

the Sala Grande of the palace at the Quattro Fontane.⁴ That Maffeo Barberini played an important role in the development of Bernini's art, and that this was the result of the cardinal's own education in letters and the arts is therefore no less plausible. As Schütze argues in this book, Maffeo was the ideal candidate to have introduced Bernini into a discourse on art that would develop into what is called the high Baroque.

But we must be careful to interpret these indications as unequivocal proof of the cardinal's major influence on the sculptor. On the one hand, Bernini was certainly an intelligent artist who was probably far too aware of the vicissitudes of a close alliance with one patron, and on the other it cannot be ruled out that he might have learned from others in the same circle of patrons and *litterati*. His mentioning of Urban VIII in his conversations with Chantelou might also have served other purposes, for example expressing his alliance to former patrons while also implying his availability to the French court, as he no longer had exclusive obligations to the Barberini. Although the role of Maffeo Barberini in devising an artistic strategy that is now called high Baroque is certainly great, the focus on this one cardinal in the present book might just overestimating the complex circumstances that lie behind the 'birth' of a style – if one can speak of it in these terms. As a matter of fact, Scipione Borghese has recently been allocated a comparable role for the same phenomenon, and again in relation to Bernini.⁵ This notwithstanding, Schütze offers the reader a well-documented study on the artistic and intellectual backgrounds of a cardinal who undoubtedly was one of the key patrons in Baroque Rome.

ARNOLD WITTE

Amsterdam University

4 See FREDERICK HAMMOND: *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*; New Haven, London 1994. – John BELDON SCOTT: *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*; Princeton 1991.

5 See Anna Coliva/Sebastian Schütze (eds.), *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rome 1998.

Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità. Atti del convegno internazionale di studi, Milano 3 e 4 febbraio 2006 a cura di Luigi Spezzaferro; Coordinamento scientifico Margherita Fratarcangeli Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale 2009; 335 Seiten; ISBN 978-88-366-1356-4; € 30,00

Die schier unüberschaubare, stetig anwachsende Fülle an Caravaggio-Literatur und die ungemeine Popularität des Malers lassen leicht vergessen, dass es sich dabei um ein verhältnismäßig junges Forschungsgebiet handelt. Erst mit der von Roberto Longhi initiierten Ausstellung des Jahres 1951 im Palazzo Reale in Mailand begann die Wiederentdeckung und wissenschaftliche Aufarbeitung eines Künstlers, mit dem sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die Literatur zu anderen Größen der italienischen Malerei schon diverse Regalmeter umfasste, nur eine Handvoll Spe-

zialisten beschäftigt hatte.¹ Am selben Ort fand 2005/06 erneut eine viel beachtete Ausstellung statt, die sich unter dem Titel „Caravaggio e l'Europa“ vor allem dem Fortwirken Caravaggios in der Malerei der sogenannten Caravaggisten widmete.² Begleitend tagte dort im Februar 2006 ein international besetzter Kongress, dessen Akten nun bei Silvana Editoriale in handlicher Aufmachung erschienen sind. Der für einen Tagungsband recht moderate Preis hat freilich, dies muss man vorausschicken, seine Schattenseiten in Gestalt des Abbildungsteils am Ende des ansonsten gewissenhaft produzierten Buches. So konnten die über 300 teils farbigen, teils schwarz-weißen Illustrationen leider überwiegend nur im Briefmarkenformat reproduziert werden, was gerade bei andernorts nicht zugänglichen Aufnahmen technischer Befunde höchst bedauerlich ist. Und dies umso mehr, als viele der hier publizierten Beiträge gewichtige neue Forschungsansätze und –ergebnisse beinhalten, für die man sich bessere Möglichkeiten des visuellen Nachvollzugs gewünscht hätte. Anders als bei der Ausstellung steht bei den Tagungsakten Caravaggio selbst im Vordergrund, wengleich sich auch einige Aufsätze mit der Produktion der Caravaggisten nördlich wie südlich der Alpen befassen. Kunsthistoriker und Restauratoren kommen gleichermaßen zu Wort, wobei die Beiträge zu Maltechnik, Stil und Schriftquellen dominieren. Ganz in der Tradition der Caravaggio-Forschung richtet sich das Hauptaugenmerk auf Probleme der Zuschreibung und der Auftraggeberschaft bzw. Sammlungsgeschichte, wohingegen Fragen nach Ikonografie und Bildkonzepten, die neuerdings wieder an Bedeutung gewinnen,³ in diesem Band eher in den Hintergrund treten.

Auf die Einführung des jüngst verstorbenen Herausgebers Luigi Spezzaferro, die Fragment bleiben musste, folgen 20 Aufsätze in italienischer Sprache, von denen im folgenden nur einige exemplarisch herausgegriffen werden können, die interessante neue Perspektiven eröffnen. *Bruno Arciprete* resümiert knapp die Ergebnisse seiner Untersuchungen zur Maltechnik im Spätwerk Caravaggios (31–34). Auffällig ist dabei die weniger ausgeprägte Verwendung von „incisioni“, jenen in ihrer Funktion noch immer umstrittenen eingeritzten Hilfslinien, die in der römischen Reifezeit eine so wichtige Rolle spielen.⁴ Auch vergrößert oder verkleinert Caravaggio nun häufig die Formate seiner Bilder während des Werkprozesses, um sie konzeptionellen Veränderungen in der Komposition anzupassen. Als charakteristisch für die späten Jahre in

1 Ausst.-Kat. Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi. Catalogo (Mailand, Palazzo Reale), Florenz 1951. Zur Forschungsgeschichte vgl. MARGRIT BREHM: Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte; Frankfurt/Main u. a. 1992.

2 Ausst.-Kat. Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti (Mailand, Palazzo Reale), Mailand 2005. Siehe dazu die Besprechung von NICOLE HARTJE in: *Kunstchronik* 60 (2007), S. 159–169.

3 Vgl. VALESKA VON ROSEN: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600; Berlin 2009.

4 KEITH CHRISTIANSEN: Caravaggio and „L'esempio davanti del naturale“. In: *The Art Bulletin* LXVIII (1986), S. 421–445. – MARCO CARDINALI, MARIA BEATRICE DE RUGGERI, CLAUDIO FALCUCCI: Le incisioni nel processo compositivo di Caravaggio. Dall'illuminazione del soggetto alla rappresentazione delle ombre. In: *Tracce di lavorazione. Segni materiali del processo di costruzione dell'immagine nelle opere d'arte*. A cura di PIETRO ROCCAECCEA; Roma 2005, S. 50–62.

Neapel, Malta und Sizilien kann auch eine grobkörnige Untermalung gelten, die oft in mehreren Schichten – unten weiß, oben schwarz – aufgebracht wurde und in ihrer Rauheit zum ästhetischen Erscheinungsbild der Oberfläche beiträgt.

Valeria Merlini, Daniela Storti und Claudio Falcucci gehen in einer kleinen Fallstudie der spannenden Frage nach, inwieweit sich die italienischen Caravaggisten auch maltechnisch an ihrem Vorbild orientierten (35–39). Hierfür vergleichen sie Caravaggios „Madonna dei Pellegrini“ (Rom, S. Agostino) mit Carlo Saracenis „Heiligem Benno, der die Schlüssel des Meissener Domes empfängt“ (Rom, S. Maria dell’Anima) und Bartolomeo Manfredis „Bacchus und ein Trinker“ (Rom, Palazzo Barberini). Alle drei Maler benutzen dunkle Untermalungen, die aber unterschiedliche Zusammensetzungen aufweisen. „Incisioni“ verwendet neben Caravaggio auch Saraceni, nicht aber Manfredi, der stattdessen eine konventionelle Pinselunterzeichnung mit schwarzen Linien bevorzugt. Vor allem aber zeigen die Stratigrafien, dass Saraceni und Manfredi teilweise mehrere im Ton ganz ähnliche Farbschichten übereinander legen, wohingegen Caravaggio möglichst wenige Schichten einsetzt und sogar partiellweise die Untermalung ausspart. Weitere maltechnische Unterschiede zwischen Caravaggio und seinen Nachfolgern führen auch Marco Cardinali und Maria Beatrice De Ruggieri in ihrem Beitrag zu den Gemälden im Kunsthistorischen Museum Wien an, die derzeit für einen Bestandskatalog erforscht werden (77–83).⁵ Mit diesem Problemkomplex beginnt die kunsttechnologische Forschung erst, eine wichtige Aufgabe in Angriff zu nehmen, doch zeichnet sich vorläufig schon ab, dass die Caravaggisten offenbar nur partielle Kenntnis vom Werkprozess des eigenbrötlerischen Meisters hatten und ähnliche künstlerische Effekte daher zum Teil mit anderen, traditionelleren Mitteln zu erzielen suchten.

Einer für Caravaggio charakteristischen Technik widmet sich auch Paolo Saporì, der einen ausführlichen Vorbericht über ein größeres Forschungsprojekt zu den sogenannten „abbozzi“ gibt (40–58). Diese Form der Bleiweißuntermalung ist schon seit den Anfängen radiografischer Gemäldeuntersuchung geläufig, aber Saporì macht sie erstmals zum Gegenstand einer umfassenden, systematischen Studie, deren Ergebnis im Kern lautet: In beinahe allen Bildern Caravaggios ist der „abbozzo“ nachweisbar, fast nie dagegen bei Kopien und Werken von Zeitgenossen. Diese Erkenntnis an sich ist nicht neu, doch fehlte bislang eine statistisch verlässliche Materialbasis. Sollte sich die These also bei Abschluss der Untersuchung in der hier formulierten Stringenz bewahrheiten, so wäre damit ein von stilistischer und qualitativer Beurteilung unabhängiges Distinktionskriterium für die bekanntermaßen schwierige Unterscheidung von Originalen und Kopien bzw. Nachfolgewerken gewonnen. Saporì grenzt Caravaggios Technik von der im 15. und frühen 16. Jahrhundert üblichen Form der Unter-

5 Eine entsprechende Untersuchung zur Maltechnik der Utrechter Caravaggisten bereitet das Centraal Museum in Utrecht vor. Vgl. den Vorbericht von LIESBETH M. HELMUS: Das früheste Werk Hendrick Terbrugghens. Materialtechnische Untersuchungen im Centraal Museum in Utrecht. In: Ausst.-Kat. Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten (Frankfurt am Main, Städel Museum). Hg. von JOCHEN SANDER, BASTIAN ECLERCY, GABRIEL DETTE; München 2009, S. 55–63.

zeichnung ab, bei der dunkle Schraffuren auf hellem Grund die Schattenpartien markieren („chiaroscuro grafico“). Beim „abbozzo chiaroscuro“ hingegen sind alle Hell-Dunkel-Werte des Gemäldes bereits in der mit Bleiweiß auf einer schwarzen Untermalung ausgeführten Unterzeichnung angelegt. Die Verteilung von Licht und Schatten ist damit für die folgenden Farbschichten vorgegeben. Anders als die konventionelle Unterzeichnung auf hellem Grund lässt sich der Bleiweiß-„abbozzo“ nicht mit Infrarotreflektografie, sondern mit Röntgenaufnahmen sichtbar machen. Im Grundsatz wurde die Technik schon in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts entwickelt. Saponi bringt diese auch arbeitsökonomisch vorteilhafte Erfindung mit der in Venedig dominierenden Leinwandmalerei in Verbindung, welche die feine Linienvorzeichnung schwieriger machte. Im Werk Giorgiones vollzog sich der Übergang von der dunklen Linienzeichnung auf heller Grundierung zum hellen „abbozzo“ auf dunkler Untermalung. Tizian griff die Technik ebenso auf wie sein Schüler Simone Peterzano, in dessen Werkstatt wiederum Caravaggio damit in Berührung gekommen sein dürfte. Caravaggio verwendet nur die monochrome Variante des „abbozzo“ mit Bleiweiß auf einer schwarzen Imprimitur, während die grauen Zwischentöne dadurch erzielt werden, dass der schwarze Grund durch flüssiger aufgetragene, transparente Bleiweißschichten durchscheint. In seiner systematischen Anwendung ist Caravaggios „abbozzo“ nach Saponi singulär in der italienischen Malerei um 1600. Die Röntgenaufnahme offenbart diese faszinierende Stufe im Werkprozess, die bereits die gesamte Komposition als durchmodelliertes Schwarz-Weiß-Bild mit allen Helligkeitswerten vorwegnimmt, und straft die in der Forschung geläufige, auf die Mythenbildung der frühen Biographen zurückgehende Behauptung, Caravaggio habe ohne Vorbereitung „alla prima“ gemalt, Lügen.⁶ Die Ausführung des „abbozzo“ erfolgt in drei Phasen. Zunächst werden die Konturen der Figuren und Gegenstände mit dünnen Bleiweißlinien umrissen. Es folgt die Ausmalung der Konturen in den Lichtpartien mit Bleiweiß, während in den Dunkelpartien der schwarze Grund ausgespart bleibt. Ab 1599 zeichnet sich hierbei, so Saponi, ein deutlicher Wandel ab: Das Weiß wird nicht mehr wie vorher flächenhaft-kompakt aufgetragen, sondern in einzelnen, oft nervösen Strichen, die viel mehr von der schwarzen Imprimitur freilassen. In der dritten Phase werden schließlich die im Röntgenbild nicht immer leicht zu erkennenden grauen Zwischentöne mit verdünntem Bleiweiß ausgeführt.

36 Gemälde Caravaggios und 74 Kopien hat Saponi systematisch untersucht. Bei Kopien und Werken von Zeitgenossen zeigen die Röntgenaufnahmen nicht die komplette Komposition in Schwarz-Weiß, sondern lediglich den punktuellen Einsatz von Bleiweiß für die Glanzlichter in den oberen Malschichten, d. h. nur die Partien mit der größten Helligkeit erscheinen als weiße Stellen (vgl. Tavv. XIII-XXI). Alle Originale

6 Zu diesem Aspekt NEVENKA KROSCHESKI: Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002. – VALESKA VON ROSEN: Arbeiten am Image. Caravaggios Selbststilisierung in Bezug auf seine Arbeitsweise. In: Ausst.-Kat. Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung (Düsseldorf, Museum Kunst Palast). Hg. von JÜRGEN HARTEN, JEAN-HUBERT MARTIN; Ostfildern 2006, S. 62–72.

weisen dagegen nach Saporì einen „abozzo“ in der beschriebenen Form auf. Unerwähnt bleiben indes einige Frühwerke Caravaggios mit dunkler Unterzeichnung auf heller Grundierung.⁷ Erkennt Saporì sie nicht als Originale an, hat er sie noch nicht in die Untersuchung einbezogen, oder welche Erklärung hat er für dieses Phänomen anzubieten? Hier wird im Detail noch manches zu modifizieren sein, gleichwohl steht mit der endgültigen Publikation der Ergebnisse ein gewichtiger Forschungsbeitrag zu erwarten.

Der Aufsatz von *Paola Caretta* beschäftigt sich mit Caravaggios Rezeption von Zeichnungen (69–76). Das Thema mag zunächst erstaunen, ist der Maler doch gerade dafür bekannt, dass er keinerlei Zeichnungen hinterließ und der *disegno* bei ihm, wie schon sein Biograph Giovan Pietro Bellori (1672) beklagte, keine große Rolle spielte. Gleichwohl vermag Caretta plausibel zu machen, dass sich Caravaggio für Einzelfiguren nicht nur an der Natur, sondern eben auch an Zeichnungen orientiert hat. Zum Beleg führt sie Blätter von der Hand seines Lehrers Simone Peterzano, der ein recht begabter Zeichner war, und dessen Mailänder Kollegen Ambrogio Figino an. Darüber hinaus dürfte Caravaggio auch von venezianischen Zeichnungen, vor allem des Jacopo Bassano und Battista Franco, Kenntnis gehabt haben, womit ein weiteres Indiz dafür gewonnen wäre, dass der von Bellori erwähnte Venedig-Aufenthalt, an dem die Forschung bisweilen gezweifelt hat, keine Fiktion des Biographen ist. So mag Caravaggio vielleicht doch in den nicht dokumentierten Jahren nach seiner Ausbildung bei Peterzano in die Lagunenstadt gereist sein, um Giorgione, Tizian und auch die jüngere Malergeneration vor Ort zu studieren. Jedenfalls erscheinen viele der von Caretta angestellten Vergleiche in der Tat schlagend. Simone Peterzanos Vorstudie für eine Persische Sybille etwa stimmt in Armhaltung und Kopfwendung erstaunlich genau mit Caravaggios „Bacchino malato“ in der Galleria Borghese überein (fig. 61a/b), und auch bei dem engen Zusammenhang zwischen Jacopo Bassanos Zeichnung eines männlichen Kopfes und einem Jünger im Londoner „Emmausmahl“ (fig. 252a/b) mag man kaum an einen Zufall glauben. Caravaggio dürfte demnach von der Zeichenkunst der Werkstätten in Mailand und Venedig einige ungeahnte Anregungen empfangen haben.

Von einem Kapitel früher Rezeptionsgeschichte handelt *Giovanna Saporì*, die einen Vorbericht über ihr Forschungsprojekt zur Reproduktionsgrafik nach Caravaggio gibt (157–168). Der wichtigste Befund ist ein negativer: Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt es fast gar keine Stiche nach den Kompositionen des Vielkopierten. Erst ab der Mitte des Seicento und dann vor allem im 18. und 19. Jahrhundert nimmt die Zahl der Nachstiche zu. Die wenigen frühen Reproduktionsgrafiken sind zudem von recht bescheidener Qualität, ausgeführt oft von flämischen oder französischen Stechern, die nie in Italien waren und meist nach Kopien arbeiteten. Ein ähnliches Bild bietet sich bei den italienischen Malern der Caravaggio-Nachfolge, wohingegen sich von den holländischen und flämischen Caravaggisten vergleichsweise viele Nachstiche erhalten haben, etwa von Cornelis Bloemaert, der Gemälde seines

7 Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2006 (wie Anm. 6), S. 86, 256.

Vaters Abraham Bloemaert und seines Kollegen Gerard van Honthorst in brillanten Kupferstichen reproduzierte.⁸ Saponi begründet das Fehlen früher Caravaggio-grafik mit dem Umstand, dass der Maler anders als die meisten seiner Zeitgenossen vornehmlich für Privatsammler arbeitete. Seine Werke waren deshalb nicht ohne weiteres zugänglich, und ihre Reproduktion bedurfte der Genehmigung des Besitzers. Ganz befriedigend erscheint diese Erklärung indes nicht. Wieso sind dann nicht wenigstens die für jedermann öffentlich sichtbaren Altarbilder, etwa die berühmte und im 19. Jahrhundert so häufig gestochene „Grablegung Christi“ aus der Chiesa Nuova oder die Matthäusbilder der Cappella Contarelli, reproduziert worden? Und warum gaben die Auftraggeber und Sammler Caravaggios ihrerseits keine Stiche in Auftrag, wo sie doch von ihren Gemälden oft Kopien anfertigen ließen? dass in Rom offenkundig nicht der Kupferstich, sondern die gemalte Kopie das vorherrschende Reproduktionsmedium caravaggesker Malerei war, wirft die Frage auf, inwieweit man vielleicht die grafischen Techniken noch als wenig adäquat für die Wiedergabe des an den Gemälden so geschätzten Chiaroscuro betrachtete. Der erwähnte Cornelis Bloemaert hat sich jedenfalls genau dieses Problems in besonderer Weise angenommen und mit der Nachahmung von Hell-Dunkel-Effekten experimentiert. Oder ist die mangelnde Beliebtheit von Caravaggios Kompositionen in der Druckgrafik einfach ein Symptom dafür, dass seine neuen Bilderfindungen und provokanten Decorumsbrüche, die man gerne als volksnahen Realismus mißversteht, eben nur von einem überschaubaren Kreis von Kennern goutiert wurden, der an massenhafter Vervielfältigung gar nicht interessiert war?

Der Beitrag von *Sybille Ebert-Schiffener* zu Caravaggios Stilleben und ihrem Verhältnis zur nordalpinen Malerei (169–177) führt Überlegungen der Verfasserin in einem Aufsatz von 2002 fort, in dem sie für den „Früchtekorb“ der Ambrosiana zahlreiche Vorstufen in der lombardischen Malerei des 16. Jahrhunderts nachwies und das Gemälde mit der Beschreibung antiker Stilleben in den „Xenia“ des Philostrat in Zusammenhang brachte.⁹ Während die Forschung die frühen Stilleben Caravaggios zumeist von niederländischen und deutschen Vorbildern beeinflusst sah, macht Ebert-Schiffener darauf aufmerksam, dass alle datierbaren Darstellungen eines Früchtekorbs nördlich der Alpen später als das Bild in der Ambrosiana entstanden sind. So könnte die Rezeptionsrichtung auch umgekehrt zu denken sein. Der Haarlemer Stillebenmaler Floris van Dijk etwa arbeitete bis 1601 in der römischen Werkstatt des Cavalier d’Arpino und lernte dort möglicherweise Stilleben Caravaggios kennen. Auch Frans Snyders aus Antwerpen hielt sich 1608 in Rom auf und schuf dann in Zusammenarbeit mit Rubens einen „Satyrn mit Früchtekorb und Mädchen“, den Ebert-Schiffener überzeugend als direkten Reflex von Caravaggios „Knaben mit Früchtekorb“ interpretiert. Andere flämische Varianten des Früchtekorbs, die durch an dem Obst pickende Vögel erweitert sind, führt sie als Beleg dafür an, dass auch

⁸ Vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Frankfurt 2009 (wie Anm. 5), S. 126f., Kat.-Nr. 12–13, und S. 162, Kat.-Nr. 31.

⁹ SYBILLE EBERT-SCHIFFENER: Caravaggios „Früchtekorb“ – das früheste Stilleben? In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 1–23.

Caravaggios Gemälde auf die geläufige Zeuxis-Anekdote rekurriert und damit als Wiederbelebung einer antiken, nur durch die literarische Ekphrasis bekannten Gattung der Malerei zu verstehen ist. Ungewiss erscheint dagegen der Weg des Einflusses – von Norden nach Süden oder vice versa? – für das Motiv der Blumenvase mit Reflexen, das bei Caravaggios „Knaben, von einer Eidechse gebissen“ und beim „Lautenspieler“ begegnet. Von den zahlreichen niederländischen Beispielen ist jedenfalls keines sicher früher zu datieren. Ebert-Schifferer erschließt in dieser Fallstudie einen neuen, ungewohnten Begriff von einem nordalpinen Caravaggismus „avant la lettre“.

Annick Lemoine befasst sich mit der Ikonografie caravaggesker Genremalerei am Beispiel von Valentin de Boulogne und Nicolas Régnier, die in den 1620er Jahren in Rom tätig waren (187–196). Zu Régnier hat die Verfasserin jüngst eine Monografie vorgelegt.¹⁰ Anknüpfend an einen wegweisenden Aufsatz von Helen Langdon¹¹ arbeitet sie die Bezüge der neuartigen Genrebilder zum zeitgenössischen Theater (*commedia dell'arte*) heraus, das Zigeuner, Vagabunden, Kartenspieler und andere Figuren niederer Stände oder der Halbwelt zu Volkshelden machte. In den „Bravure del capitano Spavento“ des Francesco Andreini von 1624 etwa tauchen dieselben Charaktere wie in der Malerei der Caravaggisten auf, und zwar stets in Verbindung mit moralischer Belehrung. So wird eine Kurtisane beschrieben als „porta infernale, strada d'iniquità, percossa di scorpione, visco di sceleritade“. Kartenspiel führt „al danno, alla fraude, alla nemicitia [...] e al pericolo della vita“, und die Gewinner verprassen alles in Schankwirtschaft und Bordell („quelli che guadagnano, cosumano tutto quel che vincono nelle Taverne, nelle lascivie, e nei piaceri di Venere“). Schon die Kunsttheoretiker des Cinquecento thematisieren die Analogie von Genremalerei und *commedia dell'arte* in ihrer Doppelfunktion von *docere* und *delectare*. Kardinal Paleotti schreibt, die „pitture ridicole“ seien für den Gläubigen „mezo e aiuto per essercitarsi più virtuosamente“. Dieser Dualismus von burleskem Vergnügen und moralischer Belehrung wird, so Lemoine, von den Caravaggisten aufgegriffen. Als besonders kurioses Beispiel führt sie den in drei Varianten überlieferten „Narrenstreich“ von Régnier an (fig. 186, 187, 274). Ein junger Mann in buntem Gewand ist nach durchzechter Nacht am Tisch eingeschlafen. Ein kostümierter Narr mit Maske nähert sich dem Schlafenden und hält ihm einen brennenden Docht vor die Nase. Indem der Narr, den Finger an den Mund legend, zum Schweigen auffordert, macht er den Betrachter zum Komplizen seines Streichs. Eine wirkliche Deutung der karnevalesken Szene vermag Lemoine indes auch nicht anzubieten. Ist der Docht, so fragt sie, eigentlich ein gerolltes Tabakblatt, das dem Schlafenden erotische Träume bescheren soll? Vor allem aber bleibt gänzlich offen, worin die behauptete moralische Anspielung des Gemäldes besteht. Zu einem in mehreren Werken Valentins und Régniers dargestellten Steinblock mit antikisierendem Reliefschmuck werden verschiedenste Interpreta-

10 ANNICK LEMOINE: Nicolas Régnier (ca. 1588–1667). Peintre, collectionneur et marchand d'art; Paris 2007.

11 HELEN LANGDON: Cardsharps, Gypsies and Street Vendors. In: Ausst.-Kat. The Genius of Rome 1592–1623 (London, Royal Academy of Arts). Ed by BEVERLY LUISE BROWN; London 2001, S. 42–65.

tionen vorgetragen, die recht assoziativ nur vom Einzelmotiv ausgehen und den jeweiligen Bildzusammenhang außer acht lassen. Erst am Schluß stellt Lemoine klar, dass bei Valentins Bild im Louvre (fig. 189) ein antikes, damals in der Sammlung Farnese befindliches Relief mit der Hochzeit von Peleus und Thetis zitiert und damit der Bezug zu einem antiken Gelage hergestellt wird. Nur beiläufig in einem Halbsatz Erwähnung findet in diesem Kontext Bartolomeo Manfredi, der die Gelageszene als Bildtypus begründet hat und für die französischen wie niederländischen Caravaggisten von eminenter Bedeutung war.¹² Eine gewisse Beliebigkeit in Lemoines Interpretation der Einzelwerke macht deutlich, wieviel Forschungsbedarf auf dem Feld der caravagesken Genremalerei noch besteht, insbesondere was die Caravaggio-Nachfolger angeht, deren ikonografischer Erfindungsreichtum in der Literatur noch längst nicht hinreichend gewürdigt ist. Der Tagungsband eröffnet vielfältige neue Perspektiven für das Forschungsgebiet „Caravaggio e l'Europa“.

BASTIAN ECLERCY
Städel Museum, Frankfurt

12 Vgl. NICOLE HARTJE: Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monografie und Werkverzeichnis; Weimar 2004. – BASTIAN ECLERCY: Erfahrungshorizont Rom. Die Musikantenbilder Caravaggios und der italienischen Caravaggisten. In: Ausst.-Kat. Frankfurt 2009 (wie Anm. 5), S. 19–35.

Camilla G. Kaul: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge 4); Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007; 2 Bde., 1066 Seiten, 253 SW-Abb.; ISBN 978-3-412-16906-0; € 129,00

Die gewichtige Untersuchung von Camilla Kaul, eine Bonner kunsthistorische Dissertation, unternimmt es, einen der ganz zentralen nationalen Mythenkomplexe des historistischen 19. Jahrhunderts in Deutschland umfassend darzustellen.¹ Die Sage von dem im Kyffhäuser entrückten, schlafenden Stauferkaiser, dessen Erwachen die Wiederkehr der ersehnten mittelalterlichen „Reichsherrlichkeit“ in Deutschland bringen sollte, gehört zum Typ der „aus der Geschichte generierten Mythen“. Sein Erfolg in Deutschland bestimmte sich „nicht nach dem Wahrheitsgehalt [des Mythos], sondern nach seiner Wirkung und der Verankerung im Bewusstsein des Volkes“ (S. 754). Der von Kaul gewählte ikonografische Ansatz wird in einem umfassenden Verständnis genutzt, denn sie beschränkt sich nicht auf die bisher schon ansatzweise untersuchten Darstellungsformen der Historienmalerei und der Denkmäler, sondern erweitert ihre Quellenbasis erheblich. Neben einer wirklich beeindruckenden Vielfalt

1 Das Thema ist natürlich schon vielfach unter verschiedenen Gesichtspunkten behandelt worden. Die einzelnen Beiträge sind in dem umfangreichen Literaturverzeichnis Kauls nachgewiesen (S. 802–885). Von einschlägigen Untersuchungen ist dabei nicht berücksichtigt: STEFAN WEINFURTER: Mythos Friedrich Barbarossa. Heiliges Reich und Weltkaiseridee. In: HELMUT ALTRICHTER u. A. (Hg.): Mythen in der Geschichte; Freiburg i. Br. 2004, S. 237–260.