diesen Zusammenhang von »hoch und niedrig« und über die Entwicklung neuer Bildmodi für neue Themen reflektiert und ungewöhnliche Kombinationen erprobt. Nur erinnert sei an die von der Forschung oft vermerkte Beobachtung, dass er *viceversa* in seine ersten Historien für Kirchenräume, insbesondere die *Berufung Matthäi*, das Personal seiner Genrebilder integriert und das Aktionspotential in seinen Werken für die Cerasi-Kapelle auf ein Minimum zurückfährt, so dass Bellori sie als »affatto senza azione«, »ohne jede Handlung« charakterisierte.<sup>43</sup> Die Reflexion über das, was in der Malerei nun darstellbar ist, wird für uns in der Reflexion über die sich den Malern stellende Frage, wie es darstellbar ist, fassbar.

43 Bellori/Borea 1976, S. 222.



6 Michelangelo Merisi da Caravaggio: Berufung Matthäi, 1602, Rom: San Luigi dei Francesi.

Was ich in Hinblick auf das Thema dieses Bandes zur Diskussion stellen möchte, ist Folgendes: Die *novità* um 1600 ist als Phänomen nicht abgelöst von den sich in den Jahren um die Jahrhundertwende im Gattungsschema vollziehenden Veränderungen zu betrachten. Es sind gerade diese Veränderungen, insbesondere die infolge der Erweiterung des Gattungsschemas »nach unten« gegebene Ausweitung der Bildthemen, die das Thema der neuen Bildwürdigkeiten und die ihnen angemessenen Darstellungsweisen generieren. Denn sie führen zu Reflexion über die Normen, welche die Produktion und Rezeption von Kunstwerken bestimmen. Sie bieten die Voraussetzung für die Suche nach neuen Mitteln im Sinne einer forciert einfachen Bildsprache, wie sie Carracci entwickelt oder gezielte, oft als »ironisch« zu titulierende Vertauschungen von Gestaltungsweisen, wie sie Caravaggio betreibt.<sup>44</sup> Damit arbeiten beide am »diskursiv Möglichen«, an dem, was darstellbar ist und wie es darstellbar ist.

44 Pfisterer, Ulrich: Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition, in: Dickhut, Wolfgang u.a. (Hg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2008, S. 165–190.

## Quellen und Literatur

- Bätschmann, Oskar: »Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata«, in: Mauser, Siegfried (Hg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 34–35.
- Bell, Janis C.: »Light and Color in Caravaggio's ›Supper in Emmaus‹«, in: *Artibus et historiae* 16 (1995), Nr. 31, S. 139–170.
- Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- Białostocki, Jan: »Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des ›Modusbriefes: von Nicolas Poussin‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24 (1961), S. 128–141.
- Bödeker, Hans Erich (Hg.): *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metaphemgeschichte*, Göttingen 2002.
- Brieler, Ulrich: *Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker*, Köln/Weimar/Wien 1998.
- Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias [1633]*, hg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979.
- Cinotti, Mia: *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere, con un Saggio critico di Gian Alberto Dell'Acqua*, Bergamo 1983.
- Ebert-Schiffner, Sybille: »Caravaggios ›Früchtekorb‹ – Das früheste Stilleben?«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 1–23.
- Flemming, Victoria von: *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen des Francesco Albani*, Mainz 1996.
- Giustiniani, Vincenzo: »Discorso sopra scultura«, in: ders.: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. von Anna Banti, Florenz 1981, S. 63–75.
- Held, Julius S.: »Rubens' ›Het Pelsken‹«, in: Fraser, Douglas/Hibbard, Howard u.a. (Hg.): *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 188–192.
- Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1996.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie*, München 1973.
- Hempfer, Klaus W.: »Gattungskonstitution als Normverletzung: Zum Problem der Poetik ›niederer‹ Gattungen im Kontext der Regelpoetik«, in: Helmich, Werner/Meter, Helmut/Poier-Bernhard, Astrid (Hg.): *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, München 2002, S. 240–253.
- Hibbard, Howard: *Caravaggio*, New York 1983.
- Hipp, Elisabeth: *Nicolas Poussin, Die Pest von Asdod*, Hildesheim u.a. 2005.
- Kemp, Wolfgang: »Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), S. 294–299.
- Konečný, Lubomír: »Zeuxis in Prague – Some Thoughts on Hans von Aachen«, in: *Prag um 1600 – Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Frenen 1988, S. 147–155.
- Kretschmer, Hildegard: »Beobachtungen zur Bildsprache von Caravaggio«, in: Möseneder, Karl/Prater, Andreas (Hg.): *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim u.a. 1991, S. 169–182.
- Kroschewski, Nevenka: *Über das allmähliche Verfälschen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002.
- Krüger, Klaus: »Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis: Caravaggios ›Magdalena‹«, in: Imorde, Joseph/Neumeyer, Fritz u.a. (Hg.): *Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungscolloquiums an der Technischen Universität Berlin (20.-22. Juni 1996)*, Emsdetten/Zürich 1999, S. 33–49.
- Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Sichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- Landwehr, Achim: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*, Tübingen 2001.
- Marini, Maurizio: *Caravaggio pictor praestantissimus. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Rom 2005.
- May, Suzanne E.: »The Artifice of Depicting Reality. Caravaggio and the Theatrical Spotlight«, in: *Rutgers Art Review* 18 (2000), S. 27–49.
- Müller, Wolfgang G.: »Ironie, Lüge, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: Wagenknecht, Christian (Hg.): *Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989, S. 189–201.

- Orr, Lynn Federle: *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*, Ph.D. Diss. Univ. of California, Santa Barbara, Ann Arbor 1982.
- Pfisterer, Ulrich: »Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert«, in: ders./Seidel, Max (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 262–302.
- Pfisterer, Ulrich: »Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition«, in: Dickhut, Wolfgang u.a. (Hg.): *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2008.
- Pichler, Wolfgang: »Il dubbio e il doppio. Le evidenze in Caravaggio«, in: Ebert-Schifferer, Sybille/Kliemann, Julian/Rosen, Valeska v./Sickel, Lothar (Hg.): *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Cinisello Balsamo/Mailand 2007, S. 9–33.
- Plett, Heinrich F.: »Ironie als stilrhetorisches Paradigma«, in: *Kodikas/Code. Ars semeiotica* 4/5 (1982), S. 75–83.
- Plinius Secundus d. Ä., C.: *Naturalis historiae – Naturkunde*, Lat.-Dt., hg. und übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Zürich/Düsseldorf 1997.
- Posèq, Avigdor W.G.: »Caravaggio and the Antique«, in: *Artibus et historiae* 11 (1990), S. 147–167
- Posèq, Avigdor W.G.: *Caravaggio and the Antique*, London 1998.
- Posner, Donald: *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., New York 1971.
- Preimesberger, Rudolf: »Caravaggio im »Matthäusmartyrium« der Cappella Contarelli«, in: Klein, Peter K./Prange, Regine (Hg.): *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*, Berlin 1998, S. 135–149.
- Preimesberger, Rudolf: »Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum »Amor« der Berliner Gemäldegalerie«, in: Rosen, Valeska von/Krüger, Klaus/ders. (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003, S. 243–260.
- Preimesberger, Rudolf: »Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la Scultura*«, in: Danesi Squarzina, Silvia (Hg.): *Caravaggio in Preußen: die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Ausst.kat. Rom, Palazzo Giustiniani; Berlin, Altes Museum, Mailand 2001, S. 50–56.
- Preimesberger, Rudolf: »Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89–115.
- Raabe, Rainald: *Der imaginierte Betrachter – Studien zu Caravaggios römischen Werk*, Hildesheim u.a. 1996.
- Rosen, Valeska von: »Ambiguità intenzionale. L'ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei »Caravaggisti«, in: Ebert-Schifferer/Kliemann/Rosen/Sickel 2007, S. 59–85.
- Rosen, Valeska von: »Arbeiten am Image. Caravaggios Selbststilisierung in Bezug auf seine Arbeitsweise«, in: Harten, Jürgen/Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Ausst.kat. Düsseldorf, museum kunst palast 2006/07, Ostfildern 2006, S. 62–72.
- Rosen, Valeska von: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«, in: Kablitz, Andreas/Regn, Gerhard (Hg.): *Renaissance. Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
- Rosen, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Berlin/Emsdetten 2001.
- Schneider, Ulrich Johannes: *Michel Foucault*, Darmstadt 2004.
- Steinmetz, Willibald: *Das Sagbare und das Machbare. Zum Wandel politischer Handlungsspielräume. England 1780–1867*, Stuttgart 1993.
- Strinati, Claudio/Vodret, Rossella (Hg.): *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Ausst.kat. Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, Mailand 2000.
- Zapperi, Roberto: *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1990.