

Der Maler als Pasquino – Spott, Kritik und Subversion

Eine neue Deutung von Caravaggios *Amor vincitore*¹

Für Andreas Prater

Abstract Going beyond the existing interpretations, the painting is to be interpreted as a response to the invectives against Michelangelo's "Last Judgement". Caravaggio responds to the numerous counter-Reformation attacks, but also to those invectives that questioned the artist because of his homosexuality. In the process, hitherto unconsidered sources are added to the interpretation.

Zusammenfassung Über die bestehenden Deutungen hinaus soll das Gemälde als Antwort auf die Invektiven gegen Michelangelos „Jüngstes Gericht“ interpretiert werden. Caravaggio antwortet auf die zahlreichen gegenreformatorischen Attacken, aber auch jene Injurien, die den Künstler seiner Homosexualität wegen in Frage stellten. Dabei werden der Deutung bisher unberücksichtigte Quellen hinzugefügt.

I.

An Caravaggios knabenhaftem Amor (Abb. 1) fällt zuallererst seine ansteckende Heiterkeit auf. In eigentümlicher Pose sitzt ein circa zwölfjähriger Junge da, blickt in Richtung des Betrachters und lächelt auf eine nur schwer zu beschreibende Weise. Er biedert sich

Kontakt

Prof. Dr. Jürgen Müller,
Technische Universität Dresden,
Institut für Kunst- und Musik-
wissenschaft, 01062 Dresden,
juergen.mueller@tu-dresden.de
 <https://orcid.org/0000-0001-8964-0562>

1 Dank geht an Lea Hagedorn, Michael Diers, Christoph Schmäzle, Eleonora Cagol, Giuseppe Peterlini, Stefano Rinaldi, Laura Carrara, Lothar Sickel und Eberhard König für ihre Korrekturen und Hinweise.



Abb. 1 | Michelangelo Merisi da Caravaggio, Amor als Sieger, 1601–1602, Inv. Nr. 369, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders).

nicht an, noch macht er sich gemein. Im Gegenteil äußert sich in seiner Mimik eine gewisse Überlegenheit. Ganz so, als nähme er unser Interesse an seiner Person amüsiert zur Kenntnis. Mit geröteten Wangen und roten Lippen hat der Künstler in dem ansonsten zurückhaltend farbigen Gemälde einen Akzent gesetzt und dadurch das Gesicht des Knaben besonders hervorgehoben, nur seine Augen sind verschattet und verlieren sich im Halbdunkel. Das Inventar von Giustinianis Gemäldegalerie aus dem Jahre 1638 erwähnt das Werk nicht als siegreichen, sondern als lachenden Amor.²

In formaler Hinsicht besticht das Gemälde durch seine vermeintliche Schlichtheit. Dies betrifft die zahlreichen Gegenstände zu Füßen des Knaben, die offenbar achtlos beiseitegelegt wurden. Alle diese Dinge haben mit den Freien Künsten und weltlichem Ruhm zu tun. So verweisen Laute, Notenheft und Violine auf die Musik, Winkelstab und Zirkel lassen Architektur und Geometrie, der Himmelsglobus die Astronomie assoziieren. Manuskript, Schreibfeder, Teile eines Harnischs und der Lorbeerkranz verweisen auf Rhetorik und Kriegskunst. Rechts befinden sich ein Feldherrnstab und ein Kronreif. Darüber hinaus glaubt man, eine klerikale Kopfbedeckung zu erkennen. Während die Attribute der Künste und der weltlichen Macht achtlos abgelegt wurden, bleibt der Malerei, repräsentiert durch das Gemälde selbst, diese Niederlage erspart.³

Mit diesen wenigen Worten ist der gegenständliche Gehalt des Bildes bestimmt, das in der ersten Hälfte des Jahres 1602 entstanden ist und sich heute in der Berliner Gemäldegalerie befindet.⁴ Amor sitzt auf einem Tisch und hat auf einem Laken Platz genommen, das er soeben abgelegt hat. In seiner Rechten hält er zwei Pfeile, während seine Linke hinter dem Rücken verborgen ist. Über seinen Schultern ragen Flügel empor, deren Format eher moderat ausfällt.⁵ Dargestellt betont der Künstler die Fiktionalität des Dargestellten, als gehorche er lediglich einer Darstellungskonvention. Auf unterschiedlichen Ebenen folgt Caravaggio dem Celare-Artem-Gebot Ovids, dass Kunst nämlich dann besonders gelungen sei, wenn sie kunstlos erscheine.⁶ Dies beginnt mit der Anordnung der Gegenstände, die allesamt wie Atelierrequisiten

2 *Un quadro con un Amor ridente, in atto di dispregiar il mondo, che tiene sotto con diversi stromenti Corone, Scettri, et armature chiamato per fama il Cupido di Caravaggio [...].* Luigi SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani – III: The Inventory, Part II*, in: *The Burlington Magazine* 102/685 (1960), S. 135–148, hier S. 135, Nr. 9.

3 Vgl. Claudia BRINK, *Arte et marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München, Berlin 2000, S. 107–127.

4 Vgl. Lothar SICKEL, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten 2003, S. 132.

5 Seit langem geht man davon aus, dass Caravaggio die Adlerflügel bei seinem Kollegen Orazio Gentileschi ausgeliehen hat. Vgl. Gian Alberto DELL'AQUA, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Mailand 1971, S. 153–155.

6 Ursula GEITNER, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert (Communicatio 1)*, Tübingen 1992, S. 51–106. Vgl. hierzu Valeska VON ROSEN, *Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*, in: Ulrich PFISTERER u. Max SEIDEL (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin, München 2003, S. 323–350.

wirken. Auch sind die Objekte am Boden nicht erkennbar arrangiert, der Bogen ist nicht gespannt, und das Aktmodell mit den zu kleinen Adlerflügeln hat seine endgültige Stellung ebenfalls noch nicht gefunden. Herwarth RÖTTGEN spricht insofern auch von der „Echtheit“ und „Gestelltheit“ eines Lebenden Bildes.⁷ Dabei stellt sich allerdings die Frage, ob das Gemälde nicht angemessener beschrieben ist, wenn man sagt, dass Caravaggio Historien-, Genre- und Stillebenmalerei zu verbinden weiß. Er verortet sein Bild auf der Grenze dreier Gattungen. Das mythologische Thema macht es zur Historie, während die dreckigen Zehennägel, der schlichte Dielenboden und das einfache Laken im Sinne inszenierter Alltäglichkeit auf die Genremalerei verweisen und die am Boden liegenden Dinge schließlich auf das Stilleben.⁸

Der Maler hat die Größe der Figur und des Bildformates so gewählt, dass der sitzende Junge für den Betrachter lebensgroß und in Nahaussicht gegeben ist. Sein rechter Fuß reicht an die untere Bildgrenze. Sein Knie berührt von innen die äußere ästhetische Grenze des Bildes, und die am Boden liegenden Gegenstände machen deutlich, dass der Bildraum in extremer Weise ansteigt. Zirkel und Richtscheit könnten im nächsten Moment nach vorn aus dem Bild fallen. Stünde Amor auf, entspräche die Länge seines Körpers genau der Höhe des Bildes. Bewegte er sich nur ein wenig nach vorn, beträte er den Raum des Betrachters. Die Lichtregie mit dem von links kommenden Streiflicht unterstützt diesen Eindruck, denn durch das starke Chiaroscuro treten die hellen Partien hervor, während die dunklen zurücktreten. Integraler Bestandteil dieser Illusions-Strategie ist die Darstellung eines diffusen Umraums, denn wir können dessen Verlauf nicht genau ermessen, da er sich in den dunklen Teil des Zimmers erstreckt.⁹ Durch die souveräne Malweise und den Bewegungsimpuls aus dem Bild heraus erhält der Knabe eine übernatürliche, geradezu magische Präsenz.¹⁰

7 Herwarth RÖTTGEN, Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt a. M. 1993, S. 64.

8 Diese Auflösung der Gattungshierarchie hat eine Entsprechung in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, wenn Torquato Tasso in seinem Dialog ‚La Cavaletta ovvero de la poesia toscana‘ von 1585 für eine Mischung der Stillagen plädiert. Vgl. hierzu Christine OTT, Pfeile ohne Ziel? Worte, Sehen und Bilder bei Giovan Battista Marino, in: Rainer STILLERS u. Christiane KRUSE (Hgg.), Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in G.B. Marinos ‚Galeria‘, Wiesbaden 2013, S. 107–134, hier S. 110f.

9 Vgl. Rudolf PREIMESBERGER, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum ‚Amor‘ der Berliner Gemäldegalerie, in: Valeska VON ROSEN, Klaus KRÜGER u. Rudolf PREIMESBERGER (Hgg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München, Berlin 2003, S. 243–260, hier S. 253.

10 Giovanni BAGLIONE findet in seiner Biographie des Malers von 1644 folgende Worte, um die besondere Wirkung des Werks zu beschreiben: *Per il Marchese Vincenzo Giustiniani fece un Cupido a sedere dal naturale ritratto, ben colorito sì, che egli dell'opere del Caravaggio fuor de' termini invaghissi.* 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, Rom 1644, S. 137. Zurecht bemerkt Sybille EBERT-SCHIFFERER, dass der Umstand des sich Verliebenseinen Tadel des Marchese bedeuten könnte. Vgl. Sybille EBERT-SCHIFFERER, Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 156.

Dabei weist sein Körper ein leichtes Übergewicht nach hinten auf, sodass er sich mit seinem linken, nicht sichtbaren Arm abstützen muss. Zugleich vollführt er eine Bewegung nach vorn, um sein Gleichgewicht wiederzuerlangen. Amors Leib ruht mit seiner ganzen Schwere auf Ballen und Zehen des rechten Fußes. Seine Haltung erscheint prekär, denn er kann sich nicht bewegen, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. Daher wurde in der Sekundärliteratur auch von der Transitorik des Bildes gesprochen.¹¹ Mit all diesen künstlerischen Maßnahmen spitzt Caravaggio das Bildgeschehen auf einen Moment hin zu, indem im Spiel aus Betrachten und Betrachtet-werden die Zeit stillsteht. In der Suggestion physischer Präsenz vermag uns das Gemälde zu überwältigen. Unabhängig von allen möglichen Interpretationen ist der Junge vor allem eines: Er ist hier, und er ist jetzt, und er ist zum Greifen nah. Alle weiteren Deutungsebenen verlangen dem Betrachter Einiges an Vorwissen ab.

Das Gemälde war häufig Gegenstand der Forschung und hat zahlreiche Interpretationen angeregt.¹² Roberto LONGHI spricht in Bezug auf den Körper des Jungen von der Vollkommenheit einer antiken Statue.¹³ RÖTTGEN, dem wir eine materialreiche und bis heute grundlegende Monographie verdanken, hat sich zur Sexualität von Caravaggios Gemälde sehr eindeutig geäußert und es geradezu als ein Programmbild der Knabenliebe erachtet.¹⁴ Auch Andreas PRATERS Interpretation hebt die realistische Zurschaustellung der Nacktheit hervor und spricht davon, dass der Maler nicht den geringsten Versuch unternommen habe, den „erotischen Dunstkreis in eine mythologische Wirklichkeit zu überführen“.¹⁵ Bis in die aktuellsten Deutungen wird die Liebes-Ikonographie als zentral erachtet und das Spiel mit dem Betrachter betont. So hat Veronika SCHROEDER eine Deutung erstellt, die das Bild als ambivalente Formulierung zwischen homoerotischer Sinnesfreude und gelehrter neuplatonischer Anspielung sieht.¹⁶ Dem folgt Valeska VON ROSEN mit einer komplexen Reflexion platonisch-neoplatonischer Liebeskonzepte, deren pädagogische Homoerotik in Mar-chese Vincenzo Giustiniani einen dankbaren Empfänger gefunden habe.¹⁷

11 Vgl. Veronika SCHROEDER, *Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 40), München 1988, S. 21–23.

12 Die beste Forschungsübersicht bis 2006 liefert die Dissertation von Sonja LECHNER, *Nuda veritas – Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellung der römischen Reifezeit*, München 2006.

13 Roberto LONGHI, *Caravaggio*, Dresden 1968, S. 22.

14 RÖTTGEN (Anm. 7). Außerdem Christoph L. FROMMEL, *Caravaggio und seine Modelle*, in: *Cas-trum Peregrini* 96 (1971), S. 21–56.

15 Andreas PRATER, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zu Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Stuttgart 1992, S. 149–156, hier S. 152. PREIMESBERGER hat generell auf das „laszive Potential der Körperpose“ verwiesen. PREIMESBERGER (Anm. 9), S. 255.

16 SCHROEDER (Anm. 11), S. 21–35.

17 Vgl. Valeska VON ROSEN, *Caravaggios Eromenos. Der „Amor“ für Vincenzo Giustiniani*, in: Jörn STEIGERWALD u. VON ROSEN (Hgg.), *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, Wiesbaden 2013, S. 333–361. Eine minutiöse ideengeschichtliche Darstellung erotischer wie homoerotischer Liebeskonzepte verdanken wir der beeindruckenden Studie von Vanessa KAYLING, die auf die pädagogische

Claudio STRINATI hingegen sieht in dem Gemälde einen dreifachen Triumph zum Ausdruck gebracht, jenen der Malerei, des Marchese Vincenzo Giustiniani und Caravaggios.¹⁸ Mehrfach wurden die auf dem Boden liegenden Attribute als Eloge an den Mäzen und möglichen Auftraggeber Giustiniani beschrieben, der das bedeutende Amt eines Hauptschatzmeisters der apostolischen Kammer in Rom innehatte.¹⁹ In zahlreichen Untersuchungen hat sich diese Deutung neben der erotischen Lesart eingebürgert.²⁰ Rudolf PREIMESBERGER hat in diesem Zusammenhang auf den Anfangsbuchstaben „V“ im Notenheft und die V-Form des Winkelmaßes verwiesen.²¹ Klaus KRÜGER fragt in seiner Deutung nach der spezifischen Medialität des Bildes, um hier in „sinnverwirrender Weise“ ein Widerspiel von Sein und Bedeuten zu entdecken.²² Lothar SICKEL erkennt eine Verspottung der Familie Aldobrandini, auf deren Wappen der später ins Bild eingefügte Sternenglobus anspiele, auf den der Knabe soeben seine Notdurft verrichte.²³ Eine Deutung, die ihren Ausgangspunkt in der Beschreibung des Bildes im Nachlassinventar von 1638 und in der Zeichnung eines defäkierenden Puttos (Abb. 2) von Annibale Carracci nimmt.²⁴ Plausibler erscheint mir die Möglichkeit, dass der Sternenglobus das Universum symbolisiert, über das Amor seine Herrschaft ausübt.²⁵ Wenn es an dieser Stelle bei diesen wenigen Hinweisen

Dimension der Knabenliebe eingeht. Vgl. Vanessa KAYLING, Die Rezeption und Modifikation des platonischen Eros-Begriffs in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert unter Berücksichtigung der antiken, arabischen und italienischen Tradition, Dissertationsschrift Marburg 2008.

- 18 Vgl. Claudio STRINATI, Caravaggio als Sieger, in: Silvia DANESI (Hg.), Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Mailand 2001, S. 46–49.
- 19 Jutta HELD, Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 224; vgl. PREIMESBERGER (Anm. 9).
- 20 So zuerst Robert ENGGASS, La virtù di un vero nobile. L'Amore Giustiniani del Caravaggio, in: Palatino, XI, 1967, S. 13–20; zuletzt: Sebastian SCHÜTZE, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2015, S. 122, Kat. 29, S. 263–265.
- 21 PREIMESBERGER (Anm. 9), S. 247 f.
- 22 Vgl. Klaus KRÜGER, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 243–250, hier S. 245.
- 23 Denkbar erscheint auch der Vorschlag Bernd LINDEMANNs, den Sternenglobus als Hinweis auf Instabilität und Unbeherrschbarkeit der Liebe zu erkennen. Vgl. Bernd Wolfgang LINDEMANN u. Roberto CONTINI (Hgg.), Ausst.-Kat. Hommage an Caravaggio. 1610/2010, Berlin 2010, S. 39.
- 24 Lothar SICKEL schreibt die Zeichnung Agostino Carracci zu, während im Katalog vom British Museum sie Annibale zuerkannt ist. In der Studie von SICKEL ist davon die Rede, dass der Knabe im Begriff sei, die Welt zu verachten (*dispregiar*), die er unter sich hat. Vgl. SICKEL (Anm. 4), S. 132–159; jüngst: DERS., Randnotizen zur Justizakte Caravaggios. Gregorio Rotolanti und der Verleumdungsprozess von 1603, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 43 (2016), S. 25–36. Vgl. Zum Kontext der Zeichnung bereits Creighton GILBERT, Caravaggio and His Two Cardinals, University Park, PA, 1995, S. 235.
- 25 Bereits in Cesare RIPAS erstmals 1593 erschienenen ‚Iconologia‘ werden diverse Personifikationen auf einem Globus stehend oder sitzend beschrieben sowie in den illustrierten Ausgaben ab 1603 abgebildet, um deren universelle Legitimität zum Ausdruck zu bringen. Vgl. Cesare RIPA, Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Rom 1603.



Abb. 2 | Annibale Carracci, Skizzenblatt mit einem defäkierenden Putto, o.J., Zeichnung, British Museum, London (The British Museum Images).

belassen werden soll, so auch deshalb, weil die folgende Interpretation einen anderen Weg beschreitet und das Bild nicht als Mäzenatenlob oder erotische Provokation, sondern als subversive Reaktion auf die Forderungen katholischer Kunsttheorie der damaligen Zeit verstehen will.

Was die Ikonographie des *Amor vincit omnia* betrifft, so weiß der Künstler in seinem Bild verschiedene ikonographische Traditionen zu kombinieren. Dies betrifft zunächst einmal den mit Pfeil und Bogen ausgestatteten Jungen und die wie achtlos auf dem Boden verstreuten Attribute, die uns auf die Tradition der *Trionfi* verweisen.²⁶ Als Vorbild sei auf eine bisher übersehene Radierung (Abb. 3) von Dirck Volckertsz Coornhert verwiesen, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt und dem *Concetto* von Caravaggios Gemälde nahesteht. Denn auch hier liegen auf dem Boden verstreut zahlreiche Gegenstände, die auf bestimmte Ämter und die *Artes liberales* verweisen. Wahllos schießt der Amorknabe mit geschlossen Augen nach unten, während man im Hintergrund eine Weltlandschaft erkennt. Doch im Unterschied zum Kupferstich erscheinen die Waffen des Liebesgottes in Caravaggios Gemälde nicht einsatzbereit. Zwar hält er in seiner Rechten einen Bogen, doch dessen Sehne hängt kaum sichtbar unterhalb der beiden Pfeile herab. Auch die Pfeilspitzen sind schwer zu erkennen, da sie farblich mit dem Hintergrund verschmelzen.

Im Grunde geht die Gefahr für den Betrachter auch nicht von Pfeil und Bogen, sondern von Amors Blick aus, der uns längst getroffen, wenn nicht gar verletzt hat! Erst jetzt wird deutlich, warum der Knabe lacht. Zudem hat sich Caravaggio eines Kunstgriffs bedient, denn unabhängig davon, wo im Raum wir uns genau befinden, fühlen wir uns von den Blicken des Jungen verfolgt. Dieses Spiel mit der Opferrolle des Betrachters ist Teil einer etablierten Venus-Ikonographie, wie uns ein prominentes Beispiel veranschaulichen kann. Paolo Veronese präsentiert einen Rückenakt (Abb. 4) der Göttin, deren Schönheit wir bewundern, bis wir entdecken, dass sie uns längst durch einen Spiegel beobachtet, der bezeichnenderweise von Amor gehalten wird. Der Liebesgott lenkt ihre Blicke auf uns, sind es doch ihre durch die Augen ausgesendeten Pfeile, die uns in Liebe für die Göttin entbrennen lassen. Im Sehen vollzieht sich kein objektives und distanzierendes, sondern ein affizierendes Geschehen. So führen bei Veronese die Blicke der Venus, bei Caravaggio jene des Amor zur Unterwerfung des Betrachters.²⁷ Die Pointe besteht in der Inversion: Wir sehen uns erblickt. Ja mehr noch, wir fühlen uns ertappt und in unserem Begehren durchschaut.

Hat man diese ironische Volte des Bildes entdeckt, offenbart es sich als eine Allegorie des *Visus*. Amor ist ein Maler.²⁸ Er verführt unsere Sinne, womit auch das Aussehen der an Pinsel erinnernden roten und schwarzen Pfeile eine Erklärung

²⁶ Vgl. FROMMEL (Anm 14.), S. 21–56.

²⁷ Vgl. Valerio MARCHETTI, *Fascinatio*. Allein der Blickwechsel verwundet, in: Elmar LOCHER (Hg.), *Hippolytus Guarinonius im interkulturellen Kontext seiner Zeit*, Bozen 1995, S. 117–136.

²⁸ Vgl. hierzu Jürgen MÜLLER, *Von der Verführung der Sinne*. Eine neue Deutung von Hans Holbeins ‚Lais von Korinth‘ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), S. 227–236.



Abb. 3 | Dirck Volckertsz Coornhert (zugeschrieben), Triumph der Liebe, nach 1532, Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam (Rijksmuseum, Amsterdam).



Abb. 4 | Paolo Veronese, Venus bei der Toilette, um 1582, Öl auf Leinwand, Joslyn Art Museum, Omaha (Photograph © Bruce M. White, 2019, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, Museum Purchase 1942.4).

findet, welche die Liebe sowohl entzünden als auch auslöschen können. Das Gemälde konfrontiert uns mit dieser offenen Frage, wissen wir doch nicht, für welchen Pfeil sich der Knabe entscheiden wird, wenn er seinen Bogen wieder spannt.²⁹ Caravaggio kombiniert Triumph- und Venus-Ikonographie, um die Macht des Sehnsinns zu präsentieren. Zugleich modifiziert er den Aspekt der Verführung, weil nicht der Körper der Venus, sondern jener ihres Sohnes und Vertrauten als homoerotisches Objekt ins Zentrum der Komposition tritt. Amor hat die Macht, die Betrachter verliebt zu machen. Auf diese Weise kann Caravaggio das Thema der Knabenliebe präsentieren und es zugleich verbergen.³⁰

²⁹ Dass die Analogie von Pfeil und Pinsel einer poetischen Konvention entspricht, macht ein Gedicht in Giambattista Marinis ‚Galeria‘ deutlich, in dem Amor dem Maler Ambrogio Figino helfen soll, seine Pfeile in Pinsel zu verwandeln, um das Porträt seiner Geliebten anzufertigen. Vgl. hierzu OTT (Anm. 8), S. 120 f.

³⁰ Vgl. hierzu mit weiterführender Literatur Marianne Koos, Identität und Begehren, in: Mechthild FEND u. Marianne KOOS, Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln 2004, S. 53–77, besonders S. 62–66.

Wegen seiner nahezu magischen Präsenz besitzt das Gemälde seit jeher eine große Berühmtheit.³¹ Schon Joachim VON SANDRART beschreibt in seiner ‚Teutschen Academie‘ von 1675, dass Caravaggio Amor als einen zwölfjährigen Jungen dargestellt habe, der auf einer Weltkugel sitzt.³² Dabei würde der Eindruck des Bildes die anderen Werke der Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani so sehr überstrahlen, dass auf sein Anraten hin das Bild durch einen grünen Vorhang verdeckt und erst am Ende des Rundgangs gezeigt worden sei, um die Wirkung der anderen Gemälde nicht zu schmälern. Bereits für das 17. Jahrhundert stellt das Werk eine höchste künstlerische Formulierung dar, und so kommt es zu Nachahmungen und Variationen, die jedoch weder das Niveau, noch die lebendige Qualität des Vorbildes besitzen. Rutilo Manettis ‚Irdischer Amor‘ von 1620 oder Orazio Riminaldis ‚Amor als Sieger‘ aus der Zeit um 1625 mögen dafür als Beleg dienen.³³

Wie sehr das Bild den poetischen Konventionen jener Zeit entspricht, macht eine Canzone Niccolò Machiavellis deutlich, die aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt und zahlreiche Topoi³⁴ aufweist, die sich ähnlich auch im Gemälde wiederfinden.³⁵

Trügst du Flügel und den Bogen

Trügst du Flügel und den Bogen,
schöner Jüngling,
wärsst du der Gott – der jeden überrascht.

Der Mund dein Bogen,
Pfeile deine Worte:
keinen unter dieser Sonne

31 Silvia Danesi SQUARZINA (Hg.) (Anm. 18), S. 282–286 sowie 298–301.

32 Joachim VON SANDRART, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt. Mit einer Einleitung von Christian KLEMM, 3 Bde., Nördlingen 1994, Bd. 2, S. 190. Womit VON SANDRART zwei Fehler unterlaufen sind. Zum einen sitzt er nicht auf einem Erd-, sondern über einem Himmelsglobus, zum anderen hat er auf der Kante des Tisches Platz genommen, auf dem ja auch die beschriebenen Gegenstände ruhen. Darüber hinaus erhält man durch den Faltenwurf des Stoffes eine Vorstellung vom Verlauf des Tisches, der nahezu bildparallel angeordnet ist.

33 Rutilio Manetti, Irdischer Amor, um 1620, Öl auf Leinwand, National Gallery of Ireland, Dublin; Orazio Riminaldi, Amor als Sieger, um 1620, Öl auf Leinwand, 142 × 112 cm, Florenz, Palazzo Pitti. Zahlreiche Bildbeispiele finden sich bei RÖTTGEN (Anm. 7), S. 23–37.

34 Dies belegen zahlreiche Gedichte, die in Auseinandersetzung mit Caravaggios *Amor vincitore* entstanden sind und vom Charme dieses Bildes erzählen. In diesem Zusammenhang ist auf Madrigale von Gasparo Murtola und auf die Freundschaft zu Giambattista Marino und dessen ‚Galeria‘ verwiesen worden. RÖTTGEN (Anm. 7), S. 56–61.

35 Davon vermitteln die Gedichte Giambattista Marinos einen Eindruck: Amor spannt den Bogen. Er wird als Fallensteller bezeichnet. Selbst waffenlos verwundet er. Noch schlafend geht Gefahr von ihm aus. Etc. Vgl. Giambattista MARINO, La Galeria, ausgewählt und übers. v. Christiane KRUSE u. Rainer STILLERS unter Mitarbeit v. Christine OTT, Mainz 2009, S. 263–270.

hat dein Schuss jemals verfehlt.
 So geschieht's, dass in der Schnelle
 eines Wimpernschlags du jeden
 bannst und fesselst – der da lebt.

Von Apoll dein Haar in hellem
 Glanz, von Medusa deine Augen:
 zu Stein erstarrt, wer dich erblickt,
 den du berührt und angeschaut:
 die Klugen und die Toreen
 umspinnt dein leichtes Garn;
 wie dich sah ich – noch keinen hier.

Jupiter, wenn du ihn nun betrachtest,
 der auf der Welt so einzig schön,
 musst du dir endlich eingestehen, wie
 fehl du gingst, den Ganymed zu rauben.
 Er ist jedem überlegen,
 wie die Sonne jedem Schatten:
 vor ihm erschaudert – alles Leben.³⁶

Das Gedicht spricht vom Zauber der Verführung, die nach Worten und Vergleichen verlangt und sich dennoch nicht in Worten ausdrücken lässt. Machiavelli beschreibt einen Jungen und vergleicht ihn in Gedanken mit Amor. Die Wirklichkeit wird allegorisch überhöht, denn alles erscheint im Sinne Amors bedeutsam. So spricht der Dichter vom Schrecken der Liebe und ihrer unbezwingbaren Macht. Aber nicht nur zahlreiche Motive verweisen auf das Gedicht, sondern auch die grammatikalische Form des Konjunktivs, mit dem der Text machtvoll einsetzt. Auf diese Weise wird eine Verbindung von Wunsch und Wirklichkeit hergestellt und Reales mit Irrealem verknüpft, denn im Gemälde lässt der als Amor angesprochene Knabe die Verführung als ein sinnliches Erlebnis im Hier und Jetzt erfahrbar werden. Im Kontext einer solchen Verführung findet sich konsequenterweise der Hinweis auf Ganymed. Es wird deutlich, wie sehr Bild und Text einem gemeinsamen Vorstellungs- und Verstehenshorizont entstammen.

36 Niccolò Machiavelli, Trügst du Flügel und den Bogen, Italienische Fassung siehe Anhang 1. *Se avessi l'arco e le ale*, in: Dirk HOEGES (Hg.), Niccolò Machiavelli. Dichter – Poeta. Mit sämtlichen Gedichten deutsch/italienisch, *Con tutte le poesie tedesco/italiano*, Frankfurt a. M. 2006, S. 91. Der Text ist für die Frühe Neuzeit in zwei handschriftlichen Manuskripten überliefert, die sich in Rom und Florenz befinden.

II.

Mit der Entstehung von Bildern können Konflikte einhergehen. Bilder provozieren, wenn sie Personen, Stile oder Werke kritisieren oder gar der Lächerlichkeit preisgeben. Wenden sich Kunstwerke an ein internes Publikum wie etwa an die Mitarbeiter einer Werkstatt, so sind sogar vulgäre Attacken möglich, wie in Rembrandts Federzeichnung ‚Satire auf die Kunstkritik‘, die einen defäkierenden Künstler zeigt, der sich auf einem Buch entleert.³⁷ Doch in der Regel sind solche Auseinandersetzungen in Bildern nicht ohne weiteres zu entdecken, sondern finden in verborgener Form statt. Dies erhält eine naheliegende Erklärung dadurch, als dass in öffentlich zugänglichen Werken Kritik nur angedeutet werden konnte, um den ästhetischen Genuss nicht zu beeinträchtigen. Polemik ist der Kunst abträglich, Propaganda ihr schlimmster Feind. Schon im 16. Jahrhundert findet sich die Forderung nach künstlerischer Autonomie und zwar als Antwort auf ihre Instrumentalisierung durch Reformation und Gegenreformation.³⁸ Außerdem wäre es im Rom des 17. Jahrhunderts kaum möglich gewesen, die päpstliche Kunstpolitik offen zu kritisieren, ohne Schaden an Leib und Leben zu nehmen – Subversion und Mehrdeutigkeit waren also das Gebot der Stunde.³⁹

Etwas anders verhält es sich mit Schmä- und Spottschriften, den literarischen Pasquinaden. Insofern sie eine Person in extremer Weise herabsetzen und entehren, waren sie obrigkeitlich strengstens verboten und mussten folglich anonym erscheinen.⁴⁰ Dabei ermöglichte es diese invektive Gattung, Kleriker, Herrscher und Kontrahenten frontal anzugehen, gehören doch Vulgarität und Obszönität zu ihren konstitutiven Merkmalen. Auch Caravaggio und sein Umfeld bedienten sich solcher Schmägedichte. Ihr vulgärer Ton hat die meisten Forscher davon abgehalten, sie genauer vorzustellen. Aber wer nach Möglichkeiten und Medien widerständiger Kunst fragt, muss hier beginnen, widmet der mit Caravaggio befreundete Dichter Giambattista Marino doch in seinem Gedichtband ‚Galeria‘ aus dem Jahre 1618 ausgerechnet

37 Jürgen MÜLLER, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts ‚Nachtwache‘*, Leiden 2015, S. 1–15.

38 Ders. u. Bertram KASCHEK, ‚Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig.‘ – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in: *Ausst.-Kat. Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 27–32.

39 Jürgen MÜLLER, *Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern. Pieter Bruegels d. Ä. ‚Blindensturz‘ und die Ästhetik der Subversion*, in: Gerd SCHWERHOFF u. Eric PILTZ (Hgg.), *Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 51), Berlin 2015, S. 493–530.

40 Zum Phänomen der Pasquinade in Italien siehe Valerio MARUCCI, Antonio MARZO u. Angelo ROMANO (Hgg.), *Pasquinate romane del Cinquecento*, 2 Bde., Rom 1983; Claudio RENDINA, *Pasquino statua parlante. Quattro secoli di pasquinate*, Rom 1991; Chrysa DAMIANAKI, Paolo PROCACCIOLI u. Angelo ROMANO (Hgg.), *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell’Europa moderna*, Manziana 2006. Im deutschen Gebiet vgl. Günter SCHMIDT, *Libelli Famosi. Zur Bedeutung der Schmähschriften, Scheltbriefe, Schandgemälde und Pasquille in der deutschen Rechtsgeschichte*, Köln 1985.

der Figur des Pasquino ein eigenes Sonett.⁴¹ Seit dem frühen 16. Jahrhundert steht diese verstümmelte Skulptur vor dem Palazzo Orsini, und bereits damals wurden Spottverse daran angebracht. Im Jahre 1509 wird diese ephemere Praxis institutionalisiert, indem es der aus Bergamo stammende Drucker Giacomo Mazzochi unternimmt, die wichtigsten Schmähedichte des abgelaufenen Jahres zu publizieren.⁴²

In Marinos kurzem Pasquino-Gedicht geht es um die Fähigkeit des Künstlers zum Widerspruch. Sein Text funktioniert im Sinne einer kunstreich paradoxen Rede, in der Sprechen und Schweigen, Mut und Unterdrückung in spannungsvoller Weise miteinander verbunden werden. Der sprechende Stein Pasquino erhebt für die Menschen seine Stimme, um jene zu bestrafen, die darauf dringen, dass er feige schweige. Die Skulptur wird zur explosiven Naturgewalt überhöht, die niemand zu bändigen vermag. Sie verkörpert das Recht auf Widerspruch und widersetzt sich dem Schweigen als Indiz für Unrecht und Unterdrückung.⁴³

Mit Pietro Aretino gerät die Pasquinade zum Mittel politischer Einflussnahme. Seinen nicht selten gegen die Kurie gerichteten Schmähedichten wurde große Aufmerksamkeit zuteil und so blieb es nicht aus, dass er 1525 fast einem Mordanschlag erlegen wäre und aus seinen Gönnern alsbald Gegner wurden.⁴⁴ In einem zweiten Gedicht aus der ‚Galeria‘ wird die Sympathie für den kritischen Schriftsteller deutlich, der als mutiger Kämpfer und als Geißel der Fürsten gepriesen wird. Marino lässt den Spötter dabei selbst zu Wort kommen, beginnt der erste Vers doch programmatisch in der ersten Person Singular und mit einer Verneinung, wenn es heißt „Zu erfinden verstehe ich nicht“.⁴⁵ Dies stellt allerdings keinen Mangel dar, denn Aretinos

41 Bei der Gedicht-Sammlung handelt es sich insofern um eine aufschlussreiche Quelle, als der Autor zahlreiche Künstler mit einem Gedicht zu porträtieren sucht, um uns lesend durch eine Galerie schreiten zu lassen und kurze literarische Bildnisse von Malern, Bildhauern, Dichtern und anderen Persönlichkeiten zu präsentieren. Wie eng die Beziehung zwischen Marino und Caravaggio war, belegt das Bildnis des Dichters, das zu den wenigen Porträts gehört, die der Maler ausgeführt hat. Wie auch umgekehrt Marino mehreren Gemälden Caravaggios eigene Gedichte und ihm nach seinem Tod ein Epitaph widmete. Pasquinaden ermöglichen die Verteidigung der eigenen Ehre. Vgl. auch Elizabeth CROPPER, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, *The Metropolitan Museum of Art Journal* 26 (1991), S. 193–212.

42 Ich folge hier den Darlegungen von Johannes HÖSLE, *Pietro Aretinos Werk*, Berlin 1969, S. 43.

43 Pasquino/Frage nicht, der du vorüber gehst,/wie ein gefühlloser und gemeißelter Stein/reden und schreiben kann,/der ohne Hand und Zunge ist./Es wäre noch wenig in diesen schlechten Zeiten,/da jene schweigen, die Stimme und Leben haben,/wenn ich nicht nur redete,/sondern sprechend zerspränge,/um zerspringenden Kopf und Arm dem zu brechen,/der mich zum Reden bringt und will, dass ich schweige. Vgl. MARINO (Anm. 35), S. 333. Italienische Fassung siehe Anhang 2.

44 Als nach dem Tod von Papst Leo X. ein langes Konklave begann, bot sich dem Dichter die Möglichkeit, die verfahrenere Situation durch zahlreiche Spottgedichte zu kommentieren. In 51 Sonetten sahen sich die katholischen Würdenträger bloßgestellt, thematisierte der Spötter doch gleichermaßen Schwächen und Laster. Die Nennung von Sodomie, Verschwendungssucht oder Nepotismus machten jedenfalls keinen der genannten Teilnehmer zu einem geeigneten Nachfolger des verstorbenen Papstes. Vgl. HÖSLE (Anm. 42), S. 52–54.

45 Pietro Aretino/Zu erfinden verstehe ich nicht, obwohl erlogen und erfunden/meine lebendige Gestalt auf dieser Leinwand ist./Peitsche und Geißel der Fürsten werde ich genannt,/weil ich

Dichtung beschreibt keine Fiktionen, sondern zielt auf die Wirklichkeit. Gegenstand seiner Poesie ist der Missbrauch von Macht. So wird der Dichter im Laufe des Textes zum mutigen Duellierender überhöht, der sich für das Gemeinschaftswohl der Gefahr aussetzt. Dies veranschaulicht Marino, indem er die Entstehung seines Gedichts mit den überlieferten Bildnissen Aretinos parallelisiert. Der Akt des Bildermachens wird als Erleiden von Wunden und Verletzungen entworfen, wenn es heißt, Aretino sei häufiger „gestochen“ als gemalt, öfter Gegenstand eines „Stecheisens“ als eines Pinsels geworden. Sein Gesicht und seine Brust seien von Wunden durchzogen und Blut sei die Farbe, die ihn bedecke. Marino evoziert, dass Aretino im Kampf verletzt worden sei. So ist es nur konsequent, wenn vom teuflischen Stil und der Eigenschaft seiner Gedichte die Rede ist, Dolche, Pfeile und den Blitz Pasquinos schleudern zu können.

Folgt man dem Verfasser der ‚Galeria‘, so gehören Schmähdgedichte im Sinne eines symbolischen Duells zum künstlerischen Alltag. Sie zeugen vom Mut und Anspruch des Künstlers, die Wahrheit ausdrücken zu wollen. Die Skulptur des Pasquino verkörpert in Marinos Gedichten weniger den Spott, als vielmehr den Geist des Widerstandes. Pasquinaden können reale Missstände zwar nicht unmittelbar ändern, aber Machtpositionen auf symbolischer Ebene erschüttern, indem sie deren wesentliche Grundlage, Autorität und Legitimität, infrage stellen. Der ideale Künstler wird selbst zu einer Art Pasquino. Hohn, Spott und Kritik stellen gefährliche Waffen dar. Sie kritisieren, indem sie ihre Gegner auf extrem anspielungsreiche Weise der Lächerlichkeit preisgeben und versuchen, ein anonymes Publikum insofern für sich zu gewinnen, als dass es in das höhnische Verlachen einstimmt.

Aus der Perspektive der beiden Gedichte Marinos betrachtet, ergibt sich eine politische Deutung von Caravaggios *Amor vincit omnia*, die das Gemälde in der Pasquinaden-Kultur jener Zeit verortet. In diesem Zusammenhang wird in dem eigentlich harmlosen Bild eine bisher verborgene, subversiv-invektive Bedeutungsebene offenbar. Verborgene nicht im Sinne einer ästhetisch motivierten Viel- oder Mehrdeutigkeit, wie sie Umberto Eco im ‚Offenen Kunstwerk‘ entworfen hat, sondern als überlebens-technische Notwendigkeit.⁴⁶ In diesem Fall stellt Vieldeutigkeit keine ästhetische Qualität dar, sondern ist dem Umstand geschuldet, die eigene Haltung vor der Kritik verbergen zu müssen.⁴⁷

Dass Caravaggio ein streitbarer Künstler war, ist seit langem bekannt. Wir verdanken ihm nicht nur Bilder, sondern auch Schmähdgedichte auf seine Gegner, die

anderen die klare und deutliche Wahrheit enthülle.//Ich wurde häufiger gestochen als gemalt,/ öfter war ich Motiv für das Stecheisen als für den Pinsel./Mein Gesicht und meine Brust sind von Wunden durchzogen,/das Blut ist die Farbe, die mich bedeckt und tönt.//Ich habe einen teuflischen Stil und einen göttlichen Namen,/jedes meiner Gedichte schleudert Dolche und Pfeile,/den Speer des Momos, den Blitz des Pasquino.//Das Laster zittert, wenn ich meine Feder bewege:/Verwundet, ihr Mächtigen, Aretinos Körper,/solange die Zunge lebt, soll die Welt fürchten.Vgl. MARINO (Anm. 35), S. 195. Italienische Fassung siehe Anhang 3.

46 Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973.

47 Martin WARNKE, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965, S. 56.

obszön und beleidigend ausfallen.⁴⁸ Sein leidgeprüfter Biograph und Kontrahent Giovanni Baglione bezeichnet ihn als spöttisch und hochmütig.⁴⁹ Auch in anderen Biographien spielt die Konfliktbereitschaft des Künstlers eine wichtige Rolle, wenn er mit einer Waffe durch Rom läuft, um sich zu duellieren, wie es Karel van Mander beschreibt.⁵⁰ Tötung, Verhaftung, Untersuchungshaft und Flucht sprechen in diesem Zusammenhang eine deutliche Sprache.⁵¹ Dies geht weit über die Konzeption von Kunst als Wettbewerb hinaus.⁵² Caravaggios Kreativität scheint durch Arroganz, Neid, Wut oder Eigensinn weniger behindert als vielmehr beflügelt worden zu sein. Aggressive Verhaltensweisen wie das Tragen einer Waffe, Provokation oder Beleidigung eines anderen Malers zeugen nicht ausschließlich von einem exaltierten Charakter als vielmehr von der Selbstermächtigung eines Künstlers, der in seiner alltäglichen Kommunikation einen Außensitz einnehmen will.⁵³ Dekorungsverstoß, Eigensinn oder Indezenz bis zur Schamlosigkeit sind Teil einer Rolle, die den Künstler zur Gegenfigur macht und ihn als Außenseiter der Gesellschaft gegenüberstellt.⁵⁴

Mit der gegenreformatorischen Kritik an Michelangelo Buonarrotis ‚Jüngstem Gericht‘ und dessen nackten Gestalten geht eine veritable Debatte um die Grenzen und Möglichkeiten sakraler Kunst einher, die keineswegs belanglos für Caravaggios Gemälde ist.⁵⁵ Doch nicht allein das Problem angemessener oder unangemessener Nacktheit spielt in diesem Konflikt eine wichtige Rolle, sondern das noch viel

48 Eine vorbildliche Darstellung des Verleumdungsprozesses findet sich bei Michele DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in: Ausst.-Kat. Caravaggio a Roma, Rom 2011, S. 90–109. Eine weitere Beschreibung des Prozesses bei OLSON, der auf den Ehrbegriff damaliger Zeit eingeht. Vgl. Todd P. OLSON, *Caravaggio's Pitiful Relics*, New Haven, London 2014, S. 124–128, besonders S. 124. Zu einer ersten Deutung des Gedichts vgl. Jürgen MÜLLER, „Cazzon da mulo“ – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios ‚Junge von einer Eidechse gebissen‘, in: Jörg ROBERT (Hg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin, Boston 2017, S. 180–214.

49 BAGLIONE (Anm. 10), S. 138.

50 Vgl. VON SANDRART (Anm. 32), S. 326 f.

51 Vgl. Martin WARNKE, *Erschaffung der Natur: Caravaggio*, in: DERS., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern, Frankfurt a.M. 1979, S. 22–30.

52 Vgl. Horst BREDEKAMP, *Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens*, in: Alessandro NOVA u. Anna SCHREURS (Hgg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 316–336.

53 Rudolf WITTKOWER gibt einen kurzen Überblick zu den Straftaten und Verwicklungen des Künstlers, der bis heute die Grundlage bildet. Vgl. Rudolf WITTKOWER u. Margot WITTKOWER, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1965, S. 188 f.

54 Vgl. ebd., S. 184–192. Freilich ist WITTKOWERS Einordnung nicht sehr hilfreich. Die Frage ist, ob wir Caravaggio als Libertin bezeichnen dürfen, ob ihn seine sexuelle Disposition zum ‚Außenseiter‘ macht? Vgl. Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Atheismus und Homosexualität im Schatten der römischen Kurie. Jean-Jacques Bouchard in Italien*, in: Martin MULSOW u. Michael MULTHAMMER (Hgg.), *Kriminelle – Freidenker – Alchemisten. Räume des Untergrunds in der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2014, S. 369–376.

55 In meiner kurzen Skizze folge ich John VARRIANO, *Caravaggio. The Art of Realism*, 2006, S. 60–68. Zur Kritik des ‚Jüngsten Gericht‘ vgl. Rolf QUEDNAU, *Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung*, in: Andreas TACKE (Hg.), *Kunst und Konfession*.

grundsätzlichere künstlerischer Freiheit. Spielräume individueller Gestaltung werden mit der Begründung beschnitten, sie könnten den einfachen Gläubigen zur Häresie verführen. So geht mit der Herabsetzung Buonarrois in jener Zeit unausgesprochen der Vorwurf einher, dass die bildende Kunst eine Mitschuld an der Entstehung und Ausbreitung der Reformation trage.

Vor diesem Hintergrund avanciert Michelangelos Gestaltung des Freskos zum Exemplum selbstverliebten Eigensinns. Notorisch sind jene Formulierungen Andrea Gilio da Fabrianos in seinem ‚Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori‘ aus dem Jahre 1564, der dem Künstler Neuerungssucht (*trouar noua maniera*) vorwarf und zahlreiche Details des Freskos scharf kritisierte.⁵⁶ Der Theologe erstellt geradezu einen Mängelkatalog. Neben der Nacktheit stört er sich an dem Umstand, dass sich einige Heilige in dem Fresko küssten. Des Weiteren tadelt er die Vermengung von Wahrem und Falschen, Heiligem und Profanen. Zudem wird die Bartlosigkeit Christi beanstandet, wie auch der Umstand, dass die Engel keine Flügel besäßen und den Dämonen Schwänze und Hörner fehlten, weshalb man sie nicht recht auseinanderhalten könne. Michelangelos Engel seien *mattacini* oder *giocolieri*, Spaßvögel und Gaukler. Die Schärfe von Giulios Bemerkungen wird jedoch verständlich, wenn er schreibt, dass man Michelangelos Verfehlungen auch deshalb zu tadeln habe, weil er zum Vorbild für alle gegenwärtigen und zukünftigen Maler geworden sei.⁵⁷

Es kommt zu einschneidenden Zensurmaßnahmen. So übermalt Daniele da Volterra 1564/65 die Schamzonen zahlreicher Figuren im genannten Fresko und wird daraufhin als *Braghettone*, als Höschenmaler, verspottet.⁵⁸ Interessanterweise war es Aretino, der in diesem Zusammenhang erstmals vorschlug, die Schamgegenden der Dargestellten, dem jeweiligen Kontext entsprechend, mit Flammen und Sonnenstrahlen zu übermalen.⁵⁹ Mit der Erwähnung fehlender Schicklichkeit und *convenevolezza* verband der Dichter zugleich den Vorwurf der Häresie, habe der Künstler doch Kunst vor Religion gestellt.⁶⁰

Als Konsequenz dieser anhaltenden Debatte um das ‚Jüngste Gericht‘ sehen sich die Künstler dazu angehalten, katholisch-orthodoxer Kunstpolitik zu folgen.⁶¹ Die bildende Kunst wird so zu einem Instrument im Glaubenskampf. Unter dem Pontifikat von Clemens VIII. (1592–1605) erreichte die Hysterie um die obszönen

Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubenspaltung 1517–1563, Regensburg 2008, S. 353–356 u. 369–373.

56 Giovanni Andrea GILIO, *Due Dialoghi*, Camerino 1564, S. 121.

57 Ebd., S. 89f., 102, 104, 119f.

58 Zuletzt: Ulrich PFISTERER, *Die Sixtinische Decke*, München 2013, übersetzt und redaktionell betreut von Giovanna TARGIA u. Cristina RUGGERO, Rom 2014, S. 47–49.

59 Vgl. ebd., S. 98f.

60 Vgl. Gudrun RHEIN, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*; mit einer kommentierten Neuübersetzung, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 93.

61 Jürgen MÜLLER, Ripa und die Gegenreformation, in: *De zeventiende eeuw* 11/1 (1995), S. 56–66.

Bilder ihren Höhepunkt. Kaum zum Papst gewählt unternahm er einen regelrechten Feldzug gegen die Kunst, indem er alle in den römischen Kirchen vorhandenen Werke auf ihre Rechtgläubigkeit und darstellerische Angemessenheit hin überprüfen ließ. Nichts entging seinem moralisierenden Eifer. Jedwede Nacktheit christlicher Figuren erregte seinen Unwillen und musste verdeckt werden. So ließ er etwa in St. Peter auf der Darstellung einer heiligen Magdalena die Haare verlängern, um ihre Brüste zu verbergen.⁶² Maler riskierten drakonische Strafen und Verfolgung, wenn sie nicht den Anforderungen der päpstlichen Kunstpolitik Folge leisteten.⁶³

Den Malern verlangt diese Entwicklung Unterordnung ab.⁶⁴ Die katholische Kunst ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts theoretisch wie praktisch in einer Umbruchsituation und auf der Suche nach einer genuin christlichen Grundlage.⁶⁵ Bereits Erasmus von Rotterdam diagnostiziert in seinem ‚Ciceronianus‘-Dialog von 1528 einen neuen Paganismus und nimmt eine kritische Haltung gegenüber der bildenden Kunst ein, die in der gegenreformatorischen Kunsttheorie und ihren Fragen nach den Grundlagen der Malerei aufgegriffen wird.⁶⁶ Im genannten Dialog kritisiert der Theologe die mit der Renaissance einhergehende erotische Freizügigkeit, wenn er die Maler dafür tadelt, für ihre Darstellungen von Heiligen auf laszive Vorbilder zurückzugreifen. In rhetorischer Absicht lässt er sogar einen der Gesprächsteilnehmer fragen, ob ein Maler der heiligen Thekla das Aussehen der Lais von Korinth geben dürfe, die eine berühmte Hetäre war.⁶⁷

Diese anhaltende Debatte um die Durchsetzung eines genuin christlichen Dekorums wird Caravaggio nicht unvertraut gewesen sein, lässt sich seinem Gemälde doch ein Kommentar entnehmen, der scheinbar nur ein Motiv aus Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘ betrifft, aber in Wirklichkeit ein Statement zur aktuellen Kunstpolitik um 1600 darstellt. Schon Walter FRIEDLAENDER hat im Kontext seiner Interpretation des *Amor*

62 Vgl. Roberto ZAPPERI, *Eros e controriforma. Preistoria della Galleria Farnese*, Turin 1994, S. 51.

63 Vgl. ZAPPERI (Anm. 62), S. 56 f.

64 Auch in Gabriele PALEOTTIS ‚Discorso intorno alle imagine‘ von 1582 wird Nacktheit im Rahmen sakraler Kunst ausgeschlossen. Die Zurschaustellung des nackten Körpers gerät im Laufe des 16. Jahrhunderts so sehr in die Kritik, dass Clemens VIII. im Jahre 1599 während seines Pontifikats das Nacktbaden im Tiber verbieten lässt. Vgl. VARRIANO (Anm. 55), S. 61.

65 Vgl. Jürgen MÜLLER, *Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50 (1995/96), S. 179–211. Aus erasmischer Sicht: Ders., *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 90–125.

66 In polemischer Form hat Erasmus im Ciceronianus-Dialog von 1528 hier bereits eine kritische Position bezogen und übertriebene Antikenverehrung als Selbstaufgabe christlich motivierter Kunst gedeutet. Vgl. hierzu Luca D’ASCIA, *Erasmus e l’Umanesimo romano*, Florenz 1991. Zur positiven wie auch kritischen Erasmusrezeption in Italien vgl. Silvana SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia 1520–1580*, Turin 1987.

67 ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen v. Theresia PAYR, in: Werner WELZIG (Hg.), *Erasmus von Rotterdam: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, Darmstadt 1990, 2. Auflage, Bd. 7, S. 2–355, hier S. 131.

vincitore auf Buonarroto's Skulptur des Siegers von 1524 (Abb. 5) aufmerksam gemacht, die er als Quelle für Caravaggio erachtet.⁶⁸ Sodann hat Maurizio MARINI einen *ignudo* aus der Sixtinischen Decke als Vorbild benannt (Abb. 6), der in der Zeit um 1510 entstanden und im Kupferstich überliefert ist.⁶⁹ Zudem wurde auf Michelangelos Ganymed-Zeichnung (Abb. 7) als mögliche Vorlage verwiesen, die als *Pictura* Einzug in die Emblematis des 16. Jahrhunderts fand.⁷⁰ Am ehesten entspricht das Sitzmotiv jedoch Michelangelos Darstellung des Hl. Bartholomäus (Abb. 8) aus dem ‚Jüngsten Gericht‘ von 1540, das von Seymour HOWARD als relevantes Modell entdeckt wurde.⁷¹

Anders als Caravaggios Amor wendet sich der Heilige im Fresko jedoch um, damit er den Weltenrichter erblicken kann. In seiner Rechten hält er das Messer und in seiner Linken die Haut, die ihm vom Körper gezogen wurde und ein Sinnbild des irdischen Menschen darstellt. Dennoch ist sein Körper vollkommen intakt und von außergewöhnlicher Schönheit, erblicken wir doch den Auferstehungsleib des Heiligen, der alles menschliche Maß übersteigt. Davon will Michelangelo eine Ahnung vermitteln. Es handelt sich um eine Quintessenz seines Schönheitsideals.⁷² Rudolf PREIMESBERGER verdanken wir eine komplexe Deutung der Motivübernahme, die

68 Walter FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

69 Maurizio MARINI, *Caravaggio. Pictor praestantissimus. L'iter completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005, S. 393–395. Zur druckgraphischen Übersetzung dieses Motives siehe Cherubino Alberti nach Michelangelo, *Ignudo*, nach 1585, Kupferstich.

70 Vgl. Donald POSNER, *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in: *Art Quarterly* 34 (1971), S. 301–324, hier S. 304f. Die Ganymed-Zeichnung Michelangelos hat zahlreiche gemalte Kopien entstehen lassen, von denen sich eine bei Caravaggios erstem Mäzen, dem Kardinal del Monte befand und später in den Besitz von Vincenzo Giustiniani überging. Vgl. OLSON (Anm. 48), S. 113–115. Außerdem SCHROEDER (Anm. 11), S. 21. Schaut man im Kontext der Knabenliebe auf das Gemälde, so liefert der Künstler mit seiner Inszenierung der „lasziven Körperpose“ einen Hinweis auf Michelangelos Ganymed-Zeichnung. Bereits hier ist das stark angewinkelte Bein, vor allem aber der Wechsel von angezogenem und ausgestrecktem Bein, vorgebildet. Aufschlussreich ist der Umstand, dass die in Caravaggios Gemälde vorgegebene Perspektive den Po des Jungen eigentlich nicht in dieser Weise zeigen könnte. Mit der Anspielung auf das mythologische Motiv lässt der Künstler für den humanistischen Kenner den erotisch-lasziven Gehalt in gesteigerter Form assoziierbar werden. Und er denkt die Szene des Raubs zu Ende, wenn er Ganymed zum Sieger über Zeus imaginiert, wie es vor ihm bereits Benvenuto Cellini in einer Marmorplastik und einer ihm zugeschriebenen Bronze aus der Mitte des 16. Jahrhunderts geleistet hat. Diese Deutung wird im Bild zwar angedeutet, aber nicht ausgesprochen. Sie findet im Kopf des Betrachters statt.

71 Als erster hat Howard den Bezug zum michelangelesken Bartholomäus benannt. Vgl. Seymour HOWARD, *Identity Formation and Image Reference in the Narrative Sculpture of Bernini's Early Maturity*, in: *Art Quarterly* N.S. II, 2 (1979), S. 161; Vgl. PREIMESBERGER (Anm. 9), S. 251f.; Vgl. EBERT-SCHIFFERER (Anm. 10), S. 156.

72 Blickt man auf den Märtyrer, so fühlt man sich im Körpervolumen und bei der vornüber gebeugten Haltung an den Torso von Belvedere und bei dessen Beinstellung an den *Laokoon* erinnert, zwei antike Skulpturen, die Michelangelo über alle Maße verehrte. Vgl. hierzu Rudolf PREIMESBERGER, „Und in meinem Fleisch werde ich meinen Gott schauen“. Biblische Regenerationsgedanken in Michelangelos ‚Bartholomäus‘ der Cappella Sistina (Hiob), in: Steffen MARTUS u. Andrea POLASCHEGG (Hgg.), *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*, Bern 2006, S. 101–111.

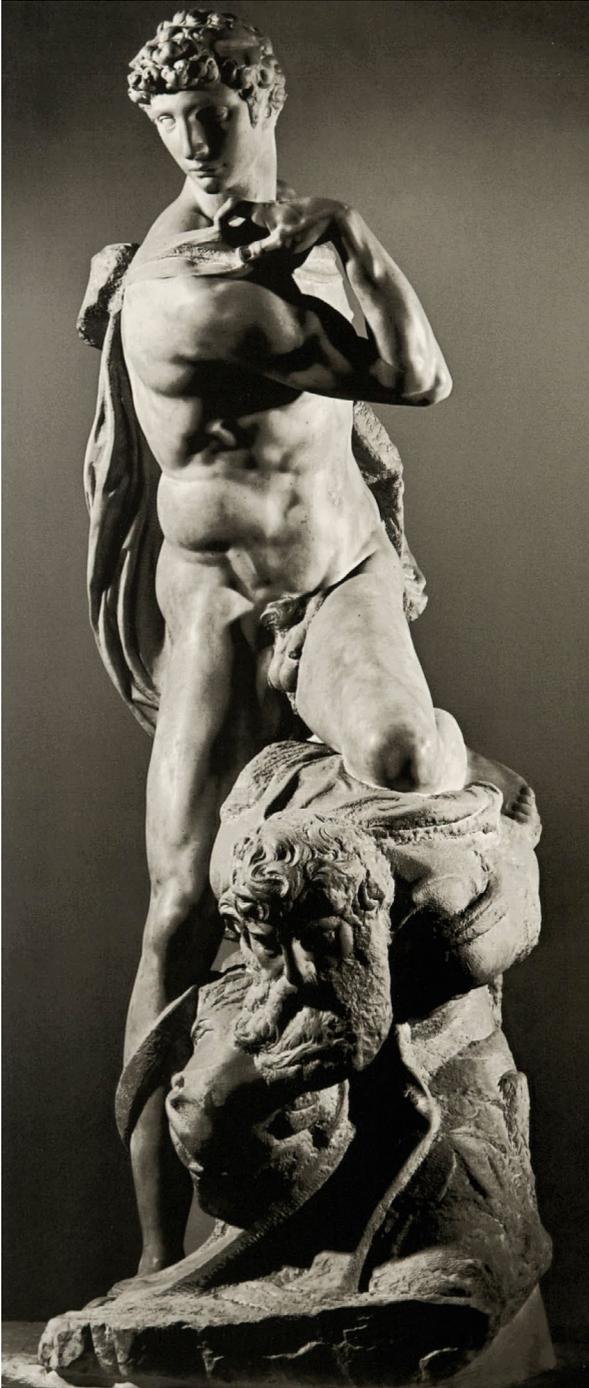


Abb. 5 | Michelangelo,
Der Sieger, ca. 1524, Marmor,
Palazzo Vecchio, Florenz
(aus: Cristina Acidini Luchinat,
Michelangelo scultore, Mailand
2010, S. 230).



Abb. 6 | Michelangelo, Ignudo, 1508-1512, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt (aus: Pierluigi de Vecchi (Hg.), *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration*, New York 1994, S. 72).



Abb. 7 | Michelangelo, Der Raub des Ganymed, 1532, Schwarze Kreide, Fogg Art Museum, Cambridge (Fogg Art Museum, Cambridge).



Abb. 8 | Michelangelo, Das Jüngste Gericht (Hl. Bartholomäus), 1536-1541, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt (aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Michelangelo. Leben und Werk, Köln 2010, S. 262 und 248).

paragone und *difficoltà* ins Zentrum stellt.⁷³ Aber wie soll man beide Figuren über ihre formale Ähnlichkeit hinaus miteinander in Beziehung bringen? Reicht es aus, das durch das Messer symbolisierte Martyrium mit jener durch die Pfeile Amors verursachten Liebesqual zu vergleichen?⁷⁴

Und könnte man nicht gleichfalls einwenden, dass keine konkrete Bedeutung mit der Motivübernahme einhergehen muss, besteht das Reizvolle des Motivs doch unabhängig von den ikonographischen Bezügen zunächst einmal darin, dass es besonders gelungen im Sinne der *Grazie* erscheint?⁷⁵ Das Fresko (Abb. 9) im Ganzen wie auch zahlreiche Einzelmotive finden sich in Reproduktionsstichen wiedergegeben und werden den Künstlern jener Zeit zur Nachahmung empfohlen.⁷⁶ Dieser Umstand wird zum Beispiel durch einen Blick auf eine Diana-und-Aktaeon-Darstellung von Giuseppe Cesari deutlich (Abb. 10), in dessen Atelier Caravaggio zu Beginn seiner Karriere in Rom gearbeitet hat. Das mit Öl auf Kupfer gemalte Bild befindet sich heute in Budapest und ist typisch für die Kunst um 1600. Cesari organisiert seine Komposition in der Fläche, als würde sich die weibliche Figur wie auf einem Fries von links nach rechts in immer neuen Körperhaltungen entfalten. Dabei sehen wir denselben Frauentypus als Rückenakt und von vorn, in starker Torsion oder energisch nach vorn schreitend. Auf diese Weise stellt der Künstler seine Meisterschaft in der Behandlung des nackten weiblichen Körpers zur Schau. Dabei erinnert die Figur ganz links mit ihrer Drehung des Oberkörpers und dem Blick über die eigene Schulter an Raffaels Maria Magdalena aus der ‚Transfiguration‘, während die letzte weibliche Figur in der Reihe rechts das Michelangelo-Motiv aus der Sixtinischen Kapelle variiert, um das eigene Geschlecht vor dem herbeieilenden Jäger zu verbergen. Die Konzeption des Bildes fällt durchaus widersprüchlich aus, insofern als zum einen mit dem Sujet des Jägers Aktaeon das unkeusche Sehen zum Thema gemacht, zum anderen der nackte weibliche Körper geradezu zelebriert wird. Dabei stellt der Künstler seine Kenntnis der bedeutenden Meister der Hochrenaissance deutlich aus und folgt in der Synthese von Raffael und Michelangelo dem Ideal spätmanieristischer Kunsttheorie.⁷⁷

73 PREIMESBERGER (Anm. 9), S. 251, 256.

74 Mag in Caravaggios *Amor vincitore* auch alles improvisiert und vorläufig erscheinen, verweist der Künstler mit seinem Amor bekanntlich auf mehrere berühmte Motive aus dem Figurenrepertoire Michelangelos. LECHNER hat die Diskussion in ihrer Dissertation prägnant zusammengefasst, in der mit Provokation, Hommage und Travestie nahezu alle Möglichkeiten wertender Motivübernahme genannt werden. Vgl. LECHNER (Anm. 12), S. 134.

75 Ganz so wie Michelangelos Krieger aus der *Cascina-Schlacht*, der oft als Vorbild gedient hat und seiner Berühmtheit wegen im Kupferstich reproduziert wurde. Vgl. EBERT-SCHIFFERER (Anm. 10), S. 156.

76 Bernadine Ann BARNES, *Michelangelo in print: reproductions as response in the sixteenth-century*, Farnham 2010, S. 99–112; Alessia ALBERTI, Alessandro ROVETT u. Claudio SALSÌ (Hgg.), *D'après Michelangelo, Mestre*, Venedig 2015, S. 80–105.

77 Mit zahlreichen Quellenhinweisen vgl. Jürgen MÜLLER, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfnischen Hofkünstler (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77)*, München, Oldenburg 1993, S. 59–62.



Abb. 9 | Michelangelo, Das Jüngste Gericht, 1536–1541, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt (aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Michelangelo. Leben und Werk, Köln 2010, S. 262 und 248).



Abb. 10 | Giuseppe Cesari, *Diana und Aktäon*, ca. 1602–1603, oil on copper, Inventory number: 508, Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts, Budapest (© Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts Budapest, 2019).

Wie berühmt Michelangelos kuriose Mischung aus Stand- und Sitzmotiv in jener Zeit war, belegen weitere Beispiele. So hat bereits Maurizio CALVESI auf Kupferstiche von Agostino Carracci mit dem Titel ‚*Omnia vincit Amor*‘ (Abb. 11) und auf einen weiteren ‚*Ogni cosa vince l’oro*‘ (Abb. 12) verwiesen, die dem Gemälde um mehr als fünf Jahre vorausgehen und das michelangeleske Motiv in den Kontext erotischer Liebesikonographie überführen.⁷⁸ Anders als bei Cesari lässt sich für Carraccis und Caravaggios Verwendung des Vorbilds eine gewisse Ironie konstatieren, als es ihnen offensichtlich nicht darum ging, sich mit der Berühmtheit des Vorgängers Michelangelo zu schmücken, sondern die Motivübernahme so gut wie möglich zu verbergen. Die Frage bleibt also bestehen: Warum hat Caravaggio ausgerechnet dieses Motiv genutzt und es zugleich so gründlich verborgen?

Zur Beantwortung dieser Frage muss man sich in Erinnerung rufen, dass der Künstler mit der Übernahme des Bartholomäus-Motivs ein extrem inkriminiertes Vorbild nutzt, und dass ihm daher die Kritik am ‚Jüngsten Gericht‘ nicht unbekannt

⁷⁸ Unverständlicherweise zieht er daraus den Schluss, dass es sich bei dem *Amor vincit omnia* um eine Allegorie der Gottesliebe handeln würde. Vgl. Maurizio CALVESI, *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, in: *Storia dell’Arte* 9/10 (1971), S. 93 u. 108–111.



11

B. 116

A 99079



12

B. 114
Wessely, Supplemente pag. 87 Nr. 7

A 124768

Abb. 11 | Agostino Carracci, *Omnia vincit Amor*, 1599, Kupferstich, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend).

Abb. 12 | Agostino Carracci, *Ogni cosa vince l'oro*, 1580–1590, Kupferstich, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend).

gewesen sein dürfte.⁷⁹ Sie findet sich in Briefen Pietro Aretinos und setzt sich in Giorgio Vasaris ‚Vite‘ fort, der in seiner Michelangelo-Biographie berichtet, Biagio di Cesena, der Zeremonienmeister Papst Pauls III., habe auf die Frage, wie er denn das Fresko des ‚Jüngsten Gericht‘ fände, geantwortet, es sei wider alle Schicklichkeit, an einem so heiligen Orte so viele nackte Gestalten zu malen, die aufs unanständigste ihre Blößen zeigten, und dass dies kein Werk für die Kapelle des Papstes, sondern für eine Badestube oder Kneipe sei.⁸⁰ Bereits Niccolò Sernini berichtet 1541 in einem Brief an Kardinal Ercole Gonzaga, dass es Kritik wegen der Nacktheit der Figuren im ‚Jüngsten Gericht‘ gäbe. Zudem lassen Bartlosigkeit und Jugendlichkeit Christi die angemessene Würde vermissen.⁸¹ Nur wenig später kritisiert Don Miniato Pitti in einem Brief an Giorgio Vasari vom 1. Mai 1545: „[Die Wand des ‚Jüngsten Gericht‘, J.M.] enthält Szenen der Ketzerei und vor allem diese Haut des Hl. Bartholomäus ohne seinen Bart. Der Geschundene trägt den Bart, was beweist, dass die Haut nicht die seine ist.“⁸² Gestalt und Konzeption der Bartholomäus-Figur stehen im Zentrum gegenreformatorischer Kritik.⁸³

79 Zahlreiche Hinweise bereits bei PREIMESBERGER (Anm. 9), S. 254–255.

80 Vgl. Giorgio VASARI, Das Leben des Michelangelo, hrsg. kommentiert und eingeleitet v. Caroline GABBERT, übers. v. Victoria LORINI, Berlin 2009, S. 123. Zu Aretinos Invektive vgl. Frank ZÖLLNER, VIII. Geschenkzeichnungen und Jüngstes Gericht 1534–1541, in: Frank ZÖLLNER, Christof THOENES u. Thomas PÖPPER (Hgg.), Michelangelo. Das vollständige Werk, Köln 2014, S. 247.

81 Vgl. Ebd., S. 249.

82 Zitiert nach ebd., S. 249.

83 In den nicht veröffentlichten ‚Sogni‘ von Giovanni Paolo LOMAZZO aus dem Jahre 1563 wird die Hölle der Sodomiten beschrieben. Vgl. Giovanni Paolo LOMAZZO, Gli Sogni e Raggionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo millanese, con le figure de spiriti che gli raccontano da egli designate, in: Roberto Paolo CIARDI, Scritti sulle arti, 2 Bde., Florenz 1973–75. Hier äußert einer der Gesprächsteilnehmer, dass jene auf Michelangelo warten sollten, weil er nach seinem Tod dorthin gelangen werde, was uns mit der Homosexualität des Künstlers konfrontiert. Vgl. Paula Oana SIMION, Gli Sogni e Raggionamenti di Giovan Paolo Lomazzo ovvero l’idea di una nuova maniera letteraria, Diss. Stuttgart 2018, S. 84 u. Anm. 296. Auch Kritik, die auf die vermeintliche Homosexualität Michelangelos und anderer Mitglieder des päpstlichen Hofes abzielt, kommt von jener inoffiziellen Seite. So sei auf das Pasquino als Verfasser nennende Gedicht aus dem Jahre 1544 hingewiesen, in dem der Papst und dessen unehelicher Sohn, Pierluigi Farnese, verunglimpft und mit derben Worten beleidigt werden: „So sagten es die Verse Pasquinos/Oh Ihr, die den Florentiner scheltet,/betrachtet ein wenig die Malerei:/so werdet ihr sehen, wie wohlgestaltet jede Figur ist./in der Kapelle des göttlichen Jesus./Da steht die Hl. Katharina mit geneigtem Kopf,/nackt wie die Natur sie schuf./und andere Heilige stehen dort maßvoll./um ihre Ärsche Don Paolino (Papst Paul III.) zu zeigen./Der blöde Sack aus Cesena, wie ein Verrückter,/hängt mit den Toten wegen seiner Misswirtschaft herum./ganz versteckt in einer schäbigen Ecke./Ein anderer ist in der Hölle gefesselt./mit einer Schlange, die ihm in den Schwanz beißt./als Bestrafung, weil er Hintern (wörtlich: das Heft) gebrochen hat./Deshalb: Christus verdamme alle Arschficker in die Hölle,/damit sie mit einer Schlange an dem traurigen Ort bleiben.“ Vgl. Maddalena SPAGNOLO, Poesie contro le opere d’arte: arguzia, biasimo e ironia nella critica d’arte del Cinquecento, in: Chrysa DAMIANAKI, Paolo PROCACCIOLI u. Angelo ROMANO (Hgg.) (Anm. 40), S. 354. Italienische Fassung Anhang 4. Mit vermeintlichem Lob beginnend steigert sich die Bösartigkeit zunehmend, um uns die Sittenlosigkeit des päpstlichen Hofes vor Augen zu führen. So kritisiert das Gedicht nicht nur Michelangelos ‚Jüngstes Gericht‘ und die darauf

Doch bereits damals ist diese Kritik auf Widerstand gestoßen. So nimmt der Mailänder Kunsttheoretiker Gregorio COMANINI Michelangelo in seinem Dialog ‚Il Figino‘ aus dem Jahre 1591 gegen Gilio in Schutz und versucht, dessen künstlerische Maßnahmen im ‚Jüngsten Gericht‘ zu rechtfertigen und die Einwände der zahlreichen Kritiker als unbegründet zurückzuweisen.⁸⁴ Auch Caravaggios *Amor vincit omnia* weist in Bezug auf Michelangelos Gestaltung des Freskos eine apologetische Tendenz auf, deren Erkenntnis ihren Ausgangspunkt in einer Beobachtung RÖTTGENS nehmen muss. Denn der lombardische Künstler hat für Arm, Schulter und Oberschenkel des Jungen auf ein prominentes Vorbild zurückgegriffen, entlehnt er doch die genannten Körperpartien Albrecht Dürers (Abb. 13) Adam und Eva-Kupferstich von 1504. Hier hält Adam den Ast der Eberesche als Symbol des Lebensbaumes. Bei Caravaggio werden daraus zwei geschnitzte Pfeile, die auf Eros und Anteros verweisen.⁸⁵ Was der Maler damit in Erinnerung ruft, sind Unschuld und Schönheit des adamitischen Körpers, der einen Urzustand jenseits der Sünde verkörpert. So muss im Rahmen christlicher Überlieferung Nacktheit nicht per se als Zeichen des Bösen erachtet werden. Im Gegenteil erlaubt der adamitische Urzustand des Menschen nach der Möglichkeit körperlicher Schönheit und Gottesebenbildlichkeit zu fragen. Dann wäre Nacktheit allerdings gerade nicht profan, sondern erhielte eine höhere, wenn nicht richtungsweisende Bedeutung für die christliche Kunst. Caravaggio weist die Kritik an Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘ zurück, indem er implizit die Legitimität der Nacktheit zum Thema macht.

Aber reagieren auch andere Künstler auf diese Kritik und den mit der gegenreformatorischen Kunsttheorie einhergehenden Verlust von Autonomie und künstlerischer Freiheit? Ist solch ein subversiver, versteckter Diskurs, der sich im Verborgenen gegen eine katholisch-gängelnde Kunstpolitik wendet, in jener Zeit tatsächlich denkbar? Um diese Fragen zu beantworten, sei jener Kupferstich Carraccis genauer in den Blick genommen, der das Bartholomäus-Motiv bereits vor Caravaggio für einen erotisch-pornographischen Kontext verwendet hat. So verletzt der Bologneser Künstler eindeutig das Dekor, wenn er das Motiv des Heiligen in seiner *Ogni cosa vince*

gezeigte Nacktheit der Heiligen scharf, sondern es fungiert auch als Abrechnung gegen die Farnese-Familie, bezieht sich der Text doch auf einen wenige Jahre zuvor entstandenen Skandal, der durch Vergewaltigungsvorwürfe gegen Pier Luigi Farnese hervorgerufen wurde. Vgl. ebd., S. 343–345 und Anm. 62. Zu den Pasquinaden gegen Pier Luigi Farnese siehe MARUCCI, MARZO u. ROMANO (Hgg.) (Anm. 40), Bd. 1, N. 480 u. 530, Bd. 2 – N. 604 u. 629; RENDINA (Anm. 40), S. 159–178. Mag die Entstehung der Pasquinade politisch nachvollziehbar sein, ist es die in ihr zum Ausdruck kommende Interpretation von Michelangelos Werk mitnichten. Wer im ‚Jüngsten Gericht‘ nur „Ärsche“ und Geschlechtlichkeit entdecken kann, ist unfähig zur Erkenntnis des Zusammenhangs von Wahrheit als offener Schönheit. Ich folge hier den Ausführungen PREIMESBERGERS (Anm. 9), S. 253 f.

84 Vgl. Gregorio COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine dell dialogo del rev. padre D. Gregorio Comanini, ove quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella del Christianesimo*, Mantua 1591, S. 210–213.

85 Zu Baum und Bäumen in Dürers Kupferstich vgl. Erwin PANOFSKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977 (1. Aufl. 1943), S. 113–117.

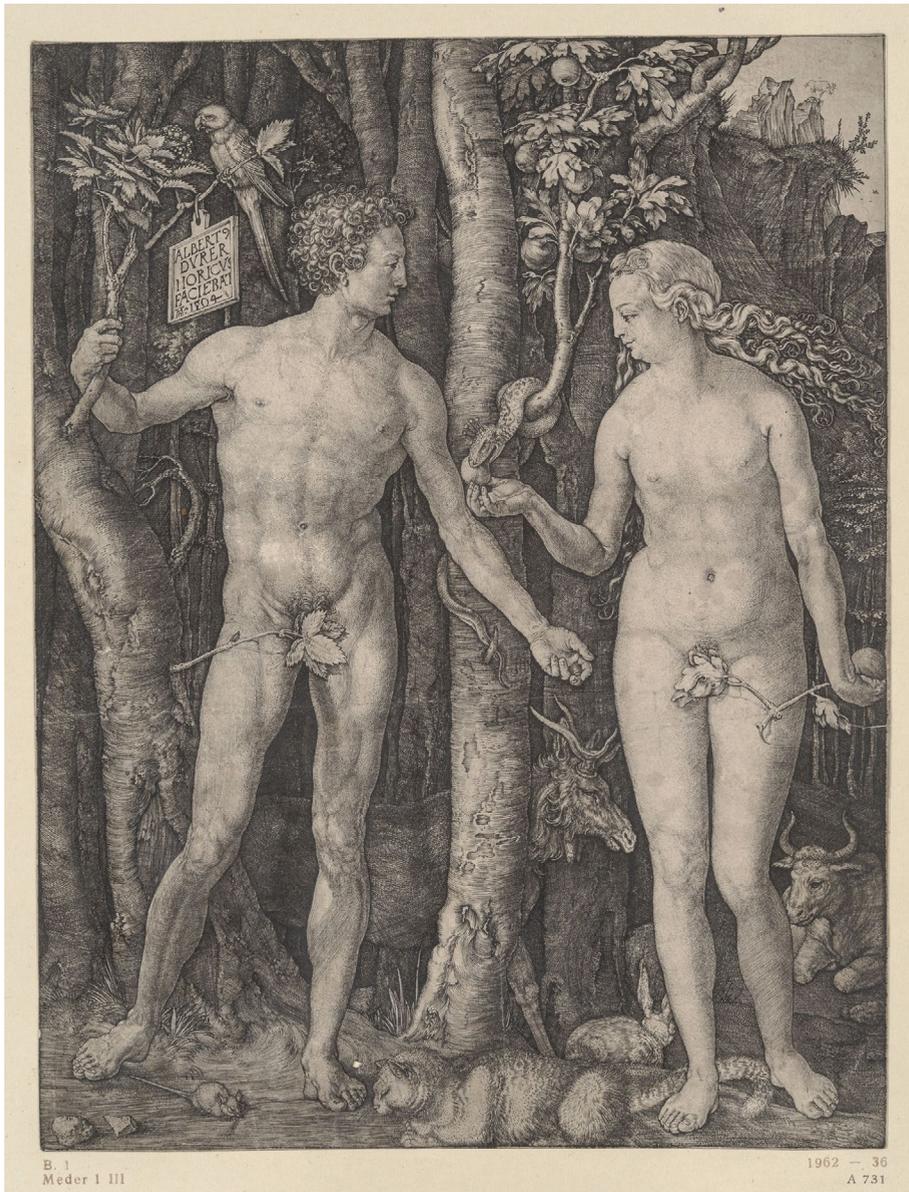


Abb. 13 | Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1504, Kupferstich, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend).

l'oro-Allegorie in extremer Weise sexualisiert und aus einem muskulösen Heiligen eine Kurtisane werden lässt, die durch Kleidung, Frisur und Bezahlung kenntlich gemacht wird.⁸⁶ Der Kupferstich zeigt eine junge Frau, die von einem alten Mann bedrängt wird, der mit seiner Rechten in seinen Geldsack greift. Er hat die Prostituierte gegen das Bett gedrängt, deren linkes Bein sich bereits auf der Bettstatt befindet. Sie ist im Begriff, sich dem Mann entgegenzustemmen. Dabei ist ihr Gewand verrutscht und hat ihr Geschlecht entblößt. Überdies verweisen die gekreuzten Beine von Mann und Frau sowie das Himmelbett auf den bevorstehenden Sexualakt, der offensichtlich wenig mit Liebe zu tun hat.⁸⁷

Zum besseren Verständnis hat der Künstler am unteren Rand seines Kupferstichs einen Rebus angebracht. In einer Reihe werden nacheinander Nägel (*unghie*), Oberschenkel (*coscia*), Weinkaraffe (*vin[o]*) und Goldstücke (*oro*) dargestellt, die durch die Buchstaben C und L ergänzt werden. In der genannten Abfolge ergibt sich durch den Lautwert der Gegenstände die Lesart: *ogni cosa vince l'oro*, was man mit ‚Gold erobert alles‘ übersetzen darf.⁸⁸ In Carraccis Kupferstich springt die Finalität des Geschehens und das Geschlecht der als Opfer erscheinenden jungen Frau ins Auge, befindet sie sich doch in einer aussichtslosen Position und wird wahrscheinlich schon im nächsten Moment auf dem Himmelbett landen. Auf diese Weise verkehrt Carracci Vergils Diktum von der alles überwindenden Liebe ins Gegenteil, indem er Gold als Symbol der Macht obsiegen lässt.⁸⁹ Dies bringt auch der auf dem Bett stehende Amor zum Ausdruck, der seinen Bogen zerbricht, während ein am Boden liegender Hund sein eigenes Geschlecht reinigt.

Aber wie hat man die Szene im Mittelgrund zu verstehen? Hier erkennt man ein Kind auf einer Terrasse, das in einer Vorrichtung aus Bastgeflecht steckt und vergeblich versucht, nach einem Apfel zu greifen, wodurch sich die Gehhilfe bedenklich zur Seite neigt. Die an der Brüstung lehrende Frau kommt ihrer Aufsichtspflicht nicht nach und blickt stattdessen über eine Mauer hinweg auf einen entfernten Kirchturm. Dort läuten gerade die Glocken, hat sich doch ein Vogelschwarm in die Lüfte erhoben und fliegt vor Schreck davon. Der nur vermeintlichen, durch die Glocken zum Ausdruck gebrachten Gefahr, wird die reale Gefährdung des Kindes entgegengestellt.

86 Zur Grazie in Vincenzo GIUSTINIANIS ‚Discorso sopra la scultura‘ heißt es, sie „würde von der Natur gewährt, ohne dass die Kunst zu ihr gelangen könne“. Vgl. Rudolf PREIMESBERGER, Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis ‚Discorso sopra la scultura‘, in: Silvia Danesi SQUARZINA (Hg.) (Anm. 18), S. 50–56, hier S. 52.

87 Vgl. Carlo Cesare MALVASIA, Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi, Bologna 1678, S. 95 f. Marzia FAIETTI, Rebus d'artista. Agostino Carracci e ‚La carta dell'ogni cosa vince l'oro‘, in: *Artibus et Historiae* 28, 55 – Teil 1 (2007), S. 155–171, hier S. 155.

88 Carlo Cesare MALVASIA beschreibt den Kupferstich ‚ogni cosa vince l'oro‘ in seiner Felsina pittrice wie folgt: „La carta dell'ogni cosa vince l'Oro, enimmaticamente scritto sotto a quel Vecchio, la di cui vergogna ben esprime quell'Amore, che sul letto, per lui si spezzi l'arco s'un ginocchio.“ MALVASIA (Anm. 87), S. 95 f.

89 69. Vers der zehnten Ekloge Vergils: *Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*. Zum Motivkomplex vgl. E. PANOFKY, *Studies in Iconology. Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962 (1. Aufl. 1939), S. 95–128.

Traditionell ist das Werk seines erotischen Inhaltes wegen mit der Serie der ‚Lascive‘ von Carracci in Verbindung gebracht worden. Dabei weist der Kupferstich ein deutlich größeres Format als jenes der Serie auf.⁹⁰ So ist es durchaus möglich, das Bild zugleich als Teil der ‚Lascive‘-Serie, aber zugleich auch als singuläres Kunstwerk zu verstehen, dessen Inhalt sich nicht in der ausgestellten Sexualität erschöpft.⁹¹ Aber welche Bildidee könnte mit dieser doppelten Identität einhergehen? Diese Frage erhält eine Antwort, wenn man die im Kupferstich verborgene Analogie versteht, die es zu entdecken gilt. Wenn Carracci das Geschlecht der jungen Frau auf eine derart sinnfällige Weise entblößt, stellt er uns eine Blick-Falle. Er will uns zum unkeuschen Sehen verführen. In Wirklichkeit aber sollen wir ihre Blöße als Nebensächlichkeit erkennen, die sich wie beiläufig aus der Handlung ergeben hat. Denn obwohl die Zurschaustellung des Geschlechts ins Auge springt, ist sie doch ausschließlich dem Umstand der Vergewaltigung geschuldet, die es vor allem zur Kenntnis zu nehmen gilt. Diese Vertauschung des Wichtigen mit dem Nebensächlichen findet analog zur Hauptgruppe in der Szene im Hintergrund statt. Hier wird die Frau, die eigentlich das Kind beaufsichtigen müsste, durch den Kirchturm und das Glockengeläut abgelenkt.

Bezieht man Carraccis Werk auf die durch die Gegenreformation veränderte Kunstpolitik und die damit einhergehende Schmähung von Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘, so offenbart sich der Kupferstich als verborgene Kunstallegorie und die Verwendung des Bartholomäus-Motivs erhält seinen spezifischen Sinn. Die vollständige Bedeutung findet das Werk jedoch erst dann, wenn man im Motiv des Alten eine Anspielung auf die michelangeleske Skulptur des Moses erkennt, die wiederum auf das päpstliche Amt verweist.⁹² Sowohl der im rechten Winkel angeordnete Arm, als auch die dynamische Beinstellung und der extrem lange Bart sind deutliche Hinweise auf das genannte Vorbild. So bringt der Bologneser Künstler die Ohnmacht der durch

90 Wie Marzia FAIETTI bemerkt hat, spricht Malvasia von 17 Kupferstichen von Agostino Carracci, welche die Serie der sogenannten ‚Lascivie‘ gehören sollen. Allerdings listet er nur 14 davon an dieser Stelle auf, unter denen auch ‚ogni cosa vince l’oro‘ zu zählen ist, während andere drei außerhalb der Beschreibung der Kupferstichreihe geschildert werden. Vgl. FAIETTI (Anm. 85), S. 155. Zu Agostino Carraccis ‚Lascivie‘ siehe Diane DEGRAZIA BOHLIN, *Prints and related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington 1979, S. 289–305, Kat. Nr. 176–190; Lionel DAX, Augustin DE BUTLER, *Augustin Carrache. Les Lascives*, Paris 2003; Marzia FAIETTI, „...carte belle, più che oneste...“, in: Ornella CASAZZA u. Riccardo GENNAIOLI (Hgg.), *Mythologica et Erotica*, Florenz 2005, S. 90–105; Marzia FAIETTI, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, in: Michiaki KOSHIKAWA (Hg.), *L’arte erotica del Rinascimento*, Tokyo 2009, S. 81–99; Patricia SIMONS, *Agostino Carracci’s Wit in two Lascivious Prints*, in: *Studies in Iconography* 30 (2009), S. 198–221; Patricia SIMONS, *Fiction and Friction: Agostino Carracci’s engraved, erotic Parody of the Toilette of Venus*, in: *Source* 36, 2 (2017), S. 88–98. Vgl. Patricia SIMONS, *Agostino Carracci’s Wit in Two Lascivious Prints*, in: *Studies in Iconography* (30/2009), S. 198–221.

91 Vgl. FAIETTI (Anm. 85), S. 155, Anm. 6; SIMONS (Anm. 88), S. 198f., Anm. 1 u. 205.

92 Franz-Joachim VERSPOHL, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II., Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, hrsg. v. Alois RIKLIN (Kleine politische Schriften 12), Göttingen 2004, S. 24.

die Kurtisane repräsentierten Kunst zum Ausdruck, die sich der katholischen Kirche als ihrem wichtigsten Auftraggeber am Ende fügen muss. Die Kirche vergewaltigt die Kunst! Zugleich formuliert er einen zynischen Kommentar, der die Anschuldigungen gegen Michelangelo in Bezug auf die vermeintlich obszönen Motive im ‚Jüngsten Gericht‘ betrifft. So wird aus dem Hl. Bartholomäus, um dessentwillen sich Michelangelo an den Pranger gestellt sah, bei Carracci ein Opfer. Zugleich wird nicht nur der gewalttätige Alte, sondern auch der Betrachter des Bildes in die negative Rolle des Voyeurs gedrängt. Sieht er sich von der Szene sexuell angesprochen, wird ihm mit dem Hund und dessen Tun ein tierischer Zerrspiegel vorgehalten.⁹³

Carraccis Bildkritik an der gegenreformatorischen Kunstpolitik bedarf einer dissimulierten Form, bei der Zeigen und Verbergen miteinander verbunden sind. Die Kunst politisch-bildnerischer Dissimulatio besteht darin, das Besondere im Allgemeinen zu verbergen, die kritische Botschaft als Variation bekannter Vorstellungen auszugeben und Schutz in vermeintlich konventioneller Darstellung zu suchen. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Verwandtschaft des Sticks mit der ‚Lascive‘-Serie verwiesen, wodurch das Blatt als scheinbar harmloser Vertreter einer herkömmlichen Laster-Ikonographie getarnt wird. Auch die Gestaltung des Rebus hat mit der Verschleierung des eigentlichen Inhalts zu tun, unterbindet das Bilderätsel doch jede weitere Deutung insofern, als die figürliche Szene ausschließlich zur Illustration der darin behaupteten Binsenweisheit zu dienen scheint. Löst man sich von dieser Vorgabe, dann wird der Kupferstich im Ganzen zum Rätsel, und es wird deutlich, dass Bild und Text einander widersprechen. Denn trotz der aufgedrängten Bezahlung verweigert die junge Frau den Liebesdienst. Sie lässt sich nicht durch Gold überzeugen und widerlegt die Gültigkeit der im Rebus behaupteten Wahrheit. Dass sie dem Alten am Ende unterliegen wird, bringt seine überlegene Physis wie auch Amor zum Ausdruck, indem er seinen Bogen zerbricht. Sexualität dient in Carraccis Stich zur Tarnung des kritischen Gehalts. Die vollständige Deutung des Kupferstichs gelingt erst, wenn man das inkriminierte Bartholomäus-Motiv als Entstehungsursache erkennt. Die *clavis interpretandi* ist verborgen und bedarf des Vorwissens seitens des Rezipienten.

Aus alledem wird deutlich, dass Carracci in seinem Kupferstich einen zynischen Kommentar zur gegenreformatorischen Kunstpolitik liefert, die implizit der Heuchelei bezichtigt wird. Das Argument gegen eine solche antipäpstliche Lesart, dass die Verwendung von Michelangelos Bartholomäus- und Moses-Motiv lediglich formal-ästhetische Gründe habe, lässt sich leicht entkräften. Man achte im Zusammenhang des Kupferstichs erneut auf den prominent inszenierten Hund am vorderen Bildrand mit erigiertem Glied. Vor allem sei die Zurschaustellung des weiblichen Geschlechts betont, das als Anspielung auf die Übermalung der Geschlechtsteile durch Daniele da Volterra im Fresko des ‚Jüngsten Gericht‘ gedeutet werden muss. Im Kupferstich wird Nacktheit sichtbar gemacht und als Nebenprodukt, nicht als eigentliches Thema

93 Dieser Hinweis findet sich schon bei SCHROEDER (Anm. 11), S. 32, 35 u. 37.

der Handlung offenbar. Entsprechend enthält der Kupferstich eine subversive Lesart, die Caravaggios Kunstwerk präfiguriert und beeinflusst haben könnte.

Wie in Carraccis Kupferstich findet sich auch im *Amor vincitore* ein kritischer Bild-Kommentar in Bezug auf die Michelangelo-Kritik. An erster Stelle sei die Zurschaustellung von Amors Penis genannt. Der Maler macht die Verdeckung des männlichen Geschlechts durch Daniele da Volterra rückgängig! Er stellt den Penis des Jungen aus, wie wir es ja bereits ähnlich bei Carracci für das weibliche Geschlecht kennengelernt haben.⁹⁴ Mehr noch, er hebt das Geschlecht regelrecht hervor. So sei auf das einwärts geschwungene Ende des rechten, über den Oberschenkel des Jungen weisenden Flügels verwiesen, der unseren wandernden Blick zum Geschlecht des Jungen führt. Der Maler macht sich über die Zensur lustig, indem er mythologische über christliche Nacktheit blendet und zugleich fragt, was diese eigentlich voneinander unterscheidet und warum sie einmal erlaubt ist und das andere Mal verboten wird. Sodann ist es die von Gilio getadelte Zusammenfügung des Sakralen und des Profanen, von Amor und Bartholomäus in einem Kunstwerk, die ins Auge sticht.⁹⁵ Schließlich widerspricht das Bild der gegenreformatorischen Forderung, der Fiktion zu entsprechen und sie zugleich zu kaschieren. Die zu kleinen Flügel des Knaben werden als Requisiten offenbar, wie auch die Inszenierung der Ateliersituation beabsichtigt ist. Es ist, als wolle Caravaggio im Unterschied zu den Kunsttheoretikern der Gegenreformation zum Ausdruck bringen, dass alle Malerei im Diesseits ihre Voraussetzung hat, selbst und gerade dann, wenn sie mythologische oder christliche Themen behandelt.⁹⁶ So wird die Wirklichkeit des Bildes als Konvention durchschaubar.

III.

Caravaggios Amor sorgte in der römischen Kunstszene für Furore und forderte Konkurrenten heraus. So malte Giovanni Baglione mit seinem ‚Himmlichen Amor‘ (Abb. 14) einen Gegenentwurf, der sich entschieden gegen Caravaggios offensive Nacktheit wendet und in jeder Hinsicht den Forderungen der Gegenreformation zu entsprechen vermag. In diesem Streit geht es keineswegs bloß um Nacktheit, sondern um die Souveränität der Künstler und ihr Recht auf Autonomie.⁹⁷ So dürfen wir den Konflikt beider Maler durchaus als Stellvertreterkonflikt erachten. Bagliones Gemälde

⁹⁴ Sidney GEIST hat dazu 1987 auf Donatellos Bronze-David von 1444 als mögliches Vorbild verwiesen und auf das Wortspiel im Italienischen von *pene* (Penis) und *penna* (Feder) aufmerksam gemacht. Vgl. Sidney GEIST, *Related Motifs in Michelangelo, Donatello, and Caravaggio*, in: *Notes in the History of Art* Vol. 6, 2 (1987), S. 8–11, hier S. 9f.

⁹⁵ GILIO (Anm. 56), S. 104.

⁹⁶ Man denke nur an den Florentiner ‚Bacchus‘, der in vergleichbar alltäglicher Weise inszeniert wird, wenn man die sonnengebräunten Arme des Jungen zur Kenntnis nimmt.

⁹⁷ Die zahlreichen Zurückweisungen seiner Bilder durch kirchliche Auftraggeber machen eines deutlich. Caravaggio mag bestimmten Sammlern und Auftraggebern nahegestanden haben, aber er ist keinesfalls als Erfüllungsgehilfe von deren Wünschen zu erachten.

verleiht den Wünschen der Gegenreformation eine Stimme, und seinem ‚Himm-lischem Amor‘ ist durchaus ein gewisser vorauseilender Gehorsam zu eigen. Am 29. August 1602 stellt er seinen Gegenentwurf aus. Für kurze Zeit wird das ebenfalls für die Privatsammlung des Kardinals Giustiniani bestimmte Gemälde öffentlich in der Florentiner Kirche San Giovanni Decollato präsentiert. In seiner eigenen Lebens-beschreibung aus dem Jahre 1642 erklärt er sein Werk mit folgenden Worten: „für den Kardinal Giustiniani machte er [sc. Baglione] zwei Bilder mit der Darstellung des *Amor divinus*, der zu seinen Füßen den *Amor profanus*, die Welt, den Dämon und das Fleisch überwindet, und beide sieht man nebeneinander im roten Saal seines Palastes, in Lebensgröße mit Geschick gemalt.“⁹⁸ (Abb. 14–15) Es fällt auf, wie sehr Caravaggios Amor für den am Boden liegenden Jungen Pate stand. Baglione stößt den Jungen schlichtweg in den Dreck. Doch warum hat er zwei Bilder desselben Themas gemalt? Wie verhalten sich die Varianten zueinander?

In formaler Hinsicht folgen beide Gemälde Caravaggios Helldunkelmalerei, um dem Sujet eine besondere Dramatik zu verleihen. Auch das Format der Bilder ent-spricht dem Werk Caravaggios, indes setzt Baglione den Blickpunkt des Betrachters an den unteren Bildrand, sodass der ‚Himmliche Amor‘ übergroß erscheint, und wir ehrfürchtig zu ihm aufschauen müssen. Zudem wird die Komposition durch eine Diagonale bestimmt, die von links oben nach rechts unten führt und Amors Ankunft eine zusätzliche Dynamik verleiht. Dieser erscheint als geharnischter Engel mit androgynem Gesicht und bestimmt die vertikale Achse des hochformatigen Bildes. Energisch schreitet er voran und tritt zwischen den am Boden liegenden Amorknaben und eine dunkelhäutige Satyr-Figur mit spitzen Ohren. Das an Satan gemahnende Wesen hält in seiner Rechten einen Zweizack, während es sich abwendet und bildein-wärts blickt. Weitaus mehr Aufmerksamkeit als dem Unhold schenkt der Maler jedoch dem Amorknaben, der liegend angeordnet ist und sich über die gesamte Breite des Bildes erstreckt. Dabei ist sein Hinterteil für den Betrachter auffällig in Szene gesetzt und sein Äußeres erinnert nicht von ungefähr an den von Caravaggio dargestellten Jungen, der sich nun überwunden auf dem Boden wiederfindet.

Seit jeher wurde darauf hingewiesen, dass das Gemälde Bagliones an die Michaels-Ikonographie der Johannes-Apokalypse erinnert.⁹⁹ Dies beginnt mit der gewappneten Engelsfigur und setzt sich in der Lucifergestalt sowie den am Boden sichtbaren Ket-tengliedern in der linken Bildecke fort, die auf die Fesselung des Satans durch den Erz-engel verweisen.¹⁰⁰ Der himmlische Amor überwindet den Amorknaben und dessen

⁹⁸ Zit. nach Gemäldegalerie Berlin, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 35.

⁹⁹ Victoria von FLEMMING, Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knecht-schaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder, in: FEND u. Koos (Anm. 30.), S. 114f.

¹⁰⁰ In seiner dynamischen Darstellung orientiert sich Baglione am Vorbild Raffael. Zur Fesse-lung des Satans vgl. Jürgen MÜLLER, Per Aspera ad Astraem – Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers ‚Triumph der Weisheit‘, in: Ekkehard MAI (Hg.), Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen, Köln 1994, S. 46–57, Abb. 10.



Abb. 14 | Giovanni Baglione, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, 1602–1603, Öl auf Leinwand, Inv. Nr. 381, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders).



Abb. 15 | Giovanni Baglione, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, 1602-1603, Öl auf Leinwand, inv. n. 1268, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom (per gentile concessione delle Gallerie Nazionali di Arte Antica – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/ Enrico Fontolan).

satanischen Geliebten. Er tritt mit der Ferse seines rechten Fußes auf den Bogen des Jungen, um ihn zu zerbrechen und dem Liebesgott „zur Überwindung des Fleisches“ das Handwerk zu legen. Überlegenheit und Tugendhaftigkeit des strahlenden Siegers werden zudem durch seine Schönheit zum Ausdruck gebracht. Übergroße mandelförmige Augen, gerade Nase, rote volle Lippen und blondes Haar vervollständigt ein muskulöser Körper, sodass sich innere und äußere Schönheit entsprechen. Um seine Macht als eine spirituelle zu kennzeichnen, leuchtet die pfeilartige dünne Feuerlanze auf, deren Energie sogar der Hand des Engels zu entstammen scheint. Baglione dient sich mit seinem Bild der gegenreformatorischen Kunsttheorie geradezu an. Vor allem nutzt er mit dem Motiv des Erzengels ein Kampfbild jesuitischer Bildpropaganda. Dies mag ihn für weitere Aufträge empfohlen haben, die Malerkollegen jedoch reagieren erzürnt und bringen Schmähdgedichte gegen ihn in Umlauf, der daraufhin gegen Caravaggio, den Architekten Onorio Longhi, wie auch gegen die Maler Filippo Trisegni und Orazio Gentileschi im Jahre 1603 Anzeige erstattet.¹⁰¹

Die Prozessakten führen einen Kunstmarkt vor Augen, der notwendig Neid und Missgunst unter den beteiligten Malern hervorruft. Gegenüber dem Richter stellt Baglione sich als Opfer dar, das durch einen Auftrag für eine Auferstehung für die Jesuiten und durch die persönliche Auszeichnung mit einer goldenen Ehrenkette durch den Kardinal Benedetto Giustiniani den Neid Caravaggios und seiner Freunde auf sich gezogen habe. Die Prozessakten fallen sehr ausführlich aus. Einige der Angeklagten werden ein zweites Mal befragt, um Aussagen abzugleichen und Selbstwidersprüche zu provozieren. Außerdem unternimmt es der Richter, Personen miteinander zu konfrontieren. In diesem Zusammenhang ist mehrfach von Neid, Konkurrenz und der naturgemäßen Kritik unter Künstlern die Rede. Dies bestätigen die Aussagen auch insofern, als Orazio Gentileschi zu Protokoll gibt, dass der Kläger einen ‚Himmlischen Amor‘ *a concorrenza di un amor terreno di Michelangelo da Caravaggio* geschaffen habe, was Ausgangspunkt eines Streits gewesen sei, der ebenso rasch wie heftig eskalierte.¹⁰² Den *Amor devino* habe Baglione dem Kardinal Giustiniani gewidmet, obwohl das Bild (*haveva molto imperfettione*) nicht so zu gefallen wusste wie jenes von Caravaggio. Ausdrücklich erwähnt Gentileschi den Umstand, dass Bagliones Behandlung des Amor-Themas verfehlt sei, da er, statt eines nackten Putto, einen *uomo grande et armato* dargestellt habe.¹⁰³

An der Behauptung des Klägers, Caravaggio habe ihn wegen des Auftrages für die Jesuiten und der Ehrenkette des Kardinals beneidet, darf man berechtigterweise zweifeln. In Wirklichkeit fordert er den lombardischen Maler geradezu heraus, wenn er in Erwiderung auf den *Amor vincitore* einen himmlischen Amor malt und Caravaggios Gemälde über den Vergleich beider Varianten als unsittlich bloßstellt. Dies stellt eine empfindliche Schmähung dar, auf die beide Spottgedichte reagieren. So kann

101 MÜLLER (Anm. 48), S. 183–185.

102 DI SIVO (Anm. 48), S. 104.

103 Ebd.

es nicht wundern, dass es Giovanni Baglione schon im ersten Vers des anonymen Schmähdgedichts an den Kragen geht, wenn es heißt:

Giovanni ‚Krempel‘, du hast keine Ahnung.
 Deine Gemälde sind große Schmierereien.
 Ich möchte sehen, wie Du mit ihnen auch nur einen Heller verdienst,
 um Dir (genügend) Stoff für ein Paar Hosen zu leisten.
 So wird jeder deinen Hintern sehen können.
 Also trage deine Zeichnungen und Kartons,
 die du gemacht hast, zu Andrea, dem Wurstverkäufer,
 [damit er seine Salami darin einwickeln kann].
 Oder wisch dir den Arsch damit ab,
 oder stopfe der Frau von Mao [i. e. Tomaso Salini] (damit) die Fotze,
 da er sie mit seinem Maultierschwanz nicht mehr fickt.
 Vergib mir Maler, wenn ich dir nicht schmeichle,
 weil du der Kette unwürdig bist, die du trägst,
 und der Malerei eine Schande.¹⁰⁴

Im Text werden sowohl Baglione, als auch sein Freund und Mitarbeiter Tommaso (Mao) Salini und dessen Frau herabsetzt. Dies geschieht durch Verballhornungen der Namen, der behaupteten Impotenz bzw. Unfruchtbarkeit und dem Absprechen jedweder künstlerischer Begabung. Das Gedicht beginnt, indem Baglione direkt beim Vornamen angesprochen wird, dessen Nachnamen dann zu Krempel (*Bagaglia*) verballhornt wird, während die Rede in der zweiten Person Singular einen vermeintlich kollegialen Ton evoziert. In seiner extremen Frechheit übt das Gedicht eine vulgäre Wirkung aus. Es erscheint stil- und formlos. Indes besteht seine Dramaturgie in unablässiger Steigerung.¹⁰⁵ Das lyrische Ich tut Bagliones Gemälde als Schmierereien ab und unterstellt ihm finanzielle Erfolglosigkeit, die ihn zusätzlich zum Gespött werden lässt. Darauf folgt der Ratschlag, besser die Profession aufzugeben. Zeichnungen und Entwürfe sollen als Einwickelpapier verwendet werden, ja man solle sich mit ihnen gar den „Arsch abwischen“. Offensichtlich steigert sich der herabsetzende Ton vom Ordinären zum Obszönen.¹⁰⁶ Selbst die höhnischen Vorschläge erfahren noch eine Überbietung, wenn sich der entschuldigende Ausdruck (*perdonami*) zum Sarkasmus

¹⁰⁴ Vgl. ebd., hier S. 97. Italienische Fassung siehe Anhang 5.

¹⁰⁵ Gert UEDING u. Bernd STEINBRINK (Hgg.), Grundriss der Rhetorik, Stuttgart 1986, S. 309.

¹⁰⁶ Dass Schmähdgedichte und persönliche Angriffe auch unter Zeitgenossen nicht nur positiv aufgenommen wurden, zeigt das 1559 von Don Vincenzo Borghini veröffentlichte Werk ‚Dello scrivere contro ad alcuno‘. In ihm wird Kritik an Künstlern und Kunstwerken nicht per se verurteilt, wohl aber persönliche Angriffe in Form von Pasquinaden. Vgl. hierzu und mit der Wiedergabe von zahlreichen, Baccio Bandinelli verspottenden Pasquinaden, Invektiven und Gedichten, Nicole HEGENER, *Divi Iacobi eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München, Berlin 2008, S. 681–689, hier S. 467.

steigert. Das Gedicht spielt mit dieser Überbietungslogik, die im letzten Wort des Textes (*vituperio*) ihren Höhepunkt findet.

Das vor Obszönitäten strotzende Werk enthält allerdings einen Topos, welcher der lateinischen Dichtung entnommen ist. Zu dieser Annahme berechtigt die hier in Rede stehende Künstlerkonkurrenz. In Catulls Carmen 95 fällt der Dichter ein kunsttheoretisches Urteil, wenn er sich gegen den Kollegen Volusius wendet, dessen umfangreiche Annalen gerade einmal dazu taugen, Makrelen einzuwickeln und im Carmen 36 als Klopapier (*cacata carta*) genutzt zu werden.¹⁰⁷ Catulls ‚Carmina‘ sind auch insofern als Quelle in Bezug auf den oder die Urheber des Schmähdichtes von Bedeutung, als sie voller Obszönitäten sind und zugleich ebenso frivole wie erotische Knabengedichte enthalten. Bei dieser Anspielung handelt es sich nicht lediglich um ein gelehrtes Detail, sondern Obszönität erhält durch das antike Vorbild eine überzeugende Legitimation.¹⁰⁸

Das zweite Gedicht ist ebenfalls herabsetzend, wenn es auch im Ton sachlicher und weniger obszön ausfällt. Baglione wird als Stümper und Heuchler gebrandmarkt, seine Urteilskraft infrage gestellt. Mögen dem Text auch Schärfe und Bösartigkeit fehlen, die das erste Gedicht so prägnant machen, ist es in formaler Hinsicht insofern anspruchsvoller gebaut, als es mit der Verwendung von *endecasillabi* ein erkennbares Metrum und ein Reimschema aufweist. Der Text beginnt, indem der unwürdige Kritiker als „Hans Schwanz“ beleidigt wird, dessen Rede sich am Ende als die eines Betrunknen herausstellt. Sein ungerechtfertigter Tadel erweist ihn als „Dreckschnabel“ und Lästermaul.¹⁰⁹ Allerdings wird es sich beim Verfasser des Gedichts nicht um Caravaggio handeln können, da das lyrische Ich erkennbar eine andere Person verteidigt.

Hans Schwanz (Gian Coglion – Gian Baglion)
darf man ohne Zweifel jenen nennen, der es wagt,
jemanden zu kritisieren, der für einhundert Jahre sein Meister sein könnte.
Mit diesen Worten beziehe ich mich aufs Malen,
weil er Maler genannt werden will,
obwohl er noch nicht einmal dazu taugt, jenem (die Farben) zu reiben.
Im Kolorit ist er kein Meister, auch wenn er es frecherweise behauptet.
Sich selbst zu preisen, bedeutet sich selbst zu verfluchen, wie es schon
im Sprichwort heißt.

107 Zum Topos wertloser Dichtung als „Einwickelpapier“ vgl. D.F.S. THOMSON, Interpretations of Catullus – II. Catullus 95.8: „Et laxas scombris saepe dabunt tunicas“, in: Phoenix 18 (1964), S. 30–36.

108 Dies jedenfalls gibt Pietro Aretino zu bedenken, wenn er zur Verteidigung seiner ‚Sonetti lussoriosi‘ in einer späteren Ausgabe in der Widmung an Battista Zatti auf antike Skulpturen verweist und seine Kritiker als Pedanten erachtet. Vgl. HÖSLE (Anm. 42), S. 54.

109 Zu fragen wäre, ob das erste Gedicht an den lombardischen Dialekt und damit an Caravaggio und Longhi erinnert, während sich das zweite durch einen toskanischen auszeichnet und auf den aus Pisa stammenden Gentileschi verweist. Dies findet insofern eine Bestätigung, als das lyrische Ich im zweiten Schmähdicht nicht mit dem zu Unrecht Getadelten identisch ist.

Es ist nicht meine Art, mich bei jemandem anzubiedern, der es nicht verdient hat,
 wie es mit Gewissheit sein Anbeter (i. e. Salini, J. M.) macht.
 Wenn ich über die Schweinereien nachdächte, die er gemacht hat,
 würde ein ganzer Monat oder zwei nicht ausreichen.
 Komm her, Du, der Du die Bilder anderer Maler tadeln willst,
 obwohl Deine eigenen bei dir zu Hause am Nagel hängen,
 da Du dich schämst, sie in der Öffentlichkeit zu zeigen.
 Tatsächlich will ich jetzt enden, weil ich bemerke, dass ich unendlich
 viel gegen Dich vorbringen könnte, besonders wenn ich auf die goldene
 Kette [zu sprechen] komme,
 die er unwürdigerweise um seinen Hals trägt. Deshalb glaube ich,
 dass ihm eine eiserne, wenn ich mich nicht irre, um seine Füße besser
 stehen würde.
 Alles, was er mit großer Leidenschaft vorbringt, hat er gesagt, weil er
 betrunken war,
 wie es bei ihm üblich ist, sonst wäre er ein Dreckschnabel (verfickter
 Schnabel).¹¹⁰

Das Gedicht erklärt Baglione zum eigentlichen Urheber des Streits. Als Kritiker soll er einen ihm überlegenen Maler mit scharfen Worten getadelt haben, wie die letzten Verse deutlich machen, mit denen zugleich seine notorische Trunksucht angesprochen wird.¹¹¹ In jedem Fall wird deutlich, dass es noch vor der Gestaltung des ‚Himmlischen Amors‘ zu einer verbalen Kritik an Caravaggios Werk gekommen sein muss. Im Gedicht wird ein weiteres Mal das Motiv der Ehrenkette genannt, von der auch in den Akten die Rede ist.

Spricht man den beiden Texten bei aller Polemik einen gewissen Wahrheitsgehalt nicht ab, dann vollzieht sich der Streit in folgender Reihenfolge. Zuerst tadelt Baglione in verbaler Form Caravaggios *Amor vincitore*. Sodann entsteht die erste Version des ‚Himmlischen Amor‘ als gemalte Kritik, wohl auch um die verbale Attacke und das eigene Gemälde gegenüber dem gefeierten Konkurrenzprodukt aufzuwerten und zu rechtfertigen. Darauf folgen die beiden Schmähdgedichte. Dabei erweist sich das erste Spottgedicht als direkte Antwort auf die von Baglione formulierte Kritik an Caravaggio und wurde vielleicht sogar von ihm selbst verfasst, während das zweite Partei für den kritisierten Maler ergreift und einen anderen Urheber haben muss. Im Anschluss daran erfolgt die zweite Version des *Amor divinus*, dessen Motive wiederum auf die Gedichte reagieren.

Mit dieser Fassung des Baglione-Gemäldes (Abb. 15) geht eine Veränderung der Rahmenerzählung einher, erkennt man doch auf der rechten Seite eine Tür mit davor

110 Di Srvo (Anm. 48), S. 97. Italienische Fassung siehe Anhang 6.

111 So heißt es: *Di tutto quel che ha detto con passione*.

befindlicher Vegetation. Das Geschehen wird erkennbar in einen Innenraum verlegt und die am Boden befindlichen Personen sehen sich in flagranti ertappt. Zugleich wird die allegorische Dimension des ersten Bildentwurfs abgeschwächt, denn das ungleiche Paar hat sich an einen geheimen Ort zurückgezogen, der dem himmlischen Amor jedoch nicht verborgen bleibt. Verändert ist auch die Handstellung des liegenden Knaben, der den Bogen auf eine merkwürdig artifizielle Weise hält, während sein Hinterteil dezent durch Federn bedeckt wird, der zuvor in aller Deutlichkeit zu erkennen war. Und führt man sich jene Textstellen vor Augen, in denen von Bagliones Goldkette die Rede ist, so fällt auf, dass in der zweiten Version des Gemäldes die Rüstung des himmlischen Amor über und über mit Goldapplikationen geschmückt ist, als würde sich der Künstler-Engel der Goldkette als überaus würdig erweisen. Diese Deutung erfährt eine zusätzliche Bestätigung insofern, als sich der figürliche Schmuck durch ein Spiel mit dem Motiv des Löwen auszeichnet und auf den Namen ‚Bag-Lione‘ anspielt. Zudem ist an zentraler Stelle der Rüstung eine Sonne als Symbol der Reinheit und eine dunkelgrüne Kamee mit einer Porträtdarstellung angebracht.¹¹²

Dass sich Baglione mit seinem himmlischen Amor identifiziert, bekommt vor allem die Satan-Figur zu spüren. Bei deren Gesicht handelt es sich um ein Kryptoporträt Caravaggios, der sich mit weit aufgerissenen, erschrockenen Augen dem Betrachter zuwendet, wie RÖTTGEN schon vor langer Zeit entdeckt hat.¹¹³ Dessen geöffneter Mund zeigt spitze Zähne und man glaubt, darin den Schwanz einer Schlange zu entdecken, deren gespaltene Zunge ihre Hinterlist offenbart. Dazu passt, dass aus den Kettengliedern des ersten Entwurfs eine Schlange geworden ist, die sich am Boden windet. Damit nicht genug, ergänzt Baglione in den Haaren sogar zwei kleine Hörner, wie sie GILIO für die Darstellung der Dämonen fordert. Der durch das Spottgedicht entehrte Baglione inszeniert sich in der zweiten Fassung erkennbar in der Rolle eines Tugendwächters, obwohl seine Absicht in Wirklichkeit darin besteht, den vermeintlichen Urheber des Spottgedichtes zu desavouieren. Darüber hinaus stimmt die erzählerische Akzentverschiebung mit den Zeugenaussagen des Prozesses überein. Zwei Mal gibt Salini zu Protokoll, Caravaggio und Longhi würden mit einem Lustknaben namens Giovanni Battista verkehren. So sieht sich Caravaggio im Gemälde als Lucifer identifiziert und perverser sexueller Taten überführt.¹¹⁴ Dennoch findet der Prozess einen vergleichsweise harmlosen Ausgang, keiner der Beschuldigten wird verurteilt, lediglich Caravaggio wird mit Hausarrest bestraft, kommt jedoch schon einen Monat später frei.

112 Das nach 1606 entstandene Porträt Giovanni Bagliones zeigt ihn mit Ehrenkette. Vgl. OLSON (Anm. 48), S. 125, Abb. 102.

113 Vgl. Herwarth RÖTTGEN, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in: *Storia dell'Arte* 79 (1993), S. 326–341.

114 OLSON fragt in seiner Monographie, warum Baglione die Ebene des rituellen Streits verlässt und die Justiz einschaltet. Darauf kann es nur hypothetische Antworten geben. Weil er der weiteren Verbreitung der Gedichte sonst nicht hätte Herr werden können? Weil ihn eine gewaltsame Auseinandersetzung mit geübten Fechtern konfrontiert hätte und er die Gefahr scheute? Und weil er nicht nur einen, sondern zahlreiche Künstler gegen sich aufgebracht hat, um sich im Prozess ungerechtfertigter Weise als Opfer darzustellen zu können. OLSON (Anm. 48).

Der Streit ist damit allerdings noch nicht beendet! Nur zwei Monate nach Abschluss des Prozesses kommt es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung zwischen Caravaggios Freund Onorio Longhi und Tommaso Salini. Nun ist allerdings Longhi der Unruhestifter, war er doch bereits in den Jahren 1600 und 1601 gemeinsam mit Caravaggio in Streitfälle verwickelt.¹¹⁵ Während der Morgenmesse in Santa Maria sopra Minerva bedeutet er Salini herbeizukommen. Als dieser seinem Wunsch nachkommt, beleidigt er ihn als Spion und droht ihm Prügel an. Außerhalb der Kirche fliegen Steine und der hinzueilende Baglione erhält durch einen Freund Longhis einen Schlag mit der Faust. Das Verfahren zieht sich eine Woche lang hin und lässt kein Detail unerwähnt. Wenn Rudolf WITTKOWER seine Darlegung des Falls mit dem Hinweis schließt, dass Onorio und die Familie Longhi im Ganzen für ihre Streitsucht bekannt waren, so ist dies sicherlich richtig. Aber vor dem Hintergrund des Prozesses fällt auf, dass Longhi Salini bei dem Übergriff deshalb als „Spion“ bezeichnet, weil dieser zwei Mal während des Prozesses zu Protokoll gegeben hat, dass Caravaggio und Longhi mit einer *bardassa* verkehren. Der Architekt fühlt sich ausspioniert.

Die hier vorgestellte Interpretation von Caravaggios Gemälde des *Amor vincitorem* und seiner Entstehungsumstände versteht das Werk als subversive Reaktion auf die gegenreformatorische Kritik an Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘. Dafür war es nötig, das aufgeheizte Klima der Debatten um Michelangelo ‚Jüngstes Gericht‘ zu skizzieren. Noch bis in die 1590er Jahre erteilen die katholischen Theologen dem Fresko eine Absage. Dass Konflikte kreative Prozesse zu generieren vermögen, sollte deutlich geworden sein. Dabei sticht die Vulgarität der Pasquinaden ins Auge, mit denen bereits ein Schritt von symbolischer zu physischer Gewalt stattfindet. Mit dem Verfassen einer Pasquinade wird eine Grenze überschritten. Von nun an ist es unmöglich, den Streit wieder einzuhegen. Entsprechend sticht die Eskalation ins Auge. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt im konträren Kunstverständnis zweier Künstler, die um die Gunst ihrer Auftraggeber bemüht sind. Bagliones offiziell-öffentliche Bildkritik geht mit einem Gegenbild einher, mit dem er sich selbst im Sinne der gegenreformatorischen Kunsttheorie positioniert. Inoffiziell scheint er seinen Gegner bereits zuvor in verbaler Form herabgesetzt zu haben.

115 Salini gibt zu Protokoll: „Etwa um 10 Uhr morgens war ich heute in der Minerva-Kirche mit meinem Freund Giovanni Baglione, denn wir wollten die Messe hören. Während wir so saßen, fiel mein Blick auf Onorio Longhi, der mir winkte, näher zu kommen. Als ich mich zu ihm wandte, fing er an: ‚Ich ließe Euch gern unter Rohrstöcken hindurchspazieren, verdammter Spion und Hahnrei.‘ Worauf ich antwortete, daß ich zwar in der Kirche die Beleidigung hinnehmen müßte, draußen würde er indessen nicht wagen, etwas derartiges von sich zu geben. Jetzt wurde Onorio lauter und immer mit den gleichen Beleidigungen sagte er, ich solle doch herauskommen. Wir gingen bei dem Portal auf der Rückseite der Minerva heraus, er nahm einen Stein und ich rief ihm zu, was er sagte seien lauter Lügen. In dem Moment kam Baglione heraus und hielt mich zurück. Als Andreas di Toffa, ein Anwalt, der mit Onorio zusammen war, sah, daß Baglione einen Dolch bei sich führte, wendete er sich gegen diesen und versetzte ihm einen Schlag mit der Faust. Derweil hatte Onorio einen Stein gegen Baglione geschleudert, der aber nur seinen Hut streifte. Dann zog er sich in die Kirche zurück. Später bemerkten wir ihn an meinem Hauseingang mit einem Schwert, und er forderte mich heraus.“ Ich folge hier den Ausführungen WITTKOWERS (Anm. 53), S. 188.

Während dies den üblichen Gepflogenheiten eines Kunstsystems entspricht, der Konkurrenz als künstlerischen Wettbewerb befördert, ändert sich der Konfliktverlauf schlagartig mit dem Medienwandel vom Bild zum Schmähdichtung. Nun findet die Desavouierung des Gegners einen unverschleierte, vulgären Ausdruck, der sich bis ins Obszöne steigert und in einem Tafelgemälde undenkbar gewesen wäre. Der Angegriffene reagiert im Sinne der Konfliktverschärfung, wenn er Caravaggio in seinem zweiten Gemälde in der Rolle Luzifers darstellt und sich selbst als integren Retter der Künste inszeniert. Als Lizenz für die eigentlich rechtswidrige Invektive mag Caravaggio und seinem Umfeld die Pasquinaden-Kultur Aretinos und die Epigrammatik der Antike gedient haben, was sie aber nicht vor einem Prozess bewahrt. Und auch dieses Strafverfahren bedeutet keinesfalls ein Ende der Eskalation, folgt ihm doch die Anwendung körperlicher Gewalt. Offen zeigt sich die Rivalität zweier Künstler um Auftraggeberschaft und symbolisches Kapital. Eng verbunden mit dieser sozial-ökonomischen Dimension der Auseinandersetzung ist der Kampf um die Geltung von Kunstnormen. Es geht um den Autonomieanspruch der Künste und den Status des Künstlers vor dem Hintergrund einer restriktiven Kunstpolitik. So zeigt das in Carraccis Kupferstich und im Gemälde Caravaggios in apologetischer Absicht verwendete Bartholomäus-Motiv, wie erzürnt die Maler auf den Autonomieverlust und die Angriffe auf Michelangelo reagiert haben. Zugleich stechen Mut und Solidarität der genannten Künstler ins Auge.

Man wird sagen müssen, dass sich sowohl Caravaggio als auch Baglione mit ihren Bildprotagonisten identifizieren. Mit den Gemälden gehen nicht nur ästhetische Überzeugungen, sondern auch Rollen einher. Caravaggios Malerei ist Verführung. Sie realisiert sich als physische Überwältigung. Der Betrachter ist unrettbar verloren. Jede Reflexion kommt zu spät. So gesehen ist der Amor auch das Selbstbild eines frechen, unerschrockenen Malers. Es gehört zu den besonderen Eigenarten seiner Kunst, seinem Gemälde vielschichtige Deutungsmöglichkeiten verliehen zu haben. Vielschichtig ist der *Amor vincitore* in dem Sinne, dass seine Ikonographie zur Inszenierung, als auch zur Überwindung von Gegensätzen beiträgt. Frivolität und Frömmigkeit, Gelehrtheit und Witz gehen in ein- und demselben Werk miteinander einher. Dürers Adam- wird mit Michelangelos Bartholomäus-Motiv, Venus- mit petrarkistischer Triumph-Ikonographie verbunden. Diese scheinbar paradoxe Komplexität macht Caravaggios Kunst unvorhersehbar. Dabei kann eine solch anspielungsreiche Bildsprache nur deshalb funktionieren, weil sich der Künstler elliptischer Erzählformen bedient und seine bevorzugte Trope die Metonymie darstellt. Mit dieser anspielungsreichen Erzählweise geht eine Aufwertung des Rezipienten einher, der auf diese alludierende Sprache zu reagieren hat. Ohne Zweifel handelt es sich dabei um einen elitären Diskurs, dessen implizite Hermetik dazu genutzt wird, verbotene oder vulgäre Inhalte zu kommunizieren. Vielleicht sollte man in Caravaggios Gemälde zwei unterschiedliche Formen der Vieldeutigkeit unterscheiden. Es gibt einen offenen, sich vervielfältigenden Bildsinn, der mit den zahlreichen Topoi des Werks einhergeht. Zugleich gibt es einen verhüllten Bildsinn, mit dem ein kritisch-politischer Kommentar formuliert wird. Caravaggios Ironie ist Verstellungskunst. Das Verborgene liegt offen vor Augen.

Anhänge

Anhang 1

Trügst du Flügel und den Bogen

Se avessi l'arco e le ale,
 giovanetto giulio,
 tu faresti lo Dio ch'ogni uomo assale.
 La bocca e le parole
 Son l'arco e le saette che tu hai;
 non è uom sotto il Sole
 che nol ferisca quando tu le trai.
 Onde avvien che tu fai
 che'n un voltar di ciglia
 presto si lega e piglia – ogni mortale.
 Tu hai di Apollo il crine
 lucido e biondo, e di Medusa gli occhi:
 diventa sasso alfin
 chiunque ti guarda, ciò che vedi o tocchi:
 e' prudenti e gli sciocchi
 prende il tuo dolce vischio;
 Ch'i' non mi arrischio – a darti al mondo equale.
 Giove, se tu riguardi
 costui che bello al mondo sol si vede,
 tu conoscerai tardi
 aver fallito a rapir Ganimede.
 Costui ogni altro eccede,
 come fa il Sole il rezzo:
 di lui ribrezzo – sente ogni animale.

Anhang 2

Pasquino (Pasquino)

Non cercar, tu che passi,
 Come fauelli e scriua,
 Vna pietra insensibile e scolpita,
 Che dela mano, e dela lingua è priua.
 Fora ancor poco a quest'età cattiva,
 Poiché taccion color c'han voce e vita,
 Quand'io non sol scoppiassi,

Per romper con lo scoppio testa, e braccia
A chi mi fa palare, e vuol ch'io taccia.

Anhang 3

Pietro Aretino

Finger non so, benché mentito, e finto
Sia in questa tela il mio viuace aspetto.
Sferza, e FLAGEL DE' PRINCIPI son detto,
Perch'altrui scopro il ver chiaro, e distino.

Spesso intagliato fui più che depinto,
Più da scapel, che da pennel soggetto.
Lineato ho di piaghe il viso, e'l petto,
Sangue è il colore, ond'io vo sparso, e tinto.

Ho diabolico stil, titol DIVINO,
Punge e saetta ciascun mio Poema,
Spada di Momo, e fulmin di Pasquino.

Dela mia penna al moto il Vito trema,
Ferite (o Grandi) il corpo al'ARETINO,
Purché viua la lingua il mondo tema.

Anhang 4

So sagten es die Verse des Pasquino

Così dissero i versi di Pasquino
Giuditio di michel Agnol fiorentino sonetto
o voi che riprendete, 'l fiorentino
considerate un poco la pittura
vedrette che sta ben ogni figura
Nella capella di Giesù Divino
Sta Santa chaterina a capo chino
Nuda si come fecce la natura
E' Altri Santti stanno con misura
A mostrar, i lor culi a don Paulino:
Il coglion di cesena come Pazzo
Sta con li muorti per suo mal governo

Tutt'ascosto in'un certo cantonazzo
 Un altro sta legato nel inferno
 Con'una serpe che li morde il cazzo
 Per peccato di rompere il quaderno:
 per questo In sempiterno
 Cristo condanna, i bugironi, Al foco
 E, star con una serp'Al tristo loco.

Anhang 5

Giovanni Krempel

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

Anhang 6

Hans Schwanz

Gian Coglion senza dubio dir si puole
 quel che biasimar si mette altrui
 che può cento anni esser mastro di lui.
 Nella pittura intendo la mia prole
 poi che pittor si vol chiamar colui
 che non può star per macinar con lui.

I color non ha mastro nel numero
si sfaciatamente nominar si vole
si sa pur il proverbio che si dice
che chi lodar si vole si maledice.
Io non son uso lavarmi la bocca
né meno di inalzar quel che non merta
come fa l'idol suo che è cosa certa.
Se io mettermi volesse a ragionar
delle scaure fatte da questui
non bastarian interi un mese o dui.
Vieni un po' qua tu ch'e vo' biasimar
l'altrui pitture et sai pur che le tue
si stano in casa tua a chiodi ancora
vergognandoti tu mostrarle fuora.
Infatti i' vo' l'impresa abandonare
che sento che mi abonda tal materia
massime s'intrassi ne la catena
d'oro che al collo indegnamente porta
che credo certo (meglio) se io non erro
a piè gli ne staria una di ferro.
Di tutto quel che a detto con passione
per certo gli è perché credo beuto
avesse certo come è suo doùto
altrimente ei saria un becco fotuto.