2003 wurde zum zweiten Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Leipzig konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir dokumentieren hier den Text der ersten Preisträgerin zu Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers. Er geht der Generierung von Bedeutung in den Bildern nach und zeigt auf, wie Caravaggio auf subtile Weise die Offenheit des Werkes selbst zum Thema macht.

Valeska von Rosen

Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers

Offene Bildstrukturen

Es war lange eine unhinterfragte Selbstverständlichkeit unserer Disziplin, dass Bilder – wie alle Kunstwerke – eine Bedeutung haben, die vom Betrachter im Akt der Interpretation zu ergründen sei. Gerade die Rekonstruktion eines vom Werk verkörperten Inhalts galt als wichtigste Aufgabe der Kunstwissenschaft. In den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten haben sich in der diesbezüglichen Forschungsdiskussion jedoch wichtige Prämissen verändert; als Ursachen hierfür sind die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu nennen, mehr noch aber die Problematisierung der Frage, was eigentlich die ›Bedeutung‹ eines Bildes ist und wie diese sich in ihm manifestiert. Die Frage wurde in den methodologischen Debatten über die Möglichkeiten und Grenzen der Ikonografie bzw. Ikonologie wie auch der Hermeneutik virulent und sicherlich nicht erst durch die Rezeption von Umberto Ecos 1962 erschienenem Werk ›Opera aperta‹ angeregt; doch hat die schlagwortartige Formel vom ›offenen Kunstwerk‹ die Überlegungen zur Unterscheidung von festem, im Kunstwerk quasi inkorporierten ›Sinn‹ und der Assoziation von ›Sinn‹ durch den Betrachter, ferner zu offenen Bedeutungsfeldern und vieldeutigen Strukturen angeregt. In der Kunstwissenschaft verknüpften sie sich mit einem neuen Bewusstsein für die spezifische Medialität des Bildes, die mit der interpretierenden Sprache eo ipso nicht kongruent ist.[1]

Diese Diskussionen haben ihre Spuren auch in der Beschäftigung mit Gemälden der Frühen Neuzeit hinterlassen, was insbesondere dort nahe liegt, wo sie den Blick für zuvor übersehene Konstitutionsbedingungen der Werke schärfen. Für eine Gruppe von Darstellungen des jugendlichen Johannes des Täufers in der Wüste, die Michelangelo Merisi da Caravaggio für römische Sammler gemalt hat, ist das meines Erachtens der Fall. Mit Bezug auf diese Gemälde möchte ich daher im Folgenden zeigen, dass Caravaggio

Zur Autorin
Geb. 1968 in Berlin, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Ägyptologie in Berlin und München, 1994–1996 Promotionsstipendium der Bibliotheca Hertziana in Rom, 1998 Promotion zu ›Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians‹, 1999–2002 Forschungsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft und seit Herbst 2002 der Bibliotheca Hertziana, Lehraufträge in Hamburg, Berlin, Düsseldorf, Bochum und zurzeit Lehrstuhlvertretung an der Universität Potsdam. Veröffentlichungen zur italienischen Renaissancemalerei und -kunsttheorie, Bildrhetorik, kunsthistorischer Methodik und zur zeitgenössischen Fotografie.

Abb. 1
Caravaggio: Johannes der Täufer, 1602, Öl auf Leinwand, 129 x 94 cm. Rom, Musei Capitolini. Bild: Eberhard König, Caravaggio, Köln 1997.

eine Kardinalfrage unserer Disziplin, wie nämlich Bedeutung in visuellen Medien generiert wird, nicht nur in besonderer Weise bedachte, sondern – so meine These – auf sehr originelle Weise sogar zum Thema machte. Dafür bot ihm die spezifische Rezeptionssituation eines Gemäldes für einen privaten Kontext, wie er im Galeriebild gegeben ist, die Voraussetzung. Aus der genannten Gruppe von Johannes-Darstellungen Caravaggios möchte ich eine herausgreifen, die in den letzten Jahren äußerst kontrovers diskutiert wurde, und zwar das Gemälde in den Kapitolinischen Museen in Rom *(Abb. 1).* Denis Mahon entdeckte es in den fünfziger Jahren im Amtszimmer des römischen Bürgermeisters und identifizierte es mit einer in verschiedenen Quellen erwähnten Darstellung des Täufers, die Caravaggio für den römischen Marchese Ciriaco Mattei Anfang des 17. Jahrhunderts gemalt hat.[2]

Caravaggios ›Johannes‹ im Kapitol: Hirte oder Heiliger?

Wir sehen auf einer hochformatigen Leinwand mit den Maßen 129 x 94 cm einen lebensgroß ins Bildfeld gesetzten und dieses weitgehend ausfüllenden Jungen von der Seite. Er sitzt vermutlich auf einem Felsen, hat das linke Bein angewinkelt, sein rechtes ruht auf dem Boden. Er lehnt seinen Oberkörper zurück und stützt sich dabei mit dem linken Arm ab, den rechten hat er erhoben und greift um einen Widder mit krummen Hörnern, der seine Schnauze sehr nah an das Gesicht des Jungen führt und dessen Locken berührt. Das Haltungsmotiv des Knaben zeichnet sich durch besondere Labilität aus und lässt sich weder als Sitzen noch als Liegen beschreiben. Er hat den Kopf in scheinbarer Spontaneität über die Schulter gewendet und blickt nun aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter. Sein Mund ist geöffnet, die obere Zahnreihe sichtbar, und auf dem Gesicht zeichnet sich der Anflug eines Lächelns ab. Der Junge ist unübersehbar splitternackt, er verfügt jedoch über Kleidung, auf der er sitzt. Wir sehen ein schweres rotes Gewand, darüber ein weißes Tuch und ein Fell. Der Hintergrund des Bildes ist stark verschattet; schwach zeichnen sich Geäst und Laub ab. Infolge der Dominanz des nackten Knabenkörpers dominiert im Bild die Inkarnatfarbe; hinzu kommt ein kräftiger Rotakzent durch das Tuch. Ein von links oben einfallender, scharf gebündelter Lichtstrahl akzentuiert Teile des Körpers effektvoll, insbesondere die Oberschenkel und den Schultergürtel; das Geschlecht bleibt jedoch im Schatten.

Durch die Auffindung von zwei Zahlungsanweisungen an Caravaggio durch Ciriaco Mattei ist sowohl die Funktion des Gemäldes als Galeriebild als auch seine Entstehungszeit im Jahr 1602 präzise bestimmt.[3] Es stammt also aus Caravaggios erfolgreichsten römischen Jahren, in denen er private Aufträge für die Bildergalerien wichtiger römischer Familien ausführte und gleichzeitig seine ersten Bilder für Kirchenräume schuf. Die Ausstattung der Contarelli-Kapelle in S. Luigi dei Francesi mit drei und für die Cerasi-Kapelle mit zwei Gemälden war gerade vollendet, das Altarbild mit der *Grablegung Christi* für die Chiesa Nuova war beauftragt. Mit seinen provokanten, tendenziell auch problematischen Bilderfindungen gerade in den Altargemälden, die immer wieder zu ihrer Ablehnung führten, gelangte Caravaggio innerhalb weniger Jahre sozusagen ins Zentrum des römischen Kunstgesprächs.

Es liegt auf der Hand, worin das Problem des Bildes in der Kapitolinischen Galerie für die Forschung besteht; ich möchte es als Frage formulieren: Warum haben wir es bei der Figur eigentlich mit einem Johannes zu tun, oder: Was macht einen splitternackten Knaben, der einen Widder herzt, eigentlich zum Täufer?

Heiligenfiguren lassen sich normalerweise über ihre Attribute identifizieren; dies sind bei Johannes das Lamm, das als Verweis auf das Lamm Christi fungiert, sowie ein nicht notwendigerweise auf ein Objekt gerichteter Zeigegestus. Beide Elemente, Lamm und Gestus, dienen als Indikatoren der heilsgeschichtlichen Rolle und Bedeutung des Täufers als Wegbereiter Christi, der eben nicht nur mit Wasser, sondern mit dem Heiligen Geist getauft hat.[4] Weitere Attribute von Johannes sind der Kreuzstab, der mitunter von einer Banderole mit den Worten ›Ecce Agnus Dei‹ umwickelt ist, sowie der rote Mantel *(vgl. Abb. 2).*

Abb. 2
Giuseppe Cesari: Johannes der Täufer, vor 1607, Öl auf Holz, 33 x 26 cm. Rom, Galleria Borghese.
Bild: Paolo Moreno/Chiara Stefani, Galleria Borghese, Mailand 2000.

Beim *Johannes* in der Kapitolinischen Galerie sieht es mit den Attributen also etwas dürftig aus: Er hat nur das am wenigsten signifikante Element, nämlich den roten Mantel; die markanteste Abweichung von der Bildtradition ist das falsche Tier: Es ist kein Lamm – also ein junges Schaf vor seiner geschlechtlichen Reife –, sondern ein ausgewachsenes Schaf, dessen männliches Geschlecht durch die Hörner eindeutig bestimmt ist, also ein Widder. Die Transformation eines Lamms zum Widder in Kombination mit einem ostentativ nackten Täufer, der diesen noch dazu zärtlich umfasst, stellt der hierdurch aufgerufenen profan-erotischen Assoziationsmöglichkeiten wegen natürlich ein Problem dar; wie lässt sich dies mit dem *decorum,* der Würde des Heiligen, vereinbaren? Zur Lösung dieses Problems wurden in der Forschung zwei grundsätzlich verschiedene Wege beschritten; ein Teil der Autoren versuchte, den problematischen Widder in eine logische Beziehung zu Johannes zu bringen, der andere – und dies sind die jüngeren Vorschläge – will nun die Knabenfigur umdeuten, zweifelt also an ihrer Identität als Johannes.

Zur Erklärung des Widders im Arm des Täufers verwies Herwarth Röttgen auf die Emblemtradition, in der das Tier als Kreuzes-Symbol und damit als Allusion auf die Auferstehung verstanden wird.[5] Da der Täufer jedoch mit dem Themenkreis der Taufe, nicht aber dem der Auferstehung Christi verbunden ist, und weil außerdem in der körperbetonten, sinnlichen Darstellung auch jeder weitere innerbildliche Verweis auf die Auferstehung fehlt, hat sich dieser Vorschlag nicht durchsetzen können. Wenig überzeugend ist auch die Deutung von Howard Hibbard von 1983,[6] der zufolge der Widder eine Allusion auf das Sternzeichen des Sohnes von Ciriaco Mattei mit Namen Giovanni Battista sei; auch diese Lesart löst das Problem des ›falschen‹ Tieres im Arm des Täufers letztlich nicht. Daher mehrten sich in den letzten Jahren die Vorschläge, die hier gar keine Heiligendarstellung, sondern ein profanes Sujet erkennen wollen, und zwar einen schlichten Hirten, der mit seinem Tier spielt[7] bzw. die alttestamentliche Figur des Isaak.[8] So attraktiv zumindest der Vorschlag, es handele sich um einen Hirten, auf den ersten Blick erscheint – denn er bietet eine Erklärung sowohl für den Widder als auch für die Nacktheit –, so sind doch Einwände angebracht. Er entzieht sich nämlich des eigentlichen Problems, weil er die besondere Bildstruktur, die ja offenbar Assoziationen an einen Johannes weckt, völlig außer Acht lässt. Und gerade in ihr liegt wohl der Reiz des Gemäldes.

Das Bild im Kontext: Kopien, Variationen und die Bildtradition

Im Folgenden werde ich zunächst das Thema der Identifikation noch einmal aufgreifen, dabei jedoch das Augenmerk gerade auf die Konstitutionsmerkmale des Bildes richten. Für die Beantwortung der Frage, ob es sich nun um eine Johannes-Darstellung handelt oder nicht, ziehe ich zunächst die zeitgenössischen und zeitnahen Quellen des Bildes in schriftlicher und visueller Form heran, gehe dann zur Bildtradition über, frage konkret, ob es nicht doch vergleichbare Johannes-Darstellungen gibt und betrachte schließlich Caravaggios andere, im allgemeinen als Darstellungen des Täufers geltende Gemälde, denn es handelt sich um das von ihm mit Abstand am häufigsten verbildlichte Sujet.

Die schriftlichen Quellen bezeichnen das Bild im Kapitol mehrfach eindeutig als ›Giovanni Battista‹; die wichtigsten, weil frühesten, Belege sind zwei Erwähnungen von 1616 und 1623 im Inventar der Sammlung bzw. im Testament des Giovanni Battista Mattei, worin das Gemälde dem Kardinal del Monte vermacht wird.[9] Auch in dessen Sammlungsinventar von 1627 wird es als ›Giovanni Battista‹ vermerkt; ein Jahr später jedoch – und hierauf stützen sich Creighton Gilbert und Avigdor Posèq, die die These, es handele sich um eine profane Figur, vertreten – als ›Coridone‹, was in der Renaissance-Literatur der Name für einen Hirten ist. 1638 wird es dann ganz ähnlich als ›pastor fryxus‹, also als ›phrygischer Hirte‹ bezeichnet.[10] Die Verfasser der ersten Viten Caravaggios, Giovanni Baglione und Giovanni Pietro Bellori, sowie der Kunsttheoretiker Francesco Scannelli kehren jedoch kurz darauf wieder zur Benennung der Figur als Johannes zurück.[11]

Wenn die Textquellen keine ganz eindeutige Sprache sprechen, weil sie tat-

Abb. 3 (links)
Matthias Stomer?: Zeichnung nach Caravaggio. London, Oppé Collection.
Bild: Alfred Moir, Caravaggio and His Copyists, New York 1976.

Abb. 4 (rechts)
Anonym, Variierende Kopie nach Caravaggio, 115,4 x 85,9 cm. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum.
Bild: Alfred Moir, a.a.O.

Abb. 5
Leonardo: Bacchus (ehem. Johannes der Täufer), um 1513–1516, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 177 x 115 cm. Paris, Musée du Louvre. Bild: Frank Zöllner, Leonardo, Köln 1999.

sächlich beide Lesarten des Bildes belegen, bleiben die visuellen, die Kopien und Variationen des Bildes; sie wurden in der Debatte um die richtige Identifikation der Knabenfigur bislang weitestgehend vernachlässigt,[12] was mir in gewissem Sinne typisch zu sein scheint. Caravaggio hat viele Bilder gemalt, die bereits von den Zeitgenossen, aber auch von der modernen Forschung kontrovers diskutiert wurden und werden, und von fast allen gibt es variierende Kopien durch die so genannten ›Caravaggisten‹; doch werden diese selten als Rezeptionsdokumente oder gar als visuelle Kommentare zu seinen Werken herangezogen; der Griff zum Text liegt allem Anschein nach selbst in unserer Disziplin manchmal näher als der zum Bild.

Alfred Moir publizierte 1976 eine Matthias Stomer zugeschriebene Zeichnung, die ganz eindeutig auf den kapitolinischen Knaben zurückgeht, diesem jedoch ein Kreuz in die Hand gibt und aus dem Widder ein Lamm macht *(Abb. 3);*[13] ein wohl nach dieser Zeichnung entstandenes Gemälde eines anonymen Malers in Glasgow bekleidet den Jungen sogar noch *(Abb. 4).*[14] Beide Darstellungen sind aus zwei Gründen interessant; zum einen belegen sie, dass die Uneindeutigkeit des Bildes für die Kopisten problematisch und daher ›verbesserungswürdig‹ war, zum anderen zeigen sie aber auch, dass diese das Gemälde im Kapitol als Johannes-Darstellung rezipierten.[15]

Was im Rahmen der Debatte um die Identität des kapitolinischen Knaben ebenfalls viel zu wenig beachtet wurde, ist, dass es gerade in Oberitalien eine Reihe von Darstellungen des Täufers in der Wüste gibt, die ähnlich unkonventionell, ›offen‹ oder zweideutig wie der kapitolinische Knabe sind. Sie stammen von prominenten Malern; zu nennen ist Leonardos ganzfiguriger Heilige von 1513–1515 im Louvre *(Abb. 5),* dessen ursprünglicher Aufstellungsort und Funktion unklar sind.[16] Auch er war ursprünglich wohl vollständig nackt, musste aber im späten 17. Jahrhundert einen Eingriff über sich ergehen lassen. Dabei bekam er nicht nur ein Pantherfell um die Lenden, auch sein Kreuz wurde in einen einfachen Stab verwandelt, und ihm wurde eine Krone aus Weinlaub aufgesetzt. So wurde aus Johannes ein Bacchus. Glücklicherweise gibt es einen Rezeptionsbeleg des Bildes vor den Übermalungen, und zwar den Reisebericht des Antiquars Cassiano dal Pozzo von 1625, der notierte, die Figur lasse die *devozione* und das *decorum* vermissen.[17] Allem Anschein nach vertrug sich die erotische Präsenz des jungen muskulösen Körpers im Urteil des 17. Jahrhunderts mit einem heidnischen Gott besser als mit einer biblischen Figur, weshalb die Johannes-Figur dieser Metamorphose unterzogen wurde. Ich führe nur noch eine

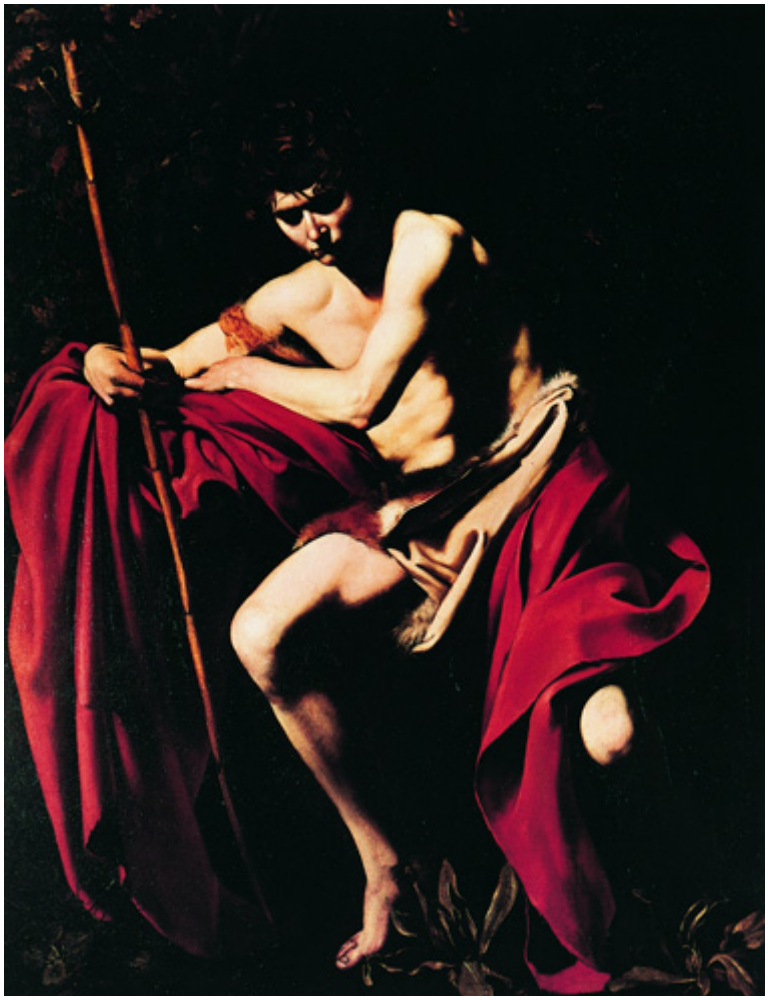
Abb. 6 (gegenüberliegende Seite oben)
Bronzino: Johannes der Täufer, 1550–1555, Öl auf Holz, 120 x 92 cm. Rom, Galleria Borghese. Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

Abb. 7 (gegenüberliegende Seite unten)
Caravaggio: Johannes der Täufer, um 1604/05, Öl auf Leinwand, 172,7 x 132,1 cm. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

weitere interessante Darstellung des Täufers aus dem späteren Cinquecento an, und zwar Bronzinos Gemälde in der Galleria Borghese *(Abb. 6).*[18] Es zeigt einen weitgehend nackten jungen Mann, dessen Attribute erst auf den zweiten Blick ins Auge fallen, weil sie – wie das Kreuz – verschattet, oder – wie die Banderole – vom Bildrand überschnitten sind. Beide Beispiele machen deutlich, dass es zumindest in Oberitalien, wo Caravaggio ja herstammt, eine Bildtradition von Johannes-Darstellungen gab, in denen der Täufer als ambivalente Figur angelegt ist und deren sinnliche oder gar dezidiert erotische Ausstrahlung mehr oder weniger stark ausgeprägt ist.

Bedeutungsspiele. Caravaggios Variationen über eine Figur

Damit leite ich zu der Frage über, wie Caravaggio den Täufer sonst dargestellt hat; dabei beziehe ich mich nur auf die drei unbestritten eigenhändigen Gemälde, die alle nach dem Bild im Kapitol entstanden sind. Hier ist zunächst der *Johannes* im Nelson-Atkins Museum in Kansas City von 1604/05 zu nennen, der für den Bankier Ottavio Costa bestimmt war *(Abb. 7).*[19] Er ist ganzfigurig und halbnackt, wobei sein Geschlecht und der linke Oberschenkel durch ein etwas überdimensioniertes Tuch sowie das Fell verdeckt sind. Er hat weder Lamm noch Widder, doch für seine Identität als Johannes spricht das große Kreuz, das er sich aus zwei Schilfrohren scheinbar selbst zusammengebunden hat. Das Modell, das für diesen *Johannes* posiert hat, ist deutlich älter als der Kapitolsjunge, und auch im Wesen sind die beiden grundverschieden: Dort sehen wir einen fröhlichen Jungen, der seinen Betrachter verhalten lächelnd fixiert, hier einen in sich gekehrten, herabblickenden jungen Mann mit verschatteten Augen und düster melancholischem Wesen.



Nur kurze Zeit später entstand der *Johannes* in der römischen Galleria Nazionale im Palazzo Corsini *(Abb. 8).*[20] Er hat eine dem *Johannes* in Kansas vergleichbare Haltung, sein Gesicht ist jedoch noch verschatteter

Abb. 8
Caravaggio: Johannes der Täufer, um 1605/06, Öl auf Leinwand, 97 x 131,5 cm. Rom, Galleria Corsini. Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

und damit sein Charakter noch obskurer. Anders als seine beiden Vorgänger ist er halbfigurig und außerdem eigentümlich dezentriert im querformatigen Bildfeld situiert. Durch diese ungewöhnliche Positionierung einer einzelnen Halbfigur in einem Querformat sowie den Umstand, dass sie ihren Blick auf etwas richtet, das außerhalb des Bildfelds liegt, wirkt dieser Johannes wie in eine Handlung eingebunden, die sich uns jedoch nicht erschließt. Auch ihm fehlt das Lamm, er verfügt jedoch über eine Trinkschale, die in der Bildtradition von Johannes dazu genutzt wird, dem Lamm Wasser zu reichen. Die Schale kann also immerhin als Verweis auf ein Lamm gelesen werden. Ein klares Indiz für eine Johannesfigur scheint mit dem Kreuz gegeben zu sein, auf das sich der Junge mit der rechten Hand stützt; doch ist dieses derart vom Bildrand überschnitten, dass ein Querstab nicht erkennbar ist. Es kann also letztlich nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob es sich tatsächlich um ein Kreuz handelt.

Bereits 1613 ist schließlich in der Sammlung von Scipione Borghese unter der Bezeichnung ›Giovanni Battista‹ eine Täufer-Darstellung belegt, die in Caravaggios letzte Lebensjahre (1609/10) datiert wird *(Abb. 9)*.[21] In ihr ist Johannes nun wieder ganzfigurig und weitgehend nackt, doch ist seine Blöße verhüllt. Er ist deutlich jünger als die beiden Figuren in Kansas City und im Palazzo Corsini und blickt wie der kapitolinische Knabe aus dem Bild heraus auf den Betrachter, allerdings ohne dabei zu lächeln. Markant sind zwei Dinge im Bild: So ist sein Stab eindeutig kein Kreuz, denn es fehlt der Querbalken, und es gibt wieder einen Widder,[22] der allerdings nicht die Nähe zum Knaben sucht, sondern von einem Strauch Blätter abreißt.

Was für Schlüsse lassen sich nun aus dieser Bildersequenz ziehen? Sie zeigt meines Erachtens in wünschenswerter Deutlichkeit, dass der kapitolinische Junge in sie hinein gehört, dass seine strukturbildenden Merkmale, nämlich die Ambivalenz und die semantische Offenheit, in ihm nur noch einmal gesteigert, dass sie aber auch in den übrigen Darstellungen angelegt sind. Das, was dem modernen Betrachter und – wie die Matthias Stomer zugeschrie-

bene Zeichnung in London zeigt – wohl auch bereits einigen Zeitgenossen zum Problem geworden ist, nämlich das Oszillieren zwischen einem religiösen und einem profanen Sujet, scheint Caravaggio beabsichtigt zu haben: So verweist die Schale des *Täufers* in der Galleria Corsini *(Abb. 8)* auf ein Lamm, sie muss jedoch nicht entsprechend gelesen werden, und sein Stab würde in einem anderen Kontext niemals als Kreuz gelesen werden, hier tut der Betrachter es seiner Sehgewohnheiten und Erwartungshaltung wegen jedoch unwillkürlich. Im Grunde verlangen alle Darstellungen ein ikonografisches Vorwissen des Betrachters, um überhaupt identifiziert zu werden, zielen gleichzeitig aber darauf, ihm die gegebenen Informationen wieder zu entziehen, denn sie spielen mit der Uneindeutigkeit ebenso wie mit den erotisch-lasziven Konnotationen der Figuren. Wir als Betrachter sind aufgefordert zu bestimmen, wo die Grenze liegt, was wir sozusagen als Johannes akzeptieren können, und ab wann aus dem Täufer in der Wüste ein Hirte, und damit eine profane Figur wird.

Was Caravaggio also durch haarscharfes Entlanggleiten an der Grenze des ›Machbaren‹ auslotet, ist die Benennbarkeit als solche; es geht ihm um den Prozess der Semantisierung, um die Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem und vor allem um ihr Auseinanderbrechen. Damit dehnt er den Rezeptionsprozess in die Länge, präsentiert uns mal einen rätselhaft düsteren, mal einen verschmitzt lächelnden ›ragazzo‹ von größtmöglicher Präsenz und Sinnlichkeit, der ein ›Dazwischen‹ verkörpert – nicht mehr Kind und noch nicht Mann ist –, der weder sitzt noch liegt und der das falsche Tier umarmt. Wer er ist, ob ein entkleideter Johannes oder ein ›verkleideter‹, mit einem großen roten Tuch ausstaffierter Hirte, muss uns unklar bleiben, denn das Bild umspielt ikonografische Muster, erweckt ganz bewusst die Assoziation an andere Figuren wie eben einen Hirten oder auch eine Isaak-Figur.[23] Woran jedoch kein Zweifel besteht, sind die Intensität und die (homo)-erotische Ausstrahlung des scharf beleuchteten und in seiner plastischen Wirkung immensen, attraktiven Jungenkörpers, dessen Inkarnat und Fell unter seinem Gesäß haptische Qualitäten haben und dessen Lächeln als verschmitzt auffordernd gelesen werden kann; diese Elemente sind in ihrer Zielrichtung eindeutig. Sie bergen einen virtuellen Apell an den Tastsinn, zielen auf Berührung und Besitzen-Wollen und stehen in offensichtlich kalkuliertem Kontrast zur metaphorischen ›Ungreifbarkeit‹ des Knaben auf der Ebene der Semantik. Möglich ist eine solche Darstellung wohl nur innerhalb eines Rezipientenkreises, der genau diese Qualitäten des Bildes schätzt, der am Prozess des Deutens wie am Merkmal des Uneindeutigen und Lasziven Vergnügen findet. Damit ist die Vorausset-

Abb. 9
Caravaggio: Johannes der Täufer, 1609/10, Öl auf Leinwand, 159 x 140 cm.
Rom, Galleria Borghese.
Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

zung für solche Bilder der spezifische Rezeptionskontext der Galerie, in dem das Prinzip der *varietas* gerade auch in Verknüpfung mit dem *diletto,* der Sinnenfreude,[24] ebenso bestimmend ist wie der Paragone, der Bildervergleich und Wettbewerb; denn es ist ja anzunehmen, dass die verschiedenen Sammler ihre Johannes-Darstellungen wechselseitig kannten und miteinander verglichen. Das semantische Oszillieren wird zu verstehen sein als eine Form des frühneuzeitlichen Konzepts des ›Spielernsts‹, des ›serio ludere‹,[25] als ein Spiel um Bilder und ihre Bedeutung und natürlich auch als Spiel um den ›Besitz‹ von attraktiven Jungen.[26]

Performativität und Zitate nach Michelangelo

Zwei mir wichtig erscheinende Aspekte des Bildes in der Kapitolinischen Galerie seien abschließend angesprochen, nämlich seine performativen und interpikturalen Qualitäten.

Der Begriff des Performativen kann mit Bezug auf Caravaggios Werke ein Phänomen präzise fassen, das von der Forschung oft beschrieben wird:[27] Dass sie nämlich den Eindruck vermitteln, unmittelbar vor dem posierenden Modell entstanden zu sein. Dieses Charakteristikum hat den Regisseur Derek Jarman in seinem Caravaggio-Film von 1986 dazu inspiriert, sich Caravaggios Arbeitsweise entsprechend vorzustellen: Er habe in seiner Werkstatt Modelle in Gruppen gestellt und diese dann in einem primamalerischen Verfahren ohne Anfertigung von Vorzeichnungen auf der Leinwand regelrecht ›abgemalt‹. Interessanterweise entwickelte sich in demselben Zeitraum in der angloamerikanischen und italienischen Forschung die Theorie, die Bilder seien tatsächlich so entstanden[28] – wie hierbei die Einflussbahnen zu denken sind, muss dahingestellt bleiben. Jüngere Untersuchungen haben jedoch zeigen können, dass dies äußerst unwahrscheinlich ist.[29] Für meine Argumentation entscheidend ist aber, dass Caravaggio – unabhängig davon, wie die Gemälde tatsächlich entstanden sind – offensichtlich genau diesen Eindruck erzeugen wollte, wenn er sich solcher Modelle bediente, die seiner Lebenswelt entstammten, deren Gesichter ungeschönt, deren Fuß- und Fingernägel dreckig sind und die in einem nicht näher charakterisierten Raum, der eine Ateliersituation assoziieren lässt, posieren. Ein weiteres Merkmal ruft diesen Eindruck des Posierens in besonderer Weise hervor, und zwar die Inkarnatunterschiede seiner Figuren zwischen solchen Körperteilen, die bei einem Menschen gewöhnlich dem Sonnenlicht ausgesetzt sind –

Abb. 10
Caravaggio: Bacchus, um 1595, Öl auf Leinwand, 95 x 85 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi. Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

Gesicht und Hände –, und solchen, die normalerweise verhüllt und damit blasser sind, wie der Rumpf: Wir haben also keinen Johannes vor uns, der im Zustand ›unschuldiger Nacktheit‹ in der Wüste lebt, sondern einen, der sich für seine Johannes-Rolle entkleidet hat. Auch der *Bacchus* in den Uffizien *(Abb. 10),*[30] bei dem diese Inkarnatunterschiede noch sehr viel deutlicher sind, ist somit eher der Rolle als dem Wesen nach ein Bacchus.

Bedenkt man nun, dass diese Modelle vermutlich aus Caravaggios Entourage stammten,[31] ist anzunehmen, dass sie auch seinem engsten Kreis von Förderern und Sammlern bekannt waren. Das hat für die Bildwirkung dann delikate Folgen, wenn Caravaggio für verschiedene Bilder ganz unterschiedlicher Thematik auf dasselbe Modell zurückgriff, wie er es wohl für den *Johannes* im Kapitol und für den triumphierenden Berliner *Amor* für Vincenzo Giustiniani *(Abb. 11)* getan hat.[32] Beide Gemälde verbindet mehr als nur das Modell miteinander: Es sind die einzigen Aktdarstellungen in Caravaggios Œuvre, beide sind ganzfigurig und beide nehmen sich wenig in ihrer erotisch-lasziven Ausstrahlung. Glaubt man dem Zeugnis eines englischen Rom-Reisenden namens Richard Symonds um 1650, kannte man das Modell für den Amor und damit auch für den Johannes; es war »his own boy ... that laid with him«.[33] Ob das zutrifft, muss dahingestellt bleiben; entscheidend ist, dass Caravaggios Bilder solche Geschichten erzeugten, weil er sie offensichtlich erzeugen wollte. Ein Reiz in der Rezeption für die Zeitgenossen bestand also darin, dass man das Modell wiedererkannte und dass man sich erinnerte, es an einem anderen Ort schon einmal gesehen zu haben: beim Marchese Giustiniani als Amor, beim Marchese Mattei als Johannes.

Abb. 11
Caravaggio: Amor Vincitore, 1602/03, Öl auf Leinwand, 156 x 113 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

Ich wechsele die Argumentationsebene und beschreibe Caravaggios Verfahren auf der kunsttheoretischen oder der diskursiven Ebene: Caravaggio galt bereits seinen Zeitgenossen als ›Naturalist‹ *avant la lettre,* als ein Maler, dem nichts als die ungeschönte Wirklichkeit nachahmenswert erscheint und der mit Normen und Regeln bricht. Setzt man dies mit der beschriebenen performativen Qualität seiner Bilder in Beziehung, stellt sich sein Vorgehen noch etwas anders dar: Caravaggio scheint tatsächlich dem vermutlich wichtigsten Postulat frühneuzeitlicher Kunstproduktion, der Nachahmung der Natur, zu folgen;[34] doch macht er dies so genau, nimmt dieses durch das (vorgebliche) Posieren der Modelle so wörtlich, dass er es unterläuft und ironisiert. Caravaggio zerstört also nicht einfach Normen, sondern er spielt mit ihnen, indem er sie befolgt und sich gleichzeitig von ihnen distanziert.

Dieses spielerische Verfahren möchte ich noch mit Bezug auf einen anderen Aspekt des Bildes betrachten, und zwar Caravaggios Rekurs auf ein anderes Kunstwerk. Es wird in der Forschung immer wieder betont, dass sowohl der *Amor* als

Abb. 12
Michelangelo: Der Sieger, um 1520–1525, Marmor, Höhe 261 cm. Florenz, Palazzo Vecchio. Bild: Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994.

Abb. 13 (rechts oben)
Michelangelo: Ignudo links oberhalb der Erithräischen Sibylle, 1508–1512, Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Rom. Bild: Eberhard König, Caravaggio, a.a.O.

auch der *Johannes* auf Figurinventionen Michelangelos Bezug nehmen: auf den *Sieger* im Palazzo Vecchio in Florenz mit seinem markanten Sitzmotiv *(Abb. 12),* das Caravaggio im *Amor* in eine laszive Haltung umdeutet[35] – er scheint ja quasi vom Tisch zu rutschen –, bzw. auf einen der *Ignudi* der Sixtinischen Decke *(Abb. 13)* im *Johannes.*[36] Diese Rekurse sind in der Forschung verschieden gedeutet worden, entweder nur im Sinne der Quellenbestimmung, die sich damit zufrieden gibt, angeben zu können, woher eine Form ›kommt‹, oder aber – so bereits von Walter Friedländer – als eine Parodie auf Michelangelo.[37]

Denkt man diese Figurenzitate mit der beschriebenen performativen Qualität der Bilder zusammen, dann erhalten sie noch eine weitere Sinndimension: Denn durch sie wird ja der Eindruck suggeriert, Caravaggios Modelle hätten Figuren Michelangelos nachgestellt. Im Prinzip ist auch das nichts anderes als ein Akt der *imitatio,* nun aber des anderen Aspekts dieser Norm; eben nicht mehr der Nachahmung der Wirklichkeit, also der *imitatio naturae,* sondern der Nachahmung künstlerischer Vorbilder, also der *imitatio veterum,* die seit Alberti Postulat für die künstlerische Ausbildung und Tätigkeit ist.[38] Doch folgt Caravaggio auch diesem Prinzip so wörtlich, dass er es subvertiert. Zielte das Studium der Figuren Michelangelos im Manierismus nämlich auf die Ausbildung eines kultivierten Formideals, so lässt Caravaggio die Figur des Ignudo einfach durch einen Jungen im heranwachsenden Alter, der einen kecken Blick auf seinen Betrachter wirft, nachstellen. Das ist die spielerischste, ambitionierteste und zugleich wieder ironischste Form der Michelangelo-Imitatio, die vorstellbar ist, denn gleichzeitig zeigt Caravaggio mit seinem *Johannes,* von dem man nicht recht weiß, ob er denn überhaupt ein Johannes ist, das, was Michelangelos *Ignudo* ist: nämlich auch nur ein nackter Junge in forciert künstlicher Haltung, dessen Identität und Sinnbestimmung im heiligsten Raum des vatikanischen Palasts bereits Michelangelos Zeitgenossen zum Problem geworden war,[39] weshalb sie die Figuren einfach ›Ignudi‹, also Nackte, nannten.[40]

Es sind die besonderen Rezeptions- und damit auch die besonderen Produktionsbedingungen eines Galeriebildes, die solche Vorgehensweisen ermöglichen. Caravaggio entwickelt Bilder, die den Prozess der Wahrnehmung ins Bewusstsein rücken, indem sie die Bedeutungsgenerierung im visuellen Medium quasi vorführen; seine Galeriebilder zeigen, wie Bilder entstehen oder – genauer – wie sie vermeintlich entstehen; sie orientieren sich an einem Norm-Künstler der Renaissance wie Michelangelo und formulieren damit per se höchsten Anspruch, und sie schlagen diesen dann: mit seinen eigenen Bildmitteln, nämlich mit einem lebensgroßen und sein Vorbild an Sinnlichkeit und Präsenz ausstechenden Ignudo.

Anmerkungen

Dieser Text ist die leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich im Sommer 2002 an den Kunsthistorischen Instituten der Universität Düsseldorf und der RWTH Aachen gehalten habe. Er ist Teil eines größeren Forschungsprojekts zu ambiguen und interpikturalen Strukturen in den Werken Caravaggios und der Caravaggisten. Es ist müßig zu betonen, dass das Thema ausführlicherer Behandlung bedürfte; insbesondere die Bildtradition des Täufers in der Wüste müsste weitaus umfassender zur Sprache gebracht werden.

1. Vgl. zu diesem Themenkomplex etwa Gottfried Boehm, Was heißt Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele, hrsg. v. Clemens Fruh u. a., Berlin 1989, S. 13–26; Valeska von Rosen, s. v. Offenes Kunstwerk, in: Metzler-Lexikon der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003 (im Druck).
2. Mia Cinoti, Caravaggio. La vita e l'opera, Bergamo 1991, S. 52; Maurizio Marini, Michelangelo Merisi da Caravaggio, ›pictor praestantissimus‹, Rom 1987, Nr. 42, S. 188 f. und 444–446.
3. Caravaggio e la collezione Mattei (Katalog Rom, Galleria Barberini 1995), Rom 1995, Nr. 2, S. 120–123 (Sergio Guarino), hier 120; vgl. Francesca Cappelletti/Laura Testa, Il trattenimento di virtuosi: Le collezioni secentesce di quadri nei Palazzi Mattei di Roma, Rom 1994, S. 137–141.
4. Vgl. Friedrich-August von Metzsch, Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst, München 1989; Raoul Plus S. J., Johannes der Täufer in der Kunst, Colmar 1938.
5. Herwarth Röttgen, Caravaggio-Probleme, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 20 (1969), S. 143–170, hier 168, Anm. 66 mit Bezug auf die ›Hieroglyphica‹ des Giovanni Pietro Valeriano, Basel 1575; ausführlicher hierzu Maurizio Calvesi, Le realtà del Caravaggio, Turin 1990, S. 243–247.
6. Howard Hibbard, Caravaggio, New York 1983, S. 305 f.
7. Creighton Gilbert, Caravaggio and the Two Cardinals, University Park (PA) 1995; Avigdor Posèq, Caravaggio and the Antique, London 1998, S. 43–48 (offensichtlich in Unkenntnis von Gilberts Text); vgl. auch bereits Leonard J. Slatkes, Caravaggio's ›Pastor Friso‹, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23 (1972), S. 67–72.
8. Liliana Barroero, L'›Isacco‹ di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina. Il sorriso di Dio, in: Art et Dossier 13 (1998), Nr. 131, S. 28–32; und nun jüngst noch einmal sehr ausführlich und mit erheblichem interpretatorischem Aufwand: Conrad Rudolph/Steven F. Ostrow, *Isaac Laughing:* Caravaggio, Non-Traditional Imagery and Traditional Identification, in: Art History 25 (2001), S. 646–681. Die Autoren schlagen eine »simple solution« (S. 648) des oben skizzierten Problems vor, der zufolge Caravaggio eine Opferung des Isaak habe darstellen wollen »with Isaac sitting on the altar, at the precise moment of his salvation, when the ram miraculously appears as an offering to God« (ebd.). Der Vorschlag birgt zwei gravierende Probleme und ist daher m. E. völlig unplausibel: Das Gemälde wird, wie im folgenden Abschnitt ausgeführt wird, in seicentesken Quellen mehrfach erwähnt, dabei überwiegend als ›Johannes‹ bezeichnet und zweimal als ›Hirte‹ bzw. ›coridone‹, nie jedoch als ›Isaak‹; darüber hinaus fügt sich die Darstellung auch nicht in die Bildtradition von Isaak-Darstellungen, denn es fehlen so essentielle Elemente wie die Figuren Abrahams und des Engels sowie das Messer, die in Caravaggios Darstellung des Sujets in den Uffizien alle vorhanden sind. Die Autoren kontestieren Caravaggio daher einen bewusst freien Umgang mit der Bildtradition, doch stellt sich dann natürlich die Frage, warum sie diese These nicht im Bezug auf die Johannes-Ikonografie entwickeln.
9. Marini 1987 (a.a.O.), S. 444–446.
10. Ebd.
11. Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti, Rom 1642, S. 137; Francesco Scannelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, S. 197; Giovanni Pietro Bellori, Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma, Rom 1664, S. 45; ders., Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Rom 1672, hrsg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 217.
12. Mit Ausnahme einer Erwähnung von Jutta Held, Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 146.
13. Alfred Moir, Caravaggio and His Copyists, New York 1976, Nr. 16a, S. 87.
14. Ebd., Nr. 16g.
15. Sollte das Gemälde tatsächlich ausschließlich nach der Zeichnung entstanden sein, gilt letzteres natürlich nur für Stomer, sofern er der Urheber derselben ist.
16. Vgl. Pietro C. Marani, Leonardo. Catalogo completo, Florenz 1989, Nr. 25, S. 119 f.; Jean Rudel, Bacco e San Giovanni Battista, in: Leonardo. La pittura, Florenz 1977, S. 175–186, bes. 180–184; vgl. zu dieser und einer weiteren Johannes-Darstellung Leonardos auch das exzellente Kapitel in der Leonardo-Monografie von Daniel Arasse, Leonardo da Vinci, Köln 1999, S. 461–473; Rolf Fritz, Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes, in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, hrsg. v. Heinz Ladendorf, Köln 1960, S. 98–101. Ich danke Julian Kliemann für ein höchst informatives Gespräch über die Ikonografie Johannes des Täufers, in dem er mich auf einige mir zuvor unbekannte Darstellungen aus dem Quattro- und Cinquecento aufmerksam machte und mir die Zusammenhänge mit der Bacchus-Ikonografie erhellte. Kliemann geht im Übrigen davon aus, dass Leonardos Gemälde keine gravierenden Übermalungen erfahren hat, sondern dass der heutige Bildzustand dem von Leonardo intendierten entspricht, wofür er frühe Kopien als Belege heranzieht. Ohne genauere maltechnische Analysen des Louvre-Bildes, die es m. W. nicht gibt bzw. die nicht publiziert sind, vermag ich hier kein Urteil zu fällen.
17. »Non rende punto di devozione né ha decoro« (zitiert nach Calvesi 1990 (a.a.O.), S. 242); Cassianos Reisebericht ist unpubliziert.
18. Vgl. Charles McCorquodale, Bronzino, London 1981, S. 123; Paolo Moretto/Chiara Stefani, Galleria Borghese, Mailand 2000, S. 240; die Tafel ist möglicherweise mit einem Eintrag im Inventar der ›guardaroba‹ des Palazzo Vecchio in Florenz von 1553 in Verbindung zu bringen; in die Sammlung Borghese gelangte das Bild vermutlich kurz vor oder im Jahr 1610, wo die Bezahlung des Rahmens belegt ist. Ob Caravaggio es kannte, ist also unklar.
19. Vgl. Marini (a.a.O.), Nr. 54, S. 212 f. und 468 f.; Cinotti 1991 (a.a.O.), S. 120; Eliot W. Rowlands, The Collection of the Nelson-Atkins Museum of Art: Italian Paintings 1300–1800, Kansas-City 1996, Nr. 25, S. 215–226; Richard P. Townsend/R. Ward, Caravaggio and Tanzio: The Theme of St. John the Baptist (Katalog Tulsa, The Philbrook Museum of Art 1995), Tulsa 1995, S. 6–11 und 46–48. Angesichts

meiner Betonung der Bedeutung der privaten Sammlung als adäquatem Rezeptionskontext für Caravaggios Johannes-Darstellungen, muss hier einschränkend angemerkt werden, dass das Gemälde offenbar als Altarbild für ein von der Familie Costa gefördertes Oratorium in Conscente/Ligurien gedacht war. Interessanterweise scheint es jedoch rasch von dort in die römische Sammlung der Familie verbracht worden zu sein; möglicherweise wurde in der Kapelle auch von vornherein nur eine Kopie des Kansas-Gemäldes installiert.

20. Vgl. Marini 1987 (a.a.O.), Nr. 64, S. 236 f. und 485 f.; Cinotti 1991 (a.a.O.), S. 120; Sivigliano Alloisi, in: Caravaggio e i Suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini (Katalog Rom, Palazzo Barberini 1999), Neapel 1999, S. 142 f.; R. Lapucci, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori (Katalog Florenz, Galleria Palatina del Palazzo Pitti 1991), Florenz 1991, Nr. 14, S. 262–273.

21. Vgl. Marini 1987 (a.a.O.), Nr. 101, S. 323 f. und 556 f.; Cinotti 1991 (a.a.O.), S. 181; Gianni Papi, in: Come nascono i capolavori (a.a.O.), Nr. 22, S. 348; Vincenzo Pacelli, L'ultimo Caravaggio dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni. 1606–1610, Todi 1994, S. 130–142. Die Nennung des Bildes befindet sich in einem ›poemetto‹ von S. Francucci, das 1647 publiziert wurde.

22. Conrad Rudolph und Steven F. Ostrow weisen in ihrem oben genannten Aufsatz (S. 660 f.) darauf hin, dass es Lämmer mit solchen Krummhörnern gibt, wie sie das Tier im Borghese-Bild hat. Ob ein Betrachter um 1600 solche zoologischen Detailkenntnisse hatte, dass er das Tier als Lamm rezipierte, bleibt fraglich.

23. S. o. Anm. 8.

24. Für den Zusammenhang von *diletto* und *varietas* siehe Valeska von Rosen, ›Diletto dei sensi‹ und ›diletto dell'intelletto‹. Bellinis und Tizians ›Bacchanalien‹ für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext, in: Städel-Jahrbuch 18 (2001), S. 81–112, bes. 91 f.

25. Zu diesem Konzept jüngst Marc Föcking, Serio ludere. Epistemologie, Spiel und Dialog in Nicolaus Cusanus' *De ludo globi,* in: Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance, hrsg. v. Klaus W. Hempfer/Helmut Pfeiffer, Stuttgart 2002, S. 1–18 (mit weiterer Literatur).

26. Nur anmerken möchte ich, dass mit den Johannes-Darstellungen natürlich der große Themenkreis der Homosexualität Caravaggios bzw. seiner Auftraggeber berührt wird, der hier aus Platzgründen nicht angesprochen werden kann (vgl. hierzu Andreas Sternweiler, Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993). Mir scheint es jedoch wichtig zu zeigen, dass Caravaggios Gemälde nicht nur innerhalb dieses Diskurses funktionieren, mithin nicht auf ›homoerotische Darstellungen‹ reduziert werden sollten.

27. Bezogen auf Caravaggios Gemälde, allerdings ohne nähere Erläuterung, hat den Begriff bereits Klaus Krüger, Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ›Magdalena‹, in: Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin 1996, hrsg. v. Joseph Imorde u. a., Emsdetten/Zürich 1999, S. 32–49, hier 46 verwendet; jüngst zum Konzept des Performativen im Bezug auf die Frühe Neuzeit: Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance, hrsg. v. Klaus W. Hempfer/Helmut Pfeiffer, Stuttgart 2002 sowie auf visuelle Medien: Philine Helas, s. v. Theatralität und Performanz, in: Metzler-Lexikon der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003 (im Druck); grundlegend immer noch Marvin Carlson, Performance. A Critical Introduction. London/New York 1996.

28. Vgl. vor allem Mina Gregori im Katalog Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori (a.a.O.); Keith Christiansen, Caravaggio and ›L'esempio davanti al naturale‹, in: The Art Bulletin 68 (1986), S. 421–445.

29. Nevenka Kroschewski, Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002; vgl. auch die bildtechnische Analyse von Caravaggios Wiener *Dornenkrönung Christi* durch Robert Wald, in: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie (Katalog Rom/Berlin 2001), Mailand 2001, S. 292 f.

30. Für dieses Gemälde siehe Marini 1987 (a.a.O.), Nr. 21, S. 146 f. und 397–399.

31. Vgl. hierzu bereits Christoph L. Frommel, Caravaggio und seine Modelle, in: Castrum Peregrini 96 (1971), S. 21–56.

32. Ebd., S. 49, zu diesem Gemälde: Herwarth Röttgen, Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt a. M. 1992.

33. Vgl. Gianni Papi, Caravaggio and Cecco, in: Come dipingeva Caravaggio. Atti della giornata di studio (Firenze 28. 1. 1992), hrsg. v. Mina Gregori, Mailand 1996, S. 123–134, hier 123 (mit ausführlicher Diskussion der Beziehung zwischen Caravaggio und dem Maler Francesco Buoneri, gen. ›Cecco‹); Michael Wiemers, Caravaggios ›Amore Vincitore‹ im Urteil eines Romfahrers um 1650, in: Pantheon 44 (1986), S. 59–61.

34. Hierzu jüngst Götz Pochat, Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, hrsg. v. Paul Nairedi-Rainer, Berlin 2001, S. 11–47.

35. Vgl. Marini 1997 (a.a.O.), S. 444 f.

36. Erstmals hat diesen Bezug Ernst Benkard, Caravaggio-Studien, Berlin 1928, S. 163 ff. beobachtet, die Forschung hat sich ihm weitgehend angeschlossen.

37. Walter Friedländer, Caravaggio-Studies, Princeton 1955, S. 90.

38. Vgl. hierfür Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.

39. Vgl. für diese Diskussion Patricia Emison, The Ignudo as Proto-*Capriccio,* in: Word & Image 14 (1998), S. 281–295; Charles de Tolnay, Michelangelo. Bd. 2: The Sistine Ceiling, Princeton 1945, S. 63–71.

40. Zu dem hier angesprochenen Themenkomplex visueller Intertextualität siehe meinen Beitrag samt Literaturangaben zum Stichwort ›Intertextualität/Interpikturalität‹, in: Metzler-Lexikon der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003 (im Druck).