

Dominik Brabant

## Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler

Der französische Maler Valentin de Boulogne (1591–1632)<sup>1</sup> gilt als der melancholischste Maler innerhalb der Gruppe der Caravaggisten<sup>2</sup> – bekanntlich ein durchaus umstrittener Sammelbegriff für all jene Maler, die meist durch die Vermittlung der Gemälde Bartolomeo Manfredis zur europaweiten Verbreitung der Bildsprache Caravaggios beigetragen haben.<sup>3</sup> Nahezu leitmotivisch zieht sich diese Auffassung durch eine große monographische Ausstellung zu dem Künstler, dessen Karriere sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entwickelte, aus dem Jahr 2016/17. Die Ankündigung des Metropolitan Museum hob hervor, dass Roberto Longhi, der für die Wiederentdeckung Valentins im 20. Jahrhundert wichtige Arbeiten verfasst hat, in diesem noch »the most energetic and passionate of Caravaggio's naturalist followers« gesehen habe.<sup>4</sup> Demgegenüber finden sich im Katalog zahlreiche Bildbeschreibungen, die zu Recht die melancholische Grundstimmung einer Vielzahl der religiösen

---

1 Katharina Volk danke ich herzlich für die Unterstützung bei der Korrektur der Bibliographie und der Bildrecherche. Geburts- und Todesjahr von Valentin de Boulogne sind dank Archivrecherchen von Anatole Dauvergne (1879) und Roberto Longhi (1935) bekannt. Es gilt als gesichert, dass seine Familie aus Coulommiers stammt. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974 1974, S. 124.

2 Bereits im *Directors' Foreword* der letzten größeren Ausstellung zu Valentin de Boulogne wird dieser als »wonderfully inventive painter and poet of melancholy« eingeführt – eine Charakterisierung, die in dem Katalog immer wieder anklingt. Die Ausstellung wurde zunächst im Metropolitan Museum of Art unter dem Titel *Valentin de Boulogne – beyond Caravaggio* und dann im Louvre mit dem leicht variierten Titel *Valentin de Boulogne – réinventer Caravage* gezeigt. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. VII.

3 Vgl. exemplarisch die jüngere Debatte zu den Caravaggisten in Ausstellungen und Studien: FRANKLIN/SCHÜTZE 2011; BONFAIT 2012; VAN DER SMAN 2016; FRIED 2016.

4 Vgl. [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Valentin\\_de\\_Boulogne\\_Beyond\\_Caravaggio](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Valentin_de_Boulogne_Beyond_Caravaggio), 2016, letzter Zugriff: 19.07.2021.

Historien- wie auch der Genreszenen hervorheben. Bezüglich des *Konzerts* von 1615 im Indianapolis Museum of Art ist beispielsweise zu lesen, das Gesicht des jungen Musikers sei »lost in reverie or attentive to the music«. Man sei hier mit Valentins »first attempt to render a psychological dimension« seiner Figuren konfrontiert. Des Weiteren ist in diesem Katalog zu lesen: »The detail introduces a tone, combining amusement and melancholy, and thereby announcing Valentin's future interests.«<sup>5</sup> Auch in den Beschreibungen der Historien Gemälde finden sich zuhauf suggestive Formulierungen zur melancholischen Prägung von Valentins Malerei.<sup>6</sup>

Was aber in dieser Ausstellung wie auch in der nicht allzu umfassenden Literatur zu diesem Künstler – abgesehen von verstreuten Hinweisen – kaum problematisiert, geschweige denn systematisch untersucht wurde, ist der Zusammenhang zwischen dieser »Melancholisierung« der caravaggesken Bildsprache und der sich in den Jahren um 1600 mit besonderer Dringlichkeit herauskristallisierenden Gattungsproblematik. Diese spannt sich in einem komplexen Feld aus Verhandlungen von bereits existierenden Gattungshierarchien sowie der Neucodierung bekannter Bildsprachen aus; sie reicht von der Etablierung neuer Gattungen im Zuge der Entwicklung von innovativen Bildtypen, etwa des Sammlerbildes, bis zu den zugleich vonstattengehenden Prozessen der Vermischung, Hybridisierung und Amalgamierung von Gattungen.<sup>7</sup> Wie schon ein flüchtiger Blick auf das Schaffen Manfredis verdeutlichen kann, kommt den sogenannten Caravaggisten in diesen Umschichtungen eine herausragende Rolle zu. Manfredis entscheidende Neuerungen in der Auseinandersetzung mit den Werken Caravaggios fallen bereits in die Zeit der ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Wie immer wieder betont wurde, verschleifen die Caravaggisten tendenziell Grenzziehungen zwischen den Gattungen: In einer für Manfredi so typischen vielfigurigen Komposition wie der *Verleugnung Petri* (ca. 1616–18) aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig etwa vermengen sich Figurentypen und Darstellungsprinzipien der Historien- und der Genremalerei.<sup>8</sup> Darüber hinaus lässt sich im Œuvre dieses Künstlers sowie auch weiterer Caravaggisten, wie Simon Vouet oder Nicolas Regnier, die Tendenz ausmachen, Gemälde beider Gattungen mit ähnlichen ästhetischen Prinzipien zu behandeln, allen voran der berühmten Helldunkel-Malerei

---

5 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 105.

6 Vgl. exemplarisch die Beschreibung des *Letzten Abendmahls* (1625–26, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini) als geprägt von einem »grave, serious mode«. Ebd., S. 153.

7 Vgl. zur Genese neuer Gattungen um 1600: VON ROSEN 2009; VON ROSEN 2011; zum Gattungsdiskurs um 1600, insbesondere auch zur Bedeutung von Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* für die Gattungsdiskussion im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts GEDOVA 2017, S. 291–478; zur Rolle Caravaggios für die Entstehung des sogenannten »Galeriebildes« FRIED 2010.

8 Vgl. HARTJE 2004, S. 257–260, S. 319–321.

mit nahsichtigen, dicht gedrängten Figuren in unterschiedlichen Körperhaltungen und vielfachen gestischen Bezugnahmen aufeinander. Dadurch heben sich die Werke der Nachfolger Caravaggios von dessen Umgang mit Genre- und Historienkonventionen ab, und zwar insofern dessen wenige, dem Frühwerk zuzurechnende Genreszenen innerhalb seines Gesamtschaffens eine vergleichsweise distinkte Gruppe bilden, die sich von den Historienszenen merklich unterscheidet. Demgegenüber hat Caravaggio mit Gemälden wie der *Berufung des heiligen Matthäus* in der Contarelli-Kapelle in ausgesprochen kühner Weise Genreelemente in die Historienmalerei integriert – eine Strategie der Gattungsmischung, die für die Caravaggisten in hohem Maße einflussreich war.<sup>9</sup>

Wie in der Forschung immer wieder zu Recht betont wurde, kann man Valentins Bildpoetik aber nur sehr eingeschränkt im Sinne einer bloßen Imitation caravaggesker Bildprinzipien oder einer Befolgung der (von Joachim von Sandrart so bezeichneten) *Manfrediana Methodus* erklären – also jener künstlerischen Vereinheitlichungs- und Harmonisierungsarbeit, durch die Manfredi Caravaggios komplexe Bildfindungen für eine breite europäische Rezeption öffnete.<sup>10</sup> Um Valentins Umgang mit Gattungskonventionen und insbesondere die sich in seinem Schaffen abzeichnenden Prozesse der Gattungsmischung zu verstehen, lohnt es also, dessen Bildpoetik in ihrer ästhetischen Eigenständigkeit, ja Eigenwilligkeit in den Blick zu nehmen.

Die noch im Prozess der Entstehung und Ausdifferenzierung befindlichen Gattungen der Malerei zählten bekanntlich in der Frühen Neuzeit zu denjenigen Bildkonventionen, die die Seherwartungen des zeitgenössischen Publikums in entscheidender Weise steuerten. Der kreative und bisweilen subversive Umgang mit Gattungsregeln darf somit als eine herausragende künstlerische Strategie verstanden werden, durch die das ästhetische, aber auch bildpolitische Normengefüge der frühneuzeitlichen Malerei stabilisiert, aber – in unserem Fall wichtiger – ebenso in Verwirrung gebracht werden konnte.

Dabei macht es selbstverständlich einen gravierenden Unterschied, ob ein Künstler in der Königsgattung der Malerei, also in religiösen oder mythologischen Historienszenen, einen melancholischen Ton anschlägt<sup>11</sup>, oder aber dies in einer Gattung unternimmt, die im vorangegangenen Jahrhundert in der Publikumserwartung

---

9 Vgl. LEMOINE 2012, S. 157–169.

10 Vgl. zum Verhältnis von Manfredi und Valentin HARTJE 2004, S. 204–206, S. 234–236.

11 Ein klassischer Künstler, der sich hier zum Vergleich anbietet, wäre Nicolas Poussin. Seit dem 18. Jahrhundert wurde dieser immer wieder in Relation zu Valentin gesehen. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte von Dezallier d'Argenville bis Jacques Thuillier: BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 125–126. Zum Melancholie-Diskurs bei Poussin vgl. den klassischen Aufsatz von Panofsky, PANOFKY 2002.

überwiegend von einer komisch-humoristischen Stilhöhe geprägt war. Die Bildgattung der Alltagsdarstellungen war im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert noch eng mit der Welt der Komödie und hier insbesondere dem Figurenrepertoire der *commedia dell'arte* verbunden.<sup>12</sup> Diese Form des Stegreiftheaters wartete mit tendenziell stereotypen Charakterfiguren auf, wobei der Akzent auf häufig improvisierten performativen Handlungen lag, die in der Regel einem relativ festen und dem Publikum wohlvertrauten Schema folgten.<sup>13</sup> Wie Barry Wind, Olivier Bonfait und andere herausgearbeitet haben, griffen Genremaler vielfach auf solche typisierten, sozial codierten Figuren zurück.<sup>14</sup> Lange vor der Erfindung der Soziologie im 19. Jahrhundert als akademischer Disziplin bildete sich in der Genremalerei so etwas wie ein sozialanalytischer Blick heraus. Der ästhetische Reiz von Genredarstellungen in der Zeit um 1600 lag also in der das Publikum unterhaltenden Anamnese der Physiognomik, der schichtspezifischen Kleidung, des Habitus, des Ambiente und der jeweiligen Verhaltensweisen der Figuren – diese Tradition wirkte noch weit in die Malerei des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts nach.<sup>15</sup>

Valentin aber hat sich offensichtlich in einer Vielzahl seiner Werke auf eine melancholische »Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge«<sup>16</sup> eingelassen (um hier mit einer gewissen interpretativen Freiheit Walter Benjamins Charakterisierung der barocken Melancholie in seinem Trauerspiel-Buch aufzugreifen). Im Gegenzug folgte aus dieser Transformation aber auch, dass sich der Künstler überraschend deutlich und konsequenter als seine Mitstreiter – allen voran Simon Vouet – von einer humorvollen, satirischen, burlesken, oft zotigen und bisweilen das Gegenüber herabsetzenden Bildsprache distanzierte, für die die Genremalerei in den Jahren um 1600 in erster Linie geschätzt wurde.<sup>17</sup>

---

12 Grundlegend hierzu WIND 1974, S. 25–35.

13 Zur *commedia dell'arte* in ihren unterschiedlichen theatertheoretischen und -praktischen Kontexten sowie im Horizont ihrer internationalen Verbreitung: BALME/VESCOVO/VIANELLO 2018.

14 Vgl. WIND 1974; BONFAIT 2008.

15 Der hier skizzierten Problematik werde ich mich in einem umfassenden Kapitel meiner im Entstehen begriffenen Habilitationsschrift, die der Genese des »sozialanalytischen« Sehens in der Geschichte der europäischen Genremalerei nachgeht, widmen. Zudem ist ein Aufsatz zu Valentins Wahrsagerinnen-Szenen in Vorbereitung, der in einem Tagungsband zu Phänomenen der Ambiguität und Temporalität in der Genremalerei publiziert werden soll. Dieser wird von Britta Hochkirchen und mir herausgegeben und geht auf eine Tagung im November 2020 zurück.

16 BENJAMIN 1978, S. 132.

17 Vgl. exemplarisch die Bedeutung von Humor in der Darstellung von Genreszenen, die Nahrung und Essen thematisieren, sowie zu ihren medizingeschichtlichen Kontexten McTIGHE 2004.

Im Folgenden soll die Frage aufgeworfen werden, welchen Stellenwert Motive und ästhetische Inszenierungen von Melancholie und Reflexion in Valentins Genreszenen einnehmen und welche Konsequenzen diese in Bezug auf die Gattungsfragen und die Rezeption dieser Werke haben.<sup>18</sup> Nur am Rande interessiert dabei die zu diesem Zeitpunkt und spätestens seit Albrecht Dürers berühmtem Stich *Melencolia I* (1514) konventionalisierte Motivik des Melancholikers.<sup>19</sup> Vielmehr soll die für das Publikum blickleitende Inszenierung einer spezifischen Sicht auf Genreszenen im Zentrum stehen. In narratologischer Hinsicht wird diese als eine Suspendierung von (erzähllogisch zu erwartenden) Handlungsfolgen analysiert werden; eine sich melancholisch gebende Malerei tendiert also, wie gezeigt werden soll, dazu, nicht kausale Handlungsketten zu veranschaulichen, sondern Momente des Innehaltens und der reflexiven Distanznahme vom Geschehen. Aus der Perspektive der Schilderung des Bildpersonals soll Valentins Tendenz zum Melancholischen als dessen Neigung zur Darstellung der Bildfiguren als in sich absorbierte, verinnerlichte, reflexive Figuren gekennzeichnet werden. Beiden Aspekten, also der Unterbrechung oder Verzögerung einer in der Bilderzählung sich entfaltenden kausallogischen Handlung, wie sie seit der Renaissance in besonderem Maße in der Historienmalerei kultiviert worden ist,<sup>20</sup> sowie der Interiorisierung des Bildpersonals und in der Folge auch der Rezipienten, die sich auf solche Szenarien mit interessiertem oder gar einfühelndem Blick einlassen, widmen sich die nachfolgenden Überlegungen. Hierbei soll die Aufmerksamkeit auch auf die Verbindung der Werke mit anderen Gemälden des Künstlers sowie schlaglichtartig auf Bilder weiterer Maler gerichtet werden.

Wie aber lässt sich das Verhältnis von Melancholie und Gattungsreflexion in theoretisch-methodischer Hinsicht, aber auch in Bezug auf die hier fokussierte Epoche erfassen? Der Romanist Ulrich Schulz-Buschhaus hat ausgehend von der methodisch-epistemologischen Problematik von Epocheneinteilungen den anregenden Versuch unternommen, den literarischen Barock durch eine »Bewegung zur Mischung der Gattungen« zu beschreiben. Dabei hat er unterschiedliche Formen solcher Gattungsmischungen differenziert. Für die hier im Zentrum stehende Fragestellung sind insbesondere die von dem Autor als für diese Epoche »in höchstem Maß« spezifisch bezeichneten »Ansätze zur völligen Auflösung der humanistischen Gattungshierarchie« signifikant. Ein solcher Prozess sei immer dann zu konstatieren,

---

18 Vgl. zur Darstellung von Melancholie in der Geschichte der Kunst allgemein CLAIR 2006.

19 Vgl. die klassischen Beiträge zu Dürers *Melencolia*-Stich, ihren Vorläufern, Kontexten und bildgeschichtlichen Folgen KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1992; BÖHME 1989.

20 Vgl. BRASSAT 2003, S. 3–91.

wenn ein bestimmtes stilistisches Prinzip wie das des Konzeptismus, der ›acutetze‹ oder ›agudezas‹ die traditionellen Distinktionen unterschiedlich konnotierter literarischer Gegenstände zu überlagern beginnt. [...] Alle Genera werden dann sozusagen nivelliert, um darauf nach einem neuen Prinzip, das nichts mehr mit der Dignität ihrer Themen zu tun hat, geordnet und bewertet zu werden.<sup>21</sup>

Der von Schulz-Buschhaus erwähnte ›Scharfsinn‹, der etwa in den Schriften Emmanuele Tesauros kultiviert worden ist, soll hier zwar nicht Thema sein. Aber vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Bemerkungen zum Zusammenhang von stilistischen bzw. ästhetischen Prinzipien und dem Gattungsgefüge möchte dieser Beitrag die Frage zur Diskussion stellen, ob Valentins ›gemalte Melancholie‹ womöglich als ein vergleichbares übergreifendes Prinzip der Gattungstranzendierung gewertet werden kann. Wie dargelegt werden soll, kommt diesem ästhetischen Credo die Fähigkeit zu, Gattungsgrenzen aufzulösen bzw. diese zumindest als Paradigma der Kunstrezeption in einem solchen Maße in den Hintergrund zu drängen, dass Gattungsregeln, wenn schon nicht gänzlich überwunden, so doch zumindest subversiv unterlaufen werden – insbesondere, wenn man vergleichende Blicke auf die Genre- und die Historienszenen wirft. Wie anhand der exemplarischen Bildbetrachtungen aufzuzeigen versucht wird, begegnen uns bei Valentin Phänomene der Gattungsmischung allerdings weniger im Sinne einer Hybridisierung oder Amalgamierung, in deren Rahmen Prozesse des Zusammenfügens von Gattungen ostentativ ausgestellt oder aber verschliffen werden, sondern eher als Ausdruck einer Neigung zur Gattungsnivellierung, die als Tendenz zur generellen Melancholisierung des Individualstils betrieben wird.

Es folgen drei Abschnitte: In einem ersten Teil mit dem Titel *Haudegen und Melancholiker* steht vor allem die Künstlerbiographik des 17. Jahrhunderts, aber auch die jüngere Forschungsdebatte zu Valentin im Zentrum. Auf dieser Basis soll sodann in einem zweiten Schritt unter den Stichwörtern *Drastik und Verfeinerung* das Motiv der Karten- und Würfelspieler im Vordergrund stehen sowie Valentins Entwicklung von einem Repräsentanten einer drastischen und düsteren Bildsprache im Stile Cecco del Caravaggios und Jusepe de Riberas hin zu einem Vertreter einer melancholischen und bisweilen ›lyrischen‹ Genremalerei. Schließlich sollen unter den Stichwörtern *Interiorisierung und Ambiguierung* Schlaglichter auf das reifere Werk geworfen werden. In diesem Kapitel soll es dann vor allem um Phänomene der Gattungsmischung gehen, aber auch um ästhetische Strategien der Ambiguierung von Bildsinn.<sup>22</sup> Schon

---

21 SCHULZ-BUSCHHAUS 1985, S. 229.

22 Vgl. zur Ambiguität von Caravaggios Genreszenen BRASSAT 2006.

hier sei betont, dass die damit einhergehenden, umfangreichen Fragestellungen im Rahmen eines Tagungsbeitrags kaum umfassend analysiert werden können. Daher sollen im Folgenden lediglich an wenigen Text- und Bildbeispielen Annäherungen an diese Problemlage unternommen werden. Ein Schlusskapitel wird dennoch den Versuch unternehmen, einige methodisch-theoretische Folgerungen aus dem bisher Gesagten zu ziehen.

### 1. Haudegen und Melancholiker: Zur Künstlerbiographik und zur Forschungsdebatte

In der älteren Viten-Literatur findet sich kaum ein stichhaltiger Hinweis auf eine Stilisierung Valentins als Melancholiker.<sup>23</sup> Während der Künstler in Giulio Mancinis *Considerazioni sulla Pittura* von 1617–20 noch gar nicht genannt wird,<sup>24</sup> dominiert in den Viten von Giovanni Baglione von 1642 und Giovanni Pietro Bellori von 1672 eher die Einschätzung des Malers als kraftstrotzender Lebemann mit einem typisch caravaggesken Hang zur sozialen Devianz. Eine solche Einschätzung verwundert bei diesen Autoren mit ihrem skeptischen Verhältnis zu Caravaggio und dessen ihrer Ansicht nach ebenso weitreichendem wie fragwürdigem Einfluss auf junge Künstler nicht.<sup>25</sup> Baglione verwendet nicht wenige Zeilen auf die Schilderung des tragischen Endes des Künstlers, der sich seinem Bericht zufolge nach einer durchzechten Nacht mit seinen Künstlerkollegen in der *Fontana del Babuino* Kühlung verschaffen wollte und daran gestorben sei.<sup>26</sup> Aber sie wird auch durch die wenigen Dokumente zu Valentins Leben untermauert, die uns vorliegen. So trat der Künstler, der ausweislich neuester Archivreise seit 1614 gesichert in Rom tätig war<sup>27</sup> und spätestens seit dem Jahr 1627 unter anderem die Familie Barberini zu seinen Mäzenen zählen durfte, im Jahr 1624 der von nordalpinen Künstlern dominierten Vereinigung der *Bentvueghels* bei. Diese waren bekanntlich nicht nur als Künstlergruppe für Genreszenen mit einer subtilen Schilderung sozialer Marginalität bekannt, sondern man sagte ihnen ebenso einen regelrechten Kult exzessiver Trinkgelage nach.<sup>28</sup>

---

23 Einen Überblick zur *fortuna critica* Valentins bietet MOJANA 1989, S. 38–43.

24 Vgl. PAPI 2016, S. 32.

25 Vgl. SARACENO 2021.

26 Vgl. BAGLIONE 1642, S. 337f. Es wäre zu klären, ob die Anekdote zu Valentins fatalem Kühlungsversuch Topoi der Temperamentenlehre aufgreift, wonach der Künstler hier eher als Sanguiniker denn als Melancholiker in Erscheinung treten würde.

27 Vgl. CAVAZZINI 2017, S. 20.

28 Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 125. Sandrart deutet an, dass der Künstler die Nähe zu nordalpinen Künstlergemeinschaften gesucht habe. Zu Valentins persönlichem Umfeld im Kreis der Bentvueghels, vgl. CAVAZZINI 2017, S. 17–20.

Baglione sieht Valentin in der Nachfolge des »stile di Michelagnolo da Caravaggio, dal naturale ritrahendo.« Der Maler und Kunsthistoriograph spricht davon, dass »quest-huomo [faceva] le sue pitture con buona maniera, e ben colorite a olio, e tocche con fierezza; / i colori a olio ben'impastava.«<sup>29</sup> Der klassizistisch orientierte Bellori, der Valentin nur einen wenige Zeilen umfassenden Absatz widmete, berichtet, dass der ursprünglich aus Brie stammende Künstler nach Rom gekommen sei, um »lo stile del Caravaggio con maniera vigorosa, e tinta« zu folgen. Diese kurze Charakterisierung findet sich bezeichnenderweise zwischen seinen Kapiteln zu Jusepe de Ribera und Gerard van Honthorst. Im Vergleich zu anderen Künstlern der naturalistischen Richtung seien seine Werke aber von einer avancierten Form der »disposizione delle figure« geprägt, und er sei insgesamt sorgfältiger als diese in seinen Werken vorgegangen; doch sei er wie auch seine Kollegen »inclinato a bizzarie di giuochi, suoni e zingarate.«<sup>30</sup> Baglione wiederum schildert in einem leicht vorwurfsvollen Ton das tragische Ende des Künstlers. Wie er berichtet, sei es nur durch die Intervention Cassiano Dal Pozzos, der die Kosten für die Beerdigung übernommen hatte, überhaupt möglich gewesen, dem Künstler einen würdevollen Abschied zu bereiten.<sup>31</sup>

Über diese Feierlichkeiten gibt auch Joachim von Sandrart in der *Teutschen Akademie* von 1675 Auskunft, der Valentin wohl noch persönlich kannte. Sandrart erklärt Valentin unter anderem zu einem Nachfolger von Caravaggio und »deßen discipulo Manfredi«. Die rezente Forschung lehnt eine ausschließliche Filiation der Bildsprache Valentins von Manfredi weitgehend ab oder bezweifelt diese zumindest mit guten Gründen. Demgegenüber wurde die plausible These geäußert, dass es sich bei den ästhetischen Entdeckungen beider Maler um parallele künstlerische Prozesse handeln könnte.<sup>32</sup> In charakterlicher Hinsicht jedenfalls wird der Künstler von Sandrart kaum weiter auffällig als »eines sehr aufrichtigen Gemüts gewesen« beschrieben.<sup>33</sup>

---

29 BAGLIONE 1642, S. 337.

30 BELLORI 1976, S. 235f. Vgl. zu Belloris kunsttheoretischem Standpunkt WINDORF 2019, S. 273–283. Zu Belloris Begrifflichkeiten und Konzepten, vgl.: OY-MARRA 2018. Zur Genese der Viten vgl. VON ROSEN 2016.

31 BAGLIONE 1642, S. 338.

32 Vgl. PAPI 2016.

33 VON SANDRART 1675, S. 367, vgl. zudem PAPI 2016, S. 33–37. In einer ersten großen Ausstellung zu Valentin und den französischen Caravaggisten (1974, Paris, Grand Palais) lagen viele der grundlegenden Fragen zu Valentins künstlerischer Laufbahn noch im Dunkeln. So fragten die Autoren in ihrem Artikel über Valentin: »Quelle put être la formation du jeune peintre? Travailla-t-il avec Manfredi? Quels furent ses rapports avec Vouet? [...] Eut-il également des contacts avec Cecco del Caravaggio, ou avec Douffet avec qui il habitait en 1620? On ne sait.« Hier konnte die Forschung

Einen ganz anderen Tonfall als diese frühen Biographen schlug dann im 20. Jahrhundert Jacques Thuillier an, als er in einem für die Neuentdeckung Valentins wichtigen Artikel von 1958 in suggestiver Weise von einem melancholischen Bildkosmos schrieb, der von schmerzerfüllten und ernsthaften Figuren bevölkert und dessen Ambiente von einer tiefgreifenden Traurigkeit durchtränkt sei – allerdings ohne hierbei auf das Verhältnis dieser Ästhetik zur Gattungsproblematik einzugehen.<sup>34</sup> Etwas mehr als zehn Jahre später setzte schließlich der wortgewaltige Yves Bonnefoy in seinem Buch *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque* die Genreszenen wie auch den Künstler selbst ganz ins Zeichen des Saturn:

Une tristesse, une gravité, un silence, une torpeur mystérieuses: et voici que la ville, le musicien, le soldat, ne sont plus les figures indifférentes de la commune scène de genre, ni surtout les moments d'une satire sociale, mais les fantômes presque effrayants qu'un homme évidemment seul a évoqués et médités, sous le signe de son destin. Si Valentin est caravagesque, et acquis aux sujets où c'est par une pudeur ›terrible et fatale‹, comme le dira un autre exilé de la vérité partageable, Arthur Rimbaud. [...] L'expérience dernière de Valentin, c'est le néant; et entre lui et ces créatures qu'il a fréquentées et qu'il aime, il sent grandir une nuit.<sup>35</sup>

Wie kaum zu übersehen, ist dieses Zitat nicht frei von modernistischen Bohème-Klischees, wie sie ja auch bis weit ins 20. Jahrhundert auf Caravaggio projiziert worden sind.<sup>36</sup> Aber Bonnefoys Beobachtung, dass Valentins Genreszenen den Modus

---

zwischenzeitlich dank umfangreicher Archivarbeiten manche Leerstelle im Leben des Künstlers füllen. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 124.

34 THUILLIER 1958.

35 BONNEFOY 1970, S. 165.

36 Eine solche Deutung vertrat beispielsweise FROMMEL 1971. Erst Kunsthistoriker\*innen wie Rudolf Preimesberger oder Valeska von Rosen haben auf die ikonographisch versierten Anspielungen in Caravaggios Werk aufmerksam gemacht. Preimesberger etwa deutete Caravaggios *Amor als Sieger* aus der Berliner Gemäldegalerie als eine verstörende *imitatio* von Michelangelos Heiligem Bartholomäus in der Sixtinischen Kapelle. So schreibt Preimesberger, »[d]er reife kahlköpfige Mann mit Vollbart« sei von Caravaggio »in einen Knaben verwandelt [worden], der eschatologisch erscheinende Apostel und Märtyrer auf den Wolken des jüngsten Tages in eine Verkörperung des *amor profano*, der die Notationen und Konnotationen physischer Liebe überdeutlich beigemischt sind.« Die unkonventionellen Bildfindungen des Künstlers haben diese Kunsthistoriker\*innen also nicht mehr als unvermittelte Ausgeburten eines unbändigen Rebellen gedeutet, sondern als kalkulierte Inszenierungen von Originalität und Authentizität. Vgl. PREIMESBERGER 2003, S. 252. Vgl. ebenso VON ROSEN 2006; VON ROSEN 2009.



1. Valentin de Boulogne, *Die Wahrsagerin*, Paris, Musée du Louvre,  
Öl auf Leinwand, 125 x 175 cm, ca. 1626–1628.

sozialer Satire hinter sich lassen, um in dieser Gattung ein neues visuelles Terrain zu erobern, wurde zu Recht in der jüngeren Forschung wieder aufgegriffen – sie soll auch hier leitend sein.

Diese Einschätzung wird im Vergleich von Valentins *Wahrsagerin* (ca. 1626–28, Abb. 1) aus dem Louvre mit der bekannten Bildversion dieses Motivs von Vouet (ca. 1620, Abb. 2), die in Ottawa aufbewahrt wird, nachvollziehbar.<sup>37</sup> Beim Gemälde des letztgenannten Künstlers herrscht eine theatralische und burleske Atmosphäre vor, in der dem Betrachter insbesondere durch die Inkarnattöne der Protagonisten eine eindeutige Rollenverteilung signalisiert wird, so dass sich dessen Aufmerksamkeit ganz auf die heitere Pointe richten kann. Diese kulminiert in der Erkenntnis, dass die vermeintliche Betrügerin, also die Wahrsagerin, nun selbst die Betrogene ist – sie wird gerade von dem rechts hinter ihr stehenden Mann bestohlen. Auch bei

---

37 Vgl. zu diesem Motiv und seiner Tradition HELD 1996, S. 33–35; HIRDT 1996; KRÜGER 2001, S. 256–257; LANGDON 2001; FEIGENBAUM 2014.



2. Simon Vouet, *Die Wahrsagerin*, Ottawa, National Gallery of Canada, Öl auf Leinwand, 120 x 170,2 cm, ca. 1620.

Valentin findet sich dieses Motiv, das eher der französischen als der italienischen Tradition entstammt.<sup>38</sup> Aber der humoristische Einfall, der sich selbstredend auch moralisch ausdeuten lässt, wird im trüben Licht der düsteren und geheimnisvollen Atmosphäre regelrecht zu einem Nebenschauplatz degradiert. Fast drängt sich der Eindruck auf, als sei dies lediglich ein notwendiges Tribut an die Gattungstradition, das nun von einem neuartigen Interesse an ›psychologisch‹ uneindeutigen – man achte auf das verschattete Gesicht der Wahrsagerin – Bewusstseinszuständen überdeckt wird.<sup>39</sup>

---

38 Vgl. zur Motivgeschichte der Wahrsagerin unter anderem aus der Tradition der *commedia dell'arte* und zu Vouets Umgang mit diesem Figurenrepertoire im Vergleich zu Valentins Auffassung BONFAIT 2009, S. 56–65.

39 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 185–187. Am Rande sei nur bemerkt, dass die im Grunde anachronistische Vorstellung, dass Valentins Werke ein hohes psychologisches Gespür aufweisen, auf eine Problematik aufmerksam macht, die derjenigen einer Untersuchung der melancholischen Prägung seiner Werke durchaus ähnlich ist. Immer wieder stößt man in der Beschäftigung mit dessen *Œuvre* auf Bildphänomene, die mit dem diskursiven Repertoire seiner Zeitgenossen, etwa der Kunsttheorie, nicht gänzlich zu fassen sind.

Eine Auffassung von Valentins Kunst, wie sie Bonnefoy formulierte, wurde dann mehr oder weniger stillschweigend von Marina Mojana in einer bis heute maßgeblichen Monographie mit Werkkatalog von 1989 übernommen. In einem Kapitel über Valentins stilistische Entwicklung kennzeichnete sie die Differenzen der Malstile Caravaggios und Valentins im Sinne von diametral verschiedenen Welthaltungen und, zumindest andeutungsweise, unterschiedlichen literarischen Gattungstraditionen. Da eine solche Einschätzung in der Valentin-Rezeption vielfach aufgegriffen wurde, sei sie umfassend zitiert:

Le taverne descritte dal Valentin sono luoghi silenziosi, frequentati da cortesi cavalieri o da soldati in preda alla sbornia triste e non certo rissosi. [...] Cantore di un mondo inesistente, l'artista descrive una realtà idealizzata, quasi la vedesse con occhi innamorati. Interprete romantico di una bohème che il più delle volte è finzione letteraria, il Valentin non tradisce tuttavia lo spirito di Caravaggio. Oggetto della sua ricerca pittorica non sono le azioni, ma i pensieri; non più la realtà colta nel suo drammatico divenire, ma la realtà in essere delle intenzioni e dei sentimenti. Caravaggio e Valentin, in perfetta unità d'intenti, rappresentano due aspetti complementari (quello tragico e quello lirico) della medesima realtà.<sup>40</sup>

Es ist fraglich, ob diese für die gegenwärtige Forschungsdebatte wohl allzu binäre Einteilung für ein Verständnis der Werke erhellend ist, oder aber, ob sie deren jeweilige Feinheiten und Vielschichtigkeit nicht eher verdeckt.<sup>41</sup> Dennoch ist die These, dass Valentin Caravaggios Bildsprache im Sinne einer Idealisierung wie auch Verinnerlichung überformt, grundsätzlich überzeugend – sie soll daher neben Bonnefoys Idee einer Lossagung des Künstlers von satirisch-humoristischen Intentionen für die Bildbetrachtungen leitend sein.

Wie gezeigt wurde, taucht der Topos von Valentin als Melancholiker in expliziter Form erst im 20. Jahrhundert innerhalb der kunsthistorischen Forschungsdebatte zu diesem Künstler auf. Dies sollte uns natürlich zur Vorsicht aufrufen, in die Werke nicht vorschnell ästhetische Qualitäten oder künstlerische Intentionen hineinzuprojizieren, die den Zeitgenossen in dieser Form nicht zwingend vor Augen gestanden haben müssen. Eine methodische Forderung nach strenger Begriffsarbeit, wie sie prominent etwa von Michael Baxandall formuliert wurde, stützt sich in der kunst-

---

40 MOJANA 1989, S. 28f.

41 Seit Michael Frieds Buch über *The Moment of Caravaggio* ist die Forschung auf die starke Betonung in der Malerei des Künstlers von Zuständen der Absorption, der Reflexion und des Nicht-Handelns aufmerksam geworden. Vgl. FRIED 2010. Im Gegenzug finden sich bei Valentin eine Reihe von Gemälden, die explizit Momente der Gewalt oder turbulente Handlungsabläufe präsentieren.

historischen Rekonstruktion primär oder ausschließlich auf den zeitgenössischen, diskursiv formulierten Wahrnehmungshorizont einer Epoche.<sup>42</sup> Bei allzu rigoroser Auslegung kann sie jedoch auch Gefahr laufen, Phänomene, die beispielsweise in der Kunsttheorie nicht *expressis verbis* formuliert worden sind, allzu schnell als historisch inexistent zu deklarieren.

Angesichts dieser Frage nach einem tragfähigen methodischen Zugang zum Verhältnis von Bild und Text, Visualität und Textualität gilt es, eine Annäherungsweise zu finden, die sich gegenüber der Eigendynamik von Motivtraditionen und ästhetischen Idiomen sensibel zeigt – selbst wenn diese zum entsprechenden Zeitpunkt im biographisch-kunsttheoretischen Schrifttum (noch) nicht reflektiert worden sind.<sup>43</sup> Tatsächlich zeigt sich gerade im Blick auf die kunsttheoretischen Erörterungen zur Genremalerei, dass diese gegenüber den künstlerischen Innovationen eher als nachträgliche Versuche der intellektuellen Durchdringung denn als zeitgleiche Formen der Theoriebildung zu verstehen sind.<sup>44</sup> Es wäre also zu viel erhofft, wollte man von biographischen und kunsttheoretischen Quellen erwarten, dass sie zur Zeit Valentins oder in den Folgejahrzehnten so subtile Aspekte seines Schaffens thematisierten wie etwa die Entfaltung einer Bildpoetik des Melancholischen. Zudem muss stets mitbedacht werden, dass Valentin keineswegs zu denjenigen Künstlern zählt, über die allzu viele Seiten Biographik oder gar theoretische Erörterungen geschrieben worden sind. Insgesamt aber ist es unwahrscheinlich, dass Valentins zeitgenössisches Publikum die offenkundigen Melancholie-Motive seines Schaffens nicht registriert hätte – und eine solche Betonung des Melancholischen nicht intuitiv im Sinne des zeitgenössischen Topos eines *ogni pittore dipinge se* auch auf die Künstler-Persona übertragen hätte.<sup>45</sup>

## 2. *Drastik und Verfeinerung: Zum Motiv der Karten- und Würfelspieler*

Valentins ›Melancholisierung‹ der caravaggesken Bildpoetik leistet also, wie in den nun folgenden Bildbetrachtungen dargestellt werden soll, gerade im Bereich der Genremalerei eine tiefgreifende Transformation dieser Gattung. Indem den Bildfiguren, aber auch der ästhetischen Inszenierung insgesamt, eine nachdenkliche Welthaltung zuerkannt wird und das gesamte Ambiente in ein schwermütiges Licht getaucht wird, lässt Valentin den Alltag und seinen sozial oftmals niedrig gestellten Charakteren

---

42 Vgl. BAXANDALL 1972.

43 Zum Verhältnis von Bild und Text bei Caravaggio und seinen Nachfolgern, vgl. VON ROSEN 2009, S. 4–10.

44 Vgl. GAEHTGENS 2002.

45 Vgl. zu diesem Topos ZÖLLNER 1992.



3. Valentin de Boulogne, *Die Falschspieler*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl auf Leinwand, 94,5 x 137 cm, ca. 1615–1618.

ein ›psychologisch‹ feinsinniges Innenleben zukommen, durch das Handlungsstereotype der Genremalerei hinterfragt werden können. Jedoch hat der Künstler solche ästhetischen Strategien erst allmählich im Verlauf seiner Karriere entwickelt.<sup>46</sup> Im interpikturalen Kosmos der Caravaggio-Nachfolge wollte sich Valentin offenbar zunächst als Vertreter einer ebenso drastischen wie düsteren Variante dieser Malerei einen Namen machen.

Der schwierigen Datierungslage des Frühwerks zum Trotz ist sich die Forschung recht einig, dass eines der frühesten Genregemälde von Valentin die Dresdner *Falschspieler* (Abb. 3) von ca. 1615 bis 1618 sind.<sup>47</sup> Das ikonographische Vorbild für dieses nahezu ganz auf Schwarz-, Rot-, Braun- und Inkarnattöne reduzierte Bild sind freilich Caravaggios berühmte *Falschspieler* (Abb. 4) von 1594, und zwar selbst noch hinsichtlich der Maße, die bei beiden Werken etwas mehr als 90 x 130 cm betragen.<sup>48</sup>

---

46 In diesem Zusammenhang ist es umso bemerkenswerter, dass vor allem die ästhetischen und motivischen Akzente des Frühwerks in den ersten Viten der Kunsthistoriographen ein Echo finden.

47 Vgl. PAPI 2016, S. 31.

48 Vgl. LANGDON 2012; KRÜGER 2006.



4. Caravaggio, *Die Falschspieler*, Forth Worth/Texas, Kimbell Art Museum, Öl auf Leinwand, 94 x 131 cm, ca. 1594.

Wie naheliegend diese Filiation auch späteren Generationen schien, zeigt sich auch daran, dass das Werk bis ins 20. Jahrhundert hinein noch als ein Gemälde von Caravaggio galt.<sup>49</sup> Es lohnt daher, Valentins offenkundige Aneignung wie auch seine Abgrenzungsgesten gegenüber seinem berühmteren Vorbild in den Blick zu nehmen.<sup>50</sup>

---

49 Die Zuschreibung an Valentin erfolgte 1906 durch Kallab. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 128.

50 Jegliche Frage nach Valentins Umgang mit Gattungskonventionen wird durch eine kunsthistorische Besonderheit in der Auseinandersetzung mit Valentins Werken erschwert: Gerade im Fall der Genremalerei kennen wir die ursprünglichen Besitzer nicht, da diese in der Regel erst in Inventaren des 18. Jahrhunderts auftauchen. Vgl. LEMOINE 2016, S. 4. Die Provenienz der Dresdner *Falschspieler* beispielsweise reicht lediglich bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts zurück, wo das Werk vermutlich – wie ein »L« auf der Leinwand zu beweisen scheint – zur Sammlung Kaiser Leopolds I. von Habsburg gehörte. Vgl. ebenda, S. 94. Erst ab 1624 sind Aufträge archivalisch nachweisbar; wie erwähnt ab 1627 vor allem für Kardinal Francesco Barberini, so dass man für die Zeit davor vor allem auf stil- und entwicklungsgeschichtliche Einschätzungen angewiesen ist. »Aucune de ses oeuvres antérieures à 1627 (cinq ans avant sa mort) n'est documentée, et toute reconstitution de son oeuvre avant cette date repose sur des critères stylistiques bien fragiles.« BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 124.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, Caravaggios listiges Spiel mit den Betrachtenden und ihren Erwartungen in seinen frühen Genreszenen eingehend zu analysieren. Daher sei nur so viel angedeutet: Bekanntlich kreisen die wenigen Genregemälde Caravaggios in motivischer wie auch rezeptionsästhetischer Hinsicht um Themen der Täuschung und des Betrugs. Das Publikum wird dazu eingeladen, sich in die jeweils unterschiedlichen Bewusstseinszustände seiner auch sozial höchst divers charakterisierten, als Halbfiguren gezeigten Protagonisten hineinzusetzen und die eigene Position als Mitwissende, vielleicht sogar als Komplizen des stattfindenden Betrugs zu reflektieren. In den *Falschspielern* findet dieses raffinierte Spiel beispielsweise ein Echo in der auffälligen physiognomischen Ähnlichkeit des getäuschten Jünglings mit demjenigen des im verlorenen Profil gesehenen Betrügers, durch die der vermeintlich klare Gegensatz zwischen Gut und Böse, moralisch arglos und verwerflich, in irritierender Weise zu verschwimmen droht.<sup>51</sup>

Auf der Basis dieser wenigen Hinweise konzentriere ich mich ausschließlich darauf, wie Valentin Caravaggios in farblicher Hinsicht variationsreichen Bildentwurf mit der hochgradig illusionistischen Schilderung unterschiedlicher Materialien, Stoffmuster und Hauttypen in eine düstere Kaschemmen-Atmosphäre übersetzt hat. So findet sich bei Valentin beispielsweise ein einfacher Holztisch anstelle des raffiniert gemusterten Teppichs mit seinen schimmernden Lichtreflexen.<sup>52</sup> Die psychologisch aggressive Gespanntheit der Szenerie unterstreicht Valentin bildkompositorisch mithilfe von heftigen, von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonalen, die durch die Körperhaltungen ebenso geschaffen werden wie durch den versetzt positionierten Tisch und die auf diesem liegenden Karten. Man hat darauf hingewiesen, dass für die Entwicklung dieser rauen Bildsprache wohl das Frühwerk de Riberas und hier vor allem dessen *Verleugnung Petri* als wichtige Inspirationsquellen gedient haben dürften. Zugleich dürfte der Malstil mit seiner Betonung harter Konturen stilgeschichtlich auf den Einfluss des rätselhaften Cecco del Caravaggio zurückgehen.<sup>53</sup>

---

51 Neuere Überlegungen zur ästhetischen Hintergründigkeit des Gemäldes liefern Jürgen Müller und Jérémie Koering. Müller interpretiert entgegen der bisherigen Deutungstradition unter anderem den Blick der mittigen Figur nicht als auf die Karten des jungen Stutzers gerichtet, sondern als Blick auf dessen Rücken – wo der junge Mann laut Müller weitere Karten versteckt halten und sich somit selbst als Betrüger in diesem abgekarteten Spiel erweisen könnte. Vgl. MÜLLER 2020; Koering dagegen konzentriert sich auf ein der Forschung bisher entgangenes Detail des Gemäldes, nämlich auf die Stickerei auf dem weißen Kragen des jungen Mannes, auf dem sich ein Phallus befindet. Darin sieht er eine Anspielung auf den versteckt homoerotischen Gehalt des Gemäldes. Vgl. KOERING 2018.

52 Zum Kontext des Falschspieler-Motivs in der Caravaggio-Nachfolge vgl. den Artikel Nancy E. Edwards, in: FRANKLIN/SCHÜTZE 2011, S. 180–209, hier S. 186f.

53 Erste Hinweise zu diesen Verbindungen stammen von Roberto Longhi. Später wurden stilistische Ähnlichkeiten in der Ausstellung *Valentin et les Caravagesques français* festgestellt. Vgl. zur rezenten

Wichtiger als solche stilgeschichtlichen Überlegungen sind für unsere Fragestellungen aber die ästhetisch-motivischen Umformungen, mit denen Valentin dem in moralischer Hinsicht grundsätzlich negativ konnotierten, bei Caravaggio aber noch heiter aufgefassten Motiv der Kartenspieler jegliche Leichtfüßigkeit austreibt – und zugleich doch auch zumindest in einem Detail an einem gattungskonformen humoristischen Moment festhält, wenn auch in einer eher derb-drastischen Weise: gemeint ist der offensichtliche Strabismus des Intriganten im rechten Bildhintergrund. Dessen Schielen ermöglicht dem mit der zeitgleich florierenden Gattung der Schelmenromane und der *commedia dell'arte* vertrauten Betrachter eine moralische Bewertung der Szenerie, und auch die Physiognomik des Betrogenen erleichtert wohl eine identifikatorische Einfühlung.<sup>54</sup> Aus gattungshistorischer Sicht lässt sich jedenfalls konstatieren, dass sich Valentin mit diesem Werk noch weitgehend in den Bahnen der noch jungen Genremalerei bewegt. Die von der kunstgeschichtlichen Forschung in den letzten Jahren immer wieder untersuchten Strategien der Ambiguierung des Bildsinns und die damit einhergehende Öffnung der Bedeutung hin zu einer potenziell endlosen Interpretationsleistung, wie sie Caravaggio in seinen *Falschspielern*, aber auch in den beiden Wahrsagerinnen-Szenen in Paris und Rom entwickelt hat, nimmt Valentin hier eher zurück, so dass das Motiv eine Vereindeutigung erfährt. Eine solche Ästhetik der drastischen Betrachteransprache, und dies ist für unsere Fragestellung zentral, bleibt aber bei Valentin nicht allein auf die Genremalerei beschränkt, sondern sie findet gattungsübergreifend Verwendung.

Ähnliche bildkünstlerische Strategien lassen sich nämlich auch in etwa zeitgleich entstandenen Historienbildern ausmachen, zum Beispiel im *Martyrium des heiligen Bartholomäus* (Abb. 5). Zwar ist dieses hinsichtlich des Motivs und der Gattung gänzlich verschieden, aber in der kompositorischen Grunddisposition erweist es sich dennoch bis zu einem gewissen Grad als vergleichbar. Auch in diesem Werk, dessen Zuschreibung an Valentin allerdings nicht alle maßgeblichen Autor\*innen überzeugt hat, wird der Betrachter in fast unbarmherziger Nahsicht mit drei männlichen Figuren in einer gewalttätigen Handlungssequenz konfrontiert, bei der die Hauptfiguren die schändlichen Taten der anderen beiden ausgeliefert ist.<sup>55</sup>

---

Einschätzung dieser stilistischen Einflüsse PAPI 2016, hier S. 31–37.

54 Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 130.

55 Während Roberto Longhi das Werk 1958 Valentin zugeschrieben hat, galt es zuvor noch als ein Werk Mattia Pretis (1821) bzw. Riberas (1894). Brejon de Lavergnée und Cuzin waren überzeugt, dass es sich um einen echten Valentin handelt, während Mojana diese Zuschreibung in Zweifel zog. Papi zeigte sich anfangs skeptisch, hält das Werk jedoch mittlerweile (2009) für ein Original. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 89.



5. Valentin de Boulogne, *Martyrium des heiligen Bartholomäus*, Venedig, Gallerie dell' Accademia, Öl auf Leinwand, 122 x 165,5 cm, ca. 1613–15.

In späteren Werken dieser frühen Schaffensphase dominieren dagegen bald schon innerbildliche Handlungsabläufe die Gesamtkomposition. Die Figuren sind darin jeweils mit einer wenn auch minimalen Tätigkeit beschäftigt und somit ins Bildgeschehen absorbiert; zugleich werden sie als gestisch miteinander kommunizierende Charaktere präsentiert.<sup>56</sup> Dies ist auch weitgehend noch der Fall in einem Washingtoner Gemälde mit fünf Figuren (Abb. 6), das eine Kartenspiel- mit einer Würfelszene verbindet.<sup>57</sup> Die Komposition verzichtet durch die friesartige Reihung

---

56 Solche Aspekte hat vor allem Michael Fried in seinem Buch *After Caravaggio* in den Vordergrund seiner Lesart von Valentin gerückt. Ihn interessiert insbesondere das Spannungsverhältnis zwischen einerseits dem Streben der Künstler, ästhetisch autonome Repräsentationen hervorzubringen – diese Entwicklung sieht Fried in enger Verbindung mit der Entstehung des ›Galeriebildes‹ –, und andererseits der Orientierung der Werke auf einen Betrachter vor dem Gemälde, der mit den annähernd lebensgroßen, nah an die Bildfläche gerückten Figuren konfrontiert ist. Zugleich aber fokussieren seine Analysen auf die zwiespältigen Bildstrukturen, in denen Figuren, die bildnarratologisch nur lose miteinander verbunden sind, durch einzelne Elemente, etwa Tische oder antikisch anmutende Steinblöcke, doch zu einer kompositorischen und wohl auch psychologischen Einheit zusammengeführt werden. Vgl. FRIED 2016, S. 72–107.

57 Die Regeln des dargestellten Spiels sind heute nicht mehr eindeutig rekonstruierbar, vgl. FRANKLIN/SCHÜTZE 2011, S. 194–196.



6. Valentin de Boulogne, *Karten- und würfelspielende Soldaten*, Washington D.C., National Gallery of Art, Öl auf Leinwand, 121 x 152 cm, ca. 1618–1620.

der Figuren in zwei Ebenen mit einem nahezu bildparallel angeordneten Tisch auf die extreme Perspektivflucht der Dresdner *Falschspieler*.<sup>58</sup> Im selben Zug wird ihr aber durch die subtilere Farbgebung ein höheres Maß an kompositorischer Beruhigung verliehen, wenngleich auch die Figurenanordnung im Vergleich zu späteren Werken noch nicht ganz ausgewogen erscheint. Der eigentliche Kontrasteffekt des Gemäldes, dessen figurale Anordnung mit der Rückenfigur in vorderster Bildebene auf Caravaggios *Berufung des heiligen Matthäus* (Abb. 7) in der Contarelli-Kapelle zurückgehen dürfte, wird jedoch durch die Figur des weitgehend verschatteten Intriganten am linken Bildrand und der geradezu entrückt wirkenden Figur des im Profil gezeigten Würfelspielers rechts gesetzt. Dieser schließt das Gemälde nach rechts hin ab und bewirkt zugleich eine Rückführung des Blicks hin zum zentralen Bildgeschehen. Doch auch über solche blicklenkenden Funktionen hinaus ist diese Figur signifikant, demonstriert Valentin hier doch vielleicht erstmals sein subtiles koloristisches

---

<sup>58</sup> Vgl. MOJANA 1989, S. 58; LEMOINE/CHRISTIANSSEN 2017, S. 100–103.



7. Caravaggio,  
*Berufung des heiligen  
Matthäus*, Rom,  
San Luigi dei Francesi,  
Öl auf Leinwand,  
322 x 340 cm, 1599–1600.

Können, etwa, wenn er den Schimmer des silbrig-cremefarbenen Stoffes mit den vom Schweiß herrührenden Glanzpunkten im Gesicht des Mannes ›reimt‹.<sup>59</sup> Man ist hier in künstlerischer Hinsicht ebenso weit entfernt von der relativen Buntfarbigkeit etwa der Marktszenen eines Vincenzo Campi wie von der bewusst grob gestalteten Bildoberfläche in einer berühmten Fleischerei-Szene von Bartolomeo Passarotti, in dem die derben Physiognomien der das Publikum adressierenden zwei Metzger mit sichtbaren Pinselzügen gestaltet sind. In narratologischer Hinsicht lässt der Künstler dabei offen, ob der Würfelspieler nur in einem Moment des kurzen Innehaltens während des Spiels gezeigt wird oder aber ob er sich uns in einer durch das Bild auf Dauer gestellten Reflexionshaltung präsentiert. Die leicht gebeugte Körperhaltung, der gesenkte Kopf, die sichtbare Stirnfalte und die ein wenig angespannt wirkenden Hände, deren Fingerkuppen die Tischoberfläche berühren, lassen jedenfalls darauf schließen, dass der Mann in sich gekehrt ist und von den Geschehnissen um ihn herum kaum Notiz nimmt. Zwar entspricht seine Haltung nicht der klassischen Melancholiker-Pose mit in die Hand gestütztem Kopf, aber die in sich versunkene Haltung kann dennoch als Sinnbild melancholischer Interiorisierung gelesen wer-

---

59 LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 102.

den.<sup>60</sup> Die feinsinnige Schilderung einer weitgehend anonymen Figur bleibt dabei in ihrer Motivation enigmatisch, lässt sich doch nicht erkennen, warum Valentin diese Figur mit so viel Aufmerksamkeit in einem Zustand des Innehaltens gemalt hat. Wie im nachfolgenden Kapitel weiter vertieft werden soll, ist dies ein Kunstgriff, der für Valentins Schaffen insgesamt charakteristisch ist, der aber gerade im Bereich der Genremalerei Konsequenzen für die Rezeptionserwartung des Publikums hat.

Ein Beispiel aus der Historienmalerei soll verdeutlichen, dass auch diese künstlerische Innovation gattungsübergreifende Gültigkeit für Valentins Schaffen beanspruchen kann: In dem auf die Jahre von ca. 1615–1616 bzw. ca. 1620–1622 datierten *David mit dem Haupt des Goliaths und zwei Soldaten* (Abb. 8) hat Valentin ein Werk geschaffen, in dem er durch die Eingliederung der Figuren links und rechts des alttestamentlichen Helden mit dem Bildpersonal von Genreszenen kokettiert. Das Gemälde wartet mit einer mit dem vorangegangenen Werk vergleichbaren, silbriggedämpften Farbigkeit auf, was eine Vordatierung auf die Jahre 1615–16<sup>61</sup>, wie sie jüngst vorgeschlagen wurde, durchaus plausibel erscheinen lässt. Das drastische Motiv des geköpften Hauptes, das bei Caravaggio ostentativ vorgezeigt und durch das die ästhetische Grenze aufs schärfste negiert wird, wird hier ausgesprochen zurückhaltend formuliert.<sup>62</sup> Der melancholisch sinnende David hält das Haupt des Riesen fast zärtlich umfasst. Diese nachgerade verstörende erotische Hintergründigkeit wird durch Davids nachlässig herabfallendes Gewand und die dadurch entblößten Schultern sowie durch dessen feminin anmutendes Haar weiter unterstrichen.

Zwei Beobachtungen können an dieser Stelle festgehalten werden und sollen in der Folge weiter vertieft werden: Erstens neigt Valentin früh schon in seiner künstlerischen Karriere dazu, Figuren aus unterschiedlichen Registern, insbesondere aus der Historien- und Genremalerei, zu vermengen. Zweitens scheinen für den Künstler gattungstypische Bildmodi (etwa ein komisch-burlesker Modus für Genreszenen

---

60 Benjamin charakterisiert mit Bezug auf Agrippa von Nettesheim den melancholischen Blick folgendermaßen: »Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt. [...] Die Eingebungen der Muttererde dämmern aus der Grübelnacht dem Melancholischen auf wie Schätze aus dem Erdinnern; blitzschnell einschlagende Intuition ist ihm fremd. [...] Es ist die neue Analogie von Schwerkraft und gedanklicher Konzentration, mit der das alte Sinnbild in den großen Deutungsprozess des Renaissancephilosophen [gemeint ist Ficino, Anmerkung des Autors] sich einfügt.« BENJAMIN 1978, S. 132.

61 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 98.

62 Vgl. MOJANA 1989, S. 90f.



8. Valentin de Boulogne, *David mit dem Kopf des Goliath und zwei Soldaten*, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, Öl auf Leinwand, 99 x 134 cm, ca. 1620–1622.

und ein ernsterer oder handlungsorientierter Modus für Historiengemälde) in künstlerischer Hinsicht weniger leitend gewesen zu sein als bestimmte ästhetische Präferenzen innerhalb der unterschiedlichen Schaffensphasen.<sup>63</sup> Gattungskonventionen werden also zugunsten von idiosynkratischen Bildmodi vernachlässigt, der (vermeintlich) subjektive Blick auf Geschichte und Alltag wird entscheidender als die Normengefüge und bildrhetorischen Konventionen, die die frühneuzeitliche Malerei prägten.

---

63 Cuzin hat eine Periodisierung des Schaffens Valentins vorgeschlagen, die bis heute weitgehend Bestand hat. Eine erste Periode wird von ca. 1615/18 bis 1622 angesetzt, mit einer Malweise, die sich als »précise et découpée, fermement sculpturale« auszeichnet; sodann folgt eine zweite Periode von 1623 bis 1626, in der sich die Kunst Valentins »vers une manière plus ambitieuse et monumentale« entwickelt. Schließlich diagnostiziert Cuzin einen dritten Werksabschnitt von 1627 bis 1632, in dem unter anderem »les proportions des personnages s'allongent et s'affinent«. CUZIN 1975, S. 53–61.

### 3. Interiorisierung und Ambiguierung: Gattungsmischungen im reifen Werk

Figuren der innerbildlichen Reflexion, die also nicht in einen Handlungsvollzug eingebunden sind, sondern sich, häufig direkt an den Betrachter gewendet, in melancholischer Nachdenklichkeit präsentieren, finden sich von nun an vermehrt in Valentins Werken – vor allem in einer Reihe von wiederum großformatigen Gemälden, die musizierende Gruppen von Männern, Frauen und Kindern zeigen, so etwa im berühmten *Konzert mit einem Bas-Relief* (Abb. 9) aus dem Louvre. Auch die Motivik des individuellen oder gemeinsamen Musizierens geht auf eine Reihe von Werken Caravaggios zurück, etwa auf die zwei Versionen des *Lautenspielers* oder die *Musikanten*. Sie waren bei Sammlern wie dem Kardinal del Monte oder dem Marchese Vincenzo Giustiniani begehrt, die selbst wiederum ein hohes Interesse für die zeitgenössische Musik, wie sie insbesondere in Rom gepflegt wurde, aufwiesen. Aus musikgeschichtlicher Sicht vollzieht sich in diesem Zeitraum der Übergang von der »kunstvoll-komplizierten Polyphonie zum Einzelgesang mit Begleitung ebenso [...] wie die Geburt des Melodrams oder Singspiels und der großen Instrumentalmusik.«<sup>64</sup> Das Werk ist in die Zeit von ca. 1624–26 datiert worden, also in eine Schaffensphase, als Valentin vor allem für die Barberini tätig war und er seine Szenen zunehmend in eine poetische, meditative Stimmung tauchte.<sup>65</sup> Anstelle des volkstümlichen Kartenspiels wurde nun meist das Motiv des gemeinsamen Musizierens als Symbol der interpersonalen Harmonie, aber auch der sinnlichen Verführungskraft bevorzugt. In diesem wie auch in anderen Gemälden wurde der einfache Holztisch durch massive antike Quader bzw. Sarkophage mit Versatzstücken aus meist bekannten antiken Reliefs ausgetauscht – ein Motiv, das sich auch bei anderen Caravaggisten wie Manfredi, Regnier oder Tournier findet, allerdings selten so exponiert wie bei Valentin. Diese Quader sollten an die Antikenkenntnis des gebildeten Sammlerpublikums appellieren. Sie dienen als Embleme einer melancholischen Reflexion über das Zusammentreffen einer unwiederbringlichen Vergangenheit mit dem gegenwärtigen Leben; zugleich aber war es Valentin darum zu tun, sie frei von falscher Ehrfurcht als Requisiten gelebten Lebens, sprich, als Tische für ein meist einfaches Mahl, zu inszenieren.<sup>66</sup> Die Forschung hat sich bei diesem Gemälde unter ande-

---

64 VODRET/STRINATI 2001, S. 92–112, hier S. 92.

65 Das Werk zählte zur Sammlung des Kardinal Jules Mazarin. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 143–145.

66 Es handelt sich bei dem Relief, von dem Valentin nur ein Fragment zeigt, um eine berühmte Terrakotta aus der Sammlung Farnese, die die Hochzeit von Peleus und Thetis zum Thema hat. Das Werk aus dem 1. Jahrhundert war nur einer beschränkten Anzahl von Personen bekannt. Vgl. FAGIOLO DELL'ARCO 1996, S. 181–186. Anregende Überlegungen zur Kontrastwirkung der unterschiedli-



9. Valentin de Boulogne, *Konzert mit Bas-Relief*, Paris, Musée de Louvre, Öl auf Leinwand, 173 x 214 cm, ca. 1624–1626.

rem für die allegorische Ausdeutbarkeit der Szene interessiert, indem sie beispielsweise auf den jungen Mann im Vordergrund fokussierte, der wohl Wasser in den Wein gießt und somit als Personifikation der *Temperantia* gedeutet werden kann. Im Kontrast hierzu steht im Hintergrund eine Figur im verlorenen Profil, die gierig aus der Flasche trinkt und somit für das Laster der *Gula* stehen dürfte.<sup>67</sup> Das frontal den

---

chen Zeitstrukturen von römischen Tavernenszenen und antiken Reliefs liefert Maurice Gérard in einem Essay, in dem er sich vor allem auf die unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen von Gebärden in Gemälden Valentins konzentriert und in dem er unter anderem die *Verleugnung Petri* (ca. 1615–17) in der Fondazione di Studi Storia dell'Arte Roberto Longhi in Florenz analysiert: »In the relief, hands also run across the mid-section of the depiction. These hands however do not describe ›suspended time‹ in a present narrative, or conflict [diese Intentionen erkennt er in den handelnden Figuren der Tavernenszene, Anmerkung des Autors]; on the contrary, they convey a cyclical perennial festivity, the stable plenty and renewal of the seasons, a renewal in marriage.« GÉRACHT 2018, S. 165.

67 Vgl. den Katalogeintrag von Annick Lemoine: LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 143.

Betrachter anblickende Kind mit Melancholiker-Gestus wurde als Vermittlungsinstanz zwischen diesen Extremen aufgefasst. Hier jedoch soll auf einen anderen Aspekt eingegangen werden, nämlich dessen, wie mir scheint, ambige Position innerhalb des Bildgeschehens, die zu seiner zentralen Verortung in der Bildmitte in Spannung steht. Es ist bezeichnend, dass sich die Autor\*innen, die dieses Gemälde kommentiert haben, offenbar nicht vollkommen einig sind über das, was das Kind gerade tut beziehungsweise in welchem Zustand es sich befindet. Mojana bezeichnet den Jungen als »assorto e disoccupato«<sup>68</sup>, Lorenzo Pericolo dagegen schreibt, das Kind »either sings along with the musicians to the right or talks to himself«<sup>69</sup>; für Annick Lemoine wiederum starrt das Kind in die Leere, »captured in the conventional pose of the melancholic«.<sup>70</sup>

Angesichts dieser offenkundigen Mehrdeutigkeit kann man zu dem Schluss kommen, dass die Figur in bildlogischer Hinsicht dem im Profil gezeigten Würfelspieler im Washingtoner Gemälde ähnelt (Abb. 6), bei dem sich ja auch nicht eindeutig entscheiden ließ, ob dieser als handelnd oder in Gedanken versunken dargestellt ist: Der leicht geöffnete Mund des Kindes kann vom Betrachter einerseits als Effekt des Singens gedeutet werden, andererseits aber auch als Zeichen momentaner Geistesabwesenheit – oder aber als Ausdruck einer gesteigerten Reflexionstätigkeit, die das Kind das vor ihm ausgebreitete Buch vergessen lässt. Diese Ambiguität unterscheidet das Kind wiederum von einer ansonsten vergleichbaren Figur, wie sie unmissverständlich als Personifikation der Kindheit in einer Szene auftaucht, die schon 1641 in einem Pariser Inventar als »tableau de Quatre Âges de Valentin«, also als *Allegorie der vier Lebensalter* (Abb. 10) beschrieben worden ist.<sup>71</sup> Das Gemälde zeigt ein in die Ferne starrendes Kind, das einen Vogelkäfig oder eine Falle aus Holz hält. Die vier männlichen Figuren, die zugleich als Personifikationen der Jahreszeiten gelesen werden können, wenden sich in fast trübseliger Mimik und Haltung an den Betrachter und dienen einer pythagoreisch inspirierten Meditation über das Zerrinnen der Zeit.<sup>72</sup> In der Darstellung des Kindes auf dem *Konzert mit Bas-Relief* dagegen oszilliert die Inszenierung unentschieden zwischen Aktivität und Passivität, Eingebundensein in das gemeinschaftliche Musizieren und Isolation beziehungsweise Interiorisierung. Valentin präsentiert sich hier wie auch in anderen Werken also als listiger Regisseur von oft latent bleibenden Bildmotiven, die – wohl auch im Gespräch der Bildbetrachter

---

68 MOJANA 1989, S. 100.

69 PERICOLO 2011, S. 552.

70 LEMOINE 2016, S. 11.

71 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 147. Es handelt sich um das Inventar von Etienne Lybault.

72 Vgl. ebd., S. 173–175.



10. Valentin de Boulogne, *Die vier Lebensalter*, London, National Gallery, Öl auf Leinwand, 94 x 134 cm, ca. 1627–1629.

vor dem Werk – in mehr als einer Hinsicht interpretiert werden können und dadurch gegenläufige Funktionen für das Bildgefüge und dessen Deutung einnehmen.<sup>73</sup>

Dass dies kein Einzelfall ist, bestätigt sich auch durch einen erneuten Blick auf ein bereits angesprochenes Genregemälde, nämlich die *Wahrsagerin* im Louvre. Auch hier findet sich an prominenter Stelle des Gemäldes, und zwar zwischen dem jungen Mädchen mit wiederum verschattetem Gesicht (das eine eindeutige Lektüre ihrer Absichten schon durch die Lichtverhältnisse verunmöglicht) und dem jungen Stutzer (der sich eher zögerlich und mit skeptischer Aufmerksamkeit die Zukunft lesen lässt), ein nachdenklicher junger Mann, der seinen Kopf melancholisch auf seine Linke gestützt hat. Thuillier hat schon 1958, freilich nicht im Horizont von rezeptionsästhetischen oder bildwissenschaftlichen Fragestellungen, diese und vergleichbare Figuren treffend beschrieben, als er Valentin in die Nähe von Georges de la Tour rückte: »Comme lui [also La Tour, Anmerkung des Autors], il préfère saisir chaque être dans cet instant de silence où, tout entier à une pensée profonde, il laisse, sans

---

73 Vgl. zur Thematik der frühneuzeitlichen Gesprächskultur BRASSAT 2021.

jamais le livrer, pressentir son secret.«<sup>74</sup> Hört der junge Mann also den Weissagungen der jungen Frau zu oder ist er gänzlich in Träumereien versunken? Auch hier ist das Publikum aufgefordert, seine eigene Rolle in dem durch das Gemälde inszenierten Blickgefüge zu reflektieren, ohne dass man mit letzter Sicherheit zu einer eindeutigen Entscheidung gelangen könnte.

#### 4. Schlussbetrachtungen: Valentins melancholische Malerei – Hybridisierung, Amalgamierung oder Nivellierung von Gattungen?

Wie gezeigt wurde, gibt Valentin mit seiner spezifischen Umformung der caravaggesken Bildsprache einer forciert idiosynkratischen Sicht auf vergangene und gegenwärtige Begebenheiten Raum, wobei er stets seinem ästhetischen Credo einer *pittura dal naturale* treu blieb.<sup>75</sup> Zwar befindet man sich mit Valentin freilich noch nicht im Zeitalter der Entdeckung von Subjektivität, wie sie etwa das 19. Jahrhundert im Zeichen der Romantik kultiviert hat.<sup>76</sup> Seine Transformationen bekannter Motivkonstellationen der Genremalerei sollten deshalb nicht als unverfälschter Ausdruck einer inneren Wahrheit des Künstlersubjekts verstanden werden, etwa als Effekt eines melancholischen Gemüts, denn vielmehr als Strategie eines marktorientierten *self-fashioning*.<sup>77</sup> Dem Künstler dürfte es primär darum gegangen sein, seine Gemälde in einer von hohem Konkurrenzdruck behafteten Künstlerszene als einzigartig hervorstechen zu lassen, und zwar 1. durch einen ungewöhnlichen Umgang mit dem zeittypischen Motivrepertoire, 2. durch eine originelle ästhetische Färbung des caravaggesken Stils und 3. durch eine selbstbewusste und -reflexive Handhabung von Gattungsnormen. Maurice Gérard hat in einem lesenswerten Aufsatz, der sich allerdings eher als Essay denn als wissenschaftlicher Beitrag versteht, eine solche Auffassung von frühneuzeitlichem Künstlertum pointiert formuliert: »As always, originality lies not in the subject, but in the treatment of the conventions, and how they are transformed.«<sup>78</sup>

---

74 THUILLIER 1958, S. 30.

75 Vgl. LEMOINE 2016, S. 5–9. Lemoine argumentiert mit Bezug auf das Spannungsverhältnis von mimetischer Wirklichkeitsaneignung und freiem Umgang mit historischen Quellen (etwa mit Relief-fragmenten, die sich in Valentins Gemälde immer wieder finden) überzeugend, dass »[a]s Valentin plays a learned game with the beholder, he reflects on the notion of verisimilitude, the true and the false, ultimately inviting a celebration of art *dal naturale*.« S. 9.

76 Zur Unterscheidung von Individualität, Identität und Subjektivität in der Frühen Neuzeit vgl. die instruktiven Überlegungen von MÜNKLER 2011, S. 23–36.

77 Vgl. dazu das klassische Referenzwerk zum Konzept und zur Reichweite des renaissancistischen *self-fashioning*: GREENBLATT 2001.

78 GÉRACHT 2018, S. 168.

Valeska von Rosen hat solche und vergleichbare künstlerischen Strategien methodisch anregend unter den Paradigmen der Interpikturalität, Transkulturalität und Rekursivität diskutiert. Mit Bezug auf Hendrick Ter Brugghens Motivizität und ästhetische Allusionen auf Caravaggio zielt sie auf eine möglichst feinschnittige Beschreibung von dessen »Bildsprache«, die »von den Betrachtern eben als kodierte wahrgenommen werden sollte«. Diese verortet sie im Kontext der »frühneuzeitlichen Gesprächskultur«, bei der davon auszugehen ist, »dass die besondere Rekursivität der Gemälde [also ihre Referenzierbarkeit primär auf Caravaggios Werke, Anmerkung des Autors] von ihren Betrachtern verbalisiert und die Referenzwerke wechselseitig bekannt gemacht werden«. Als Erkenntnisobjekt der Interpikturalitätsforschung benennt von Rosen die künstlerische Intention. Durch deren Rekonstruktion ließen sich, so die Autorin, »auf der Mikroebene [...] konkrete, markierte Bezüge in einem Werk auf ein anderes« erkennen.<sup>79</sup> Solche Rezeptionsbedingungen gelten sicherlich auch für Valentins Schaffen. Hier wäre, wollte man diesen Ansatz produktiv weiterdenken, aber auch die Frage zu stellen, ob sich mit dem theoretischen Repertoire, wie es von von Rosen dargelegt wurde, auch Zugänge zum Bild finden ließen, die über die Dimension der Intentionforschung hinausgehen. Dabei scheint es mir, um beim Fallbeispiel Valentin zu bleiben, nur bedingt zielführend, wollte man dessen Bildpoetik des Melancholischen etwa einer psychobiographischen Lektüre unterziehen. Demgegenüber wäre aber eine stärkere kulturhistorische Kontextualisierung Valentins im Diskurs über die Säftelehre und die Melancholie, wie sie hier nicht geleistet werden kann, ein wichtiges Desiderat der Forschung. Zu fragen wäre dann etwa, wie Valentins Gemälde, selbst wenn dies nicht seine primäre Intention gewesen ist, von einem spezifischen Melancholie-Diskurs geprägt werden, wie er bekanntlich in Philosophie, Medizin und Literatur gepflegt wurde.<sup>80</sup>

Insgesamt habe ich aufzuzeigen versucht, dass Valentins melancholischer Blick zur Gattung der italienischen, aber auch europäischen Genremalerei in einem eigenwilligen Verhältnis steht. Mit erstaunlicher Konsequenz arbeitete Valentin an einer Nobilitierung der Genremalerei, die es ihm erlauben sollte, Rezeptionsformen, die eigentlich der Historienmalerei (beispielsweise allegorischen Szenen) vorbehalten waren, in diese vermeintlich niedere Gattung zu integrieren.<sup>81</sup> In diesem Prozess der Transformation von Gattungskonventionen war es Valentin allerdings, und darin liegt die künstlerische Listigkeit des Malers, ein wichtiges Anliegen, den motivischen

---

79 Vgl. VON ROSEN 2015, S. 66–67.

80 Vgl. zum Melancholiediskurs CLAIR 2006; MÜNKLER 2011, S. 294–325.

81 Vgl. zur Gattungsproblematik der Historienmalerei und ihrer Verbindungen zur Tradition der Rhetorik BRASSAT 2003.

Kernbestand der Gattung ›Genremalerei‹, nämlich die Schilderung von Lebensweisen der niederen Schichten, gerade nicht preiszugeben.<sup>82</sup> Solche sich wechselseitig bedingende und bisweilen gegenläufige Strategien aus Transformation und Bewahrung einer noch jungen Gattung wie der Genremalerei sowie ihrem Dialog mit anderen Gattungen sind – nicht nur im Blick auf Valentin – von der Forschung bisher erst in Ansätzen untersucht worden.<sup>83</sup>

Terminologisch präziser als Schulz-Buschhaus hat der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler in einem Lexikoneintrag im *Handbuch Gattungstheorie* Phänomene wie Gattungsmischung und Gattungsübergänge auf die Frage nach dem Verhältnis von Einzelwerk und Gattungskonvention hin perspektiviert – allerdings ausschließlich im Blick auf Texte und literarische Gattungen. Dennoch sind seine Überlegungen hilfreich, um Valentins Umgang mit Gattungskonventionen hinsichtlich der Entwicklung von Gattungen und der jeweiligen Epochenspezifik greifbar werden zu lassen. In Baßlers Diktion sind

Gattungshybriden [...] zunächst einzelne Werke. Sobald solche Hybridformen jedoch selbst paradigmatisch und also musterbildend wirken, können sie sich zu Mischgattungen verfestigen; [...] Gattungsübergänge finden sich in solchen historischen Phasen, in denen eine neue Gattung entsteht. Ein Gattungshybrid, der synchron Merkmale mehrerer Gattungen in sich vereint, kann als Zeugnis eines Gattungsübergangs gelesen werden, wenn die nebengeordneten hybriden Merkmale unter diachroner Perspektive als ›noch zur alten‹ und ›schon zur neuen Gattung gehörig‹ erscheinen.<sup>84</sup>

Zwar gilt die Zeit der 1610er und 1620er Jahre nicht als Epoche der Entstehung der Genremalerei, deren Anfänge als ›autonome‹ Gattung in die 1560er Jahre fallen. Aber dennoch handelt es sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zumindest in Italien um eine Gattung, die sich – nach Anfängen bei den Bassani, Vincenzo Campi, Bartolomeo Passarotti, Annibale Carracci, Caravaggio und anderen – noch in einem Prozess der Konsolidierung befand. Valentin setzte sich also mit einer Gattung auseinander, die einerseits bereits gewisse Motiv- und Darstellungskonventionen ausgebildet hatte und auch schon ein Sammlerpublikum mit bestimmten Erwartungshaltungen für sich gewinnen konnte. Andererseits wies die Gattung aber doch noch vielfältige

---

82 Vgl. zu dieser Gattung allgemein: SCHNEIDER 2004; MÜLLER/MÜNCH 2015; DIFURIA 2016.

83 Vgl. zur Gattungsmischung zwischen religiöser und profaner Malerei MÜLLER/BRAUNE 2020.

84 BASSLER 2010, S. 53.

ästhetische Spielräume auf, die zugleich zu einer Verschiebung von (noch jungen) Gattungskonventionen einlud.<sup>85</sup>

Ähnlich wie Schulz-Buschhaus, aber mit einem breiteren historischen Horizont unterscheidet Baßler Phasen der Gattungsmischung, wie zum Beispiel die Romantik oder die Postmoderne, von solchen Epochen, die eher »nach der Reinheit der Gattung streben (z. B. Aufklärung, Klassik, Moderne in der Architektur).«<sup>86</sup> Unstrittig dürfte sein, dass Valentins Schaffen insgesamt einer Phase der Gattungsmischung zugehört. Und tatsächlich lässt sich die Epoche des Barock – wenn man an dieser umstrittenen Konstruktion festhalten möchte –, mit ihrer Tendenz zu Medienensembles und -synthesen und zur wechselseitigen Überblendung von Gattungen, insgesamt als eine Zeit mit einer Bevorzugung von Hybridisierungs- und Amalgamierungsstrategien verstehen.<sup>87</sup> Dennoch sollte man Prozesse des Spiels mit ästhetischen Phänomenen wie etwa Bewegung und Bewegtheit, Auflösung, Verschleifung und Transgression, wie sie in diesem Zeitraum allenthalben zu beobachten sind und wie sie in einer formalistischen Kunstgeschichte *à la* Heinrich Wölfflin noch unter dem Rubrum des ›malerischen‹ Barock geführt wurden, nicht allzu schnell als Neigung zur generellen Überwindung lange Zeit geltender rhetorischer Traditionen und hierarchischer Grenzziehungen verstehen.<sup>88</sup> Schließlich ließen sich zahlreiche Beispiele finden, die eine Persistenz von Gattungstraditionen beweisen. Und ebenso ist zu bedenken, dass gerade diese Epoche als Zeit der Ausdifferenzierung von Bildgattungen zu gelten hat.

Ein abschließender Blick auf Valentin kann hier verdeutlichen, wie eine Tendenz zur Gattungsnivellierung gedacht werden kann, ohne dass das (im Grunde modernistische) Loblied auf die Überwindung von Schranken und Konventionen gesungen werden muss. So scheinen mir gerade die von Valentin so häufig eingesetzten ›Reflexionsfiguren‹, wie sie sich prominent auch in den Wahrsagerinnen-Szenen finden, für eine solche Fragestellung besonders signifikant zu sein. Wie der Vergleich mit Caravaggios und Vouets Szenen aufzeigen konnte, erlauben gerade diese dem Betrachter, in sie eine Dimension der Innerlichkeit zu projizieren, die dem

---

85 Die lange Zeit von der Forschung vernachlässigte Geschichte der italienischen Genremalerei ist in einem umfassenden Ausstellungskatalog zu diesem Thema vorbildlich aufgearbeitet worden. Vgl. PORZI/CASTELLOTTI 1998.

86 BASSLER 2010, S. 52.

87 Der ideologisch belastete Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹, der ausgehend von Richard Wagners Schaffen auf die Kunstgeschichte übertragen worden ist, wird heute kaum mehr verwendet bzw. wissenschaftsgeschichtlich kritisch reflektiert. Neben den genannten Begriffen haben sich Konzepte wie dasjenige der ›Bilderbauten‹ (David Ganz) etablieren können, um Formen der Gattungs- und Medienmischung zu beschreiben. Vgl. ENGEL 2018, S. 794–713; GANZ 2003.

88 Zur jüngeren Barockforschung vgl. BRABANT/LIEBERMANN 2017; ENGEL 2018, S. 294–372, S. 454–474.

›Standardpersonal‹ der Genremalerei bis dahin kaum zugestanden hat. Als Figuren melancholischer Reflexion nehmen sie sich offensichtlich die Freiheit, aus den Routinen und Ritualen des Alltäglichen auszuscheren, wie sie für diese Gattung und das in ihnen agierende Bildpersonal bis dahin so typisch waren.<sup>89</sup> Fast scheint es, als emanzipierten sie sich mit ihrer offen ausgestellten Handlungshemmung einer Logik sozial determinierter, durch das Theater der *commedia dell'arte* weiter verfestigter Handlungsmuster, und als begännen sie, über das, was im Bild vonstattengeht, nachzudenken – und sich mit Hilfe dieser Reflexionen von ihren angestammten Rollen zu distanzieren.

---

89 Es lohnt, an dieser Stelle erneut den stimulierenden, wenngleich auch nicht im eigentlichen Sinne wissenschaftlichen Aufsatz von Gérard (der sich eher als Essay im Anschluss an den Besuch der Valentin-Ausstellung im Metropolitan Museum versteht) zu zitieren. Darin wird das Spannungsverhältnis zwischen der Beständigkeit von Gattungskonvention in der Genremalerei und ihrer Überschreitung hin zu einer Malerei beleuchtet, die Zustände der Absorption und der Selbstreflexivität inszeniert: »Fulfilling its genre, music, drinking, eating, whoring, and thieving are represented in these figures, and in spite of the common goal of the courtesan, gypsy, and swordsman to distract and manipulate the ›guileless‹ flutist, all of the figures [in dem Gemälde *Réunion dans un cabaret*, Paris, Louvre, Anmerkung des Autors], as in *Concert* remain profoundly alone. While the spatial composition of the painting, the disposition of the figures on the canvas is certainly harmonious – they even ›sing‹ (bodies and heads are placed as if notes on a musical score), hands, eyes, facial and body gestures speak of their detachment from each other, of their isolation).« (GÉRACHT 2018)

*Literaturverzeichnis*

- BAGLIONE 1642: Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scvultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Rom 1642.
- BALME/VESCOVO/VIANELLO 2018: Christopher B. Balme, Piermario Vescovo und Daniele Vianello (Hg.), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge 2018.
- BASSLER 2010: Moritz Baßler, *Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Unbestimmbarkeit*, in: *Handbuch Gattungstheorie*, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart/Weimar 2010, S. 52–54.
- BAXANDALL 1972: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.
- BELLORI 1976: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- BENJAMIN 1978: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978.
- BÖHME 1989: Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer, Melencolia I: im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main 1989.
- BONFAIT 2008: Olivier Bonfait, *Commedia dell'arte et scènes de genre caravagesques: ›Les Diseuses de bonne aventure‹ de Simon Vouet*, in: *Simon Vouet – les années italiennes 1613/1627* (Ausstellungskatalog Nantes/Besançon), Paris 2008, S. 56–65.
- BONFAIT 2012: Olivier Bonfait, *Après Caravage : une peinture caravagesque ? (Essais: Ecrits sur l'art)*, Malakoff 2012.
- BONNEFOY 1970: Yves Bonnefoy, *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris 1970.
- BRABANT/LIEBERMANN 2017: Dominik Brabant und Marita Liebermann, *Barock: Epoche, ästhetisches Konzept, Denkform*, Würzburg 2017.
- BRASSAT 2003: Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun* (Studien aus dem Wahrburg-Haus; 6), Berlin 2003.
- BRASSAT 2006: Wolfgang Brassat, *Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht*, in: *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 108–129.
- BRASSAT 2021: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974: Arnaud Brejon de Lavergnée und Jean-Pierre Cuzin (Hg.), *Valentin et les Caravagesques français* (Ausstellungskatalog Paris), Paris 1974.

- CAVAZZINI 2017: Patrizia Cavazzini, »Success and Failure in a Violent City. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier and Valentin de Boulogne«, in: Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York), hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016, S. 17–27.
- CLAIR 2006: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst: zu Ehren von Raymond Klibansky (1905–2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie (Ausstellungskatalog Berlin/Paris), hg. von Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2005.
- CUZIN 1975: Jean-Pierre Cuzin, Pour Valentin. Problèmes du Caravaggisme, in: Revue de l'art 28, 1975, S. 53–61.
- DiFURIA 2016: Arthur DiFuria, Genre Imagery in Early Modern Northern Art. New Perspectives, London/New York 2016.
- ENGEL 2018: Ute Engel, Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830–1933, Paderborn 2018.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1992: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valentin e l'antica scultura nei ›caravaggeschi‹: una nota sul quadro Longhi, in: Scritti in onore di Alessandro Marabottini, hrg. von Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti und Caterina Zappia, Rom 1997, S. 181–186.
- FEIGENBAUM 2014: Gail Feigenbaum, Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour, in: Caravaggio. Reflections and Refractions, hg. von Lorenzo Pericolo und David M. Stone, Burlington 2014, S. 235–271.
- FRANKLIN/SCHÜTZE 2011: David Franklin und Sebastian Schütze (Hg.), Caravaggio and his Followers in Rome (Ausstellungskatalog Ottawa/Fort Worth), New Haven, Conn. (u. a.) 2011.
- FRIED 2010: Michael Fried, The Moment of Caravaggio (The A.W. Mellon Lectures), Princeton, NJ (u. a.) 2010.
- FRIED 2016: Michael Fried, After Caravaggio, New Haven/London 2016.
- FROMMEL 1971: Christoph Luitpold Frommel, Caravaggio und seine Modelle, Amsterdam 1971.
- GAEHTGENS 2002: Barbara Gaetgens: Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), Berlin 2002.
- GANZ 2003: David Ganz, Barocke Bilderbauten: Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen; 1580–1700, Petersberg 2003.
- GEDOVA 2017: Polina Gedova, Gattungsnorm und Regelbruch. Landschaftsmalerei im Diskurs der Bildgattungen, Italien ca. 1500–1650 (Dissertationen der LMU München; 14), München 2017.
- GÉRACHT 2018: Maurice Gérard, Reading Gestures in Valentin de Boulogne's Paintings, in: Interfaces. Image Texte Language 40, 2018, S. 159–171.

- GREENBLATT 2001: Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 2001.
- HARTJE 2004: Nicole Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung; Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2004.
- HELD 1996: Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*. Berlin 1996.
- HIRDT 1996: Willi Hirdt, *Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin*. Versuch einer Deutung, in: Ders.: *Lesen und Sehen. Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich*, Tübingen 1998, S. 75–111.
- KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL 1992: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1992.
- KOERING 2018: Jérémie Koering, *Caravage, juste un détail*, Paris 2018.
- KRÜGER 2001: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusionen in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- KRÜGER 2006: Klaus Krüger, *Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform in Caravaggio's Frühwerk*, in: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung (Ausstellungskatalog Düsseldorf)*, hg. von Jürgen Harten und Jean-Hubert Martin, Ostfildern 2006, S. 24–35.
- LANGDON 2001: Helen Langdon, »Falschspieler, Zigeuner und Hausierer«, in: *Die Geburt des Barock (Ausstellungskatalog London/Venedig)*, hg. von Beverly Louise Brown, Stuttgart 2001, S. 44–65.
- LANGDON 2012: Helen Langdon, *Caravaggio's ›Cardsharps‹: trickery and illusion (Kimbell masterpiece series; 6)*, Fort Worth/Tex. 2012.
- LEMOINE 2012: Annick Lemoine, *L'art d'après nature. Réflexions sur l'apparence du naturel dans la peinture caravagesque à Rome*, in: *Corps et Ombres. Caravage et le Caravagisme Européen*, hg. von Michel Hilaire und Axel Hémerly (Ausstellungskatalog Montpellier/Toulouse), Mailand 2012.
- LEMOINE 2016: Annick Lemoine, *Bowing to no one: Valentin's Ambitions*, in: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York/Paris)*, hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016.
- LEMOINE/CHRISTIANSSEN 2016: Annick Lemoine und Keith Christiansen (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York/Paris)*, New York 2016.
- McTIGHE 2004: Sheila McTighe, *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci*, in: *The Art Bulletin* 86, 2004, S. 301–323.
- MOJANA 1989: Marina Mojana, *Valentin de Boulogne*, Mailand 1989.

- MÜLLER 2020: Jürgen Müller, Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios ›Die Falschspieler‹ als Metamalerei, in: *Kunstchronik* 73, 2020, S. 501–510.
- MÜLLER/BRAUNE 2020: Jürgen Müller und Sandra Braune, Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst, Berlin/München 2020.
- MÜLLER/MÜNCH 2015: Jürgen Müller und Birgit Ulrike Münch (Hg.), Peraikos' Erben: die Genese der Genremalerei bis 1550, Wiesbaden 2015.
- MÜNKLER 2011: Marina Münkler, Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts (*Historische Semantik*; 15), Göttingen 2011.
- OY-MARRA 2015: Elisabeth Oy-Marra (Hg.), Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit (*culturæ*; 14), Wiesbaden 2014.
- PANOFSKY 2002: Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen (Auszug aus: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*), hg. von Volker Breidecker, Berlin 2002.
- PAPI 2016: Gianni Papi, Valentin and His Artistic Formation in Rome, in: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio* (Ausstellungskatalog New York/Paris), hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016, S. 29–41.
- PERICOLO 2011: Lorenzo Pericolo, Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the ›Istoria‹ in Early Modern Painting, London 2011.
- PORZIO/CASTELLOTTI 1998: Francesco Porzio und Marco Bona Castellotti (Hg.), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere et l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana* (Ausstellungskatalog Brescia), Mailand 1998.
- PREIMESBERGER 2003: Rudolf Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo: Zum ›Amor‹ der Berliner Gemäldegalerie, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 243–260.
- ROSEN 2006: Valeska von Rosen, Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: *Renaissance – Episteme und Agon: für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages* (*Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*; 33), hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- ROSEN 2009: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.
- ROSEN 2011: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 471–488.

- ROSEN 2015: Valeska von Rosen, Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden, Göttingen 2015.
- ROSEN 2016: Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.), Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut; 20), Venedig 2016, S. 163–182.
- SANDRART 1675: Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Bd. 3 (niederländische und deutsche Künstler), Nürnberg 1675.
- SARACENO 2021: Francesca Saraceno, Bellori vs. Caravaggio. Le basi teoriche della critica dell'ideologo dell'arte classica al naturalismo caravaggesco, About art online, 9. September 2021, <https://www.aboutartonline.com/bellori-vs-caravaggio-le-basi-teoriche-della-critica-dellideologo-dellarte-classica-al-naturalismo-caravaggesco/>.
- SCHNEIDER 2004: Norbert Schneider, Geschichte der Genremalerei: die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ›Barock‹, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–234.
- THUILLIER 1958: Jacques Thuillier, Un peintre passionné, in: L'Œil 47, 1958, S. 26–33.
- VODRET/STRINATI 2001: Rossella Vodret und Claudio Strinati, Gemalte Musik: Eine neue und bewegende Manier, in: Die Geburt des Barock (Ausstellungskatalog London/Venedig), hg. von Beverly Louise Brown, übers. von Werner Peterich und Rolf Erdorf, Stuttgart 2001, S. 92–112.
- VAN DER SMAN 2016: Gert Jan van der Sman (Hg.), Caravaggio and the Painters of the North (Ausstellungskatalog Madrid), Madrid 2016.
- WIND 1974: Barry Wind, Pitture Ridicole. Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings, in: Storia dell'Arte 20, 1974, S. 25–35.
- WINDORF 2019: Wiebke Windorf, Das Problem einer ›klassizistischen‹ Kunsttheorie im italienischen 17. Jahrhundert: Giovanni Pietro Belloris ›idea‹-Konzeption und der ›Hl. Andreas‹ François Duquesnoys, in: ›Absolutely Free? – Invention und Gelegenheit in der Kunst (Image; 163), hg. von Christof Baier, Sara Czirr, Astrid Lang, Gina Möller und Wiebke Windorf, Bielefeld 2019, S. 273–295.

ZÖLLNER 1992: Frank Zöllner, ›Ogni pittore dipinge sé‹. Leonardo da Vinci and ›auto-mimesis‹, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

*Bildnachweis*

Public Domain, Wikipedia Commons: Abb. 1–6, 8–10

Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl. Berlin 2021, S. 14, Abb. 2.: Abb. 7

Dominik Brabant, *Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler*, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15090>