

## ARBEITEN AM IMAGE. CARAVAGGIOS SELBSTSTILISIERUNG IN BEZUG AUF SEINE ARBEITSWEISE\*

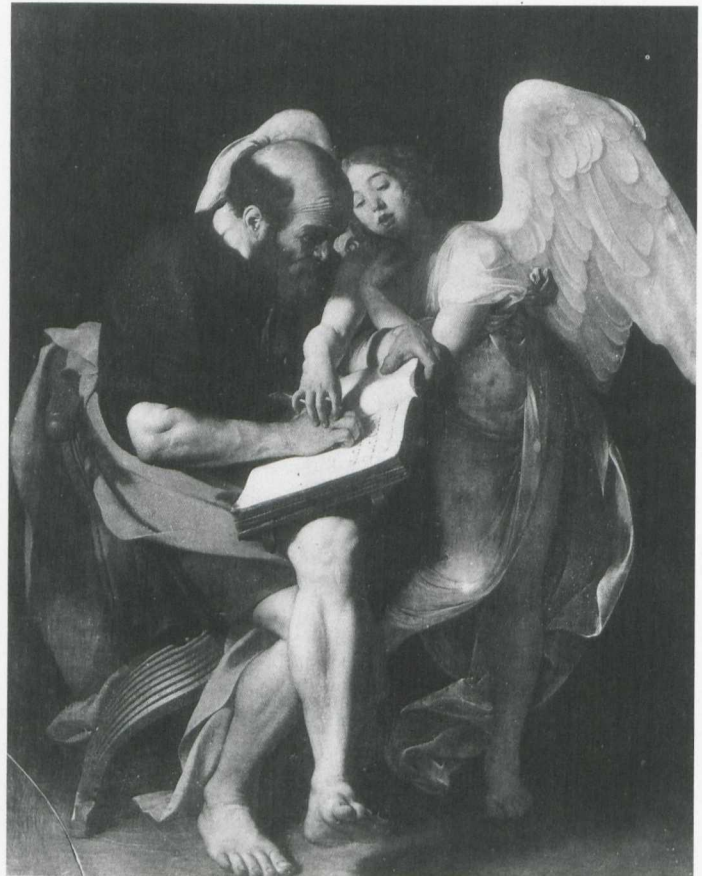
Valeska von Rosen

Rudolf Preimesberger zum 70. Geburtstag

Wie Caravaggio gearbeitet hat, interessierte bereits seine Zeitgenossen. Noch zu seinen Lebzeiten erschien in Haarlem das *Schilderboeck* des holländischen Kunsttheoretikers Karel van Mander, in dem von einer ungewöhnlichen Praxis des Malers berichtet wird: Caravaggio habe jeden Pinselstrich »nach dem Leben« gesetzt und sei dabei unmittelbar vom Modell ausgegangen. Denn er habe direkt nach der Natur und nicht etwa nach Zeichnungen gemalt.<sup>1</sup> Van Mander hat kein einziges von Caravaggios Gemälden je sehen noch den Maler persönlich kennen lernen können. Wahrscheinlich verdankt sich seine Schilderung einer fantasievollen Konjektur: Aus der ihm berichteten Besonderheit von Caravaggios Bildern leitete er eine andere Besonderheit, die ungewöhnliche Ausführung der Gemälde direkt vor den Objekten, ab.<sup>2</sup>

Was jeden zeitgenössischen Betrachter an Caravaggios Gemälden auf den ersten Blick frappiert haben muss, ist der dominante Modellbezug der Bildfiguren und deren starke körperliche Präsenz. So zeigt uns der Maler in der *Pilgermadonna* in Sant'Agostino eine Maria mit breiten Wangenknochen, pechschwarzen Haaren und einem dem Säuglingsalter bereits entwachsenen Kind im Arm (Abb. S. 67).<sup>3</sup> Sie entspricht ebensowenig tradierten Darstellungskonventionen der Muttergottes wie der Apostelevangelist Matthäus im ersten Altarbild für die Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi mit seinem mächtigen Schädel, der stark gerunzelten Stirn und der knolligen Nase.<sup>4</sup> Das unkonventionelle und zugleich problematische Moment bestand aber nicht nur in den offenkundigen Verstößen gegen das *Decorum* – durch das üppige Dekolleté mit dem sichtbaren Ansatz der Brüste Mariens und ihren über Kreuz gestellten Füßen –, sondern auch im offenkundigen »Mitsprechen« der Modelle: Es gibt kaum einen bildtheologischen Traktat der Zeit, der die Wiedererkennbarkeit von Modellen gerade in religiösen Gemälden nicht streng verurteilte.<sup>5</sup> In kollektiver Erinnerung dürfte bei Caravaggios Publikum noch die Ablehnung eines Altarbildes von Scipione Pulzone für Il Gesù gewesen sein, in dem genau dieser Punkt Stein des Anstoßes war, der von den Bestellern nicht akzeptiert werden konnte: Die Jesuiten erkannten sich darin wieder.<sup>6</sup>

Dass Caravaggios Altarbilder unter seinen Zeitgenossen heftige Diskussionen auslösten, wissen wir aus diversen Quellen, in denen von »gran schiammazzi« (»großem Geschrei«) und »rumore« (»Lärm«) die Rede ist.<sup>7</sup> Bekanntlich führten sie mehrfach – so auch im Fall des ersten Altarbildes für die Contarelli-Kapelle – zur Ablehnung der Gemälde durch die jeweiligen Bruder- oder Priesterschaften.<sup>8</sup> Die uns dokumentierten Spekulationen über die Frage, wer diese Modelle waren und in welchem Verhältnis sie zum Maler



DER HEILIGE MATTHÄUS MIT DEM ENGEL, 1602  
223 x 184 cm  
Ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin  
(zerstört)

standen<sup>9</sup>, sind plausible Reaktionen der Zeitgenossen. Caravaggio steuerte sie durchaus selbst, wenn er sogar in thematisch so verschiedenen Gemälden wie dem *Johannes* (Rom, Pinacoteca Capitolina, Kat.-Nr. 20) und *Amor als Sieger* (Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1) auf dasselbe Modell zurückgriff.<sup>10</sup> Sein Name wird einige Jahrzehnte später noch einem englischen Reisenden kolportiert, der eine über das Modellstehen hinausgehende Beziehung des Knaben zum Maler suggeriert: Es sei ein gewisser »Cecco del Caravaggio« gewesen, »his owne boy ... that laid with him«.<sup>11</sup>

Dass die Werke bei ihrem Publikum die Fantasien über die Art und Weise anregten, wie der Maler mit den Modellen arbeitete, ist unmittelbar nachzuvollziehen. Zahlreichen Gemälden sind durch die Unterschiede im Inkarnat der Bildfiguren, die zwischen solchen Körperteilen bestehen, die das Modell für gewöhnlich bedeckt hielt, wie Rumpf und Oberkörper, und den stets unbedeckten und folglich sonnengebräunten Händen und dem Gesicht Reminiszenzen an den Vorgang der Bildproduktion eingeschrieben.<sup>12</sup> Sie halten die Erinnerung an die bildkonstitutive Pose des Modells im Atelier wach – ein Eindruck, der durch die meist ungestalteten, die Wand im Atelier evozierenden Hintergründe verstärkt wird.<sup>13</sup> Dass auch die Arbeitstechnik des Malers ähnlich unkonventionell war wie die Bilder selbst, wird also nicht nur van Mander gemutmaßt haben. Das von ihm suggerierte Arbeiten des Malers direkt vor dem Objekt, das quasi eins zu eins auf den Bildträger übertragen, ja »kopiert«<sup>14</sup> wird, ohne dass Caravaggio die entstehende Komposition zuvor im Medium bildvorbereitender Studien entwickelt hätte, wäre nicht nur tradierter Werkstattpraxis vollständig zuwidergelaufen, sondern hätte sich auch konträr zu schriftlich fixierten Theorien der künstlerischen Arbeitsweise wie etwa Giorgio Vasaris Disegno-Konzeption verhalten.<sup>15</sup>

Die späteren Kunsttheoretiker und Biografen folgten van Mander zwar nicht in diesen Überlegungen zu einer nicht durch Zeichnungen vorbereiteten Bildentstehung<sup>16</sup>, wohl aber in der Betonung der ungewöhnlichen und intensiven Auseinandersetzung des Malers mit den Modellen. So schreibt Giulio Mancini über die von Caravaggio – eher unwillentlich – begründete »Schule«: »Diese Schule ist mit dieser Arbeitsweise sehr der Beobachtung der Wirklichkeit verpflichtet, die sie sich immer beim Arbeiten vor Augen stellt.«<sup>17</sup> Dabei akzentuieren die Autoren das damit einhergehende Moment des Verstoßes gegen die Normen künstlerischen Arbeitens. So berichtet Giovanni Pietro Bellori die (fiktive) Entstehungsgeschichte der *Wahrsagerin* (Rom, Pinacoteca Capitolina, Abb. S. 47) wie folgt: Caravaggio habe als abschlägige »Antwort« auf die Frage

\* Mein Beitrag führt einige Themen aus, die ich in meiner unpublizierten Habilitationsschrift: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600* (FU Berlin 2005) umfassender behandelt habe (von Rosen 2005).

Mein herzlicher Dank gilt Nevenka Kroschewski, deren Studien zu Caravaggios Arbeitsweise die Voraussetzung für die hier angestellten Überlegungen bilden.

1 Van Mander 1604, fol. 191 r: »Dan zijn segghen is dat alle dinghen niet dan Bagatelli, kinderwerck oft bueselinghen zijn t'zy wat oft van wien gheschildert soo sy niet nae t'leven ghedaen en gheschildert en zijn en datter niet goet oft beter en can wesen dan de Natuere te volghen. Alsoo dat hy niet eenen enckelen treck en doet oft hy en sittet vlack nae t'leven en copieert end'en schildert. Dit en is doch geene quaden wegh om tot goeden eyndt te comen: want nae Teyckeninge (of sy schoon nae t'laeven comt) te schilderen is so ghewis niet als t'leven voor hebben en de Natuere met al haer verscheyden verwen te volgen: doch behoefde men eerst so verre gecomen te wesen in verstandt dat men t'schoonste leven uyt t'schoon onderscheyde en uyt te kiesen wist.« Caravaggio sage, dass alles nichts als Bagatelle und Kinderkram sei, egal was oder von wem gemalt, sofern es nicht nach dem Leben nachgebildet sei, und dass es nichts Besseres geben könne als der Natur zu folgen. Deshalb mache er nicht einen einzigen Strich, der nicht nach dem Leben gesetzt sei, welches er kopiere und male. [...] Dies ist sicherlich kein schlechter Weg, um zu einem guten Ende zu kommen: denn das Malen nach Zeichnungen (und seien sie auch nach dem Leben) ist längst nicht so zuverlässig, als das Leben vor sich zu haben und der Natur mit all ihren verschiedenen Farben zu folgen: doch natürlich sollte man erst einen gewissen Sachverstand erreicht haben, damit man von den Schönheiten des Lebens das Schönste zu unterscheiden und daraus auszuwählen weiß« (Übersetzung nach Kroschewski 2002, S. 146 und 148). Zu van Manders Reise nach Italien in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts und seinen Viten der italienischen Maler siehe Noë 1954.

2 Für Deutungsmöglichkeiten dieser Passage siehe Kroschewski 2002, S. 50f., 145f., 148f.; ferner meine Anm. 44. Als van Manders Informant gilt der Haarlemer Maler Floris Claesz van Dijk, der sich um 1600 in der Ewigen Stadt aufhielt.

3 260 x 150 cm; 1604/05 (auch *Madonna di Loreto*); über dieses Gemälde Marini 2005, Nr. 65, S. 487–490. Zu Caravaggios Arbeiten mit Modellen, die im ausgeführten Gemälde »mitsprechen«, siehe Bersani/Dutoit 1998, S. 43–49; Pichler 2006; König 1997, S. 24; Krüger 2001, S. 244f.; von Rosen 2005, S. 24–102.

4 223 x 184 cm; 1602; ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust); zu diesem Gemälde Marini 2005, Nr. 52, S. 463–466.

5 Molanus 1570, fol. 61v.; Borromeo (1577) 2000, Bd. 1, S. 71 (Kap. 17); Paleotti 1594, S. 231 (Buch II, Kap. 33). Vgl. zudem Hecht 1997, S. 274.

6 So Baglione (1642) 1935, S. 54. Für Pulzonen (nicht erhaltene) *Pala degli Angeli* in der Cappella Garzonio von 1589–91 siehe Dern 2003, S. 69.

7 Von »rumore« und »gran schiamazzi« infolge von Caravaggios erster Kapellenausstattung in San Luigi dei Francesi berichtet Giovanni Baglione 1935 (1642), S. 137.

8 Für diesbezügliche Hinweise im Fall des Contarelli-Altarbilds siehe Marini 2005, S. 463 bis 465, sowie von Rosen 2005, S. 291–304 (mit kritischer Diskussion der Überlegungen der jüngeren Forschung, nicht im Normverstoß den Grund für die Ablehnung des Gemäldes zu vermuten).

9 So von Giulio Mancini zeitnah dokumentiert im Fall des für S. Maria della Scala bestimmten Bildes *Tod der Jungfrau Maria*; siehe hierzu Marini 2005, S. 493–495, und Askew 1990.

10 Zu den Gemälden siehe Marini 2005, Nr. 54 und 58, S. 467–470 und 475–478. Zur Modellidentität Frommel 1971, S. 21–56.

11 Wiemers 1986, S. 59–61.

12 König 1997, S. 24.

13 Hierzu siehe die in Anm. 3 genannte Literatur.

14 Den Begriff des »Kopierens«, dem die Semantik der unmittelbaren Referenz auf das Modell implizit ist, benutzt Karel van Mander; siehe Anm. 1.

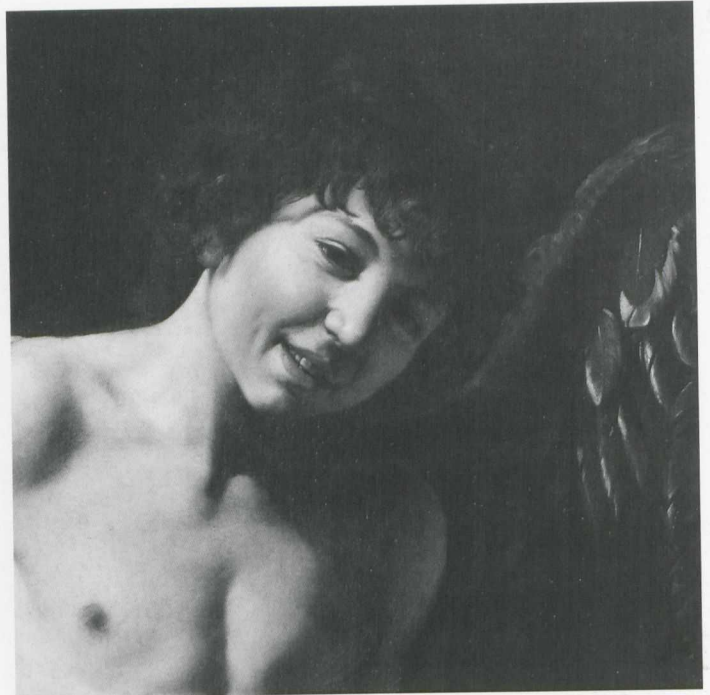
15 Siehe hierzu Kemp 1974, S. 219–240, und von Rosen 2001, S. 423–433.

16 Siehe Kroschewski 2002, passim.

17 Mancini (1617–21) 1956, S. 108: »Questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera« (Übersetzung nach Kroschewski 2002, S. 37).



JOHANNES DER TÄUFER (KNABE MIT WIDDER), DETAIL  
1602  
129 x 95 cm  
Pinacoteca Capitolina, Rom



AMOR ALS SIEGER, DETAIL  
1602  
156 x 113 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

nach der Bedeutung der Antike für seine Kunstwerke eine zufällig vorbeikommende Zigeunerin herbeigerufen, sie in einen Innenraum geführt und dabei »porträtiert«, wie sie die Zukunft voraussagt.<sup>18</sup> Darüber hinaus bieten einige Literaten höchst fantasievolle Erklärungen für das Zustandekommen der ungewöhnlichen Effekte in den Werken: So habe der Maler seine Modelle in verdunkelten Räumen, in die nur ein starker, scharf gerichteter Lichtstrahl gefallen sei, posieren lassen.<sup>19</sup> All dies sind verbale Annäherungen an visuelle Phänomene, die den Seherwartungen und Bildvorstellungen der Zeitgenossen zuwiderliefen und daher zu pseudonaturalistischen Erklärungen herausforderten.

Die Frage, wie Caravaggio tatsächlich gearbeitet hat, berührt unser Rahmenthema der Originale, Variationen und Kopien seiner Gemälde. Dass sie von der Forschung noch nie umfassend zum Thema gemacht wurde, hat leicht benennbare Ursachen: Die bloße Existenz der derivaten Fassungen – seien sie ebenfalls eigenhändig, partiell eigenhändig oder von fremder Hand ausgeführt – widerspricht im Prinzip den Vorstellungen von der Arbeitsweise des Malers, die seit Roberto Longhis Caravaggio-Studien die Forschung dominieren.<sup>20</sup> Ihnen zufolge hat der Maler keine Werkstatt im Sinne eines Handwerksbetriebs besessen, in dem Lehrlinge ausgebildet und eine gewisse Form der Arbeitsteilung betrieben wurde. Caravaggio habe seine Gemälde vielmehr vollständig eigenhändig ausgeführt, und dies obendrein in einer in hohem Maße unkonventionellen Art und Weise. Er habe – und hierfür wird van Mander als Kronzeuge herangezogen – direkt vor der »Wirklichkeit« gemalt. Dabei habe er – so stellen es sich vor allem Keith Christiansen und Mina Gregori vor – die Modelle in seinem Atelier in *Tableaux vivants* gruppiert und anschließend das so gewonnene »Bild« in primamalerischer Technik rasch und unmittelbar auf die Leinwand gebannt. Das Tempo in der Ausführung der Werke sei dabei auch der Rücksicht auf die ermüdenden Modelle geschuldet gewesen. Auf Unterzeichnungen und die Verwendung von Kartons habe Caravaggio ebenso verzichtet wie auf bildvorbereitende Studien im Medium der Zeichnung. Lediglich grobe Markierungen auf dem Bildträger mittels Einritzungen hätten dem Maler geholfen, im Werkprozess das zu bearbeitende Bildfeld zu strukturieren. In dieser höchst ungewöhnlichen Vorgehensweise bestehe das eigentliche »revolutionäre« Moment seiner Kunst.<sup>21</sup>

Wie Nevenka Kroschewski jüngst zeigen konnte, sind es originär moderne Denkmuster vom Künstler und der künstlerischen Arbeit, die Christiansen und Gregori hier in anachronistischer Weise auf Caravaggio beziehen: nämlich das romantische »Genie«-Konzept

des ausschließlich aus sich heraus schöpfenden, intuitiv und mit »ungestüher, heftiger Schnelligkeit« arbeitenden, ersten »modernen« Künstlers, der die ihn umgebende Welt auf die Leinwand bannt und dabei mit allen Regeln künstlerischen Arbeitens bricht.<sup>22</sup> Für den hier interessierenden Zusammenhang ist wichtig, dass sich mit einer solchen postulierten Arbeitsweise des Malers die Existenz der zahlreichen derivaten Fassungen seiner Gemälde schwerlich vereinbaren lässt. Denn der Nukleus und die Voraussetzung seiner Bilder sei ja – so der Tenor der genannten Autoren – die stete Auseinandersetzung mit dem lebenden Modell, und über eine Werkstatt habe der in Isolation arbeitende Künstler ohnehin nicht verfügt. Entsprechend strittig ist in der Forschung auch die Beurteilung dieser derivaten Gemälde: Handelt es sich um Wiederholungen, die der Maler – auf welche Weise auch immer – eigenhändig ausgeführt hat? Hat er in ihre Ausführung von fremder Hand zu einem gewissen Zeitpunkt eingegriffen, ganz so, wie es der in vielen Künstlerateliers praktizierten Arbeitsteilung entsprach? Oder stammen die Kopien und Variationen vollständig von fremder Hand? Wäre Letzteres der Fall: Entstanden sie im Werkstattzusammenhang oder gänzlich davon getrennt? Sind die Bilder Produkte von Caravaggios Freunden oder Anhängern oder möglicherweise sogar von den sogenannten »Caravaggisten« – also Malern, die zum Teil erst nach Caravaggios Tod nach Rom kamen, um seine Bilder zu studieren und ihre konzeptuellen und stilistischen Besonderheiten zu

18 Bellori (1672) 1976, S. 214f.; eine von Tanja Morrmann besorgte deutsche Übersetzung dieser Passage in: Gaetgens (Hrsg.) 2002, S. 174. Signifikant ist Belloris Verwendung des Begriffs »ritrarre« statt »imitare«. Er hat die Konnotation des unmittelbareren, auch »kunstlosen« Bezugs zum Gegenstand. Siehe hierzu Preimesberger 1999, S. 279–282.

19 So Bellori und Joachim von Sandrart. Wie Kroschewski 2002, S. 36f. und 43–48, scharfsichtig bemerkt hat, rekurrieren sie dabei auf eine Bemerkung von Giulio Mancini, der erstmals zur Charakterisierung der Beleuchtungssituation in Caravaggios Werken einen entsprechenden Vergleich gemacht hatte – im Sinne also eines »es wäre wie«.

20 Zu nennen sind vor allem Christiansen 1986, S. 421–435; Christiansen 1992, S. 502f., und Florenz/Rom 1991/92; darin vor allem der Beitrag der Herausgeberin Mina Gregori »Come dipingeva il Caravaggio« (S. 13–29). Die Autoren stützen sich auf Überlegungen von Denis Mahon aus den frühen fünfziger Jahren.

21 So Christiansen 1996, S. 7–28, hier S. 7.

22 Kroschewski 2002, passim; Kroschewski 1999, Nr. 39, S. 191–215, und Kroschewski 2003, S. 305–315. Von »ungestüher Schnelligkeit« (»velocità irruente«), mit der Caravaggio gearbeitet habe, spricht Mina Gregori in ihrem Aufsatz »Come dipingeva il Caravaggio«, in: Florenz/Rom 1991/92, S. 29.

adaptieren? Dass die Beantwortung all dieser Fragen stark vom Standpunkt der jeweiligen Autoren in der Frage der Arbeitsweise abhängt, liegt auf der Hand, ebenso wie vice versa der Standpunkt in der Frage der Arbeitsweise den Blick auf das Phänomen der Kopien und Variationen konditioniert.

Nachdem nun die von Gregori und Christiansen durchaus dogmatisch vertretene These von der vorzeichnungslosen, »original-schöpferischen« Arbeitsweise des Malers in der Forschung zunehmend kritisiert wird, ist es sinnvoll, das Thema der Kopien und Variationen noch einmal anzugehen. Einzelne Autoren hielten es schon vor längerer Zeit für unwahrscheinlich, dass die vielen uns bekannten derivativen Bildfassungen, die teilweise von beachtlicher Qualität sind, völlig unabhängig von Caravaggio und außerhalb seines Ateliers entstanden.<sup>23</sup> Gleichzeitig wurde plausibel gemacht, dass bei ihrer Anfertigung technische Hilfsmittel in Form von Kartons oder Ölpausen zum Einsatz kamen.<sup>24</sup> Die Verwendung solcher Hilfsmittel auch in der Werkstatt des Malers ist also durchaus wahrscheinlich.<sup>25</sup> Überdies wurde von Maurizio Marini und John Spike auf qualitative Unterschiede innerhalb einzelner Gemälde hingewiesen, was die Möglichkeit einer Arbeitsteilung nahelegt und so indirekt die Existenz einer Werkstatt bestätigt.<sup>26</sup> Tatsächlich gibt es in den Quellen Hinweise, dass Caravaggio Gehilfen hatte, die solche Arbeiten hätten durchführen können.<sup>27</sup> Was Caravaggios generelle Entwurfspraxis betrifft, so hat Kroschewski die These der vorzeichnungslosen Arbeitsweise des Malers dadurch widerlegt, dass sie die sie vermeintlich stützenden kunsttheoretischen Passagen einer ihre rhetorischen Muster berücksichtigenden Relektüre unterzogen und die vermeintliche Beweiskraft der angeführten technischen Befunde entkräftet hat. So lassen sich mit Kroschewski die wiederholt als Beweis für primamalerisches Arbeiten direkt vor dem Modell angeführten Ritzspuren auf der Leinwand auch – und damit genau gegenteilig zur Argumentation von Christiansen und Gregori – als Spuren der konventionellen Übertragung einer in einem anderen Medium ausformulierten Komposition erklären.<sup>28</sup> Überdies hat Kroschewski auf ein Phänomen aufmerksam gemacht, das in der Tat eine Entwicklung der Kompositionen direkt auf dem eigentlichen Bildträger äußerst unwahrscheinlich macht, und zwar die durch technische Bilduntersuchungen nachgewiesenen auffallend wenigen *Pentimenti* auf den Leinwänden.<sup>29</sup> Und schließlich hat Kroschewski plausibel machen können, dass einigen von Caravaggios Kompositionen geometrische Figuren und Muster zugrunde liegen<sup>30</sup>, was ebenfalls für eine konventionelle Bildvorbereitung spricht und zugleich das romantische Vorstellungsbild des ungestü-

23 Spike 1992a, S. 275–277; vgl. auch das Interview mit dem Autor, das unter dem Titel »E se Caravaggio avesse avuto una bottega?« erschien (Spike 1992b); Bauer/Colton 2000, S. 434 bis 436, bes. S. 434 und 436 mit dem Hinweis, dass bereits von dem frühesten Gemälde, das wir Caravaggio zuschreiben können, dem *Knaben, eine Frucht schälend*, mehrere Fassungen existieren. Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass erst die wachsende Popularität des Malers dazu führte, dass Kopien und Variationen (von dritter Hand) hergestellt wurden.

24 Zunächst von Keith Christiansen für den *Lautenspieler* der Sammlung Wildenstein (New York, Metropolitan Museum of Art) – kurioserweise also von einem vehementen Verfechter der Primamalerei-These (Christiansen 1990, S. 38 und Fig. 24 auf S. 38), der durch diesen Fund seine Idee, Caravaggio habe auch bei der Anfertigung der Zweitfassungen mit Modellen gearbeitet, eigentümlicherweise bestätigt sieht. Dann Sannucci 1990, S. 47–74, hier S. 53, für *Johannes den Täufer* in der römischen Galleria Doria Pamphilj. Jüngst für Fassungen des *Heiligen Franziskus in Ekstase*, des *Knaben, von einer Eidechse gebissen*, und des *Heiligen Franziskus, meditierend*: Bauer/Colton 2000, S. 434–436; Cardinali 2004, Nr. 108, S. 60–67, bes. S. 62f. Vgl. auch die entsprechenden Überlegungen von Calvesi 1988, S. 34f.; Calvesi 1994, S. 148–157, hier S. 148f., und Spike 1992a.

25 Dies gilt insbesondere, wenn dabei auf den Karton zurückgegriffen wurde, der bereits für die Ausführung des originalen Gemäldes angefertigt wurde.

26 Marini 1983, Nr. 8, S. 119–154, bes. S. 132, 134, 147; auch Spike 2001 und Frommel 1996, S. 18–41, hier S. 23.

27 Siehe hierfür Anm. 39.

28 Kroschewski 2002, S. 76–84; auch Robert Wald in seinem Eintrag zu Caravaggios *Wiener Dornenkrönung Christi* in Berlin/Rom 2001, S. 292f. Diese Überlegungen lassen sich dadurch stützen, dass *Incisioni* auch in einem Gemälde wie dem *Johannes der Täufer* der Galleria Doria Pamphilj beobachtet wurden, bei dem es sich nach Forschungsübereinkunft um eine Kopie des Werks in der Pinacoteca Capitolina handelt (dieses hat wiederum keine Einritzungsspuren). Siehe hierzu Sannucci 1990, S. 53. Vgl. auch Cardinali 2004, S. 65 (mit Bezug auf die zweite Fassung des *Heiligen Franziskus, meditierend* in der römischen Chiesa dei Cappuccini, die wie das Original in Carpineto Romano Einritzungen aufweist, dabei aber mit Sicherheit mittels einer Ölpause oder eines Kartons hergestellt wurde (siehe Anm. 24). Kroschewski hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass auch andere Künstler, die wie Caravaggio in der Werkstatt von Giuseppe Cesari gearbeitet haben, mit solchen in der Freskotechnik üblichen Einritzungen arbeiteten.

29 Kroschewski 2002, S. 84–86 und 92; so auch bereits Spike 1992a, S. 276.

30 Kroschewski 2002, S. 93–139. Am überzeugendsten sind in meinen Augen ihre entsprechenden Befunde beim *Früchtekorb* in der Mailänder Ambrosiana, der *Pilgermadonna* in Sant'Agostino und der *Opferung Isaaks* in den Uffizien. In Werken wie den *Sieben Werken der Barmherzigkeit* in Neapel, der *Anbetung der Hirten* (ehem. Palermo) scheint mir eine entsprechende Anlage weniger evident. Kroschewski kann einen ungewöhnlichen Beleg für die grundsätzliche Richtigkeit ihrer Analysen bringen, und zwar den Polizeibericht von einer Festnahme des Malers am 4. Mai 1598, bei der er neben einem Schwert auch einen Zirkel bei sich trug (ebd. S. 140; diese Quelle bei Macioce 2003, S. 70 [I Doc 71]). Vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zur Selbststilisierung des Malers im zweiten Teil meines Aufsatzes ist auch interessant, dass dies die einzige Quelle ist, die uns Caravaggios Umgang mit einem Zirkel dokumentiert. Vgl. auch den Befund von Wolfram Pichler bezüglich der klapp-symmetrischen Anlage des *Ungläubigen Thomas* in Potsdam (Pichler 2006).



PILGERMADONNA, 1604/05  
 260 x 150 cm  
 Sant'Agostino, Rom

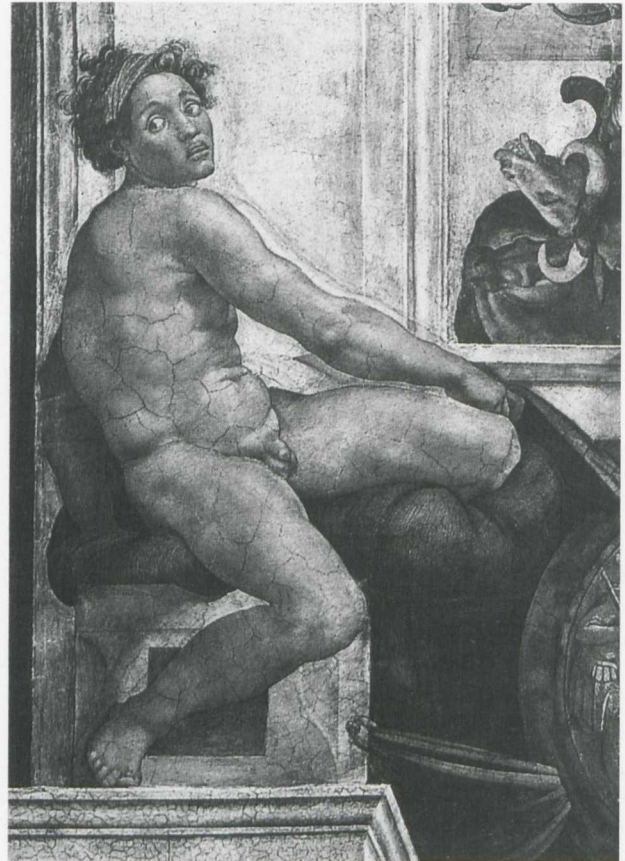


PILGERMADONNA  
 Rekonstruktion der geometrischen Bildstruktur nach Kroschewski

men »Maler-Pinselers« nach der – im Wortsinn – vor ihm stehenden »Wirklichkeit« ad absurdum führt.

Zieht man nun ein Resümee des aktuellen Forschungsstandes in Bezug auf Caravaggios Arbeitsweise, so muss man eine kaum größer vorstellbare Diskrepanz konstatieren: Auf der einen Seite wird das Bild eines originalschöpferischen »Genies« beschworen, das die Arbeitsweise revolutionierte und alles ganz anders machte als die Künstler seiner Zeit; auf der anderen Seite wird Caravaggio als ein mehr oder weniger traditionell arbeitender Maler beschrieben, der seine Gemälde kalkuliert und rational durchplante und sich dabei sowohl technischer Hilfsmittel als wahrscheinlich auch einer Werkstatt bediente. Es ist unmittelbar einsichtig, dass ohne den Versuch einer Vermittlung dieser konträren Positionen eine weitere Beschäftigung mit dem Thema kaum sinnvoll ist. Hierfür möchte ich bei den möglichen Erklärungen für die Gegensätzlichkeit der Standpunkte ansetzen. Sie ist in meinen Augen die Folge von Caravaggios Arbeiten mit gezielt eingesetzten Effekten, die auf eine Diskrepanz zwischen dem Seheindruck, den seine Gemälde insbesondere auf den ersten Blick evozieren, und deren tatsächlicher struktureller Verfasstheit zielen. Diese wiederum ist Thema und Folge einer umfassenden Selbststilisierung und Selbstinszenierung des Malers, die auch – und in diesem Aspekt soll sie hier interessieren – das Gebiet der Arbeitsweise betrifft.<sup>31</sup>

Blicken wir noch einmal auf Caravaggios *Pilgermadonna* (Abb. S. 67) und ziehen Kroschewskis Rekonstruktion der bildgeometrischen Anlage des Bildes hinzu. Sie macht evident, dass in der Komposition Prinzipien des Goldenen Schnitts berücksichtigt sind.<sup>32</sup> Mit diesem Wissen verändert sich unsere Wahrnehmung des Gemäldes: Was auf den ersten Blick aussieht wie ein an eine »alltägliche« Situation gemahnendes höchst profanes und vor allem auch kontingentes



MICHELANGELO  
IGNUDO, um 1510  
Cappella Sistina, Rom

31 Die Idee einer Selbststilisierung Caravaggios in Bezug auf seine Arbeitsweise formuliert Kroschewski, eine Bemerkung von Jacob Hess von 1951 aufnehmend, bereits kurz im Ausblick ihrer Arbeit auf den Seiten 155–157. Weder vermittelt sie aber diese Idee mit ihren Überlegungen zur Arbeitsweise Caravaggios mit dem Zirkel, noch fragt sie nach dem postulierten Rezeptionsinteresse des Malers durch eine solche Strategie der künstlerischen Selbstformung. Ferner setzt sie Caravaggios faktisches Arbeiten nicht mit dem in seinen Werken aufgerufenen Thema des Ateliers in Beziehung, was der Fokus meiner Ausführungen ist. Zu weiteren Selbststilisierungstechniken bei Caravaggio siehe von Rosen 2005.

32 Kroschewski 2002, S. 117f. mit Abb. 51–54. Sie weist nach, dass die Türrahmung das Gemälde in der Vertikalen exakt im Goldenen Schnitt teilt, der Stab des Pilgers bei einer gedachten Verlängerung nach oben exakt die obere rechte Bildecke trifft und bei einer Verlängerung an die untere Bildkante »diese dergestalt [schneidet], dass der Goldene Schnitt der Bildbreite hier invertiert wiederkehrt« (ebd., S. 118, Abb. 51). Ferner zeigt sie die geometrische Definition des symbolischen »Punktes« der Beinahe-Berührung vom Fuß des Christuskindes und der Fingerspitze der anbetend gefalteten Hände des Pilgers (Abb. 54).

Motiv – die forciert unbotmäßige Haltung der Muttergottes –, entpuppt sich bei eingehender Betrachtung der Komposition als Effekt. Er ist nicht die unabdingbare Folge der unmittelbaren Orientierung am posierenden Modell, sondern genau in dieser Unmittelbarkeit *suggestierenden* Form kalkuliert und gewollt. Einen ähnlichen, auf den Kontrast von erstem Bildeindruck und »sehendem Sehen« (M. Imdahl) hinarbeitenden Mechanismus können wir auch in den »Knabenbildern« wie dem *Johannes* der Pinacoteca Capitolina beobachten: So indizieren die Unterschiede im Inkarnat der Figur die »Authentizität« des Modells, das eine eigenwillige, labile Pose eingenommen hat. Doch dem diesbezüglich vorgebildeten Rezipienten wird sich bei genauem Studium des Bildes das »Modell für das Modell« erschließen; es ist einer der *Ignudi* von Michelangelos Decke in der Sixtinischen Kapelle.<sup>33</sup> Was also auf den ersten Blick aussieht wie bloße Natur, stellt sich bei intensiver und reflektierender Betrachtung als überformte Wirklichkeit, als Kunst eines »anderen« Michelangelo heraus.<sup>34</sup>

Wie sehr Caravaggio auf die Evozierung bestimmter Eindrücke auch bezüglich der besonderen Genese der Bilder hin arbeitete, lässt sich an der *Heiligen Katharina von Alexandria* (Abb. S. 111) in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid beobachten.<sup>35</sup> Das Gemälde gehörte Caravaggios frühem Förderer, dem Kardinal Francesco Maria del Monte. Es war also trotz seiner mit 173 x 133 cm stattlichen Größe wahrscheinlich für eine private Sammlung bestimmt. Wir sehen die Märtyrerin im Typus des einfigurigen Heiligenbildes mit den übergroßen Werkzeugen ihres Martyriums, Rad und Waffe. Sie sind als benutzt gekennzeichnet: Das Rad ist gesprengt, die Waffe blutbefleckt. Auch wenn diese Details und die schiere Größe der Instrumente ein narratives Element im Sinne eines Verweises auf das Martyrium der Heiligen ins Bild bringen, durchkreuzt Caravaggio diesen Eindruck durch die ostentative Pose der Figur auf dem großen roten Kissen und vor allem durch den unversehrten Körper der Märtyrerin, die höchst lebendig aus dem Bild heraus scheinbar auf den externen Betrachter des Gemäldes blickt. Gerade dieser Blick dürfte für jene Besucher der Sammlung del Monte, die das Modell kannten, eine besondere, durchaus delicate Note gehabt haben, denn ein anderer Sammler und Förderer des Malers, der Marchese Vincenzo Giustiniani, besaß ein Porträt dieser Dame<sup>36</sup>, deren Identität zuverlässig verbürgt ist: Es handelt sich um eine stadtbekanntes Kurtisane namens Fillide. Nicht nur dieser Modellbezug, sondern auch zwei weitere Elemente im Bild forcieren den Eindruck der Pose des Modells im Atelier, das für die Arbeit an dem Gemälde auf einem Kissen arrangiert wird: der ver-



#### FILLIDE

Um 1600

66 x 53 cm

Ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zerstört)

33 Diesen Bezug hat erstmals Ernst Benkard 1928, S. 163f. beobachtet. Hierzu ausführlicher von Rosen 2003, S. 59–72, und von Rosen 2006a. Allgemein zu Caravaggios Zitierpraxis von Rosen 2006b sowie von Rosen 2005.

34 Zu Caravaggios, dessen Geburtsname ja »Michelangelo Merisi« lautet, kontinuierlicher Auseinandersetzung mit Michelangelo siehe Preimesberger 2003, S. 243–260.

35 173 x 133 cm; 1597; zum Gemälde siehe Marini 2005, Nr. 27, S. 418f., und von Rosen 2005.

36 66 x 53 cm; ca. 1600; ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust); siehe Marini 2005, Nr. 43, S. 451–453.



trocknete Palmzweig, Symbol des Märtyrerstatus der hl. Katharina, und das falsche Martyriumswerkzeug. Statt eines Schwerts hält Katharina nämlich einen Degen, der für ihre Enthauptung kaum brauchbar gewesen sein dürfte. Die vertrocknete Palme und der Degen suggerieren uns die naiv-naturalistische Lesart, der zufolge Caravaggio bei der Ausführung des Werks im Fundus des Ateliers nicht die richtige Waffe zur Verfügung gehabt und folglich auf einen dort vorhandenen Degen zurückgegriffen habe, und dass überdies die Palme über der »Porträtsitzung« verdorrt sei.

Genau an diesem Punkt wird in meinen Augen das Moment der kalkulierten Übersteigerung und damit die gewollte Evozierung irreführender Eindrücke im Sinne eines bewussten Spiels mit Evidenzeffekten offenkundig. Caravaggio will genau solche, die – vermeintliche – Genese ins Bild integrierenden Lesarten in Gang setzen, wenn er ein Schwert durch einen Degen ersetzt und den Palmzweig vertrocknet wiedergibt. Analoges gilt für die zahlreichen Stillleben in seinen Galeriebildern, bei denen die Früchte sich in Nahsicht als verdorrt oder verfault erweisen. Bezeichnenderweise haben Anhänger der Idee vom originalerschöpferischen Maler, der keinen Pinselstrich ohne die Natur vor Augen machen konnte, sie in naturalistischer Lesart so interpretiert, als seien die Früchte bei der einige Tage währenden Ausführung des Werks verdorben.<sup>37</sup>

Es dürfte deutlich geworden sein, wie problematisch es ist, von der scheinbaren Evidenz der Bilder auf ihre tatsächliche Genese zu schließen. Denn Caravaggio spielt mit Formen und Effekten visueller Evidenz. Dies gilt es im Hinterkopf zu behalten, wendet man sich den Themen der tatsächlichen Arbeitsweise des Malers und den Kopien und Variationen zu. Postuliert man auch hier ein Kalkül des Malers, das mit einer Selbststilisierung einhergeht, so ergeben auch die konstatierten Diskrepanzen in Hinblick auf seine Arbeitsweise durchaus einen Sinn – und mit ihnen der latente Widerspruch zwischen der Existenz Dutzender von Kopien und Variationen der Gemälde auf der einen Seite und Caravaggios gleichzeitigem Insistieren auf der »Originalität« seiner *maniera* und seiner Bilder auf der anderen. Wie rigide er gegen »Imitatoren« vorging, ist in verschiedenen Quellen bezeugt. Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione und Orazio Borgianni haben diesbezüglich unangenehme Erfahrungen machen müssen.<sup>38</sup> Caravaggio war ganz offensichtlich an der Etablierung eines bestimmten »Bildes« seiner Arbeitsformen und Werkstattpraktiken interessiert.

Tatsächlich haben wir erstaunlich wenige Hinweise auf Caravaggios *faktische* Arbeitsweise. Unsere Informationen über seine Mitarbeiter sind dürftig<sup>39</sup>, wir haben keine Belege dafür, dass Sammler oder Interessenten Caravaggios Atelier besuchten und dort Bilder

erwarben – wie wir das von anderen Künstlern wissen – oder dass sie womöglich gar der Entstehung der Bilder beiwohnten. Sehr wahrscheinlich hätte es Berichte gegeben, wäre die Entstehung der Bilder tatsächlich in derart spektakulärer Weise und vor Zuschauern erfolgt, wie es uns Gregori und Christiansen Glauben machen wollen. Das Künstleratelier, das uns in seinen Bildern immer wieder vorgeblich begegnet, scheint bei Caravaggio alles andere als ein sozialer Ort gewesen zu sein. In meinen Augen ist das kein Zufall. Caravaggio hatte offensichtlich kein Interesse daran, seinem Publikum vorzuführen, wie seine Gemälde tatsächlich entstanden, und angesichts der Bedeutung, die in seinen Werken das metaphorische »Arbeiten im Atelier« hatte, konnte er auch kein Interesse daran haben. Das Thematisieren des Ateliers im Sinne einer Voraussetzung und als Bedingungshintergrund der Bilder und das faktische Öffnen der Werkstatt schlossen sich im Prinzip wohl aus.

Wie weit Caravaggios Selbststilisierung in Hinblick auf seine Arbeitsweise ging, lässt sich schwer abschätzen, und das liegt in der Natur der Sache, denn wir sollen ja das intendierte »Bild« gar nicht durchschauen können. Dass sich keine dem Maler sicher zuschreibbaren Zeichnungen erhalten haben, obwohl wir durch die Verträge wissen, dass er sie den ihn beauftragenden Priesterschaften vorlegen musste und dass er das auch nachweislich tat<sup>40</sup>, erklärt sich vor dieser Folie schlüssig.<sup>41</sup> Es wird wenige Zeitgenossen gegeben haben, die wussten, wie Caravaggio seine Bilder tatsächlich entwarf. Wer diesen privilegierten Blick in die Werkstatt des Künstlers tun durfte, lässt sich ebenfalls schwer abschätzen. Mit einiger Sicherheit waren es jene Patrone, zu deren *famiglia* Caravaggio gehörte, wie die Kardinäle del Monte und Mattei. Aber auch sie werden kein Interesse daran gehabt haben, ihr Wissen zu teilen, wie nun Caravaggios Arbeiten mit den Modellen, das die Fantasie der Zeitgenossen so sehr beflügelte, genau beschaffen war.

Was bringen diese Überlegungen für unser Rahmenthema der Kopien und Variationen von Caravaggios Werken? Auch in Bezug auf ihre Existenz lässt sich eine Stilisierung des Malers vermuten, die mit der Diskrepanz von Sein und Schein arbeitet. Ich halte es für durchaus möglich, dass Caravaggio in Fortsetzung seines Insistierens auf der Originalität und Nicht-Imitierbarkeit seiner Bilder einige Kopien seiner Werke – seien sie im Werkstattzusammenhang oder außerhalb desselben entstanden – nicht als Kopien von fremder Hand, sondern als eigenhändige, vielleicht sogar »originale« Bildfassungen veräußerte. Schließlich konnte er damit rechnen, dass nicht alle Besitzer die Gelegenheit zum Vergleich der Werke hatten, und ohnehin verfügten sie ja nicht über jene technischen

Hilfsmittel, welche uns die geringe Zahl von Pentimenti auf den Leinwänden und die Kongruenz der Figuren der verschiedenen Bildfassungen dokumentieren und damit den Hinweis auf die tatsächliche Herstellungsweise mit Hilfe von Kartons oder Ölpausen geben. Und in der Tat konnte jüngst Luigi Spezzaferro anhand von Rechnungsbüchern und Inventaren der Familie Altemps nachweisen, dass Caravaggios enger Freund und Förderer, der Maler Prospero Orsi, Kopien von Caravaggios Gemälden schuf, die er aber offenkundig als autographe Werke seines Freundes ausgab.<sup>42</sup>

Ich möchte keineswegs behaupten, dass mit diesen Konjekturen das Phänomen der Kopien und Variationen zur Gänze erklärt sei oder dass alle derivaten Bildfassungen so entstanden seien. Ich halte es überdies für wahrscheinlich, dass Caravaggio sein Vorgehen variierte. Hierauf kann die Existenz der Zweitfassung der *Wahrsagerin* (Paris, Musée du Louvre, Abb. S. 31) den Hinweis geben, welche die Forschung für eine eigenhändige Wiederholung des Gemäldes für Francesco Maria del Monte mit neuen Modellen hält – möglicherweise weil del Monte sich weigerte, sein »Original« kopieren zu lassen.<sup>43</sup> Auch im Hinblick auf seine generelle Arbeitsweise sollte man sinnvollerweise nicht davon ausgehen, Caravaggio habe rigide an einer einmal entwickelten Methode festgehalten. Dass er innerhalb seiner dreißigjährigen Schaffenszeit seine Technik variierte und ein kleinformatiges Stillleben anders konzipierte als ein Altarbild und möglicherweise sogar im kleinen Format bei unbelebten Sujets auch einmal den Verzicht auf Vorzeichnungen erprobte, dürfte im Bereich des Möglichen liegen.<sup>44</sup> Tatsächlich sprechen die maltechnischen Befunde für eine hohe Experimentierfreudigkeit und Variabilität beim Aufbau der Farbschichten seiner Gemälde.<sup>45</sup>

Dass ein solches »Arbeiten am Image«, das ich für Caravaggio auch auf diesem Gebiet postulieren möchte, nicht unabhängig von den sozioökonomischen Bedingungen des Kunstschaffens zu betrachten ist, liegt auf der Hand. Bekanntlich musste er sich nach seiner Ankunft in Rom in den frühen neunziger Jahren unter durchaus mühsamen Bedingungen eine Existenz aufbauen. Dabei schuf er ein knappes Jahrzehnt lang ausschließlich Galeriebilder, für die er potentielle Sammler interessieren musste, bis er um die Jahrhundertwende die ersten Aufträge für Kapellenausstattungen erhielt. Der frühe Kunstmarkt begünstigte, ja erforderte solche Strategien der Erzeugung von Aufmerksamkeit und des »Fashionings«, wie sie Caravaggios Werke nicht nur in Hinblick auf ihre Entstehungszusammenhänge auszeichnete.

Dass sich aber gerade das künstlerische Arbeiten für eine Imagebildung eignete, lässt sich nicht erst bei Caravaggio beobach-

37 Neben dem *Früchtekorb* in der Ambrosiana beziehe ich mich auf die Stillleben im *Bacchus* in den Uffizien, im *Knaben mit Früchtekorb* der Galleria Borghese und im *Gastmahl in Emmaus* in der Londoner National Gallery. Zu Caravaggios subtiler Herstellung und Brechung bildlicher Evidenz siehe auch Pichler 2006.

38 Siehe hierzu Baglione (1642) 1935, S. 142 sowie die von Macioce 2003, S. 119–136 dokumentierten Aussagen der Maler in dem von Baglione angestrebten Beleidigungsprozess von 1603, die belegen, wie feindselig Caravaggio mit den Malern umging, die seine *maniera* imitierten. Vor dieser Folie erscheint es als Ironie der Geschichte, dass Caravaggio eine derartige Nachfolge in vielen europäischen Ländern hatte.

39 Zu den Erwähnungen eines »Francesco garzone, [...] di Michelangelo« und eines »certo Bartolomeo, servitore del [...] Caravaggio« siehe Marini 1981, Nr. 19–20, S. 180–183; Marini 1983, S. 132, Macioce 2003, S. 121 und 165 (I Doc. 139 und 196) und Hartje 2004, S. 47–50.

Letztere diskutiert die Frage, ob der in den Gerichtsakten von 1603 genannte »Bartolomeo«, wie es Alfred Moir 1965 vorgeschlagen hat, mit dem Maler Manfredi identisch ist, wofür einiges spricht. Da dieser zum Zeitpunkt seiner Nennung in den Akten des Prozesses von 1603 bereits ausgebildeter Maler war, würde dies bedeuten, dass seine Tätigkeit in Caravaggios Atelier weit über das Präparieren von Leinwänden etc. hinausging, er also vermutlich weitgehend eigenständig Werke ausführte, möglicherweise auch kopierte. Dies ist auch für den genannten »Francesco« anzunehmen, der bereits »garzone« genannt wird. Für meine Überlegung bezüglich Caravaggios nur zufällig dokumentierten Zirkel-Besitzes siehe Anm. 30.

40 Siehe Calvesi 1994, S. 149f. So fordert der Vertrag für die Gemälde in der Cappella Cerasi die Ausführung von »specimina et designationes figurarum et aliorum«, und ein Kontrakt vom 5. April 1600 (wahrscheinlich für die *Grablegung Christi* für die Chiesa Nuova) bezieht sich auf einen bereits existierenden »sbozzo per esso signor Michelangelo fatto per detto signor Fabio«.

41 Die Idee einer möglichen Vernichtung der Zeichnungen mit der Absicht, die Mühen des Bildentwurfs zu verbergen, bereits bei Kroschewski 2002, S. 71 und 156. Es passt ebenfalls ins Bild, dass in jüngerer Zeit vereinzelt Skizzen auftauchen, die Caravaggio zugeschrieben werden, wie die mit dem Berufungsbild der Contarelli-Kapelle in Verbindung stehende kleine lavierte Federzeichnung in den Uffizien. Siehe hierzu Marini 1998, S. 72.

42 Spezzaferro 2002, S. 23–43, hier S. 28–31. Die Dokumente beziehen sich auf den Zeitraum 1611–13, aber es ist durchaus möglich, dass Orsi, der nachweislich auch originale Werke des Malers veräußerte, dies auch zu Lebzeiten Caravaggios tat.

43 So Spike 2001, S. 73 (mit dem Hinweis auf einen Brief von Giulio Mancini an seinen Bruder vom Februar 1613, in dem er sich beklagt, dass del Monte das Kopieren eines [nicht identifizierbaren] Gemäldes von Caravaggio unterband; siehe hierfür Maccherini 1986, S. 71–92, hier 71). Die zweite Fassung der *Wahrsagerin* entstand wohl für die Familie Vittrici. Caravaggios Freund Mario Minniti gilt als Modell des jungen Mannes; siehe hierfür Frommel 1971, S. 30f. (und die Abbildungen neben S. 33). Für beide Gemälde Marini 2005, Nr. 22, S. 408–411, bes. 409 (Louvre) und Nr. 19, S. 403f. (Pinacoteca Capitolina).

44 So bereits Kroschewski 2002, S. 158.

45 Siehe hierzu Lapucci 1991, S. 31–51, bes. S. 36. Dafür spricht auch, dass Kroschewski geometrische Konstruktionen nur in etwa zehn Gemälden nachweisen konnte; die übrigen scheinen nicht entsprechend konzipiert worden zu sein.

ten. Nur ein Beispiel sei hier angeführt; es entstammt bezeichnenderweise der venezianischen Malerei, die in eine starke Sammlungskultur eingebettet war. Bei Jacopo Tintoretto können wir beobachten, wie professionell er einerseits in Zusammenarbeit mit Literaten wie Pietro Aretino die »Promotion« seiner Person und seines Werks betrieb und wie dabei gerade seine ungewöhnliche Arbeitsweise im Zentrum stand. Denn er legte sich das Image eines »Schnellmalers« zu, in dessen Gemälden die Sichtbarkeit des malerischen Duktus als Index der unruhigen Hand des Malers fungiert.<sup>46</sup> Dabei ging es auch Tintoretto vorrangig um die Erzeugung eines bestimmten Effekts. Daran und an der diesbezüglichen Selbstformung zum ingeniosen Schnellmaler arbeitete er, wenn er, wie Giorgio Vasari berichtet, im Jahr 1564 bei dem Wettbewerb um den Auftrag zur Ausstattung der Scuola di San Rocco angeblich statt des von der Jury geforderten Bozzettos gleich das fertige Bild ablieferte: dem Wunder der Bilder des »più terribile cervello«, des »gewaltigsten, schrecklichsten Gehirns der Malerei« (G. Vasari), stand das Wunder ihrer Entstehung nicht nach.<sup>47</sup> Ob sich diese Geschichte tatsächlich so zugetragen hat<sup>48</sup>, ist im Prinzip nebensächlich; entscheidend ist vielmehr, dass sie nur wenige Jahre später in dieser Form einem breiten Lesekreis der Vite, und damit auch Tintoretts Publikum vermittelt wurde.

Einem Künstler beim Arbeiten zuzusehen und dabei zu beobachten, wie sich eine künstlerische Idee auf einer Leinwand materialisiert, birgt Faszination – das dürfte heutzutage wenig anders sein als zu Caravaggios Lebzeiten. Genau mit dieser Faszination »spielt« Caravaggio, wenn er uns verfaulende Früchte und einen vertrockneten Palmzweig vor Augen stellt und so dem Bild die Prozessualität des Malens einschreibt. Doch diese Indizien als das zu nehmen, was sie zu sein vorgeben, bedeutete, den zutiefst rhetorischen Charakter von Caravaggios Werken zu übersehen. Denn obwohl die moderne Forschung die »ungestümen« und »spontanen« Pinselzüge beschwört, mit denen er das vor ihm stehende Modell in Malerei übersetzt haben soll, wissen wir durch die unbestechlichen Augen der Restauratoren: Schnell gemalt hat Caravaggio nicht.<sup>49</sup>

46 Zu Tintoretts Imageaufbau siehe Nichols 1996a, Nr. 12, S. 207–233, und Nichols 1996b, Nr. 1, S. 72–100.

47 Vasari (1568) 1881, Bd. VII, S. 593.

48 Siehe hierzu Zenkert 2003, S. 20f. (Tatsächlich übergab Tintoretto, bevor der Wettbewerb ausgelobt wurde, das fertige Gemälde der Scuola als Geschenk, was aber ebenfalls für eine entsprechende Strategie spricht.)

49 Lapucci 1992, S. 46; vgl. auch Kroschewski 2002, S. 89f. Insbesondere die minutiöse Oberflächenbehandlung etwa in den Stillleben widerspricht dem Bild eines rasant arbeitenden Malers ohnehin.