

Interpikturale Rekurse im Sammlerbild, caravaggeske Kodierungen in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Marco Boschinis Invektiven gegen die »Naturalisti«*

1. Referentialität und Kommunikativität im Sammlungsraum

Dass Modelle interpikturaler Rekursivität, die auf ein hohes kommunikatives Potential bewusst gesetzter Verweise abheben, mit (früh-)neuzeitlichen Vorstellungen von künstlerischer Leistung bestens kongruieren, ist bekannt.¹ Wenn ›Originalität‹ sich über die gelungene *imitatio* von Vorbildern konstituiert, die die ostentative ›Verbesserung‹ ebenso wie ironische oder parodistische Brechungen einschließt, werden die Betrachter*innen der Werke in besonderer Weise dazu angehalten, Bezüge wahrzunehmen und zu verbalisieren. Sei es, dass auf Gemälde bzw. deren Kompositionen, Motive oder Formelemente, auf markante Figuren oder signifikante konzeptuelle Elemente eines oder mehrerer ›Präbilder‹ alludiert wird oder diese ›zitiert‹² werden – in einer Kultur der Geselligkeit, des Gesprächs und des gemeinschaftlichen

* Dieser Beitrag führt Überlegungen zur Interpikturalität und zu den »Caravaggisten« weiter, die ich anderorts publiziert habe (VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ²2011, S. 208–211; VON ROSEN 2015a; VON ROSEN ³2021). Für Hinweise danke ich Eva Struhal, Andrew James Johnston, Bernhard Huß, David Nelting und Janina Burandt; für die Unterstützung bei der Ausarbeitung Lena Horn, Linda Voigt, Anja Brug, Anna Magnago Lampugnani und Bonnie Wegner.

1 Aus der mittlerweile recht umfangreichen Literatur zur Interpikturalität/Interikonizität berücksichtigen folgende Arbeiten die Spezifik (früh)neuzeitlicher Rekursivität besonders: VON FLEMMING 1996, S. 309–329; VON FLEMMING 2017, S. 42–72; BRASSAT 2005, S. 43–70, sowie die diversen Forschungen zur künstlerischen Rekursivität von BUSCH 1977; BUSCH 1993; STOICHITA 1998; sowie meine eigenen Beiträge: VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ²2011, S. 208–211; VON ROSEN ³2021. Zur Terminologie: Ich benutze zur Analyse von Rekursen zwischen Bildern synonym mit »Interpikturalität« auch »interpikturale Rekursivität«. »Rekursivität« allein benennt noch kein Bezugsobjekt – es gibt bekanntlich auch Rekursivität auf Natur, Sprache etc.

2 Der Begriff des »Zitats« entstammt der Sphäre der Sprache bzw. des Texts und ist entsprechend schwer auf bildliche Phänomene zu übertragen; für diese Problematik: CHAPEAUROUGE 1974.

Betrachtens geht es nicht nur um das Erkennen dieser Bezüge, sondern auch um das Sprechen über sie, den Austausch über das Gesehene bzw. Assoziierte. Und diesen wird man sich durchaus als einen sich in Zeitlichkeit erstreckenden Vorgang vorstellen dürfen: als einen Prozess des Wahrnehmens und Verwerfens von Überlegungen, des Vergleichens mit – immer wieder neuen – Werken, mit deren Reproduktionen oder mit mentalen Bildern, die im visuellen Gedächtnis der Betrachter*innen gespeichert sind. Und wenn die kunsttheoretischen Implikationen und historischen Standorte der ›Prä- und der ›Postbilder‹ ebenfalls reflektiert werden, wird man sich diesen Vorgang auch vorstellen dürfen als Prozess der theoretischen Diskursivierung, in dem Bezüge konzeptuell gefasst, Traditionen und ihre Brechungen bestimmt und Spielarten des Allusiven reflektiert werden.³

Dass bestimmte Rahmenbedingungen solche Rezeptionsvorgänge begünstigen, auf die die Künstler wiederum im Sinne inhärenter Produktionsvorgaben abzielten, liegt auf der Hand. Selbstverständlich sind nicht allein Gemälde für profane Sammlungen rekursiv strukturiert. Doch dürfte der private – oder genauer, der ›semi-private‹ –⁴ Rahmen der Sammlung im profanen Palazzo bzw. einer Casa als ihr ›idealer‹ Ort anzusprechen sein, weil er die wiederholte und auch vergleichende Betrachtung ebenso begünstigt wie die Gespräche vor den Werken in wechselnden, durch die Mobilität des *tableau* begünstigten Konstellationen.⁵ Auch das Heranziehen von Vergleichsbildern, nämlich von Werken, die in der Sammlung bereits vorhanden waren, von temporär hinzugefügten oder von Reproduktionen, ermöglichte die kontingente Produktion von visuellen Kontexten, die Bezüge und ihre Semantiken jeweils neu herstellen.

3 Neben der in Anm. 1 genannten frühneuzeitlichen Interpikturalitätsforschung, die insbesondere auf diese Aspekte abhebt, verweise ich auch auf Wolfgang Brassats jüngst erschienene große Untersuchung zum »Bild als Gesprächsprogramm« (BRASSAT 2021), das die kommunikationsstimulierende Funktion (nicht nur) rekursiv strukturierter Malerei herausarbeitet. Ich danke Wolfgang Brassat, dass er mir sein Buch vor der Drucklegung zugänglich gemacht hat.

4 Siehe für diesen Problemzusammenhang MELVILLE/VON MOOS 1998; EMMELIUS/FREISE/MAL-LINCKRODT 2004. Eine Zusammenstellung von Kriterien für ›Öffentlichkeit‹ in der Frühen Neuzeit formulieren Susanne Rau und Gerd Schwerthoff: RAU/SCHWERTHOFF 2004, S. 11–52.

5 Zur Sammlung als Gesprächsraum: PFISTERER 2008; BRASSAT 2021; auch VON ROSEN 2001a, S. 81–112.

2. *Interpikturale Rekursivität im 17. Jahrhundert und die Modellierung einer neuen Tradition durch die »Caravaggisten«*

Sammlungen sind in metaphorischer wie auch in wörtlicher Hinsicht Räume, in denen Traditionen ausgehandelt werden. Traditionsbildungen und das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem ›Alten‹ und dem ›Neuen‹, das als Forschungsthema im Zentrum unserer FOR steht,⁶ ist eng mit dem Phänomen interpikturaler Rekursivität verknüpft, um das es in diesem Beitrag mit dem Fokus auf der venezianischen Malerei geht. Die Wahl des 17. Jahrhunderts als exemplarischer Zeitraum ist nicht zufällig, ist dieses doch das Jahrhundert nach der ersten großen kunsthistoriographischen Setzung, die in der Folgezeit die historische und regionale sowie die kunsttheoretische Standortbestimmung für Künstler*innen ebenso virulent werden ließ wie das Sich-zur-Tradition-Stellen, und sei es in Form des Bruchs mit derselben.

Letztere Haltung begründet bekanntlich eine um 1600 entstehende Bildsprache, die zunächst mit der Absicht der Negation von Traditionen und Normen verbunden war, um sich dann über die interpikturale Rekursivität auf das neu zum Vorbild Genommene zu konstituieren und zugleich den Bruch mit dem Tradierten als Habitus fortzuführen.⁷ Hatte Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) den Quellen zufolge mit seiner von den Zeitgenossen als »del naturale« apostrophierten Bildsprache die vehemente Ablehnung der *imitatio* der antiken Skulptur und der im 16. Jahrhundert normierten und damit zur Nachahmung ausgewiesenen florentinisch-römischen Hochrenaissance verbal formuliert und tatsächlich als ironische Brechung in seinen Gemälden inszeniert,⁸ umkreisen die Maler in seiner Nachfolge

6 Siehe die vor allem in »working papers« publizierten Schriften der FOR 2305 auf der Website <http://www.for2305.fu-berlin.de/>; bes. den grundlegenden Text von HUSS 2016.

7 Allg. zum Phänomen des »Caravaggismus« bzw. der »Caravaggisten« nach den grundlegenden Kompendien von NICOLSON 1979 und NICOLSON/VERTOVA ²1990 und div. Ausstellungskatalogen und Einzeluntersuchungen: BONFAIT 2012; VON ROSEN 2015a; FRIED 2016 (leider in Unkenntnis des größten Teils der deutsch- und französischsprachigen Forschung); VON ROSEN ³2021.

8 Zu den Zuschreibungen, mit denen die Zeitgenossen auf Caravaggios Bildsprache reagierten: KROSCHEWSKI 2002, S. 34–57; Caravaggios diesbezügliche Aussage referiert Giovanni Pietro Bellori in seiner 1672 publizierten, aber nachweislich früher verfassten und im Kern seinen Habitus sicherlich zutreffend wiedergebenden Vita: BELLORI 2018, S. 16–17: »Datosi perciò egli a colorire, secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaello, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciòché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole [...]« / »Daher widmete er sich seiner Begabung entsprechend der Farbgebung, wobei er die so vortrefflichen Marmorwerke der Alten und die so gefeierten Gemälde Raffaels überhaupt nicht beachtete,

in gewisser Weise ein Paradoxon: Diese »Naturalisti«, wie sie sich u. a. nach Marco Boschini selbst bezeichneten,⁹ verbanden das Postulat des Rekurses auf die Lebenswirklichkeit mit der ostentativen Bezugnahme auf bestimmte Elemente der Werke bzw. Bildsprache Caravaggios und seiner frühen *seguaci* und überblendeten so die emphatisch behauptete *imitatio naturae* mit einer faktischen *imitatio artis*.

Es ist Giovan Pietro Bellori, der in seiner 1672 publizierten Caravaggio-Vita diese komplexe und latent widersprüchliche Konstituierung zweifacher *imitatio*, und damit auch die konzeptuelle Differenz zwischen Caravaggios Arbeitsweise und derjenigen der »Naturalisti« zumindest ansatzweise reflektiert und Letzteren im Prinzip die Ausbildung einer *maniera in malo* attestiert.¹⁰

Die Bezeichnung »Caravaggisten« ist ebenso wie der abgeleitete »Caravaggismus« von der Forschung zu Recht problematisiert worden, weil sie eine Avantgardebewegung im modernen Sinne suggeriert und den irreführenden Anschein erweckt, es handele sich um eine mehr oder weniger feste Gruppe von Malern, die sich diesem »Stil« verschrieben hatten.¹¹ De facto handelt es sich um eine Bildsprache, die von zahlreichen, nicht notwendigerweise miteinander verbundenen Malern in Italien und Teilen des europäischen Auslands vor allem im frühen Seicento gewählt wurde, aber keineswegs die einzige ihnen zur Verfügung stehende Option war, noch von ihnen stets in derselben Intensität bedient wurde. Aus Verständigungsgründen verwende ich den missverständlichen Begriff »Caravaggisten« im Folgenden dennoch, zumal auch die angebliche Selbstbezeichnung dieser Maler als »Naturalisti« problematisch ist. Denn sie unterschlägt den Aspekt der Rekursivität der Bildsprache und damit gerade das Moment ihrer Kodierung.

Worauf es mir nach den vorangestellten Bemerkungen zur kommunikativen Funktion malerischer Rekursivität zunächst ankommt, ist das gesprächsstimulierende Potential der von Rekursen dominierten Werke dieser Maler. Ich möchte zeigen, dass all jene Phänomene, um die es im Folgenden mit Bezug auf seicenteske Sammlungsbilder gehen wird, nämlich das Ausflaggen von kodierten Traditionsbeständen, hybride Konfigurationen aus »alt« und »neu« und die Übertragung und

sie vielmehr verachtete, und wählte ausschließlich die Natur zum Gegenstand seiner Pinselkunst. Als man ihm die berühmtesten Statuen von Phidias und Glykon zeigte, damit er an ihnen sein Studium ausrichtete, gab er keine andere Antwort, als mit der Hand auf eine Menschenmenge zu zeigen und damit deutlich zu machen, dass die Natur ihn ausreichend mit Meistern versorgt habe. Und um seinen Worten Autorität zu verleihen [...]«; auch ebd., S. 54–55. Zur ironischen Bezugnahme auf die Antike bzw. die normierte Hochrenaissance in Caravaggios Gemälden VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ³2021, S. 428–440.

9 Siehe hierfür unten, Anm. 24.

10 Siehe hierzu BELLORI 2018, S. 100–103, 110–112; die relevante Passage ebd., S. 56–57.

11 Siehe hierfür die in Anm. 7 genannten jüngeren Untersuchungen.

Kombination von gattungsspezifischen Elementen in andere Genera, auf die Reflexion seitens ihrer Betrachter*innen angelegt sind. Sie sind in einer Kultur des gelehrten und geselligen Gesprächs verortet, zielen auf den Austausch ihrer Rezipient*innen, die geschult sind, Rekurse und ihre diskursiven Implikationen wahrzunehmen und verbal zu fassen. Das Publikum der Bilder schätzt folglich Anspielungen, erfasst je verschieden strukturierte Bezugnahmen auf Traditionen und Gattungsimplicationen sowie die Kodierungen von Elementen, kurz all jene Aspekte, um die es im Folgenden gehen wird.

3. Marco Boschini, die »maneria veneziana« und die »Naturalisti«

In Venedig, das im Zentrum der folgenden Überlegungen steht, lassen sich hinsichtlich der Themenkomplexe von Rekursivität und Reflexion sowie der Modellierungen von Traditionen einige Besonderheiten festhalten. So wurde in der Lagunenstadt bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und damit früher als etwa in Mittelitalien, das, was bis dato als sammlungswürdig galt, erweitert: Neben antiken Statuen geriet in diesem Zeitraum auch ›zeitgenössische‹ Malerei in den Fokus des Sammelinteresses.¹² Dies führte zur Ausbildung der neuen Gattung des Sammlerbildes, das für diesen profanen Kontext produziert wurde und auf die Rezeptionsbedingungen und -möglichkeiten einer Sammlung abgestimmt war: Die Verbreitung anspielungsreicher und enigmatisch strukturierter Werke, die ja auf die Thematisierung ihrer besonderen Konstitutionsbedingungen abzielt, legt nahe, dass das *ragionare dell'arte* von Beginn an tatsächlich konstitutiver Bestandteil der Sammlungspraxis gerade in Venedig war.¹³

Welchen Stellenwert das Sprechen über Kunst in der Lagunenstadt generell hatte, indizieren etwa auch die ersten kunsttheoretischen Schriften im 16. Jahrhundert. Sie sind in Form des Dialogs abgefasst und bewahren so – bei aller Fiktionalität – eine Reminiszenz auf die Gespräche, wie sie insbesondere auch im semi-privaten Raum der Sammlung und vor den Werken geführt worden sein dürften.¹⁴ Solche Rezep-

12 BATTILOTTI/FRANCO 1978, S. 58–68; SETTIS 1981, S. 373–398; SETTIS 1982, bes. S. 160–193; HUSE ²1996, S. 290–300; allgemein zur venezianischen Sammlungskultur im 16. Jahrhundert: BOREAN/MASON 2002; BOREAN 2008.

13 Siehe die Forschungen von Settis und Huse in der vorherigen Anmerkung.

14 Zu nennen sind neben Ludovico Dolces kunst- (1557) und farbtheoretischen (1565) sowie diversen anderen Schriften in dieser Gattung Paolo Pinos und Michelangelo Biondos kunsttheoretische Dialoge aus den Jahren 1548 und 1549; siehe zu den epistemologischen Implikationen dieser kunsttheoretischen Gattung und ihren Folgen für das Sprechen über die Künste VON ROSEN 2019.

tions- und Diskursivierungspraktiken waren bekanntlich nicht auf die bildenden Künste beschränkt, sie betrafen vielmehr alle Bereiche der Humanitas. In Venedig, Standort großer Verlagshäuser, zu denen Autoren aus ganz Italien und europäischen Ländern reisten, um ihre Werke in den Druck zu geben, existierte eine lebendige Gesprächs- und Geselligkeitskultur, die von diesen Besuchen ungemein profitierte: Dutzende von poetologischen, memorialen und anderen Dialogen in Taschenbuchformat beziehen sich auf diesen Austausch, und er wird auch im reichen Briefwechsel der entsprechenden Gesprächspartner, die sich in ihm auf die gemeinsam geführten Gespräche und ihre Themen beziehen, dokumentiert.¹⁵

Wenn Marco Boschini im folgenden Jahrhundert mit seiner *Carta del navegar pitoresco* (1660) in über zwanzigtausend Versen eine kunsttheoretische Schrift als fortlaufendes Gespräch über Malerei zwischen zwei Dialogpartnern inszeniert,¹⁶ steht er damit also in einer Tradition. Zugleich ist die Art und Weise, wie er die Unterhaltungen tatsächlich ›in Szene setzt‹ und welche Prämissen er hierbei verfolgt, doch eine besondere: Denn die beiden Gesprächspartner reisen – so die Fiktion in mehreren als *Venti* bezeichneten Kapiteln – in einer Barca zu den Werken in Kirchen und Scuole quer durch die Stadt und zu den Inseln in der Lagune, um dort die Gemälde gemeinsam zu betrachten und in *Ekphraseis* zu versprachlichen.¹⁷ Dabei nehmen sie deren kunsttheoretische und historiographische Standortbestimmung vor und diskutieren – von konkreten Werken abstrahiert, wenn sie in der Barca sitzen – Fragen der Kanonbildung, der Bewertungsmaßstäbe, Traditionen und Ordnungsmuster. Oberste Maxime ist dabei die Überprüfung ihres Lektürewissens am Original mit der expliziten Absicht, das, was der Verifizierung ihrer Seheindrücke nicht standhält, zu verabschieden: »Sora luogo no gh'è ingnano« / »Vor Ort gibt es keine Täuschung«, heißt es programmatisch.¹⁸ Daneben verfolgt Boschini ein weiteres Ziel: Mittels ausführlicher Würdigung der in Venedig bereits bestehenden privaten Sammlungen animiert er die bislang auf diesem Terrain noch nicht tätig gewordenen Aristokraten der Stadt, ebenfalls Werke zu erwerben und so nicht nur dem symbolischen Wert

15 Allg. zur venezianischen Gesprächskultur sowie zur Praxis der Poligrafie: GRENDLER 1981; DI FILIPPO BAREGGI 1988; vgl. auch VON ROSEN 2001b, das Kapitel *Tizian im venezianischen Dialog*, S. 81–140.

16 MARCO BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venedig 1660. Im Rahmen des o.g. Forschungsprojekts geben Anja Brug und ich eine kommentierte Übersetzung dieser Schrift heraus; die hier abgedruckten Passagen entstammen dieser von Anja Brug erstellten, noch unpublizierten Übersetzung.

17 Zur Anlage der *Carta* SOHM 1991, S. 96–100; MERLING 1992, S. 129–134; VON ROSEN 2021a, 187–192, jüngst zum intellektuellen Profil und Umfeld Boschinis der Beitrag von STRUHAL 2021; POZZOLO 2014.

18 BOSCHINI 1966, S. 91 [Vento 2, S. 70]. Hierbei geht es auch um eine Distanznahme zu Vasaris Ausführungen über venezianische Malerei: siehe hierfür VON ROSEN 2021a.

der venezianischen Malerei Rechnung zu tragen, sondern auch dem Ausverkauf der Gemälde durch die immer zahlreicher werdenden ausländischen Besucher auf ihrer *grand tour* zuvorzukommen.¹⁹

Das Bewahren der Malerei ist auch in symbolischer Hinsicht Boschinis Absicht. Als venezianischer Autor, der in venezianischer Sprache schreibt, um sich nach eigenen Worten nicht »verkleiden« (stravestir) zu müssen, betrachtet er es als seine Aufgabe, der von Tizian, Tintoretto, Veronese und Jacopo Bassano begründeten *maniera veneziana* ein sprachliches Denkmal zu setzen.²⁰ Konkret geht es ihm um die Entwicklung einer Terminologie und beschreibenden Sprache für die als performativ gekennzeichnete, weil sich ›im Machen‹ realisierende und durch *colpi* konstituierende Malweise, die sich als Resultat des *atto pittoresco* durch eine besondere, materialgesättigte und ›belebte‹ *fattura* auszeichnet.²¹ Nicht zwangsläufig gibt sie den Pinselduktus zu erkennen, doch ist die Malweise mit offener Faktur und pastosen *colpi*, die von ihm besonders geschätzte Realisierungsform dieser aus dem *gran far veneziano* resultierenden *maniera*.

Boschinis Absicht bei der Entwicklung einer ›venezianischen‹ Sprache für diese *maniera* basiert neben der Vorstellung ihrer Singularität auch auf der Erkenntnis,

19 VON ROSEN 2021a, 197–198.

20 BOSCHINI 1966, S. 8–9 [Incita]: »Mi, che son venezian in Venezia, e che parlo de Pittori veneziani, ho da andarme a stravestir? Guarda el Cielo, che chi puol parlar col capelo in man, se'l voglia tirar sui ochi. No no, saldi pur per i pali: che questi xe i veri trozi dele nostre lagune. O donca ti sprezzzi la lengua toscana? Mi no digo sta cosa; digo ben, che ghe xe stà tanti valorosi scrittori, che s'è compiassi de scriver in le so lingue native; e che i ha avù l'aplauso per tuto el Mondo; e che basteria solo portar in tola le rime de Mafio Venier [...]. Infin mi (bisogna, che la diga) me par che se discoresse in toscan, o in romanesco, el saria giusto meter la Virtù veneziana int'un vaso, che ghe fasse piar l'odor da forestier; dove che la perderia quel bon gusto, che rende la più soave fraganza che sia in l'Universo. E in fin sta ben che tute le cose sapia dal so saor.« / »Ich, der ich Venezianer in Venedig bin, und der ich über venezianische Maler spreche, soll ich mich verkleiden gehen? Schau in den Himmel, wer mit dem Hut in der Hand sprechen kann, wenn er seine Augen erheben möchte. Nein, nein, [bleiben wir] fest an den Dalben: denn diese sind die wahren Wege unserer Lagunen. Oh Du missachtetest also die toskanische Sprache? Ich sage dies nicht; ich sage wohl, dass es viele bedeutende Schriftsteller gegeben hat, denen es gefallen hat, in ihren Muttersprachen zu schreiben; und die den Beifall aus der ganzen Welt hatten; und dass es genügt, allein die Reime des Maffeo Venier [...]. Schließlich (ich muss dies sagen) scheint mir, dass, wenn ich in toskanisch oder römisch sprechen würde, es richtig wäre, das venezianische Können [*virtù*] in ein Gefäß zu füllen, was sie den Geruch des Fremden annehmen ließe, sodass sie diesen guten Geschmack [*gusto*] verliert, der sie zum lieblichsten Wohlgeruch macht, den es im Universum gibt. Und letztlich ist es gut, dass alle Dinge ihren eigenen Geschmack [*saor*] haben.« Allg. zur Sprachenfrage: SOHM 1991, S. 96–100; Merling 1992, S. 124–141; BERNABEI 2014.

21 Siehe hierfür Boschinis Ausführungen in Vento 5; ich verweise auf den ausführlichen Kommentar in unserer Edition und VON ROSEN 2022 (beides in Druckvorbereitung).

dass sie in älteren kunsttheoretischen Texten nicht annähernd adäquat gefasst wurde.²² Des Weiteren ist es sein Ziel, die zeitgenössischen Maler Venedigs auf sie zu verpflichten. In diesem Sinne rühmt er alle auf Tizian, Tintoretto, Veronese und Bassano folgenden Maler, von Palma il Giovane (um 1550–1628) im ausgehenden Cinquecento über Padovanino (1588–1649) im frühen Seicento bis hin zu seinem Zeitgenossen Pietro della Vecchia (1602/03–1678) vor allem hinsichtlich ihrer Fähigkeit, dass sie »die gute *maniera*« zu »imitieren« (imitasse) imstande wären.²³

Dass die malerische Praxis de facto im 17. Jahrhunderts keineswegs so homogen war, wie Boschini suggeriert, war ihm dabei bestens bewusst. Denn er beschäftigt sich in der *Carta* wiederholt mit der Arbeitsweise der »Naturalisti«, womit den gewählten Beispielen gemäß vor allem die Maler in der Nachfolge Caravaggios gemeint sind.²⁴ Doch negiert er deren Existenz in Venedig, wenn er einerseits deren Arbeiten ausschließlich über den Kontrast mit der venezianischen *maniera* analysiert und andererseits die Beschäftigung der venezianischen Maler mit ihr verschweigt. Das führt zu dem Kuriosum, dass wir in der *Carta* die ausführlichste theoretische Beschäftigung mit den »Caravaggisten« aus dem 17. Jahrhundert überhaupt haben – und soweit ich sehe, sind die Passagen in der Forschung zu den »Caravaggisten« bislang nahezu unbekannt²⁵ –, zugleich Boschini aber suggeriert, sie hätten mit Venedig nichts zu tun. Was Boschini den Malern zuschreibt, die sich ihm zufolge selbst

22 Diesen Aspekt betont er wiederholt und richtet sich hierbei vor allem gegen Vasari. Siehe hierfür SOHM 1991, S. 88–149; VON ROSEN 2021a.

23 BOSCHINI 1966, S. 198 [Vento 3, S. 173] über Padovanino: »Queste è dela perfeta e degna man,/ Anzi del Vice Autor (cusi el se chiama),/ Che corse a Roma, inamorà per fama,/ A far ste copie, quel gran Padoan./ Basta che un Alessandro el se chiamasse/ In la Pitura, e de tal nome degno,/ E in colorito pratico e in disegno,/ Mai ghe fu chi Tician megio imitasse!« / »Diese sind von der vollkommenen und würdigen Hand/ mehr noch vom Vizeautor (so nennt er sich),/ der, durch den Ruf entflammt, nach Rom lief,/ um diese Kopien [*copie*] zu machen, jener große Padoan. Es genügt, dass er sich einen Alessandro in der Malerei nannte,/ von solch würdigem Namen,/ und geschickt in Farbe und Zeichnung:/ Es gab niemals jemanden, der Tizian besser nachahmte [*imitasse*]!« Sowie S. 419 [Vento 6, S. 384] und ebd., S. 536 [Vento 7, S. 500] über Pietro della Vecchia: »L'è sul bon trozo e sula bona via:/ L'ha le ale ai peneli, in verità./ Oltre che 'l fa le cose de gran gusto,/ Imitador dela bona maniera.« / »Er ist auf dem guten Pfad und auf dem guten Weg:/ Er hat die Flügel an den Pinseln, in Wahrheit./ Außer dass er die Dinge von großem Geschmack macht,/ imitiert er die gute *maniera*.«

24 BOSCHINI 1966, S. 95f. [Vento 2, S. 74]; auch Bellori wird diese Bezeichnung später übernehmen; vgl. auch SPARTI 2014, S. 187–214. Da Boschini Atelierrequisiten wie z. B. »tote Vögel«, »Trophäen« und »Skelette« erwähnt (Vento 4, S. 235), könnte er auch an die sog. Bamboccianti gedacht haben. Allg. zu Boschinis Ausführungen über die »Naturalisti«, die von ihm nicht namentlich konkretisiert werden: PALLUCCHINI 1963, S. 95–123; SOHM 1991, S. 102–109.

25 Mit Ausnahme von VON ROSEN³ 2021, S. 194, 196–198.

»Naturalisti« nannten, weil sie »die Dinge nach der Natur kopier[t]en«,²⁶ hat qua humoristischer Zuspitzung durchaus Unterhaltungswert. Obgleich die Ablehnung, ja regelrechte Verabscheuung der Arbeitsweise dieser Maler zwangsläufig zu einer gewissen Komplexitätsreduktion führt, haben seine Ausführungen auch analytischen Charakter. So charakterisiert Boschini die »Naturalisti« als Maler, die unabdingbar auf das Modell angewiesen und selbst einen Pandolo (= venezianischer Kuchen) nur dann abzubilden imstande seien, wenn er vor ihnen im Regal stünde.²⁷ Das wird für ihn in der Figurenmalerei zum Problem, weil sich die Maler auch zur Verbildlichung der olympischen Götterwelt ausschließlich »Nachbarn in ihrem Viertel« (*per contrada dai vesini*) als Modelle suchten.²⁸ Für die Darstellung Jupiters wählten sie gern einen »Lastenträger«, für König David einen »Scherenschleifer«, für Apollon einen »in der Sonne gebratenen Bauern« und für die Verbildlichung einer Diana, der anmutigen »Göttin der Keuschheit«, »porträtierten« (*retrà*) sie Doratia de Carampana, eine stadtbekannt Hure.²⁹ Durch die Wahl des Verbs »ritrarre«, das eigentlich

26 BOSCHINI 1966, S. 95f. [Vento 2, S. 74]: »E per questo i pretende el primo liogo,/ Con dir: naturalisti se chiamemo,/ Perché le cose al natural copiamo.«/ »Und deshalb beanspruchen sie den ersten Platz, indem sie sagen: Wir nennen uns Naturalisten [*naturalisti*],/ weil wir die Dinge nach der Natur kopieren.«

27 Ebd., S. 95 [Vento 2, S. 74]: »In suma no i sa far nianche un pandolo,/ Se no i lo conza là giusto in scancia.«/ »Alles in allem wissen sie nicht mal einen pandolo zu machen/ wenn sie ihn nicht dort genau auf dem Regal anordnen.«

28 Ebd., S. 94 [Vento 2, S. 73]: »[...] I core per contrada dai vesini,/ E questo e quel con le preghiere imbrogia,/ Con dir: de grazia, lasseve retrar;/ Ché 'l vostro viso è giusto el mio conceto.«/ »[...] sie laufen im Viertel zu den Nachbarn,/ und verwirren diese oder jenen mit den Bitten,/ indem sie sagen: Bitte lasst Euch porträtieren;/ denn Euer Gesicht ist gerade richtig für meine Vorstellung [*conceto*].«

29 Ebd., S. 96 [Vento 2, S. 74]: »Se i forma un Giove, i retraze un Fachin;/ E per un Ganimede un Cestariol;/ Per un Apolo un Vilan rosto al Sol;/ E una cornachia i fa da un colombin./ Si ghe ocore de far una Diana,/ Dea dela castità, legiadra e pronta,/ In liogo dela carne i tiol la zonta,/ E retrà Doratia de Carampana.« / »Wenn sie einen Jupiter gestalten, porträtieren sie einen Lastenträger;/ und als einen Ganymed einen Korbträger;/ als einen Apollon einen in der Sonne gebratenen Bauern;/ und eine Krähe machen sie aus einer Taube./ Wenn sie eine Diana machen sollen,/ Göttin der Keuschheit, anmutig und wach,/ nehmen sie anstelle des Fleisches den Zusatz [*aggiunta*],/ und porträtieren Doratia de Carampana.« Die Bemerkung bezüglich König David: BOSCHINI 1966, S. 272–273 [Vento 4, S. 244]: »E se per sorte ghe vien su la vena/ De trasformarla in qualche altra figura,/ I ghe fa un vaso in man con studio e cura,/ E la diventa Maria Madalena./ E le so teste xe tute a livrea:/ Ché un volto serve al zane e al pantalon;/ Né se distingue el savio dal bufon,/ Ché i xe tuti mustazzi d'una idea./ [...] mi ghe digo:/ Feme un Re David, maestro in l'ato;/ E lu un Gua cortelini el m'ha retrato!/ Mi de quel quadro no ghe daria un figo.« / »Und wenn sie zufällig die Laune [*vena*] überkommt,/ sie in eine andere Figur zu verwandeln,/ geben sie ihr mit Studium und Sorgfalt ein Gefäß in die Hand,/ und sie wird zu Maria Magdalena./ Und ihre Köpfe sind alle gleich:/ denn ein Gesicht dient dem Zane und dem Pantalone;/ und der Weise unterscheidet sich nicht vom Narr,/ denn es sind alles Schnuten nach einer [einzig] Idee [*idea*]./ [...] ich sage dies:/ Mach' mir einen König David, würdevoll in der Handlung;/ und er hat mir einen Scherenschleifer porträtiert!/ Ich würde für dieses Bild keine Feige geben.«

der Gattung des Porträts (= *ritratto*) vorbehalten ist, markiert er die Unmittelbarkeit des Bezugs ohne jede Verbesserung bzw. Abstraktion vom Modell. In diesem Sinne präferierten die Maler anstelle von »Fleisch« die »aggiunta«, also ihren »Zusatz« – vermutlich ist »Fett« gemeint –,³⁰ selbstredend gänzlich unpassend für die Darstellung der schönen Jagdgöttin.

In dieser Pointierung »Fett anstelle von Fleisch« wird das analytische Moment deutlich. Denn offenkundig schreibt Boschini den »Naturalisti« ein bewusstes Suchen des Hässlichen und Unpassenden zu – für Apollon und Diana geeigneter Modelle dürften schließlich auch in der Nachbarschaft der Maler aufzutreiben gewesen sein. Genau in diesem von Boschini den Malern zugeschriebenen Moment der Forcierung des Unpassenden und Hässlichen manifestiert sich die künstlerische Selbststilisierung und der Habitus der Maler. Ob Boschini bei seiner pointierten Analyse bewusst das aristotelische Modell der drei Möglichkeiten der Nachahmung – die Wirklichkeit schöner, hässlicher oder so zu machen, wie sie ist –³¹ aufgreift, muss dahingestellt bleiben. Entscheidend ist, dass er den unmittelbaren Naturbezug als Konzept und damit auch die Selbstbezeichnung »Naturalisti« relativiert, wenn er den Malern das gezielte Suchen des Hässlichen als primäres Motiv unterstellt.³²

Mit dieser Analyse geht Boschini d'accord mit Bellori, der in der 1672 publizierten, aber wesentlich früher verfassten *Vita Caravaggios* – ob angeregt durch die *Carta* lässt sich kaum entscheiden –, genau in dieser Forcierung der Hässlichkeit den Unterschied zwischen den Malern in Caravaggios Nachfolge und Caravaggio selbst, der sich tatsächlich auf die Natur bezogen habe, erkennt.³³

Das Moment der Selbststilisierung arbeitet Boschini auch in Bezug auf die weitere Praxis der »Naturalisti« heraus. Sie ließen sich beim Arbeiten von niemandem beobachten, ja »verkröchen« (*intana*) sich regelrecht in der Werkstatt, und machten »Löcher ins Dach«, um das Licht für ihre Werke wie durch ein Rohr einfallen und filtern zu lassen.³⁴ Auch hierin erweist sich die Relativität des Naturbezugs der Maler.

30 Ebd. Tatsächlich spricht er auch an anderer Stelle in *Vento* 5, S. 343, von »ranzig[em]« Fleisch, das die »Naturalisti« bevorzugten: »Le tente dele carne è verde e ranze« / »Die Fleischtöne sind grün und ranzig«.

31 ARISTOTELES 2014, S. 4 (2, 1448 a4–7): »Gegenstand der Nachahmung sind also Menschen, die dem Durchschnitt entweder überlegen, unterlegen oder gleich sind. So ist es auch in der Malerei: Polygnot hat edlere, Pauson niedrigere Charaktere gemalt, Dionysios Menschen, die sind wie wir.«

32 Siehe Anm. 29.

33 Siehe hierfür oben, Anm. 9. Boschini erwähnt den Namen Caravaggio gar nicht, es geht ihm ausschließlich um dessen Nachfolger.

34 Die Passage in *Vento* 2, S. 72, ist nicht leicht zu verstehen, weil sie *ex negativo* beschreibt, was die Venezianer – eben anders als die »Naturalisti« – *nicht* machten: BOSCHINI 1966, S. 93 [*Vento* 2, S. 72]: »Quando i depenze lori [i Pittori famosi Veneziani] no i se intana, / Né zavarìa a far fori int'el

Er kommt schließlich auch in Boschinis Sprachbild zum Ausdruck, die Maler steckten die Natur »in ein Säckchen« –³⁵ gemeint ist wohl ein hässlicher Sack, der die Natur zwar in sich birgt, aber in derber, dreckiger Hülle. Wortreich listet Boschini weitere Mängel der Maler auf: Sie litten an Ideenlosigkeit,³⁶ und die stete Präferenz für Halbfiguren (*meze figure*) bezeuge den Mangel an *giudicio* und *inteletto*,³⁷ kurz, sie seien regelrechte »Pinselverderber« (*strupia peneli*).³⁸

4. Caravaggeske Kodierungen

So amüsan diese Verse sind – die malerische Praxis der »Naturalisti« ist selbstredend komplexer. Boschinis Wunsch nach klaren Dichotomien – wie erwähnt, gibt es für ihn nur die gute venezianische *maniera* und die schlechte der »Naturalisti« – ist es geschuldet, dass in der *Carta* die Bildsprache der »Naturalisti« entsprechend tendenziös analysiert ist, er vor allem auch Formen von Rekursivität auf die Bildsprache Caravaggios und seiner Nachfolger innerhalb der venezianischen Malerei negiert. So wird beispielsweise der wohl produktivste venezianische Maler um die Mitte des Seicento, Pietro della Vecchia (1602/3–1678), der als Kenner venezianischer Malerei nach dem Tode Paolo del Seras zusammen mit Boschini für den mediceischen Hof arbeitete, von Boschini als Bewahrer der venezianischen Tradition gerühmt.³⁹ Zwar erwähnt er, dass della Vecchia gezielt diverse *maniere* annehmen konnte,⁴⁰ aber

coverto;/ Ogni stancia ghe serve a lume avertò,/ Né i lo va a tior dala zarabotana.« / »Wenn sie [d. i. die berühmten venezianischen Maler] malen, verkriechen sie sich nicht,/ noch sind sie so verwirrt, Löcher ins Dach zu machen./ Jeder Raum mit Tageslicht dient ihnen,/ und sie versuchen nicht, es [das Licht] dem Rohr zu entnehmen.«

35 BOSCHINI 1966, S. 136 [Vento 2, S. 113]: »E s'ha da dir naturalisti a quei,/ Che mete la Natura int'un sacheto?« / »Und was sagt man zu jenen Naturalisten,/ die die Natur in ein Säckchen stecken?«

36 Zur Passage in Vento 3, 243f., in der Boschini wortreich beschreibt, wie die von ihm inkriminierten Maler allein durch die Hinzufügung eines anderen Attributs die Identität einer Figur änderten: VON ROSEN ³2021, S. 194–197.

37 Ebd. und BOSCHINI 1966, S. 136 [Vento 2, S. 113].

38 Ebd., S. 136 [Vento 2, S. 113].

39 BOSCHINI 1966, S. 538 [Vento 7, S. 501].

40 Ebd., S. 537 [Vento 7, S. 500–501]: »In Galarie de Principi e Signori/ La virtù de sto Vecchia è immascherada;/ Savendo lu calcar l'istessa strada/ De molti ecelentissimi Pitòri;/ A segno tal, che ognun certa la crede,/ Senza dubio nissun, vera e real./ Chi vuol più bel inzegno artificial,/ Che ingana quei, che le so tele vede?/ Demuodochè, si ghe salta in l'umor/ De dir: voi far un quadro del Coregio,/ Ognuno dise che quel sia dei megio,/ Che ai so zorni formasse quel Autor./ Cusi del Palma Vecchio e de Zorzon,/ Come del Pordenon e de Tician./ Sia sempre benedete quele man,/ Che con virtù confonde l'opinion.« / »In den Galerien der Fürsten und Herren/ ist das Können dieses Vecchia maskiert;/ da er dieselbe Straße zu begehen weiß/ vieler herausragender Maler;/ mit solchem Ziel,

dass dieser sich hierbei auch intensiv mit Caravaggio und dessen *seguaci* auseinandersetzte, ja sogar einige Jahre in Rom studiert hatte,⁴¹ verschweigt er. Tatsächlich ist ein großer Teil von della Vecchias Œuvre durch die Auseinandersetzung mit der venezianischen Tradition bestimmt, und er hat Werke wie den *Bravo* nach Tizians Wiener Gemälde geschaffen, offenkundig mit der Absicht, Kunstkenner hinsichtlich ihres Vermögens zur Distinktion herauszufordern.⁴² Ebenso schuf della Vecchia allerdings eine Reihe von Sammlungsbildern, die sich durch den ostentativen Rekurs auf Gemälde Caravaggios und die seiner *seguaci* auszeichnen. Nur ein Beispiel sei hier genannt: der *Handleser* im Museo Civico in Vicenza (Abb. 1), in dem pasticcio-artig kompositorische Versatzstücke, markante Figuren sowie die räumliche Anordnung und Beleuchtungssituation aus mehreren ›Präbildern‹ Caravaggios und seiner *seguaci* miteinander kombiniert sind.⁴³ So aus der thematisch eng verwandten halbfigurigen *Wahrsagerin* Caravaggios,⁴⁴ und mehr noch aus der *Berufung Matthäi* in der Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi.⁴⁵ Letztere war Prototyp zahlreicher Darstellungen der Leugnung Petri und der würfelspielenden Soldaten von der Hand der »Caravaggisten«,⁴⁶ die sich ebenso wie della Vecchia auf die markante, sich scharf auf dem dunklen Hintergrund abzeichnende Licht-Schattenkante und

dass jeder diese sicher glaubt,/ ohne irgendeinen Zweifel, wahr und wirklich./ Wer möchte schönere künstlerische Begabung als die,/ die jene täuscht, die seine Leinwände sehen?/ Solchermaßen, dass ihn die Lust überkam,/ zu sagen: ich möchte ein Bild des Correggio machen,/ von dem jeder sagt, dass jenes eines der Besten sei,/ das jener Künstler in seinen Tagen gestaltet habe.«

- 41 Wahrscheinlich hielt sich della Vecchia etwa im Zeitraum von 1622–26 in Rom auf und hatte engeren Kontakt zu Künstlern aus Caravaggios Umfeld; so heiratete er etwa die Tochter von Nicolas Régnier; siehe hierzu AIKEMA 1990, besonders S. 17–21; DREIER 2009. Zum intellektuellen Umfeld della Vecchias: MULSOW 2012, S. 173–196.
- 42 Allg. zu diesem Themenkomplex: AIKEMA 1990, bes. S. 37–56; AIKEMA 2003, S. 110–133; POZZOLO 2011; AIKEMA 2014, S. 164–175; PALIAGA 2014. Zum rekursiven Arbeiten in Venedig, wenn auch mit stärkerem Fokus auf der Bildproduktion der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: LOH 2004; LOH 2006, LOH 2007. Zu Pietro della Vecchias Gemälde in der Galleria Doria Pamphili mit den Maßen 85 x 100 cm: AIKEMA 1990, S. 148, Nr. 202. Tizians Vorbild (*Il Bravo*) im Wiener Kunsthistorischen Museum: Lw., 77 x 66,5 cm, um 1515/20.
- 43 Lw., 149 x 215 cm, nach 1650, Museo Civico, Vicenza; das Gemälde stammt aus dem Nachlass von Carlo Vicentini del Giglio. Zum Gemälde: AIKEMA 1990, S. 141, Nr. 166; SIMONATO 2015, S. 358–371; WEGNER 2019; NICOLACI 2020, S. 331–354.
- 44 Lw., 115 x 150 cm, 1595/96, Musei Capitolini, Pinacoteca, Rom, und Lw., 99 x 131 cm (ursprünglich 94 x 123 cm), 1596/97, Musée du Louvre, Paris; siehe MARINI ⁴2005, S. 403f. und 408–411, Nr. 19 und 222; CINOTTI 1991, S. 197 und 200, Nr. 4 und 14; SCHÜTZE 2015, S. 249 und 251, Nr. 9 und 13.
- 45 Vgl. Abb. 7 auf S. 222 in diesem Band (Beitrag Dominik Brabant). Lw., 322 x 340 cm, 1599/1600, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Rom; siehe MARINI ⁴2005, S. 441f., Nr. 36; CINOTTI 1991, S. 204, Nr. 28; SCHÜTZE 2015, S. 258–259, Nr. 24.I.
- 46 Siehe etwa die Zusammenstellung der kompositorisch eng verwandten Darstellungen der Verleugnung Petri, der Wahrsagerin und der kartenspielenden bzw. würfelnden Soldaten von Valentin de



1. Pietro della Vecchia, *Handleser*, Öl auf Leinwand, 148,5 x 219 cm, Vicenza, Museo Civico.

die räumliche Anordnung des Figurenpersonals um einen bildparallel angeordneten Tisch und einer männlichen Figur vor derselben bezogen. Auch die auffälligen Kleidungen mit enganliegenden gestreiften Hosen, den Degen und Hüten mit übergroßen Federn waren seit diesen intensiv studierten und diskutierten Werken im Bilddiskurs der Zeit als caravaggesk kodiert.⁴⁷

Der Erfolg von della Vecchias Gemälde, dessen originären Bestimmungsort und erste Besitzer wir leider nicht kennen, zeigt sich in mehreren varianten Bildfassungen.⁴⁸ Sie bezeugen, dass auch solche Gemälde in Venedig goutiert wurden, die fremde Bildtraditionen aufriefen. Dass gerade auch ihre Verweisstruktur kommunikationsstiftend war, dürfte sich verstehen.

An anderer Stelle habe ich ausführlich dargelegt, welchen analytischen Gewinn das Denkmodell einer ›kodierten‹ Bildsprache bzw. eines ›Codes‹ für die Malerei der »Caravaggisten« sowohl in struktureller als auch methodischer Hinsicht birgt.⁴⁹ Sie

Boulogne, Nicolas Tournier und Georges de la Tour, die della Vecchia auch für die Figuren im Hintergrund angeregt haben dürften, in VON ROSEN³2021, S. 216–224, Abb. 91–100.

47 Siehe hierfür VON ROSEN 2015a, S. 29–94.

48 Für die vierzehn identifizierbaren Gemälde mit diesem Sujet siehe WEGNER 2019, S. 112.

49 Vgl. VON ROSEN 2015a, bes. S. 29–64.

ist quasi ein ›Set‹ von je verschiedenen, tatsächlich aber gut identifizierbaren Elementen, nämlich Kompositionen bzw. deren Ausschnitten, einzelnen markanten Figuren, charakteristischen Motiven und ebenfalls konzeptuellen Elementen der Gemälde Caravaggios und der seiner Nachfolger. Diese hatten aufgrund ihres alteritären, mitunter auch normverstoßenden Charakters in der Bildkultur des frühen Seicento hohen Wiedererkennungswert und hierdurch auch besonderes kommunikatives Potential. Das, worauf rekurriert wird, ist dabei ganz verschieden gelagert: Signifikante Kompositionen werden – mit gewissen Veränderungen oder auch Forcierungen – wiederholt. Weiterhin werden Figuren wie der bravoartig gekleidete junge Mann ›vor dem Tisch‹, der die ästhetische Grenze zum Betrachter tangiert, oder der sich auf einer Wolkenbank räkelnde Engel-›ragazzo« oder schließlich auch nur Motive wie die Federbuschhüte, die schmutzigen Fußsohlen und Fingernägel und die dominanten Licht-Schattenkanten wie im Berufungsgemälde eingesetzt. Der ›Code‹ wird aber auch wesentlich durch eher konzeptuelle Elemente geprägt. Dies sind die forcierten Ausleuchtungen der Gemälde – erinnert sei an den Rohr-Vergleich Boschinis –, die (lebensgroßen) Halbfiguren, deren Überschneidungen durch die Bildbegrenzungen und schließlich die geringen Semantisierungen der Figuren durch fehlende Attribute. Wichtig für die analytische Praxis ist das Moment der Skalierung: Es konnte durchaus nur ein Teil dieser Elemente aktualisiert werden; doch bedurfte es eines bestimmten Grads und einer bestimmten Anzahl, um für die Rezipient*innen erkennbar als Verweis auf eben diese kodierte Bildsprache zu sein. Und schließlich bietet das Denkmodell einer kodierten Praxis auch die Möglichkeit, die dominante Ausrichtung allein auf Caravaggio zu umgehen. In der Tat hat sich, wie im ersten Beispiel von della Vecchia gezeigt, der Bezugspool frühzeitig um die Gemälde der ersten *seguaci* desselben erweitert –⁵⁰ ob absichtsvoll oder weil deren Gemälde für Erfindungen Caravaggios gehalten wurden, kann dahingestellt bleiben.

50 S. o., Anm. 46.

5. Francesco Maffei's »Enthauptung Johannes des Täufers«: »mehr Caravaggio«

Das Modell des Codes ermöglicht es, ganz verschiedene Spielarten von Rekursen analytisch zu erfassen, und dies lässt sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, gerade auch für die Analyse venezianischer Sammlungsbilder produktiv machen. Als solches wird man aufgrund seiner geringen Größe und seines alttestamentlichen Sujets Francesco Maffei's *Enthauptung des Täufers* in Vicenza (Abb. 2)⁵¹ bestimmen können. Tatsächlich wissen wir nichts über die ersten Besitzer des Werks, noch wann es der um 1600/1605 im venetischen Vicenza geborene, aber überwiegend in der Lagunenstadt tätige Maler schuf.⁵²

So wenig wir also über die Entstehungsumstände und die frühe Rezeption informiert sind, so birgt das Gemälde doch einen Hinweis, wie man sich diese grundsätzlich vorstellen darf: Denn es konstituiert sich durch den ostentativen Rekurs auf Caravaggios monumentale *Enthauptung des Täufers* im Oratorium des hl. Johannes in der Ko-Kathedrale in Valletta (Abb. 3).⁵³ Woher Maffei dieses Gemälde im fernen Malta kannte, ob womöglich durch die Anschauung des Originals oder – was weitaus wahrscheinlicher ist – durch (partielle) Kopien resp. Nachzeichnungen,⁵⁴ ist ebenso unklar wie die Frage, was er an entsprechenden Kenntnissen bei seinem Publikum voraussetzen konnte. Doch dass Maffei Caravaggios Gemälde intensiv studiert hatte, liegt angesichts der weitgehenden Genauigkeit, mit der er dessen zentrale vierfigrige Gruppe paraphrasierte, auf der Hand. Wie in Caravaggios Malteser Gemälde packt der über dem liegenden Johannes stehende Henker das Haupt des Täufers, das nach Ausweis der Blutlache bereits teilweise abgetrennt ist, um mit dem Messer in seinem Gürtel sein grausames Werk zu vollenden und es, der Weisung des Kerkermeisters Folge leistend, auf die von Herodias herbeigebrachte Schale zu legen. Allein eine alte Magd reagiert empathisch auf die grausame Tat; die Gesichter des Herodias und des Henkers sind absichtsvoll verschattet.

Nicht jedes Detail in Maffei's Figurengruppe ist gut erkennbar, was einerseits durch das erheblich kleinere Format verursacht ist, und andererseits durch die Verstärkung der Dunkelheit und die hierdurch bedingte Fragmentierung der Figuren. Erkennbar hat Maffei auf eine größere Blutlache nebst prominenter Künstlersignatur

51 Lw., 92 x 110 cm; Vicenza, Museo Civico, ca. 1640–45; siehe ROSSI 1991, S. 135–136, Nr. 172.

52 Siehe für den Maler und seine Stationen in Venedig ROSSI 1991, S. 29; DREIER 2009.

53 Lw., 361 x 520 cm, 1608, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri, La Valetta (Malta); siehe MARINI 2005, S. 538–540, Nr. 90; CINOTTI 1991, S. 223, Nr. 73; SCHÜTZE 2015, S. 278–279, Nr. 53.

54 Zu den dokumentierten oberitalienischen Reisen Maffei's siehe die Literatur in Anm. 52; für Kopien nach Caravaggios *Enthauptung des Täufers*: LONGHI 1951, S. 45, Nr. 21; HINKS 1953, S. 81, 117, Nr. 59; GENDEL 1956, S. 20; AINAUD 1957, S. 89; MOIR 1972, S. 140, Nr. 13; MOIR 1976, S. 11; ROSENBERG 2008.



2. Francesco Maffei, *Enthauptung des Täufers*, ca. 1640–45,
Öl auf Leinwand, 92 x 110 cm, Vicenza, Museo Civico.

verzichtet, dem Protagonisten Johannes aber einen ihn als Täufer kennzeichnenden Kreuzstab mit Banderole beigegeben.

Signifikanter sind zwei weitere Veränderungen, die Maffei gegenüber Caravaggios Gemälde vorgenommen hat: Er verzichtete auf die innerbildlichen Zuschauer im vergitterten Kerkerfenster, fügte aber einen Engel hinzu, der auf einer dunklen Wolke an das Geschehen heranschwebt. Theologisch ist seine Ergänzung in einem Martyrium durchaus sinnvoll, denn sie signalisiert dem Gemarterten die Annahme seines Opfers und den Betrachter*innen die heilsgeschichtliche Bedeutung der grausamen Handlung.⁵⁵ Auch wenn er in Caravaggios Malteser Gemälde fehlt, verweist gerade

55 Prototyp einer Martyriumsdarstellung mit einem aus dem Himmel herabsteigenden Engel, dessen Märtyrerpalmte dem Gemarterten Erlösung signalisiert, ist Tizians verbranntes, aber vielfach kopiertes *Petrus Martyr*-Altargemälde in der venezianischen Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo von 1526–1530; siehe WETHEY 1969, S. 153–155, Nr. 133; VON ROSEN 2001b, S. 141–203.



3. Caravaggio, *Enthauptung des Täufers*, 1608, Öl auf Leinwand,
361 x 520 cm, Valletta, St. John's Co-Cathedral.

dieser dunkelblonde Engel mit seinen schmutziggrauen Flügeln, von dessen Gesicht nicht mehr als die Nasenspitze sichtbar ist, unmissverständlich auf dessen *Œuvre*, weil die Figur eines kleinen Jungen mit ungeordnetem Haar und abgewandtem Gesicht, der sich mit seinen dunklen Flügeln artistisch auf einer Wolkenbank räkelt, grundsätzlich eine höchst signifikante *invenzione* Caravaggios ist (vgl. Abb. 4 und 5).⁵⁶ Insofern konstituiert Maffeis Integrierung dieser Figur in die Enthauptung nicht nur den Charakter eines Pasticcio, sondern erhöht auch dessen Verweischarakter auf die Bildsprache Caravaggios. Damit bietet Maffeis Gemälde, wenn man so will, »mehr Caravaggio« als dieser selbst,⁵⁷ und auch das bildbeherrschende Dunkel, quasi »Markenzeichen« von dessen Bildwelt, unterstützt diese Absicht. Mithin zielt Maffei mit seinem kleinformatigen Sammlerbild auf ein Publikum, dass diese Markierungen von Traditionsbeständen nicht nur wahrzunehmen, sondern auch zu goutieren weiß.

56 So etwa die Engelfiguren im *Martyrium des Matthäus* der Cappella Contarelli (s. Anm. 45) und den *Sieben Werken der Barmherzigkeit*, Lw., 390 x 260 cm, 1606 für Pio Monte della Misericordia in Neapel. Vgl. STOICHITA 1999, S. 70–78; VON ROSEN 2015a, S. 29–94.

57 Das britische Sprichwort »More royalist than the King«, auf das mich dankenswerterweise Andrew James Johnston aufmerksam machte, dürfte diese Form der Rekursivität gut umschreiben.



4. Caravaggio, *Martyrium des hl. Matthäus*, 1599/1600, Öl auf Leinwand, 323 cm x 343 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.



5. Caravaggio, *Die sieben Werke der Barmherzigkeit*, 1607, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, Neapel, Pio Monte della Misericordia.

Da uns die Besitzer dieses und aller übrigen hier analysierten Werke unbekannt sind, sind es auch ihr Bildungsgrad und ihre durch Reisen und Lektüre genährte Bilderkennntnis. Doch legt die Existenz zahlreicher ähnlich strukturierter Werke nahe, dass diese erheblich gewesen sein muss.

Die Raffinesse von Maffeis kleinformatigem Gemälde erweist sich auch in der besonderen *fattura*, der Oberflächengestaltung. Durch den türkis-blauen Schurz des Schergen, der mit dem Umhang des Kerkermeisters korrespondiert, ist die Farbigekeit des Gemäldes erheblich erhöht, und auch der Duktus ist different: Maffei löst sich vom starken *rilievo* scharf konturierter Figuren, modelliert sie stattdessen durch übereinander applizierte Lasuren und fügt pastose Pinselstriche ein. So erzielt er jene belebte und auf ihre Materialität verweisende *fattura*, die Boschini so wortreich preist.⁵⁸ Dass dieser plurale Traditionsbezug nicht auf eine harmonisierende Glättung im Rezeptionsprozess zielt, sondern als solcher wahrgenommen werden soll, ist die These, die es im Folgenden zu belegen gilt.

6. *Giovannti Battista Langettis* »Hl. Sebastian« und »Hl. Hieronymus«

Worin die Rekursivität von Giovanni Battista Langettis (1635–1676)⁵⁹ *Hl. Sebastian* (Abb. 6)⁶⁰ besteht, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Weder bezieht sich Langetti mit diesem großformatigen Gemälde, in dem der weitgehend bildparallel situierte, liegend an einem Baum lehrende Heilige das Bildfeld nahezu füllt, auf ein Gemälde Caravaggios, noch auf eine Figurinvention aus Caravaggios Umfeld.

Zwar hat Belloris Erwähnung zufolge auch Caravaggio einen Sebastian gemalt, aber die Unterschiede zwischen dem Gemälde in einer römischen Privatsammlung (Abb. 7), das möglicherweise nur eine Kopie des von Bellori gerühmten Werks ist,⁶¹

58 Siehe oben, Anm. 21.

59 Für den um 1635 in Genua geborenen, etwa ab 1655/58 in Venedig lebenden und dort 1676 gestorbenen Maler, den offenkundig ausgedehnte Reisen nach Mittel- und Süditalien (Florenz und Neapel) führten, der in der Werkstatt Pietro da Cortonas in Rom tätig war und später für den Botschafter des österreichischen Erzherzogs Leopold Wilhelm, Humbrecht Jan Černín, arbeitete, siehe STEFANI MANTOVANELLI 2011 und DAMM 2009.

60 Lw., 95 x 135 cm, siehe Hampel Auktionen vom 25.03.2015, <<https://www.hampel-auktions.com/a/Giovanni-Battista-Langetti-1625.html?a=100&s=440&id=525860&q=Langetti%20Sebastian>>, 06.09.2021 (das Gemälde tauchte erst nach der Publikation des Werkverzeichnisses von Stefani Mantovanelli 2011 im Kunsthandel auf). Ich danke dem Auktionshaus Hampel, dass es mir freundlicherweise eine Abbildung des Gemäldes zur Verfügung gestellt hat.

61 Lw., 171 x 121 cm, Rom, Privatsammlung; siehe MARINI 2005, S. 526–528, Nr. 84; CINOTTI 1991, S. 218, Nr. 68; SCHÜTZE 2015, S. 293, Nr. 79; TERZAGHI 2010, S. 24–34. Bellori bezeichnet das Gemälde



6. Giovanni Battista Langetti, *Hl. Sebastian*, Öl auf Leinwand,
ca. 95 x 135 cm, Privatsammlung.

zu Langettis Gemälde sind groß. Denn in ihm steht der bemerkenswert jugendliche Heilige aufrecht, ist bei vollem Bewusstsein und verfügt nicht über jene attraktive Abdominalmuskulatur, die Langettis liegenden und lebensgroßen *Sebastian* zum apollinisch-schönen Sebastians-Heros macht, wie er die Bildtradition prägt.⁶² Und dennoch rekurriert auch Langetti auf den »Code«. Denn was zur Schönheit seines männlichen Akts in Kontrast steht, sind die kaum erkennbaren Züge des Protagonisten qua Verschattung und Abwendung des Gesichts, weiterhin das wie schmutzig wirkende Inkarnat infolge des Durchscheinens der dunklen Untermalung und schließlich – besonders prominent – die uns zugekehrte dreckige Fußsohle des Märtyrers. Diese Motive haben Verweisqualität, weil sie in dem – aus Texten und Bildern genährten – Bilddiskurs des Seicento ›kodierte‹ waren als Elemente der caravaggesken Praxis.⁶³ Für das wie verschmutzt wirkende Inkarnat ist etwa Caravaggios *Schlafender*

als »opera delle sue migliori«, das nach Paris gebracht worden sei; siehe BELLORI 2018, S. 60.

62 Vgl. SIEGRIST 1927, S. 301–317.

63 Siehe hierfür oben, Anm. 49.



7.



8.



9.



10.

7. Caravaggio, *Hl. Sebastian*, Öl auf Leinwand, 171 x 121 cm, Rom, Privatsammlung.
8. Caravaggio, *Schlafender Cupido*, 1608, Öl auf Leinwand, 72 x 105 cm, Florenz, Palazzo Pitti.
9. Caravaggio, *Johannes der Täufer*, um 1605/06, 94 x 131 cm, Rom, Galleria Nazionale Palazzo Corsini.
10. Caravaggio, *Matthäus und Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 x 186 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

Cupido der Medici (Abb. 8) zu nennen,⁶⁴ für abgewandte oder auffällig verschattete Gesichter (auch der Protagonisten) z. B. der *Johannes* der Sammlung Corsini (Abb. 9)⁶⁵ und für eine dreckige Fußsohle Caravaggios Matthäus im ersten Altarbild für die Cappella Contarelli (Abb. 10), der mit seinen übereinandergeschlagenen, entblößten, den Betrachter*innen nichtsdestotrotz entgegengestreckten Beinen samt schmutziger Fußsohle auch infolge der Ablehnung des Gemäldes durch die Priesterschaft rasch prominent wurde.⁶⁶

Aus dem Kontrast der Schönheit des prachtvollen Märtyrerkörpers und den benannten Trübungen seiner Attraktivität besteht der Reiz von Langettis Gemälde, der noch erhöht wird durch den koloristischen Reichtum des Lententuches, die Faktur und Pastosität im Farbauftrag – also Elementen, die Boschini wortreich als venezianische vereinnahmt, weshalb er Langetti in seiner *Carta* auch als »pitor regio« apostrophiert.⁶⁷ D. h. der Maler kombiniert verschiedene Referenzelemente und operiert an der Grenze, die seinem Akt seine Attraktivität wahrt und ihn nicht in die von Boschini so wortreich verdamnte Welt der Bauern, Scherenschleifer und Lastenträger abgleiten lässt, diese gleichwohl aber spielerisch und dezent aufruft.

Dass diese Vorgehensweise von Langetti tatsächlich eine kalkulierte ist, mag ein weiteres Gemälde von seiner Hand zeigen, und zwar der etwa um 1660 entstandene 200 x 149 cm große *Hl. Hieronymus* (Abb. 11) in Cleveland.⁶⁸ Auch hier haben wir wieder einen lebensgroßen, weitgehend entblößten Heiligen vor uns, der den Maler als Spezialisten für den männlichen, muskulös durchgebildeten Akt erweist. ›Überschattet‹ im metaphorischen Sinn wird er durch den zweiten, ungleich attraktiveren Protagonisten im Gemälde: den Trompete blasenden Engel. Ganz ähnlich Maffeis Engelsfigur in der *Enthauptung des Johannes* (Abb. 2) liegt er auf einer schmutzigen grauen Wolke, hat dunkles, ungeordnetes Haar und große Flügel – wobei zumindest einer von ihnen strahlend weiß ist. Sein Oberkörper ist entblößt und gibt die muskuläre Durchbildung seines marmor-weißen Inkarnats zu erkennen. Er erinnert an die Präsenz eines heranwachsenden Knaben als Modell – bekanntlich zentraler Bestandteil der kodierten Bildsprache Caravaggios, die sich darin auch von der

64 Lw., 72 x 105 cm, 1608, Florenz, Galleria Pitti.

65 Lw., 94 x 131 cm, um 1605/06, Rom, Galleria Nazionale Palazzo Corsini.

66 Zum Gemälde und den Umständen der Ablehnung, für die den Quellen zufolge auch die entblößte Fußsohle eine Rolle spielte, siehe MARINI ⁴2005, S. 463–466, Nr. 52; CINOTTI 1991, S. 210, Nr. 40; SCHÜTZE 2015, S. 125, Nr. 24 III; VON ROSEN ³2021, S. 361–440.

67 BOSCHINI 1966, S. 576 [Vento 7, S. 539]: »L'è un Pitor regio [...]« / »Er ist ein königlicher Maler [...]«.

68 Zum *Hieronymus* im Cleveland Museum of Art, der sich bis 1758 in die Sammlung des Palazzo Vecchia in Vicenza zurückverfolgen lässt: STEFANI MANTOVANELLI 2011, S. 218–220, Nr. 129.



11. Giovanni Battista Langetti, *Hl. Hieronymus*, um 1660, Öl auf Leinwand, 200 x 149 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Delia E. Holden and L. E. Holden Funds.



12. Anonym, *Ekstase des hl. Franziskus*, ca. 1620er Jahre, Öl auf Leinwand,
119 x 149 cm, St. Petersburg, Eremitage.

Bildtradition mit tendenziell geschlechtslosen, dezent verhüllten und sorgfältig gelockten Engelfiguren unterscheidet.⁶⁹

Ein Motiv spitzt die Differenz zur Bildtradition dieser Figur in besonderer Weise zu: seine entblößte und leicht hervorstehende linke Brustwarze. Sie ist Blickfang und Irritationsmoment, weil sie die Geschlechtlichkeit des Engels suggeriert, die gerade bei dieser Figur kein Thema sein sollte.⁷⁰ Bei allem Ausreizen der Nähebeziehungen zwischen Engel und Protagonisten in Caravaggios Gemälden, sei es im erwähnten Matthäus-Altarbild, in dem sich ein Engel mit transparentem Gewand nah an den Apostelevangelisten schmiegt (Abb. 10), sei es im Hartforder Franziskus-Gemälde, in dem ein wenig bekleideter, liebreizender geflügelter Knabe den ermatteten Heiligen

69 Siehe oben, Anm. 56.

70 KRAUSS 42017, S. 78f.

hingebungsvoll tröstest –⁷¹ keine von Caravaggios Engelfiguren verfügt über eine derart prominent ausgestellte Brustwarze. Sie ist aber, wenn man so will, eine logische Fortführung seiner Bildsprache und tatsächlich in einem Franziskus-Gemälde eines uns namentlich nicht bekannten »Caravaggisten« belegt (Abb. 12):⁷² Er unterstreicht das Motiv mittels des Gewandsaums der Figur im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Wie dieser himmlische Bote im halbwüchsigen Alter, der dem Heiligen körperlich und emotional zugewandt ist, verfügt auch Langettis Engel über ein nereidenartig ausschwingendes Tuch, dessen zartes Violett mit dem türkisen Velum und der rosafarbenen Gewandung des kleinen Putto an seiner Seite einen suggestiven, den Reiz des Gemäldes weiter erhöhenden Farbklang erzeugt. Und auch in Verbindung mit den sichtbaren *colpi* auf der groben Leinwand markiert Langetti in der *fattura* der Engelfigur beste venezianische Tradition.

7. Hybride Konfigurationen und »argutia«

Die Beispiele von Langetti und Maffei lassen auf das Bewusstsein in den Markierungen der Traditionsbestände schließen. Besondere Attraktivität liegt dabei in einer gewissen spannungsträchtigen Dialogizität, mit der sie inszeniert sind: Koloristisch reizvoll und in Oberflächengestaltung pastos mit farbgesättigten Pinselzügen, sind sie kombiniert mit Elementen, die irritieren und irritieren sollen und deren Referenz jede/r, der/die annähernd mit der Bildsprache der »Naturalisten« vertraut war, zu dechiffrieren wusste.

Um den diskursiven Rahmen dieser malerischen Praxis weiter zu konturieren, ist es sinnvoll, sie mit den Implikationen der sog. *pittura tenebrosa* zu kontrastieren, mit der dieser Kollektivstil, in dem stark beleuchtete Figuren auf dunklem Grund modelliert werden,⁷³ etwa seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts gefasst wurde und als deren »principe« Giovanni Battista Langetti gilt.⁷⁴ Als Stilbegriff subsumiert die *pittura tenebrosa* zwangsläufig allein stilistische Phänomene, und damit bei weitem nicht alle relevanten Spielarten der Rekurse auf Werke der »Naturalisti«. Konzeptu-

71 Lw., 92,5 x 127,8 cm, ca. 1594/95, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Marini verweist auf eine technologische Untersuchung des Gemäldes im Jahr 1983, bei der ersichtlich geworden sein soll, dass der Engel zunächst unbekleidet angelegt war. Siehe MARINI 2005, S. 390.

72 *Ekstase des Hl. Franziskus*, Lw., 119 x 149 cm, ca. 1620er Jahre, St. Petersburg, Eremitage. Siehe: VSEVOLOŽSKAJ/LINNIK 1993, Nr. 65. Ich danke der Eremitage, dass sie mir die Abbildung des Gemäldes zur Verfügung gestellt hat.

73 ZAMPETTI 1959; PALLUCCHINI 1981; RINALDI 1997, S. 524–575; PEDROCCO 2002.

74 Siehe etwa den Titel des Werkverzeichnisses von STEFANI MANTOVANELLI 2011.

elle Elemente und kompositorische Bezüge etwa, wie sie insbesondere, aber nicht allein Pietro della Vecchias Werke (vgl. Abb. 1) auszeichnen, bleiben unberücksichtigt. Aber selbst als Stilbegriff ist »tenebroso« kein Terminus in Boschinis *Carta*.⁷⁵ Die größte Problematik des Tenebrismo-Konzepts sehe ich aber in dessen methodologischen Implikationen, wie sie am Beispiel einer Bemerkung Chiara Rigonis über Maffeis rekursive Praxis offenbar werden: »[Maffei] si accostò ai grandi modelli della tradizione reinterprestandoli e trasformandoli attraverso un linguaggio espressivo originalissimo.«⁷⁶ »Originalissimimo« sei Maffeis Bildsprache, ein Superlativ, den wir im Deutschen gar nicht bilden können. Der Logik fortschrittsteleologischen Denkens entsprechend geht es Rigoni zufolge bei der Entwicklung von Stilen stets um das ›Eigene‹, das zugleich das ›Neue‹ ist – bekanntlich ist dies eine Prämisse der modernen Ausdrucks- und Originalitätsästhetik. Sie auf die frühneuzeitliche Rekurspraxis zu beziehen, ist entsprechend anachronistisch.

Tatsächlich machen Langetti, Maffei und della Vecchia die Relativität im Postulat des Eigenen und Neuen, das von den Apologeten der *pittura tenebrosa* als eine Amalgamierung der Traditionen gedacht wird, offenkundig. In diesem Sinne möchte ich aufbauend auf den Analysen der Werke argumentieren, dass es den Malern gerade nicht um eine harmonisierende Glättung der Differenzen zwischen den verschiedenen Traditionssträngen ging, sondern um durchaus spannungsvolle Montagen, d. h. um »Hybride« je verschieden kodierter Elemente, die »im Bewusstsein« ihrer »konstitutiven Differenz« miteinander verbunden sind.⁷⁷ Solche Hybride, die »das Bewusstsein um die für die eigene Produktion wesentliche Differenzen mit sich [führen] und auch [ausstellen]«,⁷⁸ zielen wesentlich auf Wahrnehmung und Kommunikation seitens ihrer Betrachter*innen. D. h., wir sollen uns der Interferenzen und Brüche durch Elemente der verschiedenen Codes gewahr werden – in Werken, die neben der sinnlichen Freude am Schmutzig-Schönen den intellektuellen Genuss am eigentlich Unpassenden, an den Interferenzen und Diskrepanzen nach sich ziehen. Sperone Speroni prägte seine markante Formel vom *diletto intellettuale* und *diletto sensuale* kaum zufällig im Rahmen der venezianischen Gesprächskultur.⁷⁹

75 Boschini benutzt »tenebrosa/o« [finster] weder zur Charakterisierung einer Malweise, noch von einzelnen Gemälden, noch in irgendeiner Weise als Terminus.

76 RIGONI 2003, S. 92f.

77 Ich zitiere David Neltings Beitrag »Giovann Battista Marinis Paratexte als Programm dichterischer Amalgamierung – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik« in diesem Band, S. 19–38, dessen Verwendungsweise des Terminus der theoretischen Grundannahme der FOR 2305 folgt, vgl. auch seine Beiträge NELTING 2016 und 2017.

78 NELTING 2022, S. 28.

79 VON ROSEN 2001a, S. 81–112. Die Unterscheidung der verschiedenen Aspekte des *diletto* nimmt Sperone Speroni in seinem *Trattatello dei sensi* und in seinem kaum bekannten Paragonetraktat

Die diskursiven Voraussetzungen für solche hybriden Strukturen dürften einerseits im Prinzip der *variatio* liegen, die ja zentrale Kategorie des rhetorisch geprägten Kunstverständnisses ist,⁸⁰ und andererseits im dominanten *Argutia*-Ideal des 17. Jahrhunderts, das Scharfsinnigkeit und Pointenreichtum inszeniert und auf Seiten der Rezipient*innen entsprechende Expertise voraussetzt, auch das weit Auseinanderliegende miteinander zu verknüpfen und zu goutieren,⁸¹ wenn ein hingestreckter, apollinisch schöner Heiliger bester koloristischer venezianischer Tradition ›plötzlich‹ seine verschmutzten Fußsohlen zu erkennen gibt.

8. Pietro della Vecchias Gattungshybride

Wie oben ausgeführt, ist der situative Rahmen solcher hybrid strukturierter Werke die Sammlung als Ort des Gesprächs, und ihre diskursiven Voraussetzungen liegen in der im 17. Jahrhundert nach den umfassenden Ordnungen der Künste in theoretischer und diachroner Hinsicht virulent gewordenen Frage des sich Verhaltens zu den Traditionen. Es kommt aber noch ein Aspekt hinzu: Der diskursive Rahmen gerade in Werken für Sammlungen wird auch durch die erhebliche Ausweitung des Gattungstableaus im 17. Jahrhundert geprägt, vor allem in Folge der neuen, als ›niedrig‹ skalierten Gattungen, des Genrebildes, der Landschaft und des Stillebens, die der profanen Sujets wegen ja im Wesentlichen für private Sammlungen bestimmt waren. Durch ihre Genese wurde nicht nur das ›Darstellbare‹ erheblich erweitert, sondern auch die Frage der Adäquatheit von Bildsprachen für je verschiedene Gattungen virulenter.⁸²

Abschließend ist zu zeigen, dass gerade Pietro della Vecchia in seinen Werken nicht nur gezielt verschiedene Traditionsbestände (in zeitlicher und regionaler Hinsicht) miteinander verknüpft, sondern diese auch auf der generischen Ebene hybrid strukturiert. Das ›Präbild‹ für seinen *Handleser* (Abb. 1), wie auch generell für die halbfigurigen Wahrsager- und Spielerdarstellungen der »Caravaggisten«, findet sich

Discorso in lode della pittura (in: SPERONI 1740, Bd. 5, S. 399f., bzw. Bd. 4, S. 441–446, bes. S. 445) vor.

80 Zur Relevanz der rhetorischen produktionsästhetischen Kategorie der *variatio* siehe BANDUR 2009, Sp. 1006–1015; im kunsttheoretischen Diskurs seit dem 15. Jahrhundert: BAXANDALL 1977, hier S. 162–165.

81 Die Bedeutung des *Argutia*-Ideals gerade auch für das Umfeld Boschinis hat jüngst Eva STRUHAL 2021 herausgearbeitet. Sie machte mich im Rahmen meines Vortrags dankenswerterweise darauf aufmerksam, wie gut sich dieses auch auf die Verfahrensweise der Rekursivität beziehen lässt. Siehe auch BARNER 1970, S. 357–366 und STRUHAL 2013.

82 Siehe hierfür VON ROSEN ³2021, bes. Teil II, S. 173–259.



13. Pietro della Vecchia,
*Herodes mit dem Haupt
Johannes' des Täufers*, 1635–40,
Öl auf Leinwand, 81 x 93,5 cm,
Privatsammlung.



14. Pietro della Vecchia,
Bacchus, Öl auf Leinwand,
132,5 x 104 cm, Vicenza,
Palazzo Thiene, Sammlung der
Banca Popolare di Vicenza.

weniger in Caravaggios profanen Werken, der *Wahrsagerin* und den *Kartenspielern*, als vielmehr in der *Berufung Matthäi* in der Cappella Contarelli von San Luigi dei Francesi – und damit in einem Gemälde für den sakralen Raum, im Kunstgespräch der Zeit offensichtlich eines seiner berühmtesten Werke, das Baglione zufolge großen »rumore« unter den Zeitgenossen erzeugte und bezeichnenderweise auch unzählige Male paraphrasiert wurde.⁸³ Mit anderen Worten: Wer dieses Gemälde in seinem Bildgedächtnis aufrufen konnte, dürfte den unpassenden Rekurs bemerkt haben. Durch ihn ist aus dem Zöllner Levi in Caravaggios Gemälde an der Schmalseite des Tisches, der sich nach vorn beugend unauffällig Münzen beiseiteschafft, eben ein Wahrsager »geworden«, der einem nach Ausweis seiner Kleidung eher zwielichtigen Gesellen das ihn ereilende Schicksal prophezeit – überraschende Pointe infolge eines unpassenden Transfers, der seine Bedeutung wohl ebenfalls im Sinne des *Argutia*-Ideals entfaltet. Vielleicht lag es sogar in della Vecchias Absicht, mit diesem *Handleser* unsere Aufmerksamkeit überhaupt auf das unpassende genrehafte Personal von Caravaggios religiösem Gemälde, in dem bravoartig gekleidete Figuren mit Federbuschhüten Zöllner »spielen«, zu lenken – eine »Dekonstruktion« von Caravaggios Berufungsbild, wenn man so will.⁸⁴

Wie intensiv della Vecchia solche generischen Figurentransfers betreibt, zeigt ein Blick auf sein umfangreiches *Œuvre*. Denn er integriert seine Soldaten mit Phantasielkostümen nebst seltsamen Baretten und Federn nicht nur in ein profanes Genrebild, sondern nahezu identisch auch in ein alttestamentliches Sujet wie *Herodes mit dem Haupt Johannes' des Täufers* (Abb. 13)⁸⁵ oder auch in ein Gemälde mit heilsgeschichtlichem Sujet wie der *Zinsgroschen*.⁸⁶ Dies bezeugt das freie Flottieren seiner von Caravaggio ausgehenden charakteristischen Figurenerfindung; sie wird zum »passepartout«, die auf einer Metaebene ausstellt, wie sehr della Vecchia Fragen des *Decorum*, der Angemessenheit und des Schicklichen hier im profanen Rahmen der Sammlung offenkundig ausgehebelt sieht.

Zurück zum Gattungshybrid: *Bacchus*, in dem drei groteskartig überzeichnete Männer in Halbfigur einen erhöht sitzenden, mit Weinlaub gekrönten und hierdurch als »Bacchus« ausgewiesenen Knaben bedrängen, aus dessen Brustwarze Weinströme

83 Vgl. Abb. 7 auf S. 222 in diesem Band (Beitrag Dominik Brabant) sowie oben, Anm. 45; vom »rumore« (auch »romore«), die Caravaggios Werke in der Contarelli-Kapelle auslösten, berichtet Giovanni Baglione; eine Zusammenstellung einiger, längst nicht aller Paraphrasen des Gemäldes durch die Caravaggisti bei BURGARD 1998, S. 95–102; VON ROSEN³ 2021, S. 15–17.

84 Für einen entsprechenden Dekonstruktionsbegriff siehe KABLITZ 2001, S. 23–27.

85 Lw., 81 x 93,5 cm (mit Rahmen), ca. 1640–1660; AIKEMA 1990, S. 132, Nr. 107; DOROTHEUM 2019, S. 154–155, Nr. 64.

86 Lw., 117 x 168 cm, ca. 1650–60, Gemäldegalerie, Stuttgart; AIKEMA 1990, S. 124, Nr. 50.

spritzen (Abb. 14)⁸⁷ – auch in ihm bezieht sich della Vecchia auf caravaggeske Elemente, wenngleich auch nicht auf die beiden Bacchusfiguren Caravaggios: Wir haben Halbfiguren vor uns – für Boschini synonym mit der Malerei der »Naturalisti« –,⁸⁸ die die Bildränder überschneiden, damit dem Betrachter sehr nah gerückt sind und auch mittels ihrer starken Plastizität die Bildwirkung erhöhen. Weiterhin stellt della Vecchia den tatsächlichen oder vermeintlichen Modellbezug aus. Auffällig ist die Derbheit der Gesichter und vor allem die Vulgarität und Konkrettheit des Motivs der Weinspende durch das Pressen der Brustwarze des Bacchus-Knaben durch den Alten hinter ihm, zu dem »Bacchus« sich sichtlich vergnügt umwendet. Diese Form der Weinspende ist wohl eine Motiverfindung della Vecchias, aber in der tendenziellen Laszivität und auch Drastik verweist sie wiederum auf Caravaggio, der ein ähnliches irritierendes Motiv etwa in seine *Sieben Werke der Barmherzigkeit* in Neapel (Abb. 5) integrierte.⁸⁹

Auch solche generischen Hybride attrahieren ihre Betrachter*innen in besonderer Weise. Denn della Vecchias *Bacchus* konfrontiert uns mit der Frage, ob wir hier die ›hohe‹ antike Mythologie der olympischen Götterwelt konstatieren wollen, oder nicht eher eine Genrekonfiguration, in der ein kleiner, dicklicher Junge mit Trauben und Weinlaub ausstaffiert eine bacchantische Szene spielt. Mythologische *favola* oder Genre also? Das können wir nicht entscheiden, und das sollen wir auch nicht entscheiden, denn einmal mehr liegt der Reiz des Gemäldes in einer intendierten und forcierten Hybridität.

87 132,5 x 104 cm; Banca Popolare di Vicenza; ca. 1640–1660; für das Gemälde: AIKEMA 1990, S. 134, Nr. 121; AIKEMA 2001, S. 109, Kat. 22; RIGON 2008, S. 145–147; POZZOLO 2012, S. 137–154.

88 Siehe etwa BOSCHINI 1966, S. 87 [Vento 1, S. 66]: »Mi a quel ghe chiamo una meza figura,/ Che xe cosa mediocre in quanto a l'arte.« / »Aber ich betrachte dies wie eine Halbfigur,/ was bezüglich der Kunst [*arte*] ein mittelmäßiges Ding ist.«

89 Siehe für das Gemälde oben, Anm. 56.

Literaturverzeichnis

- AIKEMA 1990: Bernard Aikema, Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice, Florenz 1990.
- AIKEMA 2001: Bernard Aikema, Baccho con quattro uomini anziani, in: La Pinacoteca di Palazzo Thieme, hg. von Fernando Rigon, Mailand 2001, S. 109.
- AIKEMA 2003: Bernard Aikema, Marvellous imitations and outrageous parodies. Pietro della Vecchia revisited, in: Continuity, Innovation, and Connoisseurship. Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art, hg. von Mary Jane Harris, Pennsylvania 2003, S. 110–133.
- AIKEMA 2014: Bernard Aikema, Valori incerti, saperi precari. Vicende seicentesche fra Marco Boschini, Pietro della Vecchia e il loro entourage, in: Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo, Treviso 2014, S. 164–175.
- AINAUD 1957: Juan Ainaud, Francisco Ribalta: notas y comentarios, in: Goya 20, 1957, S. 86–89.
- ARISTOTELES 2014: Aristoteles, Poetik, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt [Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 5], Berlin 2014.
- BANDUR 2009: Markus Bandur, »Variation«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, hg. von Gerd Ueding, Tübingen 2009, Sp. 1006–1015.
- BARNER 1970: Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- BATTILOTTI/FRANCO 1978: Donata Battilotti und Maria Teresa Franco, Regesti di committenti edei primi collezionisti di Giorgione, in: Antichità viva 17, 1978, S. 58–68.
- BAXANDALL 1977: Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhundert, übers. von Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M. 1977.
- BELLORI 2018: Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio/ Das Leben von Michelangelo Merisi da Caravaggio hg., übers. und komm. von Valeska von Rosen, Göttingen 2018.
- BERNABEI 2014: Franco Bernabei, Metafore e moduli retorici della critica boschiniana, in: Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo, Treviso 2014.
- BONFAIT 2012: Olivier Bonfait, Après Caravage – une peinture caravagesque?, Malakoff 2012.

- BOREAN 2008: Linda Borean, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio 2008.
- BOREAN/MASON 2002: Linda Borean und Stefania Mason, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002.
- BOSCHINI 1966: Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*. Edizione critica con la »Breve instruzione« *premissa alle »Ricche minere della pittura veneziana«*, hg. und eingeleitet von Anna Pallucchini, Venedig 1966.
- BOSCHINI 2009: Marco Boschini, *Breve Instruzione*. Eine stilkritische Einführung in »Le ricche minere della pittura veneziana«, Venedig 1674, Italienisch-deutsche Edition, Text und Kommentar, hg. und eingeleitet von Marc-Joachim Wasmer, Bern 2009.
- BRASSAT 2005: Wolfgang Brassat, *The Battle of Pictures*. Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler, in: *Bild-Rhetorik*, hg. von Wolfgang Brassat, Tübingen 2005, S. 43–70.
- BRASSAT 2021: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm: Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- BURGARD 1998: Peter Burgard, *The Art of Dissimulation: Caravaggio's »Calling of St. Matthew«*, in: *Pantheon* 56, 1998, S. 95–102.
- BUSCH 1977: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim u.a. 1977.
- BUSCH 1993: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- CHAPEAUROUGE 1974: Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- CINOTTI 1991: Mia Cinotti, *Caravaggio, la vita e l'opera*, Bergamo 1991.
- DAMM 2009: Heiko Damm, *Langetti, Giovanni Battista*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Online* 2009, <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00115558/html>, 06.10.2021.
- DI FILIPPO BAREGGI 1988: Claudia di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere, Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Rom 1988.
- DOROTHEUM 2019: *Old Master Paintings, Part I*, 22.10.2019, (Auktionskatalog, Wien 2019) Wien 2019, S. 154–155, Nr. 64.
- DREIER 2009: Candida Dreier, *Pietro della Vecchia*, *Allgemeines Künstlerlexikon* 2009, <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00149246/html>, 09.10.2021.
- EMMELIUS/FREISE/VON MALLINCKRODT 2004: Caroline Emmelius, Fridrun Freise und Rebekka von Mallinckrodt u. a. (Hg.), *Offen und verborgen: Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2004.

- FLEMMING 1996: Victoria von Flemming, Le »Neptun et Vénus« du Poussin. Intertextualité comme chance de la démarche interprétative, in: Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16–18 novembre 1994, hg. von Olivier Bonfait, Paris 1996, S. 309–329.
- FLEMMING 2017: Victoria von Flemming, Rekurs/Diskurs/Interpikuralität. Referenzmodell holländischer Barock als Historiographie eigener Ordnung, in: Fassaden? Strategien des Zeigens und Verbergens von Geschichte in der Kunst, hg. von Christiane Kruse und Victoria von Flemming, Paderborn 2017, S. 42–72.
- FRIED 2016: Michael Fried, *After Caravaggio*, New Haven/London 2016.
- GENDEL 1956: Milton Gendel, The Great Maltese Caravaggio, in: *Art News* 55, 1956, S. 20.
- GRENDLER 1981: Paul Frederick Grendler, *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*, London 1981.
- HINKS 1953: Roger Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life, His Legend. His Work*, London 1953.
- HUSE ²1996: Norbert Huse, Malerei, in: *Venedig – die Kunst der Renaissance; Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, hg. von Norbert Huse und Wolfgang Wolters, München ²1996, S. 290–300.
- HUSS 2016: Bernhard Huß, Working Paper No. 1 – Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, <http://www.for2305.fu-berlin.de/> 2016, <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp1/FOR-2305--Working-Paper-No_-1_-Huss.pdf>, 29.07.2021.
- KABLITZ 2001: Andreas Kablitz, Einleitung zur Sektion »Das 17. Jahrhundert«, in: *Theatralität und die Krise der Repräsentation. DFG-Symposium 1999*, hg. von Elisabeth Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 23–27.
- KRAUSS ⁴2017: Heinrich Krauss, *Kleines Lexikon der Engel. Von Ariel bis Zebaoth*, München ⁴2017.
- KROSCHEWSKI 2002: Nevenka Kroschewski, Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002, S. 34–57.
- LONGHI 1951: Roberto Longhi, Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca, in: *Paragone* 17, 1951, S. 44–62.
- MARINI ⁴2005: Maurizio Marini, Caravaggio »pictor praestantissimus«. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, Rom ⁴2005.
- MELVILLE/VON MOOS 1998: Gert Melville und Peter von Moos (Hg.), *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*, Köln 1998.
- MERLING 1992: Mitchell Frank Merling, Marco Boschini's »La carta del navigar pitoresco«. *Art theory and ›virtuoso‹ culture in seventeenth-century Venice*, Providence 1992.

- MOIR 1972: Alfred Moir, Drawings after Caravaggio, in: *The Art Quarterly* 2, 1972, S. 123–142.
- MOIR 1976: Alfred Moir, *Caravaggio and his copyists*, New York 1976.
- MULSOW 2012: Mulsow, Martin, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012.
- NELTING 2016: David Nelting, Hybridisierung als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem No. 2, Berlin 2016.
- NELTING 2017: David Nelting, Vormoderne Hybriditäten. Plädoyer für den Einsatz kulturwissenschaftlicher Hybridisierungsbegriffe in der älteren Literaturgeschichte, in: *Hybridisierungen, Hybridations*, hg. von Helga Meise, Thomas Nicklas und Christian E. Roques, Reims 2017, S. 37–48.
- NELTING 2022: David Nelting, Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer Amalgamierung – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik, in diesem Band, S. 19–38.
- NICOLACI 2020: Michele Nicolaci, Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620–1660), in: *Barocco in Chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell’arte del Seicento*. Roma, Napoli, Venezia 1630–1680, hg. von Alessandro Cosma und Yuri Primarosa, Rom 2020, S. 331–354.
- NICOLSON 1979: Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and His Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford 1979.
- NICOLSON/VERTOVA ²1990: Benedict Nicolson und Luisa Vertova, *Caravaggism in Europe*, Torino ²1990.
- PALIAGA 2014: Franco Paliaga, *L’apparenza inganna. Pittori falsari nell’arte italiana del Seicento*, Rom 2014.
- PALLUCCHINI 1963: Rodolfo Pallucchini, Marco Boschini e la pittura veneziana del seicento, in: *Barocco europeo e barocco veneziano*, hg. von Vittore Branca (*Civiltà europea e civiltà veneziano*; 1), Florenz 1963, S. 95–123.
- PALLUCCHINI 1981: Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Mailand 1981.
- PEDROCCO 2002: Filippo Pedrocco, *L’arte di Venezia*, Florenz 2002.
- PFISTERER 2008: Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- POZZOLO 2011: Enrico Maria Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del ‘600 (Festina lente; 1)*, Treviso 2011.

- POZZOLO 2012: Enrico Maria Dal Pozzolo, Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una rara iconografia bacchica, in: Saggi e memorie di storia dell'arte 36, 2012, S. 137–154.
- POZZOLO 2014: Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.), Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, Treviso 2014.
- RAU/SCHWERTHOFF 2004: Susanne Rau und Gerd Schwerthoff, Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes, in: Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Susanne Rau und Gerd Schwerthoff, Köln u. a. 2004, S. 11–52.
- RHEIN 2008: Gudrun Rhein, Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts (Studien zur Kunst; 12), Köln u. a. 2008.
- RIGON 2008: Fernando Rigon, Pietro Vecchia (o dalla Vecchia), Bacco con quattro uomini anziani, 1650 ca., in: LAPI BALLERINI/RIGON 2008: Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Popolare di Vicenza, (Ausstellungskatalog, Rom 2008), hg. von Isabella Lapi Ballerini und Fernando Rigon, Mailand 2008, S. 145–147.
- RIGONI 2003: Chiara Rigoni, Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Vicenza, in: *Theatrum urbis: personaggi e vedute di Vicenza*, hg. von Sergio Marinelli und Chiara Rigoni, Verona 2003, S. 91–142.
- RINALDI 1997: Stefania Mason Rinaldi, La pittura veneziana della fine del Cinquecento e del Seicento, in: *Venezia. L'arte nei secoli*, Bd. 2, hg. von Giandomenico Romanelli, Venedig 1997, S. 524–575.
- ROSEN 2001a: Valeska von Rosen, *Diletto dei sensi* und *diletto dell'intelletto*. Bellinis und Tizians ›Bacchanalien‹ für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext, in: *Städel-Jahrbuch* 18, 2001, S. 81–112.
- ROSEN 2001b: Valeska von Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Berlin/Emsdetten 2001.
- ROSEN 2006: Valeska von Rosen, Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: *Renaissance. Episteme und Agon*, hg. von Andreas und Gerhard Regn, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- ROSEN ²2011: Valeska von Rosen, »Interpikturalität/Intertextualität«, in: Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen-Methoden-Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart ²2011, S. 208–211.
- ROSEN 2015a: Valeska von Rosen, Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden, Göttingen 2015.
- ROSEN 2015b: Valeska von Rosen, Caravaggios *Ekstase des hl. Franziskus* in Hartford – ein religiöses Sammlerbild um 1600, in: *Kanon Kunstgeschichte*. Einführung in

- Werke, Methoden und Epochen, hg. von Kristin Marek und Martin Schulz, München 2015, Bd. 2, S. 261–280.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, Wahrheit der Schöpfung und Neuheit in der Malerei. Bellori schreibt über Caravaggios ›kunstlose Kunst‹, in: Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio/Das Leben von Michelangelo Merisi da Caravaggio hg., übersetzt und kommentiert von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 81–115.
- ROSEN 2019: Valeska von Rosen, Working Paper No. 10 – Das ›Denken des Neuen‹ in der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Dekonstruktion des linear-progressiven historischen Narrativs Giorgio Vasaris durch Ludovico Dolce (1557), <http://www.for2305.fu-berlin.de/> 2019, <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp10/FOR-2305---Working-Paper-No_-10_-Rosen.pdf>, 09.10.2021.
- ROSEN ³2021: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin ³2021.
- ROSEN 2021a: Valeska von Rosen, Räumlichkeit versus Linearität. Marco Boschini und die ›Ordnung der Dinge‹, oder: Wie man beim Gondelfahren über Kunstwerke schreibt, in: Multiple Epochisierung. Literatur und Bildende Kunst 1500–1800, hg. von Klaus W. Hempfer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2021, S.179–226.
- ROSEN 2022: Valeska von Rosen, Boschini, Tintoretto, der *atto pittoresco* und die ›Erfindung‹ des ästhetischen Genusses in Venedig, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 85, 2022 (im Druck).
- ROSENBERG 2008: Pierre Rosenberg, Une copie dessinée »Décollation de saint Jean-Baptiste« du Caravage, *Paragone* 59, 2008, S. 79–80.
- ROSSI 1991: Paola Rossi, Francesco Maffei, Mailand 1991.
- SCHÜTZE 2015: Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2015.
- SETTIS 1981: Salvatore Settis, Giorgione e i suoi committenti, in: Giorgione e l'umanesimo veneziano, hg. von Rodolfo Pallucchini (*Civiltà veneziana*; 27), Saggi 1981, S. 373–398.
- SETTIS 1982: Salvatore Settis, Giorgiones *Gewitter*. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982.
- SIEGRIST 1927: Henry E. Siegrist, Sebastian-Apollo, in: *Archiv für die Geschichte der Medizin* 19, 1927, S. 301–317.
- SIMONATO 2015: Lucia Simonato, Da Roma a Venezia: Sandrart, Pietro della Vecchia e gli altri artisti veneti del Seicento nell' *Accademia nobilissime artis pictoriae*, in: Die Künstler der »Teutschen Academie« von Joachim von Sandrart. Aus aller Herren Länder, hg. von Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét und Lucia Simonato, Turnhout 2015, S. 358–371.

- SOHM 1991: Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critics of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge u.a. 1991.
- SPARTI 2014: Donatella Sparti, *Le vite di Bellori ed il suo »modus operandi«*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris »Viten« und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor (*Culturae*; 8), Wiesbaden 2014, S. 187–214.
- SPERONI 1740: Sperone Speroni, *Opere*, Bd. 4 und 5, Venedig 1740.
- STEFANI MANTOVANELLI 2011: Marina Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti il Principe dei Tenebrosi*, Soncino 2011.
- STOICHITA 1998: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- STOICHITA 1999: Victor I. Stoichita, *Les anges du Caravage*, in: *Un ange passe...*, hg. von Burghard Fischer, Barbara Hallensleben und Guido Vergauwen, Fribourg 1999, 70–78.
- STRUHAL 2013: Eva Struhal, *Reading with acutezza. Lorenzo Lippi's literary culture*, Leiden 2013.
- STRUHAL 2021: Eva Struhal, *Navigating Seventeenth-Century Venetian Art History: Language, Place, and Alchemy in Marco Boschini's La Carta del Navegar Pittoresco*, in: *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, 2021, S. 199–221.
- TERZAGHI 2010: Maria Cristina Terzaghi, *Il »San Sebastiano con due ministri« di Caravaggio*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 15, 2010, S. 24–34.
- VSEVOLOŽSKAJ/LINNIK 1993: Svetlana Nikolaevna Vsevoložskaj und Irina Vladimirovna Linnik, *Caravaggio und seine Nachfolger in Museen der Sowjetunion*, St. Petersburg 1993.
- WEGNER 2019: Bonnie Wegner, *Pietro della Vecchias St. Petersburger Handleser. Rekursives Arbeiten im venezianischen Seicento*, 2019 (unpublizierte Masterarbeit Ruhr Universität Bochum).
- WETHEY 1969: Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian: Bd. 1, The Religious Paintings*, London 1969.
- ZAMPETTI 1959: Pietro Zampetti (Hg.), *La pittura del Seicento a Venezia. Catalogo della mostra, Venezia Ca' Pesaro, (Ausstellungskatalog, Venedig 1959)*, Venedig 1959.

Bildnachweis

Musei Civici Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati: Abb. 1, 2

Public Domain – Wikimedia Commons: Abb. 3, 5

Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl. Berlin 2021: Abb. 4, 8, 9, 10

Hampel Auctions, © Hampel Fine Art Auctions: Abb. 6

Maurizio Marini: *Caravaggio »Pictor praestantissimus«*, 4. Aufl. Rom 2005, S. 297, Taf. 84: Abb. 7

Public domain: Abb. 11

The State Hermitage Museum, St. Petersburg – Photograph © The State Hermitage Museum: Abb. 12

Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/de/l/6416829/>, 09.09.2021: Abb. 13

Isabella Lapi Ballerini (Hg.): *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza (Ausst.-Kat. Rom 2008)*, Mailand 2008: Abb. 14

Valeska von Rosen, *Interpikturale Rekurse im Sammlerbild, caravaggeske Kodierungen in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Marco Boschinis Invektiven gegen die »Naturalisti«*, 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.c15091>