

Caravaggios *Eromenos* Der *Amor* für Vincenzo Giustiniani

VALESKA VON ROSEN

Als die vielleicht forcierteste und wirkmächtigste bildliche Formulierung des Konzepts der irdischen Liebe in der Frühen Neuzeit gilt wohl Caravaggios *Amor* in der Berliner Gemäldegalerie von etwa 1601–02 (Abb. 1).¹ Bei wenigen um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert entstandenen Gemälden und kaum einem von der Hand Michelangelo Merisi da Caravaggios sind wir so gut über die frühen Besitzverhältnisse und die Rezeptionssituation informiert wie beim *Amor*; von kaum einem kennen wir derart zahlreiche frühe Benennungen und bildliche Transformationen und damit ‚Kommentierungen‘ des Bildes. Dies führte zu einer ausgesprochen guten Forschungslage. So sind viele Aspekte des Gemäldes, das 1638 in der *Stanza grande de quadri antichi* im Palazzo Giustiniani bezeugt ist² und mit Sicherheit von vornherein für den Marchese Vincenzo Giustiniani bestimmt war, hinreichend ausgelotet.³ Ich referiere den Forschungsstand in äußerster

-
- 1 156 x 113 cm; siehe Maurizio Marini: Caravaggio „pictor praestantissimus“; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell’iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell’arte di tutti i tempi. Rom 2005, Nr. 54, S. 467–470; Mia Cinotti: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Con saggio critico di G. A. Dell’Acqua), in: Pietro Zampetti (Hg.), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Seicento*. Bergamo 1983, Nr. 1, S. 409–411.
 - 2 Zitiert nach Silvia Danesi Squarzina: La collezione Giustiniani. Inventari. Turin 2003, S. 388 und 395: „[1] Un quadro grande di S. Mattheo con L’Angelo che gli insegna, figure intiegre depinto in tela [...]“; „[9] Un quadro con un’ Amore ridente in atto di disprezzare il Mondo che tiene sotto con diversi Instrumenti corone scettri et armature chiamato per fama il Cupido [del Caravaggio] dipinto in tela [...]“.
 - 3 Walter Friedländer: Caravaggio Studies. Princeton 1955, S. 91–94, S. 182f., Nr. 23; Maurizio Marini: Io Michelangelo da Caravaggio. Rom 1974, S. 176; Erich Schleier, in: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts. Gemäldegalerie Berlin. Berlin 1975, S. 87; Robert Enggass: La virtù di un vero nobile. L’Amore Giustiniani del Caravaggio, in: *Palatino*, 2 (1967), S. 13–20; ders.: Caravaggio’s *Amor Vincitore*, in: *The Burlington Magazine* 24 (1982), S. 704; Howard Hibbard: Caravaggio. New York 1983, S. 155–160, S. 307–310; Cinotti, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, S. 203–641, hier: S. 409f., Nr. 1; Mina Gregori: *Amor vincitore*, in: Caravaggio e il suo tempo. Ausst.-Kat. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel, 14. Mai – 30. Juni 1985. Neapel 1985, Nr. 79, S. 277–281, Nr. 79; Veronika Schroeder: Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios. München 1988, S. 21–59; Maurizio Calvesi: Le realtà del Caravaggio. Turin 1990, S. 236–241; Herwarth Röttgen: Caravaggio. Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt a.M.

Verkürzung: Herwarth Röttgen deutete den Knaben, gestützt auf die früheste Benennung des Bildes durch Orazio Gentileschi als „amore terreno“,⁴ dem über die Haltung die Konnotation des Siegreichen zukommt:⁵ vom „Amore vincitore“ sprach bereits Giovanni Pietro Bellori 1672.⁶ Worüber der Knabe triumphiert, liegt quasi vor uns: die irdische Herrschaft, Krieg, Musik, Geometrie, Dichtung, ja die ganze Welt. Walter Friedländer und Robert Enggass haben den Bezug auf die im Bild pointierten Tugenden des Adressaten, Vincenzo Giustiniani, herausgearbeitet⁷ und Rudolf Preimesberger hat das Gemälde als gemalte *Impresa* seines Besitzers,⁸ der großer Musikliebhaber und Verfasser eines *Discorso sopra la musica* war, gedeutet. Klaus Krüger konturierte das Moment des Performativen und bestimmte das Rollenspiel des Knaben, der die Natur allegorisierte und die Allegorie

1992; Andreas Sternweiler: Die Lust der Götter, Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993, S. 212–257; Catherine Puglisi: Caravaggio. London 1998, S. 201–205; John Spike: Caravaggio. Catalogue of Paintings. New York 2001, S. 102–104; Rudolf Preimesberger: Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum *Amor* in der Berliner Gemäldegalerie, in: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, ders. (Hgg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit. München, Berlin 2003, S. 243–260; Lothar Sichel: Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu. Berlin et.al. 2003, S. 132–139, S. 258; Victoria von Flemming: Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder, in: Mechthild Fend, Marianne Koos (Hgg.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst der Frühen Neuzeit. Köln 2004, S. 99–119; Marini, Caravaggio „pictor praestantissimus“, Nr. 54, S. 467–470; Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio, Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München 2009, S. 153–156, S. 158; Sebastian Schütze: Caravaggio – das vollständige Werk. Köln 2009, Nr. 29, S. 263–265.

- 4 Zitiert nach Stefania Macioce (Hg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724. Rom 2003, S. 130: „Sono amico de tutti questi pittori, ma c'è bene una certa concorrenza fra noi, come a dire che havendo io messo un quadro di s[an] Michele arcangelo a San Giovanni de' Fiorentini, lui se mostrò mio concorrente et ne mise un altro all'incontro, che era un Amor devino che lui haveva fatto a concorrenza d'un Amor terreno de Michelangelo da Caravaggio; q[ua]le Amor devino lui l'haveva dedicato al car[dina]le Giustiniano, et se bene d[ett]o quadro non piacque quanto quello de Michelangelo, nondimeno per quanto s'intese, esso car[dina]le gli donò una collana; q[ua]le quadro haveva molte imperfettione, che io gli dissi che haveva fatto un huomo grande et armato che voleva esser nudo et putto, et così lui ne fece poi un altro q[ua]le era poi tutto ignudo.“ [ASR, TCG, PROCESSI, SEC. XVII, VOL. 28BIS, CC. 401V–406R, 14 septembris 1603.
- 5 Röttgen, Caravaggio. Der irdische Amor, passim.
- 6 Giovanni Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Hg. von Evelina Borea. Turin 1976, S. 222.
- 7 Friedländer, Caravaggio Studies, S. 91–94; Enggass, La virtù di un vero nobile, passim, und ders., Caravaggio's Amor Vincitore, passim.
- 8 Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo, S. 243f.; vgl. auch Enggass, La virtù di un vero nobile, S. 13–20 und ders., Caravaggio's Amor Vincitore, S. 704; Vincenzo Pacelli: Strumenti in posa: novità sull'Amore Vincitore del Caravaggio, in: Prospettiva 57–60 (1989–1990), 1990, S. 156–162.

naturalisiere.⁹ Andreas Sternweiler arbeitete die homoerotischen Aspekte heraus,¹⁰ und Victoria von Flemming knüpfte daran die Deutung einer sich über einen interpikturalen Verweis auf Michelangelo konstituierenden Parodie des neoplatonischen Konzepts der freiwilligen Knechtschaft.¹¹

Figureninszenierung

Die Inszenierung der Figur im Raum und zum Betrachter hin ist ausgesprochen originell. In einem unbestimmten Raum, der durch die nicht zur Amor-Ikonographie gehörenden Gegenstände als allegorischer ausgewiesen ist, sehen wir in Untersicht und frontaler Ansicht einen vollständig nackten Knaben in Lebensgröße in einem höchst prekären Sitzmotiv. Er hat sein linkes Bein seitwärts abgeknickt und auf seiner Sitzunterlage abgelegt. Prekär ist dieses Motiv, sowohl was die Stabilität angeht – Amor scheint vom Tisch hinab uns externen Betrachtern entgegen zu rutschen – als auch, was die Folgen betrifft. Denn es bietet uns freizügig den Blick auf das Geschlecht des Knaben dar, das dem Licht vollständig ausgesetzt ist. Auf die hierdurch bedingte freilich mehr Erahn- als Sichtbarkeit des Anus heben verständlicherweise die homoerotischen Deutungen ab.¹² Der Kopf des Amor mit seinen dunklen Locken ist leicht zur Seite und nach vorn geknickt, er wirft uns einen verschmitzt lächelnden Blick zu, der Mund ist leicht geöffnet, die Zähne sind sichtbar. In der Rechten hält er einen roten und einen schwarzen Pfeil¹³ sowie einen gerissenen Bogen. Seine Identität als Amor bezeugt weiterhin ein großes dunkles Flügelpaar, das traditionell für jenes Adlerflügelpaar gehalten wird, das der Maler Orazio Gentileschi Caravaggio aus seinem Atelierfundus geborgt hatte.¹⁴ Die Stofflichkeit dieser Flügel ist enorm. Sie berühren unabsichtlich-absichtlich den linken Schenkel des Knaben sanft

9 Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001, S. 243–255, bes. S. 250.

10 Sternweiler, *Die Lust der Götter*, S. 245–256.

11 Von Flemming, *Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft*, S. 110.

12 Neben Sternweiler, *Die Lust der Götter*, sind hier vor allem Donald Posner: *Caravaggio's Homo-Erotic early Works*, in: *The Art Quarterly* 34, 3 (1971), S. 301–326, bes. S. 314; Christoph Luitpold Frommel: *Caravaggio und seine Modelle*, in: *Castrum Peregrini* 96 (1971), S. 21–56; ders.: *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco del Monte*, in: *Storia dell'arte* 9–19 (1971), S. 5–52; Hibbard, *Caravaggio*, S. 157; Michael Wiener: *Caravaggios Amor vincitore im Urteil eines Romfahrers um 1650*, in: *Pantheon* 44 (1986), S. 59–61 zu nennen.

13 Bezugnehmend auf Ovids *Metamorphosen* I 467–471 (*Daphne*) werden sie traditionell als die Liebe auslösende (der rote bzw. goldene Pfeil) und diese auslöschende (der schwarze bzw. bleierne) beschrieben. Hierzu Erwin Panofsky: *Der blinde Amor*, in: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980, S. 153–202, hier S. 157. Vgl. Röttgen, *Caravaggio: Der irdische Amor*, S. 25.

14 Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, I DOC 147**, 1603, 14 settembre, S. 130; vgl. Röttgen, *Caravaggio: Der irdische Amor*, S. 17.

und steigern so die ohnehin beachtliche sinnliche Qualität des dem stark gebündelten Licht ausgesetzten attraktiven Knabenkörpers. Wie vor allem Preimesberger betont hat, ist das malerische *rilievo* der Figur, also die Plastizität und scheinbare Dreidimensionalität, größer nicht vorstellbar.¹⁵ Mit dem rechten Fuß der ästhetischen Grenze empfindlich nah, doch mit dem Knie diese scheinbar verletzend, zielt Caravaggio auf die maximale Involvierung der Betrachter: Dieser Amor hat nur ein Gegenüber; kein innerbildliches, das ihn in eine *storia* einbände, sondern nur uns – historisch präziser: den intendierten ersten Betrachter Vincenzo Giustiniani.

Mit der Figureninszenierung korrespondiert eine intrikate Bildinszenierung: Wir wissen nämlich, dass Giustiniani mittels eines Vorhangs die Betrachterblicke auf den Knaben streng reglementierte bzw. dessen ‚Enthüllung‘ raffiniert in Szene setzte.¹⁶

Ein irdischer Amor?

Wen wir im Bild vor uns haben, scheint unzweifelhaft zu sein; der Gott Amor selbst hat die Aufgabe, die irdische Liebe zu personifizieren – nichts im Bild weist auf Transzendentes; es gibt keinen Blick nach oben, und durch die ausschließliche Orientierung der Figur auf die externen Betrachter werden wir der Aufführung eines Triumphs über irdische Dinge gewahr.¹⁷ Tatsächlich wird das Gemälde in der ersten Erwähnung 1603 durch Caravaggios Kollegen, Orazio Gentileschi, „cupido terreno“ genannt, in den späteren dann allerdings unspezifisch „cupido“.¹⁸

Wir haben uns so sehr an diese wirkmächtige Formulierung eines sich so irdisch präsentierenden Amor gewöhnt, der überdies eine Menge von derivativen Amorfiguren initiiert hat,¹⁹ dass man sich vor Augen halten muss, wie originell Caravaggios *Amor* nicht nur in dieser geschilderten Inszenierung eines Figur-Betrachter-Verhältnisses war, sondern auch generell in der Wahl und Insbildsetzung des Sujets ist. Auf diesem Punkt einer Inszenierung der irdischen Liebe und ihren Konnotationen soll mein erster Fokus liegen.

Der Gott Amor tritt in der Renaissance (im südalpinen Bereich) eher selten als Protagonist auf, was sicherlich Folge seiner Verortung in der Mythologie ist.²⁰

15 Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo, S. 253.

16 So berichtet es Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675. Hg. u. komm. von A.R. Peltzer. München 1925, S. 276f.; vgl. Röttgen, Caravaggio: Der irdische Amor, S. 6; Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo, S. 244f.

17 Für abweichende Deutungen des Amor als „himmlischen“ siehe unten Anm. 73.

18 Siehe die Zusammenstellung bei Röttgen, Caravaggio: Der irdische Amor, S. 23 und Marini, Caravaggio „pictor praestantissimus“, S. 467–470.

19 Siehe hierfür Röttgen, Caravaggio: Der irdische Amor, S. 30–37.

20 Für das Folgende (mit weiteren Beispielen): Leatrice Mendelsohn: Emblemi, epigrammi e statue: L'immagine di Eros nella pittura del Cinquecento e la diffusione della cultura greca

Bekanntlich hatte er in der Antike weder wirklichen Mythos noch Kult.²¹ Ist in der Malerei der antik-heidnische Gott selbst gemeint, sehen wir ihn in subordinierter Rolle, wie ihm etwa von seiner Mutter die Augen verbunden werden: so in Tizians Gemälde in der römischen Galleria Borghese (um 1565; Abb. 2).²² Ist Amor aber Personifikation eines Aspekts der Liebe, ist er umso stärker in eine Handlung eingebunden, welche die moralische und theologische Ordnung (wieder)herstellt: Nicht der irdische Amor triumphiert, sondern dieser wird von seinem Gegenbild, der himmlischen Liebe, niedergeworfen – so in dem unmittelbar zuvor entstandenen Lünettenfresko Federico Zuccaris in dessen Casa, einen Steinwurf von Caravaggios eigenem Wohnort entfernt (Abb. 3).²³ Einen der wenigen Amor-Protagonisten gibt es in Parmigianinos Wiener Gemälde des lebensgroßen bogenschnitzenden, von zwei streitenden Putti flankierten Amor, der seinen Fuß auf zwei Folianten setzt und ebenfalls einen kecken Blick auf seinen externen Betrachter wirft (Abb. 4).²⁴

Was Caravaggios Figur von diesen Beispielen unterscheidet, sind zuvorderst die Körperauffassung und -modellierung: Dieser *Amor* ist kein kindlicher Putto mit hübschem Babyspeck und Flügelchen, er ist uns vielmehr in heranwachsendem Alter gezeigt, und dies so sehr, als hätte sich Caravaggio darum bemüht, einen transitorischen Moment ins Bild zu setzen. Seine Attraktivität verdankt sich ganz wesentlich einer eher postpubertären muskulösen Durchbildung des

nell'Italia del Nord, in: Vittorio Casale, Paolo D'Achille (Hgg.), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni. Atti del III. Convegno ASLI (Rom 2002)*. Florenz 2004, S. 175–197.

- 21 Für dieses und das folgende: Bettina Full: s.v. Eros, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly, Supplemente Band 5)*. Stuttgart et. al. 2008, S. 262–275, bes. S. 262–266. Zur Amor-Ikonographie daneben nach wie vor die grundlegenden Aufsätze von Panofsky: *Der blinde Amor*, sowie Erwin Panofsky: *Der gefesselte Eros*, in: *Oud Holland* 50 (1933), S. 193–217, bes. 193–199.
- 22 Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete edition. Bd. 3: The Mythological and Historical Paintings*. London 1975, Kat. Nr. 4, Abb. 159, S. 131–132; Peter Humfrey: *Titian. The Complete Paintings*. Gent 2007, Nr. 268, S. 341.
- 23 Für dieses kurz nach 1593 entstandene Fresko siehe Röttgen, *Caravaggio: Der irdische Amor*, S. 27f.; Stefano Pierguidi: *Sull'Amor omnia vincit del J.P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600*, in: *Bollettino d'arte* 137–138 (2006), S. 63–76, bes. S. 68; Kristina Herrman Fiore: *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18 (1979), S. 37–112, bes. 62f.
- 24 135 x 65,3 cm, 1530er Jahre, Wien, Kunsthistorisches Museum; siehe für das Gemälde: Robert Wald, in: *Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari-Schianchi (Hgg.), Parmigianino und der europäische Manierismus. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 5. Juni – 14. Sep. 2003*. Cinisello Balsamo 2003, Nr. II.2.31, S. 276f. (Der von Wald entwickelten Interpretation zufolge sei hier der Moment der quälenden Entscheidung zwischen der himmlischen und der irdischen Liebe dargestellt). Von dem Gemälde, das sich zu Caravaggios und Giustinianis Lebzeiten im Besitz Philipps II. von Spanien befand und das ausführlich von Vasari beschrieben wird, existierten zahlreiche zeitgenössische Kopien.

Torso, die wiederum mit dem erstaunlich kleinen Primärgeschlecht in Kontrast steht. Hier liegt m.E. ein mimetischer Bruch vor. Die Strategie zu naher *imitatio naturae*, auf die Caravaggio im Kunstdiskurs der Zeit bekanntlich festgelegt wurde, wird also am intrikaten Detail durchkreuzt. Es gibt zumindest einen, für uns leider namenlosen Maler, dem dies aufgefallen ist, und der in seiner eigenen Paraphrase das Gemälde an dieser Stelle ‚verbesserte‘ (Abb. 5).²⁵ Nur angedeutet sei hier, dass solche gezielten Abweichungen vom Naturvorbild im Anschein absoluter Naturtreue in mehreren Gemälden Caravaggios zu beobachten sind. Ich habe sie an anderer Stelle als Fiktionssignale gedeutet, die das Konzept der sklavischen Naturnachahmung ironisch unterlaufen.²⁶ Die Caravaggisten, die Caravaggios originelle Bilderfindungen oft aufgriffen und transformierten, haben diese ‚Fehler‘ dann gern ‚korrigiert‘.

Zurück zum Thema des Entwurfs eines neuen Amorbildes. Ich betone diese weitgehende Voraussetzungslosigkeit natürlich absichtsvoll, und zwar um einerseits – analog zu der Formulierung Stephen Greenblatts – das Gemälde mit der Energie, die es für seine ersten Betrachter gehabt haben muss, aufzuladen,²⁷ und, zum anderen, um meine folgende Suche nach visuellen Referenzen außerhalb der Ikonographie, die Amor als Einzelfigur zeigt, plausibel zu machen.

Caravaggio, Raffael und das Altarbild Contarelli

Es gibt (nur) einen Themenzusammenhang, in dem Amor wirklich Handelnder ist, und das ist die *Amor und Psyche*-Geschichte, bekanntlich sein einziger, spät entwickelter Mythos.²⁸ Vor allem ein Zyklus hat ihn wirkmächtig und gut sichtbar in Rom verbildlicht, und zwar die Freskenausstattung in der *Loggia di Psyche* in der Villa Farnesina von Raffael und seinen Mitarbeitern (Abb. 6).²⁹ Hier sehen wir Amor mit Psyche, wie er Blick und Pfeil nach unten richtet, wohl um nach potentiellen Opfern zu spähen (Abb. 7).³⁰ Konzeptionell ist dieses Fresko also Caravaggios Gemälde durchaus ähnlich, wengleich dessen Bildinvention durch die

25 Umfeld von Bernardino Strozzi; 140 x 113 cm, Privatsammlung. Für das Gemälde siehe: Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret (Hgg.), *Colori della Musica. Dipinti, strumenti, e concerti tra Cinquecento e Seicento*. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom, 15. Dez. 2000 – 28. Feb. 2001. Mailand 2000, S. 148–150.

26 Siehe hierzu Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin 2011 (2009), S. 53–61.

27 Vgl. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, 1988 (dt. *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin 1990).

28 Bettina Full, s.v. Eros, in: Moog-Grünewald, *Mythenrezeption*, S. 484–544; außerdem Steigerwald: s.v. Psyche, in: ebd., S. 622–630; Jörn Steigerwald: *Liebes-Geschichten. Von Petrarcas Amor-allegorien zu Fontanelles Allegorisierungen der Liebe*, in: *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 1 (2009), Heft 1, S. 59–86.

29 Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *La Villa Farnesina a Rom*. Modena 2003, S. 99–121.

30 Ebd., S. 65 (Abb. 34) und S. 84 (Abb. 53).

frontale Präsentation und Isolierung der Figur, deren Blick und Pfeile allein auf uns externe Betrachter zielen, wesentlich forciert ist. Ein anderes Fresko der Loggia war im Raffael-Diskurs allerdings wirkmächtiger und auch nachweislich für Caravaggio wichtiger: *Jupiter und Amor* (Abb. 8). In ihm bittet Amor um Jupiters Zustimmung zur Hochzeit mit der sterblichen Psyche, woraufhin der Göttervater in der Schilderung Apuleius' „nach Cupidos Pausbäcklein [greift], es mit der Hand zu seinem Mund [führt], und es [ab]küsst ...“.³¹ Nur angemerkt sei, dass dieser Kuss für den Fortgang der Psyche-Geschichte ohne Belang ist, seine Verbildlichung in der Loggia einer Gartenvilla einen dafür umso adäquateren Ort gefunden hat.³²

Raffaels *Amor* ist mit Caravaggios *Cupido* wesensverwandt: er ist älter, also kein Putto mehr, hat einen muskulösen Oberkörper, große dunkle Flügel und teilt mit ihm durch die szenische Verbindung mit Jupiter die homoerotische Note.

Dass Vincenzo Giustiniani beim Besuch seiner Stanza grande tatsächlich Raffaels *Jupiter und Amor*-Darstellung vor dem inneren Auge (oder eine der zahlreichen druckgraphischen Reproduktionen in der Hand) hatte, ist primär die Folge eines anderen Gemäldes, das sich im selben Raum wie der *Amor* befand.³³ Es ist Caravaggios *Matthäus und Engel*, sein erstes Altarbild überhaupt, das er um 1600 für die Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi gemalt hatte, welches von der dortigen Priesterschaft aber aus Gründen mangelhaften *decorums* abgelehnt worden war (Abb. 9).³⁴ Inkriminiert wurde in erster Linie das unwürdige, einem Apostelevangelisten nicht angemessene Äußere Matthäi, der „sitzend die Beine übereinander geschlagen hat und seine Füße dem Volk ungehobelt [rozzamente] entgegenstreckt“.³⁵ Es ist eben dieser Matthäus, der, wie oft gesehen,³⁶ auf den Jupiter rekurriert, und auch das Nähemotiv zwischen Matthäus und Engel ist in Raffaels Bildinvention bereits vorgebildet. Der interpikturale Rekurs zeichnet sich durch den Transfer von einem Fresko in der Loggia einer Villa in ein Altarbild durch eklatante Unangemessenheit aus, wobei in meinen Augen das raffinierte Moment darin besteht, dass Caravaggio den *decorum*-Diskurs gegen den der

31 Apuleius: *Amor und Psyche*. Lat. und deutsch. Übers. von Edward Brand und Wilhelm Ehlers, mit einer Einf. von Niklas Holzberg. Düsseldorf, Zürich 2002, S. 83–85; vgl. Sternweiler, *Die Lust der Götter*, S. 246.

32 Es gibt noch einen dritten Zwickel, in dem Amor mit drei Grazien verbildlicht ist, also weniger dominant auftritt.

33 Siehe oben, Anm. 2.

34 223 x 183 cm, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust); siehe Marini, *Caravaggio „pictor praestantissimus“*, Nr. 52, S. 463–466; Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Nr. 4, S. 412–416.

35 Bellori, *Le vite*, S. 219f. (Übers. der Verf.in). Allgemein zum Themenkomplex jüngst von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*, S. 270–296.

36 Erstmals von Roberto Longhi: *Precisioni nelle gallerie italiane*, I.R. Galleria Borghese, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in: *Vita artistica* 11 (1927), S. 28–35, hier 29.

imitatio ausspielt, denn natürlich ist nichts im Wertesystem der Malerei um 1600 so angemessen wie ein Rekurs auf Raffael.³⁷ Wenn man so will, macht Caravaggio auf das laszive Potential der Malerei der Hochrenaissance aufmerksam, die im Kunstdiskurs seiner Zeit dessen ungeachtet normiert worden war.

Vincenzo Giustiniani hatte Caravaggio einen großen Gefallen erwiesen, als er das inkriminierte Bild 1602 von der Priesterschaft von San Luigi für seine Sammlung erwarb und so Caravaggio die Möglichkeit eröffnete, ein zweites Altarbild auszuführen. Es befindet sich noch heute in situ.³⁸ Dass Giustiniani mit dieser Handlung Caravaggio aus einer veritablen Notsituation befreite, wie es uns Bellori berichtet, möchte ich allerdings bezweifeln: Tatsächlich wurde durch diesen Vorgang der Maler, der bis dato allein Werke für die Sammlungen des römischen Adels und Bürgertum gemalt hatte, auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, denn das erste Altarbild hatte nach Ausweis mehrerer Quellen großen ‚rumore‘ erzeugt. Caravaggios Karriere hatte infolge dieser Episode und ihres für ihn mehr als erfreulichen Ausgangs den Durchbruch – dank Giustiniani also, der sich als ingenüoser Förderer und Stratege in Caravaggios Sinne erwies.

Himmlische und irdische Liebe im Palazzo Giustiniani

Aus der Perspektive unseres Tagungsbandes betrachtet, wird also schlagartig deutlich, dass dieser sich so irdisch präsentierende Amor ein Gegenüber hat. Damit meine ich nicht jenen *himmlischen Amor*, den Caravaggios Malerkollege Giovanni Baglione, Vincenzo Giustinianis Bruder, dem Kardinal Benedetto, schenkte (Abb. 10).³⁹ In ihm triumphiert ein gerüsteter, idealisierter, an den Erzengel Michael gemahnender Jüngling mit weißen Federn und feurigem Pfeil in der Hand über einen nackten, gelockten Knaben, der nicht nur durch die physiognomische Ähnlichkeit, die beiden Pfeile, das gerötete Ohr und die dreieckigen Fingernägel, sondern auch durch den visuell pointierten Hintern des Knaben deutlich auf Caravaggios *Amor* alludiert. Da dieser Paragone offensichtlich allein von Baglione sozusagen *ex post* – wenngleich zeitlich nahe – initiiert wurde, möchte ich für die Entstehungssituation von Caravaggios Gemälde den Fokus auf eine andere Gestalt lenken, und zwar auf eine, die in der Stanza grande Giustinianis

37 Siehe hierzu von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren, S. 287–296, bes. 295.

38 296,5 x 195 cm; siehe Marini, Caravaggio „pictor praestantissimus“, Nr. 53, S. 466f.; Cinotti, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Nr. 61C, S. 533–535. Für die Umstände dieses zweiten Auftrags: Sickel, Caravaggios Rom, S. 109f.

39 183,4 x 121,4 cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK; Für das Gemälde: Caravaggio in Preußen – die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin, 15. Juni – 9. Sept. 2001, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Jan. – 20. Mai 2001. Mailand 2001, Nr. D7, S. 298f. Hierzu ausführlich vor allem Röttgen, Caravaggio. Der irdische Amor, passim; Ulrike Müller Hofstede: Künstlerischer Witz und verborgene Ironie: zu Berninis *Aeneas-* und *Anchisesgruppe* und Bagliones *Cupido cruciatur*, in: Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede et al. (Hgg.), *Diletto e Maraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 102–127.

als sein Gegenpart wahrgenommen werden musste: den Engel im Martyriumbild, der dem Evangelisten zart die Hand führt, sich an ihn schmiegt und ihm hingebungsvoll beim Schreiben des Evangeliums assistiert (Abb. 9). Beide Figuren sind etwa gleich alt, aber der Engel ist weiblicher oder androgyn. Er hat große weiße Flügel und ist bekleidet, und zwar mit einem leicht transparenten Tuch, das mit einem Knoten an der Seite gerafft ist und so ein Bein entblößt. In welcher Reihenfolge die beiden Gemälde zu Giustiniani kamen, wissen wir nicht, weil wir mit Bezug auf den *Amor* nur einen *terminus antequem* im Jahr 1603 besitzen; der Vorfall um das Altarbild ereignete sich 1602. Ich halte es aber für sehr wahrscheinlich, dass Caravaggio mit dem *Amor* das Gegenbild zum *Engel* entwarf, als dieses bereits in der Sammlung bzw. auf dem Weg dahin war: ein irdischer *Amor* als Gegenbild zu einem Engel, der im neuen Kontext der Stanza quasi durch sein Gegenüber umso augenfälliger zur Verkörperung der himmlischen Liebe wird. Strahlend weiß ist seine Erscheinung, er ist voller Hingabe an den Evangelisten und ‚überirdisch‘ schön. Bekanntlich hat Dante die Liebe mit denselben Worten charakterisiert, mit denen im Markus-Evangelium jener Engel beschrieben wird, der den heiligen Frauen Christi Auferstehung verkündet: „un giovane vestito di bianchissime vestimenta“.⁴⁰

Die beiden Aspekte der Liebe, wie sie erstmals von Pausanias im platonischen *Symposion* geschieden werden, stehen hier also gleichberechtigt nebeneinander: die „gemeine“ (pándemos), die sich vorrangig auf einen schönen Körper richtet – wohlwahr! –, und die „himmlische“ (ouránios), die vorrangig die schöne Seele liebt.⁴¹

Dass für den hoch gebildeten Giustiniani Platon kein Unbekannter war, lässt sich über seinen Musiktraktat erschließen, in dem er u.a. seine Ausführungen über das affektstimulierende Potential dieser Kunst mit Platon und Pythagoras-Verweisen belegte.⁴² Außerdem stand in der Palast-Bibliothek mindestens ein

40 Mk, 16,5: „viderunt iuvenem sedentem in dextris coopertum stola candida“ (Biblia sacra. iuxta vulgatam versionem. Stuttgart 1994.) „und sahen auf der rechten Seite einen jungen Mann sitzen, der mit einem weißen Gewand bekleidet war, [...]“ (Die Bibel – Einheitsübersetzung. Freiburg et. al. 1980.); in Dante: Vita Nuova, XII heißt es: „Che mi parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta“ „[...] geschah es, daß ich einen Jüngling in strahlend weißem Gewande in meinem Zimmer neben mir zu erblicken meinte [...]“ (Dante Alighieri: Das Neue Leben – La Vita Nuova. Ital. u. dt. Übers. von Thomas Vormbaum. Berlin 2007, S. 40f.). Vgl. Erwin Panofsky: Renaissance der Antike: das 15. Jahrhundert, in: ders. (Hg.), Die Renaissance der Europäischen Kunst. Frankfurt a.M. 1979, S. 167–215, hier S. 197.

41 Platon: Symposion 180d–181c (Pausanias Rede). Griechisch-deutsch. Übers. und hg. von Barbara Zahnpfennig. Hamburg 2000, S. 24–27. Allg. zum Konzept jüngst Sabrina Ebbersmeyer: Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance. München 2002; Victoria von Flemming: Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis. Mainz 1996, S. 90–164.

42 Vincenzo Giustiniani: Discorso sopra la musica, in: ders.: Discorsi sulle arti e sui mestieri. Hg. von Anna Banti. Florenz 1981, S. 13–26, hier S. 29: „Potrei a questo proposito addurre li moti e

Platon-Kommentar – zum *Timaios* –, dessen Verfasser, der Professor für Philosophie an der *Sapienza* Paolo Beni, auch im gemeinsamen Palast von Vincenzo und Kardinal Benedetto Giustiniani wohnte. Hier könnte er sowohl an seiner geplanten Edition des platonischen *Symposion*, als auch an seiner 1604 erschienenen Neuerscheinung des *Timaios*-Kommentars gearbeitet haben.⁴³

Caravaggios *Eromenos*

Meines Wissens hat sich die Literatur noch nie mit der Natur dieser besonderen Gabe Caravaggios an Vincenzo Giustiniani auseinandergesetzt. Ich vermute, dass es kein Zufall ist, dass wir keine Quittungen über den Erwerb des Gemäldes durch Giustiniani besitzen,⁴⁴ denn ich halte es für ausgeschlossen, dass Caravaggio nach

varij effetti, che l' autori antichi scrivono della musica usata da gl' Arcadi, e altre favolette, come delle Sirene, d' Anfione, di Marsia, d' Arione, d' Apollo, delle Muse e d' Orfeo, e dell' altre narrate per vere, atte a muovere gl' animi degl' ascoltatori a diverse e contrarie azzioni, con la diversità della maniera e del modo, e particolarmente con la musica enarmonica, che, come ho detto, non è a notizia del secolo presente, con la quale inducevano al pianto, al riso, al furore, et a prender l' armi, non solo contro gl' inimici, ma nelle guerre civili, e, quel ch' è più, ad obediare alli magistrati et alli superiori in congiuntura di popolare contumace tumulto e ribellione. Ma passerò avanti senza estendermi in questo particolare come superfluo poichè anco si può vedere quello che gl' antichi autori ne hanno scritto, come Pitagora e Platone. I quali con altri hanno anche creduto che sia una continua armonia ne' cieli, procedente dal moto loro infallibilmente ordinato, a similitudine della quale sieno tutte l' armonie terrene [...]". Da weitaus mehr Schriften Platons über Musik handeln, ist anzunehmen, dass Giustiniani auch weitere gelesen hat, wie ebenso auch Marsilio Ficinos Kommentare. Zum diesbezüglichen Wissensstand um 1600 allgemein siehe Sabine Ehrmann: Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussionen in Italien um 1600, in: Archiv für Musikwissenschaft, 48 (1991), Nr. 3, S. 234–249. Allgemein zum intellektuellen Profil Giustinianis siehe den Katalog: Caravaggio in Preußen, insbesondere die Aufsätze von Rudolf Preimesberger und Irene Baldriga, S. 50–56 und S. 73–80.

43 Siehe Irene Baldriga: Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek, in: ebd., S. 73–80, bes. S. 79, Anm. 15 und S. 274. Paolo Beni (1552–1625) verbrachte seine Jugendjahre in Gubbio, studierte in Padua Theologie und Philosophie und gelangte als Sekretär des Kardinals Cristoforo Madruzzo nach Rom. 1596 wurde er durch Papst Klemens VIII. an die *Sapienza* berufen, um Philosophie zu unterrichten. Sicher ist, dass er einen weiteren Platon-Kommentar plante, nämlich über das *Symposion*. Entweder diese Unternehmung oder sein 1603 erschienenes Buch über Willensfreiheit brachten ihn in Konflikt mit der Inquisition, in dessen Folge er 1596 aus dem Jesuitenorden austrat. Später wird er auf den angesehenen Lehrstuhl für griechische und römische Rhetorik in Padua berufen, nachdem Justus Lipsius einen Ruf dorthin abgelehnt hatte. Von dort aus wird er auch intensiv zu poetischen Fragen Stellung nehmen, u.a. einen Kommentar zur aristotelischen *Poetik* schreiben sowie in die Debatte um das Wörterbuch der Accademia della Crusca eingreifen. Siehe hierzu Herbert Jaumann (Hg.): Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit. Berlin 2004, S. 86f.; Giancarlo Mazzacurati: s.v. Paolo Beni, in: Dizionario biografico degli italiani. Bd. 8. Rom 1966, S. 494–501; Gioacchino Paparelli: Paolo Beni e l' anticrusca. Neapel 1964, bes. S. 3–5.

44 Nach Sickel, Caravaggios Rom, S. 133 hätte der Bankier Giustiniani „angeblich [...] 300 scudi, den Preis eines großen Altarbildes, für den Amor gezahlt“. Dies lässt sich m.W. nicht dokumentarisch belegen.

der beschriebenen Hilfe des Marchese im Zusammenhang mit der Ausstattung der Contarelli-Kapelle für dieses Gemälde Geld gefordert hätte. Er wird es seinem großen Förderer vielmehr geschenkt haben: als Dank für die Unterstützung und zugleich als Ergänzung des erworbenen Altarbildes, das im neuen situativen Kontext der Stanza die Schöpfung eines vorgeblich allein irdischen, nichts transzendierenden Amors, legitimiert: eine ‚Liebesgabe‘ also im beabsichtigten doppelten Sinne des Wortes.⁴⁵

Durch die beschriebene Re-Formulierung des Amorbildes, also die Abkehr vom puttohaften Kind, hat sie Implikationen. Denn hierdurch gewinnt Amor seine erotische Ausstrahlung wieder, die er in der klassischen Antike bis zum 4. vorchristlichen Jahrhundert in seinen Darstellungen als schöner und vor allem nackter Ephebe zweifelsohne hatte (Abb. 11).⁴⁶ Hier, wie in Caravaggios Gemälde, ist er den Blicken seiner Betrachter ausgesetzt; er *verweist* nicht auf die Liebe, ist nicht erotisches Prinzip wie die hellenistischen Putti in ihrer Eigenschaft als Personifikationen, er *ist* sie selbst. In der Antike waren diese bildlichen Formulierungen bekanntlich in einen platonischen Deutungsrahmen eingespannt. Ich zitiere Manuel Baumbach: „Eros [...] ist in den Augen seiner Rezipienten primär ein Objekt erotischer Begierde, über das gerade im Kontext der griechischen Homoerotik ein Symposiast als ‚Erastes‘ seinen ‚Eromenos‘, d.h. den geliebten Epheben, erblickte oder zumindest zu erblicken wünschte [...]“.⁴⁷

Ich halte es angesichts der Doppelung der Liebesbilder und des erwähnten intellektuellen Hintergrunds des Bildadressaten für nur schwer vorstellbar, dass Caravaggio mit diesem ‚klassischen‘ Amor, der, wenn man so will, Teil eines Gabentauschs ist, nicht auf diesen platonischen Diskurs angespielt hätte: Auch Caravaggios schöner *Amor* also ein liebender ‚Eromenos‘, der seinem (künftigen) ‚Erastes‘ Giustiniani gegenübertritt? Es ist Giovanni Baglione, der Vincenzo Giustiniani attestierte, er habe sich „weit über das Normale hinaus in das Werk verliebt“: „[...] egli dell’opere del Caravaggio fuor de’ termini inuaghissi“.⁴⁸

45 Zu Gabentheorie und -diskurs in der Renaissance jüngst Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin 2008, S. 251–257; speziell zum Gabentausch als ‚love trade‘ in der Renaissance: Lewis Hyde: *The Poetic Theology of Love. Cupid in the Renaissance*. Newark 1986.

46 Manuel Baumbach: *Poetische Ausdrucksformen erotischen Begehrens im platonischen Liebesepigramm und seiner Rezeption*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006, S. 1–16; siehe die Eros-Darstellungen mit den Nummern 505 und 603 in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*. Zürich 1986, vol. III, 2, S. 637 und 644 sowie LIMC, Zürich 1988, vol. IV, 1. Für Nr. 505: Boston, Museum of Fine Arts; Nr. 603: London, British Museum.

47 Baumbach, *Poetische Ausdrucksformen erotischen Begehrens*, S. 4.

48 Giovanni Baglione: *Le vite de’ pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di papa Urbano Ottavo nel 164*. Hg. u. eingel. von Valerio Mariani. Rom 1935, S. 137. Die Übersetzung des Ausdrucks „fuor de’ termini“ ist nicht einfach. Er scheint

Eine solche Strategie ließe sich mit der idealtypischen Rezeptionshaltung schöner Figurenbilder in der Renaissance eben als einer Affekte und Emotionen stimulierenden in Übereinstimmung bringen. Erinnert sei auch an Giustinianis Musiktraktat, der über die entsprechende Befähigung dieser Kunstform handelt und sie platonisch begründet. Die Belege für solche Konzeptionalisierungen und Diskursivierungen des Gemäldes sind zahlreich.⁴⁹ Ich nenne Leonardos Beispiel einer wunderschönen Heiligenfigur, die bei ihrem Betrachter das Bedürfnis weckte, sie zu küssen, dem er sich nur qua Beseitigung des Bildes entziehen konnte;⁵⁰ außerdem die in der Frühen Neuzeit viel zitierte antike Anekdote, der zufolge sich ein Betrachter von Praxiteles' Venus-Kultbild im Tempel einschloss und an der Statue verging, so dass sie einen Fleck behielt. Bekanntlich erklärte man sich so eine dunkle Ader im Marmor.⁵¹

„Amore nasce nel vedere“, schreibt Marsilio Ficino.⁵² Aufgabe unseres *Amors* ist es, nicht nur mit seinen Pfeilen, sondern auch mit seinem Blick, der direkter nicht sein könnte, Liebesbegehren zu erzeugen. „Amor kommt zu Vincenzo Giustiniani“ – so lässt sich die Strategie verbalisieren, deren Pointe in der Wörtlichkeit liegt. Dieses Programm basiert auf den beschriebenen bildkonstitutiven Besonderheiten: der Figurenanlage und -orientierung auf den Betrachter hin, der Herauslösung der Figur aus einer *storia* und der starken Betrachtersprache durch das *rilievo*, das sich fast bis zum *trompe-l'œil* steigert. Es ist kein Zufall, dass in der

mehr als „grenzenlos“ zu implizieren; das *Vocabolario della Crusca* dafür legt sogar eine Bedeutung nahe, die das Anständige, Angemessene überschreitet („Per convenevolezza“; siehe http://193.205.158.203/crucle/ricerca_libera.jsp [Zugriff am 10.1.2012]). Costanza Caraffa danke ich herzlich für ihre Hilfe beim Verständnis dieser Passage.

- 49 Siehe hierfür vor allem David Freedberg: *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989, S. 345–377.
- 50 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig. Wien 1882, § 25, S. 48–50/51: „e già interuenne à me fare una pittura, che rappresentaua una cosa diuina, la quale comperata dall' amante di quella, uolle leuarne la rappresentatione di tal Deità, per poterla baciare senza sospetto. ma infine la coscienza uinse li sospiri e la libidine, e fu forza, ch'ei se la leuasse di casa.“; vgl. Monika Ingenhoff-Danhäuser: *Maria Magdalena: Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance*. Tübingen 1984, S. 27; Freedberg, *The Power of Images*, S. 361; Andreas Prater: *Im Spiegel der Venus: Velázquez und die Kunst, einen Akt zu malen*. München 2002, S. 77f.
- 51 Plinius: *Naturalis historia*. Hg. u. übers. von Roderich König in Zs.arbeit mit Joachim Hopp. Darmstadt 1992, Buch 36, Kap. IV, § 20–21, S. 24–27; Valerius Maximus: *Facta et dicta memorabilia*. Stuttgart 1966 (Biblioteca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Buch 8, Kap. 11.1–4, S. 568–569: „Quam magni effectus artium sint“ (Wie groß die Wirkungen der Künste sind), ex. 4. Pseudo-Lukian: *Amores*. Übers. von A. M. Harmon. London 1967, vol VIII (The Loeb Classical Library), S. 150–235, hier S. 172–173, § 15.
- 52 Marsilio Ficino: *De Amore. Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lat. und dt. von Karl Paul Hasse. Hg. und eingel. von Paul Richard Blum. Hamburg 1984, VI, S. 28; vgl. von Flemming, *Sprachbild und Bildsprache der Liebe*, S. 102. Ähnlich Mario Equicola und Vincenzo Cartari, siehe Panofsky, *Der blinde Amor*, S. 170.

Kunsttheorie der Zeit der Zusammenhang von *rilievo* und *tatto* reflektiert wird.⁵³ Denn die scheinbare Plastizität birgt einen virtuellen Appell an den Tastsinn. Ergreifen und Besitzen-Wollen dieses ‚Eromenos‘ durch den entflammenden/entflammten ‚Erastes‘ ist das Ziel dieser Strategie, die gleichwohl mit einer Brechung arbeitet, verbleiben wir doch – leider, ist man versucht zu sagen – auf der Ebene bloßer Fiktionen.

Poiesis

‚Fiktion‘ und ‚Fingere‘ sind die Stichwörter: Diese Gabe ist Dank, und sie ist zugleich gemalte künstlerische Selbstfeier Caravaggios. Denn es ist seine Hand, die diesen wunderschönen Epheben geschaffen hat, folglich ist er es, der die intendierten Emotionen auszulösen imstande ist; er schafft im doppelten Sinne Liebe.

Doch was befähigt ihn dazu? Es ist wiederum schwer vorstellbar, dass Caravaggio nicht der basale platonische bzw. neoplatonische Gedanke vertraut war, dem zufolge Amor poetische Funktion hatte. Bekanntlich definierte Diotima in Platons *Symposion* Eros als das Verlangen nach Zeugung, als Streben nach Hervorbringung⁵⁴ und Agathon ebendort als „große[n] Schöpfer [...] in [...] dem gesamten Bereich des musischen Schaffens“.⁵⁵ Und auch für ihn führt Liebe zur genuin künstlerischen Schöpfung.⁵⁶ Dies veranlasste wiederum Marsilio Ficino dazu, ihn als Meister und Lehrer aller Künste zu apostrophieren.⁵⁷ Eros ist mithin

53 Siehe hierfür Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208, hier S. 185f.

54 Platon, *Symposion*, 206e (Diotima in der Wechselrede mit Sokrates), ed. 2000, S. 92f.: „Es zielt nämlich, Sokrates, die Liebe nicht auf das Schöne, wie du glaubst. [...] [sondern] Auf die Erzeugung und Hervorbringung im Schönen.“ Siehe hierzu die Einführung von Barbara Zehnpfennig, ebd., S. VII–LVI, bes. XXIX–XXXIV; Achim Wurm: *Platonius amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*. Berlin, New York 2008, S. 18.

55 Platon, *Symposion*, 196e, ed. 2000, S. 64f. Das vollständige Zitat lautet: „Und zuerst nun, damit auch ich unsere Kunst ehre, wie Eryximachos die seine, ist der Gott ein so weiser Dichter, daß er auch andere dazu macht. Wird doch jeder zum Dichter, war den Musen fremd er auch vorher [Herv. V.v.R.], den Eros berührt. Dies dürfen wir also als Beweis nehmen, daß Eros ein großer Schöpfer ist, um es kurz zu sagen, dem gesamten Bereich des musischen Schaffens. Denn was einer selbst nicht hat oder nicht weiß, das kann er auch weder einem anderen geben noch einen anderen lehren.“ Das Zitat entstammt laut Anmerkung Zehnpfennigs aus Euripides, *Stheneboia*, Fragment 663.

56 Platon, *Symposion*, 197a: „Und die Erschaffung aller Lebewesen – wer könnte wohl bestreiten, daß es die Weisheit des Eros ist, durch die alle Lebewesen entstehen und erzeugt werden? Und was die Ausübung der Künste angeht, wissen wir da nicht, daß, wer diesen Gott zum Lehrmeister hatte, in Ruhm und Glanz steht, wen aber Eros nicht berührt, im Dunkel?“

57 Marsilio Ficino: *De Amore*, ed. 1984, Dritte Rede, Kap. 3, S. 84–86: „Es bleibt nun noch zu erklären, auf welche Weise Eros Lehrer und Meister aller Künste ist. Seine Meisterschaft der Künste werden wir verstehen, indem wir bedenken, daß niemals jemand eine Kunst erfinden oder erlernen kann, wenn ihn nicht die Liebe zum Forschen nach der Wahrheit treibt, und wenn der Lehrende keine Liebe zu seinen Schülern, und diese keine Lust und Liebe zu der betreffenden

poiesis, jene Schöpfungskraft, durch die „irgend etwas aus dem Nichtsein in das Sein tritt“.⁵⁸ Jeder Künstler ist also bereits qua seiner Profession ein erotisch begehrender:⁵⁹ „μή ποτ' ἐκείνου οὔτος ὁ δεσμώτης αὐτὸς ἔδησε φρένα;“ / „Hat nicht dem Künstler / der Gebundene vielleicht längst schon gebunden – das Herz?“⁶⁰ Mit diesen Versen endet ein Epigramm eines anonymen Künstlers aus dem 4. Jahrhundert, der unter dem Standbild eines Amor, das er selbst geschaffen hatte, litt. Ist auch Caravaggio also ein Opfer seines Knaben und – so die Rhetorik des Bildes – entbrannt zu seinem Gönner und Förderer, dem er auf diese ebenso sinnlich attraktive wie konzeptuell anspruchsvolle, ja brillante Weise huldigt?

Wenn ich mit dieser Deutung richtig liege, handelt es sich um ein Spiel mit dem platonischen Zusammenhang von erotischer und ästhetischer Erfahrung und Erkenntnis,⁶¹ aber keines, das zu wörtlich genommen werden darf. Keine simple Offerte irgendwelcher Liebesdienste, die das Gemälde auf ein homosexuelles Angebot reduzierte. Eine solche Deutung würde auch am Charakter der renaissance-spezifischen homosozial ausgerichteten Gesellschaft und ihrer Leitidee einer ‚liebenden Freundschaft‘ analog dem antiken, von Cicero verbalisierten *amor amicitiae*-Ideal vorbegehen.⁶² Es ist vielmehr eine hochintelligente raffinierte

Wissenschaft haben. Herr und Meister der Künste wird er ferner deshalb genannt weil derjenige die Werke der Kunst zur Vollendung führt, welcher diese Werke sowohl wie die Personen, für welche er sie ausführt, liebt. Überdies zielen die Künstler in jeglicher Kunst nur auf die Liebe ab.“ Siehe hierfür Susanne Gramatzki: Von Amor zu Eros. Die ästhetisch-soteriologische Funktionalisierung der Liebe bei Michelangelo Buonarroti, in: Moog-Grünewald, Eros, S. 73–98, S. 85. Mit Bezug auf Caravaggios *Amor* bereits: Enggass, La virtù di un vero nobile, S. 19 und Calvesi, Le realtà del Caravaggio, S. 240.

58 Platon, Symposion, 205b (Rede der Diotima), ed. 2000, S. 88f.; vgl. Gramatzki, Von Amor zu Eros, S. 85. Noch in Petrarca's *Canzoniere* (Sonett CLV, V. 9–11) wirkt Amor als Künstler, der dem Liebenden jenen „dolce pianto“ Lauras mitten ins Herz „malte oder eher meißelte“: „Quel dolce pianto mi dipinse Amore, / Anzi sculpio, e qe' detti soavi / Mi scrisse entro un diamante in mezzo l core...“. Hierzu und generell zur Amor-Pictor-Denktradition: Margot Kruse: Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“, Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: Andreas Kablitz, Ulrich Schulz-Buschhaus (Hgg.), Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum 60. Geb. für Bernhard König. Tübingen 1993, S. 197–212, hier 202.

59 Platon, Symposion, 208e–209a (Diotimas Rede), ed. 2000, S. 98f. Vgl. Gramatzki, Von Amor zu Eros, S. 85.

60 Hermann Beckby (Hg.): *Anthologia Graeca*. Griechisch/deutsch. 4 Bde. 2. Aufl. München 1965, Bd. IV, S. 404f., Buch XVI, Nr. 195 (Satyros). Siehe die abschließenden Verse des Gedichts des Alkaios von Messene, ebd., Nr. 196: „Ei, da gab doch der Künstler vergeblich sich Mühe, mit Banden / dich zu umschnüren, der selbst Götter in Glut versetzt“. Vgl. Panoſky, Der blinde Amor, S. 184, Anm. 79.

61 Gerhard Regn: Perrotinos Taschentuch – Erotik und Ästhetik in Bembo's ‚Asolani‘, in: Moog-Grünewald, Eros, S. 35–49, hier S. 39f; Wurm, Platonius amor, S. 22.

62 Der Begriff der homosozial ausgerichteten Gesellschaft stammt von Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, S. 1. Allgemein hierzu nun grundlegend: Ulrich Pfisterer: *Freundschaftsbilder – Liebesbilder: zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: Sibylle Appuhn-Radtke, Esther P. Wipfler

Huldigung an einen Gönner, die auf der vom Künstler erzeugten Liebe stimulierenden Schönheit des Knaben beruht. Kaum zufällig triumphiert Caravaggios Knabe über Musik und Poesie, nicht aber über die Malerei – anders als in vielen späteren Darstellungen des triumphierenden Amor (Abb. 12).⁶³

Michelangelo

Caravaggios Knabe zeichnet sich durch einen weiteren Rekurs aus, den ich bislang ausgeblendet habe. Der Schöpfer des idealschönen nackten Knabenbildes in der Renaissance war natürlich nicht Raffael, es war vielmehr Michelangelo, mit dem Caravaggio durch Namensgleichheit verbunden war.⁶⁴ Michelangelo suchte wie kein zweiter Universalkünstler der Renaissance in Bild und Text, insbesondere in seinen erosphilosophischen Sonetten, einen Deutungsrahmen für die (männliche) Schönheit.⁶⁵ Dieser war bekanntlich ein neoplatonischer. Nicht zufällig berichtet Ascanio Condivi, Michelangelo habe „über Liebe wie Platon“⁶⁶ gesprochen. Dem zufolge scheint in der körperlichen Schönheit göttliches Schöpfungs-Liebeswerk auf. Michelangelos stark bewegte, muskulöse nackte Knabenfiguren der Sixtinischen Decke in sehr forcierten Stellungen, die ihre Betrachter ihre unverhüllten Geschlechtsteile sehen lassen, haben bereits bei den Zeitgenossen zu Irritationen bezüglich der Identität der Knaben geführt (Abb. 13), weshalb sie sie schlicht „ignudi“ nannten.⁶⁷ Bleibt uns auch Michelangelos diesbezügliche Intention opak – unterstellt man, dass die Figuren überhaupt auf eine Bedeutung fixierbar und nicht als ‚offene‘ angelegt waren – so waren sie doch in neoplatonischem Sinne lesbar: als Verkörperungen des *amor spiritualis*, die in den in unmittelbarer Nähe abgebildeten Putti ihr Gegenstück als *amores carnales* haben.⁶⁸ In dieser Leseweise setzt das Deckengemälde die in den erosphilosophischen Sonetten postulierte interdependentielle Hierarchie zwischen körperlicher

(Hgg.), Freundschaft. Motive und Bedeutungen. München 2006, S. 239–259; ders., Lysippus und seine Freunde, S. 258–286.

63 So beispielsweise das um 1620 entstandene Gemälde von Rutilio Manetti in der National Gallery in Dublin; siehe hierfür Röttgen, Caravaggio. Der irdische Amor, S. 36f.

64 Hierzu vor allem Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo, passim.

65 Hierzu jüngst die profunde Studie von Susanne Gramatzki: Zur lyrischen Subjektivität in den Rime Michelangelo Buonarottis. Heidelberg 2004.

66 Ascanio Condivi: Das Leben des Michelangelo Buonarotti. Beschrieben von seinem Schüler A.C. Übers. von Robert Diehl. Leipzig 1939, S. 82.

67 Die Deutungen der *ignudi* in der Forschungsliteratur sind bekanntlich ausgesprochen vielfältig; siehe die Zusammenstellungen von Patricia Eison: The Ignudo as proto-capriccio, in: Word & Image 14 (1998), Nr. 4), S. 181–295, bes. 285–289 und Wiebke Fastenrath: Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom. Hildesheim 1995, S. 94–95. Die Tendenz geht dahin, ihnen eine gewisse Bedeutungsoffenheit zu unterstellen.

68 So Gramatzki, Von Amor zu Eros, S. 79.

und göttlicher Schönheit ins Bild.⁶⁹ Der Rekurs von Caravaggios *Amor*, der in Quellen ebenfalls schlicht als „ignudo“ bezeichnet wird, auf diese *ignudi* konkretisiert sich nicht in einer bestimmten Figur, wohl aber der *ignudi*-Gruppe bzw. der Figuration als solcher.⁷⁰ Im Wechsel der Semantik ist wohl eine ironische Note zu konstatieren: Die Verkörperungen der himmlischen Liebe, die offensichtlich bei den Zeitgenossen zu Verständnisschwierigkeiten führten, werden zu einem schlichten „amore terreno“, der sein Wirken ungehemmt entfalten darf – Michelangelos *ignudo* pointiert Michelangelos *ignudi* und dissimuliert deren Semantik.

Aber – diese letzte Überlegung sei angeführt – möglicherweise hat Caravaggios Knabe doch entgegen aller offenkundigen visuellen Inszenierung eine Nuance der Sinnbestimmung der Sixtinischen Jünglinge behalten, die sich zumindest denjenigen Rezipienten erschloss, die vor dem Gemälde den Rekurs auf Michelangelos Jünglinge und deren Lesart in betreffendem Sinne assoziierten.⁷¹ Ist die Caravaggios Figur letztlich doch nicht so klar semantisiert, wie es auf den ersten Blick erscheint? Ist sie vielmehr – wie so häufig in seinem Œuvre – eine potentielle Hybrid- oder Kippfigur,⁷² also eine, welche ihre konträre Facette mit sich führt? Haben wir es also mit graduellen Differenzierungen im Liebesdiskurs statt mit kategoriellen Oppositionen zu tun, die sich zumindest den in den Liebesdiskurs Eingeweihten erschlossen? Wenn dies so ist, gerät die schöne Zuordnung der zwei Naturen der Liebe in der *Stanza Giustiniani* auf den Engel des Altarbilds und den *Amor* ins Wanken, aber vermutlich ist das intendiert. Denn ob auch alles am Engel, vom unter dem transparenten Gewand sichtbaren Bauchnabel bis hin zur sichtbaren Zunge des leicht geöffneten Mundes zur

69 Ebd.

70 So der überwiegende Teil der in Anm. 3 genannten Forschungsliteratur. Darüber hinaus werden seit Friedländer weitere Bezüge zu Figuren Michelangelos konstatiert: zum Bartholomäus des *Jüngsten Gerichts* (vor allem von Preimesberger und Röttgen) und zur *Allegorie des Sieges* in Florenz.

71 Nicht als Kippfiguren, sondern als veritable Verkörperungen der *himmlischen Liebe* lesen Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, S. 236–241 und jüngst Ebert-Schifferer, *Caravaggio, Sehen – Staunen – Glauben*, S. 155f. den *Amor*. Ersterer knüpft dies an die Lesart der Pose als Zeichen für Sieg mit der Konnotation von Auferstehung, was er wiederum christologisch interpretiert, letztere gründet ihre sehr knappe Deutung auf das Motiv des Triumphes über irdische, obendrein zerbrochen gezeigte Gegenstände. Beide diskutieren nicht den sich dadurch abzeichnenden Widerspruch zu den frühen Benennungen des Gemäldes als *irdischen Amor* einschließlich der auch durch Bagliones Paragone mit Caravaggio bezeugten Rezeption von Caravaggios Figur als irdischen *Amor*.

72 Zu verweisen ist auf zahlreiche ambige Figuren insbesondere in Caravaggios Sammlerbildern, wie etwa der Engel in der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* der Galleria Doria Pamphili oder der *Stigmatisation des hl. Franziskus* in Hartford, den *Johannes* in der Galleria Capitolina. Siehe hierzu von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*, passim und dies.: *Caravaggio, Marino und ihre ‚wahren Regeln‘*, in: Christiane Kruse, Rainer Stilgers (Hgg.), *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis Galleria* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung). Wiesbaden, S. 307–324 (im Druck).

Transzendierung der Liebe führte, darf bezweifelt werden. Wenn dem so ist, und Caravaggio dem intensiven Betrachter schließlich doch noch diesen Clou enthüllt, dann kann ich es mir wiederum nur mit ironischer Brechung vorstellen, für die bei Platon selbst die Voraussetzung liegt. Nicht nur ist es allein die *himmlische* Liebe, welche auf das Verhältnis zwischen Männern bezogen ist, sondern Pausanias' Ausführungen über die zwei Naturen der Liebe im *Symposion* bergen auch einen latenten Widerspruch. Er dürfte in den von mir postulierten Gesprächen zwischen Giustiniani, Caravaggio und Paolo Beni, der die basale Schrift zur platonischen Liebestheorie, das *Symposion*, zu kommentieren beabsichtigte oder tatsächlich kommentierte⁷³ zur Sprache gekommen sein. Dieser Widerspruch besteht in einem wortreich ausgeführten Gedanken des Redners, demzufolge – eben auch im Modell der *himmlischen* Liebe – unter bestimmten Umständen ein ‚Eromenos‘ durchaus seinem Liebhaber gefällig werden könne (*charízasthai*).⁷⁴ Diese an Eindeutigkeit nicht zu überbietende Bemerkung macht das gesamte Konzept der platonischen himmlischen Liebe natürlich angreifbar und öffnet dem ironischen Maler par excellence,⁷⁵ der überdies so gern die Grenze zwischen Himmlischem und Irdischem ausreizte, ein Einfallstor für ironische Rekurse. Caravaggio hat dieses Tor in meinen Augen genutzt, denn des angemessenen Verständnisses seines Adressaten Giustiniani konnte er sicher sein. Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann ist eine raffiniertere, explizite und zugleich verhüllte Liebesgabe an einen Freund kaum vorstellbar.

Literaturverzeichnis:

- Appuhn-Radtke, Sibylle, Esther P. Wipfler (Hgg.): *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München 2006.
- Apuleius: *Amor und Psyche*. Lat. und deutsch. Übers. von Edward Brand und Wilhelm Ehlers, mit einer Einf. von Niklas Holzberg. Düsseldorf, Zürich 2002.
- Baldriga, Irene: Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek, in: *Caravaggio in Preußen – die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin, 15. Juni – 9. Sept. 2001, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Jan. – 20. Mai 2001. Mailand 2001, S. 73–80.
- Baglione, Giovanni: *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 164*. Hg. u. eingel. von Valerio Mariani. Rom 1935.

73 S.o. Anm. 44.

74 Platon, *Gastmahl*, 184b–185b (Rede des Pausanias), ed. 2000, S. 32–35; die Voraussetzung hierfür ist, dass der ‚Erastes‘ dem ‚Eromenos‘ hilft, Weisheit und Güte zu gewinnen. Hierzu Ebbersmayer, *Sinnlichkeit und Vernunft*, S. 21f.

75 Konzept der Ironie siehe Preimesberger, *Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo*, passim, bes. S. 251 und von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*, S. 293f.

- Baumbach, Manuel: Poetische Ausdrucksformen erotischen Begehrens im platonischen Liebesepigramm und seiner Rezeption, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006, S. 1–16.
- Beckby, Hermann (Hg.): *Anthologia Graeca*. Griech./Dt. 4 Bde. München ²1965 ff (1957).
- Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Hg. von Evelina Borea. Turin 1976.
- Biblia sacra. *Iuxta vulgatam versionem*. Stuttgart 1994.
- Bini, Annalisa, Claudio Strinati, Rossella Vodret (Hgg.): *Colori della Musica*. Dipinti, strumenti, e concerti tra Cinquecento e Seicento. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom, 15. Dez. 2000 – 28. Febr. 2001. Rom 2000, Mailand 2000.
- Calvesi, Maurizio: *Le realtà del Caravaggio*. Turin 1990.
- Caravaggio in Preußen – die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin, 15. Juni – 9. Sept. 2001, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Jan. – 20. Mai 2001. Mailand 2001.
- Casale, Vittorio, Paolo D'Achille (Hgg.): *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*. Atti del III. Convegno ASLI (Roma 2002). Firenze 2004.
- Chiarini, Marco, Serena Padovani (Hgg.): *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti* Catalogo dei dipinti. Bd. 1. Florenz 2003.
- Cinotti, Mia: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Con saggio critico di G. A. Dell'Acqua), in: *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento, I*. Bergamo 1983, S. 203–641.
- Condivi, Ascanio: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*. Beschrieben von seinem Schüler A.C. Übers. von Robert Diehl. Leipzig 1939.
- Cresti, Carlo, Claudio Rendina (Hgg.): *Die Römischen Villen & Paläste*. Köln 2005.
- Dante Alighieri: *Das Neue Leben – La Vita Nuova*. Ital./Dt. Übers. von Thomas Vormbaum. Berlin 2007.
- Ebbersmeyer, Sabrina: *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München 2002.
- Ebert-Schifferer, Sybille: *Caravaggio, Sehen – Staunen – Glauben, Der Maler und sein Werk*. München 2009.
- Ehrmann, Sabine: Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussionen in Italien um 1600, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 48 (1991), Nr. 3, S. 234–249.
- Emison, Patricia: *The Ignudo as proto-capriccio*, in: *Word & Image* 14 (1998), Nr. 4, S. 181–295.
- Enggass, Robert: *Caravaggio's Amor Vincitore*, in: *The Burlington Magazine* 24 (1982), S. 704.
- Enggass, Robert: *La virtù di un vero nobile. L'Amore Giustiniani del Caravaggio*, in: *Palatino II* (1967), S. 13–20.
- Fastenrath, Wiebke: *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*. Hildesheim 1995.
- Ferino-Pagden, Sylvia, Lucia Fornari-Schianchi (Hgg.): *Parmigianino und der europäische Manierismus*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 5. Juni – 14. Sep. 2003. Cinisello Balsamo 2003.
- Ficino, Marsilio: *De Amore. Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lat./Dt. von K. P. Hasse. Hg. und eingel. von P. R. Blum. Hamburg 1984.
- Fiore, Kristina Herrman: *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18 (1979), S. 37–112.

- Flemming, Victoria von: Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis. Mainz 1996.
- Flemming, Victoria von: Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder, in: Mechthild Fend, Marianne Koos (Hgg.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2004, S. 99–119.
- Freedberg, David: *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.
- Friedländer, Walter: *Caravaggio Studies*. Princeton 1955.
- Frommel, Christoph Luitpold (Hg.): *La Villa Farnesina a Rom*. Modena 2003.
- Frommel, Christoph Luitpold: Caravaggio und seine Modelle, in: *Castrum Peregrini* 96 (1971), S. 21–56.
- Frommel, Christoph Luitpold: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco del Monte, in: *Storia dell'arte* 9–19 (1971), S. 5–52.
- Full, Bettina: s.v. Eros, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly, Supplement Band 5)*. Stuttgart et al. 2008, S. 262–275.
- Giustiniani, Vincenzo: *Discorso sopra la musica*, in: ders.: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*. Hg. von Anna Banti. Florenz 1981, S. 13–26.
- Gramatzki, Susanne: Zur lyrischen Subjektivität in den *Rime* Michelangelo Buonarottis. Heidelberg 2004.
- Gramatzki, Susanne: Von Amor zu Eros. Die ästhetisch-soteriologische Funktionalisierung der Liebe bei Michelangelo Buonarroti, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006, S. 73–98.
- Göttler, Christine, Ulrike Müller Hofstede et al. (Hgg.): *Diletto e Maraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998.
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. 1988 (dt. Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin 1990).
- The Greek Anthology*. Übers. von W.R. Paton. 5 Bd. London 1960 (1915).
- Gregori, Mina: *Amor vincitore*, in: *Caravaggio e il suo tempo*. Ausst.-Kat. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel, 14. Mai – 30. Juni 1985. Neapel 1985, Nr. 79, S. 277–281.
- Herrman Fiore, Kristina: Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18 (1979), S. 37–112.
- Hibbard, Howard: *Caravaggio*. New York 1983.
- Hofstede, Ulrike Müller: Künstlerischer Witz und verborgene Ironie: zu Berninis *Aeneas- und Anchisesgruppe* und Bagliones *Cupido cruciatur*, in: Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede et al. (Hgg.), *Diletto e Maraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten 1998, S. 102–127.
- Humfrey, Peter: *Titian, The Complete Paintings*. London 2007.
- Hyde, Lewis: *The Poetic Theology of Love. Cupid in the Renaissance*. Newark 1986.
- Ingenhoff-Danhäuser, Monika: *Maria Magdalena: Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance*. Tübingen 1984.
- Jaumann, Herbert (Hg.): *Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*. Berlin 2004.

- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.
- Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.
- Kruse, Margot: *Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“, Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre**, in: Andreas Kablitz, Ulrich Schulz-Buschhaus (Hgg.), *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum 60. Geb. für Bernhard König*. Tübingen 1993, S. 197–212.
- Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*. Hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig. Wien 1882.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*. Zürich 1986, vol. III, 2; Zürich 1988, vol. IV, 1.
- Longhi, Roberto: *Precisioni nelle gallerie italiane, I.R. Galleria Borghese, Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in: *Vita artistica* 11 (1927), S. 28–35.
- Macioce, Stefania (Hgg.): *Michelangelo Merisi da Caravaggio, fonti e documenti 1532–1724*. Rom 2003.
- Marini, Maurizio: *Io Michelangelo da Caravaggio*. Rom 1974.
- Marini, Maurizio: *Caravaggio „pictor praestantissimus“, l'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*. Rom 2005.
- Maximus, Valerius: *Facta et dicta memorabilia*. Stuttgart 1966 (Biblioteca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Mendelsohn, Leatrice: *Emblemi, epigrammi e statue: L'immagine di Eros nella pittura del Cinquecento e la diffusione della cultura greca nell'Italia del Nord*, in: Vittorio Casale, Paolo D'Achille (Hgg.), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni. Atti del III. Convegno ASLI (Rom 2002)*. Florenz 2004, S. 175–197.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly, Supplemente Band 5)*. Stuttgart, Weimar 2008.
- Panofsky, Erwin: *Der gefesselte Eros*, in: *Oud Holland* 50 (1933), S. 193–217.
- Panofsky, Erwin: *Der blinde Amor*, in: ders.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980, S. 153–202.
- Panofsky, Erwin: *Renaissance der Antike: das 15. Jahrhundert*, in: ders.: *Die Renaissance der Europäischen Kunst*. Frankfurt a.M. 1979, S. 167–215.
- Pacelli, Vincenzo: *Strumenti in posa: novità sull'Amore Vincitore del Caravaggio*, in: *Prospettiva* 57–60 (1989–1990), 1990, S. 156–162.
- Paparelli, Gioacchino: *Paolo Beni e l'anticrusca*. Neapel 1964.
- Pfisterer, Ulrich: *Freundschaftsbilder – Liebesbilder: zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: Sibylle Appuhn-Radtke, Esther P. Wipfler (Hgg.), *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München 2006, S. 258–286.
- Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin 2008.
- Pierguidi, Stefano: *Sull'Amor omnia vincit del J.P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600*, in: *Bollettino d'arte* 137–138 (2006), S. 63–76.
- Platon: *Symposium*. Griech./Dt. Übers. und hg. von Barbara Zahnpfennig. Hamburg 2000.

- Donald Posner: Caravaggio's Homo-Erotic early Works, in: *The Art Quarterly* 34,3 (1971), S. 301–326.
- Plinius: *Naturalis historia*. Hg. u. übers. von Roderich König in Zs.arbeit mit Joachim Hopp. Darmstadt 1992.
- Prater, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio, Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Stuttgart 1992.
- Prater, Andreas: *Im Spiegel der Venus: Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*. München 2002.
- Preimesberger, Rudolf: Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor“ in der Berliner Gemäldegalerie, in: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, ders. (Hgg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München, Berlin 2003, S. 243–260.
- Preimesberger, Rudolf: Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la Scultura*, in: *Caravaggio in Preußen – die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin, 15. Juni – 9. Sept. 2001, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Jan. – 20. Mai 2001. Mailand 2001, S. 73–80.
- Pseudo-Lukian: Buch VIII. Übers. von A. M. Harmon. London 1967 (The Loeb Classical Library).
- Puglisi, Catherine: *Caravaggio*. London 1998.
- Röttgen, Herwarth: *Caravaggio: Der irdische Amor, oder Der Sieg der fleischlichen Liebe*. Frankfurt a.M. 1992.
- Rosen, Valeska von: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Utpictura-opsis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin 2009, 2. Aufl. Berlin 2011.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio, Marino und ihre ‚wahren Regeln‘*, in: Christiane Kruse, Rainer Stillers (Hgg.), *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis Galleria (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung)*. Wiesbaden, S. 307–324 (im Druck).
- Sandrart, Joachim von: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675. Hg. u. komm. von A.R. Peltzer. München 1925.
- Schleier, Erich, in: *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*. Gemäldegalerie Berlin. Berlin 1975, S. 87.
- Schroeder, Veronika: *Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios*. München 1988.
- Schütze, Sebastian: *Caravaggio – das vollständige Werk*. Köln 2009.
- Sickel, Lothar: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*. Berlin et.al. 2003.
- Spike, John: *Caravaggio. Catalogue of paintings*. New York 2001.
- Squarzina, Silvia Danesi: *La collezione Giustiniani. Collezioni I*. Turin 2003.
- Steigerwald, Jörn: *Liebes-Geschichten. Von Petrarcas Amorallegorien zu Fontenelles Allegorisierungen der Liebe*, in: *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 1 (2009), Heft 1, S. 59–86.
- Steigerwald, Jörn: s.v. *Psyche*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption – die antike Mythologie in Literatur, Kunst und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly, Supplement 5)*. Stuttgart, Weimar 2008, S. 622–630.
- Sternweiler, Andreas: *Die Lust der Götter, Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*. Berlin 1993.

- Wethey, Harold E.: The Paintings of Titian. Complete edition. Bd. 3. The Mythological and Historical Paintings. London 1975.
- Wiener, Michael: Caravaggios *Amor vincitore* im Urteil eines Romfahrers um 1650, in: Pantheon 44 (1986) S. 59–61.
- Wurm, Achim: Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino. Berlin, New York 2008.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Caravaggio: *Amor*, Berlin, Gemäldegalerie, SMPK; aus: Maurizio Marini: Caravaggio „pictor praestantissimus“. Rom 2005, Nr. 54, S. 237.
- Abb. 2: Tizian: *Venus erzieht Amor*, Rom, Galleria Borghese; aus: Harold E. Wethey: The Paintings of Titian. Complete edition. Bd. 3: The Mythological and Historical Paintings. London 1975, Kat. Nr. 4, Abb. 159.
- Abb. 3: Frederico Zuccari: *Triumphierender Amor* (Lünettenfresko), Rom, Palazzo Zuccari; aus: Herwarth Röttgen: Caravaggio: Der irdische Amor, oder Der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt a.M. 1992, S. 27.
- Abb. 4: Parmigianino: *Cupido schnitzt den Bogen*, Wien, Kunsthistorisches Museum; aus: Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari-Schianchi (Hgg.), Parmigianino und der europäische Manierismus. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 5. Juni – 14. Sep. 2003. Cinisello Balsamo 2003, Nr. II.2.31, S. 277.
- Abb. 5: Umfeld von Bernardo Strozzi: *Amor*, Privatsammlung; aus: Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret (Hgg.), Colori della musica. Dipinti, strumenti, e concerti tra Cinquecento e Seicento. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom, 15. Dez. 2000 – 28. Feb. 2001. Mailand 2000, S. 149.
- Abb. 6: Raffael: *Loggia di Psiche*, Rom, Villa Farnesina; aus: Christoph Luitpold Frommel (Hg.), La Villa Farnesina a Rom. Modena 2003, S. 55, Abb. 27.
- Abb. 7: Raffael: *Amor*, Rom, Villa Farnesina; aus: Ebd., S. 65, Abb. 34.
- Abb. 8: Raffael: *Jupiter und Amor*, Rom, Villa Farnesina; aus: Ebd., S. 84, Abb. 53.
- Abb. 9: Caravaggio: *Matthäus und Engel*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust); aus: Maurizio Marini: Caravaggio „pictor praestantissimus“, l'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi. Rom 2005, Nr. 52, S. 233.
- Abb. 10: Giovanni Baglione: *Der himmlische Amor besiegt den irdischen*, Berlin, Gemäldegalerie, SMPK; aus: Caravaggio in Preußen – die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin, 15. Juni – 9. Sept. 2001, Palazzo Giustiniani, Rom, 26. Jan. – 20. Mai 2001. Mailand 2001, Nr. D7, S. 299.
- Abb. 11: *Rotfigurige attische Vase*, Detail [LIMC 505]; aus: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Zürich 1986, vol. III, 2, S. 637.
- Abb. 12: Rutilio Manetti: *Amor*, Dublin, National Gallery; aus: Herwarth Röttgen: Caravaggio: Der irdische Amor, oder Der Sieg der fleischlichen Liebe. Frankfurt a.M. 1992, S. 37.
- Abb. 13: Michelangelo: *Ignudo*, 1508–1512, Rom, Capella Sistina; aus: Robin Richmond: Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Wien 1993, S. 64.



Abb. 1: Caravaggio, *Amor*, Berlin, Gemäldegalerie, SMPK



Abb. 2: Tizian, *Venus erzieht Amor*, Rom, Galleria Borghese



Abb. 3: Frederico Zuccari, *Triumphierender Amor* (Lünettenfresko), Rom, Palazzo Zuccari



Abb. 4: Parmigianino, *Cupido schmitzt den Bogen*, Wien, Kunsthistorisches Museum

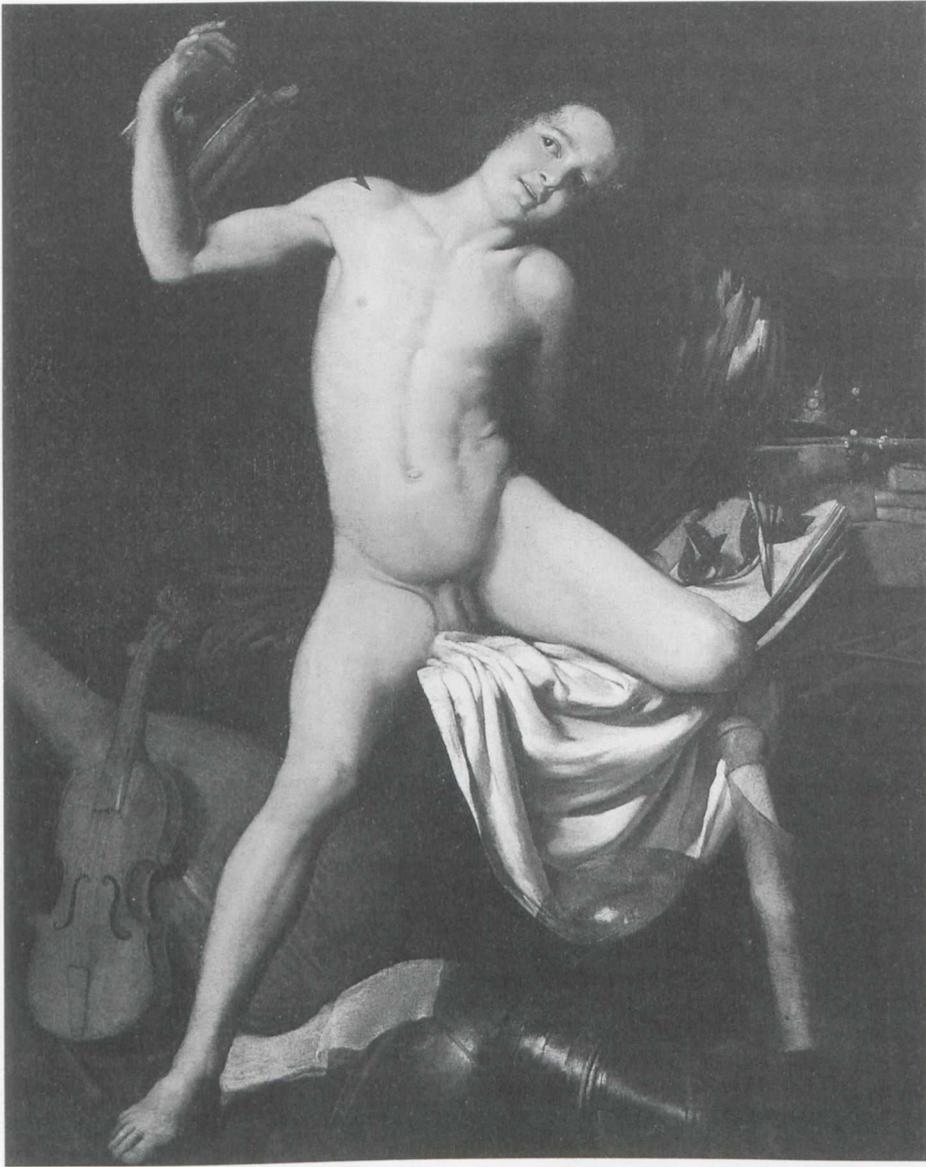


Abb. 5: Umfeld von Bernardo Strozzi, *Amor*, Privatsammlung



Abb. 6: Raffael, *Loggia di Psiche*, Rom, Villa Farnesina

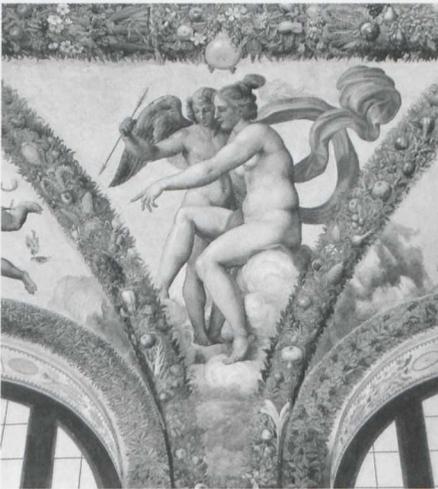


Abb. 7: Raffael, *Amor*, Rom, Villa Farnesina

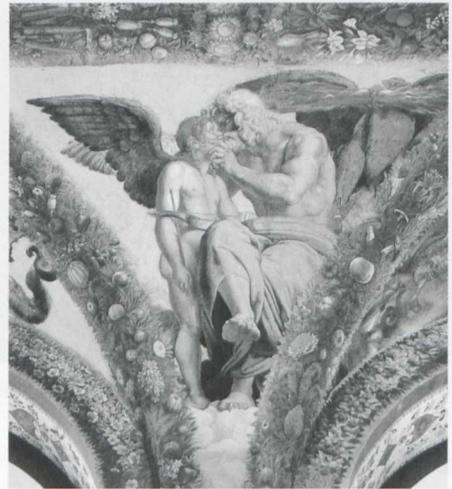


Abb. 8: Raffael, *Jupiter und Amor*, Rom, Villa Farnesina



Abb. 9: Caravaggio, *Matthäus und Engel*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust)

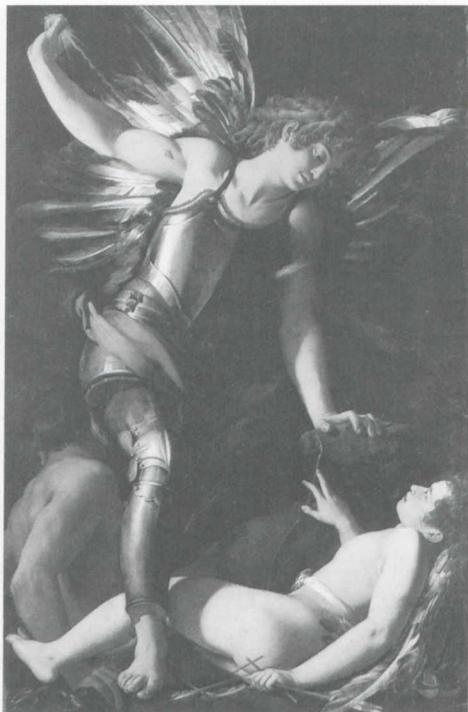


Abb. 10: Giovanni Baglione, *Der himmlische Amor besiegt den irdischen*, Berlin, Gemäldegalerie, SMPK

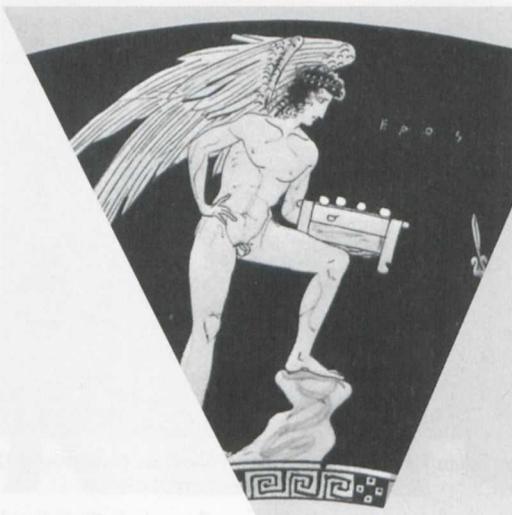


Abb. 11: Rotfigurige attische Vase, Detail

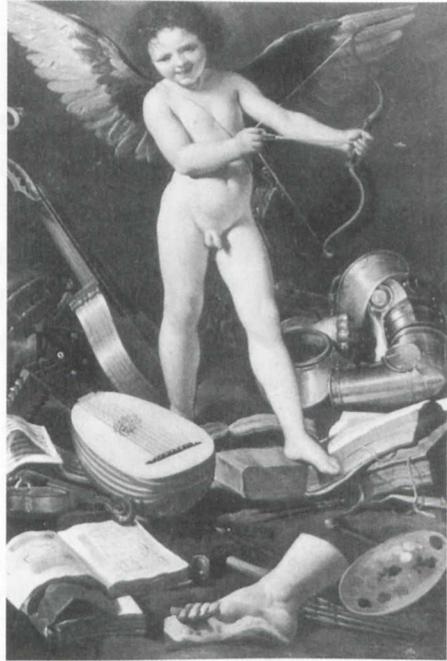


Abb. 12: Rutilio Manetti, *Amor*, Dublin, National Gallery

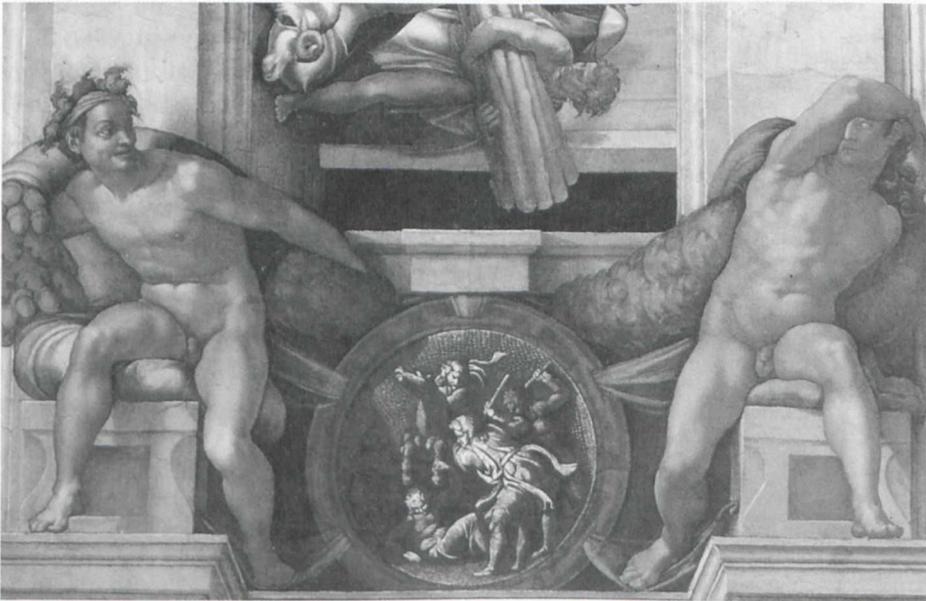


Abb. 13: Michelangelo, *Ignudo*, Rom, Capella Sistina