

# Das antithetische Konzept des Michelangelo Merisi da Caravaggio

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra Artium im Fach Kunstgeschichte

Eberhard Karls Universität Tübingen

Philosophische Fakultät

Kunsthistorisches Institut

Vorgelegt von: Nadine Niester

aus Tübingen

Betreut durch: Erstgutachter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Eva Mazur-Keblowski

Tübingen 2014

## **Erklärung zur Magisterarbeit**

Hiermit erkläre ich, dass ich die Magisterarbeit eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Magisterarbeit noch nicht veröffentlicht und in keiner anderen oder gleichen Form in einem anderen Prüfungsverfahren als Prüfungsleistung vorgelegt wurde.

Nadine Niester

Tübingen 2014

## Inhaltsverzeichnis:

|   |          |
|---|----------|
| <b>1. Einleitung</b>  | S. 2-5   |
| <b>2. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) – Genie oder <i>pictor doctus</i></b>   | S. 6-16  |
| <b>3. Antithetik</b>  |          |
| 3.1. <u>Die Antithese – eine Stilfigur der antiken Rhetorik</u>   | S. 16-20 |
| 3.2. <u>Die Adaption der rhetorischen Antithese in der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts: klassischer „contrapposto“ und manieristische „figura serpentinata“</u> | S. 21-28 |
| <b>4. Gemälde Caravaggios, in antithetische Kategorien gefasst</b>  |          |
| 4.1. <u>Ehrlichkeit und Betrug – Sein und Schein</u>  |          |
| 4.1.1. „Die handlesende Zigeunerin“ (1594) und (1595)   | S. 28-31 |
| 4.1.2. „Die Falschspieler“ (1594/95)  | S. 31-35 |
| 4.1.3. „Der Früchtekorb“ (1595/96)  | S. 35-39 |
| 4.2. <u>Diesseits und Jenseits – Endzeitlichkeit und Ewigkeit</u>   |          |
| 4.2.1. „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (1594)  | S. 40-43 |
| 4.2.2. „Narziss“ (1597/98)  | S. 43-46 |
| 4.2.3. „Hl. Matthäus mit dem Engel“ (1599, verschollen) und (1602)  | S. 47-53 |
| 4.3. <u>Der falsche Weg und der rechte Weg – Ungläubigkeit und fester Glaube</u>  |          |
| 4.3.1. „Martha bekehrt Magdalena“ (1597/98)   | S. 53-56 |
| 4.3.2. „Bekehrung Pauli“ (1600/01) und (1604)   | S. 56-60 |
| 4.3.3. „Der ungläubige Thomas“ (um 1603)  | S. 60-65 |
| 4.3.4. „Das Opfer Abrahams“ (1597/98)   | S. 65-67 |
| 4.4. <u>Held und Antiheld – der Vollzug der Gerechtigkeit</u>   |          |
| 4.4.1. „Judith und Holofernes“ (1598/99)  | S. 68-75 |
| 4.4.2. „David mit dem Haupt des Goliath“ (1600/01) und (1606/07)  | S. 75-80 |
| 4.5. <u>Schänder und Märtyrer – Leid und Erlösung</u>   |          |
| 4.5.1. „Kreuzigung Petri“ (um 1604)   | S. 81-84 |
| 4.5.2. „Gefangennahme Christi“ (1602)   | S. 84-89 |
| 4.5.3. „Geißelung Christi“ (1606/07) und (1607)   | S. 89-92 |
| 4.5.4. „Dornenkrönung“ (1602/03) und (1604/05)  | S. 92-95 |
| <b>5. Konklusion</b>  | S. 96-99 |

## Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis

Abbildungen



## 1. Einführung

„En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio [...] con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto [...] sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante [...] la venida deste hombre al mundo, seria presagio de ruina, y fin de la pintura [...] el Antecristo con falsos y portentosos milagros, y prodigiosas acciones se llevará tras de si a la perdicion tan grande numero de gentes [...] diziendo ser el verdadero Christo, asi este AnteMichaelAngel con su afectada y exterior imitacion, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan grande numero de todo genero de gente [...]“

– Vicente Carducho (Vicenzo Carducci, 1633).<sup>1</sup>

Die auf dieses Zitat des Italieners Vincenzo Carducci (1576-1638), Bruder des Hofmalers Philipp III. von Spanien, nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung konzentrierte sich meist auf die Bemerkung, Caravaggio habe „ohne Konzept, ohne Kenntnis der kunsttheoretischen Schriften und ohne akademisches Studium, lediglich mit der Kraft seines Ideenreichtums und nach der Natur gemalt.“ Giovanni Pietro Bellori („Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni“) verfügte 1672 schließlich die endgültige Trennung von akademischer Malerei, welche durch Raffael zur höchsten Perfektion gelangt sei, und einem Malen nach der Natur, das Caravaggio vertrete. Die neuere Forschung indes konnte diese grobe Schematisierung zur Genüge widerlegen und die Verbindungen Caravaggios zu Intellektuellen-Zirkeln in Mailand und zur *Accademia di San Lucca* in Rom sowie dessen Auseinandersetzung mit der Kunst der Antike, Renaissance und Manierismus sowie mit Diskursen und der Kunsttheorie beweisen. Lorenzo Pericolo<sup>2</sup> etwa bemerkt, dass es sich bei der Mehrzahl der Gemälde Caravaggios um konzipierte, religiöse Historienbilder handele. Pericolo leistet zudem einen beträchtlichen Beitrag zur Wirkungsforschung der Artefakte. Indem er die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, welche die „artes liberales“ vereint betrachtet, darlegt und zeigt, wie kritisch Caravaggio sich mit festgelegten Maximen auseinandersetzt und diese umformuliert, macht Pericolo die Gemälde dem Betrachter ohne Auslegungsspekulationen zugänglich. Auch Pacelli und Forgione<sup>3</sup> analysieren das Werk Caravaggios wissenschaftsübergreifend.

---

<sup>1</sup> Carducho, Vicente: Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias, hg. mit einer Einleitung u. Bemerkungen v. Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979, S. 270f.

<sup>2</sup> Vgl. Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istorica in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011.

<sup>3</sup> Vgl. Pacelli, Vincenzo/ Forgione, Gianluca (Hg.): Caravaggio tra Arte e Scienza, Neapel 2012.

Sybille Ebert-Schifferer<sup>4</sup> belegt überzeugend, dass Caravaggios Kunst keineswegs eine reine Wiedergabe der Natur ist. Idealisierungen sowie Zitate der antiken Kunst, der Renaissance und des Manierismus würden von Merisi bewusst in eine alltägliche Szenerie gesetzt und wirkten so, im Umfeld der Realität, weit stärker. Alessandro Zuccari bringt den symbolischen Gehalt der Gemälde Caravaggios mit der „Kulturpolitik“<sup>5</sup> der Oratorianer mit Filippo Neri in Rom in Verbindung. John F. Moffitt<sup>6</sup> folgt der Forschung Salernos<sup>7</sup> und deutet die Werke Caravaggios in emblematischem Kontext. Auch die Forschungen von Stefania Macioce<sup>8</sup>, Sebastian Schütze<sup>9</sup> und Maurizio Marini<sup>10</sup>, um nur wenige zu nennen, führen zurück zu einer Anerkennung des Malers, wie sie ihm seitens seiner Zeitgenossen zu Teil wurde. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit sollen ihre Thesen zur Vita Merisis zusammengefasst werden.

Carduchos Vorwurf der Persuasion großer Massen von Personen scheint in der Forschung hingegen weniger Berücksichtigung gefunden zu haben. Dabei spricht Carducho mit seiner Beschuldigung Caravaggio eine planmäßige Betrachteransprache und damit eine prozesshaft hergestellte Malerei zu. Das Zugeständnis, eine große Anzahl von Malern folge der Manier Caravaggios, und einer Vielzahl von Personen gefalle dessen neue, verführerische, gar „saftige“, „appetitanregende“ Malerei, spricht seinerseits für ein Gelingen dieses Konzepts. Carduchos Sicht spiegelt eine klassische Ästhetik wider, die das angedeutete, nicht leicht zu ergründende Wunder im weltlichen Raum missbilligt und stattdessen offensichtlicher in himmlischen Sphären sucht. Das Unterstellen jener Scheinhaftigkeit impliziert einen tieferen Gehalt der naturalistischen Malerei Caravaggios. Sein Einsatz rhetorischer Mittel bewirkte die Negierung seines Stils im klassizistischen Zeitalter, etwa bei Poussin, in welchem die Glauben erweckende Rhetorik als scheinheilige Kunst, die die Wahrheitssuche behindere, stark abgelehnt wurde. In der vorliegenden Arbeit möchte ich einen essentiellen Aspekt

---

<sup>4</sup> Vgl. Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben, 1. Auflage der Sonderausgabe, München 2012.

<sup>5</sup> Zuccari, Alessandro: Caravaggio controluce. Ideali e capolavori, Mailand 2011, passim.

<sup>6</sup> Vgl. Moffitt, John F.: Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism, Jefferson (North Carolina)/London 2004.

<sup>7</sup> Salerno, Luigi et al.: Poesia e simbologia nel Caravaggio: I dipinti emblematici. Temi religiosi. Realtà e composizione storica, in: Palatino 10 (April/Juni 1966), S. 106-117.

<sup>8</sup> Vgl. Macioce, Stefania: Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio, in: Storia dell'arte, Bd. 16/17, Rom 2007; Dies.: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überarb. u. erw. Aufl., Rom 2010.

<sup>9</sup> Vgl. Schütze, Sebastian: Caravaggio. Das Vollständige Werk, Köln 2009.

<sup>10</sup> Marini, Maurizio: Caravaggio. 'Pictor praestantissimus'. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, 3. überarb. u. erw. Aufl., Rom 2001.

dieser Wirkmacht der Malerei Caravaggios näher betrachten: Sein antithetisches Konzept, welches einen Großteil der Anziehungskraft ausmacht. Zur Beschreibung der emotionalen Betrachtersprache gibt sich die kunsthistorische Forschung im Allgemeinen mit dem Begriff des Affekts zufrieden. Dessen Entstehen wird jedoch nicht weiter erläutert. Im ersten Kapitel soll gezeigt werden, dass das Nebeneinandersetzen von Extremen, welches Caravaggio zur Meisterschaft führt, die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Hierfür soll die jüngere Caravaggioforschung mit den kunsthistorischen Schriften David Summers<sup>11</sup>, Michael Baxandalls<sup>12</sup>, Norbert Michels<sup>13</sup> u.a., die Fächer übergreifend die Bedeutung der antiken Rhetorik auf die Theorie der Kunstgeschichte herausgestellt haben, verbunden werden. Die Theorie und Praxis, Antagonismen als Mittel, als Kunstgriff zur Wirkungserzeugung einzusetzen, findet sich in der antiken Rhetorik und in der Kunstwissenschaft der Frühen Neuzeit, welche im dritten Kapitel dargelegt werden soll. Auch der im 16. Jahrhundert aufkommende Begriff „Konzept“ entstammt der antiken Rhetoriktheorie und beschreibt, kurzgefasst, die Planung der Persuasion des Publikums. Zudem soll gezeigt werden, dass sich die Wurzeln der Extreme Caravaggios in manieristischen Maximen finden lassen. Auffällig ist, in wie vielen Gemälden und auf wie verschiedene Weise Caravaggio die Technik des „*attentum parare*“ einsetzt. Das dialektische Verfahren erzeugt eine Spannung, die dieser mit inhaltlicher Antithetik und zusätzlich mit formalen Mitteln, wie dem *chiaro-scuro* ins nahezu Unermessliche treibt. Die Antithetik in der bildenden Kunst korreliert mit jener der Philosophie-, Architektur-, Musik- und Literaturtheorie dieser Zeit. Tatsächlich formt die Antithetik die Ästhetik der Epoche des Manierismus und des Barock. In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Forschung von Elizabeth Cropper<sup>14</sup>, Maurizio Marini<sup>15</sup> und Valeska von Rosen<sup>16</sup> verweisen, die den Prozess

---

<sup>11</sup> Vgl. Summers, David: *Maniera and Movement. The Figura Serpentinata*, in: *The Art Quarterly*, Bd. 35 (1972), S. 265-301; Ders.: *Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 59, Nr. 3 (September 1977), S. 336-361.

<sup>12</sup> Vgl. Baxandall, Michael: *Bartholomäus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the „De Viris Illustribus“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XXVII, 1964, S. 90-108.

<sup>13</sup> Vgl. Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 11)*, Münster 1988.

<sup>14</sup> Vgl. Cropper, Elizabeth: *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 26 (1991), S. 193-212.

<sup>15</sup> Vgl. Marini, Maurizio: *Marino e Caravaggio. Un ritratto nel contesto della Contarelli*, in: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001*, hg. v. Caterina Volpi, Città di Castello 2002, S. 233-242.

<sup>16</sup> Vgl. Von Rosen, Valeska: *Caravaggio, Marino und ihre 'wahren Regeln'. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600*, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis 'Galeria'*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden 2013 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 48), S. 307-333.

der Bildherstellung Caravaggios mit der Literaturproduktion Giambattista Marinis in Verbindung bringt. Dass sich Antagonismen als Ausdruck einer Extravaganz sogar auf die Lebensführung auswirken konnten, soll in der Biographie Caravaggios im zweiten Kapitel dieser Arbeit gezeigt werden. Das Thema „David und Goliath“ sollte zu einem Schlüsselwerk, zur Devise des Künstlers werden und bis zu dessen Tod maßgebend bleiben. Mit den Geschichten von „Judith und Holofernes“ oder der „Opferung Isaaks“ werden bewusst antithetische Sujets gewählt, die im prekären Moment gipfeln. Die Antagonisten Jesus und Judas, aber auch der ehrliche Mann und der Betrüger in den Bildern von den Kartenspielern und den Wahrsagerinnen, Täter und Opfer, bis hin zu Narziss und seinem Spiegelbild, welches sich zu dessen eigener Bedrohung steigert, bestimmen das Werk des Künstlers und seiner Nachfolger. Diese Themen fordern geradezu eine Spannung in der Komposition heraus, dass dem aber zuerst durch Caravaggio Genüge getan wurde, soll anhand von Analysen exemplarischer Gemälde Caravaggios und seiner Nachfolger im vierten Kapitel gezeigt werden.

Ein Zitat Marzio Milesis, in welchem dieser die Poeten aufruft, es Caravaggio gleichzutun und zu dessen Ehre seinen Stil nachzuahmen, der das Vergangene greifbar voraugenführt, zeigt im Gegenteil zu Carduchos Ablehnung rhetorischer Mittel eine positive Sicht auf die Kunst der Persuasion und verdeutlicht die hohe Anerkennung und Glaubwürdigkeit, die Caravaggio aufgrund seiner Verbindung althergebrachten Wissens mit der modernen Technik des Illusionismus genoss:

„Ammirate l’altissimo Pittore, / ch’a quanti pria ne furo passa avanti; / a celebrarlo vengha almo scrittore, / degno ben di gran pregi, e sommi vanti. / Stupisce il mondo, e viene a fargli honore / con l’ingegni sublimi tutti quanti. / Felice secol nostro, in cui si vede / quel che d’antica età si scrive, e crede.“<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Milesi, Marzio: Epigramm auf Michelangelo Merisi da Caravaggio (1600-1610) in: Macioce (2010), Quelle 2, S. 311.



## 2. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) – Genie oder *pictor doctus*

Michelangelo Merisi wurde am 29. September 1571 in Mailand als erster Sohn von Fermo Merisi und Lucia Aratori geboren. Die neuere Forschung<sup>18</sup> betont das Ansehen der mittelständischen Bürgerfamilien beider Elternteile aus dem in der Nähe von Bergamo gelegenen Ort Caravaggio. Auch die Verbindung mütterlicherseits zu den Markgrafen von Caravaggio, Francesco Sforza und seiner Frau Costanza Colonna, einer römischen Adligen, wird immer wieder hervorgehoben, eine adelige Herkunft Michelangelo Merisis selbst jedoch ausgeschlossen. Merisi wuchs in Caravaggio auf, wohin die Familie spätestens 1577 zog, nachdem der Vater vermutlich an der Pest verstorben war. Dass Michelangelo und sein jüngerer Bruder Giovanni Battista, der Priester wurde, eine gute Schulausbildung genossen, ist höchstwahrscheinlich. Am 6. April 1584 begann Michelangelo seine vierjährige Ausbildung in Mailand bei Simone Peterzano (ca. 1535-1599). Bei diesem Maler, der sich selbst als Nachfolger Tizians betrachtete, wurde Caravaggio in die venezianische Malerei eingewiesen. Die Parallelen zu Veronese, Tintoretto und Giorgione in den frühen Gemälden Caravaggios erkannten bereits seine Zeitgenossen, vor allem im Kolorit und der Lichtgestaltung, aber auch in konkreten Motiven wie den erotisierenden Darstellungen von Musizierenden oder „bacchantische[n] Figuren“<sup>19</sup> sowie der Wahl des „Querformats mit nahsichtigen Halbfiguren“<sup>20</sup>. Bellori vermutet eine Reise Caravaggios nach Venedig, „[...] ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione [...]“<sup>21</sup> Als über Peterzano eingeflossene lombardische Elemente werden hingegen der dunkle Untergrund und die Alltagsmotivik genannt, die wiederum in Bezug zu gegenreformatorischen Bemühungen nach Volksfrömmigkeit gesehen werden, welche in Mailand durch Kardinal Carlo Borromeo besonders stark waren.<sup>22</sup> Caravaggio stand zu Borromeo, der aktiv am Konzil von Trient teilgenommen hatte, wiederum über Costanza Colonna in Kontakt. Der Vetter des Kardinals, Federico Borromeo (1564-1631), wurde 1595 Erzbischof von Mailand. Er folgte dieser Richtung auch durch seine Verbindung zu Filippo Neri, dem Gründer der Oratorianer-Vereinigung, und wandte die neuen Regeln in seinem Traktat „De pictura sacra“ auf die Malerei an. Von größter Bedeutung für Caravaggios religiöse Malerei, die im Umfeld Neris zu

---

<sup>18</sup> Marini (2001a), S. 10, etwa nennt sie „gente di rispetto“.

<sup>19</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 33.

<sup>20</sup> Ibid., S. 32.

<sup>21</sup> Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, mit einer Einführung von Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 212.

<sup>22</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 34.

sehen ist, mag dessen Konzentration auf das Armutsideal und die Wertschätzung der physischen Welt, vor allem aber die religiöse Erfahrung durch Kontemplation, als eine dem Alltag zugehörige, gelten – hier sei zudem auf die Praxis der „Exerzitien“ des Ignatius von Loyola hingewiesen.<sup>23</sup> Zu den Anhängern dieser Bewegung gehörten auch Verwandte Caravaggios, wie sein Bruder und auch der Lehrer Peterzano, der zu seinen Auftraggebern Personen aus dem Umfeld der Borromeo zählte.<sup>24</sup> Die Lehre Peterzanos beinhaltete mit großer Wahrscheinlichkeit die *imitatio* der Meister Raffael, Michelangelo und Dürer, die planmäßige Herstellung der Gemälde (*concetto – idea*) von der Stofffindung (*inventio*) über Entwürfe und Zeichnungen zu Ölskizzen (*modelli*) bis hin zum fertigen Bild und das Malen nach der Natur bzw. dem Modell.<sup>25</sup> Parallel zum Aufschwung in den Naturwissenschaften entwickelte sich Mailand zum Zentrum der Intellektualität, was sich auch in den Gründungen zahlreicher Künstlervereinigungen äußerte. So wählte z.B. die enigmatisierende *Accademia della Val di Blenio*, die Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592), der auch zum Bekanntenkreis Peterzanos gehörte, zu ihren Mitgliedern zählte, den „inspirierenden Bacchus der Poesie“ zum Patron.<sup>26</sup> Ähnlich wie in Lomazzos „Selbstporträt als Maler und Abt der Accademia [...]“ (siehe Abb. 1) wird Caravaggio seinen „Bacchino malato“ (siehe Abb. 2) im „bleichen Teint des Melancholikers, Zeichen des schöpferischen bacchischen *furor*“ darstellen.<sup>27</sup> Auch die symbolisch gehaltvollen Kompositionen Giuseppe Arcimboldos und Ambrogio Figinos, der diese Idee der Wiederbelebung des antiken Stilllebens (*xenia*) weiterdachte, zählen zu den Vorbildern des jungen Caravaggio und führten zur Erschaffung des „Früchtekorbes“ von 1595/96 (siehe Abb. 58).<sup>28</sup> Der Einfluss dieses konstruktiven Gelehrtenumfeldes mit dessen intellektueller Semantik in der Zeit mit Peterzano ist für den jungen Merisi von essentieller Natur.<sup>29</sup> Die Verbindung Caravaggios mit den Künstlerzirkeln ermöglicht die Unterstellung einer sozialen, politischen, kulturtheoretischen, aber auch religiösen Reflexion des Künstlers und lässt einen tieferen Gehalt seiner Werke vermuten.

Die architektonische Hochkonjunktur, die nach dem tridentinischen Konzil in Rom begann, zog Bauleute besonders aus der Lombardei und auch Caravaggio spätestens ab 1595 in die

---

<sup>23</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 34.

<sup>24</sup> Ibid., S. 35.

<sup>25</sup> Ibid., S. 38-39.

<sup>26</sup> Ibid., S. 40.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid., S. 41.

<sup>29</sup> Ibid., S. 42.

Hauptstadt des Kirchenstaates.<sup>30</sup> Unter der Regentschaft Sixtus' V. (1585-1590) konnte das Errichten eines Bauwerks zur Akzeptanz bei der römischen Nobilität führen, wie auch erfolgreichen Malern der Aufstieg bis zum „Orden mit Adelsprädikat“ ermöglicht wurde.<sup>31</sup> Ebert-Schifferer vermutet, dass Caravaggio bereits 1591 seinen ersten Romaufenthalt hatte, als er seinen Onkel Ludovico, der Kaplan in Mailand war<sup>32</sup>, begleitete. Hier setzt sie die Beschäftigungszeit bei Pandolfo Pucci an, einem „Maler billiger Bilder [...] für den Markt“, für welchen Caravaggio Andachtsbilder kopierte, dem er nach Mancini unzufrieden nur wenige Monate diente.<sup>33</sup> „[...] Pandolfo Pucci [...], dove le conveniva andar per la parte et altri servitij non convenienti all'esser suo e, quel ch'è peggio, se la passava la sera con un'insalata [...] Donde dopo alcuni mesi partitosi con poca sodisfattione, chiamò poi questo benefatio suo padrone monsignor Insalata“, so Mancini.<sup>34</sup> In dieser Zeit soll der „Fruchtschälende Knabe“ (siehe Abb. 3) entstanden sein, dessen Datierung auf 1591/92 durch Ebert-Schifferers Vorrücken der Zeit bei Pucci möglich und damit auch der stilistische Unterschied zu den weiterentwickelten Gemälden von 1593/94 plausibel wird.<sup>35</sup> 1590 verstarb Caravaggios Mutter; nach der Erbteilung, 1592, reiste Caravaggio definitiv nach Rom. Ebert-Schifferer vermutet eine Reisedation in Bologna und damit eine sehr frühe Auseinandersetzung mit der Malerfamilie Carracci, die ihre revolutionäre Kunst in ihrer Akademie lehrte.<sup>36</sup> Caravaggios Malerei zeigt Parallelen zur Verbindung der Carracci vom Malen nach der Natur mit einem Antikenstudium und der Vorbilderverarbeitung in suggestiven Alltagsmotiven und bewegenden Historienbildern.

Die frühen Caravaggio-Biographen sehen diesen in seinen Anfangsjahren in Rom als Werkstattmaler preiswerter Bilder für den Kunstmarkt. Nach Mancini soll Caravaggio für den Verkauf seines „Jüngling, von einer Eidechse gebissen“ (siehe Abb. 4) lediglich 1,5 Scudi erhalten haben.<sup>37</sup> Verbunden mit dem Aufstiegskampf, wechselte der junge Künstler anscheinend öfter die Werkstätten. Namen, die in diesem Zusammenhang fallen, sind jene des Malers Lorenzo Carli und des engen Freundes Mario Minniti (1577-1640). Mehrere Monate arbeitete Caravaggio für einen der erfolgreichsten Maler namens Giuseppe Cesari,

---

<sup>30</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 43.

<sup>31</sup> Ibid., S. 43-44.

<sup>32</sup> Ibid., S. 30.

<sup>33</sup> Ibid., S. 44.

<sup>34</sup> Mancini, Giulio: „Considerazioni sulla Pittura“ (1619), in: Macioce (2010), Quelle 14, S. 319.

<sup>35</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 45.

<sup>36</sup> Ibid., S. 48.

<sup>37</sup> Ibid., S. 47.

der 1600 mit dem „Ritterkreuz des Christusordens“ geadelt wurde und fortan Cavalier d'Arpino, nach seinem Heimatort, genannt wurde.<sup>38</sup> Ein Porträt des Bruders Bernardino Cesari von 1593 (siehe Abb. 5) bestätigt diese Verbindung, welche allerdings von Berichten über aristokratische Kriminalität, die sich gegen die päpstliche Repression richtete, begleitet wird.<sup>39</sup> Höchstwahrscheinlich entstanden in der Zeit bei Cesari mehrere „Halbfiguren mit Früchtestillleben“, darunter vermutlich der „Bacchino malato“, in dem ein „mythologisch verkleidetes Porträt“ und damit eine „geistreiche Reklame für sich selbst“ gesehen wird.<sup>40</sup> 1594 wurde Caravaggio selbstständig.<sup>41</sup> Zu dieser Zeit ist auch die Beteiligung Merisis an einem Vierzigstundengebet der Malerbruderschaft unter Kardinal Federico Borromeo dokumentiert, daher ist auch eine Mitgliedschaft Caravaggios zu dieser von Federico Zuccari später weiterentwickelten „Accademia di San Luca“ möglich. Sicher dagegen ist das Kennenlernen Prospero Orsis in jenem Umfeld.<sup>42</sup> Orsi verhalf ihm zur Beherbergung bei Monsignor Fantino Petrigiani und damit zur unmittelbaren Nachbarschaft mit Francesco Barberini und dessen Neffen Maffeo, dem späteren Papst Urban VIII., der sich um 1603 von Caravaggio porträtieren ließ (siehe Abb. 6).<sup>43</sup>

Ende 1595 nahm Kardinal Francesco Maria Bourbon Del Monte, ein weltmännischer Humanist, Musiker und Kunstsammler, der eine Verbindung zum Großherzogtum der Medici pflegte und der, wie auch seinem Namen nach zu urteilen ist, die politischen Interessen der Franzosen vertrat, Merisi, der zur spanischen Fraktion in Rom gehörte, unter seine Protektion und in seinen Palazzo Madama auf. Im selben Jahr übernahm Del Monte das Patrozinium der Accademia di San Luca.<sup>44</sup> Caravaggio soll im Hause des Kardinals, in dem u.a. Galileo Galilei (1564-1642) residierte<sup>45</sup>, auf optische Experimente aufmerksam gemacht worden sein. Diese sollen das zu dieser Zeit stark herausgearbeitete Hell-Dunkel gefördert haben. Bei Del Monte soll Caravaggio auch das Lautenspiel erlernt haben.<sup>46</sup> Über den Kardinal wird zur Akademie ferner eine Verbindung Caravaggios zu den Oratorianern und deren Armutsideal und Musikalität vermutet. Für Del Monte, bei welchem Merisi bis

---

<sup>38</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 53.

<sup>39</sup> Ibid., S. 53-54.

<sup>40</sup> Ibid., S. 57.

<sup>41</sup> Ibid., S. 62.

<sup>42</sup> Ibid., S. 64.

<sup>43</sup> Ibid., S. 65.

<sup>44</sup> Ibid., S. 91.

<sup>45</sup> Moffitt (2004), S. 65.

<sup>46</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 94.

ungefähr 1600 blieb, entstanden mehrere Gemälde über Musizierende (siehe z.B. Abb. 7, mit einem frühen Selbstbildnis im Bildhintergrund). Der Kardinal erwirkte Caravaggios Aufstieg in Rom und vermittelte ihm auch seinen ersten öffentlichen Auftrag, die Gemälde für die Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi (siehe Abb. 52, 53 und 89). Mit diesem Schritt ebnete sich ihm der Weg zu einer neuen Auftraggeber- und zumeist Schirmherrschaft reicher Genueser Kaufmänner, Kunstkenner am päpstlichen Hof und aus dem Fürstentum, darunter die Familien Giustiniani, Mattei – zu Gerolamo zog Caravaggio 1601 – weiterhin die Doria, die Kardinäle Borromeo, Sannesio, Borghese (Papst Paul V.), Barberini (Papst Urban VIII.) u.a.<sup>47</sup> Im Vertrag von 1600 für die Seitenbilder der Cerasi-Kapelle der St. Maria del Popolo wird Caravaggio als „egregius in urbe pictor“ – als „hervorragender Maler in der Ewigen Stadt“ bezeichnet.<sup>48</sup>

Ebert-Schifferer betont die Anerkennung, die Merisi in Rom zuteil wurde und führt die Forschung weiter, die den Maler mit der Erklärung seiner Schwierigkeiten durch den hohen Konkurrenz- und Aufstiegskampf der Künstler im Rom des freien Marktes vom Klischee des Außenseiters befreit.<sup>49</sup> Sie sieht in Caravaggio zusammen mit zeitgenössischen Künstlern in Italien und den Niederlanden eine neue Generation des starken, von der eigenen Person überzeugten, vor allem gebildeten und der höheren Gesellschaft würdigen Künstlers, der sich unter einem erbarmungslosen Konkurrenzkampf, welcher bis zu gewalttätigen Zusammenstößen führte, selbst vermarktete.<sup>50</sup> Er verteidigte seinen Stil, so Ebert-Schifferer, durch Selbstzitate, ein „festes Repertoire“ von Figuren und versuchte durch „Wiederholung seine Innovation zu zementieren.“<sup>51</sup> Die „ausgestellte Exzentrik“ als weiteres Erkennungszeichen des Künstlers zählt Ebert-Schifferer ebenfalls zur Manier der neuen Künstlergeneration.<sup>52</sup> Schon in der Renaissance wurde eine die Natur imitierende Technik mit einem die Natur übertreffenden Wissen der Kulturtheorie kombiniert und führte zu einer Perfektion der Harmonie und einem In-sich-Ruhen. Die Gemälde der neuen Künstlergeneration aber entstehen aus dem Wunsch heraus, den Betrachter in Staunen und Gefühlsbewegung zu versetzen. Die Ruhe wird dazu von einer ekstatischen Brutalität oder einer verzückenden Süße verdrängt, die in solchem Ausmaß nur aus einem zusätzlichen

---

<sup>47</sup> Baumgart, Fritz: Caravaggio. Kunst und Wirklichkeit, Berlin 1955, S. 13.

<sup>48</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 16.

<sup>49</sup> Ibid., S. 16ff.

<sup>50</sup> Ibid., S. 243.

<sup>51</sup> Ibid., S. 242f.

<sup>52</sup> Ibid., S. 243.

innersten Enthusiasmus des Künstlers entstammen kann. Diese „stravaganza“ korrespondiert mit dem Malstil. Caravaggio entwickelt ein suggestives *chiaroscuro* mit einem konsequenten, metaphorischen Lichteinsatz.<sup>53</sup> Ein Baustein der „extravaganzen“ Überzeugungskraft ist das antithetische Konzept Caravaggios. Der Mut zu Kontrasten korreliert auch mit der Vita des Malers. Als Folge des in der Renaissance erkämpften Rechts des Künstlers auf Extravaganz beginnt um 1600 auch die Gesellschaft diesen als Exzentriker zu stilisieren. Caravaggio scheint dies zum Teil selbst zu tun. Auch Ottavio Leoni, der ebenfalls bei Del Monte wohnte, zeigt Caravaggio in seinem Porträt mit bizarren Augenbrauen (siehe Abb. 8).<sup>54</sup> Nicht ohne Bewunderung schreibt man ihm die in der Renaissance noch negierte Eigenart des „saturnischen Gemüt(s) zu, welches in der medizinischen Temperamentenlehre als „schwarze Galle der Melancholie“ bezeichnet wurde<sup>55</sup>, das der Manierist Lomazzo hingegen im „Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura“ (1584) als affektive Steigerung des Ausdrucks<sup>56</sup> feiert.

Die zahlreichen juristischen Vergehen Caravaggios, die ab 1600 vermehrt dokumentiert sind, werden in der neueren Forschung daher weitestgehend nicht mehr als Stumpfsinnigkeit des Malers gedeutet, sondern im Gegenteil als Sensibilität und Emotionalität oder gar als Streben zum Adel und dessen Missachtung „bürgerliche[r] Normen“ („nobile sprezzatura“) – das z.B. auch bei Giuseppe Cesari bis zu Gesetzeswidrigkeiten führte – aufgefasst.<sup>57</sup> Tatsächlich stehen sie dem Aufstieg Caravaggios und der Protektion durch die zuvor genannten Familien keinesfalls im Weg. Nachdem Merisi wegen eines Streits um eine Kurtisane namens Lena dem Juristen Pasqualone mit dem Schwert eine ehrverletzende Wunde am Kopf zugefügt hatte, floh er 1605 nach Genua, wo ihn die Doria aufnahmen, bis der Fall in Rom beigelegt wurde.<sup>58</sup> Als er im Mai 1606 bei einem Gefecht mit acht Beteiligten, darunter Caravaggios Freund Onorio Longhi, Doktor der Architektur und Literatur<sup>59</sup>, den Gegner Ranuccio Tomassoni da Terni, einer mächtigen Familie angehörig, tödlich verletzte, musste er Rom endgültig verlassen.<sup>60</sup> Selbst am Kopf schwer verwundet, boten ihm die

---

<sup>53</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 244.

<sup>54</sup> Ibid., S. 20.

<sup>55</sup> Ibid., S. 243.

<sup>56</sup> Schneider, Norbert: Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln et al. 2011, S. 214f.

<sup>57</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 244.

<sup>58</sup> Ibid., S. 191.

<sup>59</sup> Ibid., S. 17.

<sup>60</sup> Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 23.

Colonna im südlich von Rom gelegenen Fürstentum Paliano Zuflucht.<sup>61</sup> Weiterhin unter dem Schutz der Colonna, traf er im Oktober desselben Jahres in Neapel ein, wo er für ein heute als verloren geltendes Gemälde eine große Geldsumme erhielt. 1607 erschuf der Maler für die neuerrichtete Kirche des *Pio Monte della Misericordia*, der führenden karitativen Vereinigung, die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ (siehe Abb. 9).<sup>62</sup>

Im Juli 1607 siedelte Caravaggio nach Malta über, wo er ein Jahr später als Hofmaler Alof de Wignacourts, dessen konventionelles Staatsporträt in dieser Zeit entstand (siehe Abb. 10), zum Ritter des Malteserordens erhoben wurde.<sup>63</sup> Für den Ritter Francesco dell' Antella, Mitglied der „Accademia del Disegno“ in Florenz, malte Caravaggio den „Schlafenden Amor“ (siehe Abb. 11), den Ebert-Schifferer als „Inbegriff der Seelenruhe“ und durch die Ehrung des Malers mit dem Ritterkreuz als „Sieg der Kunst über das Recht“ deutet.<sup>64</sup> Für das dem Hl. Johannes geweihte Oratorium des Ordens entstand das monumentale Gemälde „Die Enthauptung Johannes' des Täufers“ (siehe Abb. 12).<sup>65</sup> Aufgrund einer erneut gewalttätigen Auseinandersetzung wurde Merisi gefangengenommen, konnte aber wenig später nach Syrakus fliehen, dort entstand das „Begräbnis der Hl. Lucia“ (siehe Abb. 13). Im Dezember 1608 wurde er aus dem Malteserorden verstoßen. In Messina entstand 1609 die „Auferweckung des Lazarus“ (siehe Abb. 14), in Palermo die „Geburt Christi mit den Heiligen Franziskus und Laurentius“ (siehe Abb. 15).<sup>66</sup> Auffällig ist Caravaggios kurzzeitige Abkehr von seinem gewohnten Konzept und die neuartige Tendenz zu großformatigen, weniger übersichtlichen Vielfigurenbildern, die wie von einem bräunlichen Schleier überzogen scheinen. Im Oktober 1609 nach Neapel zurückgekehrt, soll Merisi überfallen und erneut verletzt worden sein. In gewohnter Manier malte er für den Fürsten Marcantonio Doria das „Martyrium der Hl. Ursula“ (siehe Abb. 16), welches auch das letzte Selbstbildnis des Malers zeigt. In einem Brief von Mancini wird erwähnt, Caravaggio sei auf dem Weg nach Rom, wo er einflussreiche Fürsprecher (etwa Kardinal Gonzaga) habe<sup>67</sup>: „Si dice che il Caravaggio sia qui vicino [sicurtato], anche presto voglia tornare a Roma, e che vi sia aiuti gagliardi.“<sup>68</sup> „[...]

---

<sup>61</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 197.

<sup>62</sup> Held (1996), S. 23.

<sup>63</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 215.

<sup>64</sup> Ibid., S. 220f.

<sup>65</sup> Ibid., S. 221.

<sup>66</sup> Held (1996), S. 23.

<sup>67</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 234.

<sup>68</sup> Mancini, Giulio: Brief an seinen Bruder Deifebo vom 25. Dezember 1609, in: Macioce (2010), Dokument 883, S. 258.

tornando sotto la parola del Cardinal Gonzaga, che co' l Pontefice Paolo V. la sua remissione trattava“, so Baglione.<sup>69</sup> Auf dieser Rückreise zur Begnadigung jedoch wurde er zu Unrecht in Porto Ercole gefangengenommen und nach zwei Tagen Haft wieder freigelassen. Dort erkrankte er und starb am 18. Juli 1610 an den Folgen des Fiebers. Der neapolitanische Bischof Deodato Gentile schrieb in einem Brief an Scipione Borghese, Caravaggio habe mehrere Gemälde als Geschenke für diesen zum Dank für die Hilfe zur Begnadigung mit sich geführt<sup>70</sup>: „[...] erano destinati, e si hanno da trattener per v.s. Ill.ma [...] per darli honesta sodisfatione [...]“.<sup>71</sup> Unter jenen befand sich der „Johannes der Täufer“ von 1609/10 (siehe Abb. 17), den die neuere Forschung als eines der letzten, von der Hand Caravaggios geschaffenen Bilder sieht.<sup>72</sup>

Von seinen Konkurrenten verspottet und den Anhängern gepriesen, wird Caravaggio in der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung und in den folgenden Jahrhunderten gleichermaßen kontrovers diskutiert; dabei ist eine Gleichsetzung seines Charakters mit seinem Stil und seiner Bewertung auffällig. Die Polarisierung hingegen kann als Kriterium der Bedeutsamkeit des Malers und ferner seiner Wertschätzung in heutiger Zeit interpretiert werden. Bereits in Karel van Manders 1603 verfassten und 1604 erschienenen „Schilderboek“ wird Caravaggio nach Schilderungen Floris van Dijcks nach dessen Aufenthalt bei Giuseppe Cesari als Künstler von „großem Ruhm, Ehre und Namen“ genannt.<sup>73</sup> Giulio Mancini war der Arzt von Caravaggios Auftraggebern – wie etwa von Kardinal del Monte – aber auch von Caravaggio selbst.<sup>74</sup> In seinem Traktat, den „Considerazioni sulla Pittura“ (1619), lobt er Caravaggios Technik: „Deve molto questa nostra età a Michelangelo da Caravaggio, per il colorir che ha introdotto, seguito adesso assai communemente“<sup>75</sup>, begründet aber ironischerweise durch ein Lob für dessen „großen Geist“ und Koryphäe mit einem zugehörigen feurigen Charakter den Mythos, der Maler habe schon zu Jugendzeiten Straftaten begangen<sup>76</sup>:

---

<sup>69</sup> Baglione, Giovanni: *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Rom 1642), Faksimile-Ausgabe, hg. v. Hess, Jacob/Röttgen, Herwarth, Bd. 1, Vatikanstadt 1995, S. 138.

<sup>70</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 234ff.

<sup>71</sup> Gentile, Deodato: Brief an Scipione Borghese vom 29. Juli 1610, in: Macioce (2010), Dokument 891, S. 261.

<sup>72</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 239, Schütze (2009), S. 285.

<sup>73</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 15.

<sup>74</sup> *Ibid.*, S. 20.

<sup>75</sup> Mancini, wie Anm. 34.

<sup>76</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 21.



„[...] di quando in quando facesse qualche stravaganza causata da quel calor e spirito così grande [...] Onde non si può negare che non fusse stravagantissimo, e con queste sue stravaganze non si sia tolto qualche dicina d'anni [...]“<sup>77</sup>.

Der Künstler und Gegner Caravaggios, Giovanni Baglione, der 1642 eine kritische Caravaggio-Biographie verfasste<sup>78</sup>, nutzte den Ruf Merisis als Exzentriker, um diesen als einen der Reflexion nicht fähigen Maler des einfachen Volkes zu stigmatisieren, der die Malerschüler verderbe:

„Michelagnolo Amerigi fu huomo Satirico, & altiero; ed usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiché a lui pareva d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima, haver' esso rovinata la pittura; poiché molti giovani ad essemplio di lui si danno ad imitare una testa del naturale, e non studiando ne' fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte, solamente del colorito appagansi; onde non sanno mettere due figure insieme, né tessere historia veruna, per non comprendere la bontà di sì nobil' arte. [...] non avesse molto giudicio di scegliere il buono, e lasciare il cattivo [...] e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie. E nell'Accademia il suo ritratto è posto.“<sup>79</sup>

Abwertend spricht Baglione von „Köpfen“ statt „Historienbildern“ und muss doch den Erfolg Caravaggios und dessen Verbindung zur Akademie eingestehen. Eine fatale Kritik übte Giovan Pietro Bellori, der eine Trennung zwischen der seiner Meinung nach richtigen, klassisch-idealisierenden Kunst Raffaels und der Kunst einer simplen Naturnachahmung, welche er Caravaggio und seinen Nachfolgern zuwies, vollzog:

„[...] molte e le migliori parti gli [Caravaggio, Anm. d. Verf.] mancavano, perché non erano in lui né invenzione né decoro né disegno né scienza alcuna della pittura mentre tolto da gli occhi suoi il modello restavano vacui la mano e l'ingegno. Molti invaghiti della sua maniera, l'abbracciavano volentieri, poiché senz'altro studio e fatica si facilitavano la via al copiare il naturale, seguitando li corpi vulgari e senza bellezza. [...] tolta ogni autorità all'antico ed a Raffaele, [...] lasciando costuro l'uso dell'istorie che sono proprie de' pittori, si diedero alle mezze figure, che avanti erano poco in uso.“<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Mancini, wie Anm. 34, S. 319f.

<sup>78</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 23.

<sup>79</sup> Baglione (1995), S. 138f.

<sup>80</sup> Bellori (1976), S. 230.

Das Malen nach dem Modell bewertete Bellori als rein handwerkliches Arbeiten und wählte als Titelvignette zum Kapitel über Caravaggio die „Praxis“ als Gegenstück zur geistigen Gelehrtenarbeit (siehe Abb. 18).<sup>81</sup> In Lomazzos Selbstporträt (siehe Abb. 1) jedoch ist der Zirkel zur geometrischen Figurenwiedergabe als Symbol der Zeichnung ein Indiz der Planung des Gemäldes.<sup>82</sup> Zwar wird wie bei Bellori auch beim französischen Maler und Theoretiker Roger de Piles (1635-1709) ähnlich wie zuvor bei André Félibien („Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes“, Paris 1688) Caravaggio ein unreflektiertes Aneinandersetzen von Schönem und Hässlichem vorgeworfen, jedoch wird die neuartige Expressivität, welche diese Antithetik hervorruft, betont:

„[...] Caravage, c'est rendu [sic!] tres [sic!] célèbre par une [sic!] manière extrêmement forte, vraie, & d'un grand effet, de laquelle il est Auteur. [...] Comme il a exactement suivi ses [sic!] Modèles, il en a imité les défauts; comme les [sic!] beautés, n'ayant point d'autre idée que l'effet du Naturel présent.“<sup>83</sup>

Die Behauptung, Caravaggios Illusionismus sei ein Naturalismus ohne bewusste Dramatisierungen, wurde in der Forschung durch zahlreiche Schriften und Quellensammlungen bereits widerlegt. Ebert-Schifferer deutet die geringe Anzahl von *pentimenti* in der Malerei Merisis als Indiz der Vorbereitung der Bildherstellung.<sup>84</sup> Der Einsatz des offensichtlich „absichtsvoll eingebaute[n] Zitates“<sup>85</sup> spräche ebenfalls für Studien und Vorüberlegungen des Malers. So sieht sie auch Merisis „neue Vision von Licht und Schatten“ und seine Neuerungen in der Maltechnik in Zusammenhang mit optischen Experimenten hinsichtlich „Lichteinfall, Schattenbildung und Plastizität“ mithilfe von Spiegeln, eventuell auch der oft diskutierten Dunkelkammer, verschiedenen Beleuchtungen etc.<sup>86</sup> Den Einsatz von Modellen bewertet sie als akademische Technik und nicht als Hinweis eines spontanen Malvorgangs nach der Natur ohne Vorüberlegung.<sup>87</sup> Dem folgend, ist sie auch der Ansicht, Caravaggio habe die „Spuren des Herstellungsprozesses“ absichtlich zwecks einer Selbststilisierung als „extravaganten“ („*stravaganza*“), „bizarren“ Genie-

---

<sup>81</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 25.

<sup>82</sup> Ibid., S. 251.

<sup>83</sup> De Piles, Roger: *Abregé de la Vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris 1699, in: Macioce (2010), Quelle 39, S. 347f.

<sup>84</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 250.

<sup>85</sup> Ibid., S. 241.

<sup>86</sup> Ibid., S. 258.

<sup>87</sup> Ibid., S. 259.

Künstler verschleiert.<sup>88</sup> Die perfekte Imitation der Natur mache Merisi nicht zum Realisten, sondern zum geschulten Maler.<sup>89</sup> Auch den Versuch Giovanni Bagliones, mit seinem Bericht, nachdem der Gründer der Akademie Federico Zuccari Caravaggios Malerei als reine Nachfolge der venezianischen Malerei betrachtete, Caravaggio eine Erneuerung der Malerei abzuerkennen, hat die neuere Forschung bereits entkräftet.<sup>90</sup> Pericolo<sup>91</sup> konnte zeigen, dass Merisis Weiterentwicklung keinesfalls den Bruch mit der Aufgabe des Künstlers als Schöpfer von Idealen, sondern jenen mit den Konventionen seiner Zeit darstellt. Fritz Baumgart<sup>92</sup> vergleicht die Tragweite der Neuerungen Caravaggios mit jenen eines Giotto. Neuerdings wird diese Revolution der Malerei als Konsequenz des Zusammenführens manieristischer Ideen und Motive mit dem Realismus der Carracci verstanden.<sup>93</sup> Caravaggios Kombinieren von „heiligem Ereignis und Alltagserfahrung“, eine Antithese von Himmlischem und Irdischem, sieht Ebert-Schifferer nicht nur als „Methode sozialer Disziplinierung durch Kunst“, sondern auch als „Paradoxon der Ambiguität“.<sup>94</sup>

Im folgenden Kapitel soll die Theoretisierung dieses Mittels, auf das der Maler zurückgriff, näher betrachtet werden.

### 3. Antithetik

#### 3.1. Die Antithese – eine Stilfigur der antiken Rhetorik

Der Begriff Antithese (griech. ἀντίθετον, *antitheton*) bezeichnet die Gegenüberstellung „von gegensätzlichen Worten oder Aussagen, die gleichermaßen in kritisch-trennender wie in synthetischer Absicht erfolgen kann.“<sup>95</sup> Der lateinische Terminus lautet *contrapositum*, die Bezeichnungen wechseln zudem zwischen *contentio* (Wettstreit, Streitrede), *contrarium* und *compositum ex contrariis*. Die Antithese ist eine Wortfigur der rhetorischen Stiltheorie (*elocutio*), die zur Ausdruckssteigerung, aber auch im Sinne der Dialektik und des rhetorischen Beweisverfahrens (*enthýmēma*) zur Wahrheitsfindung gebraucht wird, so in der

---

<sup>88</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 243.

<sup>89</sup> Ibid., S. 259.

<sup>90</sup> Ibid., S. 241.

<sup>91</sup> Vgl. Pericolo (2011).

<sup>92</sup> Baumgart (1955), S. 9.

<sup>93</sup> Vgl. Schneider (2011).

<sup>94</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 261.

<sup>95</sup> Villwock, Jörg: Artikel „Antithese“, in: Ueding, Gert (Hg.), Kalivoda, Gregor (Red.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen u. a. 1992, Sp. 722.

„Rhetorik“ des Aristoteles.<sup>96</sup> Aufschlussreich ist, dass Aristoteles' Affektenlehre, die in der Tragödientheorie der „Poetik“ die Evozierung von Mitleid (*elos*) und Furcht (*phobos*) und gleichzeitig die Reinigung (*katharsis*) von diesen Affekten beschreibt<sup>97</sup>, in „De Anima“ mittels Antithetik erklärt wird, so schwanke die sinnliche Erfahrung zwischen extremen Reizen.<sup>98</sup> Ebenfalls von großer Bedeutung ist Aristoteles' Verbindung von Antithetik und Deutlichkeit: „Angenehm aber ist diese Redeweise [der antithetischen Periode; Anmerk. d. Verf.], weil Gegensätze ohnehin schon in höchstem Maße verständlich sind und in paralleler Anordnung ein noch höheres Maß an Deutlichkeit gewinnen [...]“<sup>99</sup>. Schon in den ersten Quellen zur Kunsttheorie antiker Philosophen ist die Forderung nach Antithetik zur Erzeugung von Spannung erkennbar.<sup>100</sup> In den um 400 v. Chr. entstandenen „Memorabilia“ führt Xenophon ein Gespräch an, in dem Sokrates den Maler Parrhasios überzeugt, Lebendigkeit mithilfe von Gegensätzen zu erreichen, um auch die Kunst als Übertreffung der Natur, im Sinne Platons, zu definieren; die Worte des Philosophen lauten wie folgt:

„Ist wohl, Parrhasios, die Malerei eine Nachbildung dessen, was man sieht? Jedenfalls bildet ihr das Vertiefte und das Erhabene, das Dunkle und das Helle, das Harte und das Weiche, das Rauhe und das Glatte, das Jugendliche und das Alte an den Körpern mit Hilfe der Farben ab und stellt es so dar? [...] Und wenn ihr nun wahrhaft schöne Gestalten bilden wollt, dann nehmt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelig ist, von vielen Menschen zusammen, was bei jedem am schönsten ist, und schafft derart körperliche Gebilde, die vollkommen schön erscheinen?“<sup>101</sup>

Im Folgenden richtet er ähnliche Worte mit der Forderung nach Antithetik an den Bildhauer Kleiton, wenn er seine Frage, wie man den Reiz der Dynamik erreichen könne, selbst beantwortet: „Bildest du also nicht das nach, was sich infolge der verschiedenen Stellungen am Körper hebt und senkt, was sich zusammendrückt und auseinanderzieht, was sich

---

<sup>96</sup> Villwock (1992), Sp. 722.

<sup>97</sup> Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode, 4., aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar 2005, S. 23.

<sup>98</sup> Aristoteles: De Anima, 418-426, zitiert nach: Summers, David: Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art, in: The Art Bulletin, Bd. 59 (September 1977), S. 346; vgl. Anton, John Peter: Aristotle's Theory of Contrariety, London 1957.

<sup>99</sup> Aristoteles: Rhetorik, hg. u. übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort v. Franz G. Sieveke, 3. Auflage, München 1989, 1410a, 8, S. 188.

<sup>100</sup> Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance, München/ Berlin 2002, (zugl. Diss. Tübingen 2002), S. 65.

<sup>101</sup> Xenophon: „Memorabilia“, III, 10, zitiert nach: Bühler (2002), S. 65.

anspannt und lockert, und erreichst es so, daß die Körper ähnlicher [überzeugender] erscheinen und der wahren Natur mehr entsprechen?“<sup>102</sup>

Im antiken Rom findet sich bei Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.) in den „Catilinarischen Reden“ (2, 25) ein erstes Beispiel des moralisierenden Gebrauchs der Antithese:

„Denn auf dieser unserer Seite kämpft Ehrgefühl, dort Frechheit; hier Keuschheit, dort Unzucht; hier Treue, dort Betrug; hier fromme Scheu, dort Frevel; hier Besonnenheit, dort Wahnsinn; hier Ehre, dort Schande; hier Enthaltbarkeit, dort Begierde; kurz: Gerechtigkeit, Mäßigung, Tapferkeit, Klugheit, streiten mit Ungerechtigkeit, Verschwendung, Feigheit, Unbesonnenheit, mit allen Lastern; endlich kämpft Überfluß mit Dürftigkeit, die gute Sache mit der schlechten, Vernunft mit Unsinn, schließlich gute Zuversicht mit völliger Hoffnungslosigkeit.“<sup>103</sup>

Marcus Fabius Quintilianus (ca. 30-96 n. Chr.) preist die Antithese als rhetorische Figur<sup>104</sup>, durch die „Glaubwürdigkeit“ (*credibilitas*)<sup>105</sup> entsteht, mit folgenden Worten: „Hierin liegt die Bewegung der Rede und ihre lebendige Wirkung; nimmt man sie ihr, so fehlt ihr die Kraft, und sie ist wie ein Körper ohne belebenden Geist.“<sup>106</sup> Um den Einsatz von Wortfiguren, welche für eine überzeugende Rede benötigt werden, zu verdeutlichen, wählt er den Vergleich mit Malerei und Bildhauerkunst:

„Es bewährt sich aber oft, von der überkommenen festen Ordnung etwas zu ändern, und bisweilen ist es auch schicklich so, wie wir bei Statuen und Bildern sehen, daß auf ihnen Haltung, Miene und Stellung abwechseln. Denn der gerade stehende Körper zeigt wohl am wenigsten Anmut: lasse man doch nur das Gesicht geradeaus blicken, die Arme herabhängen, die Füße glatt nebeneinander gestellt: ein starres Werk wird es sein von oben bis unten. Die Schmiegsamkeit der Linien, die ein solcher Körper zeigt, und – ich möchte sagen – ihre Bewegung ergibt den Eindruck von Handlung und Gefühlsbewegung. Deshalb sind die Hände nicht nach einer Weise gestaltet und im Mienenspiel

---

<sup>102</sup> Xenophon: „Memorabilia“, III, 10, zitiert nach: Bühler (2002), S. 65.

<sup>103</sup> Cicero, Marcus Tullius: Vier Reden gegen Catilina, lt./dt., übers. u. hg. v. Dietrich Klose, mit einem Nachwort von Karl Büchner, Stuttgart 1972, S. 56-58: „ex hac enim parte pudor pugnat, illinc petulantia; hinc pudicitia, illinc stuprum; hinc fides, illinc fraudatio; hinc pietas, illinc scelus; hinc constantia, illinc furor; hinc honestas, illinc turpitude; hinc continentia, illinc libido; denique aequitas, temperatia, fortitudo, prudentia, virtutes omnes certant cum iniquitate, luxuria, ignavia, temeritate, cum vitiis omnibus; postremo copia cum egestate; bona ratio cum perdita; mens sana cum amentia; bona denique spes cum omnium rerum desperatione confligit.“

<sup>104</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: „Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher“, lt./dt., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Bd.2, Sonderausgabe, Darmstadt 2006, S. 354-356, IX 3, 81: „Contrapositum autem vel, ut quidam vocant, contentio (ἀντίθετον dicitur) non uno fit modo. nam et fit, si singula singulis opponuntur, [...] et bina binis [...]“,

<sup>105</sup> Villwock (1992), Sp. 722.

<sup>106</sup> Quintilianus (2006), S. 270-271: „motus est in his orationis atque actus, quibus detractis iacet et velut agitante corpus spiritu caret.“

liegen tausend Arten des Ausdrucks. Manche zeigen eine Laufhaltung und ungestüme Bewegung, andere sitzen oder sind gelagert. Nackt sind die einen, bekleidet andere, manche zeigen Mischungen zwischen beiden Möglichkeiten.“<sup>107</sup>

Auch in diesem Zitat wird das breite Spektrum der Antithese ersichtlich. Ihre Funktion für die Rede ist mit jener für die bildende Kunst analog, auch dort reicht der Einsatz der Antithese von einzelnen Motiven über die Komposition bis hin zum Thema der Darstellung. „Die gegensätzlichen *res* können sprachlich ausgedrückt sein durch Einzelwörter, Wortgruppen oder Sätze [...]“<sup>108</sup>. Wenn die Antithese aber „zu der Form wird, in der das Thema aus These und Antithese sich entwickelt, [...] muß man sie als Gedankenfigur behandeln [...]. Die Antithese weitet sich aus zur dialektischen Gedankenführung [...]“.<sup>109</sup> In Aurelius Augustinus‘ (354-430) „*De civitate Dei*“ (ca. 413-426), im elften Buch, Kapitel 18 „*De pulchritudine universitatis, quae per ordinationem Dei etiam ex contrariorum fit oppositione luculentior*“ („Die Schönheit des Weltalls mit seinen «Antithesen»“), wird Gott selbst zum Kompositeur, der mittels Antithesen die Welt wie ein Gedicht ordnet:

„Gott würde ja keinen Menschen geschaffen haben und erst recht keine Engel, dessen künftige Schlechtigkeit er vorausgesehen hätte, wüßte er nicht ebenso, wie er sich ihrer zum Nutzen des Guten bedienen und so das geordnete Weltganze wie ein herrliches Gedicht gewissermaßen mit allerlei Antithesen ausschmücken würde. Solche sogenannten Antithesen, die man auf lateinisch *opposita* – Gegensätze, oder besser *contrapposita* – Gegenüberstellungen nenne könnte, obschon diese Bezeichnung bei uns nicht gebräuchlich ist, bilden nämlich den ansprechendsten Schmuck der Rede. Auch die lateinische Sprache, ja aller Völker Sprachen, bedienen sich dieses Schmuckes gern. Mit Hilfe solcher Antithesen hat der Apostel Paulus im zweiten Korintherbrief einen bekannten Abschnitt fesselnd gestaltet. Da heißt es: «Durch Waffen der Gerechtigkeit zur Rechten und zur Linken, durch Ehre und Schande, durch böse Gerüchte und gute Gerüchte, als die Verführer und doch wahrhaftig, als die Unbekannten und doch bekannt, als die Strebenden und siehe wir leben, als die Gezüchtigten und doch nicht ertötet, als die Traurigen, aber allezeit fröhlich, als die Armen, aber die doch viele reich machen, als die nichts haben und doch alles besitzen.» Wie also diese

---

<sup>107</sup> Quintilianus (2006), S. 224-225: „*expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, vultus, status; nam recti quidem corporis vel minima gratia est. nempe enim adversa sit facies et demissa brachia et iuncti pedes: erit a summis ad ima rigens opus. flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum: ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species; cursum habent quaedam et impetum, sedent alia vel incumbunt, nuda haec, illa velata sunt, quaedam mixta ex utroque.*“

<sup>108</sup> Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 4. Aufl., Stuttgart 2008, S. 389.

<sup>109</sup> Ueding/Steinbrink (2005), S. 314.

Gegenüberstellung von Gegensätzen die Rede verschönt, so bewirkt die göttliche Redekunst, die statt der Worte sich der Dinge bedient, durch dieselbe Gegenüberstellung von Gegensätzen die Schönheit des Weltalls. Das kommt zu klarstem Ausdruck im Buche Sirach, wo es heißt: «Das Gute ist wider das Böse und das Leben wider den Tod und der Gottesfürchtige wider den Gottlosen. So betrachte du alle Werke des Höchsten; sie sind paarweise geordnet, eins wider das andere.»<sup>110</sup>

Wie in diesem Zitat ersichtlich, herrscht in der Spätantike, bzw. im frühen Christentum der *ordo*-Gedanke, der sich in Form der Hierarchie in der philosophischen, religiösen und politischen Doktrin präsentiert. Neben Augustinus sind als neuplatonische, ontologische Autoren Plotin (204/05-um 270), Anicius Manlius Severinus Boethius (475/80-524/26) und Pseudo-Dionysius Areopagita zu nennen, bei denen die Polarität von Gut und Böse, die mit der Assoziation von Schönheit und Hässlichkeit sowie einer Lichtmetaphorik von Glanz und Dunkelheit, aber auch von Jenseits und Diesseits, Spiritualität und Sinnlichkeit korrespondiert, konstitutiv ist.<sup>111</sup> Geordnet wird dabei vertikal, nach dem antithetischen Modell „von dem oben befindlichen rein Geistigen und der tief unten rangierenden Materie“, mit zahlreichen Zwischengraden, die für die mittelalterliche Ikonographie der Engelscharen von großer Bedeutung werden sollten<sup>112</sup>. Während in der mittelalterlichen Kunst die Betonung der Antithetik auf der inhaltlichen und kompositionellen Ebene liegt, streben die Künstler der Renaissance nach der Auflösung der mittelalterlichen Statik der Figuren. Die Antithetik wird nach den Prinzipien der Antike zum Paradigma der Figurengestaltung (Kontrapost).

---

<sup>110</sup> Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat, vollständige Ausg., eingeleitet u. übertr. v. Wilhelm Thimme, Bd. 2, Zürich 1955, S. 33-34; Saint Augustin: The City of God Against the pagans in seven volumes, III Books, VIII- XI, with an english translation by David S. Wiesen, Harvard/ London 1968, S. 495-496: „Neque enim Deus allum, non dico angelorum, sed vel hominum crearet, quem malum futurum esse praescisset, nisi pariter nosset quibus eos bonorum usibus commodaret atque ita ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen etiam ex quibusdam quasi antithetis honestaret. Antitheta enim quae appellantur in ornamentis elocutionis sunt decentissima, quae Latine ut appellantur opposita, vel, quod expressius dicitur contrapposita, non est apud nos huius vocabuli consuetudo, cum tamen eisdem ornamentis locutionis etiam sermo Latinus utatur, immo linguae omnium gentium. His antithetis et Paulus apostolus in secunda ad Corinthios epistula illum locum suaviter explicat, ubi dicit: *Per arma iustitiae dextra et sinistra: per gloriam et ignobilitatem, per infamiam et bonam famam; ut seductores et veraces, ut qui ignoramur et cognoscimur; quasi morientes, et ecce vivimus, ut coerciti et non mortificati; ut tristes, semper autem gaudentes, sicut egeni, multos autem ditantes, tamquam nihil habentes et omnia possidentes*. Sicut ergo ista contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt, ita quadam non verborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur. Apertissime hoc positum est in libro ecclesiastico isto modo: *Contra malum bonum est et contra mortem vita; sic contra pium peccator. Et sic intueri in omnia opera Altissimi, bina bina, unum contra unum.*“

<sup>111</sup> Schneider (2011), S. 92ff.

<sup>112</sup> Ibid., S. 92f.

### 3.2. Die Adaption der rhetorischen Antithese in der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts: klassischer „contrapposto“ und manieristische „figura serpentinata“

Quintilians Kunst des Abwechslungsreichtums lebt in Leon Battista Albertis (1404-1472) „Della pittura“ (1436, lat. „De pictura“, 1435) in den Begriffen „*copia*“, „*varietà*“ und „*movimento d'animo*“<sup>113</sup> fort, welche die Mannigfaltigkeit im gesamten Bild, aber auch den Gegensatz im Detail meint.<sup>114</sup> Zur Bezeichnung der Gegensätzlichkeit in einem einzelnen Glied des Bildes, d.h. in der Pose einer Figur, wird in der Renaissance die lateinische Übersetzung der Antithese (*contrapositum*) zum Begriff des „*contrapposto*“ umgedeutet.<sup>115</sup> Die folgende Passage, in der Quintilian ein für ihn gelungenes Beispiel der Anwendung des *contrapositums* anführt, nämlich den „Discobolus“ des Myron (siehe Abb. 19), kann zur Verdeutlichung, wie unterschiedlich die darauffolgenden Quellen zugunsten neuer ästhetischer Formen ausgelegt und weiterentwickelt wurden, herangezogen werden:

„Gibt es etwas so Verrenktes und Angespanntes wie den berühmten Diskuswerfer des Myron? Wenn indessen jemand dies Werk als nicht aufrecht genug tadeln wollte, zeigte er da nicht nur, wie fern er ist von dem Verständnis für diese Kunst, in der doch gerade darin das Neue und Schwierige liegt, das besonders zu loben ist? Solche Anmut und solchen Genuß bieten die Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen. Denn sie bieten eine Abwechslung gegenüber dem geraden Weg und haben ihren Vorzug darin, daß sie von dem in der Sprache Gewöhnlichen abgewichen sind.“<sup>116</sup>

Während Alberti die verrenkte Figur noch als Verstoß gegen das *decorum* der Harmonie und Anmut („*concinnitas*“ – „harmonisches Zusammenstimmen der Körper“<sup>117</sup>) ablehnt, wird die Forderung Quintilians in der manieristischen „*figura serpentinata*“ übersteigert.<sup>118</sup> In Bartholomäus Facius' Notion des „*figuratus*“ in seinem Manuskript „*de viris illustribus*“ (1456) macht sich bereits die Tendenz der Verkünstelung durch Antithetik und des

---

<sup>113</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, passim.

<sup>114</sup> Michels (1988), S. 16.

<sup>115</sup> Bühler (2002), S. 88.

<sup>116</sup> Quintilianus (2006), S. 224-225: „quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolus Myronis? si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis afuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas? quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. mutant enim aliquid a recto atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt.“

<sup>117</sup> Michels (1988), S. 11.

<sup>118</sup> *Ibid.*, S. 19.



Abweichens vom Natürlichen mittels des Kontrastes bemerkbar.<sup>119</sup> Mit dem Wunsch, die ideale Schönheit darzustellen, experimentierte Leonardo da Vinci (1452-1519) mit Zeichnungen antithetischer Figurenpaare<sup>120</sup> (siehe Abb. 20-24). Dabei werden Alter und Jugend, Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch Schönheit und karikatureske Hässlichkeit gegenübergestellt. Kenneth Clark benennt den von Leonardo herausgearbeiteten Typus des Hässlichen als den „bald clean-shaven man, with formidable frown, nut-cracker nose and chin“<sup>121</sup>, der den Counterpart zum Ideal jugendlicher Schönheit bildet. John F. Moffitt sieht in Leonardos Zusammenführung der genannten Typen zu einer Person – was zu einer inneren Antithetik der Figur, zur Ambiguität führt – das *puer et senex*-Motiv, das Unieren von jugendlicher Stärke bzw. Schönheit und Altersweisheit, welches u.a. die Personifikation der „Philosophia“ in Boethius „De consolatione philosophiae“ („Vom Trost der Philosophie“<sup>122</sup>) vertritt.<sup>123</sup>

Die Steigerung des Ausdrucks durch Antithetik führt Leonardo im „Trattato della pittura“ (um 1500)<sup>124</sup> mit den Worten Aristoteles‘ an:

„Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perché danno gran paragone l’un all’ altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, e il grande al piccolo, e il vecchio al giovane, e il forte al debole; e così si varia quanto si può e più vicino<sup>125</sup> [...] Ogni colore si conosce meglio nel suo contrario che nel suo simile, come l’ oscuro nel chiaro e il chiaro nell’ oscuro.“<sup>126</sup>

Eine ähnliche Passage bei Alberti bringt Summers<sup>127</sup> mit der Entwicklung des *chiaro-scuro* Leonardos in Verbindung:

„Sarà ivi grazia quando l’uno colore apresso, molto sarà dall’ altro differente; che se ivi dipignerai Diana guidi il coro, sia a questa ninfa panni verdi, a quella bianchi, all’ altra rosati, all’altra crocei, e così a ciascuna diversi colori, tale che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori oscuri. Sarà

---

<sup>119</sup> Michels (1988), S. 77; vgl. Baxandall (1964).

<sup>120</sup> Moffitt, John F.: ‚Puer et Senex‘ in Didactic ‚Contrapositum‘: Two Rhetorical Contexts for Leonardo’s Grotesque Heads, in: Achademia Leonardi Vinci, Bd. 7.1994 (1995), S. 124.

<sup>121</sup> Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci: An Account of his Development as an Artist, Harmondsworth 1958, S. 70-71, zitiert nach: Moffitt (1995), S. 124.

<sup>122</sup> Schneider (2011), S. 88.

<sup>123</sup> Moffitt (1995), S. 125.

<sup>124</sup> Summers (1977), S. 348.

<sup>125</sup> Leonardo: Trattato della Pittura, hg. v. Ettore Camesasca, Mailand 1995, S. 109.

<sup>126</sup> Ibid., S. 139.

<sup>127</sup> Summers (1972), S. 298.

per questa comparazione ivi la bellezza de' colori più chiara et più leggiadra [...] I colori oscuri stanno fra i chiari non senza alcuna dignità, e così i chiari bene s'avolgano fra gli oscuri [...] “. <sup>128</sup>

Immer zentraler wird die Betrachtersprache durch die Darstellung von „Seelenbewegung (*motus animi*)“.<sup>129</sup> Zwar finden sich erste Erwähnungen von „*furia*“, „*meraviglia*“, „*stupore*“ oder „*terrore*“<sup>130</sup> in Leonardos Schriften, jedoch ist noch nicht von einem pathetischen Mitreißen des Publikums zu sprechen. Konstitutiv für die Theoretisierung dieses Effekts ist das Traktat „*Discorso intorno alle imagine sacre e profane*“ (1582) des Kardinals Gabriele Paleotti (1522-1597), Teilnehmer des Tridentiner Konzils.<sup>131</sup> Im „*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*“ (Mailand 1584) preist Giovanni (Gian) Paolo Lomazzo (1538-1592) Michelangelo Buonarrotis Bewegtheit der Figuren:

„Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi, tre. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura, imperoché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura.“<sup>132</sup>

Der Bewegtheit michelangelesker Figuren wird zudem eine göttliche Motivation zugesprochen. Der Einsatz des Pathetischen wird durch seine religiöse Funktion legitimiert. Allerdings ist das Pathos bei Michelangelo mit der Voraussetzung einer geistig-elitären Intelligenz höchsten Erkenntnis- und Einfühlungsvermögens des Publikums verbunden, während Paleotti die Einsatzmöglichkeit pathetischer Mittel zur Überzeugung des einfachen Volkes, nach der Idee des Hl. Gregor, Bilder seien die Bücher der Armen, erkennt.<sup>133</sup> Um der Malerei die Würde der freien Künste erteilen zu können, vergleicht er diese mit der Poesie, welcher die Aufgabe zuteil ist, moralisches Handeln „voraugenzuführen“<sup>134</sup>. Zugleich erteilt

---

<sup>128</sup> Alberti (2002), S. 146.

<sup>129</sup> Michels (1988), S. 17.

<sup>130</sup> Ibid., S. 66.

<sup>131</sup> Ibid., S. 69.

<sup>132</sup> Lomazzo, Gian Paolo: *Scritti sulle arti*, hg. u. komment. von Roberto P. Ciardi, Bd. 2, Florenz 1974, S. 29.

<sup>133</sup> Michels (1988), S. 129f.

<sup>134</sup> Ibid., S. 131; Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, Bologna 1582, in: *Trattati d'arte del cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, hg. u. komment. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 156f. „[...] gli eccellenti pittori devono imitare gli eccellenti poeti; però dicemo che, si come la poesia è posta tra le arti nobili, così deve essere tra quelle collocata la pittura, poi che la poesia, conforme a quello che narrano i gesti onorati d'uomini e di donne, vien a dare agli altri essempii del viver bene, il che è officio di arte nobile, detta morale; così la pittura, rappresentandoci avanti gli occhi quelli che in alcuna virtù sono stati eccellenti, conseguentemente viene ad ammaestrare et eccitare gli uomini ad imitarli. Oltre che, si come tutte

er den religiösen Gemälden die Funktion der Andacht, durch welche die Betenden über das Medium Bild mit Gott kommunizieren und, durch ihr tugendhaftes Handeln, das ihnen in den Bildern vorbildhaft präsentiert wird, eins mit Gott werden<sup>135</sup>:

„Al che s’aggionge un altra ragione principalissima, cavata dal fine altissimo che si pretende di queste cristiane pitture: perché, essendo tutte le azzioni proprie di quella virtù, al fine della quale esse sono ordinate, e non avendo altra mira insomma tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio [...] è commendata questa arte come mezzo et istrumento per ascendere più in alto.“<sup>136</sup>

Vor allem soll die Korrektur, das „direkte Eingreifen Gottes in das weltliche Geschehen durch Wunder, Drohungen und Strafen“, aber auch mittels Gesandter dargestellt werden.<sup>137</sup> Durch diese Forderung wird notgedrungenerweise auch eine antithetische Komposition verlangt, die falschem, irdischen Handeln den tugendhaften, spirituellen Weg gegenüberstellt. Mit den Tridentiner Beschlüssen setzte eine Radikalisierung der emotionalen Betrachtersprache ein. Norbert Schneider erklärt in diesem Zusammenhang das Aufkommen der „Exponierung von Extremsituationen“, etwa der Martyriumsdarstellungen.<sup>138</sup> Auch Mystifizierungen lassen sich anhand nachtridentinischer Schriften erklären. Mit Paleottis oben genanntem Traktat wurden mythologische Allegorien und Symbole zugunsten von eindringlichen religiösen Motiven verdrängt.<sup>139</sup>

Von essenzieller Bedeutung für die pathetische Komposition kann die Forderung Lomazzos gelten, den Focus auf ein Hauptgeschehen, auf einen „Hauptaffekt (*sentimento*)“, die „*principal passione*“ zu legen, die, im Sinne der rhetorischen *amplificatio*<sup>140</sup>, vom Zentrum des Bildes aus expandiert<sup>141</sup>: „[...] di grado in grado bisogna andar distribuendo il dolore [...]“<sup>142</sup>. Diese emotionale Zuspitzung dient der Ausdruckssteigerung. Lomazzos Wortwahl unterstützt dessen Gebot der Affekterregung: „l’orrore dello spettacolo“, „più crudeltà e

---

le professioni degli studii e scienze sono onoratissime, così questa dell’imagini, che serve per dottrina aperta al popolo, deve anch’ella secondo il grado suo essere tenuta per molto nobile e degna [...]“.

<sup>135</sup> Michels (1988), S. 132.

<sup>136</sup> Paleotti (1961), S. 161f.

<sup>137</sup> Michels (1988), S. 132.

<sup>138</sup> Schneider, Norbert: Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Berlin 2012, S. 21.

<sup>139</sup> Ibid., S. 36.

<sup>140</sup> Ibid., S. 158.

<sup>141</sup> Ibid., S. 107.

<sup>142</sup> Lomazzo (1974), S. 318f; vgl. Michels (1988), S. 117.

furia che sia possibile“<sup>143</sup>, „infiamma et accende l’animo“<sup>144</sup>. Dabei wird der Antithese erneut die Kraft der Ausdruckssteigerung zugesprochen: „[...] far risplendere una passione col paragone della sua contraria, perciò ch’averà piú forza [...]“<sup>145</sup>.

Die Theorie Lomazzos spiegelt das manieristische Bedürfnis nach einem „starken Augenblicksreiz“, nach einer „ästhetischen Suggestion“<sup>146</sup> wider. Komprimierung ist auch das manieristische und im Barock weitergeführte Prinzip der *argutia*-Lehre<sup>147</sup>, welche die Erzählung, auch im Sinne des *istoria*-Begriffes Albertis, umformt und die detaillierte Schilderung zu einem pointierten, meist antithetischen Sinnspruch sowie das Historienbild zum prägnanten Emblem werden lässt. Die Umwandlung der *istoria* funktioniert folgendermaßen: Es wird nicht mehr erzählt, sondern metaphorisch akzentuiert. Zusammen mit der Rhetorik der Scharfsinnigkeit (*acutezza*) entstand auch in der bildenden Kunst eine Ästhetik des Ideenreichtums, welche in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts mit neuen Begriffen beschrieben wird: „*meraviglioso* (Wunderbares), *stupore* (Staunen), *concetto* (Gedanke, Entwurf, Idee), *difficoltà* (Kompliziertheit)“ und „*sprezzatura*“ (scheinbare Leichtigkeit).<sup>148</sup> Die Betonung der geistigen Arbeit des Künstlers in den kunsttheoretischen Schriften verhilft diesem zum Entkommen aus dem Handwerkerstand und bietet die zur Gründung von Akademien benötigte wissenschaftliche Grundlage. Giorgio Vasari gründet 1563 die „Accademia del Disegno“ in Florenz und verweist mit der Betitelung zugleich auf das Programm des *concetto* und den „(neu)platonischen Terminus der *idea*“.<sup>149</sup> Auch die 1599 in Rom gegründete „Accademia di San Luca“ fußt auf diesem Prinzip, wie die Statute „L’idea de’ pittori, scultori e architetti“ (1607) von Federico Zuccari beweist. Dieser erklärt den Begriff des *disegno* mit seiner Auflösung in „*segno di Dio*“ als Ausdruck der von Gott gegebenen Idee.<sup>150</sup> Diese Definition der künstlerischen Tätigkeit mit der Sicht der Komposition als schöpferischem Akt erhöht das Artificielle über die Natur, die vom Künstler perfektioniert wird.<sup>151</sup> Die innovative Bildfindung wird mit dem Konzept des Kontrastes, einer Form der gewünschten Zuspitzung, verbunden. Die Reduktion hin zu einer Pointierung

---

<sup>143</sup> Lomazzo (1974), S. 323.

<sup>144</sup> Ibid., S. 232; vgl. Michels (1988), S. 198.

<sup>145</sup> Ibid., S. 123; vgl. Michels (1988), S. 200.

<sup>146</sup> Villwock (1992), Sp. 740.

<sup>147</sup> Ibid., Sp. 741.

<sup>148</sup> Schneider (2012), S. 27.

<sup>149</sup> Ibid., S. 29.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid., S. 31.

entspricht der manieristischen Dichtungsform des *concettismo*. Die Antithese ermöglicht diese Kunst der *argutia*, die Kontraste profitieren wiederum von einer Detailreduktion. „Ein solches kondensierendes Verfahren entspricht genau der sog. konzeptistischen Dichtung Giambattista Marinis und seiner Anhänger“, so Ebert-Schifferer.<sup>152</sup> Die Antithese ist die prägnanteste Figur dieser spitzfindigen Kunst und häufigste Form der barocken Dichtung, da sie durch ihren dualistischen Charakter mit dem positiven und dem negativen Beispiel den rechten und den falschen Weg zur Erbauung des Publikums aufzeigen kann. „In ihrer ornamental-rhetorischen und dialektisch-gedanklichen Funktion wird die Antithese zu einem energischen, ontologisch legitimierten Strukturprinzip der Literatur und Philosophie“<sup>153</sup> und auch der manieristischen und barocken Malerei, wie ein Zitat Gregorio Comaninis aus dessen Schrift „Il Figino, ovvero del fine della pittura“ (1591) belegt<sup>154</sup>, bei dem die bekannte Umkehrung der Horazischen „ut pictura poesis“-Formel gefordert wird :

„E come il poeta scherza con gli antiteti, ovvero coi contraposti, così dal pittore sono contraposte dentro una stessa tavola le figure delle donne alle figure degli uomini, quelle de' fanculli a quelle de' vecchi, i seni del mare alla terra, le valli ai monti, et altre simili contrapositioni son fatte, dalle quali non nasce minor vaghezza nella pittura, di quello che da' contrarii veggiam nascere ne' buoni poemi.“<sup>155</sup>

Schneider<sup>156</sup> hebt die Kunsttheorie Leon Battista Albertis hervor, wenn er mit Begriffen der antiken Rhetorik die Epochen der Kunst charakterisiert. Die „ästhetisch gewollte[n] Übersteigerungen“ des Manierismus werden nach dem rhetorischen Konzept der *genera dicendi*, der drei Stilarten, dem *genus grande* oder *sublime* zugeordnet, welches im Gegensatz zum *genus medium* der Hochrenaissance, das der Harmonie der Mitte gilt, die Extreme fördert, um den Spektator emotional zu bewegen (*movere*).<sup>157</sup> Die Manieristen bereiten mit ihrer individuellen Malerei der Kontraste den pathetischen Stil der Leidenschaften des 17. Jahrhunderts vor. Schneider nennt beispielsweise die „Elongationen“ Parmigianinos, die „outrierte[n] Körperbewegungen“ Rosso Fiorentinos weiterhin

---

<sup>152</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 76.

<sup>153</sup> Rädle, Fidel: Artikel „Antithese“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin/ New York 1997, S. 102.

<sup>154</sup> Moffitt (1995), S. 128.

<sup>155</sup> Comanini, Gregorio: Il Figino, ovvero del fine della pittura, Mantua 1591, in: Scritti d' Arte del Cinquecento, hg. u. komment. von Paola Barocchi, Bd. 1, Milano/Neapel 1971, S. 439.

<sup>156</sup> Schneider, Norbert: „Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien“, Berlin 2012, S. 20.

<sup>157</sup> Ibid., S. 20.

Pontormos Farbkontraste sowie das *chiro-scuro* Beccafumis und Savoldos.<sup>158</sup> Caravaggio steht am Ende der Epoche des Manierismus, er vereint und transponiert einige dieser *maniere* der Ausdruckssteigerung in die neue Epoche des Barock. Gemeinsam ist den beiden Stilen das Interesse an der „Auflösung harmonischer Verhältnisse“ im Hinblick auf eine Affekterregung des Betrachters.<sup>159</sup> Schneider spricht von einer „Rhetorisierung des Bildes“ zur Erregung von Emotionen.<sup>160</sup>

Wenn Pericolo<sup>161</sup> Caravaggios Umformung der ästhetischen Ideale Albertis erklärt, schwingt auch der Wunsch Quintilians nach der Überwindung gewohnter Formen mit. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, führt Caravaggio den Bruch der Manieristen mit der Harmonie der Renaissance zugunsten der pathetischen Betrachteransprache fort. Die Mittel des Kontrastes werden bei ihm zu diesem Zweck zugespitzt. In den folgenden Bildanalysen wird mein Hauptaugenmerk auf den Antithesen in der Komposition und dem Bildinhalt liegen, jedoch soll an dieser Stelle ein Gedanke zum Kontrapost als antithetischer Pose vorausgeschickt werden: Caravaggios sich provokant dem Betrachter anbietender „Amor als Sieger“ von 1601/02 (siehe Abb. 25) – eine Reminiszenz an Parmigianino<sup>162</sup> (siehe Abb. 26) – kann als manierterter Kontrapost zur Steigerung des Ausdrucks schlechthin gelten. Eine vergleichbar extreme Pose lässt Guido Reni seinen „Herkules auf dem Scheiterhaufen“ (siehe Abb. 27) ausführen; ähnlich zitiert er Caravaggio auch im Bild „Herkules köpft Hydra von Lerna“ (siehe Abb. 28) wie Luca Giordano im „Prometheus“ (siehe Abb. 29). Ein unbekannter Caravaggist steigert diesen Kontrapost noch einmal (siehe Abb. 30).

Dem Schwung der *figura serpentinata*, von der Caravaggio in der Gegenüberstellung von Göttlichem und Irdischem Gebrauch macht, stellt er eine „klassizistische“ Härte entgegen – so etwa in der zweiten Version des „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 89). Caravaggio verbindet die oben beschriebenen klassischen und manieristischen Prinzipien zu einer neuen Malerei. Er kombiniert die manieristischen Mittel der Spannungserzeugung mit einem neuen Naturalismus der Formen und einem Rückgriff auf klassisch antike Vorbilder. Damit begründet er zusammen mit den Gebrüdern Carracci die Barockmalerei. Von dieser trennt Caravaggio einzig die radikale Reduktion auf das Wesentliche, welche die Figur der Antithese

---

<sup>158</sup> Schneider (2012), S. 20.

<sup>159</sup> Ibid., S. 21.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Vgl. Pericolo (2011).

<sup>162</sup> Schneider (2012), S. 202.

diktiert. In Form des manieristischen „close up“<sup>163</sup> findet ein kategorisches Verneinen von Fülle (*copia*) statt. Die Zuspitzung des Gegensätzlichen verhindert eine barocke Gesamtbewegung.

#### **4. Gemälde Caravaggios, in antithetische Kategorien gefasst**

##### 4.1. Ehrlichkeit und Betrug – Sein und Schein

##### 4.1.1. „Die handlesende Zigeunerin“ (1594) und (1595)

Das im Louvre aufbewahrte Gemälde (siehe Abb. 31) wurde 1594 zusammen mit der „Reuigen Magdalena“ (siehe Abb. 32) und der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) von Gerolamo Vittrici, dem „stellvertretenden päpstlichen Kämmerer“, der auch der Auftraggeber der „Grablegung“ (siehe Abb. 33) und der Schwager von Merisis Freund Prospero Orsi war, gekauft. Die Gemälde zeugen von einer Religiosität und Sittlichkeit nach Filippo Neri, was für eine Auftraggeberschaft der Familie Vittrici spricht, die zu Erstgenanntem einen engen Kontakt pflegte.<sup>164</sup> Bellori erwähnt das Bild in den „Viten“ (1672) als im Besitz Camillo Pamphiljs befindlich. Im Reisetagebuch Paul Fréarts de Chantelou („Journal de voyage du Cavalier Bernin en France“) von 1665 wird es als Geschenk der Pamphilj für Ludwig XIV., 1665 von Bernini überbracht, bezeichnet. Beim Transport soll es beschädigt und anschließend zu beiden Seiten und im oberen Teil ergänzt worden sein.<sup>165</sup> Caravaggio wählt das Querformat „mit nahe an den Betrachter herangerückten Halbfiguren“, welches typisch für die Galeriegemälde Venedigs, jedoch für die römische Malerei eine Neuheit war.<sup>166</sup> Wie im Folgenden gezeigt werden soll, entscheidet sich Merisi meist dann für das Querformat, wenn er die Antithetik zweier horizontal gegenübergestellten Parteien bekräftigen will. In diesem Fall stehen sich in theatralischer Aufstellung (*mis en scène*) eine Zigeunerin links und ein junger Edelmann auf der rechten Seite vor einer von links oben beschienenen Wand gegenüber. Zart hält sie mit ihrer linken seine rechte Hand, um aus dieser zu lesen. Er hat sie zu diesem Zweck vom Handschuh befreit. Tatsächlich aber schaut die Wahrsagerin nicht auf die Handfläche, sondern richtet ihren Blick direkt auf den Jüngling. Dieser stützt posierend seinen linken Arm auf seine Hüfte

---

<sup>163</sup> Pericolo (2011), passim.

<sup>164</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 65.

<sup>165</sup> Schütze (2009), S. 252.

<sup>166</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 73.

und ermöglicht dem Betrachter einen freien Blick auf sein kostbares Gewand und den Fechtdegen. Der verführerischen Weiblichkeit steht damit eine Demonstration männlicher Härte entgegen. Diese Strenge wird durch die geöffnete Schleife seines Hemdkragens aufgelockert. Eine zweite Fassung (siehe Abb. 34) entstand 1595 für Kardinal Del Monte, die nach dessen Tod Kardinal Carlo Emanuele Pio die Savoia erwarb. Das Bild blieb in dessen Sammlung, bis es 1750 von Papst Benedikt XIV. für die Musei Capitolini gekauft wurde. Schütze sieht hingegen die Version im Louvre aufgrund seiner stärkeren Nahsichtigkeit und der Schattenbildung an der Rückwand als weiterentwickelte Zweitfassung.<sup>167</sup> Im römischen Gemälde der Musei Capitolini ist der Kontrast zwischen Mann und Frau jedoch verstärkt. Die schräge Haltung der *Zingara* betont das Umgarnen, während der Jüngling standfester zu sein scheint. In der früheren Version erwidert er den Blick der Zigeunerin und scheint dabei sogar ihren Ausdruck anzunehmen, der mit einem sanften Lächeln Sinnlichkeit vermuten lässt. Dabei merkt er nicht, dass das Handspiel der Wahrsagerin dazu dient, ihm den nur noch wenig sichtbaren Ring, Symbol der unendlichen Treue, vom Finger zu stehlen.<sup>168</sup> Durch diesen Akt bricht die Spiegelung der vermeintlichen Freundlichkeit in ein hässliches Bild des Betrugers. Die Darsteller werden zu Diebin und leichtgläubigem Stutzer, zu Antagonisten in konträrfarbigem Kostüm, das in der unteren Bildhälfte zu einem undurchsichtigen Feld verschmilzt.

Eine moralische Deutung des Themas liegt durch einen Vergleich mit einem Giuseppe Cesari gewidmeten Emblem (siehe Abb. 35) nicht fern.<sup>169</sup> In der Inschrift des Stiches wird von einem unbekanntem Stecher vor „FVR, DEMON, MUNDUS“ („Dieb, Teufel, Welt“<sup>170</sup>) gewarnt. Die Darstellung zeigt wahrscheinlich eine Aufführung einer „*zingaresca*“, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Komödiengattung, von Liebschaften und Betrug handelnd, aus dem kleinen Theater des Palastes Giuseppe Cesaris.<sup>171</sup> Dass Caravaggio die Szene einer sündigen Verführung darstellte, wird erst mit der moralischen Legitimierung durch den Scheincharakter der Theaterdarbietung plausibel. Tatsächlich handelt es sich beim Gewand der Zigeunerin um eine die orientalische Exotik idealisierende Kostümierung.<sup>172</sup> Dass die beiden Versionen zudem als Reflexion über die trügerische Qualität der Malerei gelten

---

<sup>167</sup> Schütze (2009), S. 72.

<sup>168</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 73.

<sup>169</sup> *Ibid.*, S. 74.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, S. 74f.

<sup>172</sup> *Ibid.*, S. 73.



können, verrät das Madrigal „Für eine Zigeunerin“ („Per una cingara“) Gaspare Murtolas von 1603<sup>173</sup>:

„Non so qual sia più maga / O la donna, che fingi, / O tu che la dipingi / Di rapir quella è vaga / Coi dolci incanti suoi / Il core e `l sangue a noi. / Tu dipinta, che appare / Fai, che viva si veda. / Fai, che viva, e spirante altri la creda.“<sup>174</sup>

Mit nordeuropäischen Kupferstichen und den Emblembüchern des 16. Jahrhunderts mit ähnlich moralisierenden Themen standen Caravaggio zahlreiche Vorlagen zur Verfügung. Für Caravaggios Komposition mag Paris Bordones „Die Verführung“ (siehe Abb. 36) mit einer vergleichbaren Geste in Nahaussicht als vorbildhaft gelten. Variationen von Caravaggios Motiv mit verschiedensten Kombinationen, die u.a. auf das Gleichnis vom „verlorenen Sohn“ (Lukas, 15, 11-12) anspielen<sup>175</sup>, finden sich bei Bartolomeo Manfredi (1582-1622), den Franzosen Simon Vouet (1590-1649), Valentin de Boulogne (1594-1632), Nicolas Tournier (1590-1660), Nicolas Régnier (1591-1667) und den Utrechter Caravaggisten Dirck van Baburen (um 1590/95-1624) und Hendrick Terbrugghen (1588-1629).<sup>176</sup> Simon Vouet betont in seinem Gemälde von 1617 (siehe Abb. 37) die Einfältigkeit des Betrogenen und erhöht in derber Art die Deutbarkeit. Zu dem Ring, klar sichtbar am Finger der Alten rechts, wird hier noch die Geldbörse gestohlen. Der Protagonist wird diesmal von beiden Seiten angegriffen. In einer weiteren Version des Malers (siehe Abb. 38) wird die heuchlerische Zigeunerin in einem Geflecht aus Gesten selbst zum Opfer des Diebstahls. Vouet kombiniert das Motiv mit dem Handzeichen des Betrügers aus den „Falschspielern“ Caravaggios (siehe Abb. 41). Den Typus des Gauners verarbeitet Vouet in seinem Gemälde in der Figur des Begleiters der vornehmen Dame in der linken Bildhälfte. Die konzeptistische Verdopplung der Szene bei Vouet gewinnt durch die Lebendigkeit, im Vergleich zu der noch manieristisch steifen Mimik und Gestik in Caravaggios Frühwerk, an barocker Bewegtheit. In Hendrick ter Brugghens „Ungleichen Paar“ (siehe Abb. 39) wird der Gegensatz der Geschlechter durch den Altersunterschied verstärkt. Ein greiser Gelehrter erliegt dem Charme einer jungen Dirne, deren weiß leuchtendes Inkarnat mit dem Pelz des Alten, der sich im Schatten befindet,

---

<sup>173</sup> Schütze (2009), S. 70.

<sup>174</sup> Murtola, Gaspare: Rime. Cioè Gli occhi d'Argo. Le lacrime. I baci. I pallori. Le Veneri. I nei. Gli amori. Dedicati all'Illustrissimo, & Reverendiss. Monsig. Alessandro Centurione, Arcivescovo di Genova, Decano della Camera' Venezia, presso Roberto Meglietti (1603), in: Macioce (2010), Quelle 4, S. 314.

<sup>175</sup> Marini (2001a), S. 405.

<sup>176</sup> Schütze (2009), S. 72.

kontrastiert. Durch eine dritte Person im Hintergrund, die eine Weinkaraffe und ein Glas hält, wird die moralisierende Aussage des Bildes verstärkt, jedoch verliert das Gemälde durch die gedrängte Komposition im Vergleich zu Caravaggios plakativer Perspektivität an Wirkung.<sup>177</sup> Bei Gerard van Honthorst (siehe Abb. 40) bleibt der Gelehrte, der an einem Tisch ähnlich dessen im „Emmausmahl“ Caravaggios (siehe Abb. 122) sitzt, standhaft.

#### 4.1.2. „Die Falschspieler“ (1594/95)

Caravaggio arbeitet bei den „Falschspielern“ (siehe Abb. 41) die Antithese von Rechtschaffenheit und Frevel erneut im links-rechts-Schema aus. Das Gemälde wurde um 1595 über einen Kunsthändler an Kardinal Francesco Maria Bourbon Del Monte verkauft, der einer der wichtigsten Protektoren Merisis werden sollte. Kardinal Antonio Barberini d. J. konnte es 1628 für seine Sammlung erwerben. 1812 gelang das Bild nach der Teilung des Familienerbes in den Besitz des Colonna di Sciarra-Zweiges. 1899 wurde das Gemälde von Maffeo Barberini Colonna di Sciarra in Paris versteigert und erst 1986 wiederentdeckt. Im darauffolgenden Jahr wurde es vom Kimbell Art Museum in Fort Worth akquiriert.<sup>178</sup>

Caravaggios Bild zeigt zwei an einem Tisch, der mit einem orientalischen Teppich abgedeckt ist, gegeneinander kartenspielende Jungen mit einem etwas älteren Kumpanen in pyramidaler Komposition. Der Mann nutzt einen Moment der Unaufmerksamkeit des Jünglings zu seiner Rechten, um dem anderen mit einem Zeichen – der verschlissene Handschuh deutet auf sein betrügerisches Fingerspitzengefühl – das Blatt zu verraten. Dieser zieht darauf eine versteckte Karte hinterrücks hervor. Die schwarz-gelben Streifen in ihren Gewändern verbinden die Betrüger zusätzlich optisch. Der Ärmel des älteren Komplizen macht diesen im wahrsten Sinne des Wortes zur Rechten Hand des jüngeren Gauners. Caravaggio präsentiert den ehrlichen Spieler dem Betrachter symbolisch sichtbar, während er den Betrüger als Rückenfigur positioniert und damit die Sicht auf dessen Dolch freigibt, der im Gegensatz zum offen zur Schau gestellten Degen des Jünglings bei der „Handlesenden

---

<sup>177</sup> Klessmann, Rüdiger: Utrechter Caravaggisten zwischen Manierismus und Klassizismus, in: Ders. (Hg.): Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland: Beiträge eines Symposiums aus Anlaß der Ausstellung „Holländische Malerei in Neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen“ im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Braunschweig 1988, S. 60.

<sup>178</sup> Schütze (2009), S. 248f.

Zigeunerin“ (siehe Abb. 31) mit dem heimtückischen Mord assoziiert wird.<sup>179</sup> Er bildet eine Parallele zur aufstrebenden Diagonale, die vom Arm des Betrügers zu seinem Komplizen führt und verbindet daher auch inhaltlich den Akt des Ziehens der falschen Karte mit der möglichen Bluttat. Der Nacken des fairen Spielers, der wie bei der Muttergottes in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) durch die Neigung des Kopfes freigelegt wird, kann in diesem Sinne als Stelle der größten Verletzlichkeit gedeutet werden.<sup>180</sup>

Aufschlussreich ist Merisis Synthetisieren von Moralität mit Schönheit, Anmut, Liebreiz, Eleganz, Sanftmut und Reinheit, die den jungen Edelmann in fein ausgearbeitetem und im Glanz beleuchteten Hemd auf der linken Seite auszeichnen und Laster mit Hässlichkeit, Grimassen, Verhüllung, welche die beiden Schurken in gauklerhaftem Kostüm rechts repräsentieren. Der Kontrast gipfelt in der Nebeneinanderstellung des unerfahrenen, aber hell beleuchteten Jünglings und seinem deutlich älteren Widersacher mit dunklerem Inkarnat, also von einem gerechten Spieler mit einem wie Justitia bedächtig gesenkten Blick (siehe Abb. 42) und einem hinterhältigen Betrüger, wie ihn bereits Tizian (siehe Abb. 43) darstellte.<sup>181</sup> Vergleichbar unterscheidet George de la Tour (1593-1652) den aufrichtigen, direkten Blick von einem verstorbenen Schieler (siehe Abb. 44). Die zahlreichen Kopien und Variationen, die von Caravaggios Falschspielern entstanden sind, bezeugen die Beliebtheit seiner Bildfindung, mit welcher sich eine neuartige Genremalerei instituierte.<sup>182</sup>

Bei Hendrick ter Brugghen (siehe Abb. 45) stehen sich zwei junge Betrüger und ein alter Stutzer, der an Caravaggios „Der ungläubige Thomas“ (siehe Abb. 119) sowie den Schriftgelehrten Dirck van Baburens (siehe Abb. 96) erinnert, entgegen. Die Würfel (Teil der Arma Christi) und die Soldatenrüstung verweisen auf die Auslosung des Gewands Jesu durch die römischen Soldaten und damit auf den Leidensweg Christi. Die kleine, weiße Würfeldose auf dem Brettspiel in Caravaggios Bild könnte in diesem Sinne als Säule, an welche Christus zur Geißelung gebunden wurde, gedeutet werden. Bei Valentin de Boulogne (siehe Abb. 46) ist das Handzeichen des Betrügers, der mit der Schwärze des Hintergrundes verschmilzt, an eine negative Sicht auf die Orientalik gekoppelt. Nicolas Régnier verbindet das Thema mit der Wahrsagung (siehe Abb. 47) und führt damit zur ursprünglichen, moralisierenden Aussage wie jene Lucas van Leydens in „Die Kartenspieler“ (siehe Abb. 48).

---

<sup>179</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 79.

<sup>180</sup> Ibid., S. 67.

<sup>181</sup> Pericolo (2011), S. 164ff.

<sup>182</sup> Schütze (2009), S. 249.

Auch in Caravaggios Bild kann das Ausspielen des Herz-Asses als Anspielung auf die Verbindung des Glücksspiels zu amourösen Handlungen gedeutet werden. Mit dem Vergleich der Bordellszene Wouter Pietersz. II Crabeths (siehe Abb. 49) wird diese Schlussfolgerung offensichtlich. In diesem Gemälde findet sich zudem die Antithetik von der jugendlichen Verführerin, die im Bild drastisch hell erleuchtet ist und der greisen Kupplerin, die verschattet im rechten Bildhintergrund zu sehen ist.<sup>183</sup>

Caravaggios Vorbilder solcher frühen Genreszenen lassen sich bei Jan Massys mit einem ähnlichen Bildaufbau (siehe Abb. 50), aber auch beim Norditaliener Giulio Campi (siehe Abb. 51), der auch eine Rückenfigur einsetzt, finden.<sup>184</sup> Ein Gaukler in ähnlicher Kostümierung wie jene der Falschspieler, zur damaligen Zeit ironisch „bravi“ genannt, verweist auf die Commedia dell' Arte.<sup>185</sup> Caravaggio hüllt die Szene in ein stimmungsvolles Licht, rückt die Tischkante noch näher an den Betrachter heran und suggeriert mit der Positionierung des Brettspiels, das über die Kante reicht und als moralische Warnung vor dem Glücksspiel gelten kann, einen fließenden Übergang zum Raum des Betrachters. Die optische Illusion lässt jenen denken, er könne intervenieren.<sup>186</sup> Die moralische Erbauung des Publikums führte soweit, dass dieses zum Helfer des Ehrlichen und wiederum zum Gegenspieler der Betrüger werden würde. Die Antithetik von Recht und Unrecht reichte damit über das Bild hinaus.

Caravaggio schenkt dem Betrachter eine Allwissenheit, die er sich, als schöpferischem Maler, nicht minder verleiht. Tatsächlich sollte die Gegenüberstellung von Naivität und Erkenntnis sein gesamtes Werk durchdringen. Bei diesem Spiel wird die Unwissenheit jedoch mit einem areligiösen Lebensstil verbunden und als fatale Ablehnung der Erkenntnisbereitschaft gestraft. In der „Berufung des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 52) führt die Konzentration auf das Geldzählen – auch das Unterstellen eines Diebstahls ist berechtigt – soweit, dass die beiden Figuren links am Tisch und auch der Stutzer, als Rückenfigur gezeigt, Jesus und die Berufung nicht erkennen.<sup>187</sup> Von diesen nichtsahnenden, erstaunten Stutzern will Caravaggio sich und

---

<sup>183</sup> Jansen, Guido: Beitrag: Wouter Pietersz. II Crabeth. Die Kartenspieler, in: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht 13. November 1986 – 12. Januar 1987/ Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 12. Februar – 12. April 1987), hg. v. Albert Blankert u. Leonard Slatkes, Braunschweig 1986, S. 250.

<sup>184</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 80.

<sup>185</sup> Schütze (2009), S. 70.

<sup>186</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 80.

<sup>187</sup> Ibid., S. 126.

sein Publikum absetzen, wie in seinem Selbstbildnis im „Martyrium des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 53) ersichtlich wird, wo er im Vergleich zu den erschreckten Figuren im Vordergrund aus einer Distanz, in einen schwarzen Umhang gehüllt, mit einer schmerzhaften Melancholie, aber stoischen Weisheit, wie auch die Beleuchtung seines Gesichtes bestätigt, die Szene beobachtet.<sup>188</sup> Nach diesem antithetischen Prinzip von Darstellendem und Dargestelltem zeigte sich zuvor Raffael im sogenannten „Selbstporträt mit dem Fechtmeister“ (siehe Abb. 54). Aus erhöhter Position blickt er den Betrachter in nonchalanter Allwissenheit an und präsentiert seine Kunstfertigkeit mit der bewegten, zum Maler gedrehten Figur im Vordergrund, die mit einem Zeigegestus auf den Betrachter weist und diesen damit direkt anspricht. Raffael und Caravaggio erfüllen gleich zwei Forderungen Albertis, nämlich jene nach der „fiktive[n] Präsenz“ und dem hinweisenden Gestus<sup>189</sup>:

„Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell' amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che non molta ammirazione dell' artefice e con molta voluttà si riconoscono.<sup>190</sup> [...] E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso crucciato e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere.“<sup>191</sup>

Die scheinbare Lebendigkeit der Figur im Vordergrund – Raffael wurde für diesen Naturalismus gepriesen, so auch von Pietro Bembo, der Raffaels Darstellungen als „fast atmende Bilder“ bezeichnet – steht in absichtlichem Kontrast zum flächigen Selbstporträt des Malers im Hintergrund.<sup>192</sup> Dieses antithetische Spiel mit *natura* und *ars* ist auch in Caravaggios Werken spürbar. Sein Selbstbildnis im Typus Raffaels und mit dem Zeigegestus des Fechters im „Martyrium des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 53) vereint die beiden Figuren des Doppelporträts Raffaels. Während Merisi sich selbst wie Raffael beinahe in Frontalansicht („*di maestà*“) zeigt, ist der Henker, wie auch Raffaels Fechter, nach der Ästhetik Ludovico Dolces („Dialogo della Pittura intitolato l' Aretino“, 1577) „*di un occhio e mezzo*“ dargestellt.<sup>193</sup> Den verklärten Gesichtsausdruck Raffaels kombiniert Caravaggio mit der Melancholie eines

<sup>188</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 126.

<sup>189</sup> Baader, Hannah: Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 47.

<sup>190</sup> Alberti (2002), S. 100.

<sup>191</sup> Ibid., S. 132.

<sup>192</sup> Baader (1998), S. 41.

<sup>193</sup> Ibid., S. 57.

Giorgione (siehe Abb. 55). Das gesamte Werk Caravaggios ist vom Konzept der scheinbar spontanen und doch emotionalen Wendung des Kopfes, welche Leonardo und Giorgione kultiviert hatten, durchdrungen. Diese Ästhetik der Leidenschaft entwickelt Caravaggio auch unter dem Einfluss Michelangelos weiter. Im „Martyrium des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 53) sind verschiedene Versionen des affektierten, kontrapostischen „*ritratto di spalle*“<sup>194</sup> zu sehen. Einen warnenden Gestus, wie ihn Caravaggio im Selbstporträt vollzieht, zeigt auch die Figur des Hl. Matthäus in der „Transfiguration“ Raffaels (siehe Abb. 56).<sup>195</sup> Dieses Werk, anhand dessen Nietzsche seine Theorie vom „Apollinischen“ und „Dionysischem“ veranschaulichte, kann als grundlegendes Vorbild des antithetischen Konzepts Caravaggios gelten. Es zeigt Christus den Erlöser, der in klassischem Kontrapost, symmetrisch und statisch in sich ruhend, über einer manieristisch bewegten, „chaotischen“ Menge mit *figurae serpentinatae* schwebt. Rubens wird in seiner „barocken Inszenierung“ des Themas (siehe Abb. 57) die „*maniera piacevole*“ der „*maniera terribile*“ – eine Einteilung Ludovico Dolces<sup>196</sup> – nicht mehr wie Caravaggio, wie auch in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, gegenüberstellen, sondern diese zu einer barocken Gesamtbewegung verschmelzen lassen.

#### 4.1.3. „Der Fruchtkorb“ (1595/96)

Kardinal Federico Borromeo kaufte den „Fruchtkorb“ (siehe Abb. 58) direkt von Caravaggio oder erhielt das Bild als Geschenk von Del Monte. Im Zuge des Vermächtnisses der Sammlung Borromeos an die Biblioteca Ambrosiana wurde es 1618 im dortigen Inventar genannt.<sup>197</sup> Es ist Merisis einziges erhaltenes Stillleben und zusammen mit Ambrogio Figinos „Stillleben mit Pfirsichen“ (siehe Abb. 59) und dem „Blumenstillleben“ von Jan Breughel d. Ä. (siehe Abb. 60), die auch als Caravaggios Vorbilder gelten, ausschlaggebend für die Entwicklung der Bildgattung des autonomen Stilllebens.<sup>198</sup>

Ein Bastkorb mit aufwendigem Flechtmuster, in dem eine Vielzahl verschiedener Früchte pyramidal arrangiert ist, ist vor eine Wand mit glänzender, warmer, hell-gelber Farbe, auf

---

<sup>194</sup> Baader (1998), S. 43.

<sup>195</sup> Ibid., S. 45.

<sup>196</sup> Göttler, Christine: „Barocke“ Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens' Transfiguration für Santissima Trinità in Mantua, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Festschrift für Rudolf Preimesberger, hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 172.

<sup>197</sup> Schütze (2009), S. 248.

<sup>198</sup> Ibid., S. 35.

einen am unteren Bildrand angedeuteten Holztisch, über die Kante reichend, gestellt, dem Betrachter frontal in leichter Untersicht präsentiert und wenig links aus dem Bildzentrum gerückt. Er scheint über den Rahmen in den Betrachtterraum zu ragen. Neben prallen, frischen Früchten, wie der makellosen Quitte auf der linken Seite, ist vertrocknetes, aufgeplatztes oder angefaultes Obst, wie etwa ein Apfel mit dunkler Stelle und Wurmloch, positioniert. Auch die Blätter tragen Zeichen der Vergänglichkeit und dienen in der rechten Bildhälfte, in der sie sich in dunkle Schatten zu transformieren scheinen, dem illusionistischen Spiel des Malers. Kleine Wassertropfen bezeugen seine Demonstration der technischen Meisterschaft. Formal ähnelt der Korb jenem, den Caravaggio für das Gemälde „Knabe mit Früchtekorb“ (siehe Abb. 61) entwickelt hatte. Schon dort ist er Teil einer Verführung des Betrachters. Auffällig ist die Spannung, die aus der unterschiedlichen „Ausführung von Figur und Früchtekorb“ mit einer deutlichen Gewichtung auf die Frucht Darstellung herrührt, welche, nach der Anekdote der „antiken Kunstliteratur“ des Plinius wie Zeuxis, die vollkommene Naturnachahmung zelebriert<sup>199</sup>. Im Stilleben gewinnt er jedoch, in atmosphärisches Licht gehüllt, an persuasiver Kraft. Auch die konzeptionellen Ideen werden zugespitzt. Kontrastbildend sind helle Früchte neben dunkle gesetzt; die höchste Präzision, die Plastizität und der Realismus, welche die Darstellung zum *trompe l'oeil* werden lassen, stehen in starkem Gegensatz zum uniformen Hintergrund, so auch die Fülle im Vordergrund mit der Leere dahinter. Während Figino mit den idealisierten Pfirsichen versucht, eine Schönheit in Perfektion zu kreieren<sup>200</sup>, steigern bei Caravaggio Antithesen die Wirkung des Bildes zu beinahe metaphysischem Ausdruck: „Leere und Unbestimmtheit des Raumes, überbordende Fülle und physische Präsenz der Objekte, Naturalismus der Darstellung und kunstvoll ausgewogene Komposition“, so Schütze.<sup>201</sup>

Ebert-Schifferer bemerkt die Verwandtschaft der Darstellung zu „naturwissenschaftlichen Illustrationen der Zeit“, welche in der Sammlung Del Montes nachgewiesen wurden. Caravaggio wollte „dieses kleine Bild wie eine Kostbarkeit auf Pergament wirken [...] lassen“, so Ebert-Schifferer.<sup>202</sup> Der Verfallsprozess der Früchte und Blätter thematisiert eine Zeitlichkeit, die vergleichbar mit dem Erzählstrang der *istoria* ist.<sup>203</sup> „Indem Caravaggio hier

---

<sup>199</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 58.

<sup>200</sup> Spike, John T.: Caravaggio, bearb. v. Michèle K. Spike, New York/London 2001, S. 61.

<sup>201</sup> Schütze (2009), S. 35.

<sup>202</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 100.

<sup>203</sup> Ibid.

in geradezu paradoxer Weise gleichzeitig Flächigkeit und Tiefenräumlichkeit seiner Darstellung betont, verwandelt er diese in eine Allegorie der Malerei und fordert den Betrachter auf, über den Charakter und die besonderen Bedingungen mimetischer Malerei als zweidimensionaler Fiktion zu reflektieren“, so Schütze.<sup>204</sup> Damit rezipiert Caravaggio die antike Mimesis-Debatte über die Malerei als Trugbild, die sich in der Gattung der *xenia*, illusionistische Stillleben, die als Gastgeschenke dienten und welche Philostrat ca. 220 n. Chr. in den „Ekphrasen“ beschrieb, niedergeschlagen hatte. Diese Schriften wurden im 16. Jahrhundert wiederum als Vorlagen für die bildende Kunst genutzt.<sup>205</sup> Auch Caravaggios Gemälde thematisiert „Synästhesieerfahrungen“ und damit den Paragone zwischen Malerei und Poesie, den seine römischen Literaten-Freunde Gaspare Murtola, Marzio Milesi und Giambattista Marino gleichfalls in ihren Madrigalen austragen.<sup>206</sup> Sinnliche „Kontrasterfahrungen“ thematisiert auch Caravaggios „Jüngling, von einer Eidechse gebissen“ (siehe Abb. 4). In einer exaltierten Körperwindung präsentiert der Maler den reizenden Knaben, der den Schmerz, vom Biss der Echse verursacht, durchleben muss und kurz zuvor noch die Schönheit des Lebens, symbolisiert durch die Blumen und die süßen Früchte, die im Bildvordergrund arrangiert sind, genossen hatte.<sup>207</sup> Das Schmücken mit Rosen wird als Verführungsmotiv, der Biss als Bestrafung des „*Impudicus*“, des „unkeusche[n] Finger[s]“ gedeutet.<sup>208</sup> Auch der Früchtekorb versinnbildlicht dieses antithetische Denken, welches den literarischen Stil des 16. und 17. Jahrhunderts kennzeichnet. Ein Sonett Shakespeares verdeutlicht das „Denken in Gegensätzen“ und eröffnet eine moralische Auslegung der Antithese von Genuss und Gefahr, bzw. süßer Liebe und sündhaftem Begehren<sup>209</sup>:

„[...] Roses have thorns, and silver fountains mud,  
 Clouds and eclipses stain both moon and sun,  
 And loathsome canker lives in sweetest bud.  
 All men make faults, and even I in this. [...]“<sup>210</sup>

---

<sup>204</sup> Schütze (2009), S. 35.

<sup>205</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 101.

<sup>206</sup> Schütze (2009), S. 35.

<sup>207</sup> Held (1996), S. 28f.

<sup>208</sup> Ibid., S. 31.

<sup>209</sup> Ibid., S. 29.

<sup>210</sup> Shakespeare, William: Sonett 35, in: Shakespeares Sonnets, hr. v. Stephen Booth, New Haven 1977, S. 32.



Calvesi<sup>211</sup> deutet den Kontrast von frischem und fauligem Obst als Gegenüberstellung von göttlicher Schöpfung und weltlicher Vergänglichkeit („memento mori“, „et in arcadia ego“<sup>212</sup>) und verweist auf die Frucht als Symbol der Passion Christi, der Erlösung, des Paradieses und der Eucharistie, wie sie zuvor etwa Lorenzo Lotto im „Abschied Christi von Maria“ (siehe Abb. 62) und, Caravaggio zitierend, Rubens im „Jesus mit Hl. Johannes und zwei Engeln“ (siehe Abb. 63) einsetzten.<sup>213</sup> Plausibel erscheint Moffitts Deutung mit Hilfe von Emblemsammlungen durch die Information, dass Cesare Ripa seine Erstauflage der „Iconologia“ (1593) Kardinal Del Monte widmete und Caravaggio sicherlich mit dem Werk in Berührung gekommen ist. Auch Moffitt geht von der Intellektualität Merisis aus und plädiert für eine Bezeichnung dessen illusionistischer Malerei als „learned naturalism“ („*naturalismo colto*“).<sup>214</sup> Der Maler habe dazu beigetragen, die „niedereren“ Stilleben-Motive zu einer der „*pittura colta*“ angehörigen Gattung und damit zum Objekt des Gelehrten Diskurses zu erheben. Folgende Zeile eines Epigramms Milesis etwa kann die Begeisterung für Caravaggios neue Malerei, die das Wahre des Dargestellten in all seiner Lebendigkeit präsentiere, während andere Maler wie etwa Figino – man könnte für diesen Fall auch den spielerischen Giuseppe Arcimboldo (siehe Abb. 64) heranziehen – den Betrachter täuschen: „Fingha altri pur le cose, adombre, e lustri, / voi vive e vere le rendete [...]“.<sup>215</sup> Dass Merisi bei solchen intellektuellen Betrachtungen gerade ein Lob für seinen Naturalismus zuteil wird und seine *inventio* weniger Beachtung erfährt, erscheint auf den ersten Blick als Paradoxon, kann jedoch mit einer Forderung Comaninis erklärt werden. Dieser beruft sich bei seiner Theoretisierung der Unterscheidung von Naturwiedergabe und Imagination in „Il Figino [...]“ (1591), mit den Termini „*icastica*“ und „*fantastica*“ auf Platons „Sophistes“ (ca. 365 v. Chr.), bewertet aber im Gegensatz zu diesem ersteren, welcher er das *ingenium* nicht abspricht, als höherwertig<sup>216</sup>:

„L’imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata [...] nel Sofista rassomigliatrice ovvero icastica, e l’altra [...] nell’istesso dialogo detta fantastica. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti [...] perciocché molto più d’arte e d’ingegno esso

---

<sup>211</sup> Calvesi, Maurizio: *Le realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 250ff.

<sup>212</sup> Marini (2001a), S. 389.

<sup>213</sup> Calvesi (1990), S. 250.

<sup>214</sup> Moffitt (2004), S. 65.

<sup>215</sup> Milesi, Marzio: Epigramm auf Michelangelo Merisi da Caravaggio (1600-1610), in: Macioce (2010), *Quelle 2*, S. 311.

<sup>216</sup> Moffitt (2004), S. 69.

mostra nell'imitazione icastica, che non iscopre nella fantastica, essendo più difficile l'imitare una cosa vera, come sarebbe fare un ritratto d'un uom vivo, che dipignere una falsa, come sarebbe l'effigiare un uomo senza l'obbligo del naturale. E da questa maggiore difficoltà credo io che nasca nel riguardatore la maggioranza del compiacimento e della dilettazone."<sup>217</sup>

Caravaggio vereint diese Methoden und wird deshalb von seinem späteren Auftraggeber, Vincenzo Giustiniani, zur höchsten Kategorie der Maler gezählt (siehe Kapitel 4.5.4.).

In ähnlich spiritueller Konzentration stellt Juan Sánchez Cotán (1561-1627), später Mitglied des Kartäuser-Ordens, ausgewähltes Obst und Gemüse in Steinnischen dar, in welchen diese zur damaligen Zeit in Spanien kühlgehalten wurden (siehe Abb. 65). Direkte Parallelen zur Malerei Caravaggios finden sich im von links oben einfallenden Licht, das einen diagonalen Schlagschatten auf die Nischen wirft, im monochromen Hintergrund, im illusionistischen Hinausragen einzelner Teile in den Betrachtterraum, weiterhin im Spiel von Plastizität und Flächigkeit und vor allem in der Antithetik von höchster Natürlichkeit (Detailrealismus) und strenger „künstlich“-mathematischer Komposition.<sup>218</sup> Die Ehrfurcht vor „niedere[n] Dinge[n]“, die durch höchste Präzision in der Darstellung geehrt werden, korrespondiert mit dem Zeitgeist Spaniens, welcher wiederum in Verbindung mit jenem der habsburgischen Lombardei und dem „Rom des Hl. Filippo Neri“ gesetzt werden kann.<sup>219</sup> Eine direkte Motiv- und Konzeptübernahme von Caravaggio zeigt Balthasar van der Asts „Stilleben mit Fruchtkorb“ (siehe Abb. 66), hier jedoch wird Merisis Klarheit zugunsten von Fülle aufgegeben.

Die Werke Figinos, Caravaggios und Cotáns verbindet ihr Gehalt an „humanistischem und theologischem Gedankengut“, welches in der Stillebenmalerei des Goldenen Zeitalters in Holland ausgekostet wird. So erzählen etwa die einzelnen Motive bei Van der Ast die Heilsgeschichte.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Comanini (1971), S. 388; 402.

<sup>218</sup> Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stillebens, München 1998, S. 81.

<sup>219</sup> Ibid., S. 80.

<sup>220</sup> Ibid., S. 81.

## 4.2. Diesseits und Jenseits – Endzeitlichkeit und Ewigkeit

### 4.2.1. „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (1594)

Wie oben erwähnt, entstand auch die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) für Gerolamo Vittrici und ging später in den Besitz der Pamphilj, in deren Inventar es 1652 genannt wird.<sup>221</sup> In dieser Sammlung, in der es sich auch heute befindet, hatte es Bellori gesehen und besonders die Anmut des Engels in Rückenansicht gelobt: „[...] l’angelo è bellissimo, poiché volgendo la testa dolcemente in profilo va discoprendo le spalle alate e ’l resto dell’ignudo interrotto da un pannolino.“<sup>222</sup>

Ein musizierender Engel, zentral und in Rückenansicht, teilt, einen Erdriss am unteren Bildrand fortführend, das Bild in zwei Hälften. Ein weißes Tuch schwingt, in starkem Faltenwurf bewegt, um seinen zarten Körper. Über ihm führt eine Eiche im Herbstkleid die Grenze nach oben über das Bild hinaus weiter. Zur Linken sitzt Josef in ärmlich-zerrissenem Gewand auf den wenigen Habseligkeiten und hält demütig mit leicht schattigem Gesicht und sanft geöffnetem Mund ein deutlich nachvollziehbares Notenheft. Dicht hinter ihm ist der Esel positioniert, der den linken Bildhintergrund füllt und mit großen, gutmütig wirkenden Augen ebenfalls in Richtung des Engels blickt. Die nackten, übereinandergelegten Füße Josefs haben Abdrücke auf dem kargen steinigen Boden am linken Bildvordergrund hinterlassen. Zur rechten des Engels ruht, auf dem Boden kniend, Muttergottes mit Christuskind. Die Figur und Pose der Maria zeigt starke Ähnlichkeit zur „Reuigen Magdalena“ (siehe Abb. 32). Ihr rotes Haar wird hier aber von einem gelben Tuch umschlungen, das sie mit ihrem Kind zu einer Einheit verbindet. Für Caravaggios Werk selten, wird dem Betrachter weiter rechts in venezianischer Manier der Blick auf eine Landschaft eröffnet. Ein Dornenstrauch trennt die heilige Familie von dieser unberührten Natur. Am rechten Bildvordergrund zu Füßen Muttergottes schenkt in silbrigem Schein und farblich mit ihrem Rock verschmelzend eine „Königskerze (verbascum)“<sup>223</sup>, die zur Herstellung von Lampendochten verwendet und seit der Antike mit göttlichem Licht assoziiert wurde, Hoffnung auf das Paradies. Wieder wird die Szenerie durch ein von links oben scheinendes, warmes Schlaglicht beleuchtet. Deutlich ist der Kontrast zwischen der Weite und Farbigkeit der rechten Bildhälfte mit der reichen Vegetation im Hintergrund, die den venezianischen

---

<sup>221</sup> Schütze (2009), S. 251.

<sup>222</sup> Bellori (1976), S. 215.

<sup>223</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 70.

Landschaftstypus eines Giorgione vertritt und der Enge, der Kargheit und Eintönigkeit der linken Seite.

Ebert-Schifferer deutet das Bild im Vergleich zu Joachim Patinirs „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 68) als Verbildlichung des Gegensatzpaares „civitas terrena“ und „civitas Dei“ nach den Schriften des Hl. Augustinus.<sup>224</sup> In diesem Gemälde dient die antithetische Positionierung der Figuren demnach der Gegenüberstellung von Irdischem, präfiguriert durch Josef, der in der Ikonographie wie auch bei Patinir mit weltlichen Tätigkeiten beschäftigt ist, und Himmlischem, versinnbildlicht durch die unberührte Natur der rechten Bildhälfte. Die Dornen, die es noch zu transzendieren gilt, assoziieren die Passion Christi, die Maria mit melancholischem Gesichtsausdruck und resignierter Haltung vorausahnt. In diesem Sinne wurde auch die „Nacktenlinie“ Marias, die der norditalienische Maler Lorenzo Lotto bereits entwickelt hatte und die Caravaggio vielmals, so auch bei der „Reuigen Magdalena“ (siehe Abb. 32) und der „Madonna dei Palafrenieri“ (siehe Abb. 140) heranzieht, mit der Kreuztragung Christi in Verbindung gebracht.<sup>225</sup> Die Kornähren verweisen auf eine Legende, nach welcher die Heilige Familie auf ihrer Flucht an einem Bauern vorbeikam, der Korn säte. Diesem wurde von Maria aufgetragen, er solle den Suchtruppen Herodes' berichten, er habe sie während der Bestückung des Bodens gesehen. Auf wundersame Weise wuchs das Korn über Nacht reif zur Ernte.<sup>226</sup>

Ebert-Schifferer sieht in der Rückenfigur eines Freskos von Niccolò Circignani, genannt Il Pomarancio (ca. 1536- ca. 1598), aus dem Turm der Winde im Vatikan (siehe Abb. 69) ein Vorbild für die Figur des Engels.<sup>227</sup> Das Notenblatt führt zu einer Motette Noel Bauldewijns auf das Hohelied „Quam pulchra es et quam decora (Wie schön bist du und wie reizvoll)“, durch das Incipit „Q“ angedeutet, hin.<sup>228</sup> Die Engelmusik unterstützt den lyrischen Gedanken der pastoralen Landschaft und verwandelt den kläglichen Ort der Rast zu einem *locus aemonus* mit all seiner Lieblichkeit.<sup>229</sup> Ob die musizierende Engelsfigur im etwa zeitgleich entstandenen „Herkules am Scheidewege“ Annibale Carraccis (siehe Abb. 70), die eine Allegorie der Sünde verkörpert, als Vorbild oder Gegenmotiv zu gelten hat, ist nicht

---

<sup>224</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 70ff.

<sup>225</sup> Ibid., S. 67.

<sup>226</sup> Gash, John: Caravaggio, London 1980, S. 51.

<sup>227</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 72.

<sup>228</sup> Hoheslied 7,7., zitiert nach: Ebert-Schifferer (2012), S. 70.

<sup>229</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 73.

geklärt. Spike<sup>230</sup> sieht diese als Konkurrenzbezeugung beider Maler zueinander und Caravaggios Bild damit als Laudatio auf die Musik. Calvesis Vergleich mit der Inschrift „Tota pulchra es“ der Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella bekräftigt die positive Sichtweise auf die Musik als Tor zur Spiritualität.<sup>231</sup> Dieser Gedanke wird auch im Hinblick auf die zentrale Bedeutung der Musik in Caravaggios Leben im Umfeld Del Montes plausibel, jedoch ist die Trennung, die der Engel im Bild vollzieht zu offensichtlich, um in der Deutung übergangen zu werden. Signifikant ist auch die Kombination naturalistischer und manierierter Motive zur Gegenüberstellung von Sinnlichkeit und Spiritualität. Der Engel ist der weltlichen Seite mit Joseph zugewandt, der augenfällig vom sinnlichen Vergnügen der Musik geblendet wird, während Maria und Kind, in kontemplativer Andacht befreit von jeglichen Sinneseindrücken, die Erkenntnis in sich tragen und sich der schmerzhaften Zukunft bewusst sind – „Ego dormio, et cor meum vigilat“ (Hohelied 5,2).<sup>232</sup> In diesem Zusammenhang ist erneut die Verwandtschaft dieses antithetischen Konzepts zum Thema des „Herkules am Scheidewege“ und der zugehörigen „*paysage moralisé*“<sup>233</sup> zu betonen. Weitere Inspiration Caravaggios ist bei Correggio, Lotto, Savoldo, Moretto, Cavalier d’Arpino, Barocci und Giorgione, der im „Gewitter“ (siehe Abb. 71) eine ähnliche Trennung der Bildhälften vollzieht und zu welchem nicht nur die Landschaftsdarstellung, sondern auch das Motiv der Mutter mit Kind führen, zu suchen. Calvesi deutet die gerissene Saite der Violine als Vanitas-Symbol und sieht im Bild einen stufenweisen Anstieg von links nach rechts, vom Stein, der unlebendigen Materie, über das Tier (Esel) zum heiligen, aber sterblichen Menschen (Josef) über den Engel zum Göttlichen.<sup>234</sup> Marini vermutet eine Vereinigung des Niederen zum Höheren durch die Musik (Engel).<sup>235</sup>

Caravaggio folgend, findet sich auch in Giovanni Francesco Barbieris (1591-1666), genannt Il Guercino, Übernahme des Themas (siehe Abb. 72) der Ausblick auf Seiten Marias. Ihr Gesicht ist hell erleuchtet, während jenes des Joseph verschattet bleibt und dieser mit den weltlichen Attributen des Handwerkers, einer Mauer, gezeigt wird, während Maria die

---

<sup>230</sup> Spike (2001), S. 76.

<sup>231</sup> Calvesi (1990), S. 202.

<sup>232</sup> Ibid., S. 203.

<sup>233</sup> Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980, S. 81.

<sup>234</sup> Calvesi (1990), S. 202.

<sup>235</sup> Marini (2001a), S. 409.

göttliche Musik zuteil wird.<sup>236</sup> Auch Orazio Gentileschi (siehe Abb. 73) thematisiert den Aufbruch der Hl. Familie in eine neue Welt; abermals ist sich Maria des damit verbundenen Leidensweges Christi schmerzlich bewusst, während Josef friedlich schläft.

#### 4.2.2. „Narziss“ (1597/98)

Etwa zeitgleich zur „Medusa“ (siehe Abb. 141), unter dem Protektorat von Kardinal del Montes entstand der „Narziss“ (siehe Abb. 74), der höchstwahrscheinlich von Giovanni Battista de Valdibella, einem genuesischen Kaufmann, erworben wurde, welcher 1645 einen „Narziss auf einer Leinwand im Format der tela imperatore von der Hand des Michelangelo Caravaggio“ ins ligurische Savona exportierte.<sup>237</sup> Roberto Longhi erkannte es 1913 in der Sammlung von Paolo d' Ancona in Mailand. Basile Khvoshinsky erwarb das Gemälde im folgenden Jahr für die Galleria Nazionale in Rom. Erst seit der Restaurierung von 1995/96 wird es in der Forschung mehrheitlich Caravaggio zugeschrieben.<sup>238</sup>

Die tragische Geschichte des Narcissus – welcher die Liebe der Nymphe Echo und alle, die ihn begehren, verschmäht und zur Strafe seiner Hartherzigkeit von der Rachegöttin Nemesis (bei Ovid nach der Kultstätte Rhamnusia genannt) zur Liebe seines eigenen Spiegelbildes verurteilt wird – ist in den „Metamorphosen“ (3, 340-510) Ovids beschrieben. Caravaggio zeigt das tragische Moment, als sich Narziss nach dem Genuss des Wassers in einer klaren Quelle „selbst kennenlernt“, wovor der Seher Tiresias gewarnt hatte (3, 345).<sup>239</sup>

Eine mit einem Hauch weißen Pinselstriches angedeutete Wasseroberfläche teilt das Bild horizontal zu fast gleichen Teilen und trennt den in der oberen Hälfte dargestellten schönen Jüngling von seinem geliebten Spiegelbild im unteren Raum. Während er selbst in kostbarem, zeitgenössischen Gewand – ein gleißend weißes Hemd mit detailliertem Faltenwurf, ein silbergraues Brokat-Wams und eine dunkeltürkisfarbene Hose; ein angedeuteter weißer Strumpf wirkt wie eine Fessel – durch ein Schlaglicht von links oben vor dem dunklen Hintergrund in hellem Glanz erstrahlt, wird seine Spiegelung im Wasser

---

<sup>236</sup> Vgl. Salerno, Luigi: I dipinti del Guercino, Rom 1988, S. 182.

<sup>237</sup> Schütze (2009), S. 253f.

<sup>238</sup> Ibid., S. 254.

<sup>239</sup> P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010, S. 151.

annähernd von der Dunkelheit verschluckt. Narziss' Haar ist, wie bei Ovid geschildert, von rötlicher Farbe, sein Gesicht von hellem Inkarnat. Sein leicht geöffneter, seufzender Mund, die leidvolle Stirn und der gebannte Blick korrespondieren mit der emotionalen Hinwendung zur Spiegelung. Caravaggios Komposition weist deutliche Ähnlichkeiten mit einem Kupferstich Tommaso Barlacchis (siehe Abb. 75) auf. Caravaggios Narziss nimmt die gleiche Pose ein und trägt denselben Haarschnitt wie jener in Barlacchis Darstellung.<sup>240</sup> In vergleichbarer Haltung zeigt auch Francesco Curradi (1570-1661) Narziss in seiner jedoch klassischen, konventionellen Interpretation (siehe Abb. 76). Dicht am Wasser kniend, verschmilzt hingegen Caravaggios Jüngling in süßem Schmerz mit seinem Abbild zu einem Kreis, der wie eine Tanzfigur anmutet. Das Abbild scheint lebendig, er hingegen versteinert zu sein.

Spike datiert Caravaggios „Narziss“ aufgrund der undurchsichtigen Schwärze des Hintergrunds und der partiell groben Malweise auf 1608-10. Auch das gleißende, leicht bräunlich schimmernde Licht, welches Caravaggio erst kurz vor seinem Tod einführte, könnte für eine späte Datierung sprechen. Auch Spike bemerkt, dass Merisi in für ihn typischer Manier von den konventionellen Darstellungen, die zur Kennzeichnung des Protagonisten Blumenfelder mit der Narzisse zeigen, in welche Narziss' Blut nach der Schilderung Ovids verwandelt wurde, abweicht.<sup>241</sup> Caravaggios Darstellung ähnele vielmehr einer Szenerie aus Dantes „Inferno“ mit einem über dem trügerischen „Spiegel des Narziss“ liegenden Dante. Spike zufolge beinhaltet das Bild Reflexionsgedanken zum antiken Diskurs über die Malerei als Illusion und die kirchliche Verdammung der sinnlichen Verführung.<sup>242</sup>

Calvesi dagegen deutet die Spiegelung positiv als Gegenüberstellung von Weltlichem und Göttlichem und deren Betrachtung als Reflexion über die Wahrheit. Er sieht in Narziss den Christen, der über das Erkennen des eigenen Ichs zu Gott gelange: „Il Narciso è un' immagine allegorica conseguente a questo principio: conosci te stesso per conoscere Dio.“<sup>243</sup> Das Motiv des Umschließens lässt sich mit der Umarmung als Aufnahme, bzw. Bekehrung zum Christentum, die Caravaggio in der „Bekehrung Pauli“ (siehe Kap. 4.3.2. und Abb. 108, 113) darstellt, vergleichen. Dieser leuchtende Ring, den Narziss und sein Gegenüber bilden,

---

<sup>240</sup> Marini (2001a), S. 445.

<sup>241</sup> Spike (2001), S. 224f.

<sup>242</sup> Ibid., S. 226.

<sup>243</sup> Calvesi (1990), S. 374.

symbolisiere, so Calvesi, die Göttliche Erkenntnis im eigenen Bewusstsein: „[...]è dunque Dio trovato nella propria coscienza [...]“, dabei kennzeichne die Antithese von Geheimnisvollem, Undurchdringlichem und Klarem, Strukturiertem die *maniera* Caravaggios.<sup>244</sup>

Narziss' leidenschaftliche Kopfwendung gibt den Blick auf seinen empfindlichen Nacken frei. Sein Spiegelbild scheint wie Echo den Seufzer zu wiederholen und doch ist es sein größter Feind. Während ihre linken Hände real von einander getrennt sind, vereinigen sich ihre rechten unter Wasser. Solch ein Wunder darzustellen, obliegt dem Maler. Alberti hatte in seinem Traktat Della Pittura (1436, zuerst De Pictura 1435, § 26) Narziss, der sein Abbild entdeckte, als den „Erfinder der Malerei“ bezeichnet<sup>245</sup> und seine Umarmung des Spiegelbildes als Umzeichnung mit der Linie und damit als Aufgabe der Malerei paraphrasiert:

„ [...]Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? Diceva Quintiliano ch'e' pittori antichi soleano circonscrivere l'ombre al sole, e così indi poi si trovò questa arte cresciuta.“<sup>246</sup>

Sicherlich kann Caravaggios Darstellung als Reflexion dieser Metapher aufgefasst werden, interessant ist vor allem jedoch die Durchbrechung der Spiegelung als reiner Abbildung der Natur, welche Caravaggio bildlich mit dem Eintauchen der Hand Narziss' ins Wasser und damit durch den Spiegel hindurch darstellt. Schon Alberti forderte im Sinne des Liebreizes (*vaghezza, venustà, amenità*) die Natur nicht nur abzubilden, sondern zu übertreffen. Symbolisch zerstört Merisi aber die von Alberti gepriesene Harmonie, das Nichtüberschreiten der Grenzen, und ermöglicht eine grenzenlose Darstellung, die manieristische *meraviglia*. Bei Del Monte experimentierte Caravaggio mit Spiegeln, um einen größtmöglichen Illusionismus zu erreichen. Um die Wirkmacht des Bildes zu verstärken, setzt Caravaggio bewusst rhetorische Mittel ein. Im Bild stehen sich Realität und Fiktion in antithetischer Komposition horizontal gegenüber. Für eine Klarheit der Aussage (*perspicuitas*), vor allem aber für eine suggestive Wirkung, reduziert er drastisch die Szene auf das Motiv der Spiegelung, die Hell-Dunkel-Kontraste verstärken die Spannung. So wie

---

<sup>244</sup> Calvesi (1990), S. 58.

<sup>245</sup> Schütze (2009), S. 72.

<sup>246</sup> Alberti (2002), S.102-104.



Narziss an sein Abbild gefesselt wird, ist der Betrachter von der scheinbaren Natürlichkeit des Bildes gebannt. Wie die „Medusa“ versinnbildlicht auch der „Narziss“ das kunsttheoretische Pygmalionmotiv von der Ambiguität der Malertätigkeit von der Verlebendigung des Kunstwerkes und dessen gleichzeitiger Versteinerung durch sein Festhalten im Moment. Durch den Einsatz illusionistischer Mittel verschwimmt wie die rechte Hand des Narziss mit jener seines Spiegelbildes auch die Grenze von Medium und Betrachtterraum. Wie der Jüngling von seinem eigenen Spiegelbild geblendet wird, ist das dem Betrachter real anmutende Gemälde nur ein Trugbild; demnach stehen sich der Glaube des Betrachters und der Betrug des Malers gegenüber. Der Künstler schenkt seiner Idee mit der Übertragung zum Kunstwerk die Ewigkeit, die der Vergänglichkeit der Welt des Betrachters gegenübergestellt wird. Ein moralisierendes Gedicht, verfasst in Antithesen von Wahrheit und Trugbild von der Hand des Giambattista Marino ca. 1596, könnte als Beschreibung Caravaggios Gemälde gelten<sup>247</sup>:

„La contempla e saluta e tragge (ahi folle!)  
da mentito semiante affanno vero.  
Egli amante, egli amato, or gela or bolle,  
fatto è strale e bersaglio, arco ed arciero.  
Invidia a quell' umor liquido e molle  
la forma vaga e `l simulacro altero,  
e geloso del bene ond' egli è privo,  
suo rival sulla riva appella il rivo.“<sup>248</sup>

Unter Verarbeitung des von Caravaggio später ausgereiften *chiaroscuro* und dem typischen Kontrast von hellem Inkarnat und blutrotem Gewand, zeigt Gerard van Kuijl (1604-1673) Narziss (siehe Abb. 77) in der Pose Caravaggios „Hl. Johannes der Täufer“ (siehe Abb. 17). Auf die Kontemplation des Narziss konzentriert sich Johannes Moreelse (1602-1634) in caravaggesker Nahsicht (siehe Abb. 78).

---

<sup>247</sup> Marini (2001a), S. 446.

<sup>248</sup> Marino, Giambattista: Adone, hg. v. Marzio Pieri, Bd. 1, Rom 1975, S. 284.

#### 4.2.3. „Hl. Matthäus mit dem Engel“ (1599, verschollen) und (1602)

Kardinal Mathieu Cointrel (Matteo Contarelli) konnte 1565 eine Kapelle in San Luigi dei Francesi erwerben und hatte eine genaue Vorstellung von deren Ausmalung.<sup>249</sup> Jedoch waren die Arbeiten auch nach dessen Tod 1585 noch nicht begonnen, weshalb der *Reverenda Fabbrica di San Pietro*, die auch den Bau von Sankt Peter überwachte, die Aufsicht erteilt wurde.<sup>250</sup> Del Monte war Mitglied des Kollegiums und verhalf Caravaggio daher wahrscheinlich zu dessen erstem öffentlichen Auftrag. Die seit 1945 verschollene, erste Version des „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 79) kommt den Forderungen Contarellis sehr nah: „ein sitzender Matthäus mit Buch, der schreibt oder schreiben will, daneben ein stehender Engel, überlebensgroß, der mit ihm argumentiert oder [sic!] ähnliches tut.“<sup>251</sup> Caravaggio zeigt Matthäus als einfachen Mann mit grobem, bäuerlich muskulärem Körper und rudimentär derben Gesichtszügen, der über seine Schrift, an die er sich mit festem Griff klammert, zu staunen scheint. Seine stabilen Beine hat er übereinandergeschlagen, wodurch das Linke in den Raum des Betrachters zu reichen scheint. Ähnlich posiert Raffaels Jupiter aus der Gartenloggia der Villa Farnesina, den bereits Agostino Veneziano in einem Stich zum „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 80) transformiert hatte.<sup>252</sup> Zu den lombardischen Vorbildern zählen sicherlich Girolamo Romaninos „Hl. Matthäus und der Engel“ (siehe Abb. 81), in welchem sich in verwandter Art ein bürgerlicher Matthäus in ähnlicher Tunika und ein zarter, edel gekleideter Engel gegenüberstehen, als auch Ambrogio Figinos Version von 1586-88 (siehe Abb. 82), in der ein Engel mit vergleichbar großen Flügeln und ähnlicher Haltung dargestellt ist. Gezeigt wird die Schriftinspiration, wie sie im 2. Brief an Timotheus (3,16) geschildert wird („omnis scriptura divinitus inspirata“), wobei sich *causa principalis* (das göttliche Wort) und *causa instrumentalis* (der Evangelist als Medium) entgegenstehen.<sup>253</sup>

Im Unterschied zu seinen Vorgängern, bei denen der Engel noch eine visionäre Erscheinung ist, lässt Caravaggio seinen manieristischen Engel mit „überlängten Gliedmaßen“, „ondulierten Locken“ und „kunstvoll manierierte[m] Standmotiv“<sup>254</sup> direkt ins Geschehen

---

<sup>249</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 119.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 121.

<sup>252</sup> Ibid., S. 121ff.

<sup>253</sup> Schneider (2012), S. 249-250.

<sup>254</sup> Schütze (2009), S. 112.

eingreifen und ihm eine korrigierende Funktion zuteil werden. In einer schwungvoll gedrehten Körperhaltung mit einem extremen Kontrapost, welche als Gegenstück zur Pose des Matthäus die weiblichen Züge des Engels verstärkt, schmiegt dieser sich an den Evangelisten an. Seine *figura serpentinata* wird kompositorisch im Bogen des Stuhlfußes – es handelt sich um einen einklappbaren „Sgabello di Savonarola“<sup>255</sup> – weitergeführt. Sanft führt seine weiche Hand jene Robuste des Matthäus, in der er seine Schreibfeder hält, zurück zu einer vorherigen Textstelle der hebräischen Schrift. Das helle Gefieder wie das transparente, flatternde Gewand stehen in deutlichem Kontrast zur schweren, dunklen Kleidung des Evangelisten. Nochmals korrespondiert der Einsatz des Lichtes mit der Bildaussage. Während Matthäus' Gesicht noch verschattet ist, leuchtet das Antlitz des Engels im Schein der Allwissenheit und Erkenntnis. Romanino benötigt für diese Botschaft noch eine Kerze als Lichtquelle, so auch Giovan Girolamo Savoldo in seiner Version des „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 83). Von Savoldo übernimmt Caravaggio die religiöse Symbolik der Helldunkel-Antithetik, wie sie im Christentum als Lichtmetaphysik Tradition feiert. So beginnt das Johannesevangelium im fünften Vers: „Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen“ („Ex lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt“).<sup>256</sup> Matthäus wurde auserwählt und ihm wird die Ehre der Erleuchtung zuteil. Abermals handelt es sich beim Dargestellten um ein Wunder, das einem Menschen, in diesem Fall dem Evangelisten, widerfährt und das ihn mit göttlicher Hilfe von der Beschwerlichkeit einer anthropomorphen Tätigkeit für einen Moment befreit. Diesem Augenblick folgt gewissermaßen die Ewigkeit. Ebert-Schifferer verweist zur Unterstützung dieser These auf die Ähnlichkeit mit antiken Sokrates-Büsten, die der Kopf des Evangelisten aufweise. „Der Philosoph galt als prä-christliches Exempel menschlichen Nichtwissens, dem sein *Daimon* – in der Renaissance wie ein Engel dargestellt – die himmlische Weisheit übermittelte [...]“, so Ebert-Schifferer.<sup>257</sup> In diesem Zusammenhang ist auch auf die Enthusiasmus-Theorie Marsilio Ficinos zu verweisen, nach welcher auch der Künstler zu den spirituell Ergriffenen gerechnet wird.<sup>258</sup>

Die Betonung der nackten Füße des Apostels lässt sich anhand des oratorianischen Pauperismus-Ideals erklären, mit welchem Caravaggio im Umkreis Borromeos in Mailand

---

<sup>255</sup> Schütze (2009), S. 112.

<sup>256</sup> Schneider (2012), S. 249.

<sup>257</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 123.

<sup>258</sup> Schneider (2012), S. 249.

und Filippo Neris in Rom vertraut gemacht wurde.<sup>259</sup> Ähnlich wie im Bild „Ekstase des Hl. Franziskus“ (siehe Abb. 84) und in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) fungiert der Engel, Symbol der Hoffnung, als Trostspender, Vertreter Gottes und Begleiter auf dem beschwerlichen, weltlichen Weg zu diesem. Bezeichnend sind Caravaggios neuartige Bildfindungen wie jene der „Ekstase des Hl. Franziskus“ (siehe Abb. 84), bei dem nicht der Moment der Stigmatisierung, sondern die Linderung des Schmerzes durch die Vision von einem Engel, bei Caravaggio in Form einer direkten physischen Zuwendung, dargestellt wird.<sup>260</sup> Guercino (siehe Abb. 85) lässt seinen Engel mit ähnlich verklärtem Blick wie jenem in Caravaggios frühen Selbstporträt im Bild „Die Musiker“ (siehe Abb. 7) über die Schulter zum Betrachter schauen. Dieser unterstützt Matthäus, indem er ihm das Evangelium vorhält und ihm damit zur Erleuchtung verhilft. Die Gestaltung des Hintergrundes, in welchem der Ausblick auf ein Wolkengebilde die Dunkelheit hinter Matthäus vertreibt, korrespondiert mit dieser Idee.

Eine ähnliche Motivik wird des Öfteren zur Darstellung der „Befreiung des Hl. Petrus“, so auch bei Guercino (siehe Abb. 86), gebraucht. Bei Hendrick ter Brugghen (siehe Abb. 87) spendet ein junger entschlossener Engel, der mit einem Zeigegestus auf den Himmel und sein Versprechen der Erlösung hindeutet, einem ängstlichen, gealterten Petrus Trost und befreit diesen symbolisch von den kalten, eisernen Fesseln der Welt. Gerard van Honthorst übernimmt den Typus von Caravaggios Engel und jenen des Hl. Petrus aus der „Kreuzigung Petri“ (siehe Abb. 172) und kombiniert sie in caravaggesker Reduzierung in seiner Interpretation der „Befreiung Petri“ (siehe Abb. 88) nach dem Kompositionsschema Caravaggios aus der „Berufung des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 52).

Während aber in der ersten Version des „Hl. Matthäus“ Caravaggios wie in dessen „Ekstase des Hl. Franziskus“ noch eine manieristische Melancholie des „*dolce martire*“<sup>261</sup> im Vordergrund steht, schwingt in der zweiten Version von 1602 (siehe Abb. 89), die im Folgenden besprochen werden soll, schon ein zum Barock führendes Pathos mit. Caravaggio unterzeichnete im Juli 1599 einen Vertrag für die Seitenbilder der Contarelli-Kapelle.<sup>262</sup> Für das erste hierzu geschaffene Bild, das „Martyrium des Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 53),

---

<sup>259</sup> Ebert-Schiffener (2012), S. 123.

<sup>260</sup> Ibid., S. 88.

<sup>261</sup> Ebert-Schiffener (2012), S. 88.

<sup>262</sup> Ibid., S. 124.

entwickelte er in Auseinandersetzung mit ähnlichen Ansätzen der Manieristen, u.a. Hendrick Goltzius', Tintoretto's sowie auch Giuseppe Cesari (siehe Abb. 90), die „Sturzflugfigur“<sup>263</sup>, welche prägend für sein Konzept des göttlichen Eingreifens ins Weltgeschehen sein sollte. Eine ähnliche „mirakulöse Intervention“<sup>264</sup>, die nach dem Konzil von Trient (1545-1563) zur Stärkung der katholischen Kirche und ihrer Vermittlerfunktion zwischen Gott und den Menschen vermehrt konkret dargestellt wurde, findet sich in Tintoretto's „Wunder des Hl. Markus“ von 1548 (siehe Abb. 91) sowie in Pellegrino Tibaldi's, für die Kirche San Giacomo zu Bologna geschaffenen, „Ankündigung der Geburt des Täufers“ (siehe Abb. 92) und seiner „Predigt Johannes des Täufers“ (siehe Abb. 93).<sup>265</sup>

Die erste Version des „Hl. Matthäus“ von Caravaggio kaufte Vincenzo Giustiniani, Del Monte's Nachbar, ein reicher Genueser Bankier und gebildeter Kunstsammler, für seine Sammlung.<sup>266</sup> 1815 ging es, zum Kernbestand der Sammlung Giustinianis gehörend, in den Besitz des Königs von Preußen nach Berlin über. 1945 soll das Gemälde während seiner Auslagerung im Krieg im Flakturm von Friedrichshain verbrannt sein.<sup>267</sup>

Baglione's Vorwurf, die Malerei Caravaggio's sei öffentlich abgelehnt worden, steht in Widerspruch zur Erteilung des Auftrages für das Altarbild der Kapelle, das im Februar 1603 eingepasst wurde.<sup>268</sup> Aufschlussreich aber ist, dass Caravaggio in dieser zweiten Version des „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 89) von extravaganten Spitzfindigkeiten absieht.<sup>269</sup> Dies könnte wiederum bezeugen, dass es eben jene Kunstgriffe, die zu den Vorlieben des Malers gehörten – er wird diese später erneut einsetzen – waren, die zur Kritik an seiner Kunst führten und die, wie an diesem Beispiel ersichtlich, von den Auftraggebern für die zweite Version verhindert wurden. Andererseits machte erst jenes artifizielle Konzept Caravaggio's religiöse Bilder für die private Sammlung ansprechend. Die Sammlungen boten einen vergnüglichen Ort, an dem die römische Nobilität ihr Wissen und Kunstverständnis zur Schau stellen konnte. Caravaggio's *acutezza*, die einfallsreiche und intellektuelle Anspielung, kam diesem intellektuellen Spiel mit den rhetorischen Zielen *docere, delectare et movere* entgegen.

---

<sup>263</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 126.

<sup>264</sup> Schneider (2012), S. 178.

<sup>265</sup> Ibid., S. 265.

<sup>266</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 95.

<sup>267</sup> Schütze (2009), S. 259f.

<sup>268</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 131.

<sup>269</sup> Ibid.

Gemeinsam eine doppelte S-Kurve bildend, stehen sich in der zweiten Bearbeitung des Themas diesmal vertikal ein noch älterer Mann mit schütterem Haar und ein jugendlicher Engel mit Lockenpracht gegenüber. Das Hochformat unterstützt das Konzept der orthogonalen Antithetik des Bildes, in welchem der Antagonismus von menschlicher Vergänglichkeit und himmlischem Äon noch deutlicher herausgestellt wird. Matthäus ist durch das Erscheinen des Engels, der nicht mehr symbolisch, sondern direkt eingreifend, von oben auf ihn herabstürzt, solchermaßen erschreckt, dass er sich mit leicht geöffnetem Mund zu diesem nach oben dreht, wodurch der Schemel auf dem er kniet, was wiederum seine gewundene Haltung verstärkt, umzukippen droht. Caravaggio nutzt dieses Motiv, um wieder den Übergang zum Raum des Betrachters optisch aufzuheben. So lässt er auch das Evangelium über die Tischkante ragen, was zudem symbolisch gedeutet werden kann. Der Tisch und der Hocker stünden demnach als alltägliche Gebrauchsgegenstände für die Diesseitigkeit, die unbeständig, im wahrsten Sinne hinfällig ist. Der Engel, der dem Evangelisten nicht nur beisteht, sondern ihn energisch überrumpelt, argumentiert aristotelisch-logisch überzeugend mit rhetorisch-scholastischem Gestus und symbolisiert als Gesandter Gottes die jenseitige Beständigkeit und Ordnung. Der Gesamtschwung des Bildes wird in der rhetorisch-beweisenden Geste des Engels, der seinen Zeigefinger maniert biegt, weitergeführt, wobei das Physische auch durch eine rötliche Färbung, die eine Durchblutung der Finger andeutet, verstärkt wird. Es handelt sich hierbei um eine Aufzählung und damit um eine Andeutung auf „die Genealogie Christi, mit der das Matthäus-Evangelium beginnt“<sup>270</sup>.

Bei Guido Reni (siehe Abb. 94) erscheint dem gealterten Hl. Hieronymus in horizontaler Gegenüberstellung ein junger, blonder Engel, der einen ähnlichen Gestus ausführt, so auch schon bei Peterzano (siehe Abb. 95). Dirck van Baburen (siehe Abb. 96) lässt dieses Handzeichen den jungen Jesus vor den ungläubigen Schriftgelehrten vollziehen. Schon Dürer betonte die Überlegenheit des jungen Christus (siehe Abb. 97). Häufig kombinieren die Caravaggisten im Sinne des *concettismo* die Werke ihres Vorbilds miteinander. Van Baburens Gemälde (siehe Abb. 96), in welchem dieser zudem Caravaggios Matthäus der ersten Version zitiert, kann als beispielhaft für diese Mode angesehen werden. Vergleichbar erschrocken

---

<sup>270</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 132.

wie Caravaggios Matthäus zeigt sich der Hl. Hieronymus, dem während des Schreibens die Hl. Muttergottes mit Kind erscheint, bei Guercino (siehe Abb. 98).

Während der Engel in Caravaggios zweiter Version in all seiner Leichtigkeit schwebt und der feingliedrige Faltenwurf seines weißen Umhanges – einen Kontrast zu den dunklen Flügeln bildend – Weichheit der Bewegung suggeriert, verweilt Matthäus noch im beschwerlichen Diesseits. Seine Gestalt ähnelt stark der Figur aus dem „Opfer Abrahams“ (siehe Abb. 131), mit welcher Caravaggio einen Typus zu erschaffen scheint. Die grelle orangefarbige Tunika verschmilzt mit seiner ähnlich orangestichigen Hautfarbe und kontrastiert mit dem hellen Inkarnat des Engels. Jedoch wird auch er vom Schlaglicht getroffen und beide heben sich scharf konturiert vom dunklen Hintergrund ab. Ein goldener Nimbus verweist bereits auf seine Heiligsprechung und verbindet ihn nicht nur kompositorisch mit den Goldrändern des Evangeliums und den partiell vom Licht vergoldeten Engelsflügeln. Die Aureole deutet zudem auf seinen himmlischen Bestimmungsort, für den er bald die weltliche Dunkelheit verlassen wird.

Im Sinne der Deutung Federico Zuccaris, die das *disegno* als „*segno di Dio*“, als von Gott gegebene Idee (siehe Kapitel 3.2.) begreift, wird Matthäus durch die Intervention Gottes vom Unwissenden zum Wissenden, wie auch der Betrachter durch das Voraugenführen des Malers vom Blinden zum Sehenden wird. Lucas Cranach des Älteren „Amor nimmt sich die Augenbinde ab“ (siehe Abb. 99) zeigt einen sich über die Lehren Platons selbst zum Sehenden erklärten Cupido und ist Ausdruck der Neuplatonischen Philosophie der Frühen Neuzeit. Marsilio Ficinos (1433-1499) „*Theologia Platonica*“ (1482) verbindet die Philosophie Platons mit dem Christentum und beinhaltet eine Rangordnung mit einer Trennung von Göttlichem und Weltlichem, sowie von durch Gott verlebendigter Natur und lebloser Materie.<sup>271</sup> Auch Caravaggios „Amor als Sieger“ (siehe Abb. 25), der zugleich den Vers „*Amor vincit omnia*“ („Amor besiegt alles“) Vergils versinnbildlicht, verkörpert dieses Prinzip und zeigt eine edle Verachtung („*nobile sprezzatura*“)<sup>272</sup> des Irdischen und den Triumph des Göttlichen. Nach einer ähnlichen vertikalen Rangordnung ist Caravaggios zweite Version des „Hl. Matthäus“ aufgebaut, in der Göttliches über Menschlichem und das Menschliche wiederum über Materiellem (Tisch und Hocker) stehen.

---

<sup>271</sup> Panofsky (1980), S. 204ff.

<sup>272</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 155.

Dieser Auftrag machte Caravaggio zum „Magnificus Dominus“, zum „Hochwürdigen Herr[n]“<sup>273</sup>, wie er im Vertrag genannt wurde, und führte wahrscheinlich zu dem nachstehenden Engagement bei Tiberio Cerasi, dem Generalschatzmeister des Papstes, für die Ausmalung seiner Kapelle in Santa Maria del Popolo, die Gegenstand des zweiten Punktes im folgenden Kapitel sein soll.

#### 4.3. Der falsche Weg und der rechte Weg – Ungläubigkeit und fester Glaube

##### 4.3.1. „Martha bekehrt Magdalena“ (1597/98)

Dass Caravaggio sich bei Del Monte mit optischen Experimenten beschäftigte, belegt seine Darstellung eines Konvexspiegels im Bild „Martha bekehrt Magdalena“ (siehe Abb. 100), das in diese Zeit, um 1597/98, fällt<sup>274</sup> und in welchem Caravaggio zwei biblische Themen kombiniert. Zunächst handelt es sich um das gegenreformatorische Thema der Bekehrung der Sünderin Magdalena zur Anhängerin Christi. Die Darstellung in Dialogform versinnbildlicht aber auch die Schilderung Lukas‘ (10, 38-42)<sup>275</sup>, nach der Christus ins Haus Maria und Marthas kam und Martha diesen bediente, er jedoch Maria, die seine Rede vernahm und von ihrer Schwester, wie im Bild gezeigt, getadelt wurde, lobte, „sie habe den guten Teil gewählt.“

1606 ist das Gemälde im Inventar Olimpia Aldobrandinis nachgewiesen, in deren Familienbesitz es bis 1769 dokumentiert ist. Auf der Bildrückseite ist für das 19. Jahrhundert die Familie Panzani aus Arezzo als Besitzer vermerkt. Zwischen 1904 und 1909 erwarb es der argentinische Diplomat Indalecio Gómez in Paris und brachte es nach Buenos Aires. Nachdem es 1971 bei Christie’s versteigert werden sollte, jedoch nicht verkauft wurde, gelangte es 1973 ins Detroit Institute of Art. Anhand diverser Kopien des Gemäldes hatte Roberto Longhi bereits 1943 die Bildfindung Caravaggios betont.<sup>276</sup>

Links, an einem unmittelbar am Betrachtterraum grenzenden Holztisch argumentiert Martha in rhetorischer Gestik in Richtung Magdalenas gewandt und wird daher dem Betrachter im Profil gezeigt. Beinah flehend unterwürfig, stützt sie ihre Ellenbogen auf den Tisch.

---

<sup>273</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 132.

<sup>274</sup> Ibid., S. 105.

<sup>275</sup> Anstett-Janßen, Marga: Artikel: Martha, in: LCI, Bd. 7, Rom u.a. 1974, Sp. 565.

<sup>276</sup> Schütze (2009), S. 256.



Magdalena steht dagegen frontal zum Betrachter, nur ihren Kopf dreht sie leicht zu ihrer Schwester. Während Martha in ärmlichen Kleidern gezeigt wird, glänzt Magdalena in der rechten Bildhälfte in kostbarer Aufmachung. Zu ihrer Linken hält sie den großen, rund umrahmten Konvexspiegel, der bedrohlich die Schwärze des Hintergrundes mit Ausnahme einer grellen Lichtreflexion abzeichnet und in der Ausschmückung ihrem schwarz-goldenen Seidenkleid ähnelt, vor ihrer Brust mit der rechten Hand eine weiße Orangenblüte. Vor Magdalena sind eine Puderdose und ein blendender, goldener Kamm gelegt. Ein kräftiges Rot, ein schimmerndes Grün und ein helles, warmes Gelb verbinden die Gewänder der beiden Schwestern, die sich in der Gestalt auffallend ähneln, jedoch maltechnisch gänzlich unterschiedlich ausgeführt sind. Das verschattete Gesicht Marthas und ihre ausgehangene Frisur sind mit groben Pinselstrichen matt skizziert, während das von links scheinende Schlaglicht Magdalena im Glanz erstrahlen lässt und die detaillierte Stofflichkeit hervorhebt. Ein flüchtig gemalter, erdfarbener Umhang hüllt Martha in eine stumpfe Undurchsichtigkeit und verbindet sie mit der Bodenständigkeit des schweren Holztisches. Einzig ihre Hände, durch die sie ihre Botschaft übermittelt, sind in deutlicher Helle ausgeführt. Dagegen balanciert Magdalena in spielerischer Leichtigkeit ihren Spiegel an der rechten Tisch- und gleichzeitiger Bildkante. Auffällig ist, dass sich der dunkle Hintergrund von Martha aus aufzulösen und ein Erkenntnis bringendes Licht von ihr in Richtung Magdalena sich auszubreiten scheint. Nach diesem Prinzip wird auch der Spiegel vom Licht getroffen und bereits eine Stelle hinter ihrer linken Schulter beginnt grünlich zu schimmern.

Del Monte besaß ein Gemälde des selben Themas von Bernardino Luini von 1515 (siehe Abb. 101), das Merisi als Vorlage zur Verfügung stand.<sup>277</sup> Caravaggio scheint Magdalenas Gewandschleife im Bild Luinis als kleinen Spiegel gedeutet zu haben, zu ähnlich ist er dem seinigen. Auch in diesem Tableau stehen sich die beiden Parteien in Nahaussicht vor schwarzem Hintergrund entgegen und auch hier stehen die Utensilien Magdalenas sinnbildlich für deren Eitelkeit. Marthas Geste der Ermahnung und Marias Handzeichen der Abwehr treffen sich im Bildzentrum.

Caravaggio bricht die dominanten Lokalfarben Rot, Gelb und Grün, zudem führt er ein entscheidendes Novum ein, indem er den unmittelbaren Moment der Bekehrung darstellt. Während Martha noch mitten in ihrer Rede ist, deutet Magdalena mit ihrem Finger schon

---

<sup>277</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 106.

auf die erleuchtete Stelle im Spiegel. Das Licht kann folgerichtig als Mittel göttlicher Intervention, die Geste Magdalenas mit der Blume und ihr goldener Ring als Vermählung mit Christi, die im Hohelied beschrieben ist, gedeutet werden.<sup>278</sup> Der Spiegel wird damit ähnlich wie in Caravaggios „Narziss“ (siehe Kap. 4.2.2.) vom Attribut der Eitelkeit, als welches ihn Tizian (siehe Abb. 102) zeigt, zum „Symbol der von göttlicher Weisheit inspirierten Selbstreflexion“.<sup>279</sup> Marini verweist in diesem Zusammenhang auf die vergleichbare Licht-Spiegel-Metaphorik des Hl. Paulus im Brief an die Korinther (II, 3,18).<sup>280</sup> Marthas Gesicht hingegen ist verschattet, während sie die Wunder Christi aufzählt<sup>281</sup>, ist sie selbst des Erkennens nicht fähig. Antithetisch stehen sich damit die weltliche Lebensführung der Martha (*vita activa*) und die Spiritualität Marias (*vita contemplativa*), mit einer Idealisierung der zweitgenannten Lebensweise, gegenüber. Stefania Macioce<sup>282</sup> hat die „*disputatio*“ der beiden Heiligen anhand antiker Rhetoriken und der „*Chirologia and Chironomia*“ John Bulwers (1644) analysiert. Marthas eifrige Geste der „*Disputabit*“ (siehe Abb. 103, Buchstabe H), eine bei Quintilian<sup>283</sup> (Institutio Oratoria XI, 3, 101 und 114) theoretisierte Geste, kontrastiere mit der statischen Geste der Affirmation Magdalenas, mit welcher sie ihr Bekenntnis zu Christus deklariert. Jene wird bei Bulwer als „*Conscienter affirmo*“ bezeichnet (siehe Abb. 103, Buchstabe D). Der gleiche Gegensatz findet sich bei Simon Vouet<sup>284</sup>; hier wird der Kontrast noch verstärkt (siehe Abb. 104), da der Maler Martha mit der energischen Geste der „*Arguebit*“ (siehe Abb. 103, Buchstabe W) argumentieren lässt, während Magdalena, noch mit den Attributen der Eitelkeit bestückt, den spirituellen Gestus der „*Contraria distinguet*“ vollzieht (siehe Abb. 103, Buchstabe Z).<sup>285</sup> Ähnlich wie in Caravaggios „Emmausmahl“ (siehe Abb. 122) und in „Die Falschspieler“ (siehe Abb. 41) führt ein mit einem Teppich bedeckter Tisch suggestiv ins Bild.

---

<sup>278</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 106.

<sup>279</sup> Schütze (2009), S. 76.

<sup>280</sup> Marini (2001a), S. 421.

<sup>281</sup> Schütze (2009), S. 76.

<sup>282</sup> Macioce, Stefania: Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio, in: Storia dell' arte, Bd. 16/17, Rom 2007, S. 82.

<sup>283</sup> Quintilianus (2006), S. 646-650, XI, 3, 101 und 114 : „pollici proximus digitus medium, qua dexter est, unguem pollicis summo suo iungens remissis ceteris est [...] narrantibus et distinguentibus decorus. [...] manus sinistra numquam sola gestum recte facit: dextrae se frequenter accommodat, sive in digitos argumenta digerimus [...]“.

<sup>284</sup> Macioce (2007), S. 83.

<sup>285</sup> Ibid.

Orazio Gentileschi (siehe Abb. 105) übernimmt Caravaggios Konzept: Auch in seiner Version ist Magdalena schon bekehrt, während Martha noch tadelt und auch der Spiegel ist nicht mehr Eitelkeitssymbol, sondern Instrument der Selbstreflexion, das mahnend in Richtung des Betrachters gedreht ist. Bei Jan Bylert (1598-1671) wird, der traditionellen Ikonographie verpflichtet, einem Engel die Aufgabe der Bekehrung Magdalenas zugetragen (siehe Abb. 106). Die Heilige, die im Gestus der Abwehr dem Weltlichen entsagt, wird vom göttlichen Licht getroffen, welches in caravaggesker Manier von links oben ins Bild fällt und auf welches der Engel ähnlich wie in Caravaggios Werk „Das Opfer Abrahams“ (siehe Abb. 131) verweist. Bemerkenswert ist die direkte Gegenüberstellung der weltlichen Attribute (Globus, Perlenkette) und eines kleinen Christus am Kreuz, zu dem Magdalena blickt. Trophime Bigot (siehe Abb. 107) zeigt die Szene in Steigerung des *chiaroscuro* Caravaggios nach der Manier George de la Tours mit einer symbolischen Kerze als Lichtquelle.

Das Ziel dieser Darstellungen lässt sich mit der Forderung Paleottis, die Malerei möge der Persuasion zum christlichen Glauben dienen, erklären:

„[...] parlando delle imagini cristiane, dicemo che il fine di esse prencipale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; [...] per unire gli uomini con Dio [...]“<sup>286</sup>

#### 4.3.2. „Bekehrung Pauli“ (1600/01) und (1604)

Für das Thema der „Bekehrung Pauli“ schuf Caravaggio erneut zwei Versionen. Die erste Fassung von 1600/01 (siehe Abb. 108) ging in die Sammlung des Kardinal Sannes, der wie Cerasi Mitglied der Apostolischen Kammer war.<sup>287</sup> 1646 gelang das Gemälde in den Besitz des neunten Almirante di Castiglia, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, der es nach Madrid brachte. Später erwarb es der Genuese Agostino Ayrolo. 1682 ist es im Inventar Francesco Maria Balbis dokumentiert. Erst in den 1950er Jahren gelang es zurück nach Rom, in den Palazzo der Odescalchi.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Paleotti (1961), S. 215.

<sup>287</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 135.

<sup>288</sup> Schütze (2009), S. 261.

Das Gemälde zeigt in komprimierter, gedrängter Komposition die Szene der Apostelgeschichte (9,3-6), in der Saulus von Tarsus, ein Christenfeind, auf seiner Verfolgungsreise nach Damaskus durch eine Lichterscheinung mit einer verbalen Botschaft des bereits zu Gott aufgefahrenen Jesus zum Christentum bekehrt wird und sich fortan nach seinem neuen Taufnamen als Paulus bezeichnet.<sup>289</sup>

Wieder beschränkt Caravaggio die Personenanzahl auf das Wesentliche des Geschehens und bricht mit der ikonographischen Tradition der figurenreichen Darstellung des Themas. Er wählt den Moment des Sturzes Sauls vom Pferd, als dieser vom Licht geblendet wird und die Worte Christi, „Saul, Saul, warum verfolgst Du mich?“ (Apg 9,4), hört. Auch in diesem Gemälde stoßen in dramatischer Bewegung zwei Gegenparteien, diesmal diagonal, aufeinander. Christus, von einem Engel getragen, stürzt auf die Erde hinab, einzig ein durch dessen Kraft gebrochener Ast trennt ihn physisch von seinem weltlichen Gegenspieler. Auf die zukünftige Wandlung verweisend, hält er seine Arme, Paulus bereits empfangend, geöffnet und über die Schranke hinaus. Saulus signalisiert mit der Bedeckung seines Gesichts durch die Hände – eine Geste der Abwehr – dass dieser noch nicht bereit zum Umdenken ist, wie in der Schrift durch seine dreitägige Blindheit verdeutlicht wird. Caravaggio betont das Physische, Erdende des eigentlich symbolischen Fallens. Der Betrachterstandpunkt befindet sich, dicht an den unteren Bildrand gerückt, auf der Höhe des Gefallenen, wodurch dessen schmerzhafter Erkenntnisprozess unmittelbar erfahrbar wird. Während Saul sich noch mit aller Heftigkeit wehrt, beginnt seine Kampfrüstung bereits sich aufzulösen, bzw. mit der Haut Sauls zu verschmelzen. Auch sein Helm liegt symbolisch auf dem kargen Boden, während sein Schwert, das zugleich auf dessen Martyrium in Form der Köpfung verweist, noch gegen Christus gerichtet ist.

Ein tiefroter Mantel bewahrt ihn vor dem direkten Kontakt mit der steinigen Erde und deutet auf die zukünftige Liebe zum Herrn hin. Paulus ist in der Tradition der antiken Philosophendarstellungen mit langem Bart und hoher Stirn gezeigt, was dessen großes Wissen mit der Beherrschung der griechischen Sprache versinnbildlicht.<sup>290</sup> Die Soldaten über ihm verraten mit ihrer heftigen Reaktion ihre Verwirrtheit über das Geschehen. Der Hintere verweigert sich, der Botschaft nicht gewachsen, sich die Ohren zuhaltend. Der Vordere blickt

---

<sup>289</sup> Lechner, Gregor Martin: Artikel: Paulus, in: LCI, Bd. 8, Rom u.a. 1976, Sp. 129.

<sup>290</sup> Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 4., durchgesehene Auflage, Stuttgart 2011, S. 199.

verblendet wie auch das aufgeschreckte Pferd in Richtung Christi und des Engels, ist des Erkennens derer aber ebenfalls nicht mächtig. Pericolo<sup>291</sup> vergleicht diese Figur mit einem Holzschnitt aus dem 16. Jahrhundert (siehe Abb. 109), der einen deutschen König in ähnlicher Aufmachung zeigt und erklärt dessen Adaption mit dem Ziel Caravaggios die Neugier seines Publikums mit belustigender Exotik zu befriedigen. Die Lanze des Soldaten bei Caravaggio folgt der quer verlaufenden Gesamtbewegungsrichtung der Darstellung und kontrastiert mit den zarten Händen Christus'. Der Halbmond auf seinem Schild verbindet ihn, mit der orientalischen Stadt im Bildhintergrund.<sup>292</sup> Seine greisenhaften, verbitterten Gesichtszüge divergieren stark von der anmutigen Jugend und gleichzeitigen Weisheit Jesu und des Engels. Der Schaum im Maul des Pferdes dagegen deutet auf die Rigorosität des Reiters hin. Im Hintergrund stehen sich Dunkelheit auf der Seite der Soldaten und ein auf Frieden weisendes Licht auf Seiten Jesu gegenüber. In der Ferne ist Damaskus angedeutet, davor kündigt eine Königskerze, wie in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) die Erlösung durch das göttliche Licht an.

Als Vorbilder standen Caravaggio die Bearbeitung des Themas von Michelangelo Buonarroti in der Cappella Paolina (siehe Abb. 110) sowie ein Bild Raffaels (siehe Abb. 111) und weiterhin die Version Christofano Gherardis (siehe Abb. 112), die ebenfalls Christus leibhaftig zeigen und damit dem Betrachter ein Erkenntnisvermögen zusprechen, zur Verfügung. Mit seiner zweiten Fassung von ca. 1604 (siehe Abb. 113) kehrt Caravaggio zu seinen Malgewohnheiten zurück, was für eine zunehmende Freiheit des Künstlers spricht. Nochmals wird die Figurenanzahl drastisch beschränkt und die Szene weit vom orientalischen Damaskus ins alltägliche Rom verlagert. In seiner klaren Strukturierung der neuen Version, welche an die engen und dunklen Verhältnisse der Kirche angepasst ist, folgt er auch seinem Mitstreiter Annibale Carracci (1560-1609), dem der Auftrag für das Altarbild (siehe Abb. 114) erteilt wurde. Ebert-Schifferer hält zudem eine Adaption Caravaggios der Figuren des Petrus und Paulus von Carracci für möglich.<sup>293</sup> Caravaggio setzt sein bewährtes Prinzip des göttlich motivierten Lichts ein, welches seine Figuren aus der Dunkelheit befreit und verweist damit auch auf seine norditalienischen Vorbilder, etwa Parmigianino (siehe Abb. 115) oder Moretto (siehe Abb. 116), die auf die direkte Darstellung der Christusfigur

---

<sup>291</sup> Pericolo (2011), S. 254f.

<sup>292</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 137.

<sup>293</sup> Ibid.

verzichten. In Caravaggios Gemälde spiegelt Saulus, der auch in seiner jugendlichen Gestalt und seiner graziösen Schönheit an Christus aus der ersten Fassung angeglichen wird, die empfangende Geste Jesu wider. Er hebt sich dadurch von seinem Diener im Hintergrund ab, der, wie dessen schattiges, angestrenktes Gesicht signalisiert, mit dem Zäumen des Pferdes, einer weltlichen Tätigkeit, beschäftigt ist und unfähig bleibt, weder die göttlichen Strahlen, die von rechts oben ins Bild fallen, noch die Bekehrung zu erkennen.

Auch in dieser Darstellung verzichtet Caravaggio nicht auf die symbolischen Attribute Sauls, die jedoch jetzt der Vergegenwärtigung seiner edlen Herkunft dienen und nicht mehr feindlich gegen Christus gerichtet sind. Sauls Bereitschaft zur Bekehrung gleicht eher einer heiligen Ekstase als einem widerwilligen Sturz. Sein Wohlwollen überträgt sich auf das gesamte Bild, welches von gänzlicher Friedlichkeit bestimmt ist.<sup>294</sup> Auch das Pferd ist ruhig dargestellt, zieht vorsichtig sein rechtes Vorderbein an, um seinem Besitzer nicht zu schaden und folgt damit seinem natürlichen, richtigen Instinkt. Der feste Griff des bäuerlichen Alten am Zaum des Pferdes, der dieses erneut schäumen lässt, steht in Widerspruch zur Zartheit der Hände Sauls. Erneut erreicht Merisi dadurch eine Antithetik von weltlichen Strapazen und himmlischer Erlösung.

In vergleichbarer Haltung zeigt George de la Tour den „Hl. Joseph als Zimmermann mit Christus-Knabe“ (siehe Abb. 117), dem der Jesusknabe die Kerze, Symbol des Erkenntnis bringenden, göttlichen Lichts, vorhält.

Merisis Bild zeichnet sich durch eine hohe suggestive Kraft aus, die seiner Funktion als Andachtsbild entspricht. Caravaggios Ziel ist es, den Betrachter zur Meditation zu bewegen. Der Eingriff Gottes in die Welt mittels des Lichts ist in diesem Fall so stark, dass Saul blitzartig bekehrt wird und in seiner Ergebenheit über die untere Bildkante in den Betrachterraum zu fallen scheint. Derselben Kraft des Gemäldes soll der Betrachter erliegen. Dieser wird damit entweder zum Ergebenen oder zum Widersacher Gottes.

Rubens (siehe Abb. 118) lässt Saul vergleichbar ergeben und mit ausgebreiteten Armen die Botschaft Christi, der leibhaftig ins Bild tritt, empfangen. Das sich ruhig verneigende, weiße Ross Sauls kontrastiert mit dem dunklen, sich wild aufbäumendem Pferd eines die Situation nicht begreifenden, erschreckten Soldaten in der linken Bildhälfte. Rubens übernimmt das

---

<sup>294</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 137.

Konzept Caravaggios, verwandelt dessen melancholisches *close-up* des stillen, intimen Moments jedoch in ein barockes, vielfältiges Historiengemälde mit einer Gesamtbewegung des Getümmels von Leibern.<sup>295</sup>

#### 4.3.3. „Der ungläubige Thomas“ (um 1603)

Für das Gemälde „Der ungläubige Thomas“ (siehe Abb. 119) wird erneut eine Auftraggeberschaft Vincenzo Giustinianis angenommen. Das Gemälde gelang 1812 in den Besitz des preußischen Königs, wurde allerdings als „für das Museum nicht geeignet“ empfunden und daher im Berliner Stadtschloss, danach im Schloss Charlottenburg und im Neuen Palais ausgestellt. Im zweiten Weltkrieg wurde es von Russland konfisziert und dann 1958 zurückgegeben. Seit 1963 befindet es sich in der Bildergalerie des Schlosses Sanssouci in Potsdam.<sup>296</sup>

Das Gemälde gehört in die Gruppe der querformatigen, nahansichtigen, emblematisch auf das Wesentliche reduzierten, halbfigurigen Galeriebilder Caravaggios mit einem rechts-links-Antithetik-Konzept. Das Gemälde zeigt eine, der Auferstehung Christi zugehörige, Episode aus dem Johannesevangelium (20, 19-29)<sup>297</sup>. Als Christus, auf die *Resurrectio Domini* folgend, durch eine verschlossene Tür ins Haus seiner Jünger getreten und sich ihnen durch seine Wundmale zu erkennen gegeben hatte, war der Apostel Thomas nicht da gewesen. Er zweifelte an der Auferstehung bis acht Tage später Christus erneut erschien und ihn anhielt, seine Wunde zu berühren und Thomas ihn daraufhin als seinen „Herrn und Gott (*dominus meus et deus meus*)“ anerkannte.<sup>298</sup> Caravaggio betont in seiner Darstellung das Motiv der Seitenwunde, welcher als „Pforte des Lebens“ gehuldigt wurde und aus der „das Blut des Sakraments, das die Kirche begründete“, floss.<sup>299</sup> Merisis Bild kann als Manifest der Sinnlichkeit gelten, so scheint hier eine Passage aus Lomazzos „Trattato dell’arte delle pittura, scoltura et architettura“ versinnbildlicht zu sein:

„Imperoché cominciaressimo a conoscere tutte le cose per i suoi primi et immediati principij e questi anco conosceressimo non in idea e separatamente da le cose particolari, come dissero alcuni, né

---

<sup>295</sup> Friedlaender, Walter: Caravaggio Studies, Princeton (NJ)/London 1955, S. 28.

<sup>296</sup> Schütze (2009), S. 263.

<sup>297</sup> Laag, Heinrich: Artikel: Thomaszweifel, in: LCI, Bd. 4, Rom u.a. 1972, Sp. 301.

<sup>298</sup> Poeschel (2011), S. 191.

<sup>299</sup> Ibid., S. 191f.

imaginati e collocati solamente ne l' intelletto umano, come altri volsero, ma tali, quali concorsero a la formazione de le cose particolari; e quasi con gl'occhi istessi gli potremmo vedere e con le dita dimostrare. Il che e la piú bella e certa maniera di conoscere di tutte quante le altre. [...] è piú certa la pruova sensuale [...] una cosa averà di sua natura l' essere conoscibile, quando sarà tale che si possa vedere con gl' occhi e sentire con le altre sentimenta.“<sup>300</sup>

Lodovico Dolce theoretisiert den Effekt des „*far toccar con mano*“ in seinem Traktat „Dialogo della Pittura [...]“ (1557)<sup>301</sup>: „[...] ci fa toccar con mano che le figure dipinte da buoni maestri parlano, quasi a paragon delle vive. [...] L'ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera.“<sup>302</sup>

Auch Rubens konzentriert sich in der „Beweinung Christi“ (siehe Abb. 120) auf den Tastsinn. Mit der negativen Betonung der Physiologie bis hin zur Zerstörung des menschlichen Körpers deutet er zugleich auf die Befreiung vom weltlichen Schmerz. „Rubens' Fleisch und Blutmalerei macht sichtbar, daß auf den menschlichen Körper von außen gewirkt werden kann, daß er [...] unnatürlichen Affekten ausgesetzt ist“, so Heinen.<sup>303</sup> In Caravaggios Bild hat Jesus mit der Auferstehung diesen physischen Prozess überwunden. Das Verlangen nach körperlicher Bestätigung liegt auf Seiten der noch der Diesseitigkeit verhafteten Jünger. Caravaggios Bild spiegelt diese Ambiguität der Körperlichkeit wider. Christus beugt sich auf der linken Bildhälfte hingebungsvoll zu seinen Jüngern. Behutsam umfasst er die forschende Hand Thomas' – schon Dürer hatte dieses Hinführen in der „Kleinen Passion“ (siehe Abb. 121) betont<sup>304</sup> – während seine Rechte die, sich traditionell auf der gegenüberliegenden Seite des Herzens befindliche, Wunde freilegt. Caravaggio zeigt Jesus als liebevollen, zarten Jüngling mit schwächlichem Körper, sanft gelocktem Haar und rosigen Wangen. Er taucht die Szene in warmes Licht, wobei er einen Gegensatz zwischen der weich modellierten Haut Jesu und dem harten Faltenwurf seines Grabtuches, welches dieser wie eine Toga trägt<sup>305</sup>,

---

<sup>300</sup> Lomazzo (1974), S. 21f.

<sup>301</sup> Koos, Marianne: Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des „Ungläubigen Thomas“, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hg. von Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1144.

<sup>302</sup> Dolce, Lodovico: Dialogo della pittura. Intitolato l'aretino. [...], in: Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 1, Bari 1960, S. 153.

<sup>303</sup> Heinen, Ulrich: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Ders./ Andreas Thielemann (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaft im Barock, Göttingen 2001, S. 101.

<sup>304</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 167.

<sup>305</sup> Ibid.



entstehen lässt. Jenes ist hautfarben und unterstreicht Christus' Entblößung vor seinen drei Jüngern, die auf der rechten Bildhälfte eine einheitliche Gruppe bilden. Sie sind als deutlich älter gekennzeichnet, um Christus von ihnen abzuheben. Gestaffelt beugen sie sich zu der Wunde herab, dabei zeugen ihre faltigen Gesichter von heftigem Staunen. Thomas stützt seine linke Hand in die Seite – eine Geste der Fassungslosigkeit, dabei platzt sein Gewand an der Schulter auf. Ähnlich wie im „Emmausmahl“ (1601) aus der National Gallery in London (siehe Abb. 122) symbolisiert dies den Moment der existenziellen Erkenntnis der Auferstehung.<sup>306</sup> Christus und seine Jünger bilden mit zueinander gebeugter Haltung eine Mandorla, die bereits auf die später folgende Episode der *Ascensio Domini* anspielt und die Jünger mit dem Salvator vereint. Jedoch ist auch auf die negative Behaftung der emotionalen Mimik, die in starkem Kontrast zur stoischen Anmut Christi steht, zu verweisen. Die Stutzer sind des Glaubens ohne sinnlichen Beweis nicht fähig, das unterscheidet sie in negativer Weise von denen, die Christus glorifiziert: „Selig, die nicht sehen und doch glauben“ (Johannes 20, 29). Hinzu kommt die abermals eingesetzte Antithetik von weltlicher Vergänglichkeit und göttlicher, ewiger Reinheit. In diesem Sinne kann auch der Kontrast von den schmutzigen Fingernägeln des Thomas und der hellen Haut Christus gedeutet werden. Das Motiv des Voraugenführens wird dazu verwendet, eine starke inhaltliche Trennung von einem überzeitlichen, übernatürlichen, göttlichen Ideal, ausgedrückt in Form von hell beleuchteter Schönheit, Ordnung, Leichtigkeit und Allwissenheit und einer dem Verfall geweihten Diesseitigkeit mit all ihrem Leid, der Schuld und dem Unverständnis der Menschheit vorzunehmen. Im Bild „Madonna di Loreto“ (siehe Abb. 123) sind, trotz dessen Funktion, das Demutsprinzip, das Armutsideal und die Nächstenliebe zu fördern, die schmutzigen Füße, die Bellori in seiner Biographie Caravaggios instinktiv kritisiert, ein Zeichen der gestraften Menschheit und ein bewusst eingesetztes Mittel der Abschreckung. Und obwohl der Christus-Knabe einen verbindenden, segnenden Gestus wie jenen, der bei John Bulwer mit „Colligit“ (siehe Abb. 103, Buchstabe O) betitelt ist, ausführt<sup>307</sup>, sind Maria und Christus deutlich überhöht und idealisiert gezeigt. So wird auch ihre marmorne Statuenartigkeit als Symbol der Unsterblichkeit durch den Kontrast mit der bröckelnden Wand, ein Zeichen der Vergänglichkeit, betont. Die zusammenführende Gebärde Jesu darf in diesem Fall wie beim „Ungläubigen Thomas“ als Andeutung des Malers auf die

---

<sup>306</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 167.

<sup>307</sup> Macioce (2007), S. 85.

Durchbrechung von Bildebenen verstanden werden, denn Madonna und Kind treten durch den Türrahmen (*quadro riportato*) in den Raum der Betenden ein wie die Darstellungen Caravaggios durch ihre persuasive Wirkung über den Bilderrahmen in den Raum des Betrachters eingreifen. Auch Marianne Koos bemerkt die Thematisierung des „Bild-Betrachter-Verhältnis[es]“: Sie sieht in der Christusfigur eine Personifikation des Kunstwerks, welches aus einem Vorhang enthüllt wird und das durch seinen Illusionismus bestaunt und zur Verifizierung seiner Materialität berührt wird. Die Durchdringung der Leinwand durch den Finger des Betrachters jedoch hätte ihr Aufbrechen zur Folge, wie in der Darstellung durch den zerrissenen Ärmel des Thomas, der an die Wunde Christi erinnere, versinnbildlicht sei.<sup>308</sup> Koos deutet in diesem Sinne auch Caravaggios Malweise als Technik der *dissimulatio*. Tatsächlich ermöglicht die Lasiertechnik einen dünnen Farbauftrag und eine glatte Bildmembran, die ihre Fiktivität verschleiert und einer unberührten Wasseroberfläche, die ein Spiegelbild wie jenes des „Narziss“ (siehe Abb. 74) wiedergibt, gleicht.<sup>309</sup> Caravaggios Reflexion kulminiert also in einem antithetischen Spiel von scheinbarem „*toccar con la mano*“ und eigentlichem „*noli me tangere*“.<sup>310</sup>

Im „Ungläubigen Thomas“ setzt Caravaggio „göttliche Erkenntnis und menschlichen Zweifel“ gegenüber.<sup>311</sup> Wie Christus den Glauben der Menschen stärkt, indem er bereit ist, einen Sinnesbeweis zu erbringen, so tut dies Caravaggio durch seine überzeugende Malerei, für welche er bereit ist, radikale Mittel einzusetzen.

Ein Vergleich mit den Interpretationen Andrea del Verrocchios (siehe Abb. 124), Giorgio Vasaris (siehe Abb. 125) und auch Dürers (siehe Abb. 121), bei welchen Christus einen segnenden Gestus vollzieht, verdeutlicht, dass Caravaggio hingegen jegliche offensichtlichen Verweise über das Dargestellte hinaus vermeidet.<sup>312</sup> Aufgrund dieser Konzentration auf die sinnlichen Reize wurde Caravaggio von den frühen Kunstgeschichtsschreibern als „Zerstörer der Malerei“ bezeichnet (so bei Baglione, siehe Kapitel 2). Jedoch sind gerade das persuasive Konzept und die artifiziellen Mittel ein Beweis für Reflexion und *inventio* des Malers. Auch die durchaus negative Darstellung des Thomas und die bewusste Wahl des Moments, in welchem Thomas noch zweifelt – im Gegensatz zur Version Salviatis (siehe Abb. 126), der

---

<sup>308</sup> Koos (2005), S. 1146.

<sup>309</sup> Ibid., S. 1149.

<sup>310</sup> Ibid., S. 1150.

<sup>311</sup> Schütze (2009), S. 154.

<sup>312</sup> Koos (2005), S. 1142.

einen anmutigen, demütigen Thomas im Augenblick der Erkenntnis darstellt<sup>313</sup> – bezeugt einen tiefgründigen Sinn Caravaggios Werks. Diese Scheinhaftigkeit, das wahre Wunder, die Idealität Christus und seine Bestimmung als Erlöser trotz seiner Leiblichkeit zu erkennen und sich vom Realismus der Darstellung nicht blenden zu lassen, bleibt genau jenen vorbehalten, die auch einen höheren Sinn des Bildes vermuten und an das Übernatürliche glauben, welches Caravaggio in diesem Gemälde bewusst nicht zeigt. In der weltlichen Intimität das Glaubenerweckende zu erkennen und dieses wiederum durch einen starken Illusionismus zu vermitteln, ist die künstlerische Leistung Caravaggios. Caravaggio überwindet manieristische Formen durch den Naturalismus daher nur scheinbar. Hinter der realistischen Darstellung verstecken sich manieristische Mittel wie das *close up*, das extreme *chiaroscuro*, eine Vorliebe zur Radikalität sowie Bildteilungen und eine „Erstarrung“, eine Monumentalität der Figuren. Das Eindringen des Fingers von Thomas in den Körper Christi verdeutlicht zudem den manieristischen Willen der Erweiterung des natürlichen Raumes und die Überschreitung der realen Grenzen.

Guercino (siehe Abb. 127) lässt im *close-up* Christus majestätisch wie eine Lichtgestalt vor dem in Schatten getauchten Jünger erscheinen. Bei Ter Brugghen (siehe Abb. 128) ist Christus von seinen Jüngern umkreist, die sich der Leibhaftigkeit des Auferstandenen mit allen Sinnen zu vergewissern scheinen. Ter Brugghen verleiht ihnen charakteristische Gesichter. Der ältere Apostel zur Linken Christi erinnert an den Typus des Schriftgelehrten wie er in der nordeuropäischen Malerei des 16. Jahrhunderts, etwa bei Dürer (siehe Abb. 97), Tradition hatte. Dirck van Baburen setzt ihn ebenfalls in seinem „Jesus unter den Schriftgelehrten“ (siehe Abb. 96) ein. Einen ähnlichen Typus bildet Guercino in „Susanna und die Alten“ (siehe Abb. 129) ab. Im Schatten versteckt, schaut er begierig auf die junge Susanna, deren schöner Körper hell beleuchtet ist. Auch in diesem Bild befindet sich der Ausblick in die Ferne auf Seiten der Unschuldigen, während bedrohliche Schwärze den Hintergrund der Alten – der Betrachter wird durch die Geste des Alten zum Mittäter – bestimmt. In Mattia Pretis Version des „Ungläubigen Thomas“ (siehe Abb. 130) fallen die Jünger von allen Seiten über die Physis Christi und dessen Wundmale her und auch dieses Gemälde besticht durch seine Antithese von der Spiritualität Christi und der materiellen Vergewisserung seitens der Apostel sowie durch Kontraste in einzelnen Motiven, bspw.

---

<sup>313</sup> Koos (2005), S. 1142.

zwischen dem bloßen Haupt des Paulus am rechten Bildrand und der Düsternis seines Nachbarn.

#### 4.3.4. „Das Opfer Abrahams“ (1597/98)

Gott befahl Abraham, er solle als Beweis seines Glaubens seinen einzigen, lang ersehnten Sohn Isaak als Brandopfer darbringen. Abraham ging hierauf mit seinem Sohn, zwei Dienern und einem Esel auf einen Berg, den späteren Tempelberg Jerusalems. Dort ließ er die Knechte zurück und zog mit Isaak, den er das Holz für den Altar tragen hieß, weiter. Er legte diesem Fesseln an, um ihm dann mit einem Messer die Kehle zu durchtrennen.<sup>314</sup>

Caravaggio wählt für sein Gemälde (siehe Abb. 131) erneut den Punkt höchster Dramatik, als Abraham zum Töten ansetzt. Im selben Moment eilt ein Engel herbei und bringt Abraham von seiner Tat ab, indem er ihm berichtet, er habe die Probe Gottes bestanden. Caravaggios Engel zeigt auf einen Widder, den der Vater stattdessen opfert (Gen 22).<sup>315</sup>

Abermals gliedert Merisi sein Gemälde durch mehrere antithetische Motive. Der erste Kontrast ergibt sich dadurch, dass der Maler die brutale Szene vor eine ruhige Landschaft mit Sonnenuntergang setzt und sie in ein warmes Abendlicht taucht. Dramatisiert dagegen wird mit dem Einsatz starker Schlagschatten, durch welche Teile des Bildes in völlige Finsternis getaucht werden. Der Hintergrund teilt sich – ähnlich wie im Bild „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (siehe Abb. 67) – in ein linkes, in Dunkelheit getauchtes Waldstück und einen Ausblick auf die friedliche, römische Landschaft mit Architektur und zwei angedeuteten Personen. Abraham ist schriftgetreu als alter, bärtiger Mann im Gewand mit zusätzlichem Umhang dargestellt und steht in starkem Kontrast zum unbekleideten Engel. Abraham verrät durch seinen angespannt verbissenen Gesichtsausdruck seine innerliche Verzweiflung, während der jugendliche Engel ruhig, aber mit Kraft nach seiner rechten Hand greift. Stärker noch ist der Gegensatz zwischen dem um sein Leben schreienden, dunkelhaarigen Isaak und dem liebevollen Gesichtsausdruck des sich anbietenden, Lamm-ähnlichen Widders, der als einziger eine Lichtreflexion im dunklen Auge aufweist. Meist wird Isaak typologisch mit

---

<sup>314</sup> Poeschel (2011), S. 48.

<sup>315</sup> Lucchesi Palli, Elisabeth: Artikel: Abraham, in: LCI, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 23.

Christus in Verbindung gebracht. Er trägt die Holzscheite – sein Marterinstrument – wie Jesus das Kreuz und sollte wie dieser nach Gottes Willen geopfert werden.<sup>316</sup> Marini erkennt im Stein, auf den Issak wie ein Tieropfer gelegt ist, eine Anspielung auf den Felsen Petri, bzw. Christus als Fundament der Kirche.<sup>317</sup> Demgegenüber stellt Caravaggio Isaak keineswegs als gottergebenen Märtyrer dar. Vielmehr ist dessen heftige Mimik der Abwehr als Betonung seiner Menschlichkeit gewertet worden.<sup>318</sup> Er bildet den Kontrapart zur „Aufopferung und Treue“ Abrahams, Forderungen, die Borromeo, sich auf die Schrift des Hl. Augustinus berufend, in seinem Traktat „De Pictura Sacra“, thematisiert.<sup>319</sup> Demnach steht Isaak als Mensch metaphorisch für die Erbsünde, während der Widder, der sich laut der Hl. Schrift in einem Dornbusch verfangen hatte, wie Christus (Dornenkrönung) zur Erlösung der Menschheit, personifiziert durch Isaak, geopfert wird.<sup>320</sup> Die Lichtführung, so Calvesi, verlaufe dementsprechend parallel zur Erzählrichtung, vom Engel über Abraham und weiter über Isaak zum Widder. Dieser trage mit der Lichtreflexion den Erlösungsgedanken im Auge, der sich schließlich über den Himmel ergieße, welcher sich allein über dem Opfertier erhellet, und die Zukunft der Menschheit sichere.<sup>321</sup> Abermals stellt Caravaggio göttliche Entschlossenheit und menschliche Schwäche antithetisch gegenüber.

Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., gilt als der wahrscheinlichste Auftraggeber dieses Gemäldes, denn er nannte es 1610 „meinen Abraham von Caravaggio“, zudem konnte Ebert-Schiffener<sup>322</sup> zeigen, dass Merisis Ausführung des Themas auf Barberinis gegenreformatorische Absicht angepasst ist. So liegt das Hauptaugenmerk auf der Tat als greifbar, aktiven Handlung, um sich von der lutherischen Sicht, die allein den Glauben akzeptiert, abzugrenzen. Marini zufolge, stellen der Lorbeerbaum im mittleren Bildhintergrund sowie das Sonnenlicht eine Reminiszenz an den Auftraggeber und dessen Wirken für die katholische Kirche dar, die unter seiner Herrschaft in neuem Licht erstrahle wie jene im Bild im auf dem Berg im Hintergrund.<sup>323</sup>

---

<sup>316</sup> Poeschel (2011), S. 49.

<sup>317</sup> Marini (2001a), S. 482.

<sup>318</sup> Vgl. Calvesi (1990), S. 51.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ebert-Schiffener (2012), S. 112.

<sup>321</sup> Vgl. Calvesi (1990), S. 51.

<sup>322</sup> Ebert-Schiffener (2012), S. 112.

<sup>323</sup> Marini (2001a), S. 482.

Bei der Aufteilung der Güter unter den Erben der Barberini 1812 ging das Gemälde in den Besitz des Barberini-Colonna di Sciarra Zweiges über. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten des Fürsts Maffeo Barberini Colonna di Sciarra wurde es Ende des 19. Jahrhunderts an dessen Kreditgeber übergeben und von diesen an John Fairfax Murray verkauft, der es 1917 der Galleria degli Uffizi in Florenz spendete.<sup>324</sup>

Ein unbekannter Caravaggist (siehe Abb. 132) zeigt Isaak in einem vergleichbar konzipierten Bild in der Pose des passiven, gemarterten Christus aus Caravaggios „Dornenkrönung“ (siehe Abb. 205). Valentin de Boulognes Engel (siehe Abb. 133) ist von einem ähnlichen Gewand umhüllt wie Caravaggios Engel im „Hl. Matthäus“ (siehe Abb. 89). Auch Filippo Vitales nahsichtiges Gemälde (siehe Abb. 134) erzielt seine Wirkung durch die von Merisi übernommene antithetische Figurenkonstellation mit der Gegenüberstellung eines übermächtigen Abrahams, dessen religiösem Willen allein durch göttliche Intervention Einhalt geboten werden kann, und einem entblößten Isaac, welcher dem Betrachter in verletzlicher Pose mit verschränkten Armen dargeboten wird. Verlebendigt wird Merisis Konzept bei Orazio Riminaldis vertikaler Version (siehe Abb. 135), die sich zudem durch starke, caravaggeske Konturierungen auszeichnet. Isaak scheint über den unteren Bildrand in den Raum des Betrachters zu fallen. Dramatisch kontrastiert seine helle Haut mit dem schwarzen Henkersmesser, das bedrohlich über ihm glänzt. Ähnlich wie in Tintoretts „Wunder des Hl. Markus“ (siehe Abb. 91) und Caravaggios „Sieben Werken der Barmherzigkeit“ (siehe Abb. 9) stürzt ein Engel vom Himmel herab, um die unschuldige Seele zu retten. Abraham gleicht dem Typus des „Hl. Matthäus“ der Contarelli Kapelle (siehe Abb. 89).

Im Bild „Judith und Holofernes“, das im Folgenden besprochen wird, führt Caravaggio sein Kompositionsschema vom „Opfer Abrahams“ in einer horizontal gespiegelten Variante fort.

---

<sup>324</sup> Schütze (2009), S. 266.

#### 4.4. Held und Antiheld – der Vollzug der Gerechtigkeit

##### 4.4.1. „Judith und Holofernes“ (1598/99)

Das querformatige, auf 1598/99 datierte Gemälde wurde Caravaggio in heutiger Zeit erst 1951 durch Pico Cellini zugeschrieben, der es in der Sammlung von Vincenzo Coppi entdeckte.<sup>325</sup> Das Bild misst 145 x 195 cm und wurde mit Öl auf Leinwand gemalt (siehe Abb. 136). Der Auftraggeber dieses Gemäldes ist vermutlich der Bankier Ottavio Costa, dessen Bekanntschaft Caravaggio über Prospero Orsi machte.<sup>326</sup> Welch große Wertschätzung Costa diesem Werk entgegenbrachte, lässt sich aus dessen Testament von 1639 belegen, in welchem er ausdrücklich den Verkauf untersagt. Im Nachlassinventar wird zudem erwähnt, dass es durch einen Seidenvorhang („taffetta innanzi“) geschützt wurde.<sup>327</sup> Nach Sandra Gianfreda diente der Vorhang auch dem Schutz der übrigen Bilder der Sammlung. Weil das Gemälde alle anderen Galeriebilder übertreffe, sei es verhüllt worden, um nicht die gesamte Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und um zuletzt als Höhepunkt feierlich enthüllt zu werden.<sup>328</sup>

In Familienbesitz blieb es tatsächlich bis 1833, als es der Arciconfraternita degli Operai della Divina Pietà di Roma vermacht wurde. 1854 kaufte es Antonio De Cinque, dessen Familie, darunter Coppi, es bis 1971 behielt. In jenem Jahr wurde es schließlich von der Galleria Nazionale d'Arte Antica für den Palazzo Barberini in Rom erworben.<sup>329</sup>

Die alttestamentarische Geschichte der Hinrichtung des assyrischen Feldherrn Holofernes durch die jüdische Witwe Judith, die zusammen mit ihrer Dienerin Abra ins Zelt des Feindes gelangt, diesen in seiner Trunkenheit umgarnt, um ihn daraufhin zu enthaupten, ist im Buch Judith (13, 7-8) geschildert<sup>330</sup> und stand seit seiner Entstehung noch Jahrhunderte lang für den politischen und religiösen Sieg des Guten über das Böse.<sup>331</sup> Mit dem Tridentiner Beschluss von 1546, die *Vulgata* des Hieronymus als „verbindliche Fassung der Heiligen Schrift“ anzuerkennen, wurden auch verschiedene Apokryphen kanonisiert, so das Buch der

---

<sup>325</sup> Uppenkamp Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004, (zugl. Diss. Hamburg 1997), S. 55.

<sup>326</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 106.

<sup>327</sup> Schütze (2009), S. 257.

<sup>328</sup> Gianfreda, Sandra: Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten/Berlin 2005 (zugl. Diss. Universität Bern 2001), S. 81.

<sup>329</sup> Schütze (2009), S. 257.

<sup>330</sup> Ibid., S. 76.

<sup>331</sup> Uppenkamp (2004), S. 5.

*Judith*.<sup>332</sup> In Folge wurde die Judithfigur gemäß ihrer „Bedeutung als Präfiguration Mariens und der Kirche“ und im Sinne der jesuitischen Rekatholisierung zur Allegorie der *Ecclesia militans* der Gegenreformation.<sup>333</sup>

Wirkungstechnisch betrachtet, bietet dieses Thema Caravaggio die Möglichkeit höchster Spannungserzeugung. Dieser wählt den prekären Moment der Enthauptung und stellt die beiden Kontrahenten, die unterschiedlicher nicht sein könnten, unmittelbar in einer horizontalen Komposition in Nahaussicht gegeneinander. Mehrere Kontraste tragen zur Affekterregung bei.

Im Schlaglicht von links-oben erscheinen aus dem dunklen Hintergrund die kräftigen, enthüllten, parallel gehaltenen Unterarme der Judith hervor, die wie mit Gottes Hilfe den brutalen Akt der Enthauptung von selbst zu verrichten scheinen. Sie stehen in Kontrast zur jugendlichen Schönheit der zarten Judithgestalt und scheinen eher Holofernes selbst oder der Dienerin rechtst angehörig, die durch ihre Gebanntheit aktiv an der Enthauptung beteiligt zu sein scheint. Ein im Schlaf überraschter und ungläubig blickender Holofernes mit kräftigem, sich aufbäumendem, nackten Körper und dunkler Behaarung im groben, faltigen Gesicht wird einer vornehmen, weisen und unbewegt-bestimmten Judith gegenübergestellt. Diese wiederum kontrastiert mit ihrer Dienerin Abra. Judiths Gesicht erscheint in zartem, hellem Ton, die Weichheit von Haut und Haar wird in ihrer Wirkung durch einen schimmernden Perlohring unterstützt. Während sie sich zurückneigt und ihr Blick eine Abneigung gegenüber der Brutalität verrät, erscheint jener der runzligen Alten als wollüstig und sensationsgierig, wenn sie sich dem grausigen Geschehen zuneigt. Die Hände der drei Akteure bilden eine horizontale Hauptlinie. Eine durch Schmerz geballte Faust des Holofernes führt über die handelnde, am Schopf zupackende Faust der Judith hin zu den wartenden Fäusten der Alten, die im nächsten Moment das Haupt des Feldherrn mit dem Tuch einhüllen werden. Die Blutstrahlen, die parallel zum geriffelten, kreuzförmigen Schwert verlaufen, können als göttliche Strahlen gedeutet werden, während die Lichtmodellierung insgesamt einer moralischen Deutung unterliegen mag. Das von Caravaggio artifizial eingesetzte Licht scheint seinen Figuren nicht nur eine Existenzberechtigung zu erteilen: Je heller die Partien im Bild erscheinen, als desto moralisch reiner können sie gelten. „Die

---

<sup>332</sup> Uppenkamp (2004), S. 25.

<sup>333</sup> Ibid., S. 7.



gleichmäßigere Beleuchtung auf Judiths Körper verspricht Solidarität und dauerhafte Präsenz, sie hat Zukunft; die dunklen Schatten auf dem Leib des Holofernes deuten sein Verschwinden aus der Welt des Sichtbaren und damit aus der Welt des Existenten an<sup>334</sup>, so Uppenkamp. In diesem Sinne kontrastieren das grelle Weiß der Bluse von Judith mit dem trüberen Gewand der Dienerin und die Glätte der Haut mit einem starken Faltenwurf der Stoffe (siehe Abb. 137). Die rote Draperie in dramatischer Bewegung korreliert mit der Farbe des Blutes von Holofernes im Todeskampf sowie mit dem Schwung des Gewandes der Judith. Es scheint Teil des Himmelbettes, bzw. des Zeltes des Feldherrn zu sein und wurde kurz zuvor zur Seite gezogen, um dem Betrachter einen freien Blick auf das blutige Geschehen zu ermöglichen. Die Dienerin kann in diesem Zusammenhang als Vermittlerfigur mit einer inhaltlichen Repousoirfunktion gesehen werden und als Warnung an den Betrachter gelten, die Szene mit einer ähnlichen Sensationslust zu betrachten und im Gegenzug wie Judith, wissend, die Tat als eine göttliche, der Gerechtigkeit dienliche zu erkennen. „So wie Maria durch Demut und Keuschheit den Satan bezwungen habe, so habe Judith in Holofernes Hochmut und Lasterhaftigkeit besiegt“<sup>335</sup>, so Uppenkamp.

Judith hat einen ähnlichen Gesichtsausdruck wie die klassische Standfigur „Hl. Georg“ Donatellos (siehe Abb. 138), die nach Francesco Bocchi („Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d’ Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua“, 1584) „*terrore*“ und „*suavità*“ (Schrecken und Weichheit) vereine und dadurch beim Betrachter „Diletto e meraviglia, piacere e stupore“ („Vergnügen und Bewunderung, Genugtuung und Staunen) hervorrufe.<sup>336</sup> Dieses lustvolle Grauen, welches beim Betrachter durch die schreckliche Gewalttat hervorgerufen wird, ist erst durch das Vertrauen auf die Erlösung durch das Göttliche (in Judith personifiziert) zusagend.

Maurizio Calvesi vermutet ebenfalls tiefere Bedeutungsschichten in Caravaggios Darstellungen von augenscheinlich trivialen Taten wie der Enthauptung. Er sieht in Raffaels Luzifer im Bild „Hl. Michael“ von 1518 (siehe Abb. 139), der in ähnlicher Körperdrehung

---

<sup>334</sup> Uppenkamp (2004), S. 62.

<sup>335</sup> Ibid., S. 183.

<sup>336</sup> Gampp, Axel Christoph: «Diletto e Maraviglia, Piacere e Stupore». Donatellos hl. Georg aus der Sicht des Francesco Bocchi oder: Die Wiedergeburt der Ethos-Figur aus dem Geiste der Gegenreformation, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock; Festschrift für Rudolf Preimesberger, hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 255.

gezeigt wird, die Vorbildfigur für Caravaggios Holofernes.<sup>337</sup> Dem folgend, vergleicht er diesen inhaltlich mit Satan sowie Judith mit Maria, die wie in Caravaggios „Madonna dei Palafrenieri“ (siehe Abb. 140) nach dem Bibelspruch „Auf deinem Bauche sollst du kriechen und Staub fressen alle Tage deines Lebens“ (Gen. 3, 14) auf den Kopf der Schlange tritt.<sup>338</sup> Nach ähnlichem Konzept stehen sich in diesem Bild, zusätzlich zur Christus-Satan-Antithese, die aktive Rolle der mit Christus vereinten Maria – eine gegenreformatorische Aussage – und die Passivität der Hl. Anna gegenüber. Anna führt einen kontemplativen Gestus aus, der als Pendant zum bestimmteren Handzeichen des Christuskindes gelten kann, bei welchem Daumen und Mittelfinger zur Bekräftigung berührt werden und das bei John Bulwer (siehe Abb. 103, Buchstabe N, „Attentionem poscit“) in Nachfolge Quintilians als eines durch seine Aussagekraft zur Einführung der Rede geeignetes dargestellt ist.<sup>339</sup> Während bei der „Madonna dei Palafrenieri“ die Antagonisten Maria und Satan jedoch vertikal gegeneinander gesetzt werden, sind die Figuren bei der Enthauptung des Holofernes horizontal organisiert.<sup>340</sup>

In Kongruenz zum ausdruckssteigernden Stil Caravaggios und zum belehrenden Programm der Gegenreformation lässt sich in der barocken Tragödientheorie die Steigerung der aristotelischen Pathetik zur *atrocitas*<sup>341</sup> nachweisen, die ebenfalls dem Voraugenführen der Fatalität unchristlichen Verhaltens dient<sup>342</sup>. Diesem wird unmittelbar der kompositorisch triumphale, aber figural stoische, göttliche Strafvollzug gegenübergestellt. „Der auf Caravaggios Bild verewigte stumme Schrei des zur Medusa gewordenen Holofernes lässt sich als spezifisch malerisches, zum Bild geronnenes, Äquivalent zum Pathos der barocken Tragödien begreifen“, so Uppenkamp<sup>343</sup>. Die Distanzierung Judiths vom blutigen Haupt des Holofernes und die gegenteilige Gebanntheit der Dienerin können als Spiegelung der Betrachterreaktion, die Reminiszenz an die „Medusa“ (siehe Abb. 141) jedoch zudem als Beleg für die Reflexion Caravaggios über die Tragödientheorie und Wirkmacht des Bildes

---

<sup>337</sup> Calvesi, Maurizio: „Le realtà del Caravaggio. Continuazione della seconda parte (I dipinti)“, in: „Storia dell' arte“, 63, 1988, S. 177-183, zitiert nach: Uppenkamp (2004), S. 58.

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Macioce (2007), S. 84.

<sup>340</sup> Uppenkamp (2004), S. 58.

<sup>341</sup> Schings, Hans Jürgen: „Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: Grimm, Reinhold (Hg.): „Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland“, Frankfurt/M. 1971, zitiert nach: Uppenkamp (2004), S. 63.

<sup>342</sup> Uppenkamp (2004), S. 63.

<sup>343</sup> Ibid., S. 184.

gelten.<sup>344</sup> In der „Iconologia“ (zuerst 1593) des Cesare Ripa symbolisiert das Haupt der Medusa mit Schlangenhaar (Gorgoneion)<sup>345</sup> den Triumph des Geistes über die Sinne<sup>346</sup> (siehe Abb. 142); in selber Funktion zierte es die Ägis der Minerva und den Gürtel der „Judith“ (1565/66) Lorenzo Sabatinis (siehe Abb. 143) sowie das Schwert im Gemälde „Judith und ihre Magd“ (1613/14) von Artemisia Gentileschi (siehe Abb. 144 und Abb. 145).<sup>347</sup> So wie Perseus mit dem Medusenhaupt seine Feinde versteinert und die Israeliten mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes die Assyrer bannen, um sie besiegen zu können, lässt auch das Gemälde Caravaggios seine Betrachter erstarren.<sup>348</sup> Barolsky bemerkt, dass Caravaggio durch seinen Naturalismus bewusst mit der Angst des Publikums spielt, es könne beim Anblick des Bildes selbst zu Stein werden, um ihm diese gleich darauf wieder zu nehmen, wenn es durch die gemalten Reflexe erkennt, dass es lediglich die Spiegelung des Medusenhauptes betrachtet.<sup>349</sup>

Jutta Held sieht in Caravaggios „Judith und Holofernes“ eine Versinnbildlichung des „Antagonismus der Geschlechter“<sup>350</sup>; Uppenkamp macht in diesem Zusammenhang auf die Verwandtschaft der alten Dienerin mit der Figur der Kupplerin in den Bordellszenen des 16. Jahrhunderts aufmerksam.<sup>351</sup> Auch Pericolo verweist durch seinen Vergleich mit Ludovico Carraccis „Medea verjüngt Aison“ (siehe Abb. 146) auf eine erotische Konnotation des Gemäldes.<sup>352</sup>

Caravaggio war der erste Künstler, der den Moment höchster Drastik darstellte und hierzu Affekterregung durch das exzessive Nebeneinandersetzen von Konträrem erzielte. Auch Ebert-Schifferer belegt den bewussten Einsatz von *contrapposti*, wie er in der Kunsttheorie jener Zeit gefordert wurde; so führt sie den Laokoon (siehe Abb. 147) als Vorbild für die bewegte Pose (*figura serpentinata*) des Holofernes und die Statue einer antiken Amazone (siehe Abb. 148) für die klassische Pose der Judith an.<sup>353</sup> Pericolo erkennt im Schwung des

---

<sup>344</sup> Uppenkamp (2004), S. 184.

<sup>345</sup> Poeschel (2011), S. 309.

<sup>346</sup> Uppenkamp (2004), S. 64.

<sup>347</sup> Ibid., S. 65.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Barolsky, Paul: The Ambiguity of Caravaggio's Medusa, in: Notes in the History of Art, Bd. 32, Nr. 3 (2013), S. 28.

<sup>350</sup> Held (1996), S. 69.

<sup>351</sup> Uppenkamp (2004), S. 69.

<sup>352</sup> Pericolo (2011), S. 117.

<sup>353</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 109.

Gewandes Judiths Ansätze der gewundenen Pose<sup>354</sup>, was ihr jedoch nicht ihre Stabilität nimmt. Dass in diesem Gemälde Schauspieler in einem „*teatro degli affetti*“<sup>355</sup> antithetisch in Szene gesetzt werden, verrät nicht allein der Vorhang, sondern auch die Identifizierung des orientalischen, „historisch korrekte[n]“ Säbels als zum Morden untauglicher Requisite.<sup>356</sup> Bettina Uppenkamp bemerkt zusätzlich die Korrespondenz von Caravaggios zunehmender Konzentration auf eindringliche, konfliktgeladene Themen und einer „Veränderung der Bildmittel, eine[r] Radikalisierung des Konzepts des Chiaroscuro.“<sup>357</sup> Nicht nur die starke Trennung der beiden Bildhälften, auch die Reduktion auf eine sparsame Farbpalette verdeutlicht das Interesse Caravaggios an auf Kontrasten basierender Affektivität. Michelangelo Buonarrotis Zwickelfresko im südöstlichen Teil der Decke der Sixtinischen Kapelle (siehe Abb. 149) enthält das Vorbild dieser Farbkonstellation (schwarzer Hintergrund, roter Vorhang, gleißendes Weiß des Bettlakens und durch starke Schatten modelliertes Inkarnat), die Caravaggio kultivieren und die in vielen Gemälden zu seinem Erkennungsmerkmal werden sollte.

Judith in Tintoretts Version von ca. 1579 (siehe Abb. 150) weist Ähnlichkeiten in ihrer Abneigung, der parallelen Haltung ihrer Arme, der durchscheinenden Bluse und dem glänzenden Ohrring, vor allem aber in ihren vornehmen Gesichtszügen auf. Ein mögliches Vorbild mit einer vergleichbar horizontal-antithetischen und bühnenhaften Komposition führt Pericolo<sup>358</sup> an. In diesem Stich nach Giulio Romano aus dem 16. Jahrhundert (siehe Abb. 151) ist die Übereinstimmung der Armstellung noch deutlicher zu erkennen. In der demonstrativen Abkehr der Dienerin im Hintergrund des Bildes sieht Pericolo Caravaggios Motivation zur dramatischen Umkehr dieses Motives. Mit einer Rötelseichnung Rosso Fiorentinos (siehe Abb. 152) und der „Kopfstudie einer Cumäischen Sybille“ Michelangelo Buonarrotis (siehe Abb. 153) zeigt er – zusätzlich zu den schon erwähnten Zeichnungen Leonardos und der „Alten Frau“ Giorgiones (siehe Abb. 154) – zwei weitere Vorlagen für den Typus der Alten.<sup>359</sup>

---

<sup>354</sup> Pericolo (2011), S. 113.

<sup>355</sup> Schütze (2009), S. 81.

<sup>356</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 109.

<sup>357</sup> Uppenkamp (2004), S. 57.

<sup>358</sup> Pericolo (2011), S. 110.

<sup>359</sup> Ibid., S. 112.

Artemisia Gentileschi übernimmt in ihrer Version von 1612/13 (siehe Abb. 155) die Drastik der Darstellung, verstärkt aber die Antithetik in realistischer Ausführung, indem sie Judith und Abra zu einem Kollektiv verbindet, das vertikal auf den Feind einwirkt. Zudem macht sie sich Caravaggios Prinzip der unterschiedlichen Gewichtung in der technischen Ausführung (*sprezzatura*), das etwa in seinem Gemälde „Martha bekehrt Magdalena“ (siehe Abb. 100) ersichtlich ist, zu eigen. So zeigt Gentileschi das Gewand ihrer Judith im glänzenden Schein, das Kleid der Magd dagegen ist weniger aufwändig gestaltet. Auffällig ist die direkte Übernahme der Pose Judiths. Auch Rubens passt seine Version (siehe Abb. 156), die den unmittelbar folgenden Moment zeigt und den Typus des barocken Triumphs andeutet, diesem Motiv an, gibt die plakative Übersichtlichkeit und die scharfe Kontur aber zugunsten von Bewegtheit und Fülle auf. Die Leidenschaft ist nicht mehr wie in Caravaggios Bild, negativ konnotiert, auf Seiten Holofernes' zu finden, sondern bestimmt das gesamte Bild getreu des Mottos „Leidenschaft verzehrt den Niederen und stiehlt den Edlen“ eines Emblems aus den „Emblemata morales“ (1610) des Sebastián de Covarrubias Orozco.<sup>360</sup>

Bei einer Louis Finson zugeschriebenen Kopie nach Caravaggio (siehe Abb. 157) kommt der Kontrast zwischen der schönen, entschlossen Judith und einem hässlich und wirr gezeigten Holofernes noch mehr zum Tragen. Auch die Antithetik zwischen der jugendlichen Judith, die in sittlich-angemessener Trauerkleidung dargestellt ist – ihr Gesicht wirkt durch das schwarze Gewand noch heller – und der alten Magd, die sich jetzt direkt gegenüber stehen, wird deutlich herausgearbeitet. Der dunkle Teint der Dienerin kontrastiert mit ihrer weißen Kopfbedeckung, aber auch der Effekt der tiefen Falten wird verstärkt. Dieses bewusste Komponieren des Bildes, um mit Gegensätzlichem eine größtmögliche Ausdruckskraft zu erzielen, übernehmen die Caravaggisten von ihrem Vorbild.

Der bühnenhafte Aufbau führt unvermeidlich zum Vergleich mit dem Theater. Die Scheinhaftigkeit kann zum einen als bewusstes Spiel Caravaggios mit dem Betrachter gelten, wie am Beispiel der Medusa gezeigt wurde. Zum anderen geht aber auch die religiöse Allusion weit über den Inhalt des Bildes hinaus. Anders als bei Artemisia Gentileschi, bei der Judith und Abra den Kraftakt der Enthauptung gemeinsam vollziehen und damit die Szene zu einer realistischen werden lassen, grenzt die Leichtigkeit, mit der Judith bei Caravaggio die

---

<sup>360</sup> Brassat, Wolfgang: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens, in: Heinen, Ulrich/ Thielemann, Andreas: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 65.

Tat vollbringt, an ein Wunder. Diese *meraviglie*, wie sie in der Kunsttheorie der Zeit gefordert wurden, bringt Caravaggio bewusst in den weltlichen Raum, um ein Staunen (*stupore*), aber auch eine Glaubensbereitschaft beim Publikum zu erreichen. Pericolo zitiert in diesem Zusammenhang Torquato Tasso aus den „Discorsi del poema eroico“ (1594), die Zeilen können aber auch das Gesamtwerk Caravaggios charakterisieren: „[...] ne l’ epopeia spesso scendono dal cielo gl’ iddii e gli angeli, e s’interpongono ne l’operazioni degli uomini [...]“<sup>361</sup>.

#### 4.4.2. „David mit dem Haupt des Goliath“ (1600/01) und (1606/07)

Das alttestamentarische Thema „David und Goliath“ ist durch eine Antithetik der Rivalen bestimmt und bietet dem Maler die Möglichkeit, hohe Dramatik durch starke Gegensätze zu erzeugen. Es behandelt die im 16. Kapitel des 1. Buches Samuel beschriebene Geschichte des jungen israelischen Hirten David, der sich im Krieg Sauls gegen die Philister, freiwillig, obgleich als zu jung für den Kampf beurteilt, ohne Schwert, sondern nur mit Steinen bewaffnet, aber mit der Berufung auf Gottes Hilfe, zum Duell gegen den gigantischen Philister Goliath, der das hebräische Volk verhöhnt hatte, meldet, diesen durch einen tödlichen Steinwurf besiegt und ihm als Zeichen endgültiger Vernichtung den Kopf mit dessen eigenem Schwert abtrennt.<sup>362</sup> Die Darstellung gehört als Versinnbildlichung des Triumphs des Glaubens zum Kirchenprogramm und kann zudem als typologisches Äquivalent zum christlichen Sieg über Satan gelten.<sup>363</sup> Die Gleichsetzung der Schönheit des künftigen Königs David mit seiner Gläubigkeit wird zum biblischen Programm.

Aus Belloris Caravaggio Biographie ist bekannt, dass Juan de Tasis y Peralta, Conde de Villamediana, in Rom zwischen 1611 und 1615 eine von Caravaggio gemalte Halbfigur Davids (siehe Abb. 158) erwerben konnte. Im Zuge der Auflösung des Besitzes nach Peraltas Ermordung 1623 soll es in die Sammlung Charles’ I. von England gelangt sein. In der Zeit von 1649, dem Jahr des Sturzes des Königs, bis zur Erwähnung in der Sammlung Franz Imstenraeds, eines Kölner Kaufmannes, im Jahr 1667, findet sich keine Dokumentierung des

---

<sup>361</sup> Torquato Tasso: *Scritti sull’arte poetica*, hg. v. Ettore Mazzali, Turin 1977, Bd. 1, S. 161, zitiert nach: Pericolo (2011), S. 118.

<sup>362</sup> Wyss, Robert L.: Artikel: David, in: LCI, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 477.

<sup>363</sup> Poeschel (2011), S. 79.

Bildes. 1675 ist es im Besitz des Bischofs Karl von Lichtenstein nachgewiesen, der es schließlich der Kaiserlichen Sammlung in Wien stiftete oder verkaufte.<sup>364</sup>

Caravaggio wählt den Moment des demonstrativen Vorzeigens des feindlichen Hauptes, der durch eine hohe Betrachteransprache gekennzeichnet ist. Vor schwarzem Hintergrund stellt er eine, die Arme Davids sowie das Schwert bildende, Horizontale, betont durch das Querformat, dem vertikal Blut triefenden Haupt Goliaths entgegen. Der schöne Jüngling konfrontiert den Betrachter mit dem grausigen Zeugnis, das perspektivisch an den rechten unteren Bildrand gesetzt ist, während er selbst den Blick auf dieses meidet. Seine kleine Hand kontrastiert mit dem überdimensionalen Kopf des Goliath. David ist in antikem Hirtengewand dargestellt, das, wie im Alten Testament beschrieben ist, spontan zusammengebunden wurde, als David es im letzten Moment vor dem Kampf für die zuvor getragene Rüstung, welche ihm Saul gegeben hatte, tauschte. Das halb über seinen Oberkörper geworfene Hemd bildet eine Diagonale, die die beiden Rivalen zusätzlich trennt. Ebenfalls korrekt nach der Schrift zeigt Caravaggio ihn mit einer Tasche, in der sich die Steine befinden. Der Einsatz des Schlaglichtes steht im Zenit, es modelliert den jugendlichen Körper Davids und lässt den schrecklichen Feind, der noch lebendig scheint, aus der Dunkelheit hervorkommen. Dem reinen, bartlosen Gesicht des Jungen wird das durch Schmerz und Angst verzogene Gesicht Goliaths mit dunklerem Inkarnat gegenüber gestellt. Caravaggio arbeitet den Effekt, der durch den Kontrast zwischen der stoischen Gelassenheit des Siegers und dem im Gesicht des besiegten Antagonisten verbliebenen Schrecken entsteht, besonders heraus. Die Antithetik von Jugend und Alter ist in einer Interpretation des Themas von Giuseppe Cesari aus dem Jahr 1598 (siehe Abb. 159) gezeigt. Caravaggio hat von diesem die Faust Davids übernommen, die frontale Gegenüberstellung des Hauptes mit der Pose des ausgestreckten Armes von einer antiken Statue des „Apoll mit dem Haupt des Marsyas“ (siehe Abb. 160) aber konkreter übernommen als Cesari und das Motiv noch dramatisiert.<sup>365</sup> Die Leichtigkeit, die David ausstrahlt, betont dessen übernatürliche Kraft und lässt die Frage nach einer göttlichen Hilfestellung aufkommen. Die Pose Davids könnte als christliches Kreuz bildendes Symbol gedeutet werden. Das Bild besticht durch die Verbindung eines hohen Realismus mit einer, durch künstlerischen, persuasiven Mitteln erreichten, Anziehungskraft.

---

<sup>364</sup> Schütze (2009), S. 275f.

<sup>365</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 141.

Schütze datiert das Bild auf 1606/07 und damit auf ein sehr spätes Datum. Dem widerspräche die deutliche Weiterentwicklung in der späteren Version aus der Galleria Borghese (siehe Abb. 161), die dieser mit einem lediglich dreijährigen Abstand auf 1609/10 datiert. Ebert-Schifferer setzt das Bild in die Zeit um 1606/07. In dieser späteren Ausführung wird der Kontrast in allen Bereichen zugespitzt. Davids Körper in „kontrapostische[r] Wendung“<sup>366</sup> ist noch zierlicher, Goliaths Kopf in noch kontrastreicherer, fratzenartiger Abscheulichkeit präsentiert. Davids Gewand, das nun einen Blick auf die andere Hälfte seines Oberkörpers freigibt, zeichnet sich durch einen noch feingliedrigeren Faltenwurf aus und betont durch seine Seidenartigkeit die Zartheit des Jünglings. Auch das Schwert glänzt diesmal im göttlichen Schein. David ist nicht als muskulöser Held dargestellt, seine rot durchblutete Hand deutet im Gegenteil auf die Anstrengung hin, die er aufbringen muss, um das schwere Haupt zu halten. Im Gegensatz zur ersten Version blickt er sein Opfer nachdenklich an. Daraus resultiert der starke Kontrast von kontemplativer Besonnenheit und dem unbeherrschten, medusenartigen Schrei Goliaths. Ähnlich wie Marsyas als Bestie galt (siehe Abb. 160), ist Goliath im Alten Testament als hochmütig und unmoralisch beschrieben, weshalb sein Tod als Sieg über das Böse gefeiert wird. Umso bezeichnender ist es, dass Caravaggio dem Feind seine eigenen Gesichtszüge verleiht. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Funktion der Davidfigur, die als katholischer Gegenpart zum teuflischen Furor Goliaths gesehen werden kann. Marini erinnert an Davids Präfiguration Christi und die Parallele der Kopfwunde Goliaths, zugefügt durch den Stein (Symbol Christi), zur Benediktion auf der Stirn bei der Taufe.<sup>367</sup> David ist bei der Betrachtung seines toten Feindes kontemplativ in sich gekehrt, sein anmutiges Gesicht verrät Reumütigkeit, aber auch Vergebung. In ähnlicher Weise zeigt sich Giorgione in seinem Renaissance-„Identifikationsporträt“ (siehe Abb. 55) als melancholisch nachdenklichen David.<sup>368</sup>

In der Bibel zeigt David als Beweis seiner Tat König Saul in dessen Zelt das Haupt Goliaths vor. Die Draperie am linken oberen Bildrand könnte als Andeutung des Zeltes gesehen werden. Demnach würde Caravaggio selbst als geschlagener Antagonist vor dem Betrachter stehen, bzw. vor Scipione Borghese, dem Neffen des Papstes Paul V., welchem Caravaggio das Bild höchst wahrscheinlich schenkte, um über diesen vom Papst als Souverän eine

---

<sup>366</sup> Schütze (2009), S. 284.

<sup>367</sup> Marini (2001a), S. 431.

<sup>368</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 213.



Begnadigung zu erbitten. Ebert-Schifferer sieht in der Ausnahmegenehmigung des Papstes, Caravaggio die Würde des Ritterschlages auf Malta erteilen zu lassen, das erhoffte Entgegenkommen.<sup>369</sup> Eine heute kaum noch erkennbare Inschrift auf dem Schwert konnte Maurizio Marini<sup>370</sup> als Abkürzung des Mottos „humilitas occidit superbiam“ – „Demut überwindet den Hochmut“ deuten, mit welchem im Psalmenkommentar des Hl. Augustinus (Enarrationes in Psalmos XXXIII, 4) das Thema „David und Goliath“ neutestamentarisch ausgelegt wird.<sup>371</sup>

Kunsttheoretisch betrachtet, ist die Selbstdarstellung als Goliath keineswegs negativ zu deuten. Denn es ist der grausige Philister, der die *terribilità* und die *meraviglia* ins Bild bringt und dem neugierigen Betrachter das angenehme Grauen bereitet, wenn er diesen vor Schrecken erstarren lässt. „In the kind of irony that would have pleased Marino, Caravaggio portrays himself as a giant with Medusa-like powers; surely this is a statement about the power of Caravaggio’s naturalist art“, so Stone.<sup>372</sup> Damit vereint Caravaggio in seiner Person die antithetischen Fähigkeiten von Medusa und Pygmalion, wie Cropper<sup>373</sup> anführt. Caravaggio schenke einerseits durch einen hohen Illusionismus seinem Protagonisten David wie Pygmalion der elfenbeinernen Galatea die Lebendigkeit (Ovid, Metamorphosen, 10, 245-295), andererseits lasse er den Betrachter durch den grausigen Anblick wie Medusa zu Stein erstarren. Stone<sup>374</sup> sieht die Ursache der verdrehten Augen im Versuch Caravaggios, sich selbst mithilfe eines Spiegels zu porträtieren. Sein linkes Auge blickt zum Betrachter und dieser wird daher zum Zeugen seines im Moment eintretenden Todes.

Mit dem Staunen (*stupore*), das er durch seinen spitzfindigen Einfall (*concetto*), sich im Bild als Ausdruck höchst möglicher Reue enthaupten zu lassen, erreicht, erfüllt Caravaggio die kunsttheoretischen Forderungen seiner Zeit nach *acutezza*.<sup>375</sup> Das Problem der prägnanten Zuspitzung löst Caravaggio durch dessen bewährtes, aphoristisch-antithetisches Konzept. Zudem verbindet das wahrscheinlich im unter spanischer Krone stehenden Neapel entstandene Bild die drei Hauptkomponenten caravaggesker Malerei: Eine spanische

---

<sup>369</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 213.

<sup>370</sup> Marini (2001a), S. 568.

<sup>371</sup> Schütze (2009), S. 221.

<sup>372</sup> Stone, David M.: Self and Myth in Caravaggio’s David and Goliath, in: Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception, hg. v. Genevieve Warwick, Newark 2006, S. 42.

<sup>373</sup> Cropper (1991), S. 202ff.

<sup>374</sup> Stone (2006), S. 42.

<sup>375</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 213.

Vorliebe exaltierter Zurschaustellung religiös motivierter Grausamkeit, eine in Rom angeeignete, kontemplativ andächtige Gesamtstimmung des Gemäldes und eine, auf seine lombardische Heimat verweisende, manieristische Melancholie.

Orazio Gentileschi (siehe Abb. 162) übernimmt für seinen David die resignierte, meditative Haltung Caravaggios Christusfigur aus der „Dornenkrönung“ (siehe Abb. 205), die durch die Betonung der Nackenlinie Davids Verletzlichkeit und seine Kontemplation über die Tat zeigt. Die Helle seines Inkarnats steht einem schattigen, übergroßen Kopf Goliaths entgegen. Während das Haupt Goliaths in den Hintergrund eingepasst ist, wirkt der durch Schlaglicht beleuchtete Körper Davids wie vor die Leinwand platziert. Es scheint als käme er auf den Betrachter zu. Die Landschaft im Hintergrund ist ebenfalls antithetisch konzipiert. Während rechts und dem Tod Goliaths zugehörig scheinend, ein dunkler Wald eine beklemmende Enge hervorruft, eröffnet sich auf Davids Seite ein klarer Ausblick auf eine sonnige, norditalienische Landschaft. Guido Reni (siehe Abb. 163) transformiert die Anmut Caravaggios den göttlichen Auftrag ausführender Figuren zur Grazie, die das Wundervolle betont. David, an eine Säule ähnlich jener der „Geißelung Christi“ gelehnt, verkörpert eine Leichtigkeit, die *nobile sprezzatura*, die über das beschwerliche Haupt Goliaths, das besiegte Grauen, triumphiert. Ein ähnlich zarter Jüngling in hellem Inkarnat, das mit einem blutroten Gewand kontrastiert, verrichtet die grausame Enthauptung des Holofernes in spiegelnder Rüstung als konkrete und doch übernatürliche Handlung in einem späteren Werk Renis (siehe Abb. 164), unmittelbar am unteren Bildrand und damit nah an den Betrachter gerückt.<sup>376</sup> Diese Zuspitzung der Antithetik von Grazie und Horror, die dem Betrachter „Vergnügen bereite“, thematisiert Marino in einem Gedicht zu Renis „Bethlehemitischem Kindermord“<sup>377</sup> (siehe Abb. 189):

„Che fai Guido? Che fai?  
La man, che forme angeliche dipigne,  
tratta or'opre sanguigne?  
Non vedi tu, che mentre il sanguinoso  
stuol dei fancuilli ravivando vai,  
nova morte gli dai?

---

<sup>376</sup> Pepper, D. Stephen: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1984, S. 40.

<sup>377</sup> Cropper (1991), S.207.

O ne la crudeltate ancor pietoso,  
fabro gentil, ben sai  
ch'ancor tragico caso è caro oggetto,  
e che spesso l'orror va col diletto.<sup>378</sup>

Wie Caravaggios Held quasi aus dem Bild heraus lässt Simon Vouet seinen David (siehe Abb. 165), der die identische Pose des Vorbilds aufzeigt, das Haupt halten, jedoch wird das Überirdische seiner Handlung durch die Größe des Kopfes Goliaths und dessen überdimensioniertes, eisernes Schwert betont. Ähnlichkeiten im Gewand und der kindlichen Gestalt weist auch Guercinos David (siehe Abb. 166) auf, dessen Unschuld durch göttliches Licht bestätigt, bzw. dieser für seine Handlung durch jenes belohnt, wird.

Mattia Preti (1613-1699) zeigt in seinem Gemälde „Christus besiegt Satan“ (siehe Abb. 167) eine klassische, stoische, hell leuchtende Christusfigur, die einen starken Kontrast zum furiösen, karikaturesken Teufel in gewundener Pose, mit hervorquellenden Augen und von einer Schlange umschlungen, bildet.<sup>379</sup> Mit gleicher, göttlich motivierter Entschlossenheit ist Apoll, der Marsias häutet, bei Guercino (siehe Abb. 168) dargestellt. Der Schrecken des Betrachters über die grausige Tat überträgt sich auf die negative Figur der Bestie, während Apoll anmutig und sanft wirkt. In ähnlicher Verarbeitung tizianischer Motive, ist dies auch bei Guido Reni (siehe Abb. 169) und Jusepe de Ribera (siehe Abb. 170) zu beobachten. In caravaggesker Manier entstehen bei den Nachfolgern auch Gemälde zum Thema der „Fesselung des Prometheus“, die sich an Caravaggios Darstellung der Martyrien der Heiligen und der Passion Christi (siehe Kapitel 4.5.) anlehnen, darunter jenes Dirck van Baburens (siehe Abb. 171). In diesem Bild fliegt Hermes ähnlich wie Engel in Martyrienszenen zur Seelenbegleitung herbei. Der Adler des Jupiter erscheint wie Christus in Merisis erster Version der „Bekehrung Pauli“ (siehe Abb. 108) und Prometheus zeigt eine vergleichbare Pose wie Saulus aus der zweiten Fassung (siehe Abb. 113); Vulkan hingegen weist Ähnlichkeiten mit dem Schergen auf der rechten Seite der „Geißelung Christi“ (siehe Abb. 194) auf. Nach dem Vorbild Caravaggios werden christliche und humanistische Aussagen sowie Reflexionen über die Künstlertätigkeit miteinander verwoben und göttliche Macht des Schöpfertums dem verbotenen menschlichen Streben nach diesem gegenübergestellt.

---

<sup>378</sup> Marino, Giambattista: Opere, hg. v. Alberto Asor Rosa, Mailand 1967, S. 390.

<sup>379</sup> Sgarbi, Vittorio: Mattia Preti, Soveria Mannelli 2013, S. 178.

#### 4.5. Schänder und Märtyrer – Leid und Erlösung

##### 4.5.1. „Kreuzigung Petri“ (um 1604)

Mit der „Kreuzigung Petri“ (siehe Abb. 172) schuf Caravaggio das Komplement seiner gegenüberliegenden „Bekehrung Pauli“ in der Cerasi Kapelle in Santa Maria del Popolo und vervollständigte damit sein Werk über die Begründer der christlichen Kirche und die beiden bedeutendsten Märtyrer Roms: St. Peter und Paul. Petrus, der „Fischer Simon aus Palästina“, war der erste Jünger und zugleich ältester und wichtigster Apostel Christi.<sup>380</sup> Mit dessen Kreuzigung stellt Caravaggio das gegenreformatorische Thema par excellence dar, welches als Bekenntnis zu Petrus – als erstem Prediger (Rede auf das Pfingstwunder, Apostelgeschichte 2, 14-37) und Träger des von Christus überreichten Schlüssels zur ersten Führung der Christengemeinde Roms und zum Himmelreich – und damit zum Papsttum gilt.<sup>381</sup> Von seiner Kreuzigung unter dem römischen König Herodes Agrippa I. wird in den apokryphen Petrusakten (Ende des 2. Jahrhunderts) sowie in der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine berichtet, durch die auch bekannt ist, dass Petrus, weil er sich nicht für würdig hielt wie Christus zu sterben, kopfüber gekreuzigt wurde (Petrus-Akten, 35-38).<sup>382</sup>

Caravaggio baut seine Komposition antithetisch auf, indem er zwei gegeneinander gerichtete Diagonalen ins Bild setzt, die ein Andreaskreuz bilden – was als Verweis auf die Kreuzigung des Bruders Petrus' gedeutet werden könnte. Die erste Schräge, die von links unten nach rechts oben führt, zeigt drei römische Soldaten – bei Caravaggio als einfache, zeitgenössische Arbeiter dargestellt – die unter stärkster Anstrengung mit der Kreuzaufrichtung beschäftigt sind. Der Obere zieht an einem am Kreuz befestigten Seil, der Zweite umfasst mit beiden Armen das Kreuz, während der Dritte auf dem Boden kniet, ein Loch gräbt und gleichzeitig durch ein Stützen und Schieben von unten der Aufrichtung beizupflegen scheint. Diametral fällt Petrus' Körper von links oben nach rechts unten.

Als eindeutiges Vorbild kann die „Kreuzigung Petri“ Michelangelo Buonarrotis, dem Namensvetter Caravaggios, in der Cappella Paolina (siehe Abb. 173) gelten, in welcher Paulus ebenfalls als Pendant zu Petrus einheitsbildend neben diesen gesetzt wird.<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> Poeschel (2011), S. 196.

<sup>381</sup> Braunfels, Wolfgang: Artikel: Petrus Apostel. Bischof von Rom, in: LCI, Bd. 8, Rom u.a. 1976, Sp. 159.

<sup>382</sup> Poeschel (2011), S. 198.

<sup>383</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 139.

Der Renaissancemaler Masaccio (siehe Abb. 174) strebt in seiner Komposition mit der Senkrechtstellung des Kreuzes nach einer Symmetrie, welche die Symbolik vom „Spiegelbild“ der Kreuzigung Christi (*imitatio christi*) unterstützt.<sup>384</sup> Michelangelo durchbricht diese Statik, da er den Moment der Kreuzaufrichtung wählt, sowie die Leichtigkeit mit der die Kreuzigung bei Masaccio stattfindet, indem er dem Betrachter die Mühseligkeit vor Augen führt.<sup>385</sup> Caravaggio übernimmt diesen Gedanken wie auch die kniende Figur unter dem Kreuz, die das Loch ausschabt und damit auf den historischen Kreuzigungsort, den Montorio Hügel Roms<sup>386</sup> verweist, welcher in Michelangelos Hintergrund gezeigt wird. Merisi reduziert die Anzahl der Personen auf vier und zwingt den Betrachter zu einer unbarmherzigen Nahsicht. Petrus versucht sich mit letzter Kraft zum Betrachter hin aufzurichten. Auch Michelangelo verfolgt mit diesem Motiv die rhetorische *compassio*, das Mitfühlen mit dem Heiligen.<sup>387</sup> Während Petrus bei Michelangelo als muskulöser und dynamischer Antreiber der Knechte agiert, wird bei Caravaggio der Moment der Resignation Petri, als greiser Mann gemalt, betont. Damit steht er in Kontrast zu seinen Peinigern, die brutal ihre ihnen aufgetragene Arbeit verrichten. Dass diese nicht verstehen, was sie tun (Jesus: „Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“, Lukas 23, 34), zeigt Caravaggio durch ihre „Gesichtslosigkeit“. So sind sie vom Schatten verschluckt und sogar sich abwendend dargestellt, während Petrus' ganzer Körper vom Licht getroffen wird. Wie Christus ist er nur mit einem Lendenschurz bekleidet, was ihn wieder von den Arbeitern unterscheidet, die einzeln in rotem, grünen und einem gebrochenen, pfirsich-ocker-stichigen Gelb gekleidet sind. Das gesamte Bild scheint wie in einen erdigen Schleier gehüllt, der das weltliche Elend suggeriert. Dieses demonstriert Caravaggio auch mit der Figur am linken unteren Bildrand, die ihre schmutzigen Füße dem Betrachter vorhält. Einzig das Tuch Petri, welches sich auch durch einen feingliedrigeren Faltenwurf im Vergleich zu den bräunlich-gelberen Gewändern mit härteren Falten der Schergen auszeichnet, strahlt in hellem Weiß. Eiserne Nägel durchbohren die zarten, sauberen Füße Petri und das weiche Fleisch seiner Hände. Doch sein Gesicht ist nicht schmerzverzerrt, sein leicht geöffneter Mund signalisiert hingegen ein erlösendes Seufzen, während seine Augen bereits auf eine religiöse Entrückung hindeuten. Caravaggio stellt Petrus' Resignation, die für diesen bedeutet, das Elend der Welt zu verlassen, gegen

---

<sup>384</sup> Schneider (2012), S. 72.

<sup>385</sup> Ibid.

<sup>386</sup> Poeschel (2011), S. 199.

<sup>387</sup> Schneider (2012), S. 73.

weltliche Anstrengung und Schmerz, die auch symbolisch nicht bei Petrus, sondern bei den Folterknechten liegt.

Caravaggio übernimmt von Michelangelo in der Form des großen Steins in der unteren Bildmitte das Symbol des Felsens, das auf Christus' Worte „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen (griech. *pétra*, aramäisch *Kephas*) werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“<sup>388</sup> verweist. Auch im dunklen Hintergrund deutet Merisi Felsen an. Ein blauer Mantel – ein Attribut Petri – im rechten Vordergrund ist perspektivisch über das Kreuz gelegt und kündigt den Himmel und die Erlösung an, auf die Petrus hoffen darf.

Wenn Mancini über Caravaggios Nachfolger berichtet, beschränkt er deren *imitatio* auf das von Caravaggio ausgearbeitete extreme *chiaroscuro* mit der typischen Beleuchtung von oben: „[...] Proprio di questa schola è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una fenestra con le pariete colorite di negro, che così, havendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura [...]“<sup>389</sup> Pericolo stellt fest, dass Malvasia in der „Felsina Pittrice [...]“ (1678) hingegen Caravaggios *maniera* von dessen Technik des Farbauftrags trennt und damit bewusst unterscheidet<sup>390</sup>: „[...] Perché nel quadro di S. Pietro Crocefisso alle Trè Fontane rubargli la maniera, e `l colorito? [...]“<sup>391</sup> Guido Reni (1575-1642), von dem Malvasia spricht, schuf für San Paolo alle Tre Fontane in Rom eine „Kreuzigung Petri“ (siehe Abb. 175), anhand welcher gezeigt werden kann, dass sich die Imitation Caravaggios tatsächlich nicht auf das Kolorit beschränkt. Abermals werden die Ideen der Konzentration auf die Protagonisten durch die Reduzierung der Personenanzahl und der Dramatischen Antithese von grausamem Täter und erdulndem Opfer übernommen. So auch bei Peter Paul Rubens (siehe Abb. 176), der ebenfalls die körperliche Anstrengung der jungen Knechte, die in Kontrast zu Petris Scheidung vom Weltlichen steht, betont.<sup>392</sup> Reni zitiert zudem mit der Pose von Petrus Caravaggio aus der „Bekehrung Pauli“ (siehe Abb. 113) und übernimmt damit das Konzept der Antithetik von einem das *lume divino*, welches Lomazzo in seiner Schrift „Dei lumi“

---

<sup>388</sup> „Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram inferi non praevalent adversam eam“ (Matth. 16, 18), zitiert nach: Schneider (2012), S. 73.

<sup>389</sup> Mancini, wie Anm. 34, S. 321.

<sup>390</sup> Pericolo (2011), S. 313.

<sup>391</sup> Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, in: Macioce (2010), Quelle 35, S. 345.

<sup>392</sup> Schütze (2009), S. 111.

(1584) theoretisiert<sup>393</sup>, entgegennehmendem Petrus und den nicht empfänglichen Schergen. Bei Luca Giordano (siehe Abb. 177) rührt diese indirekt durch den starken Kontrast von hell beleuchtetem, zum Himmel gerichteten Körper des Petrus und den gebückten, vom Licht abgewandten Knechten her, während Reni die göttlichen Strahlen, welche eine das Kreuz bildende symmetrische Achse weiterführen, am oberen Bildrand unmittelbar zeigt.

Held bemerkt einen entscheidenden stilistischen Unterschied zwischen der Kunst Caravaggios und jener seiner barocken Nachfolger. Caravaggio, noch dem Manierismus verhaftet, tendierte dazu „den menschlichen Körper dezentral zu interpretieren“, während etwa Rubens den Schritt zur barocken Malerei vollziehe, wenn er die einzelnen Körper, aber auch das gesamte Bild, als „organische Ganzheit“ darstellt.<sup>394</sup>

#### 4.5.2. „Gefangennahme Christi“ (1602)

Der Erfolg, den Caravaggio durch die Gemälde in der Contarelli-Kapelle feierte, verschaffte ihm weitere Kontakte. Zu den neuen Auftraggebern zählte Ciriaco Mattei, ein römischer Edelmann, der eine enge Beziehung zu Filippo Neri unterhielt<sup>395</sup> und in dessen Palazzo Merisi zurzeit der Entstehung der „Gefangennahme Christi“ (siehe Abb. 178) wohnte.<sup>396</sup> Das Gemälde kaufte Mattei 1603, um in den folgenden Jahren mehrere Kopien für seine Familienmitglieder anfertigen zu lassen.<sup>397</sup> Bis ins späte 18. Jahrhundert ist das Bild als im Besitz der Mattei dokumentiert. 1802 erwarb es William Hamilton Nesbit, der es nach Schottland brachte. Auf dem Familiensitz in Biel blieb es bis 1912, als die Erben es in Edinburgh zur Auktion freigaben. Dabei unverkauft, konnte es anschließend Marie Lea-Wilson erwerben. Sie brachte das Gemälde nach Irland und überließ es 1930 dem Dubliner Jesuitenhaus.<sup>398</sup> 1943 sprach Roberto Longhi die Darstellung des verloren geltenden

---

<sup>393</sup> Rzepińska, Maria: Tenebrism in baroque Painting and its ideological Background, v. Poln. ins Engl. übers. v. Krystyna Malcharek, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 13 (1986), S. 98.

<sup>394</sup> Held (1996), S. 35.

<sup>395</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 141.

<sup>396</sup> Schütze (2009), S. 157.

<sup>397</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 153.

<sup>398</sup> Schütze (2009), S. 266.

Gemäldes anhand einer bekannten Kopie aus der Sammlung der Sannini in Florenz an.<sup>399</sup> Erst 1990 wurde es von Sergio Benedetti wiederentdeckt.<sup>400</sup>

Das Bild zeigt in eindringlich sinnlicher und erschütternd anrührender Weise die tragische Szene des Verrats und der Festnahme Jesu aus der Passion Christi, die im Neuen Testament nach den Evangelien des Matthäus (26, 47-56), Markus (14, 43-52), Lukas (22, 47-53) und Johannes (18, 1-11) beschrieben ist.<sup>401</sup> Christus kehrt von seinem Gebet auf dem Ölberg zu seinen Jüngern zurück, als Judas mit Hohepriestern und Soldaten auftritt und Jesus mit einem Kuss zu dessen Erkennung verrät, worauf die Soldaten ihn festnehmen.<sup>402</sup>

Im Querformat zeigt Caravaggio seine Interpretation abermals in dramatischer Nahaufnahme, wie mit einem Objektiv auf den zentralen Szenenausschnitt gezoomt und inhaltlich mit einer Beschränkung der Figurenanzahl auf das Wesentliche komprimiert. Für dieses suggestive Konzept kann die lombardische und venezianische Malerei, etwa Lorenzo Lottos Darstellung des „Kreuztragenden Christus“ (siehe Abb. 179) als Vorbild gelten, in welcher sich eine dramatische Kontrastierung von mit Fäusten Gewalt ausübenden Soldaten und einem erduldenen Christus, der mit zärtlichem Gestus das Kreuz hebt, findet.<sup>403</sup> Ähnlich konzeptistisch hat Ludovico Carracci die Szene in seiner Fassung von ca. 1590 zugespitzt (siehe Abb. 180).<sup>404</sup> Beinahe karikaturesk verbindet dieser die Erfassung Christi mit dessen Verspottung. Ein Soldat hält eine Schlinge als Nimbus über den Kopf Jesu, der statuarisch und in Gedanken versunken ergeben wirkt, während er von bewegten, zweifelhaften Gestalten umkreist wird. Auch hier kontrastiert die zarte, matte Haut des Gottessohnes mit der Kälte und Brutalität der glänzenden, eisernen Soldatenrüstungen. Wie Carracci und Cavalier d' Arpino in ihrer Interpretation der „Gefangennahme Christi“ (siehe Abb. 181) stellt auch Caravaggio den Verrat des Judas, die Ergreifung Christi und die Flucht der Jünger im Bild in dramatischer Verdichtung synchron dar.<sup>405</sup> Jedoch bestimmt Antithetik das Thema, Caravaggios Konzept, seine Komposition und die Ausführung gleichermaßen. Caravaggio stellt Vergangenheit und Gegenwart kompositorisch gegenüber. Jesus, Judas und Johannes in der linken Bildhälfte sind in antikem Gewand dargestellt, während die drei Soldaten auf

---

<sup>399</sup> Schütze (2009), S. 265.

<sup>400</sup> Ibid., S. 154.

<sup>401</sup> Thüner, Justine: Artikel: Verrat des Judas, in: LCI, Bd. 4, Rom u.a. 1972, Sp. 440.

<sup>402</sup> Poeschel (2011), S. 170.

<sup>403</sup> Schütze (2009), S. 157.

<sup>404</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 146.

<sup>405</sup> Schütze (2009), S. 154.



der rechten Seite in zeitgenössischer Rüstung zusammen mit einem eine Laterne haltenden Mann – es ist der Maler selbst – erscheinen. In höchstem Maße kontrastierend werden Christus und Judas Iskariot gezeigt. Während Judas mit seinem gewalttätigen Griff Jesus aktiv an sich reißt, drückt dessen passiver, zarter Gestus seine Resignation und Gewaltablehnung aus. In kontemplativer Haltung gibt er sich seinen Verfolgern hin. Ebert-Schifferer sieht in einer antiken Demosthenes-Statue (siehe Abb. 182) das Vorbild dieser Haltung, die Caravaggio zur Verdeutlichung der „Ergebenheit in den Willen Gottes“ auch bei der „Madonna dei Palafrenieri“ (siehe Abb. 140) und im „Begräbnis der Hl. Lucia (siehe Abb. 13) und Louis Finson für die „Hl. Magdalena in Ekstase“ (siehe Abb. 183) einsetzen.<sup>406</sup> Jesu feinen Züge divergieren mit dem bauernhaften, stumpf-groben Gesicht des Judas, das mit seinen Blut unterlaufenen Augen und tiefen Falten in aller Schrecklichkeit und Anstrengung vorgeführt wird. Nach Aristoteles (De anima II, 1-3) ist die leibliche Hässlichkeit als äußerer Spiegel des Inneren äquivalent zur seelischen Verdorbenheit. „Christus wird daher als Inbegriff der Perfektion zu Judas als abstoßendem Pendant in Kontrast gesetzt“, so Sabine Poeschel.<sup>407</sup> Während der Verräter ihn anbiedernd umarmt, wendet sich sein Lieblingsjünger Johannes, in kontrastierendem Grün gekleidet, von ihm ab, um feige zu fliehen. Jesus hingegen stellt sich seinem Schicksal ergeben. Diese Polarität verkörpert das Motiv des Januskopfes, den Christus und Johannes bilden. Die Divergenz überträgt Caravaggio auf seine Komposition mit der Flucht Johannes' von Jesus weg und dem Stürmen der Soldaten auf diesen zu. Pericolo sieht die Vorlage dieses Motivs in einem Stich aus dem späten 15. Jahrhundert (siehe Abb. 184). In der Söldnergruppe hinter Christus findet sich der Januskopf gleich zweimal.<sup>408</sup>

In Caravaggios Bild zerrt einer der Soldaten gewalttätig am roten Umhang Johannes' – der diesen farblich mit Christus vereint – um ihn zurückzuhalten. Ein anderer greift nach der Brust Christi – dieses Motiv hat Caravaggio wahrscheinlich von Albrecht Dürer übernommen (siehe Abb. 185).<sup>409</sup> Das helle, weiche Inkarnat Jesu bildet einen starken Gegensatz zur brutalen Härte und Kälte des dunklen Harnisch der Soldaten. Einen ähnlichen Kontrast von einem friedliebenden, erhabenen Christus und einem zudringlichen Pharisäer erreichte Tizian im „Zinsgroschen“ (siehe Abb. 186) und in vergleichbarer Weise im „Kreuztragenden

---

<sup>406</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 146.

<sup>407</sup> Poeschel (2011), S. 171.

<sup>408</sup> Pericolo (2011), S. 317.

<sup>409</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 146.

Christus“ (siehe Abb. 187). Für die fliehende Johannesfigur könnte Caravaggio von Tizians heute als verloren geltendem „Tod des Hl. Petrus Martyr“ (siehe Abb. 188) inspiriert worden sein. Das von Caravaggio weiterentwickelte Motiv setzen Guido Reni im „Bethlehemitischen Kindermord“ (siehe Abb. 189), das seine Dramatik ebenso durch den Einsatz von Antithesen (Hilflosigkeit der Opfer – Gewaltbereitschaft der Täter) gewinnt, und Guercino in seinem Gemälde „Hersilia trennt Romulus und Titus Tadius“ (siehe Abb. 190) gleichfalls im linken Bildhintergrund ein.

In Dirck van Baburens „Gefangennahme Christi“ (siehe Abb. 191), das eine Übernahme des Konzepts Caravaggios darstellt, nimmt Christus dieselbe Pose wie in der Vorlageversion ein, allerdings blickt dieser nach barocker Manier erwartend zum Himmel. Mit Gerard Seghers (1591-1651) Bild (siehe Abb. 192 und Abb. 193) findet hingegen eine weitere Verinnerlichung des Themas statt. Seghers konzentriert die Gegenüberstellung vom Kuss des Judas und der Meditation Christi im Zentrum des Bildes. Die Handbewegung der Rückenfigur zur Ergreifung Jesu wird hier zur Geste des Erschreckens vor einem übernatürlichen Licht, das von Christus selbst zu strahlen scheint und das in Steigerung des caravaggesken *chiaroscuro* die Körper partiell aus der Dunkelheit hervortreten lässt (*rilievo*). Beachtlich ist der Kontrast zwischen der voluminösen Oberflächengestaltung der Figuren in der Bildmitte sowie des staunenden Soldaten auf der linken Seite und der, mit Lichtreflexen umrissenen, Rückenfigur mit Dolch im Vordergrund. Rzepińska<sup>410</sup> verweist auf die aktive Rolle, die der Dunkelheit in der „*pittura tenebrosa*“, die ihren Anfang in der venezianischen Malerei mit Tintoretto und dem späten Tizian nehme, zukommt. Sie schütze vor der Ablenkung durch weltliche Sinneseindrücke, ver helfe zur meditativen Konzentration und führe damit als Teil der Spiritualität zu Gott. Als technisches Mittel ver stärke sie die Wirkung des Lichts. „The contrast with darkness lends to the light a dynamic quality and brings in the element of drama and pathos“, so Rzepińska.<sup>411</sup>

Auch in Caravaggios Bild korreliert die Antithetik von Licht und Dunkelheit mit der Bildaussage. Caravaggio hält die Lampe auf das Geschehen und macht dem Betrachter die Szene dadurch ersichtlich, wenn er das Ereignis im wahrsten Sinn durch das Erhellen aus der Dunkelheit holt. Einerseits setzt er sich, ikonographisch gesehen, mit dem Halten der Laterne

---

<sup>410</sup> Rzepińska/Malcharek (1986), S. 91ff.

<sup>411</sup> Ibid., S. 92.

und auch kompositorisch auf die Seite der Soldaten, andererseits steht er erhöht über diesen und unterscheidet sich dadurch von ihnen, dass sein Antlitz hell erleuchtet ist und er dem Betrachter das Mysterium vermittelt, während die Gesichter der Soldaten verschattet bleiben und sie Christus nicht ohne den Kuss des Judas erkennen. Caravaggios blauer Ärmel verdeutlicht seine Liebe und Zugehörigkeit zum Salvator, sein geöffneter Mund dagegen lässt ihn einerseits zum Stutzer werden, symbolisiert jedoch andererseits das *stupore*, welches er wie auch die Panik und den Schrecken (*terrore*) des Johannes als Pendant auf der gegenüberliegenden Seite, beim Betrachter auslösen will. Zudem depraviert der Maler sein Gesicht mit den proletarischen Zügen des Judas. Diese Selbstdegradierung zur eigentlichen Selbsterhöhung verkörpert das Prinzip gesellschaftlicher Konvention seiner Zeit, das in Baldassare Castigliones „Il Libro del Cortegiano“ (1528), Giovanni della Casas „Galateo“ (1558) oder Stefano Guazzos „La civil conversazione“ (1574)“ theoretisiert wurde<sup>412</sup>. Andererseits teilt er sich die glorreiche Aufgabe des Lampenträgers zu und deutet damit auf eine zeitgenössische Kunstdebatte. Federico Zuccari wurde 1594 in diesem Sinne in einem Entwurf für die *impresa* seiner Akademie mit einer Laterne verglichen, die durch ihr Leuchten Erkenntnis bringe.<sup>413</sup> Die Zeichnung spiegelt dessen konzipierte Lichtmetaphorik wider, in welcher die Laterne das göttliche Feuer der künstlerischen *inventio* symbolisiert<sup>414</sup>:

„La lanterna risplendente che d’ogn’intorno spande raggi della sua luce, sì per li minuti [spiragli] d’ogn’intorno come per li tre sportelli principali che alluma e vince ogni tenebra, denota assai chiaramente gl’effetti e l’operazione che fa il disegno intelletivo e pratico nell’intelletto umano e nell’umane intelligenze e pratiche; il corpo della lanterna oscuro dinota come ogni virtù dell’intelletto è oscura prima che sia da quella scintilla divina allumata, e sì come questa lanterna risplendente e chiara viene ad allumare e scacciare ogni tenebra e scoprire all’occhio umano ogni nascosta ed apparente cosa, così il disegno viene ad allumare l’intelletto in ogni sua intelligenza, e così in tal maniera pare che questa lanterna così luminosa possa essere e sia proprio simbolo ed impresa dignissima e particolare del disegno e di questa nobilissima Academia.“<sup>415</sup>

Nach Platons Theorie der Anamnese vergleicht Zuccari den Intellekt mit dem Laternenrahmen, der durch das innere Licht erhellt wird und sich durch das akademische

<sup>412</sup> Niefanger, Dirk: Barock-Lehrbuch Germanistik, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2006, S. 43.

<sup>413</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 148.

<sup>414</sup> Pericolo (2011), S. 329.

<sup>415</sup> Zuccari, Federico: Origine et progresso dell’Accademia del disegno [...], hg. v. Romano Alberti, Pavia 1604, S. 32, zitiert nach: Pericolo (2011), S. 329.

Studium an das göttliche Wissen erinnert.<sup>416</sup> Caravaggio betont durch das Zitieren dieses Motivs seine Intellektualität und erklärt seine Malerei zu einer akademischen. Sein Wissen teilt er mit dem Publikum. Zum einen ermöglicht der Maler dem Betrachter einen Blick auf das in der Vergangenheit Geschehene, zum anderen setzt er seine künstlerischen Mittel ein, um diesen zu überzeugen, daher gibt er die Natur nicht einfach wieder, sondern stellt im Sinne des Aristoteles das „Glauben erweckende“ dar. Ebert-Schifferer zitiert in diesem Zusammenhang Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“<sup>417</sup>

Hierselbst wird Caravaggios Kunstauffassung ersichtlich und gleichzeitig deren Kritik der Zeitgenossen deutlich. Denn Caravaggio stellt die Ambiguität seiner Tätigkeit als Maler dar, er ist gleichzeitig Erheller und Betrüger.

#### 4.5.3. „Geißelung Christi“ (1606/07) und (1607)

Um 1607, während seines ersten Neapelaufenthalts nach der Flucht aus Rom, wurde Caravaggio von dem wohlhabenden Tommaso de Franchis, Oberhaupt einer Genueser Adelsfamilie, beauftragt, eine „Geißelung Christi“ (siehe Abb. 194) für dessen Familienkapelle in San Domenico zu schaffen.<sup>418</sup> Das Gemälde wurde 1972 zur Konservierung ins Museo Nazionale di Capodimonte gebracht und 1998/99 von Bruno Arciprete restauriert.<sup>419</sup>

In einem hochformatigen Ganzfigurenbild zeigt Caravaggio die im Evangelium des Matthäus (27, 26), Markus (15, 15) und Johannes (19, 1) beschriebene, auf die Urteilsverkündung Pontius Pilatus folgende, Station des Leidensweges Christi, mit welcher die physische Zerstörung seines Körpers begann.<sup>420</sup> Merisi nutzt die an das Mitleid des Betrachters appellierende Darstellung des Leids und der Demütigung Christi für eine Gegenüberstellung von extremstem Affekt und stiller Demut. Papst Clemens VIII. Aldobrandini hatte dieses

---

<sup>416</sup> Pericolo (2011), S. 330.

<sup>417</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 148.

<sup>418</sup> Ibid., S. 202.

<sup>419</sup> Schütze (2009), S. 276.

<sup>420</sup> Schweicher, Curt: Artikel: Geißelung Christi, in: LCI, Bd. 2, Rom u.a. 1970, Sp. 127.

Thema auf die päpstliche Münze prägen lassen, um das Leid, welches der katholischen Kirche durch Häresie wiederfahre, zu verdeutlichen.<sup>421</sup>

Konzeptistisch verbindet Caravaggio mehrere Vorbilder (*imitatio*), um sie dadurch zu übertreffen (*aemulatio*). So ließ Merisi sich von der Interpretation Sebastiano del Piombos (siehe Abb. 195) inspirieren, der seinerseits auf Michelangelo Buonarroti (siehe Abb. 196) zurückgegriffen hatte.<sup>422</sup> Auch dort bildet der an eine Säule gefesselte Christus das Zentrum des Bildes und wird links und rechts von seinen Peinigern umringt, was seine körperlich desperate Lage betont. Für den Demut bekundenden Knicks seines Christus orientierte Merisi sich an Girolamo Romaninos Darstellung (siehe Abb. 197), die er wiederum mit dem Motiv Ludovico Carraccis (siehe Abb. 198), eines sich mit dem Fuß abdrückenden Schergen und des, eine Rute bindenden, halb Knienden im Vordergrund, verband.<sup>423</sup> Schon Carracci arbeitete mit der Antithetik von roher Gewalt und passiver Hingabe vor dunklem Hintergrund, auch betont er die Schönheit Christi im Vergleich zu den hässlichen und primitiven Knechten.

Caravaggio stellt ebenfalls den Beginn der Geißelung dar, als die zweite Rute noch nicht gebunden ist und Christus noch gefesselt wird, um dessen makellosen, ein Schönheitsideal bildenden, Körper in heller Beleuchtung präsentieren zu können. Er komprimiert im Vergleich zu Carracci aber mit einer Halbierung der Personenanzahl die Szene in Nabsicht auf das Wesentliche. Auffällig ist Merisis Rückgriff auf bewährte Motive und die Ausarbeitung von Figurentypen. Jesus nimmt die gleiche Haltung wie in der „Dornenkrönung“ von 1602/03 (siehe Abb. 205) und Maria in der „Madonna di Loreto“ (siehe Abb. 123) ein. Tatsächlich trägt Christus bereits die auf die folgende Station verweisende Dornenkrone. Der antagonistische Typus des Knechts auf der linken Seite findet auch in einer weiteren Version Caravaggios von ca. 1606/07 (siehe Abb. 199) und als Henker im Bild „Salome erhält das Haupt des Täufers“ (siehe Abb. 200) Anwendung, zudem bildet er das Umkehrmotiv zum schönen David (siehe Abb. 158). In ihm vereinen sich sämtliche im Zuge der vorherigen Bildanalysen erwähnten Negativitäten. In seinem unermesslichen Zorn, der an teuflischen Wahnsinn grenzt, wie das Verdrehen seiner Augen signalisiert, bildet er als Antichrist auch den Kontrapunkt zum ekstatisch entrückten Franziskus (siehe Abb. 84). Die Typenbildung

---

<sup>421</sup> Spike (2001), S. 194.

<sup>422</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 202.

<sup>423</sup> Ibid.

deutet auf einen rationalisierten Reifungsprozess des Malers hin, auch in der Beleuchtungstechnik ist ein Entwicklungssprung festzustellen. Der Maler taucht die Szene in ein rötliches Abendlicht, welches sich in der Darstellung „Das Opfer Abrahams“ (siehe Abb. 131) angekündigt hatte, reichert es an dieser Stelle zur Dramatisierung aber noch mit einem bedrohlichen Branton an. Auch fällt das Licht nicht mehr von links oben ein, sondern entwickelt eine Eigendynamik und beleuchtet die Szene symbolisch partiell.<sup>424</sup> Caravaggios *chiaro-scuro* – das zu höchsten Kontrastierungen führt, wie etwa vom hellen Arm und dem im Schatten verschwindenden Gesicht des Knechts am linken unteren Bildrand – und die Reduktion der Farbpalette lassen das Gemälde beinah zum Schwarzweißbild gerinnen. Hoffnung spendet die Aureole Christi, die auf die Erlösung hinweist. Trotz der Folterung ist sein Gesicht andächtig entspannt und angstfrei; die körperliche Anstrengung und eigentliche Last und Schuld liegen wie in der „Dornenkrönung“ (siehe Abb. 205) bei den schwerfälligen Schergen. Der Glaube und die Zuversicht, die das Gemälde schenkt, stimmen mit seiner Funktion als Andachtsbild überein. Die rhetorische Überzeugungskraft des Bildes sowie die Betonung der Kontemplation und der göttlichen Grazie als Einheit göttlicher Schönheit, Anmut und Gnade lassen sich zudem auf den Bestimmungsort, eine Kirche des Dominikanerordens, zurückführen.

In der anderen Version von ca. 1606/07 (siehe Abb. 199), die in der frühen Kunstgeschichtsschreibung nicht erwähnt wird, erst in den 1950er Jahren auf dem französischen Kunstmarkt entdeckt wurde und 1955 für das Musée des Beaux-Art in Rouen erworben werden konnte, verzichtete Caravaggio auf das Symbol des Nimbus. Die einfältigen Knechte zwingen Christus zur Verbeugung und zerren zugleich an ihm – ein Motiv, das Merisi aus einem Stich Battista Francos (siehe Abb. 201) herausgeschnitten hat.<sup>425</sup> Tatsächlich kann diese Version als „Galerieverson“ der Geißelung für Franchi bezeichnet werden.<sup>426</sup> Diese bezeugt eine Bildplanung, die der Zweckbestimmung des Gemäldes, in diesem Fall als diskussionstaugliches Sammlerobjekt, folgt. Die Peitschenhiebe verursachen blutige Striemen auf der Marmorsäule, können seinem nochmals perfektionierten Körper jedoch nichts anhaben. Der rote Mantel am linken unteren Bildrand deutet auf die darauffolgende Szene der Passion, die Dornenkrönung, hin.

---

<sup>424</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 205.

<sup>425</sup> Pericolo (2011), S. 53.

<sup>426</sup> Spike (2001), S. 190.

Guido Reni (siehe Abb. 202) übernimmt aus Merisis der für Franchi geschaffenen „Geißelung Christi“ die Rute bindende Figur sowie die an einen Knicks erinnernde Pose Christus'. Auch er betont die körperliche Anstrengung der Knechte und steigert durch den Einsatz göttlicher Strahlen, die von Jesus ausgehen, die helle Beleuchtung seines weißen Inkarnats. In Guercinos monumentaler Version von 1657 (siehe Abb. 203) kontrastiert die Schärfe des Blickes des Schergen in der linken Bildhälfte, der Ähnlichkeiten in der Pose und der Kleidung mit Caravaggios Knecht der ersten Version aufzeigt, mit jenem spirituellen Ausdruck des Christus, der auch hier als Einziger vom Licht getroffen wird und sich durch seine Zartheit und Passivität vom groben, stumpfsinnig tatkräftigen Knecht hinter ihm unterscheidet.

Simon Vouet scheint beide Versionen Caravaggios in seinem „Christus an der Säule“ (siehe Abb. 204) zu vereinen. Auch in diesem Bild besticht die ideale Schönheit des hellen Leibes Christi im Vergleich zu den düsteren Knechten mit dämonischen Augen, die von beiden Seiten mit höchster Muskelaktivität an ihm reißen. Die modellierten Körper beindrucken durch ihre noch stärkere Lebendigkeit in ihren Bewegungen, jedoch wird durch die präzise Schilderung des architektonischen Hintergrunds erneut die Intensität, die aus Merisis Mut zu Kontrasten herrührt, abgemildert.

#### 4.5.4. „Dornenkrönung“ (1602/03) und (1604/05)

Mit der „Dornenkrönung“ (siehe Abb. 205) entstand ein weiteres Gemälde für Vincenzo Giustiniani, in dessen Inventar von 1638 es nachgewiesen ist. Die Untersicht bezeugt die Funktion des Bildes als Supraporte des Palazzos der Giustiniani, in welchem es bis 1809 blieb, als es der österreichische Botschafter Ludwig Ritter von Lebzelter für Kaiser Franz I. in Wien erwerben konnte.<sup>427</sup>

Auf die Geißelung folgend, hüllten die Schergen Christus in einen Purpurmantel, überreichten ihm spöttisch einen Stab als Zepter, setzten ihm eine Dornenkrone auf, verbeugten sich höhnisch vor ihm und schlugen ihm mit ihren Stöcken auf den Kopf (Matthäus 27, 27-30; Markus 15, 17-19; Johannes 19, 2).<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> Schütze (2009), S. 267.

<sup>428</sup> Lucchesi Palli, Elisabeth/ Haussherr, Reiner: Artikel: Dornenkrönung, in: LCI, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 513; Poeschel (2011), S. 174.

Caravaggio setzt Christus in die Bildmitte, seine Gegner, zwei Schergen und ein Soldat als Repräsentant der Souveränität, sind um ihn herum gruppiert. Der Lichteinfall von links oben trennt die im Schatten die Tat passiv duldende Rückenfigur von dem im Schlaglicht und frontal präsentierten Gewaltakt. Lediglich die Rüstung reflektiert das Licht und die weißen Federn mit höchster Stofflichkeit werden vom diesem getroffen, womit Caravaggio vor allem aber die Darstellung seines technischen Könnens bezweckt. Die wie zuvor beschrieben von Merisi des Öfteren eingesetzte gerade Nackenlinie, welche die Opferbereitschaft Jesu symbolisiert, trennt diesen kompositorisch von seinen Peinigern und verbindet ihn stattdessen, eine Parallele zum Geländer am unteren linken Rand bildend, mit dem Soldaten, der sich symbolisch auf dieses stützt. Einen ähnlichen Holzbalken (Kreuz?) setzte Giorgione im „Bildnis eines jungen Mannes“ (siehe Abb. 206) und in der „Vecchia“ (siehe Abb. 154) an den unteren Bildrand. Auffällig ist der Widerspruch zwischen der sorgfältig ausgearbeiteten Hand des Soldaten und jener flüchtig gemalten des Jesus, welche durch ihre lockere Haltung die Ergebenheit des Gedemütigten verdeutlicht. Diese *sprezzatura* könnte als Hinweis des Malers – der damit die Trennung einer gegenwärtigen Ebene mit einem zeitgenössisch gekleideten Soldaten von der in der Vergangenheit stattgefundenen Passion erahnen lässt – und wiederum als Reflexion über die Tätigkeit des Malers, das Sichtbarmachen dieses Vergangenen, gedeutet werden. Der Repoussoirefigur am linken unteren Bildrand folgend, wird der Betrachter zum Zeugen der brutalen Tat.<sup>429</sup> Caravaggio arbeitet mit dem Mittel einer verstörenden Antithetik von einem wehrlosen Christus und den unbarmherzigen Folterern, um den Betrachter emotional zu berühren und ihn zur aktiven Meditation, im Gegensatz zur passiven Duldung des Soldaten im Schatten, zu bewegen und ihn dadurch symbolisch ans Licht zu bringen.

Damit zeigt das Bild genau die Qualitäten Caravaggios, aufgrund derer der Künstler von seinem Auftraggeber in dessen „Brief über die Malerei“ (1617/18) in die höchste Klasse der Maler, die dieser in zwölf Kategorien teilte, eingestuft wurde. Ihm zufolge verbinde Caravaggio die *maniera* mit dem Modellstudium, d.h. manieristische Kunstmittel, bzw. theoretische Kenntnis und den Rückgriff auf „ältere Vorbilder“ mit einer überzeugend naturalistischen Ausführung<sup>430</sup>:

---

<sup>429</sup> Ebert-Schiffner (2012), S. 167.

<sup>430</sup> Ibid., S. 260.



„Duodecimo modo, è il più perfetto di tutti; perché è più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipingere di maniera, e con l'esempio davanti del naturale, ché così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo; ed ai nostri dì il Caravaggio, i Carracci, e Guido Reni, ed altri, tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluna più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, né dall'altro modo di dipignere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri.“<sup>431</sup>

Die Szene aus der Passion Christi betont dessen menschlichen Schmerz und kann zudem als gegenreformatorisches Thema als Ausdruck des Leids der Katholischen Kirche über die Kirchenspaltung gedeutet werden.<sup>432</sup> Anders als beim spitzfindigen Bild des „Hl. Matthäus“ von 1599 (siehe Kapitel 4.2.3. und Abb. 79) schafft Caravaggio mit diesem Gemälde für Giustiniani ein privates Andachtsbild, welches durch eine stark meditative Wirkung gekennzeichnet ist.

Ähnlich wie Tizian, der, wie der Vergleich seiner beiden Versionen von 1542 (siehe Abb. 207) und 1572-76 (siehe Abb. 208) zeigt, in der zweiten Fassung die Kontraste verstärkt, ist in Caravaggios späterer Bearbeitung von 1604/05 (siehe Abb. 209), die allerdings in der Forschung nicht einheitlich Caravaggio zugeschrieben wird, eine Zuspitzung der Antithetik ersichtlich. Bereits in Tizians erster Interpretation des Themas ist der Gegensatz von einem anmutigen Jesus und den rohen spöttischen Knechten erkennbar; jedoch ist Christus leidend gezeigt und seine körperliche Präsenz noch mit jener der Schergen vergleichbar, während im späteren Werk der Kontrast zwischen der Schönheit des passiv-stoischen Christus und den satyrhaften Peinigern hervorgehoben ist. Schneider sieht in dieser Entwicklung Tizians Auseinandersetzung mit dem nachtridentinischen Katholizismus und dem Konzept Filippo Neris von der „mystischen Verinnerlichung des Glaubens“.<sup>433</sup> Ähnliches kann für Caravaggios Motiv des manieristisch-melancholisch in sich gekehrten Christus der ersten Fassung angenommen werden. Für seine zweite Version hat Caravaggio mit großer Sicherheit Annibale Carraccis Stich (siehe Abb. 210) als Vorlage verwendet.<sup>434</sup> Schon Jacopo Tintoretto zeigt Christus im „Ecce Homo“ (siehe Abb. 211) mit übereinander gebundenen Händen, dessen entblößte Haut mit einer Soldatenrüstung kontrastiert.

---

<sup>431</sup> Giustiniani, Vincenzo: Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni (zuerst in: Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani, Rom 1675), in: Macioce (2010), Quelle 12, S. 318.

<sup>432</sup> Poeschel (2011), S. 175.

<sup>433</sup> Schneider (2012), S. 162.

<sup>434</sup> Friedlaender (1955), S. 77.

Auch in diesen Gemälden Caravaggios wird die Forderung Paleottis nach der Reduktion der Ausschmückung des Dargestellten zugunsten einer Klarheit ersichtlich. Seine Bilder erhalten eine unmissverständlich, plakative Funktion „zur Erbauung der Seelen (*edificio delle anime*) und der Verehrung Gottes (*culto di Dio*)“.<sup>435</sup>

Caravaggios antithetisches Konzept, das in seinen beiden Versionen in einer dramatischen Gegenüberstellung von der Würde des Gottessohnes und der menschlichen Schande ausgeführt ist, hat viele seiner Nachfolger zur Imitation bewegt. Orazio Gentileschi (siehe Abb. 212) radikalisiert die Antithetik von aktiver Gewalt und Verinnerlichung mit einer weiteren Präzisierung auf den brutalen Akt in vehementer Nahsicht. Bartolomeo Manfredi kombiniert Caravaggios Versionen in seiner Fassung (siehe Abb. 213), ihm folgen die Utrechter Caravaggisten. Ter Brugghen (siehe Abb. 214) übernimmt das Motiv der sich kreuzenden Stöcke der Schinder in seiner vielfigurigen Darstellung und lässt seinen meditativen Christus von Grimassen ziehenden, karikaturesken Gestalten verhöhnen. Dieses Motiv findet sich schon bei Lucas van Leyden (siehe Abb. 215) und auch der Disput der Orientalen in der rechten Bildhälfte Ter Brugghens geht auf einen Kupferstich Van Leydens zurück (siehe Abb. 216). „Es scheint oft so, als nehme ter Brugghen eine bewußte Milderung seines Caravaggismus durch traditionelle nordeuropäische Elemente des 16. Jahrhunderts vor [...]“, so Slatkes.<sup>436</sup> Auch bei Gerrit van Honthorst (siehe Abb. 217) taucht das Motiv der Stöcke auf und auch hier findet eine Konzentration auf den Gegensatz von der Spiritualität Christi, der jedoch erwartungsvoll ‘gen Himmel blickt, und der lautstarken Verhöhnung, die perfide Ausmaße annimmt, statt. Das Bild Van Honthorsts kommt durch seine Nahsichtigkeit und das atmosphärische *chiaroscuro* näher an das Original heran als Ter Brugghens Version. Auch Dirck van Baburen (siehe Abb. 218) bleibt Ter Brugghens Adaption des caravaggischen Stils in einen holländischen Rahmen fern und erreicht die Intensität des Originals; zudem demonstriert er seine Zeugenschaft anhand eines Selbstporträts am linken Bildrand, das den Betrachter suggestiv mahnend anblickt. Valentin de Boulognes (siehe Abb. 219) Soldat am linken unteren Bildrand führt dem Betrachter den Gestus des emotionalen Berührtseins vor.

---

<sup>435</sup> Schneider (2012), S. 36.

<sup>436</sup> Slatkes, Leonard J.: Artikel: Hendrick ter Brugghen. Die Dornenkrönung Christi, in: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht 13. November 1986 – 12. Januar 1987/ Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 12. Februar – 12. April 1987), hg. v. Albert Blankert u. Leonard Slatkes, Braunschweig 1986, S. 83.

## 5. Konklusion

Die Antithetik kann als Stilmerkmal der Malerei Michelangelo Merisi da Caravaggio bezeichnet werden. Er setzt diese bewusst als Konzept zur Spannungserzeugung ein. Dieses Konzept, die Planung des Bildes, besteht aus drei, zum Redemodell der antiken Rhetorik kongruenten Phasen: Der Wahl eines konfliktbesetzten Themas (*inventio*), der antithetischen Komposition (*dispositio*) und der kontrastreichen Ausgestaltung (*elocutio*). Seit der Antike findet die Antithese als verlebendigendes Mittel Einsatz in der Rhetorik und der bildenden Kunst. Mit einem Rückgriff auf die antike Theorie wird sie in der Renaissance unter dem Begriff Kontrapost zum Ideal der gemäßigten Bewegtheit zwischen Statik und Windung. Der extreme Einsatz von Antithesen gehört stilistisch zum Manierismus. Die Harmonie der Renaissance brechend, wird die Antithese in den kunsttheoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts als Prototyp der Gegenüberstellung von Extremen gefeiert.

Das Aufkommen von Prägnanz in der bildenden Kunst korrespondiert mit dem literarischen Stil des Konzeptismus und einer Mischform von Malerei und Literatur, der Emblematis. Lorenzo Pericolo zeigt, wie innovativ Caravaggio Albertis klassisches Konzept der *istoria* umwandelt, um zu einer neuen, emblematischen, aussagekräftigen Ästhetik zu gelangen. Dass er mit dem Spiel kunsttheoretischer Maxime zu einem individuellen Stil gelangt, mag charakteristisch für die Künstler des Manierismus sein, jedoch führt sein radikales „imitare bene le cose naturali“ – ein beiläufiger, doch tiefgreifender Ausspruch Caravaggios über seine Kunst während einer Gerichtsverhandlung 1603 – zur teilweisen Überwindung dessen und schafft Voraussetzungen für die mit ihm eingeleitete barocke Epoche. Ein denkbarer Weg führt über Giorgione, dessen Kolorit mit dem *chiaroscuro* und einem Extremismus der norditalienischen Manieristen, darunter Savoldo, Tintoretto, Moretto u.a. sowie dem frühen Realismus der Carracci angereichert wird. Diese Kombination von bis dato Unvereinbarem führt zu einer Caravaggios Werk auszeichnenden Spannung, die auch die heutige Anziehung erklärt. Himmlische, ambrosische, illusionistische Schönheit sowie übernatürliche Möglichkeiten in Caravaggios Malerei sind stark in ihrer Wirkung, weil sie in eine unmittelbar fassbare Szenerie eingefügt werden. Realistische, z.T. unästhetische Darstellungen werden divinen, idealisierten Motiven gegenübergestellt. Dies ist ein taktisches Mittel zur Affekterregung. Die antithetische Malerei erreicht mit Caravaggio ihren Höhepunkt. Terribilità gegen Soavità, Idealisierungen gegen Naturalismen, Schönheit gegen Hässlichkeit,

klassischer Kontrapost gegen *figura serpentinata*, Ruhe gegen Bewegung, weltliche Anstrengung gegen göttliche Leichtigkeit, *vita activa* gegen *vita contemplativa*, Extrovertiertheit gegen Meditation, Vergänglichkeit gegen Ewigkeit, Leid gegen Erlösung, Welt gegen Himmel, Leben gegen Tod, Ordnung gegen Chaos, Ungläubigkeit gegen festen Glauben, Erkenntnisvermögen und Empfängnisbereitschaft gegen Ignoranz und stets Mensch gegen Gott – Caravaggio setzt zur Persuasion seines Publikums die Antithetik ein.

Das Gelingen dieses Konzepts bezeugt die geschulte Virtuosität des Künstlers. Die inhaltlichen Antithesen werden in ein strenges, geometrisches Kompositionsgerüst eingepasst. Auch dieses ist antithetisch: links-rechts, oben-unten, Hintergrund-Vordergrund. Die kontrastreiche Farbgestaltung ist das offensichtlichste Erkennungsmerkmal der Malerei Caravaggios, das *chiaroscuro*. Ein göttlich motiviertes Schlaglicht entscheidet, was aus der Dunkelheit hervorgeholt und was von dieser verschluckt wird. Der Einsatz von Licht und Schatten korreliert mit der Bildaussage. Höchst naturalistisch modelliert Caravaggio die Oberflächen. Dabei setzt er, stark konturiert, meist harte, tote Materie gegen weiches, lebendiges Fleisch, grobe Gegenstände gegen glatte Haut, matte gegen glänzende Materialien, Detailrealismus gegen grobe Malweise. Durch einen unterschiedlichen Farbauftrag stellt er „Opazität gegen Transparenz“<sup>437</sup>. Zudem werden seine religiösen Motive wie auch die Genredarstellungen an humanistische Reflexionen über Realität und Fiktion und über das Kunstobjekt und den Betrachter gekoppelt.

Um die starke Wirkung der Gemälde Caravaggios zu erklären, reichen die Begriffe Affekt und Pathos nicht aus. Die Entstehung von Affekten erklärt Aristoteles in „De Anima“. Seine Theorie lässt sich seinerseits durch einen Syllogismus zusammenfassen: Wenn Gegensätze die Voraussetzung für Reize sind und der Reiz die Bedingung für Emotion ist, dann sind Gegensätze die Grundlage von Kunst an sich und das Zusammenbringen der Gegensätze, also Antithetik, die Bedingung für eine starke Gefühlsregung des Publikums. Im Falle des Manierismus führt die Steigerung des Einsatzes von Kontrasten zur Epochenstilisierung. Der Begriff „Pathos“ hingegen impliziert eine barocke Bewegtheit, die Caravaggio nur als Gegenpol zur Verinnerlichung, nicht aber wie Rubens das gesamte Bild bestimmend, einsetzt. Die Leidenschaft durchdringt bei Rubens jedes kleinste Detail, während sie bei Caravaggio negativ besetzt ist und das Bild meist nur zur Hälfte beherrscht. Das Pathetische

---

<sup>437</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 250.

geht zudem mit dem rhetorischen *genus grande* einher, das auf die Malerei Caravaggios lediglich partiell zutrifft. Im Vergleich zur Fülle des Barock, die bei Rubens ersichtlich ist, profitiert Caravaggios Eindringlichkeit von einer Reduktion, einer Konzentration und einer plakativen Perspektivität, die sich besonders im Frühwerk durch theatrale Vereinfachungen und emblematische Zuspitzungen äußert. Friedlaender sieht genau in diesem Punkt den entscheidenden Unterschied zwischen der Kunst Tizians und Merisis: „Titian leads to the full Baroque movement of mass and color [...] whereas Caravaggio’s Giorgionism prepares the way for the restrained art [...]“<sup>438</sup> Diese, auf Kontrasten basierende, Intensität wird von Caravaggios Nachfolgern, darunter Bartolomeo Manfredi, Guido Reni, Il Guercino, Orazio und Artemisia Gentileschi, den Utrechter Caravaggisten mit Hendrick ter Brugghen, Dirck van Baburen, Gerard van Honthorst sowie von den Franzosen Valentin de Boulogne, Simon Vouet, George de La Tour, den spanischen Malern Jusepe de Ribera, Juan Sánchez Cotán u.v.a. aufgegriffen.

Im Werk Merisis nehmen die Vereinfachungen parallel zu den Kontrastbildungen chronologisch zu. Diese gipfeln im Gemälde „Geißelung Christi“ von 1606/07, das viele in den vorherigen Bildern entwickelte Antithesen miteinander vereint. Es kombiniert wie das Gemälde „David und Goliath“, das ebenfalls im unter Spanischer Krone stehenden Neapel entstand, die römische Verinnerlichung nach dem Ideal Filippo Neris mit einer spanischen, extrovertierten Rhetorik der moralisierenden Grausamkeit. Die Spannung resultiert aus der Gegenüberstellung von positiver, symbolischer Stoik und negativ behaftetem Affekt. Diese scharfen Abgrenzungen, welche formal durch harte Konturen unterstützt werden, zählen zur manieristischen Ästhetik und werden später durch eine barocke Gesamtbewegung aufgelöst. Die Antithetik, die von Grenzen lebt, verliert durch barocke Verschmelzung an Wirkung.

Als weiteres manieristisches Element der Kunst Caravaggios kann die illusionistische Aufhebung der Grenze zum Betrachtterraum mittels Repousoirefiguren gelten. Die Malerei des Manierismus lässt sich, wie zuvor angedeutet, mit dem literarischen Stil des *Concettismo* vergleichen. Gemein sind diesen Ausdrucksformen der spielerische Scharfsinn, das Ziel, den Adressaten mittels Wunder (*meraviglie*) zum Staunen (*stupore*) zu bringen, die Vieldeutigkeit sowie das Mittel der Zuspitzung, das von Antithesen profitiert.<sup>439</sup>

---

<sup>438</sup> Friedlaender (1955), S. 50.

<sup>439</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 262f.

Niemand könnte Caravaggios antithetische Kreationen daher besser bewerten als der konzeptistische Dichter Giovanni Battista Marino, mit dem Caravaggio sich über „wirksame ästhetische Prinzipien verständigt[e]“<sup>440</sup> und der entsprechend poetisch und wortspielerisch mit dem Vornamen Merisis spielt, wenn er diesen als „malende[n] Engel [angelo] Michael [Michele]“<sup>441</sup> bezeichnet. Ein auf den verstorbenen Caravaggio verfasstes Sonett Marinos soll diese Arbeit beschließen. Wie Marzio Milesi gefordert hatte (siehe S. 5), tut es Marino Caravaggio gleich und erschafft ein aussagekräftiges, prägnantes und doch bildreiches Gedicht. In Antithesen von Schöpfung und Tod feiert der Dichter den Maler als Sieger über die Natur. Natura, die von dem Künstler nicht nur dargestellt, sondern schöpferisch übertroffen worden sei, habe sich mit dem Tod an Caravaggio rächen wollen, doch schenken ihm seine Werke ewiges Leben, das dieser zuvor dem Dargestellten verliehen habe:

„Fecer crudel congiura  
Michele, a danni tuoi Morte, e Natura.  
Questa restar temea  
Da la tua mano in ogni imagin vinta,  
Ch’era da te creata, e non dipinta.  
Quella di sdegno ardea,  
Perché con larga usura  
Quante la falce sua genti struggea,  
Tante il pennello tuo ne rifacea.“<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> Von Rosen (2013), S. 309.

<sup>441</sup> Ebert-Schifferer (2012), S. 17.

<sup>442</sup> Marino, Giovanni Battista: La Galeria [...] distinta in pitture, & sculture, Mailand 1620, in: Macioce (2010), Quelle 9, S. 315.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### Quellen:

Alberti, Leon Battista: Della Pittura – Über die Malkunst, hg., eingeleitet, übersetzt u. kommentiert von Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Aristoteles: De Anima, 418-426, zitiert nach: Summers, David: Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art, in: The Art Bulletin, Bd. 59, Nr. 3 (September 1977), S. 346.

Aristoteles: Rhetorik, hg. u. übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen u. einem Nachwort v. Franz G. Sieveke, 3. Auflage, München 1989.

Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat, vollständige Ausg., eingeleitet u. übertr. v. Wilhelm Thimme, Bd. 2, Zürich 1955.

Baglione, Giovanni: Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642 (Rom 1642), Faksimile-Ausgabe, hg. v. Hess, Jacob/ Röttgen, Herwarth, 3 Bde., Vatikanstadt 1995.

Bellori, Giovan Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. v. Evelina Borea, mit einer Einführung von Giovanni Previtali, Turin 1976.

Carducho, Vicente: Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias, hg. mit einer Einleitung u. Bemerkungen v. Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979.

Cicero, Marcus Tullius: Vier Reden gegen Catilina, lt./dt., übers. u. hg. v. Dietrich Klose, mit einem Nachwort von Karl Büchner, Stuttgart 1972.

Comanini, Gregorio: Il Figino, overo del fine della pittura, Mantua 1591, in: Scritti d' Arte del Cinquecento, hg. u. komment. von Paola Barocchi, Bd. 1, Milano u.a. 1971.

De Piles, Roger: Abregé de la Vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes, Paris 1699, in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Dolce, Lodovico: Dialogo della pittura. Intitolato l'aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione della virtù e delle opere del divin Tiziano, in: Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 1, Bari 1960.

Gentile, Deodato: Brief an Scipione Borghese vom 29. Juli 1610, in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Giustiniani, Vincenzo: Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni (zuerst in: Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani, Rom 1675), in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Leonardo: Trattato della Pittura, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1995.

Lomazzo, Gian Paolo: Scritti sulle arti, hg. u. komment. v. Roberto P. Ciardi, 2 Bde, Florenz 1973-1974. (Raccolta Pisana di saggi e studi)

Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Malvasia, Carlo Cesare: Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi, Bologna 1678, in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Mancini, Giulio: Brief an seinen Bruder Deifebo vom 25. Dezember 1609, in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Mancini, Giulio: „Considerazioni sulla Pittura“ (1619), in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Marino, Giambattista: Adone, hg. v. Marzio Pieri, 2 Bde., Rom 1975. (scrittori d'Italia Nr. 261)



Marino, Giovanni Battista: La Galeria [...] distinta in pitture, & sculture, Mailand 1620, in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Marino, Giambattista: Opere, hg. v. Alberto Asor Rosa, Mailand 1967.

Milesi, Marzio: Epigramme auf Michelangelo Merisi da Caravaggio (1600-1610), in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Murtola, Gaspare: Rime. Cioè Gli occhi d'Argo. Le lacrime. I baci. I pallori. Le Veneri. I nei. Gli amori. Dedicati all'Illustrissimo, & Reverendiss. Monsig. Alessandro Centurione, Arcivescovo di Genova, Decano della Camera' Venezia, presso Roberto Meglietti (1603), in: Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875, 2. überab. u. erw. Aufl., Rom 2010.

Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle imagine sacre e profane, Bologna 1582, in: Trattati d'arte del cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, hg. u. komment. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961.

P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, It./dt., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Sonderausgabe, Darmstadt 2006.

Ripa, Cesare: Iconologia: Overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e propria inventione, Nachdr. d. Ausg. Rom 1603, hg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970.

Saint Augustin: The City of God Against the pagans in seven volumes, III Books, VIII- XI, with an english translation by David S. Wiesen, Harvard/ London 1968.

Scritti d'Arte del Cinquecento, hg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971-77.

Shakespeares Sonnets, hg. v. Stephen Booth, New Haven 1977.

Torquato Tasso: *Scritti sull'arte poetica*, hg. v. Ettore Mazzali, Turin 1977, Bd. 1, zitiert nach: Pericolo, Lorenzo: *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, London/Turnhout 2011.

*Trattati d'Arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960-62.

Xenophon: *Memorabilia*, zitiert nach: Bühler, Andreas: *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München/ Berlin 2002 (zugl. Diss. Tübingen 2002). (*Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 85)

Zuccari, Federico: *Origine et progresso dell'Accademia del disegno [...]*, hg. v. Romano Alberti, Pavia 1604, zitiert nach: Pericolo, Lorenzo: *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, London/Turnhout 2011.

Sekundärliteratur:

Anstett-Janßen, Marga: Artikel: Martha, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begründet v. Engelbert Kirschbaum SJ, hg. v. Wolfgang Braunfels, Bd. 7, Rom u.a. 1974, Sp. 565-568.

Anton, John Peter: *Aristotle's Theory of Contrariety*, London 1957.

Baader, Hannah: Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*; Festschrift für Rudolf Preimesberger, hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 40-59.

Barolsky, Paul: The Ambiguity of Caravaggio's Medusa, in: *Notes in the History of Art*, Bd. 32, Nr. 3 (2013), S. 28-29.

Baumgart, Fritz: *Caravaggio. Kunst und Wirklichkeit*, Berlin 1955.

Baxandall, Michael: Bartholomäus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the „*De Viris Illustribus*“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XXVII, 1964, S. 90-108.

Brassat, Wolfgang: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens, in: Heinen, Ulrich/ Thielemann, Andreas: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 41-69. (Rekonstruktion der Künste: Bd. 3)

Braunfels, Wolfgang: Artikel: Petrus Apostel. Bischof von Rom, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet v. Engelbert Kirschbaum SJ, hg. v. Wolfgang Braunfels, Bd. 8, Rom u.a. 1976, Sp. 158-174.

Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance, München/ Berlin 2002 (zugl. Diss. Tübingen 2002). (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 85)

Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti (Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006), Genf/Mailand 2005.

Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, 3 Bde., 2. überarb. Aufl., London 1969.

Cropper, Elizabeth: The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio, in: Metropolitan Museum Journal, Bd. 26 (1991), S. 193-212.

Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben, 1. Auflage der Sonderausgabe, München 2012.

Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stillebens, München 1998.

Friedlaender, Walter: Caravaggio Studies, Princeton (NJ)/London 1955.

Gampp, Axel Christoph: «Diletto e Maraviglia, Piacere e Stupore». Donatello's hl. Georg aus der Sicht des Francesco Bocchi oder: Die Wiedergeburt der Ethos-Figur aus dem Geiste der Gegenreformation, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, Festschrift für Rudolf Preimesberger; hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 252-271.

Gash, John: Caravaggio, London 1980.

Gianfreda, Sandra: Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten/Berlin 2005 (zugl. Diss. Universität Bern 2001).

Göttler, Christine: „Barocke“ Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens' Transfiguration für Santissima Trinità in Mantua, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Festschrift für Rudolf Preimesberger, hg. v. Christine Göttler et al., Emsdetten 1998, S. 166-189.

Heinen, Ulrich: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Ders./ Andreas Thielemann (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaft im Barock, Göttingen 2001, S. 70-109. (Rekonstruktion der Künste, Bd. 3)

Heinen, Ulrich/ Thielemann, Andreas: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001. (Rekonstruktion der Künste: Bd. 3)

Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996.

Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht 13. November 1986 – 12. Januar 1987/ Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 12. Februar – 12. April 1987), hg. v. Albert Blankert u. Leonard Slatkes, Braunschweig 1986.

Jansen, Guido: Beitrag: Wouter Pietersz. II Crabeth. Die Kartenspieler, in: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht 13. November 1986 – 12. Januar 1987/ Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 12. Februar – 12. April 1987), hg. v. Albert Blankert u. Leonard Slatkes, Braunschweig 1986.

Klessmann, Rüdiger: Utrechter Caravaggisten zwischen Manierismus und Klassizismus, in: Ders. (Hg.): Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland: Beiträge eines Symposions aus Anlaß der Ausstellung „Holländische Malerei in Neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen“ im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Braunschweig 1988, S. 59-66.

Koos, Marianne: Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des „Ungläubigen Thomas“, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hg. von Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1135-1161. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 43)

Laag, Heinrich: Artikel: Thomaszweifel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 4, Rom u.a. 1972, Sp. 301-305.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Stuttgart 2008.

Lechner, Gregor Martin: Artikel: Paulus, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet v. Engelbert Kirschbaum SJ, hg. v. Wolfgang Braunfels, Bd. 8, Rom u.a. 1976, Sp. 128-147.

Lucchesi Palli, Elisabeth: Artikel: Abraham, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 20-35.

Lucchesi Palli, Elisabeth/ Haussherr, Reiner: Artikel: Dornenkrönung, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 513-516.

Macioce, Stefania: Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio, in: Storia dell' arte, Bd. 16/17, Rom 2007, S. 67-100.

Marini, Maurizio: Caravaggio. 'Pictor praestantissimus'. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, 3. überarb. u. erw. Aufl., Rom 2001. (Marini (2001a))

Marini, Maurizio: Marino e Caravaggio. Un ritratto nel contesto della Contarelli, in: Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001, hg. v. Caterina Volpi, Città di Castello 2002, S. 233-242. (Marini (2001b))

Michels, Norbert: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988. (Kunstgeschichte: Form und Interesse; Bd. 11)

Moffitt, John F.: Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism, Jefferson (North Carolina)/London 2004.

Moffitt, John F.: ‚Puer et Senex‘ in Didactic ‚Contrapositum‘: Two Rhetorical Contexts for Leonardo's Grotesque Heads, in: Achademia Leonardi Vinci, Bd. 7.1994 (1995), S.124-128.

Nicolson, Benedict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, 3 Bde., 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990.

Niefanger, Dirk: Barock-Lehrbuch Germanistik, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2006.

Pacelli, Vincenzo/ Forgione, Gianluca (Hg.): Caravaggio tra Arte e Scienza, Neapel 2012.

Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980.

Pepper, D. Stephen: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1984.

Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011.

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 4., durchgesehene Auflage, Stuttgart 2011.

Rädle, Fidel: Artikel „Antithese“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin/ New York 1997, S. 102-104.

Rzepińska, Maria: Tenebrism in baroque Painting and its ideological Background, v. Poln. ins Engl. übers. v. Krystyna Malcharek, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 13 (1986), S. 91-112.

Salerno, Luigi: I dipinti del Guercino, Rom 1988.

Salerno, Luigi et al.: Poesia e simbologia nel Caravaggio: I dipinti emblematici. Temi religiosi. Realtà e composizione storica, in: *Palatino* 10 (April/Juni 1966), S. 106-117.

Schneider, Norbert: Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Berlin 2012.

Schneider, Norbert: Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln u.a. 2011.

Schütze, Sebastian: Caravaggio. Das Vollständige Werk, Köln 2009.

Schweicher, Curt: Artikel: Geißelung Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 2, Rom u.a. 1970, Sp. 127-130.

Sgarbi, Vittorio: Mattia Preti, Soveria Mannelli 2013.

Slatkes, Leonard J.: Artikel: Hendrick ter Brugghen. Die Dornenkrönung Christi, in: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht 13. November 1986 – 12. Januar 1987/ Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 12. Februar – 12. April 1987), hg. v. Albert Blankert u. Leonard Slatkes, Braunschweig 1986, S. 83.

Spike, John T.: Caravaggio, bearb. v. Michèle K. Spike, New York/London 2001.

Stone, David M.: Self and Myth in Caravaggio's David and Goliath, in: Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception, hg. v. Genevieve Warwick, Newark 2006, S. 36-46.

Summers, David: Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art, in: The Art Bulletin, Bd. 59 (September 1977), S. 336-361.

Summers, David: Maniera and Movement. The Figura Serpentinata, in: The Art Quarterly, Bd. 35 (1972), S. 265-301.

Thüner, Justine: Artikel: Verrat des Judas, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 4, Rom u.a. 1972, Sp. 440-443.

Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode, 4., aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar 2005.

Uppenkamp Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004 (zugl. Diss. Hamburg 1997).

Villwock, Jörg: Artikel „Antithese“, in: Ueding, Gert (Hg.), Kalivoda, Gregor (Red.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen u. a. 1992, Sp. 722-750.

Von Rosen, Valeska: Caravaggio, Marino und ihre 'wahren Regeln'. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600, in: Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos 'Galeria', hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 307-333. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 48)

Warwick, Genevieve (Hg.): Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception, Newark 2006. (Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture)

Wyss, Robert L.: Artikel: David, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 477-490.

Zuccari, Alessandro: Caravaggio controluce. Ideali e capolavori, Mailand 2011.



Abbildungen:

Abbildung 1:

Giovan Paolo Lomazzo: „Selbstporträt als Maler und Abt der Accademia della Val di Blenio“, um 1568, Öl auf Leinwand, 56 x 44 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 2:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Bacchino malato“ (kleiner, kranker Bacchus), 1593, Öl auf Leinwand, 67 x 53 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 3:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Fruchtschälender Knabe“, 1591/92, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 4:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Jüngling, von einer Eidechse gebissen“, 1593/94, Öl auf Leinwand, 65,8 x 52,3 cm, Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 5:

Michelangelo Merisi da Caravaggio (Kopie?): „Porträt Bernardino Cesari“, nach einem Original von 1593, Rom, Accademia di San Luca.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 53.)

Abbildung 6:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Porträt Maffeo Barberini“, ca. 1603, Öl auf Leinwand, 124 x 90cm, Florenz, Privatbesitz.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 7:

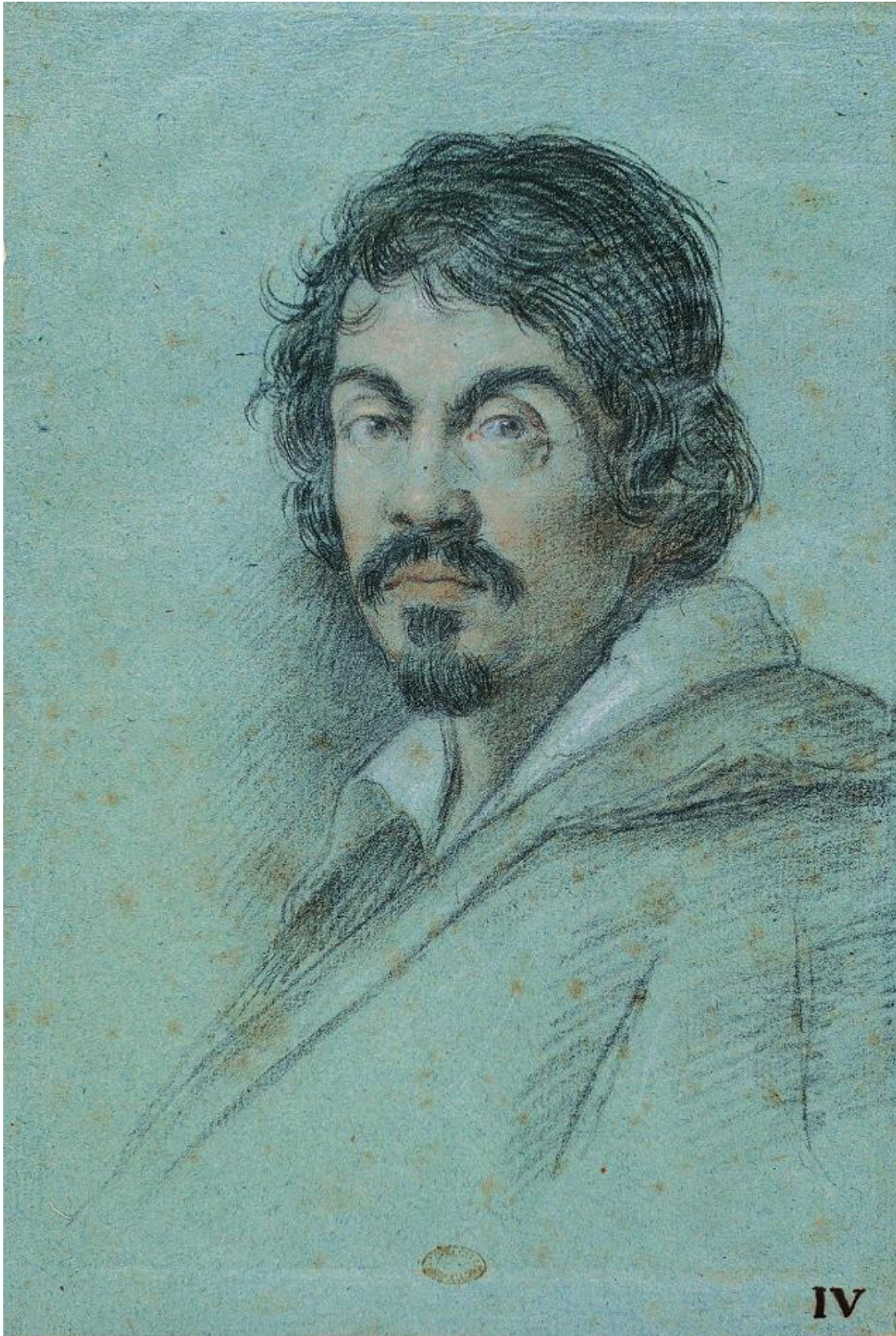
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die Musiker“, 1595, Öl auf Leinwand, 92 x 118,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 8:

Ottavio Leoni: „Porträtzeichnung Caravaggios“, um 1614, Kreide auf blauem Papier, 234 x 163 mm, Florenz, Biblioteca Marucelliana.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)



Abbildung 9:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“, 1606, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, Neapel, Pio Monte della Misericordia.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 10:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Bildnis des Großmeisters Aloff de Wignacourt mit seinem Page“, 1607/08, Öl auf Leinwand, 194 x 134 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 11:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Schlafender Amor“, 1608, Öl auf Leinwand, 75 x 105 cm, Florenz, Palazzo Pitti Galleria Palatina.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 12:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die Enthauptung Johannes' des Täufers“, 1608, Öl auf Leinwand, 361 x 520 cm, La Valletta, Ko-Kathedrale Saint John, Oratorium des Hl. Johannes.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 13:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Begräbnis der Hl. Lucia“, 1608, Öl auf Leinwand, 408 x 300 cm, Syrakus, Santa Lucia al Sepolcro, deponiert im Palazzo Bellomo.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 14:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die Auferweckung des Lazarus“, 1609, Öl auf Leinwand, 380 x 275 cm, Messina, Museo Regionale.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 15:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Geburt Christi mit den Hl. Franziskus und Laurentius“, 1609, Öl auf Leinwand, 268 x 197 cm, ehemals Palermo, Oratorio di San Lorenzo, seit Diebstahl 1969 verschollen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 16:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Martyrium der Hl. Ursula“, 1610, Öl auf Leinwand, 154 x 178 cm, Neapel, Palazzo Zevallos, Sammlung der Banca Intesa.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 235.)



Abbildung 17:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Hl. Johannes der Täufer“, 1610, Öl auf Leinwand, 159 x 124 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 18:

Unbekannter Stecher: „Titelvignette zur Vita Caravaggios“, aus Giovan Pietro Belloris „Viten“, 1672.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 24.)

Abbildung 19:

„Discobolus“, römische Marmorkopie (Kaiserzeit) der Bronzestatue des Myron (5. Jahrhundert v. Chr.).



(Quelle: Homepage des British Museum in London: [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), Stand: 05.04.2014)

Abbildung 20:

Leonardo da Vinci: „Kopfstudie“, Nr. 12518, Detail.



(Quelle: Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 2, 2. überarb. Aufl., London 1969.)

Abbildung 21:

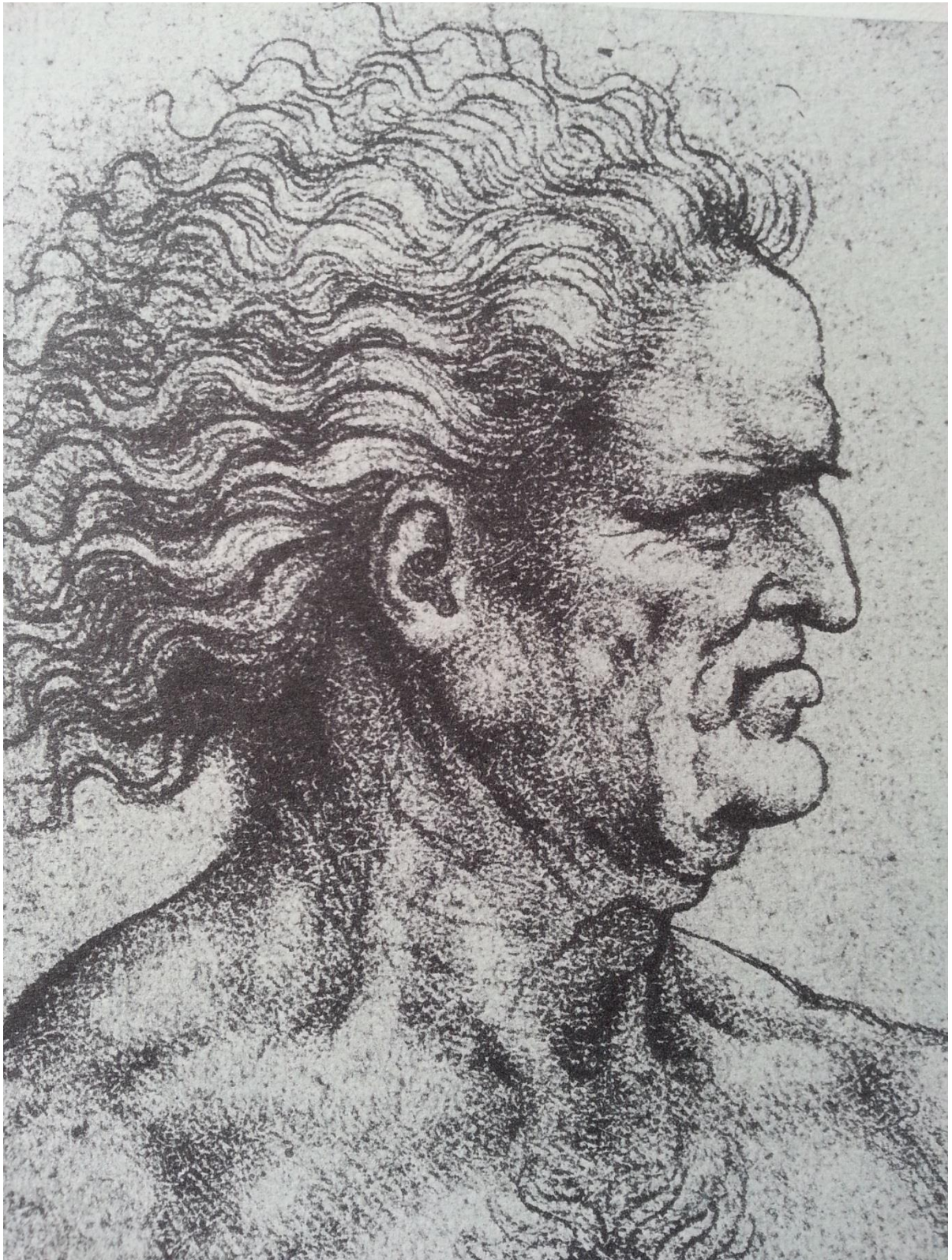
Leonardo da Vinci: „Kopfstudie“, Nr. 12547, Detail.



(Quelle: Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 2, 2. überarb. Aufl., London 1969.)

Abbildung 22:

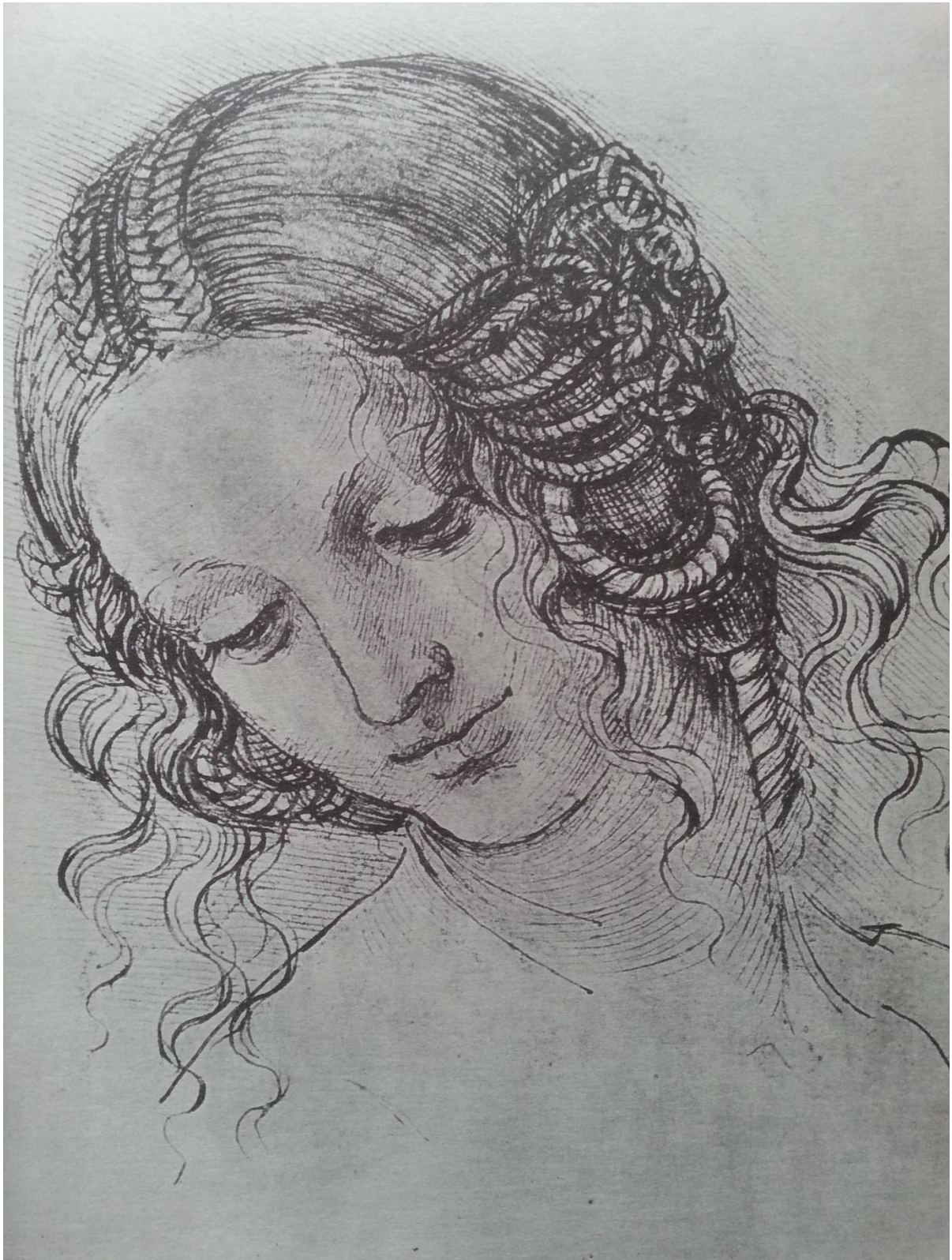
Leonardo da Vinci: „Kopfstudie“, Nr. 12494, Detail.



(Quelle: Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 2, 2. überarb. Aufl., London 1969.)

Abbildung 23:

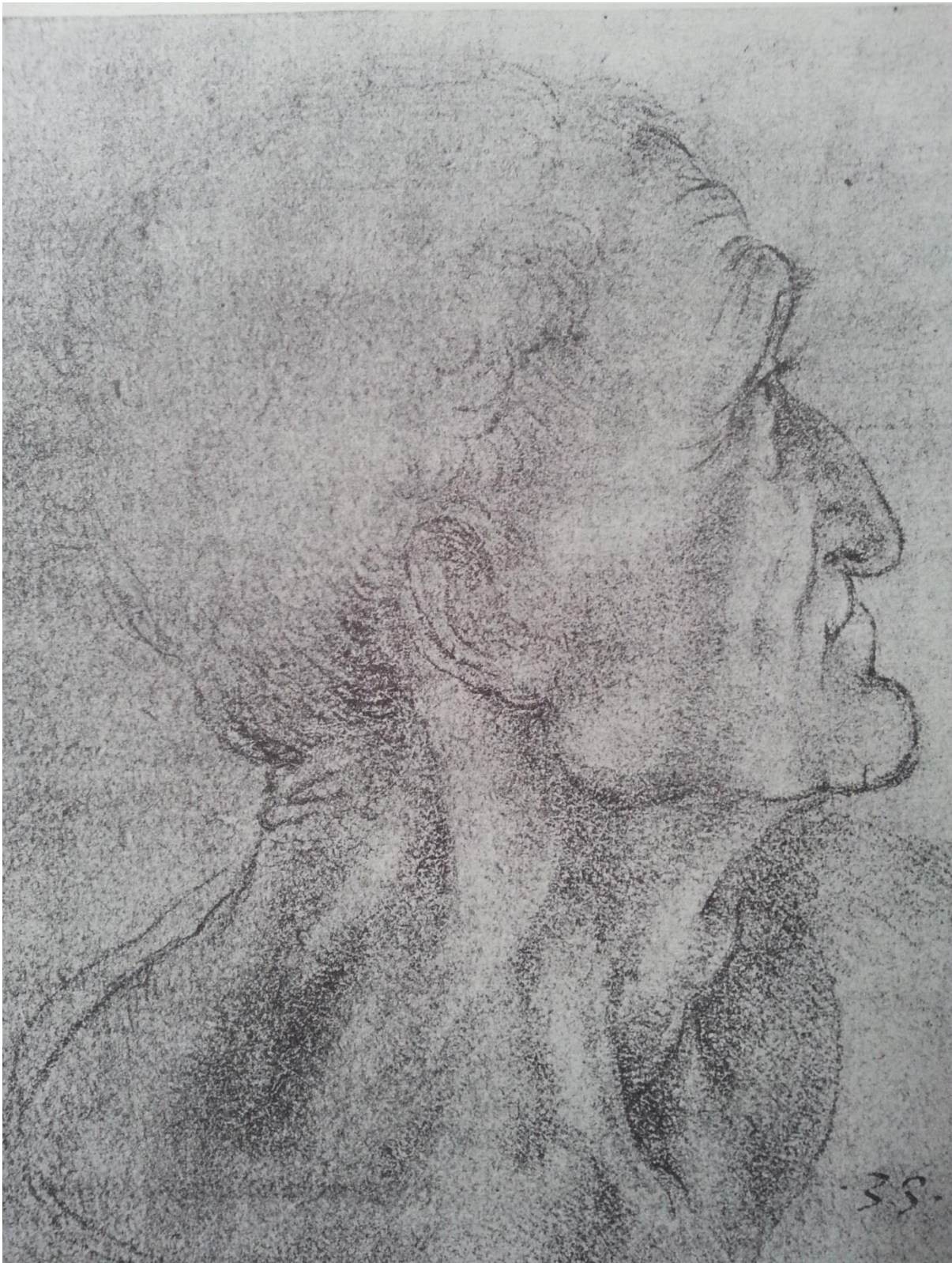
Leonardo da Vinci: „Kopfstudie“, Nr. 12495, Detail.



(Quelle: Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 2, 2. überarb. Aufl., London 1969.)

Abbildung 24:

Leonardo da Vinci: „Kopfstudie“, Nr. 12276, Detail.



(Quelle: Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 2, 2. überarb. Aufl., London 1969.)



Abbildung 25:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Amor als Sieger“, 1601/02, Öl auf Leinwand, 156 x 113 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 26:

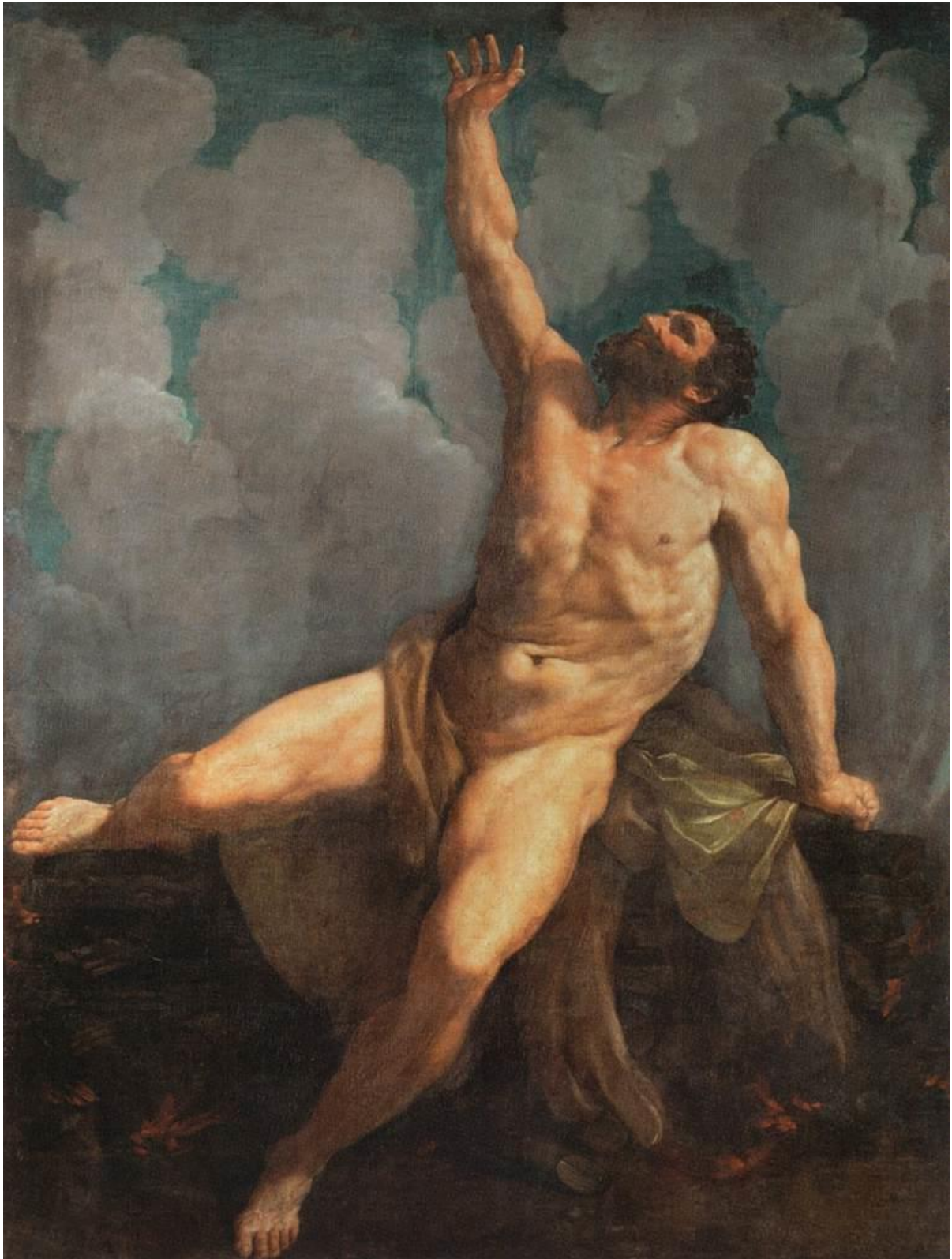
Parmigianino: „Bogenschnitzender Cupido“, 1523, Öl auf Holz, 135 x 65,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 27:

Guido Reni: „Herkules auf dem Scheiterhaufen“, 1617, Öl auf Leinwand, 260 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 28:

Guido Reni: „Herkules köpft Hydra von Lerna“, um 1620, Öl auf Leinwand, 261 x 197 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 29:

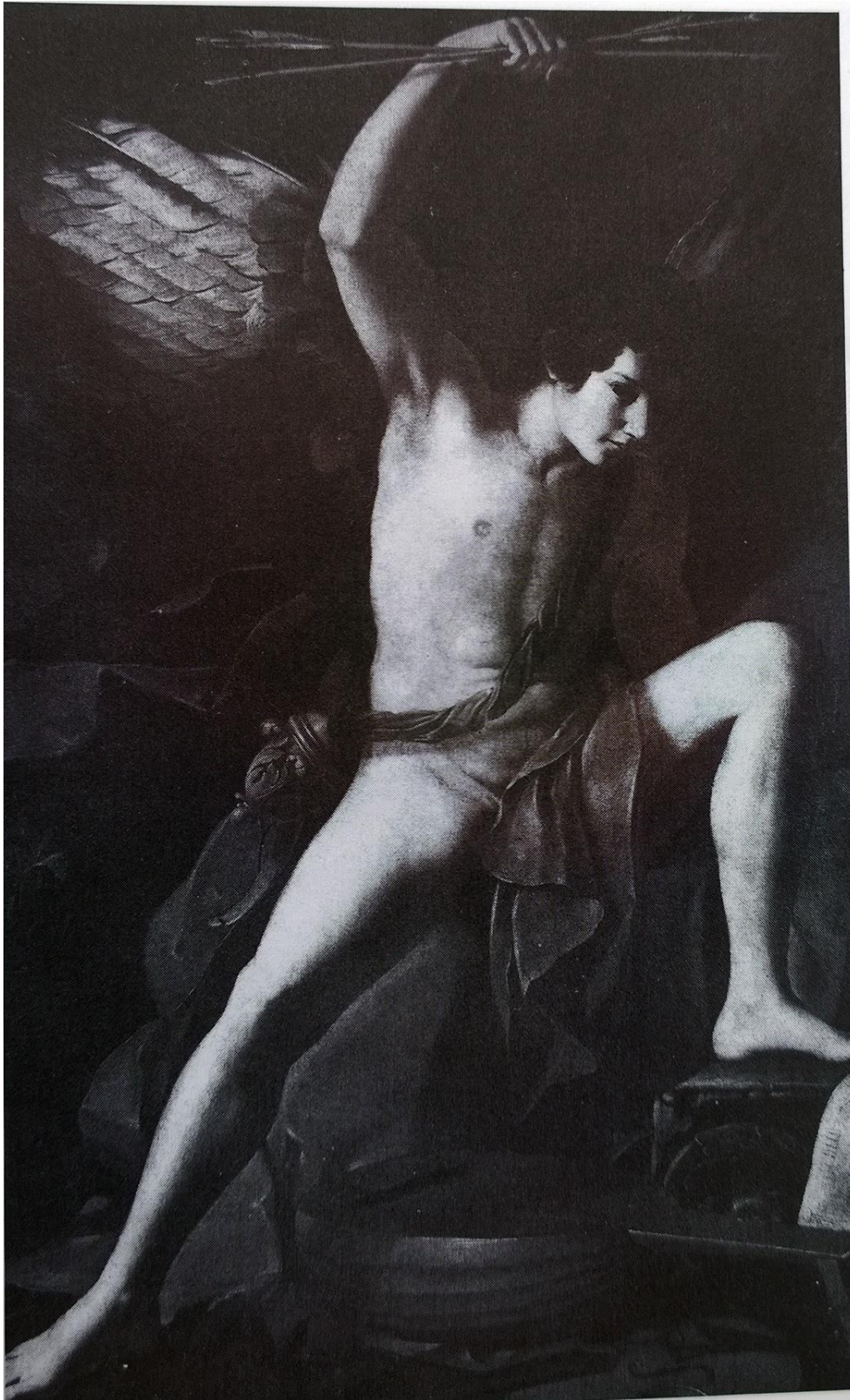
Luca Giordano: „Prometheus“, um 1660, Öl auf Leinwand, 188 x 138 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 30:

Nachfolger Orazio Gentileschis: „Amor vincit omnia“, Schloss Prag.



(Quelle: Nicolson, Bendict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 2, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 234.)

Abbildung 31:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die handlesende Zigeunerin“, 1594, Öl auf Leinwand, 99 x 131cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 32:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Reuige Magdalena“, 1594, Öl auf Leinwand, 123 x 99 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)



Abbildung 33:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Grablegung“, 1603/04, Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 34:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die handelnde Zigeunerin“, 1595, Öl auf Leinwand, 159 x 124 cm, Rom, Kapitolinische Museen, Pinacoteca Capitolina.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 35:

Unbekannter Stecher: „Wahrsagende Zigeunerin“, Anfang 17. Jahrhundert (nach 1608), Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 76.)

Abbildung 36:

Paris Bordone: „Die Verführung“, 1525-30, Öl auf Leinwand, 81 x 86 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 37:

Simon Vouet: „Die Handlesende Zigeunerin“, 1617, Öl auf Leinwand, 95 x 135 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 38:

Simon Vouet: „Die Wahrsagerin“, 1618, Öl auf Leinwand, 120 x 170 m Ottawa, National Gallery of Canada.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 39:

Hendrick ter Brugghen: „Ungleiches Paar“, um 1623, Öl auf Leinwand, 74 x 89 cm New York, Privatbesitz.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 40:

Gerard van Honthorst: „Der standhafte Philosoph“, 1623, Öl auf Leinwand, 151,5 x 207,5 cm, Privatbesitz.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)



Abbildung 41:

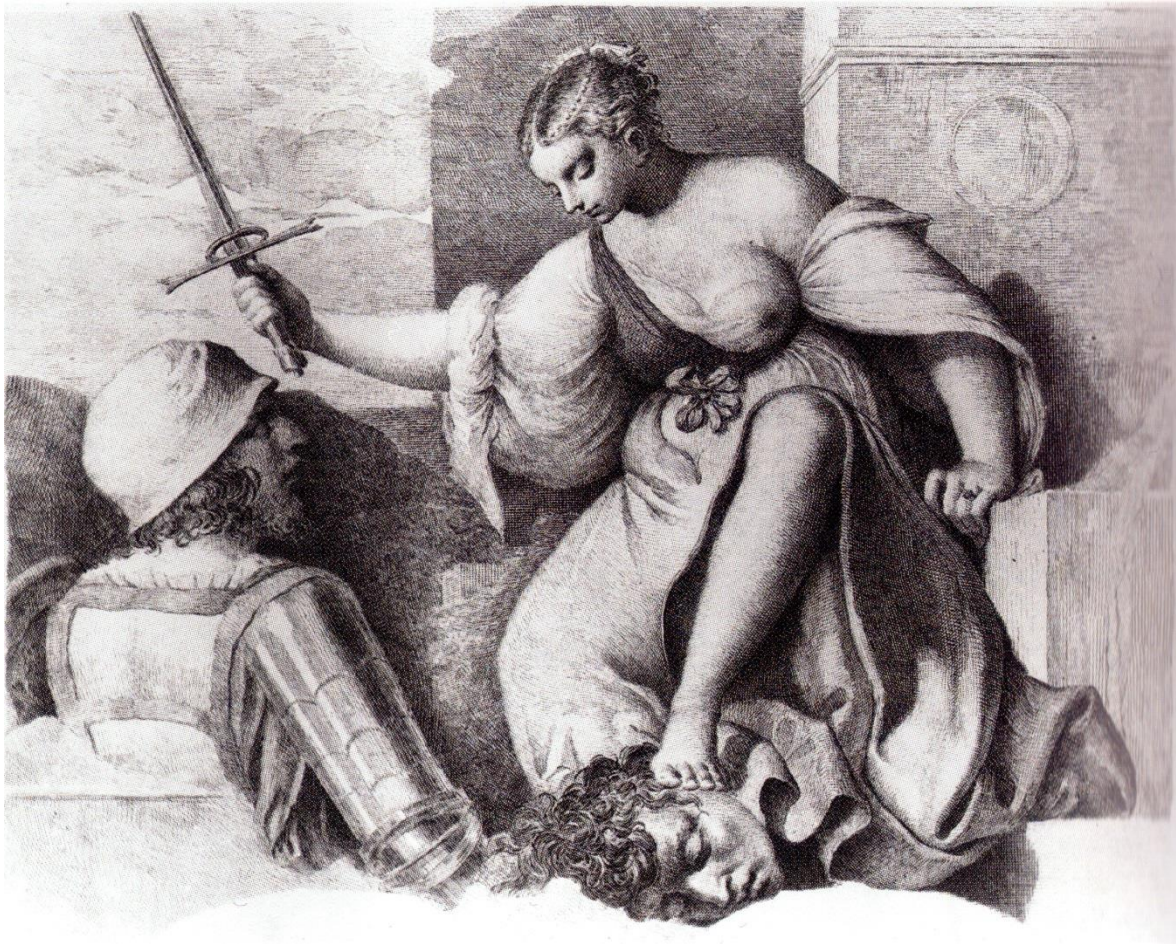
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Die Falschspieler“, 1594/95, Öl auf Leinwand, 92 x 129 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 28.03.2014)

Abbildung 42:

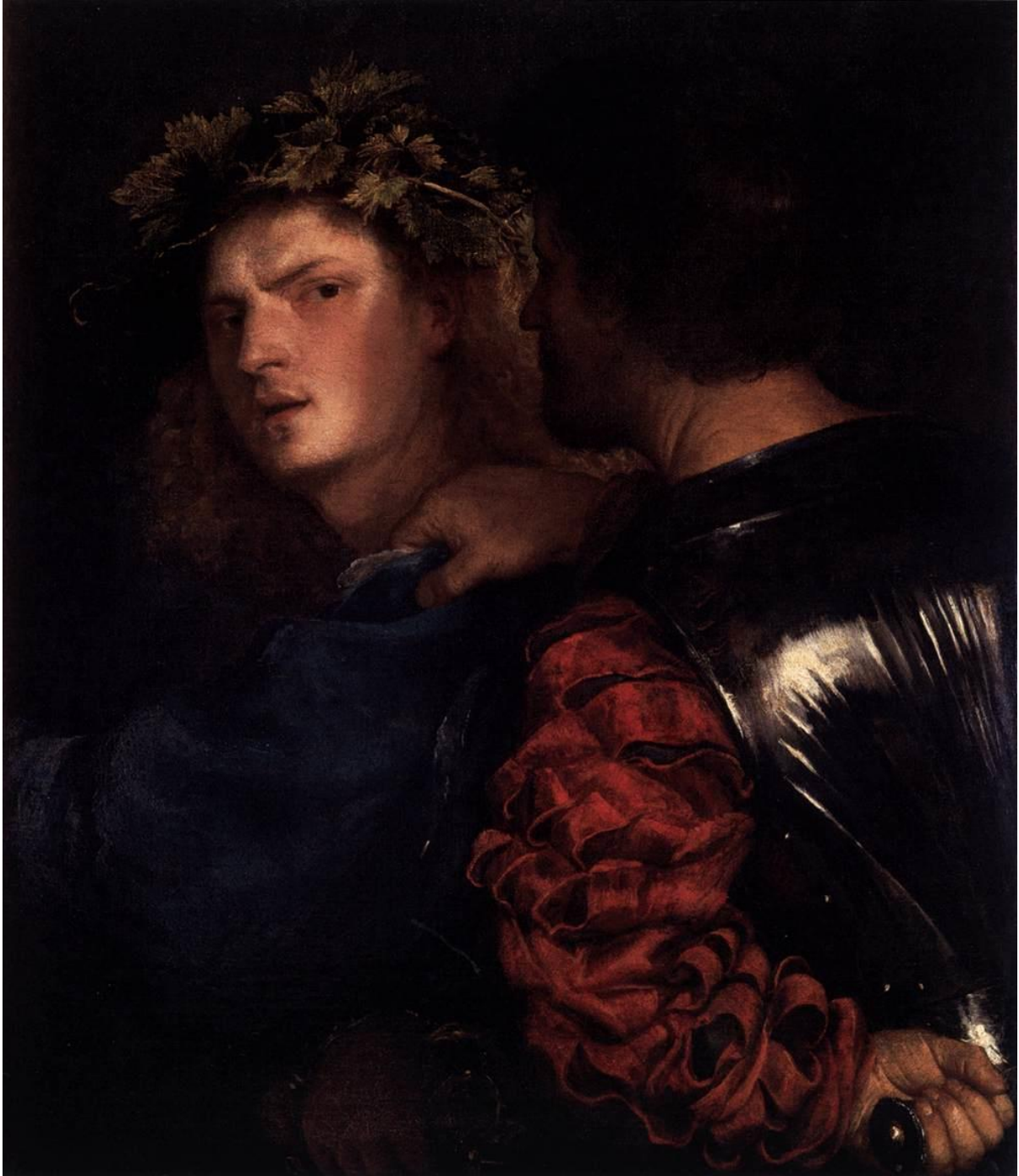
Anton Maria Zanetti nach Tiziano Vecellio: „Allegorie der Gerechtigkeit-Venedig“, 1760, Farbradierung, 23,9 x 28,6 cm, Venedig, Museo Correr.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 166.)

Abbildung 43:

Tiziano Vecellio: „Il Bravo“, 1516/17, Öl auf Leinwand, 75 x 67 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 44:

Georges de La Tour : „Der Falschspieler“, um 1635, Öl auf Leinwand, 106 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 45:

Hendrick ter Brugghen: „Die Spieler“, 1623, Öl auf Leinwand, 85,4 x 114,9 cm, Minneapolis, Institute of Arts.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 46:

Valentin de Boulogne: „Die Falschspieler“, 1620er Jahre, Öl auf Leinwand, 95 x 137 cm, Dresden, Gemäldegalerie.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 47:

Nicolas Régnier: „Falschspieler und Wahrsagerin“, 1620-22, Öl auf Leinwand, 174 x 228 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 48:

Lucas van Leyden: „Die Kartenspieler“, 1508-10, Öl auf Holz, 56 x 70 cm, Washington, National Gallery of Art.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)



Abbildung 49:

Wouter Pietersz. II Crabeth: „Die Kartenspieler“, um 1626, Öl auf Leinwand, 134,7 x 169 cm, Warschau, Muzeum Narodowe.



(Quelle: AK: Holländische Malerei in Neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Ausstellung im Centraal Museum Utrecht vom 13. November 1986- 12. Januar 1987; Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Konzept u. Katalog: Albert Blankert, mit Beiträgen v. Marten Jan Bok et. al., Braunschweig 1988, S. 251.)

Abbildung 50:

Jan Massys (und Werkstattmitarbeiter): „Fröhliche Musikgesellschaft“, 1557-1563, Stockholm, Nationalmuseum.



(Quelle: Ebert-Schiffner, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 80.)

Abbildung 51:

Giulio Campi: „Die Schachspieler“, 1530-32, Öl auf Leinwand, 90 x 127 cm, Turin, Musei Civici.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 52:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Berufung des Hl. Matthäus“, 1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli Kapelle.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 53:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Martyrium des Hl. Matthäus“, 1599/1600, Öl auf Leinwand, 323 x 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli Kapelle.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 54:

Raffaello Sanzio: „Selbstporträt mit Fechtmeister“, 1518, Öl auf Leinwand, 90 x 83 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 55:

Giorgione: „Selbstbildnis als David“, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 52 x 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 56:

Raffaello Sanzio: „Die Transfiguration“, 1518-1520, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, Vatikan, Pinacoteca Vaticana.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)



Abbildung 57:

Peter Paul Rubens: „Die Transfiguration“, 1605, Öl auf Leinwand, 407 x 670 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 58:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Früchtekorb“, 1595/96, Öl auf Leinwand, 31 x 47 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 59:

Ambrogio Figino: „Stilleben mit Pfirsichen“, 1591-94, Öl auf Holz, 21 x 29 cm, Privatbesitz.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 60:

Jan Brueghel d. Ä.: „Blumenstilleleben“, um 1593, Öl auf Kupfer, 28 x 21 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese.



(Quelle: Schütze, Sebastian: Caravaggio. Das Vollständige Werk, Köln 2009, S. 45.)

Abbildung 61:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Knabe mit Früchtekorb“, 1593/94, Öl auf Leinwand, 70 x 67 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 62:

Lorenzo Lotto: „Abschied Christi von Maria“, 1521, Öl auf Leinwand, 126 x 99 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 63:

Peter Paul Rubens: „Christuskind mit dem Johannes-Knaben und zwei Engeln“, 1615-20, Öl auf Eichenholz, 76,5 x 112,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 64:

Giuseppe Arcimboldo: Umkehrbild „Früchtekorb und Gesicht“, um 1590, Öl auf Holz, 56 x 42 cm, New York, French & Company.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)



Abbildung 65:

Juan Sánchez Cotán: „Stilleben mit Quitte, Kohl, Melone und Gurke“, um 1602, Öl auf Leinwand, 69 x 84,5 cm, San Diego Museum of Art.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 66:

Balthasar van der Ast: „Stilleben mit Fruchtkorb“, um 1632, Öl auf Eichenholz, 14 x 20 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 67:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, 1594, Öl auf Leinwand, 133,5 x 166,5 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 68:

Joachim Patinir: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, um 1518-1520, Madrid, Museo Nacional del Prado.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 72.)

Abbildung 69:

Nicolò Circignani (genannt Il Pomarancio): „Der Ostwind“, 1580, Vatikan, Turm der Winde.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 73.)

Abbildung 70:

Annibale Carracci: „Herkules am Scheidewege“, ca. 1594, Öl auf Leinwand, 167 x 273 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 71:

Giorgione: „Das Gewitter“, ca. 1505, Öl auf Leinwand, 82 x 73 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 72:

Guercino: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, 1624, Öl auf runder Leinwand, Durchmesser 69,5 cm, Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art.



(Quelle: Salerno, Luigi: I Dipinti del Guercino, Rom 1988, S. 182.)



Abbildung 73:

Orazio Gentileschi: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, um 1626, Öl auf Leinwand, 157 x 225 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 74:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Narziss“, 1597/98, Öl auf Leinwand, 110 x 92 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 75:

Tommaso Barlacchi: „Narziss“, um 1550, Kupferstich.



(Quelle: Lambert,Gilles/ Néret, Gilles: Caravaggio 1571 – 1610, Köln 2007, S. 32.)

Abbildung 76:

Francesco Curradi: „Narziss“, Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria Palatina (Palazzo Pitti).



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 77:

Gerard van Kuijl: „Narziss“, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 142,2 x 190,5 cm, Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum.



(Quelle: [www.plus.google.com](http://www.plus.google.com), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 78:

Johannes Moreelse: „Narziss“, 1627-34, Öl auf Leinwand, 76 x 63 cm, Privatbesitz (Kunsthandel Jean Moust, Brügge).



(Quelle: [www.galleryvpitchal.com](http://www.galleryvpitchal.com), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 79:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Hl. Matthäus“, 1599, Öl auf Leinwand, 232 x 183 cm, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (seit 1945 verschollen).



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 80:

Agostino Veneziano (Kopie): „Hl. Matthäus“, 1518-20, Wien, Albertina.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 121.)

Abbildung 81:

Girolamo Romanino: „Hl. Matthäus und der Engel“, 1544, Brescia, San Giovanni Evangelista Sakramentskapelle.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 120.)

Abbildung 82:

Ambrogio Figino: „Hl. Matthäus und der Engel“, 1586-88, Öl auf Holz, 220 x 130 cm, Mailand, San Raffaele Arcangelo.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)



Abbildung 83:

Giovan Girolamo Savoldo: „Hl. Matthäus und der Engel“, ca. 1534, Öl auf Leinwand, 93 x 125 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 84:

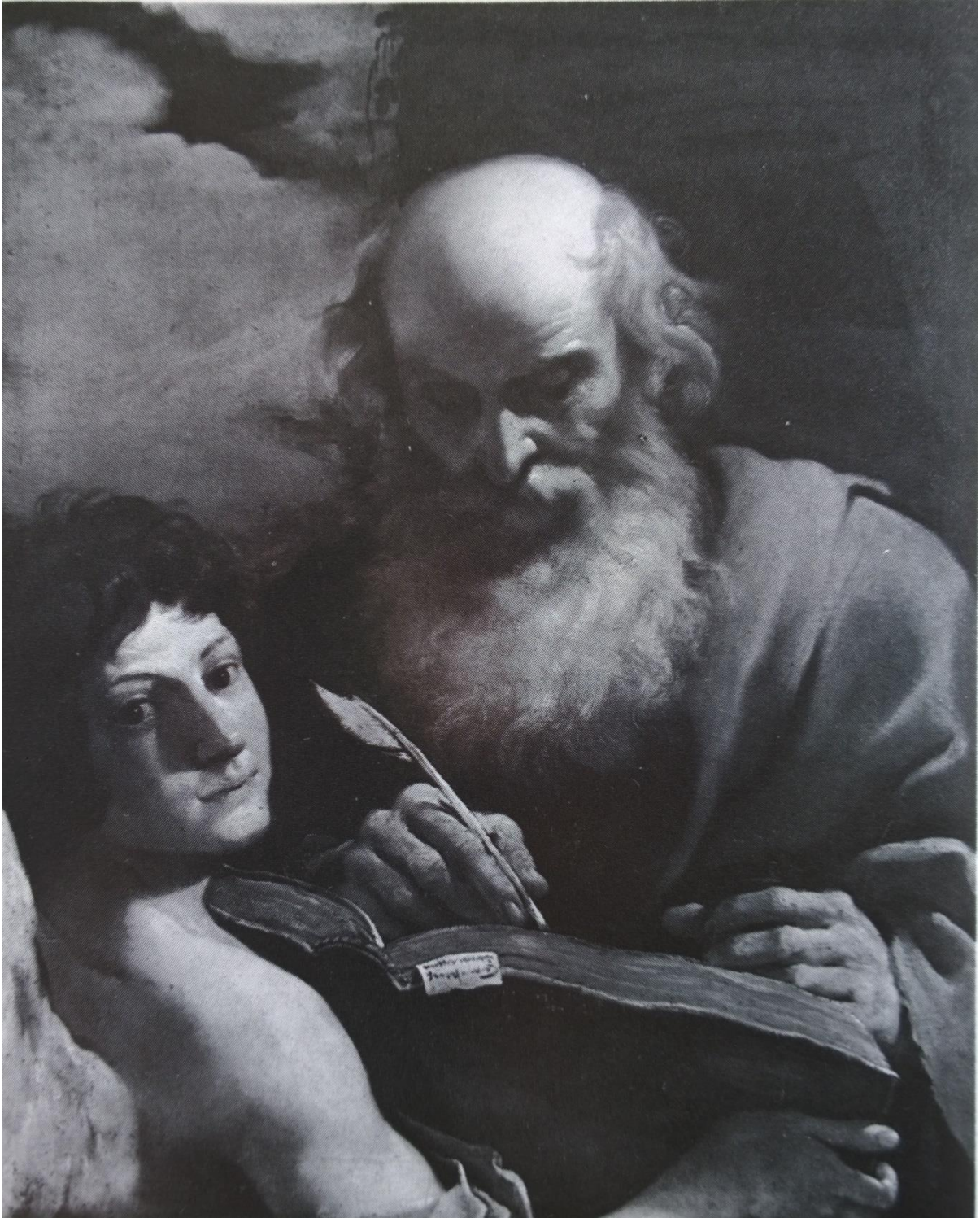
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Ekstase des Hl. Franziskus“, 1594, Öl auf Leinwand, 93 x 128 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 85:

Guercino: „Hl. Matthäus“, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 89 x 71,5 cm, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.



(Quelle: Salerno, Luigi: I Dipinti del Guercino, Rom 1988, S. 94)

Abbildung 86:

Guercino: „Befreiung des Hl. Petrus“, ca. 1622, Öl auf Leinwand, 105 x 136 cm, Madrid, Museo del Prado.



(Quelle: Homepage des Museo del Prado: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 87:

Hendrick ter Brugghen: „Befreiung des Hl. Petrus“, 1624, Öl auf Leinwand, 105 x 87 cm, Den Haag, Mauritshuis.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 29.03.2014)

Abbildung 88:

Gerard van Honthorst: „Befreiung des Hl. Petrus“, um 1620, Öl auf Leinwand, 129 x 179 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 89:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Hl. Matthäus“, 1602, Öl auf Leinwand, 296 x 189 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli Kapelle.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 90:

Raffaello Guidi nach Giuseppe Cesari: „Sturz des Ikarus“, 1600, Kupferstich, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 132.)



Abbildung 91:

Jacopo Tintoretto: „Wunder des Hl. Markus“, 1548, Öl auf Leinwand, 415 x 541 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 92:

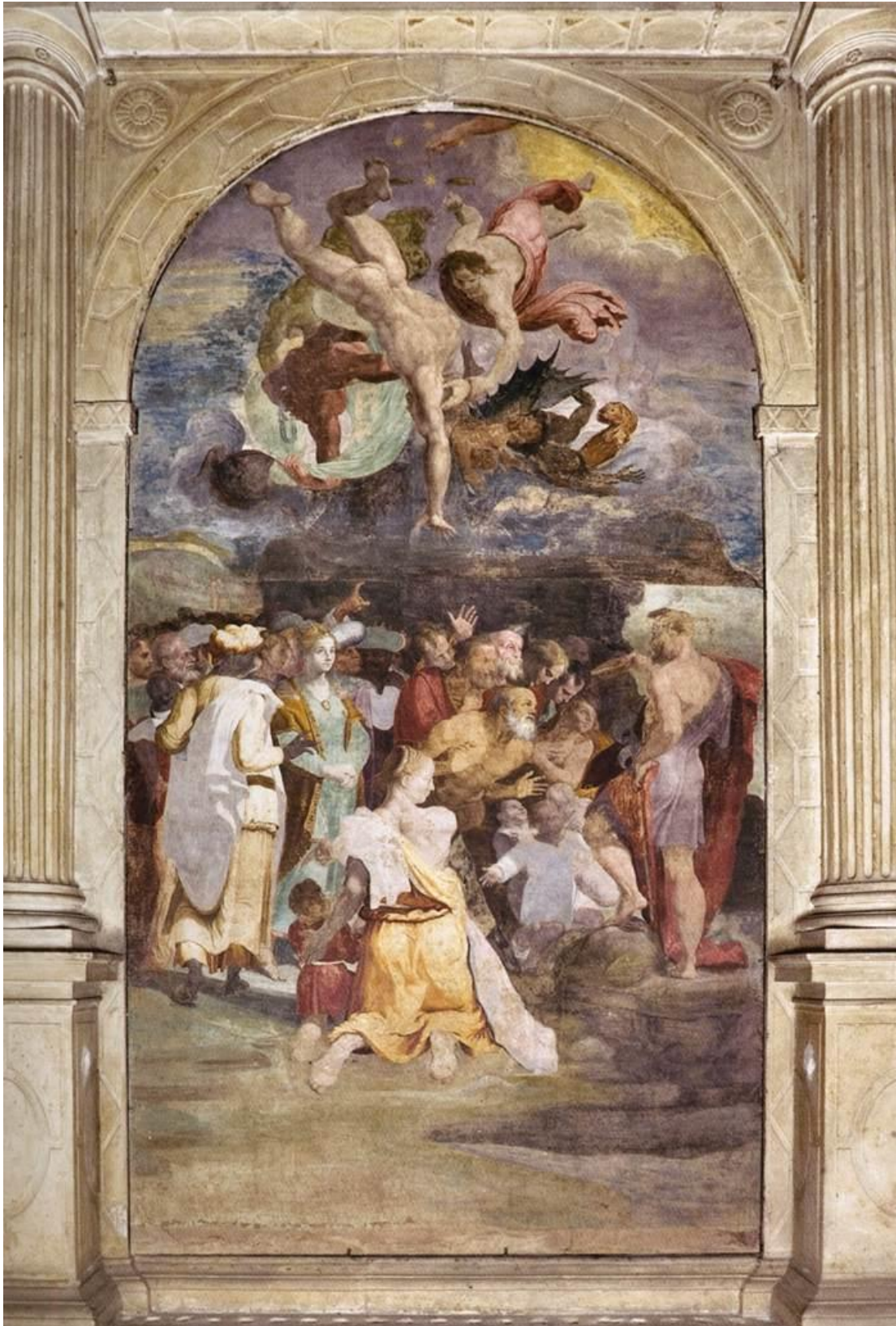
Pellegrino Tibaldi: „Ankündigung der Geburt des Täufer“, 1551-53, Fresko, Bologna, San Giacomo Maggiore.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 93:

Pellegrino Tibaldi: „Predigt Johannes des Täufer“, 1551-53, Fresko, Bologna, San Giacomo Maggiore.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 94:

Guido Reni: „Hl. Hieronymus und der Engel“, 1640-42, Öl auf Leinwand, 198 x 149 cm, Detroit, The Detroit Institutes of Arts.



(Quelle: Pepper, D. Stephen: Guido Reni. A complete Catalogue of his works with an Introductory Text, Oxford 1984, Tafel XV.)

Abbildung 95:

Simone Peterzano: „Hl. Matthäus und der Engel“, Ende 16. Jahrhundert, Fresko, Detail, Mailand, Certosa di Garegnano.



(Quelle: Schütze, Sebastian: Caravaggio. Das vollständige Werk, Dir. and produced by Benedikt Taschen, Köln 2009, S. 108.)

Abbildung 96:

Dirck van Baburen: „Jesus unter den Schriftgelehrten“, 1622, Öl auf Leinwand, 190 x 210 cm, Oslo Nasjonalgalleriet.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 97:

Albrecht Dürer: „Der zwölfjährige Christus bei den Schriftgelehrten“, 1506, Öl auf Holz, 65 x 80 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 98:

Guercino: „Hl. Hieronymus“, um 1650, Öl auf Leinwand, 327 x 200 cm, Paris, Saint Thomas d' Aquin.



(Quelle: Salerno, Luigi: I Dipinti del Guercino, Rom 1988, S. 343.)



Abbildung 99:

Lucas Cranach d. Ä.: „Amor nimmt sich die Augenbinde ab“, ca. 1530, Öl und Tempera auf Holz, 79,1 x 38,1 cm, Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art.



(Quelle: Panofsky, Erwin Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology), Köln 1980, S. 202.)

Abbildung 100:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Martha bekehrt Magdalena“, 1597/98, Öl auf Leinwand, 98 x 133 cm, Detroit, The Detroit Institutes of Arts.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 101:

Bernardo Luini: „Martha bekehrt Magdalena“, 1515, San Diego Museum of Art.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 105.)

Abbildung 102:

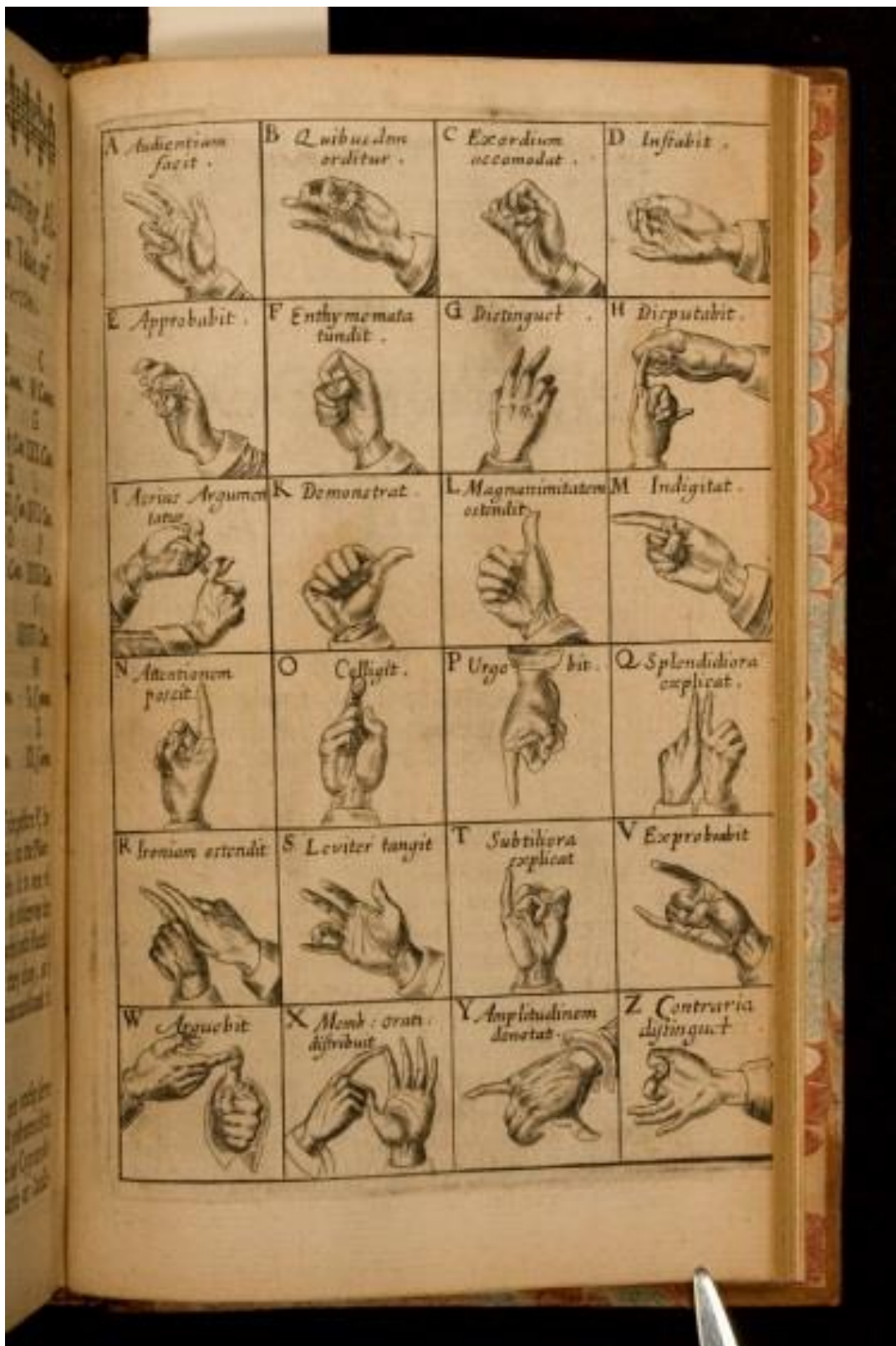
Tiziano Vecellio: „Allegorie der Vanitas“, 1512-1515, Öl auf Leinwand, 93 x 76 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 103:

John Bulwer: Alphabetische Tabelle Rhetorischer Gesten.



(Quelle: Bulwer, John: Chirologia. Or the natural Language of the Hand, Nachdruck d. Ausg. London 1644-48, Whitefish (MT) 2004, S. 95.)

Abbildung 104:

Simon Vouet: „Martha tadelt ihre Schwester Maria Magdalena“, 1621, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: Prohaska, Wolfgang/Swoboda, Gudrun: Caravaggio und der internationale Caravaggismus (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums, Bd. 6), Wien 2010, S. 304.)

Abbildung 105:

Orazio Gentileschi: „Bekehrung der Hl. Magdalena“, 1620, Öl auf Leinwand, 132,7 x 154 cm, München, Alte Pinakothek.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 106:

Jan van Bylert: „Bekehrung der Hl. Magdalena“, 114, 3 x 111,1 cm, Greenville (South Carolina), Bob Jones University, Collection of Sacred Art.



(Quelle: Nicolson, Bendict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 3, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 1345.



Abbildung 107:

Trophime Bigot: „Bekehrung der Hl. Magdalena“, Miss E. Cawthorne Collection, Leeds.



(Quelle: Nicolson, Benedict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 2, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 840.)

Abbildung 108:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Bekehrung Pauli“, 1600/01, Öl auf Zypressenholz, 237 x 189 cm, Rom, Sammlung Odescalchi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 109:

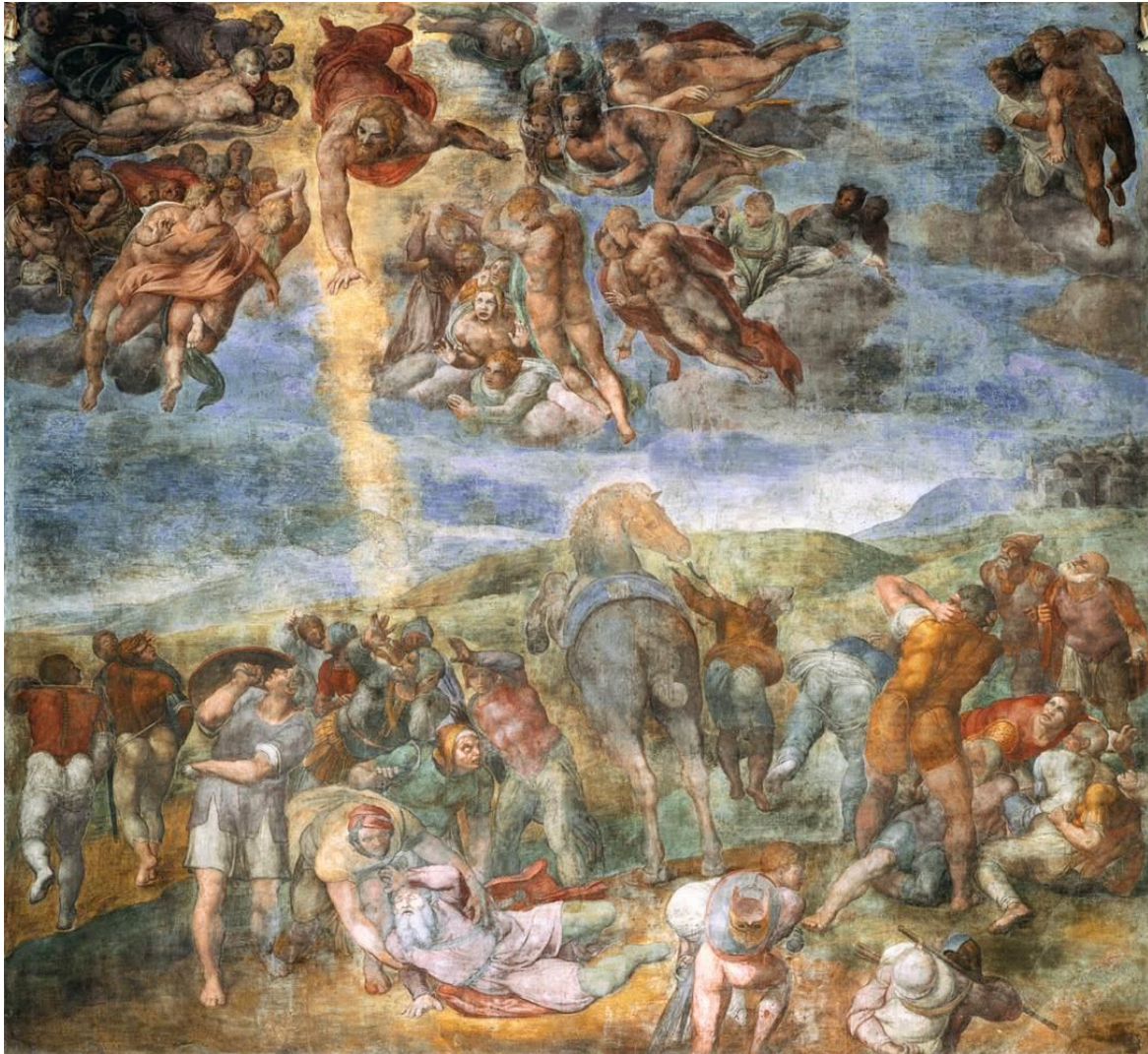
Niklas Stoer: „Eusterwon“ König der Oberrheinischen, Holzschnitt, 27,7 x 15,3 cm, aus:  
Burchard Waldis: Ursprung und Herkommen der zwölf ersten alten Könige und Fürsten  
Deutscher Nation, Nürnberg 1543.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 255.)

Abbildung 110:

Michelangelo Buonarroti: „Bekehrung Pauli“, 1542-45, Fresko, 625 x 661 cm, Vatikan, Palazzi Pontifici, Cappella Paolina.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 111:

Raffaello Sanzio: „Bekehrung Pauli“, Teppich, Kartons 1515/16, Teppich von Pieter van Aelst, 1517-1519, Vatikan, Pinacoteca Vaticana.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 135.)

Abbildung 112:

Cristofano Gherardi: „Bekehrung Pauli“, 1555, Fresko, Cortona, Museo Diocesano.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 113:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Bekehrung Pauli“, um 1604, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 114:

Annibale Carracci: „Himmelfahrt Mariens“, um 1600, Öl auf Leinwand, 245 x 155 cm, Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)



Abbildung 115:

Parmigianino: „Bekehrung Pauli“, um 1530, Öl auf Leinwand, 177,5 x 128,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 116:

Alessandro Bonvicino, genannt Moretto: „Bekehrung Pauli“, um 1540, Milano, Santa Maria dei Miracoli presso San Gelso.



(Quelle: Pacelli, Vincenzo/ Forgione, Gianluca (Hrsg.): Caravaggio tra Arte e Scienza 2012, S. 237.)

Abbildung 117:

Georges de La Tour: „Hl. Joseph als Zimmermann mit Christus-Knabe“, 1645, Öl auf Leinwand, 137 x 101 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 118:

Peter Paul Rubens: „Bekehrung Pauli“, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 119:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Der ungläubige Thomas“, um 1603, Öl auf Leinwand, 107 x 146 cm, Potsdam, Schloss Sanssouci.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 120:

Peter Paul Rubens: „Beweinung Christi“, Detail, 1613/14, Öl auf Leinwand, Wien, Liechtenstein Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 121:

Albrecht Dürer: „Kleine Passion“: 33, „Der ungläubige Thomas“, 1511, Holzschnitt, London, British Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 122:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Das Emmausmahl“, 1601, Öl auf Leinwand, 141 x 196 cm, London, National Gallery.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)



Abbildung 123:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Madonna di Loreto“, 1604/05, Öl auf Leinwand, 260 x 150 cm, Rom, Sant' Agostino, Capella Cavalletti.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 124:

Andrea del Verrocchio: „Christus und der ungläubige Thomas“, 1476-83, Bronze, Höhe: 230 cm, Florenz, Orsanmichele.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 125:

Giorgio Vasari: „Der ungläubige Thomas“, 1572, Öl auf Holz, Florenz, Santa Croce.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 126:

Cecchino del Salviati: „Der ungläubige Thomas“, 1543-47, Öl auf Holz (übertragen auf Leinwand), 275 x 134 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 127:

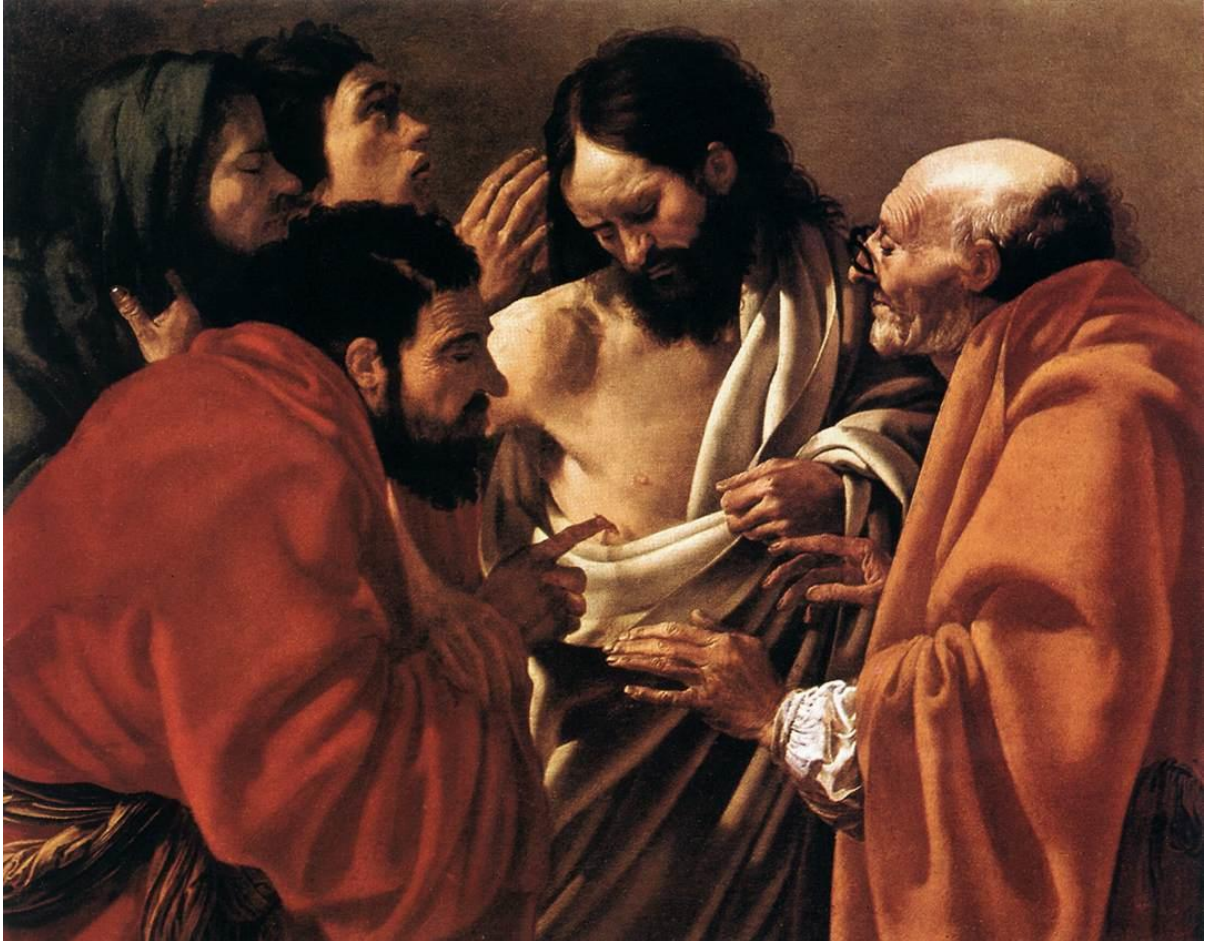
Guercino: „Ungläubiger Thomas“, 1621, Öl auf Leinwand, 110,3 x 142,2 cm, National Gallery, London.



(Quelle: Homepage der National Gallery in London: [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk), Stand: 04.04.2014)

Abbildung 128:

Hendrick ter Brugghen: „Ungläubiger Thomas“, um 1624, Öl auf Leinwand, 108,1 x 133,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 129:

Guercino: „Susanna und die Alten“, ca. 1617, Öl auf Leinwand, 175 x 207 cm, Madrid, Museo del Prado.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 130:

Mattia Preti: „Der ungläubige Thomas“, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 123 x 172 cm, Genua, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 212.)



Abbildung 131:

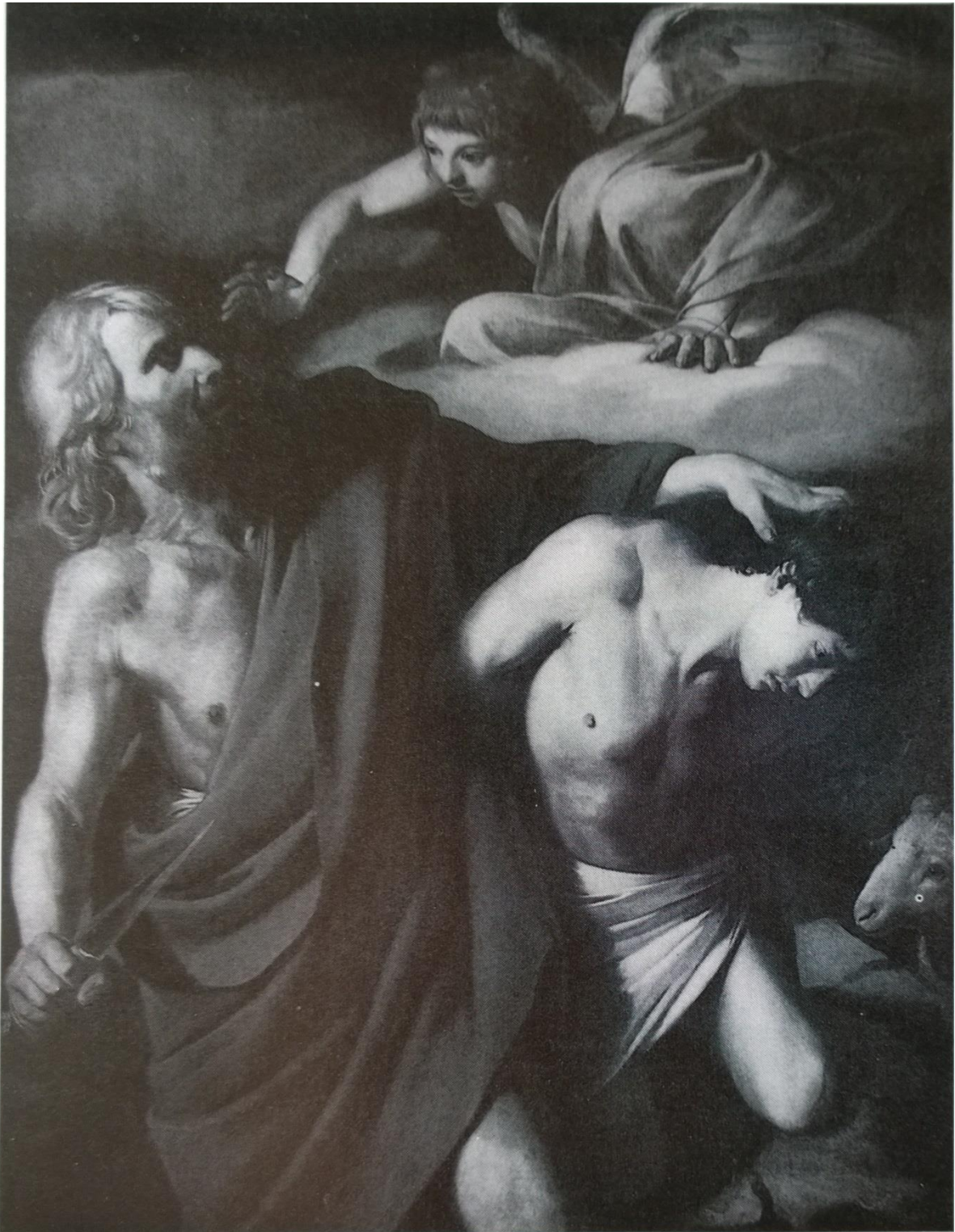
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Das Opfer Abrahams“, 1597/98, Öl auf Leinwand, 104 x 135 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 30.03.2014)

Abbildung 132:

Nachfolger Orazio Gentileschis: „Die Opferung Isaaks“, Lothar Busch Collection, Berlin.



(Quelle: Nicolson, Benedict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 2, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 235.)

Abbildung 133:

Valentin de Boulogne: „Die Opferung Isaaks“, um 1630/31, Öl auf Leinwand, 149,2 x 186,1 cm, Musée des Beaux-Arts Montréal.



(Quelle: Homepage des Musée des Beaux-Arts Montréal: [www.mbam.qc.ca](http://www.mbam.qc.ca), Stand: 04.04.2014)

Abbildung 134:

Filippo Vitale: „Die Opferung Isaaks“, 1615-20, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 175.)

Abbildung 135:

Orazio Riminaldi: „Die Opferung Isaaks“, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 160 x 120 cm, Milano, Sammlung Luigi Koelliker.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 193.)

Abbildung 136:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Judith und Holofernes“, 1598/99, Öl auf Leinwand, 145 x 195 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 137:

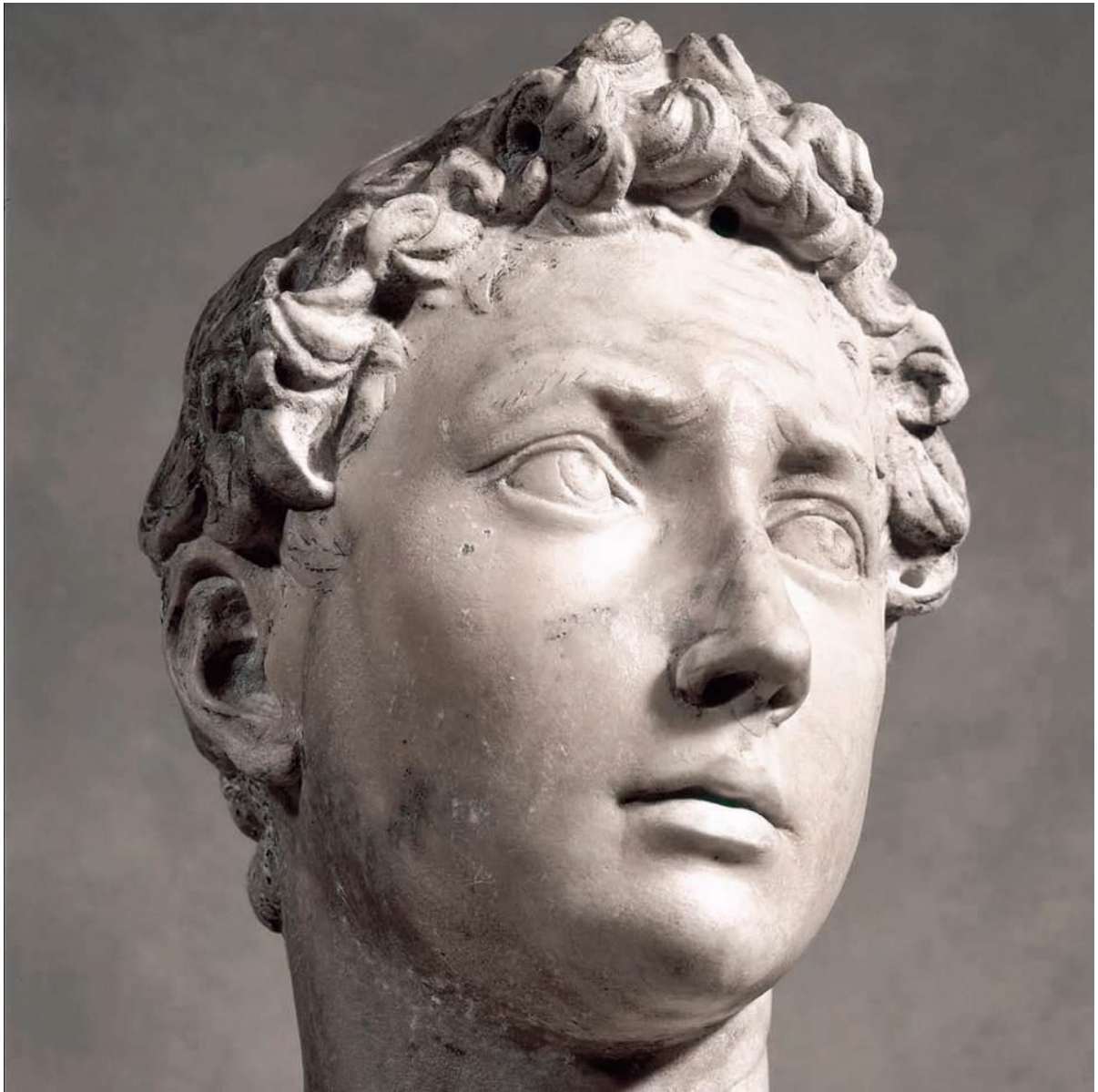
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Judith und Holofernes“, Detail, 1598/99, Öl auf Leinwand, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 138:

Donatello: „Hl. Georg“, Detail, ca. 1416, Marmor, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 139:

Raffaello Sanzio: „Hl. Michael“, 1518, Öl auf Holz (übertragen auf Leinwand), 268 x 160 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 140:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Madonna dei Palafrenieri“, 1606, Öl auf Leinwand, 292 x 211 cm, Rom, Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 141:

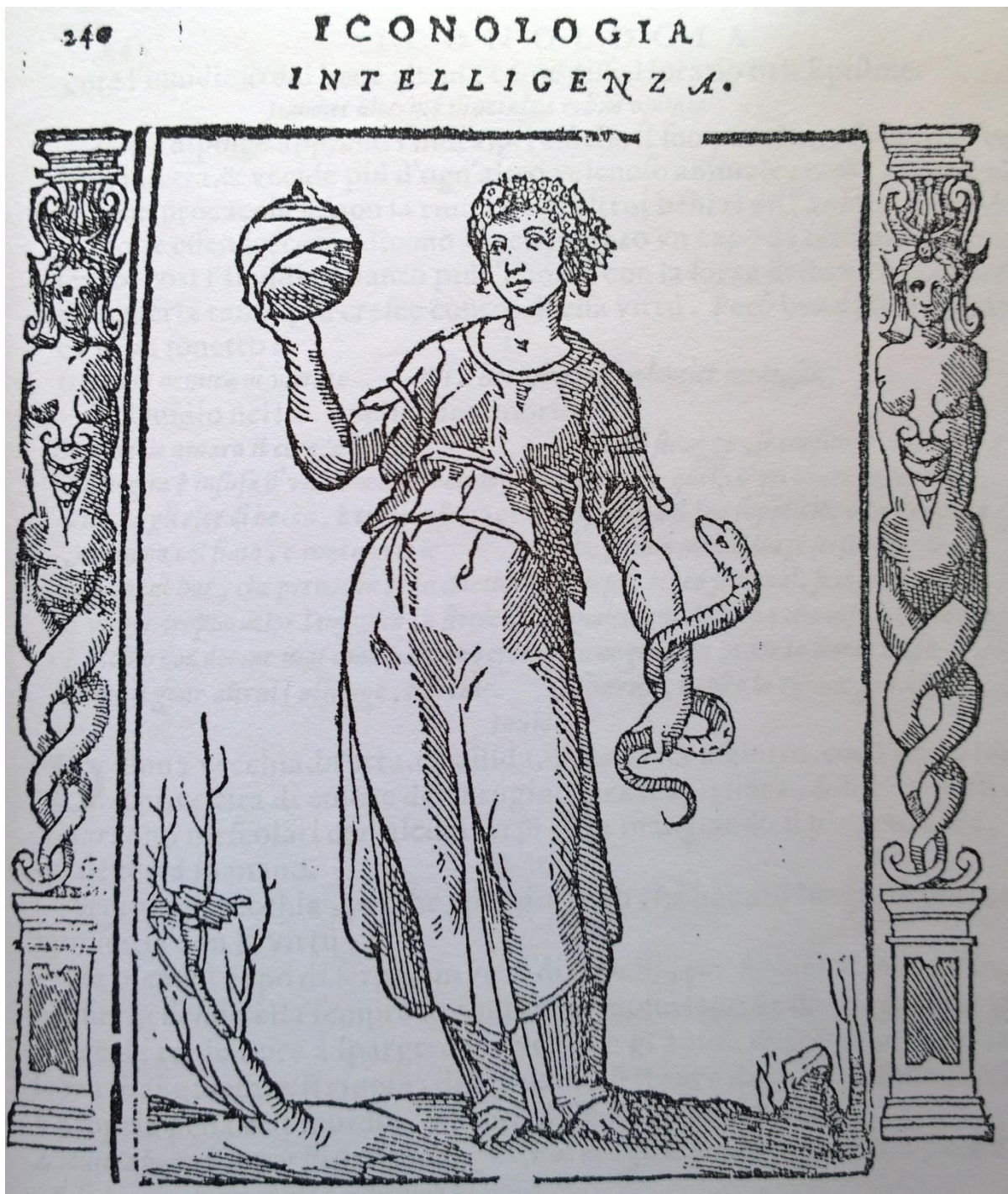
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Medusa“, 1597/98, Öl auf Leinwand auf ein Holzschild gespannt, Durchmesser 58 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 142:

Cesare Ripa: „Intelligenza“, in: Ders.: Iconologia: Overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e propria inventione, Rom 1603.



(Quelle: Ripa, Cesare: Iconologia: Overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e propria inventione, Nachdr. d. Ausg. Rom 1603, hrsg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970, S. 240.)

Abbildung 143:

Lorenzo Sabatini: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, um 1566, Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm, Bologna, Banca del Monte di Bologna e Ravenna.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 05.04.2014)

Abbildung 144:

Artemisia Gentileschi: „Judith und ihre Dienerin“, 1614-20, Öl auf Leinwand, 114 x 93,5 cm, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 05.04.2014)

Abbildung 145:

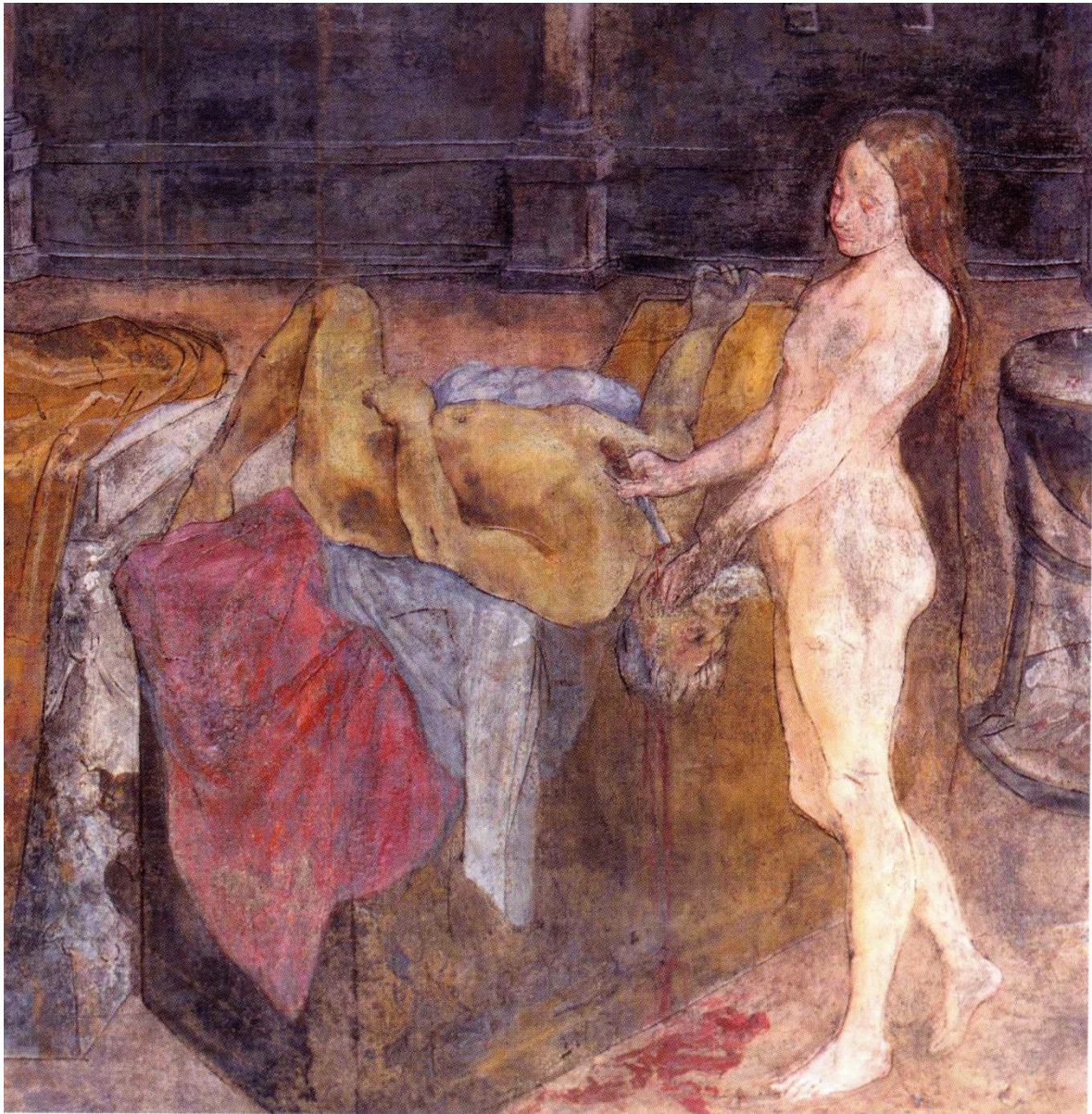
Artemisia Gentileschi: „Judith und ihre Dienerin“, Detail, 1614-20, Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 05.04.2014)

Abbildung 146:

Ludovico Carracci: „Medea verjüngt Aison“, Detail, 1584, Fresko, Bologna, Palazzo Fava.

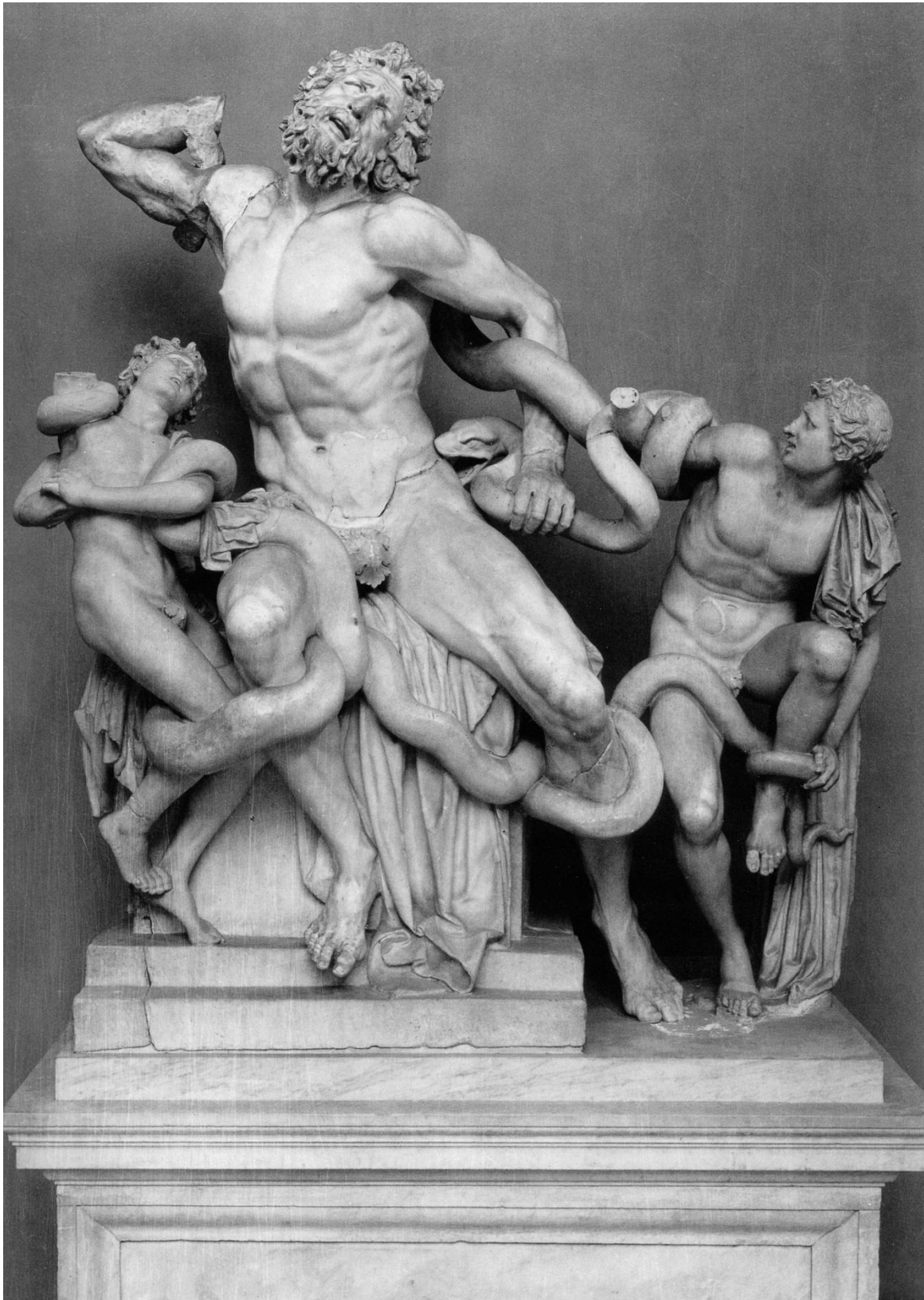


(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 117.)



Abbildung 147:

„Gruppe des Laokoon und seiner Söhne“, 1. Jahrhundert v. Chr., Vatikan, Musei Vaticani.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 148:

Römische Kopie nach Kresilas oder Polyklet „Verwundete Amazone“ (Typ Sciarra),  
hadrianisch, 117-138 n. Chr., Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.



(Quelle: Ebert-Schiffner, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 108.)

Abbildung 149:

Michelangelo Buonarroti: „Judith und Holofernes“, 1509, Fresko, 570 x 970 cm, Vatikan, Sixtinische Kapelle.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 150:

Jacopo Tintoretto: „Judith und Holofernes“, ca. 1579, Öl auf Leinwand, 188 x 251 cm, Madrid, Museo del Prado.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 151:

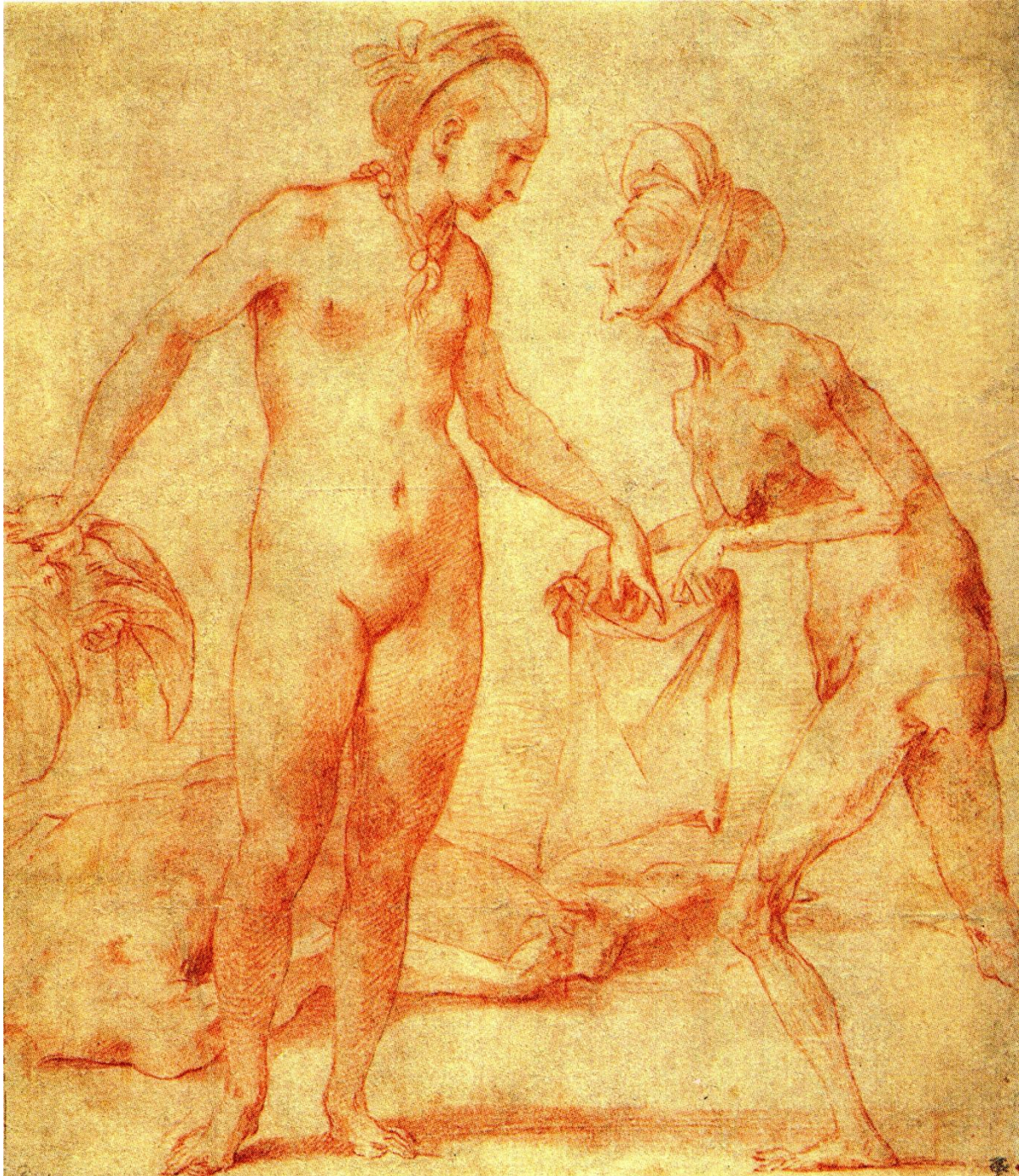
Unbekannter Stecher nach Giulio Romano: „Judith und Holofernes“, 16. Jahrhundert, Kupferstich, 15,5 x 21,8 cm, Wien, Albertina.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 110.)

Abbildung 152:

Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo): „Judith und ihre Dienerin“, um 1520, rote Kreidezeichnung auf gelb-grauem Büttenpapier, 23,2 x 19,69 cm, Los Angeles Country Museum.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 112.)

Abbildung 153:

Michelangelo Buonarroti: „Kopfstudie einer Cumäischen Sybille“, 1520-30, Kreidezeichnung, 23 x 31,5 cm, Turin, Biblioteca Reale.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 112.)

Abbildung 154:

Giorgione: „Alte Frau“, ca. 1508, Öl auf Leinwand, 68 x 59 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 155:

Artemisia Gentileschi: „Judith enthauptet Holofernes“, 1612/13, Öl auf Leinwand, 159 x 126 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 05.04.2014)



Abbildung 156:

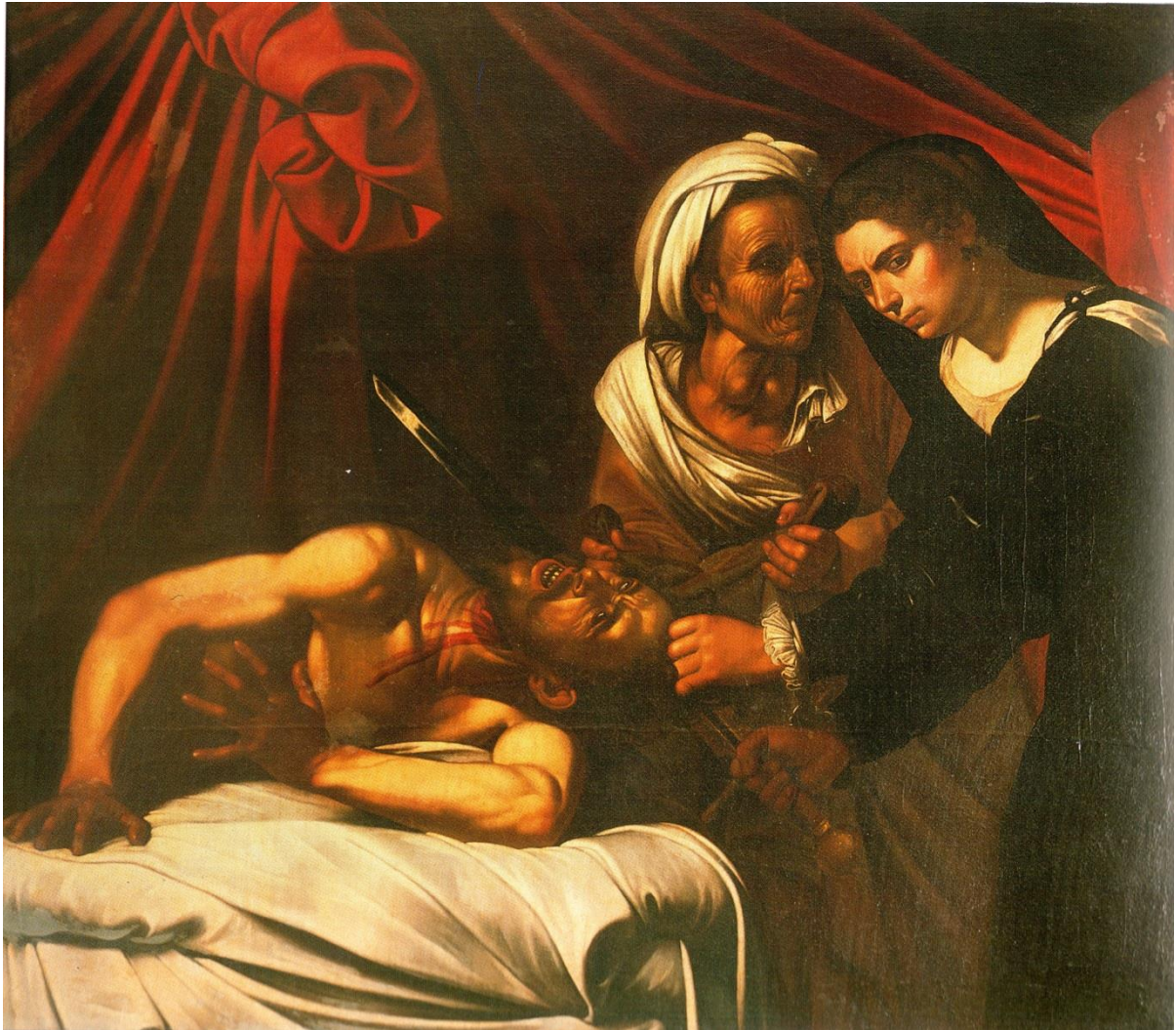
Peter Paul Rubens: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, ca. 1616, Öl auf Leinwand, 120 x 111 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 157:

Louis Finson zugeschrieben, Kopie nach Caravaggio: „Judith und Holofenes“, um 1610, Öl auf Leinwand, 140 x 80 cm, Neapel, Museo Pignatelli, Collezione San Paolo Banco di Napoli.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 170.)

Abbildung 158:

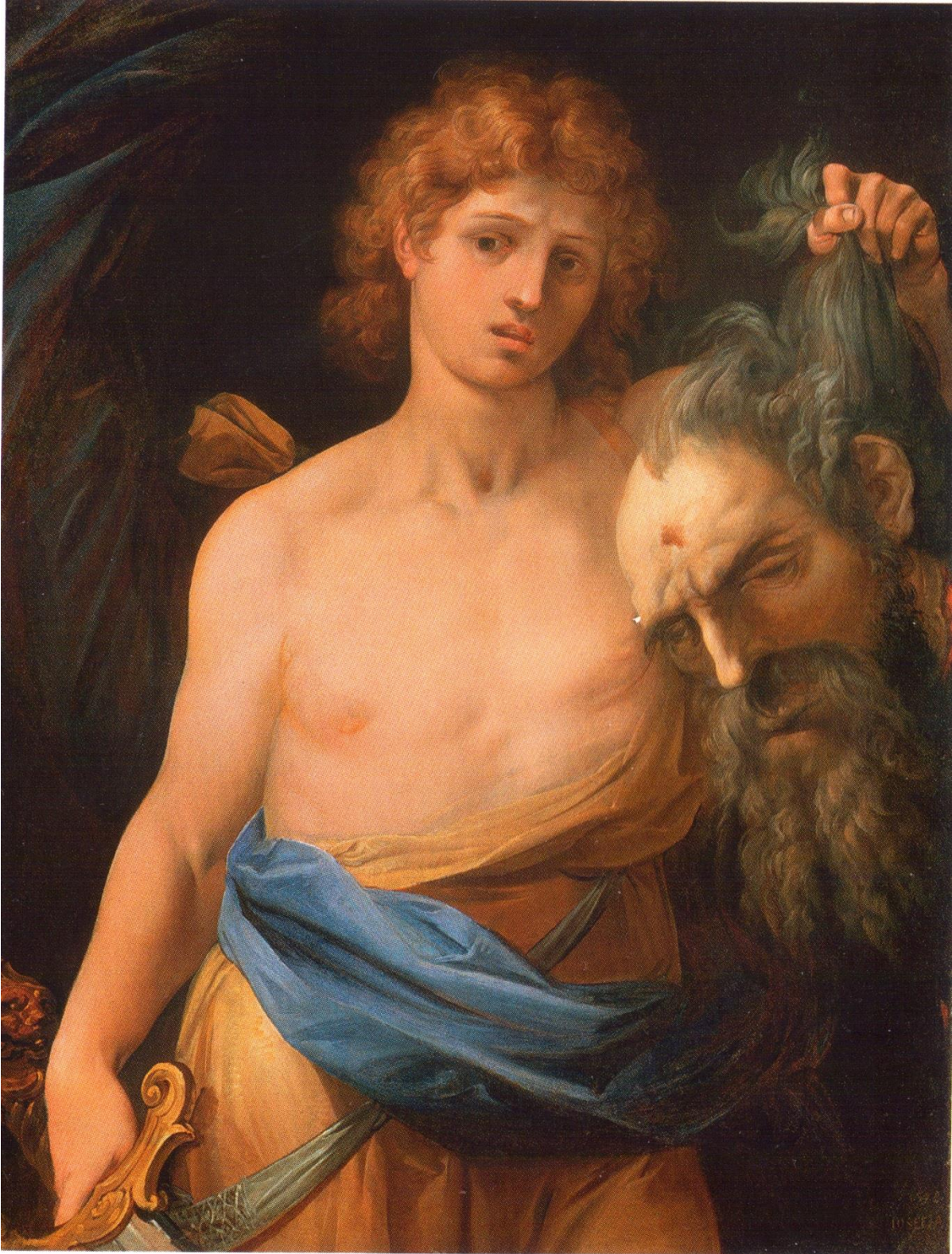
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „David mit dem Haupt des Goliath“, 1600/01, Öl auf Holz, 91 x 116 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 140.)

Abbildung 159:

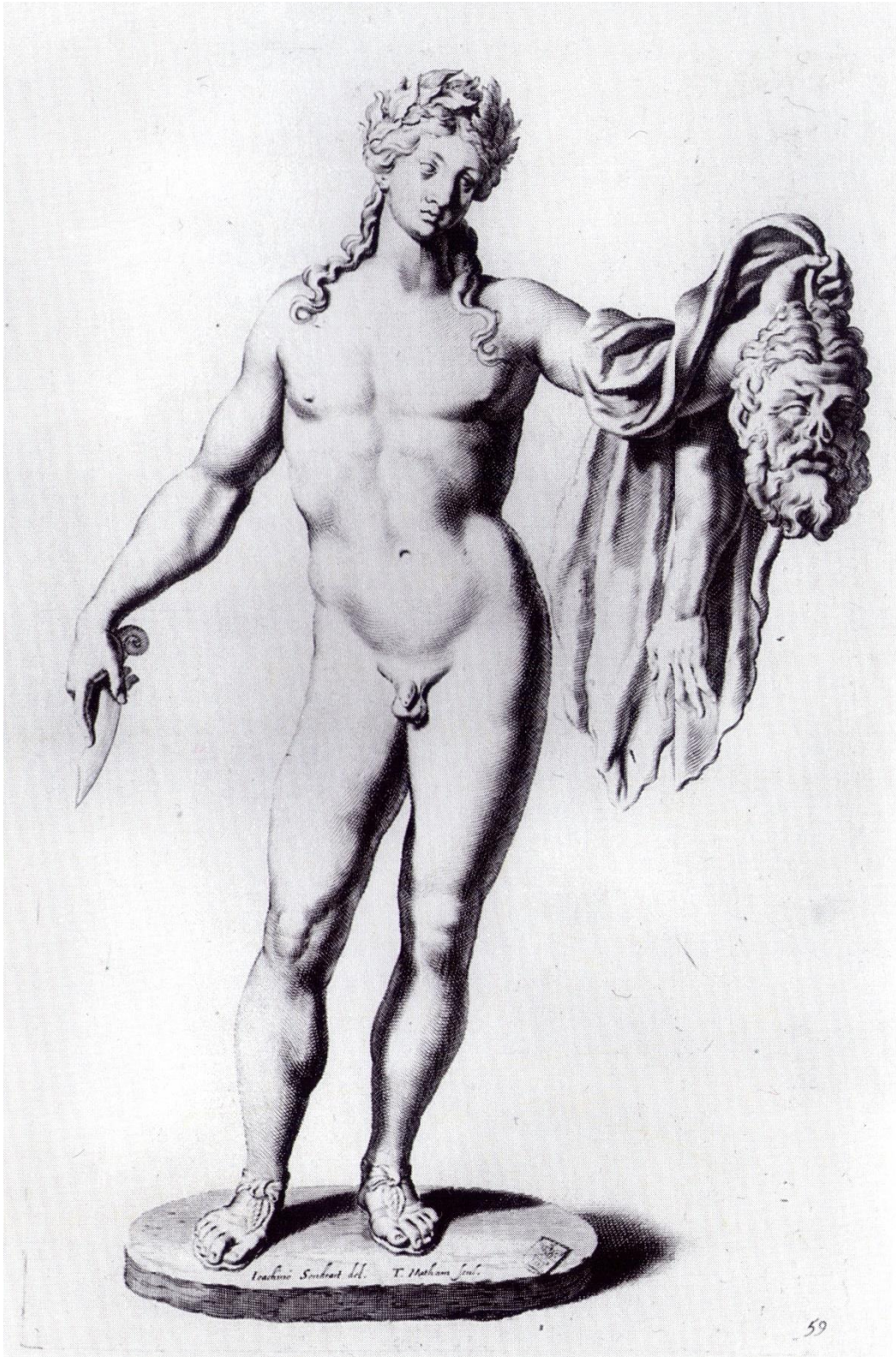
Giuseppe Cesari: „David mit dem Haupt des Goliath“, 1598, Mailand, Sammlung Luigi Koelliker.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 141.)

Abbildung 160:

Theodor Matham, Stich nach Joachim von Sandrart: „Apoll mit dem Haupt des Marsyas“, aus: Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Rom 1631, I, Taf. 59.



(Quelle: Ebert-Schiffner, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 141.)

Abbildung 161:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „David mit dem Haupt des Goliath“, 1606/07, Öl auf Leinwand, 125 x 101 cm, Rom, Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 162:

Orazio Gentileschi: „David betrachtet das Haupt Goliaths“, 1610, Öl auf Leinwand, 173 x 142 cm, Rom, Galleria Spada.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 163:

Guido Reni: „David mit dem Haupt des Goliath“, ca. 1606, Öl auf Leinwand, 220 x 145 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 164:

Guido Reni: „David enthauptet Goliath“, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 174 x 132 cm, Campione (Schweiz), Sammlung Lodi.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 165:

Simon Vouet: „David mit dem Haupt Goliaths“, um 1620, Öl auf Leinwand, 132 x 102 cm, Genua, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 133.)

Abbildung 166:

Guercino: „David mit dem Haupt Goliaths“, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 120,5 x 102 cm, Tokyo, National Museum of Western Art.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 167:

Mattia Preti: „Christus besiegt Satan“, ca. 1656, Öl auf Leinwand, 234 x 182 cm, Neapel, Musei e Gallerie di Capodimonte.



(Quelle: Sgarbi, Vittorio: Matti Preti, Soveria Mannelli 2013, S. 179.)

Abbildung 168:

Guercino: „Apollo häutet Marsyas“, 1618, Öl auf Leinwand, 185,5 x 205 cm, Florenz, Galleria Pitti.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 169:

Guido Reni: „Apollo häutet Marsyas“, 1618/19, Öl auf Leinwand, 277 x 196 cm, Toulouse, Musée des Augustins.



(Quelle: Pepper, D. Stephen: Guido Reni. A complete Catalogue of his works with an Introductory Text, Oxford 1984, Tafel Nr. 90.)

Abbildung 170:

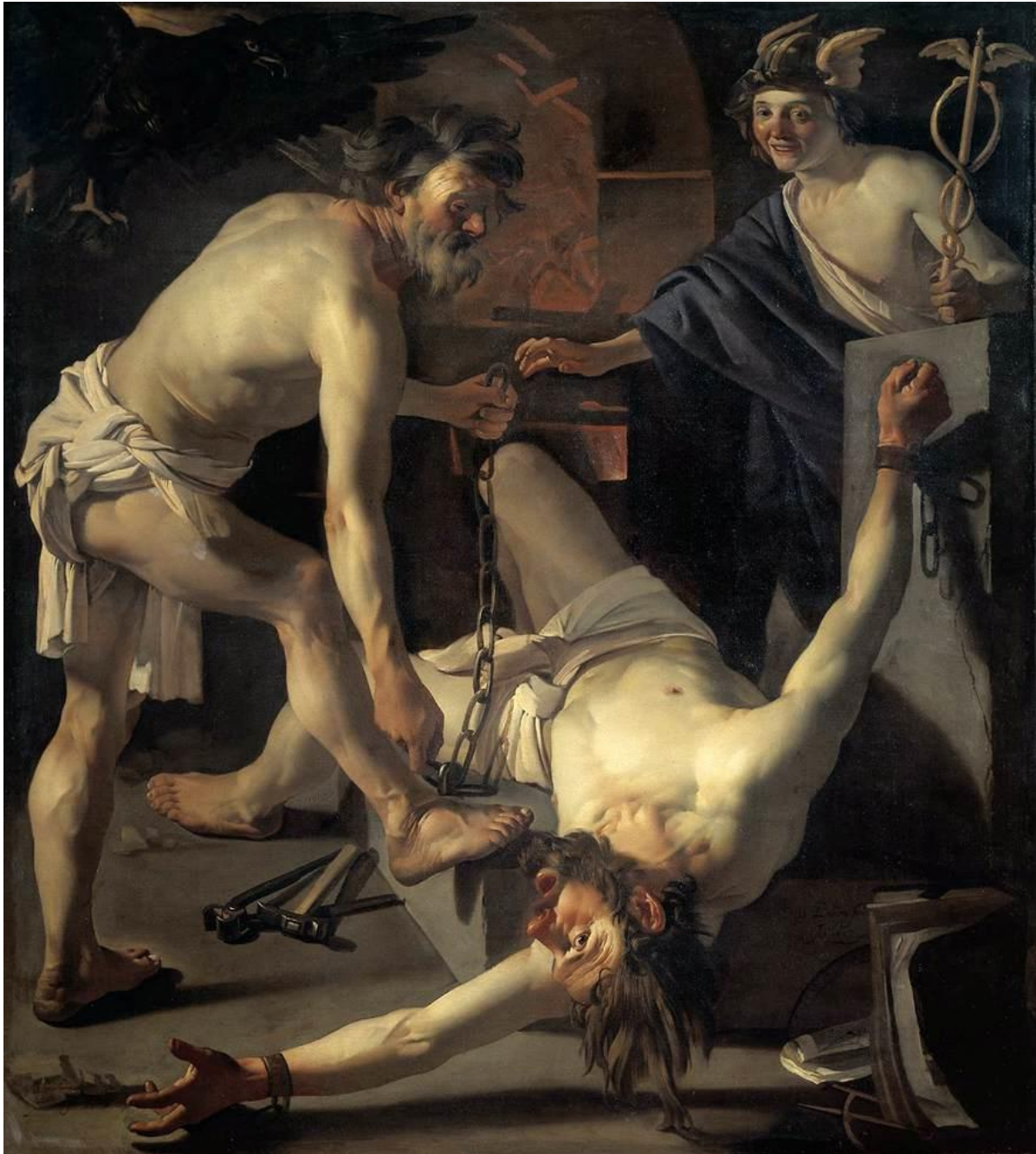
Jusepe de Ribera: „Apollo häutet Marsyas“, 1637, Öl auf Leinwand, 182 x 232 cm, Neapel, Museo Nazionale di San Martino.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 171:

Dirck van Baburen: „Fesselung des Prometheus“, 1623, Öl auf Leinwand, 202 x 184 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 172:

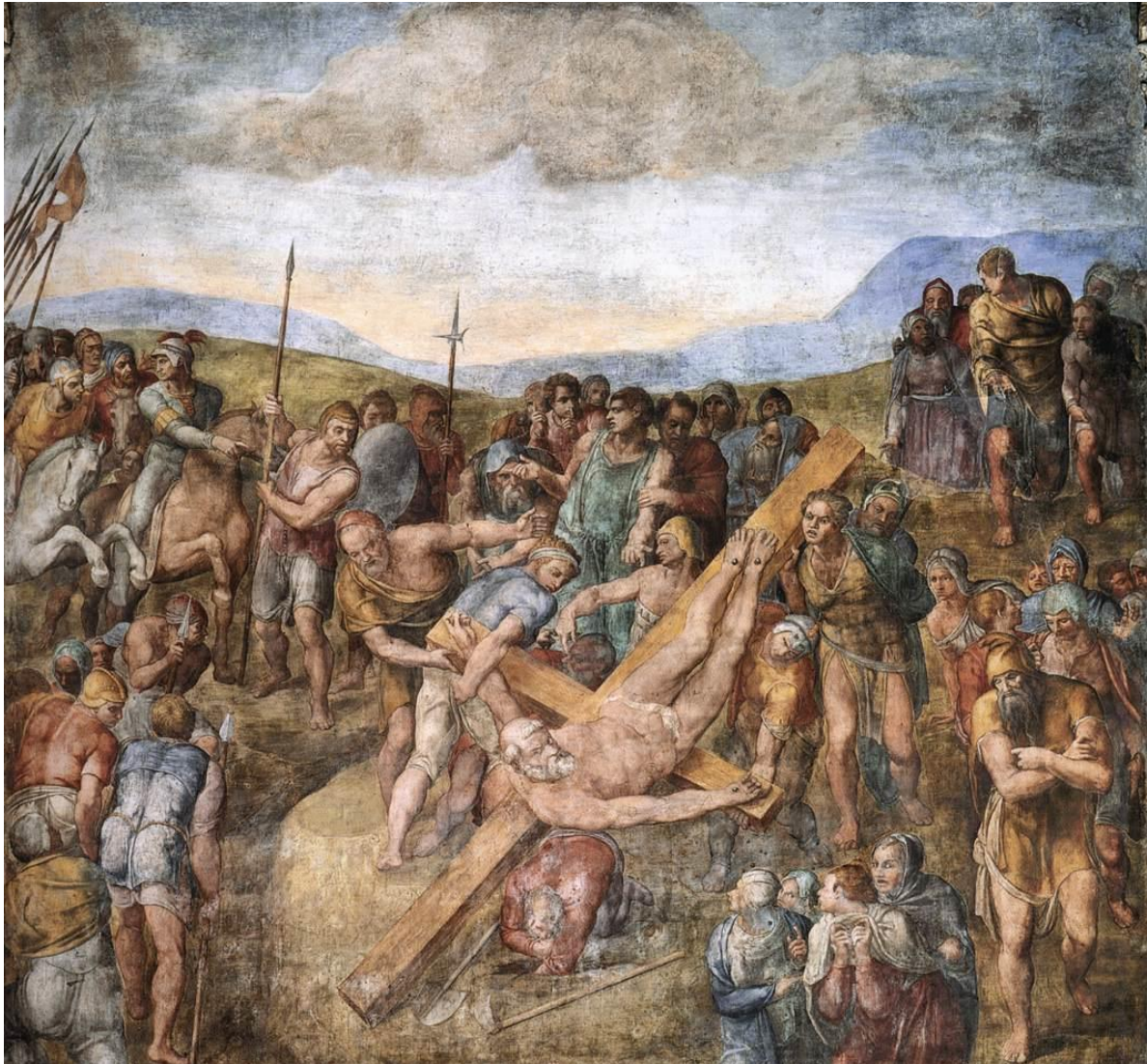
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Kreuzigung Petri“, um 1604, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 173:

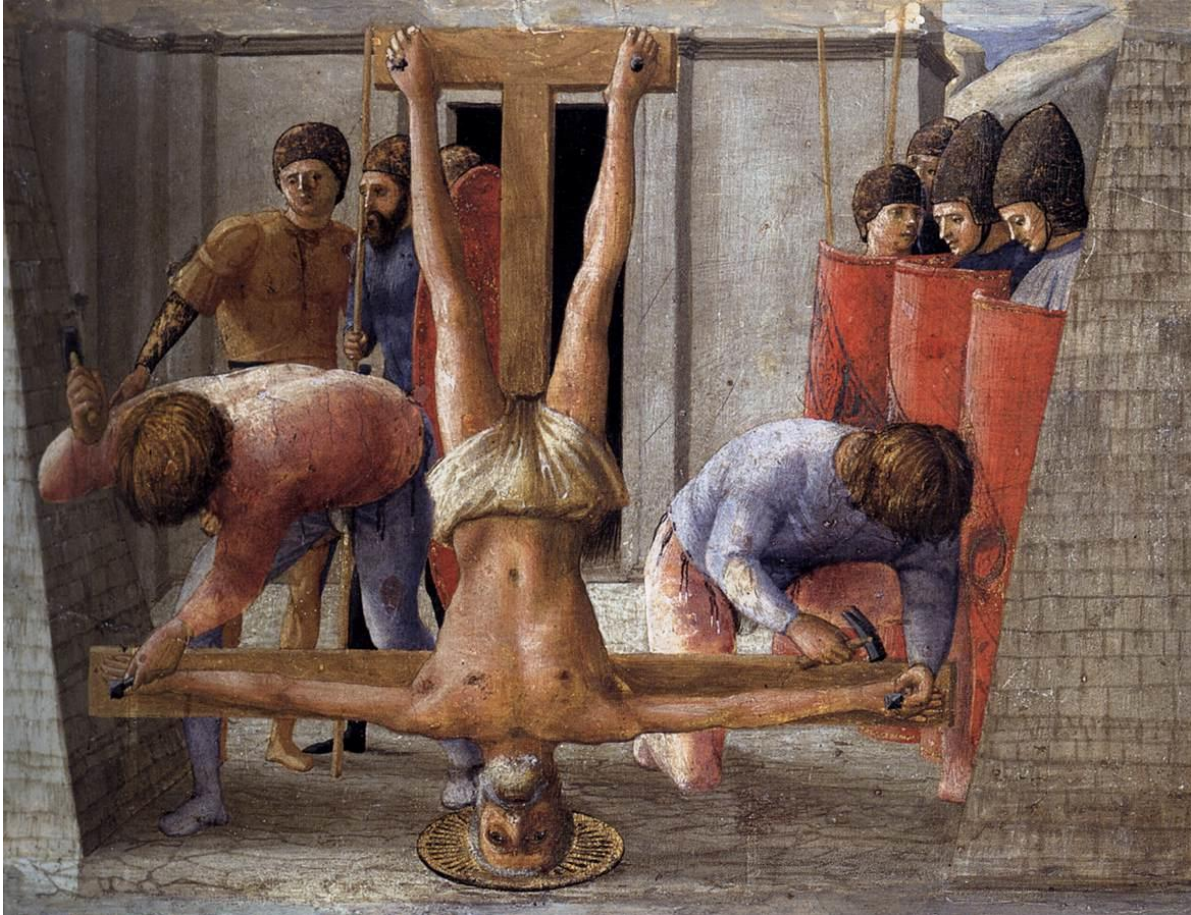
Michelangelo Buonarroti: „Kreuzigung Petri“, 1542-1550, Fresko, 625 x 662 cm, Vatikan, Palazzi Pontifici, Cappella Paolina.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 174:

Masaccio: „Kreuzigung Petri“, 1426, Tempera auf Holz, 22 x 31 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 175:

Guido Reni: „Kreuzigung Petri“, 1604-05, Öl auf Leinwand, 305 x 175 cm, Vatikan, Pinacoteca Vaticana.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 245.)

Abbildung 176:

Peter Paul Rubens: „Kreuzigung Petri“, ca. 1637-39, Öl auf Leinwand, 310 x 170 cm, Köln, Peterskirche.



(Quelle: White, Christopher: Peter Paul Rubens. Man & Artist, New Haven/London 1987, S. 274.)

Abbildung 177:

Luca Giordano: „Kreuzigung Petri“, ca. 1660, Öl auf Leinwand, 196 x 258 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 178:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Gefangennahme Christi“, 1602, Öl auf Leinwand, 134 x 170 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 179:

Lorenzo Lotto: „Kreuztragender Christus“, 1526, Öl auf Leinwand, 66 x 60 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 180:

Ludovico Carracci: „Gefangennahme Christi“, um 1590, Öl auf Leinwand, 80 x 97 cm, Princeton, University Art Museum.



(Quelle: Homepage des Artmuseum der Universität Princeton:  
[www.artmuseum.princeton.edu](http://www.artmuseum.princeton.edu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 181:

Cavalier d' Arpino (Giuseppe Cesari): „Gefangennahme Christi“, 1596/97, Öl auf Kupfer, 77 x 56 cm, Rom, Galleria Borghese.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 182:

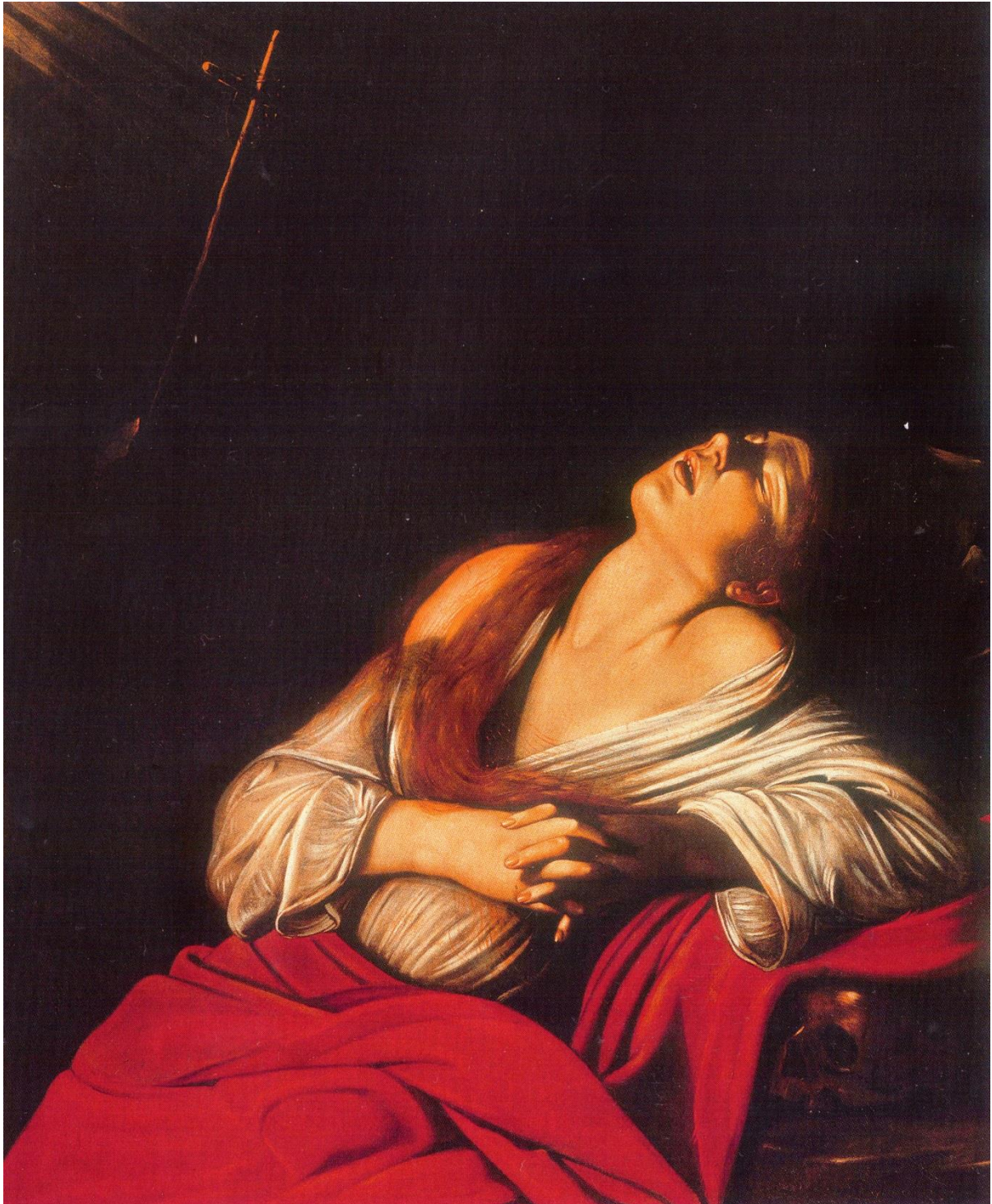
Römische Kopie nach Polyeuktos: „Demosthenes“, 1. Jahrhundert n. Chr., Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 191.)

Abbildung 183:

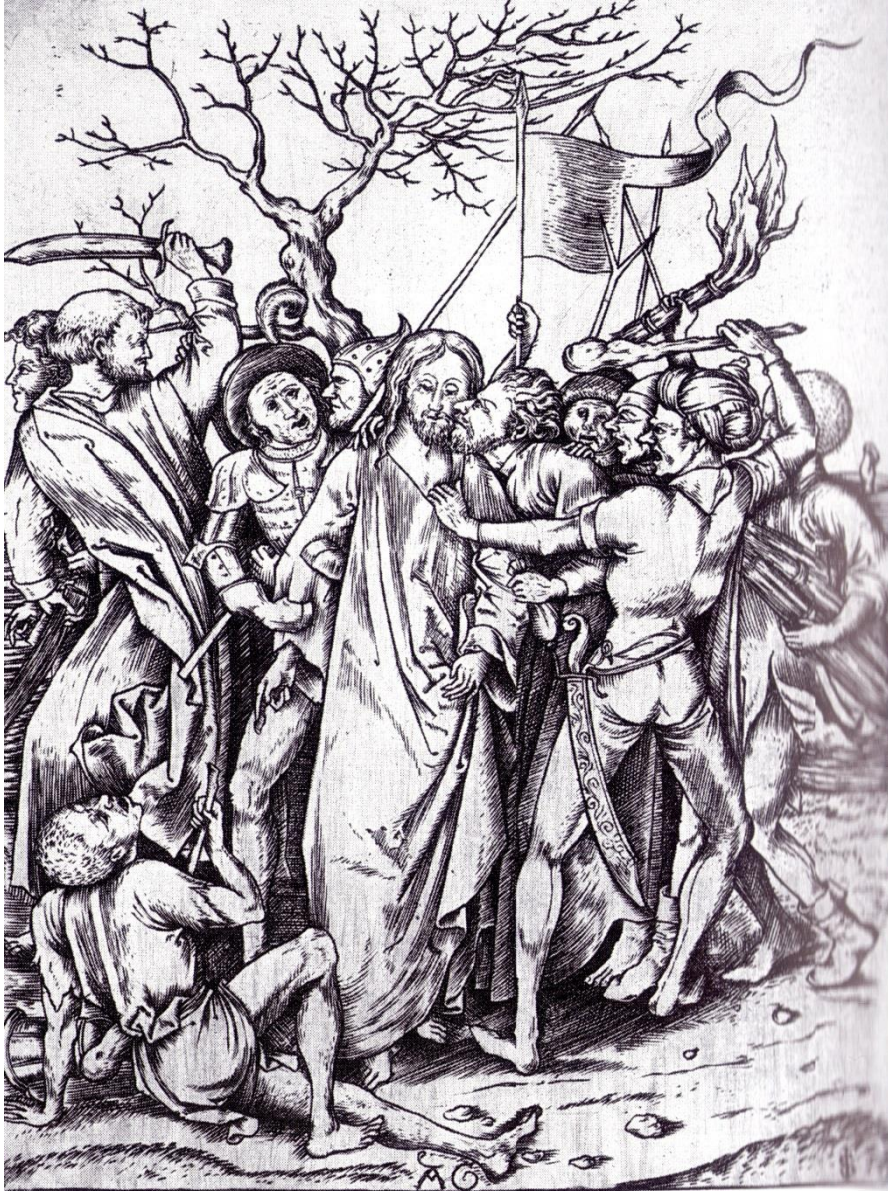
Louis Finson (nach Caravaggio): „Hl. Magdalena in Ekstase“, 1609-13, Öl auf Leinwand, 126 x 100 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 200.)

Abbildung 184:

Meister AG (Anton Gerbel aus Pforzheim): „Gefangennahme Christi“, spätes 15. Jahrhundert, Kupferstich, 14,5 x 10,8 cm, Wien, Albertina.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 316.)

Abbildung 185:

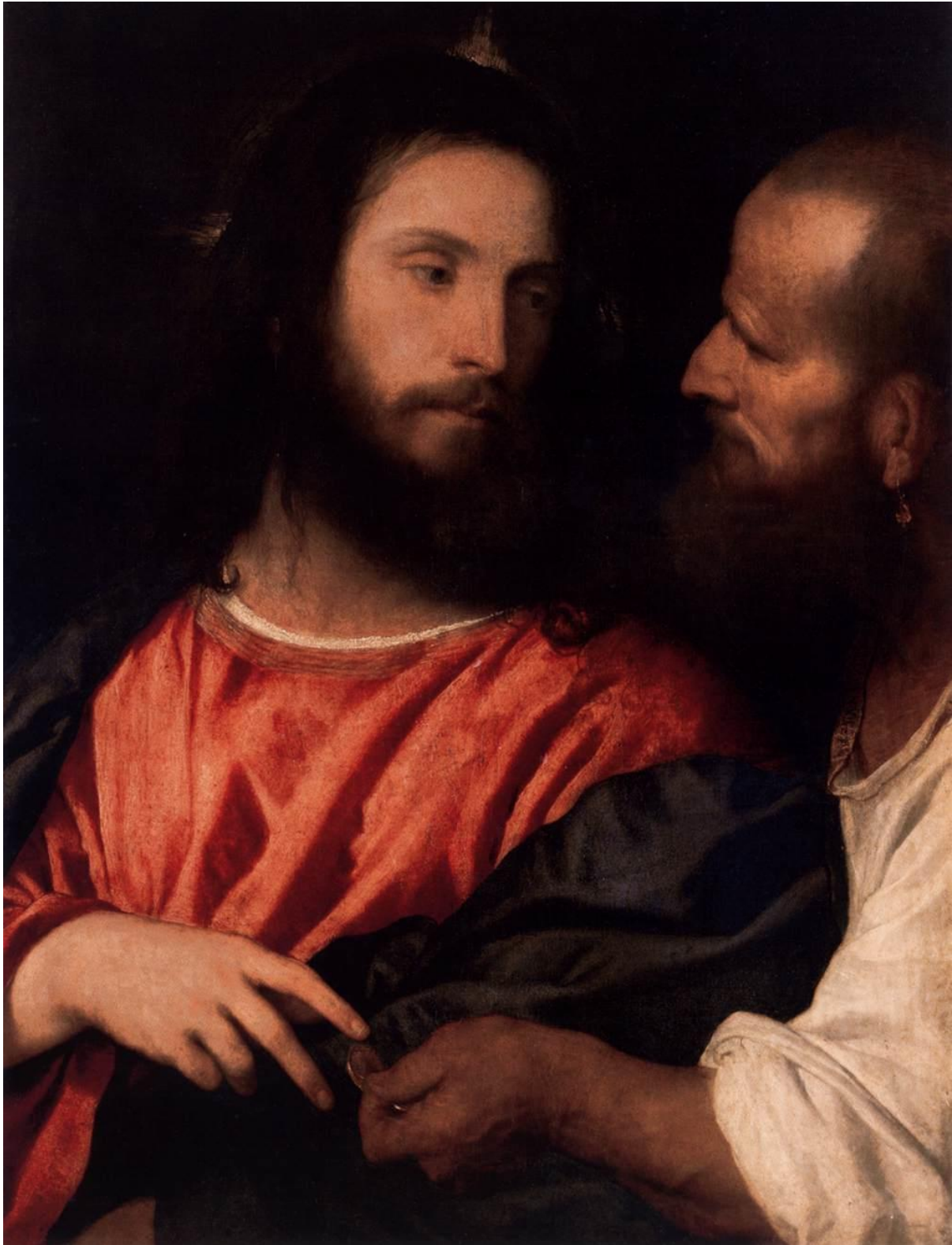
Albrecht Dürer: „Gefangennahme Christi“, aus der „Kleinen Passion“, 1508-10, Holzschnitt, 12,7 x 9,7 cm, London, British Museum.



(Quelle: Ebert-Schiffener, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 148.)

Abbildung 186:

Tiziano Vecellio: „Der Zinsgroschen“, 1516, Öl auf Holz, 75 x 56 cm, Dresden, Gemäldegalerie.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 187:

Tiziano Vecellio: „Kreuztragender Christus“, 1506-07, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 188:

Tiziano Vecellio: „Tod des Hl. Petrus Martyr“, 1527-29, Öl auf Leinwand, 500 x 306 cm, Venedig, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 189:

Guido Reni: „Bethlehemitischer Kindermord“, 1611, Öl auf Leinwand, 268 x 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 190:

Guercino: „Hersilia trennt Romulus und Titus Tacitus“, 1645, Öl auf Leinwand, 253 x 267, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 191:

Dirck van Baburen: „Gefangennahme Christi“, ca. 1613, Öl auf Leinwand, 139 x 202 cm, Galleria Borghese, Rom.



(Quelle: [www.prometheus-bildarchiv.de](http://www.prometheus-bildarchiv.de), Stand: 03.04.2014)

Abbildung 192:

Gerard Seghers: „Gefangennahme Christi“, 154 x 239 cm, Madrid, P. Manuel González Collection.



(Quelle: Nicolson, Benedict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 3, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 1429.)

Abbildung 193:

Gerard Seghers: „Gefangennahme Christi“, Detail, Madrid, P. Manuel González Collection.



(Quelle: Nicolson, Benedict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 3, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 1429.)

Abbildung 194:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Geißelung Christi“, 1607, Öl auf Leinwand, 286 x 213 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 195:

Sebastiano del Piombo: „Geißelung Christi“, 1524, Wandmalerei mit Öl, Rom, San Pietro in Montorio.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 196:

Michelangelo Buonarroti: „Geißelung Christi“, 1516, Kreidezeichnung, 235 x 236 mm, London, British Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 197:

Girolamo Romanino: „Geißelung Christi“, um 1540, Tempera und Öl auf Leinwand, 180 x 120,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



(Quelle: Homepage des Metropolitan Museum of Art in New York: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org),  
Stand: 02.04.2014)

Abbildung 198:

Ludovico Carracci: „Geißelung Christi“, um 1585, Öl auf Leinwand, 189 x 265 cm, Douai, Musée de la Chartreuse.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 48.)

Abbildung 199:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Geißelung Christi“, 1606/07, Öl auf Leinwand, 135 x 175 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 200:

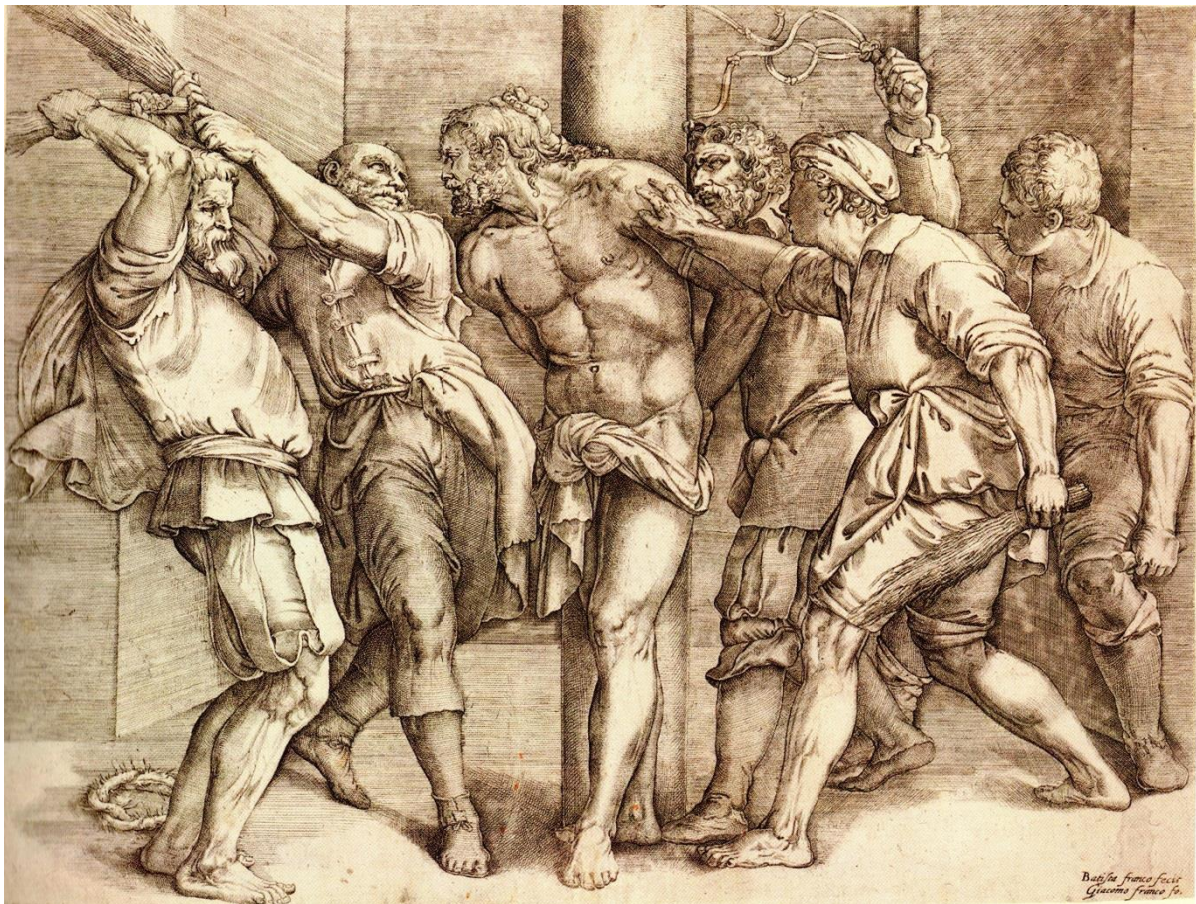
Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Salome erhält das Haupt des Täufers“, 1606/07, Öl auf Leinwand, 91 x 167 cm, London, National Gallery.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 201:

Battista Franco: „Geißelung Christi“, Kupferstich, 42 x 54,7 cm, London, British Museum.



(Quelle: Pericolo, Lorenzo: Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting, London/Turnhout 2011, S. 53.)

Abbildung 202:

Guido Reni: „Geißelung Christi“, 1640-42, Öl auf Leinwand, 280 x 180 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



(Quelle: Pepper, D. Stephen: Guido Reni. A complete Catalogue of his works with an Introductory Text, Oxford 1984, Tafel Nr. 228.)

Abbildung 203:

Guercino: „Geißelung Christi“, 1657, Öl auf Leinwand, 250 x 185 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 204:

Simon Vouet: „Christus an der Säule“, um 1630, Öl auf Leinwand, 128 x 66 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: Crelly, William R.: The painting of Simon Voet, New Haven/London 1962, Tafel Nr. 58.)

Abbildung 205:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Dornenkrönung“, 1602/03, Öl auf Leinwand, 127 x 166 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 206:

Giorgione: „Bildnis eines jungen Mannes“, ca. 1504, Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm, Berlin, Staatliche Museen.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 207:

Tiziano Vecellio: „Dornenkrönung“, 1542, Öl auf Holz, 303 x 181 cm, Paris, Musée du Louvre.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 208:

Tiziano Vecellio: „Dornenkrönung“, 1572-76, Öl auf Leinwand, 280 x 181 cm, München, Alte Pinakothek.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 209:

Michelangelo Merisi da Caravaggio: „Dornenkrönung“, 1604/05, Öl auf Leinwand, 178 x 125 cm, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)

Abbildung 210:

Annibale Carracci: „Dornenkrönung“, ca. 1600, Kupferstich.



(Quelle: Friedlaender, Walter: Caravaggio Studies, Princeton (NJ)/London 1955, S. 77.)

Abbildung 211:

Jacopo Tintoretto: „Ecce Homo“, 1566-67, Öl auf Leinwand, 285 x 400 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco.



(Quelle: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), Stand: 01.04.2014)



Abbildung 212:

Orazio Gentileschi: „Dornenkrönung“, 1613-1615, Öl auf Leinwand, 119,5 x 148,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 169.)

Abbildung 213:

Bartolomeo Manfredi: „Dornenkrönung“, um 1615, Öl auf Leinwand, 122 x 146 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 112.)

Abbildung 214:

Hendrick ter Brugghen: „Dornenkrönung“, 1620, Öl auf Leinwand, 207 x 240 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.



(Quelle: AK: Holländische Malerei in Neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Ausstellung im Centraal Museum Utrecht vom 13. November 1986- 12. Januar 1987; Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Konzept u. Katalog: Albert Blankert, mit Beiträgen v. Marten Jan Bok et. al., Braunschweig 1988, S. 85.)

Abbildung 215:

Lucas van Leyden: „Dornenkrönung“, 1512, Kupferstich.



(Quelle: AK: Holländische Malerei in Neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Ausstellung im Centraal Museum Utrecht vom 13. November 1986- 12. Januar 1987; Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Konzept u. Katalog: Albert Blankert, mit Beiträgen v. Marten Jan Bok et. al., Braunschweig 1988, S. 86.)

Abbildung 216:

Lucas van Leyden: „Die Geißelung Christi“, 1509, Kupferstich aus: „Die Runde Passion“.



(Quelle: AK: Holländische Malerei in Neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Ausstellung im Centraal Museum Utrecht vom 13. November 1986- 12. Januar 1987; Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Konzept u. Katalog: Albert Blankert, mit Beiträgen v. Marten Jan Bok et. al., Braunschweig 1988, S. 84.)

Abbildung 217:

Gerrit van Honthorst: „Dornenkrönung“, ca. 1620, Öl auf Leinwand, 219 x 189 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



(Quelle: Nicolson, Bendict/ Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, Bd. 3, 2. überarb. u. erw. Aufl., Turin 1990, Tafel Nr. 1260.)

Abbildung 218:

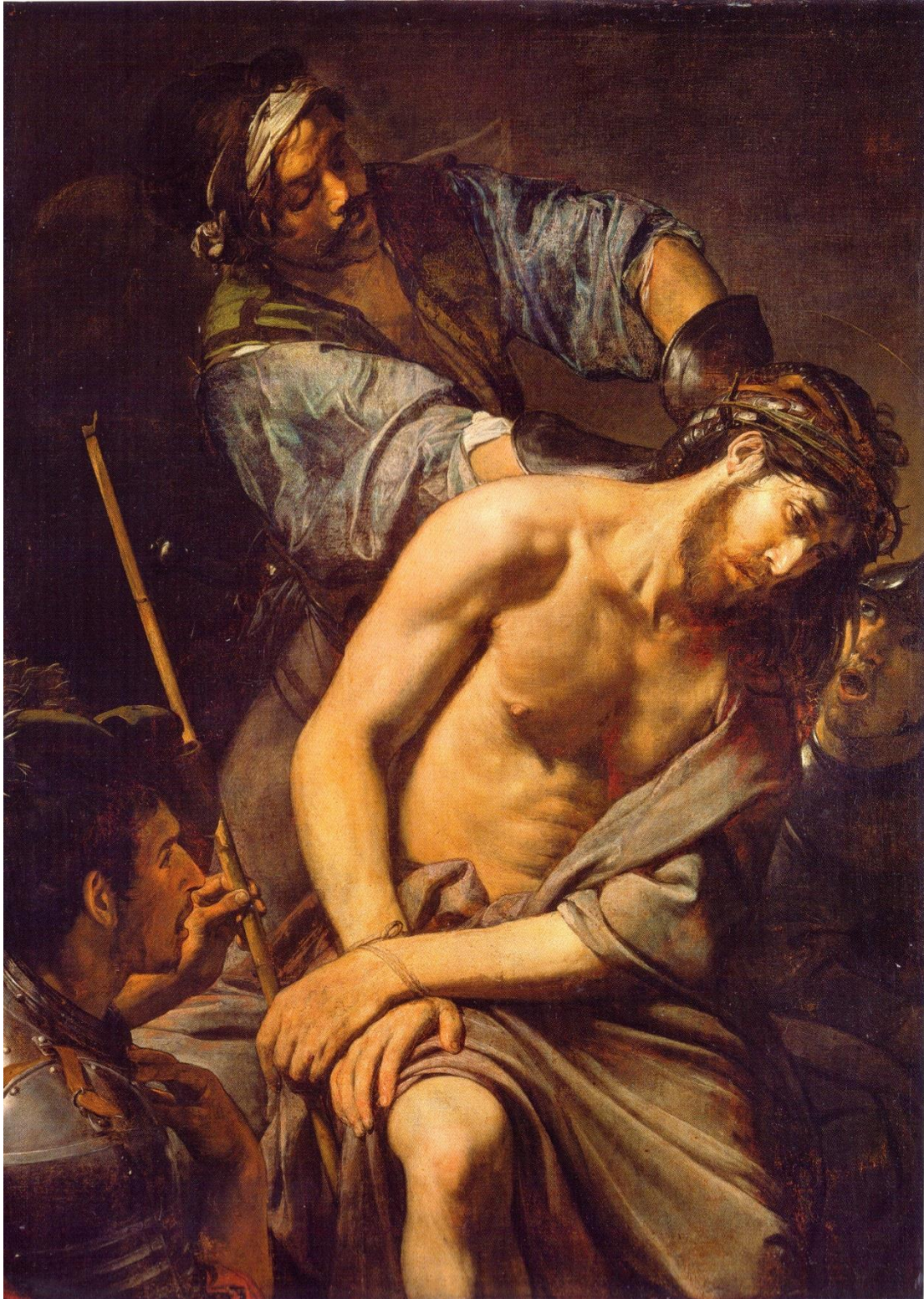
Dirck van Baburen: „Dornenkrönung“, 1622-24, Öl auf Leinwand, 106 x 136 cm, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent.



(Quelle: AK: Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand, Palazzo Reale, 15.10.2005-6.2.2006, Genf/Mailand 2005, S. 149.)

Abbildung 219:

Valentin de Boulogne: „Dornenkrönung“, um 1624, Öl auf Leinwand, 128 x 95 cm, München, Alte Pinakothek.



(Quelle: Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 1. Aufl. der Sonderausgabe, München 2012, S. 170.)