

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 41 · 2013/14

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2838-3

Martin Raspe

Caravaggios Obstkorb
zwischen Groteske und Galeriebild

Inhaltsverzeichnis

Das Werk	326
Analyse der Gestaltungsweise	326
Merkmale der Groteske	329
Mutmaßungen zur Entstehung	332
Gastgeschenk und Geschmack	333
Auftrag und Anlass	335
Reprise des Korbs	336

Abstract

Caravaggio's *Basket of Fruit* is often regarded as the first autonomous still-life in Italian painting. This paper argues that its seemingly modern characteristics – the light background, low vantage point, and almost planar spatiality – as well as the subject itself are not derived from traditional still-life painting; rather, Caravaggio adopts them from grotesque decorations, a genre in which the young artist was steeped. His small canvas isolates a motif typical of the grotesque: a classical 'xenion,' or guest-gift. As fruit baskets also recur as attributions of personified 'Taste,' this paper further proposes that Caravaggio intended the modest painting as a present for a patron, or host, as a proof of his mastery and an allusion to their taste.

Das Werk

Keine Frage, das Bild (Abb. 1) ist so populär wie kaum eines aus der Barockzeit: Man begegnet ihm auf Kunstpostkarten, Postern, Schallplattenhüllen und in der Werbung. Doch was ist es, das Caravaggios Gemälde für ein heutiges Publikum so besonders, so anziehend macht? Seine Modernität, wird man sagen. Sachlich und klar, wie auf einem Lichtbild, stellt uns der Künstler den Gegenstand vor Augen. Ein Tischkorb mit allerlei Früchten, sonst nichts, was soll daran schwer zu verstehen sein? Ein dekoratives Ensemble, das das Auge anspricht, wirklichkeitsnah wiedergegeben. Auf den ersten Blick gibt es keinen Anlass, eine tiefere Bedeutung zu vermuten. Sollte sich hinter der sichtbaren Oberfläche ein allegorischer oder theologischer Sinngehalt verbergen, dann drängt er sich zumindest nicht auf.¹

Modern kommt uns auch die Gestaltungsweise vor. Die leuchtenden Farben und der helle Hintergrund scheinen mit dem Helldunkel, dem typischen Merkmal der Malerei Caravaggios, unvereinbar – wir bringen sie vielmehr mit der impressionistischen Malweise des 19. Jahrhunderts in Verbindung. Den Sinn für kunstvoll umrissene, ornamentale Formen in der Fläche assoziieren wir üblicherweise mit dem Jugendstil, der artifizielle Blickwinkel und die ›realistische‹ Wiedergabe der Wirklichkeit hingegen ist uns aus Photographien des 20. Jahrhunderts vertraut.

Auch die Kunstwissenschaft betont an dem Bild die Neuheit. Es gilt als eines der ersten autonomen Stillleben, bisweilen wird es geradezu als Gründungswerk dieses neuen, überaus erfolgreichen Genres angesehen.² Diese Einschätzung möchte ich keineswegs grundsätzlich bestreiten, aber doch relativieren. Gewiss ist Caravaggios Gemälde ein frühes Zeugnis für eine neue Entwicklung in der Malerei. Man kann aber nicht behaupten, dieses Werk habe das Gesicht der Gattung entscheidend geprägt. Gerade das, was die Modernität der Komposition ausmacht, vermeiden die Nachfolger geflissentlich. Gelegentlich kommt zwar auch in anderen frühen Stillleben ein heller Hintergrund vor, aber Caravaggios radikale Reduktion des Gegenstands auf das Wesentliche, die Stilisierung der Umrisse und vor allem die kühne Perspektive haben kaum Nachahmer gefunden – im

Gegenteil: Das barocke Genre der *natura morta* zeichnet sich aus durch überbordenden Reichtum, Helldunkelmalerie und die traditionelle Schrägsicht von oben auf eine Tischplatte.

Eines der wenigen anscheinend unmittelbar von Caravaggio angeregten Gemälde stammt von Balthasar van der Ast (Abb. 2). Der Künstler übernimmt das Thema und den hellen Hintergrund, verändert jedoch die Perspektive zu einer traditionellen Aufsicht und bereichert die Komposition um Insekten und Reptilien, weitere auf dem Tisch verteilte Früchte sowie einige Meerschnecken.³

Caravaggios *Obstkorb* ist also ein Sonderfall – nicht nur im Œuvre des Künstlers, sondern in der gesamten Epoche, und muss als solcher behandelt werden. Wie kommt es dazu? Die Beantwortung dieser Frage ist Aufgabe der Kunstgeschichte. Um einer Antwort näher zu kommen, möchte ich im Folgenden zunächst zeigen, dass das Gemälde nicht nur aufgrund seiner formalen Eigenschaften, sondern auch thematisch einer anderen, gegen 1600 noch höchst lebendigen Gattung zugeordnet werden kann. Daran anschließend folgen ein paar Überlegungen zur Funktion des Bildes und zur inhaltlichen Deutung.

An der Autorschaft Caravaggios gibt es keine begründeten Zweifel, und die Aufbewahrung in der Pinacoteca Ambrosiana ist bereits im frühen 17. Jahrhundert dokumentiert.⁴ Das Bild scheint sich weitgehend unverändert und in gutem Zustand erhalten zu haben; gelegentliche Vermutungen, die Leinwand sei aus einem größeren Zusammenhang herausgeschnitten, oder der Hintergrund sei erst später hell übermalt worden, haben sich nicht bestätigt.⁵

Analyse der Gestaltungsweise

Führen wir uns die formalen Eigenschaften des Bildes vor Augen. Bereits die Abmessungen machen seine Sonderstellung deutlich: Es handelt sich um das kleinste erhaltene Werk Caravaggios.⁶ Nicht nur das Format, sondern auch die mit feinstem Pinsel gemalten Wassertropfen auf den Früchten und Blättern rücken das Bild in die Nähe von

¹ Dieser Aufsatz erschien zuerst in dem Privatdruck *Lukullinaria. Von A(péro) bis Z(uckerhut). Miscellanea Bibliothecae Hertzianae Sybille Ebert-Schiffere zum 60. Geburtstag*, hg. v. Karolina Zgraja, Rom 2015, S. 115–124. Ich danke der Jubilarin für Hinweise zur Verbesserung.

² Zusammenfassende Diskussion der Stillleben-Frage bei EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 1–23; zur Entwicklung der Gattung im Allgemeinen, EBERT-SCHIFFERER 1998, bes. S. 80–84. Vgl. zuletzt Katalog der Aus-

stellung im Museo di Villa Borghese, Rom, *Origine della natura morta* 2016.

³ EBERT-SCHIFFERER 1998, S. 81, Abb. 58. Das Bild ist undatiert, dürfte aber gegen 1625 entstanden sein. Van der Ast arbeitete ansonsten stets mit dunklen Hintergründen und schräger Aufsicht. Bei welcher Gelegenheit er den *Obstkorb* (oder eine Kopie) gesehen haben könnte, ist unklar. Der Künstler hat anscheinend Holland nie verlassen. *Van der Ast* 2016, S. 21–43 (zur Biographie), S. 176–177, Nr. 28.



1 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Obstkorb*, Öl auf Leinwand, um 1595. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 151 (Foto Veneranda Biblioteca Ambrosiana Milano/De Agostini Picture Library)

Miniatur- oder Feinmalerei. Erst, wenn es aus intimer Nähe betrachtet wird, offenbart es seine ganze Qualität.

Was an der Komposition zuerst verblüfft, ist das vollkommene Fehlen eines Bildraumes.⁷ Wo steht der Korb eigentlich? Es scheint, als habe Caravaggio es bewusst dar-

auf angelegt, den Betrachter darüber im Unklaren zu lassen. Der Boden des Korbes berührt einen rötlich-braunen Farbstreifen: Ist das eine Tischplatte? Ein Wandbord? Oder einfach ein Brett?⁸ Was sich unterhalb der Standfläche befindet, bleibt verborgen, denn der Farbstreifen verläuft

⁴ Zur Forschungslage CINOTTI/DELL'ACQUA 1983, Nr. 32, S. 464–466 (mit älterer Literatur); EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 1–2; EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 99–103 und S. 288, Nr. 57 (mit neuerer Literatur); CALVESI 2010; SPIKE 2010a, S. 61–66; SPIKE 2010b; BORKHARDT 2012, bes. S. 34–38; MORANDOTTI 2012; BERRA 2013.

⁵ CINOTTI/DELL'ACQUA 1983, S. 464.

⁶ EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 21, Anm. 70. Die Maßangaben in der Literatur differieren sehr stark; CINOTTI/DELL'ACQUA 1983 geben

31 × 47 cm an, ansonsten werden meist ungefähr 47 × 62 cm genannt. In dem Kodizill des Kardinals Federico Borromeo von 1607, wo das Bild zum ersten Mal aktenkundig ist, sind die Maße mit $\frac{3}{4} \times 1$ braccio milanese angegeben, also etwa 45 × 60 cm.

⁷ Vgl. dazu PRATER 1992, bes. S. 93f.

⁸ Auch vor dem Original ist auf dem rotbraunen Farbstreifen keine gemalte Holzmaserung zu erkennen.



2 Balthasar van der Ast, Stilleben, Öl auf Holz, um 1625/30. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 1786 (Foto Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)

genau parallel zum unteren Bildrand, er fungiert gleichsam als zusätzliche Rahmenleiste. Lediglich eine dunkler eingefärbte Zone unter dem Korb deutet einen räumlichem Zusammenhang an: Sie suggeriert, der Korb rage geringfügig nach vorn aus der Bildebene heraus und werfe einen schmalen Schlagschatten auf die Vorderkante seiner Standfläche.

Ansonsten vermeidet Caravaggio räumliche Illusion, soweit es irgend geht. Der Korb selbst wird in exakt orthogonaler Vorderansicht gezeigt, wie man es in einer technischen Aufrisszeichnung machen würde. An der rechten Flanke ist das Querschnittsprofil des Korbes als dunkle Silhouette gegen den hellen Grund ablesbar.⁹ Ein perspektivischer Einblick von schräg oben, wie ihn die meisten Stillleben mit Fruchtkörben zeigen, wird dem Betrachter verwehrt. Er kann nicht erkennen, auf welche Weise das Obst im Korb verteilt und aufgetürmt ist, warum die Früchte nicht herunterrollen. Ähnliches gilt für Zweige und Blätter: Keines

weist in die Tiefe oder aus ihr heraus, im Gegenteil, sie sind parallel zur Bildfläche ausgebreitet und wenden dem Betrachter ihre Schauseite zu, so dass der Reichtum ihrer Umriss sichtbar wird. Auch der Hintergrund lässt keinen Schluss darauf zu, wo im Raum sich der Obstkorb befindet. Wie auch immer man die weißlich-gelbe Grundfläche deuten will – am ehesten vielleicht als beleuchtete Zimmerwand –, sie gibt keinen Anhalt, in welchem Abstand zum Hintergrund der Korb aufgestellt ist. Ihre Helligkeit bleibt überall gleich; das typische ›Raumdunkel‹¹⁰ Caravaggios, das durch stufenlose Abschattierung des Hintergrundes erzeugt wird, fehlt hier vollkommen.

Im Gegensatz zu der fehlenden Räumlichkeit steht die plastische und farbige Präsenz des Korbes und seines Inhalts. Sie ist oft hervorgehoben worden. Durch helle Beleuchtung und kräftige, dunkle Schlagschatten, durch Formüberschneidungen und Farbkontraste, Glanzlichter und Binnenstruktur macht Caravaggio die unterschiedlichen Ober-

⁹ Die Formatfrage ist auch deshalb von Belang, weil es so scheint, als seien der Korb und die Früchte in natürlicher Größe gemalt wurde. Dies ist von Bedeutung für die Frage, ob Caravaggio die Umriss des Korbes, der Früchte und Blätter in irgendeiner Form auf die Leinwand ›projiziert‹ hat, etwa mit Hilfe stark gebündelten Lichtes als Schattenriß, oder mit Hilfe eines Parabolspiegels, wie oft vermutet wird. HOCKNEY 2001, S. 104–114; GORMAN 2003; WHITFIELD 2011, S. 102–109, betont den Zusammenhang des Bildes mit zeitgenössischen Erkenntnissen zur Ähnlichkeit der Funktion des Auges mit der Camera Obscura: »This

image is one of the landmarks in the history of recorded vision« (S. 103). Für den *Obstkorb* sind optische Projektionsverfahren mehrfach nachgestellt und publiziert worden: HOCKNEY 2001, S. 111; WHITFIELD 2011, S. 58–63, fig. 42; *Caravaggio* 2010, S. 96f. und S. 110f. Die Ergebnisse dieser suggestiven Experimente sind jedoch meines Wissens im Hinblick auf Caravaggios Vorgehensweise bisher nicht wissenschaftlich evaluiert worden. Es ist schwer vorstellbar, dass die lichtschwachen Projektionsbilder zu mehr gedient haben können als zur Fixierung allgemeiner Kompositionslinien. Caravaggios Bildvorstellung



3 Feigenkorb, Wandmalerei, 1. Jh. n. Chr. Torre Annunziata, Villa von Oplontis (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei)



4 Herkules und Telephos, Wandmalerei aus dem Augusteum in Herculaneum, 1. Jh. n. Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Foto su concessione della Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta)

flächen der Dinge quasi greifbar. In der Spannung zwischen sensibel konturierten Flächen und kraftvoll modellierten Körpern liegt der besondere visuelle Reiz des Gemäldes.

Auch wenn dem Obstkorb ein räumlicher Zusammenhang fehlt, bleibt er doch nicht ganz ohne Bezug zu seinem Kontext. Indem Caravaggio den Korb leicht aus der Bildmitte nach links versetzt, erzeugt er den Eindruck eines zufälligen Ausschnitts. Der Eindruck wird verstärkt durch den herausragenden Zweig, der in für die Zeit ungewöhnlicher Weise vom rechten Bildrand überschritten wird.¹¹ Dieser Kunstgriff suggeriert, der Bildgegenstand habe nicht vollständig auf der Leinwand Platz gefunden. Auch der rotbraune Streifen, auf dem der Korb steht, scheint sich nach beiden Seiten fortzusetzen.

Ähnliches gilt für den blassgelben, schattenlosen Hintergrund, der weit über die Hälfte der Bildfläche beansprucht. Auf kaum einem anderen Gemälde der Epoche nimmt ungestaltete Fläche derart viel Raum ein. Die Spitze des großen Feigenblatts scheint die linke obere Ecke eines virtuellen

Rechtecks zu markieren: Während dem Obstkorb unsichtbare Grenzen gesetzt sind, dehnt sich die leere Wandfläche in drei Richtungen ungehindert aus. Es wirkt fast, als habe Caravaggio das ›Abziehbild‹ eines Obstkorbs aus der realen, dreidimensionalen Welt auf das amorphe Farbkontinuum einer flachen Wand appliziert.

Merkmale der Grotteske

Fragen wir uns, aus welchen Wurzeln diese Gestaltungsweise hervorgeht, so finden wir die Antwort nicht bei der noch kaum entwickelten autonomen Stillebenmalerei, sondern in einer längst etablierten Gattung, die auch zu Caravaggios Zeit noch hoch im Schwange war – der Grotteskendekoration. Diese Gattung entstand im späten 15. Jahrhundert als Reaktion auf die Entdeckung der antiken Wand- und Deckenmalereien in den Ruinen der Domus Aurea des Nero am Hang des Colle Oppio in Rom.¹²

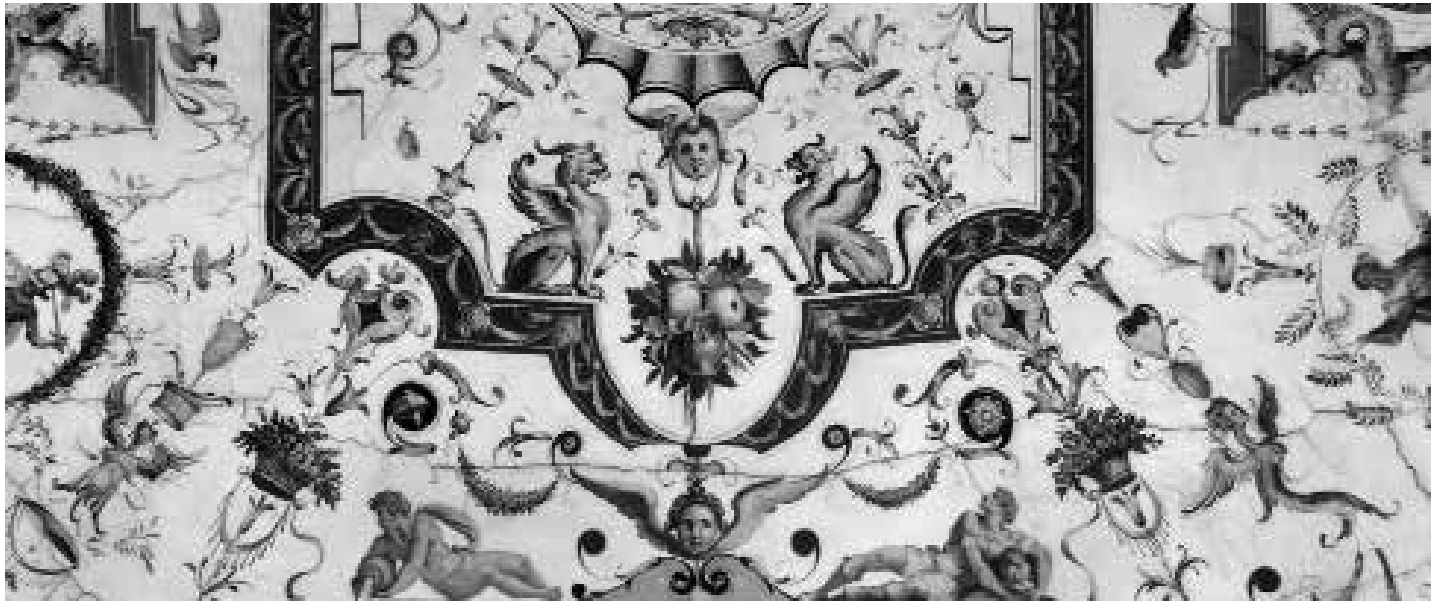
mag durch optische Experimente geprägt sein; der orthogonale Blickwinkel und der originalgroße Maßstab des *Obstkorbs* sind jedoch nicht durch ein Projektionsverfahren bedingt. Diese Merkmale sind allerdings charakteristisch für einen Schattenriss.

¹⁰ PRATER 1992, S. 105.

¹¹ Dem Zweig, der scheinbar in der Luft schwebt (sein unteres Ende mit

der Schnittkante ist sichtbar), ist in der Forschung gelegentlich Aufmerksamkeit geschenkt worden, z. B. PICHLER 2007, S. 18–20.

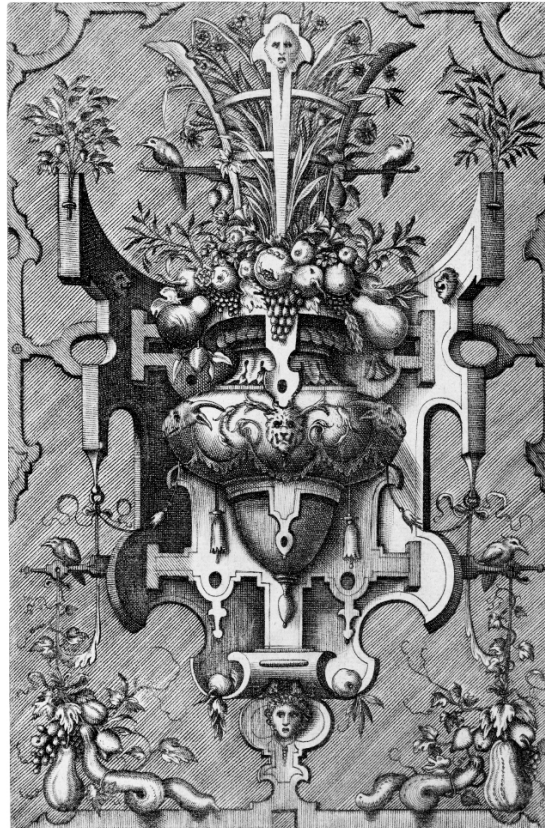
¹² Die ›Grotten‹ genannten unterirdisch gelegenen Säle waren namensgebend für den Stil der Malereien, aber auch für den oft als ›kryptisch‹ (grottenhaft geheimnisumwoben) empfundenen Charakter ihrer Gegenstände. Zum Begriff vgl. SCHOLL 2004, S. 15–39.



5 Alessandro Allori und Werkstatt, Grotteskendekoration mit Obstkörben, Fresko (Detail), um 1581. Florenz, Uffizien, östlicher Korridor, Kompartiment 33 (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



6 Pietro Perugino, Grotteskendekoration mit Obstkorb, Fresko, 1498–1500. Perugia, Sala delle Udienze del Collegio del Cambio (Foto Autor)



7 Pieter van der Heyden nach Jacob Floris, Grotteske, Kupferstich, 1567. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1888-A-12628 (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)



8 Nach Cornelis Bos, Grotteske, Kupferstich, 1548. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-BI-2817 (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)

Pinturicchio, Signorelli, vor allem aber Raffael und seine Equipe in den vatikanischen Loggien machten die Dekorationsform populär.¹³ Sie blieb das ganze 16. Jahrhundert über in Mode, vor allem im profanen Bereich.¹⁴

Viele Grottesken der Renaissance ahmen den sogenannten dritten pompeianischen Stil nach, dem die meisten Malereien in der Domus Aurea angehören. Charakteristisch dafür ist das ambivalente Verhältnis zwischen Bildmotiv und Grund. Den Grund bildet die leere, einfarbige (oft weiße oder helle) Wand- oder Gewölbefläche, die schon aufgrund ihres Flächenanteils den Gesamteindruck dominiert. Sie bleibt ohne räumliche Illusionswirkung und wird lediglich durch ausgedünnte Architekturelemente oder flache, farbige, bisweilen ornamentierte Bänder unterteilt. Im Großen und Ganzen wird eine achsensymmetrische Anordnung angestrebt, die aber im Einzelnen gern subtil durchbrochen oder gestört wird.

In diesem ›kompartmentierten‹ Dekorationsgefüge werden vielfältige Einzelmotive angeordnet, die oft frisch, mit Witz und Virtuosität gemalt sind. Die Spannweite der Motive reicht von mythologischen Figuren über Fabelwesen, Tiere, Pflanzen bis hin zu ausgewählten Artefakten. In reizvollem Gegensatz zu der sie umgebenden, neutralen Wandfläche erscheinen die figuralen Elemente plastisch und dreidimensional. Sehr charakteristisch ist dabei die streng orthogonale Ansicht; im Gewölbereich wird mitunter sogar eine leichte Untersicht gewählt.¹⁵ Bisweilen werfen die Gegenstände einen Schatten auf den Rahmungsstreifen, auf dem sie zu stehen scheinen, so als ob sie aus der Wandebene herausragten.¹⁶

Körbe und Schalen, gefüllt mit Blumen, Früchten oder Ähren, gehören zum gängigen Motivrepertoire der Grotteskenmalerei. Bereits in den Wanddekorationen von Pompeji finden sich virtuos gemalte Beispiele, etwa der mit Feigen gefüllte Korb aus Oplontis (Abb. 3). Dem Werk Caravaggios besonders nahe kommt der von einem Granatapfel, Trauben und Äpfeln überquellende Korb auf dem Wandbild mit Herkules und Telephos aus dem Augusteum in Herculaneum (Abb. 4). Ob Caravaggio ein vergleichbares antikes Original kannte, ist ungewiss.¹⁷

Das Motiv des Obstkorbes ist niemals ganz aus der römischen Wanddekoration verschwunden, wie das mittelalter-



9 Prospero Orsi, Gewölbekoration, Fresko, um 1580. Assisi, Palazzo Locatelli (Foto Fondazione Zeri, Bologna)

liche Apsismosaik von San Clemente in Rom lehrt, wo er eine ornamentale Akanthusranke ziert. In zahlreichen Grotteskendekorationen der Renaissance begegnet man ihm (Abb. 5, 6), auch auf Ornamentstichen, die vielen Künstlern als Vorlage oder Anregung dienten (Abb. 7, 8). Manchmal wird er von einer Figur auf dem Kopf getragen,¹⁸ anderswo hängt er an einer Tanie oder Girlande, bisweilen steht er aber auch wie bei Caravaggio auf einer rahmenden Linie. Auch Caravaggios Kollege und Freund, Prospero Orsi, der wegen seiner Fähigkeiten in diesem Genre ›Prosperino delle Grottesche‹ genannt wurde, verwendete große Fruchtschalen in seiner Gewölbekoration in Assisi (Abb. 9) und anderswo.¹⁹

Nehmen wir alle Beobachtungen zusammen, so stellen wir fest: All jene Merkmale, die Caravaggios Obstkorb von anderen Stillleben um 1600 unterscheiden, finden sich in der Grotteskenmalerei wieder. Sie können sogar als ausgesprochen typische Züge dieser Gattung gelten. Auch das Thema des mit Früchten gefüllten Korbes ist dort gang und gäbe. Caravaggios Bild kann also als ein aus dem Dekorationskontext herausgelöstes Grotteskenmotiv angesehen werden. Durch die

¹³ Aus der Fülle der Literatur seien nur genannt: DACOS 1969; ZAMPERINI 2007.

¹⁴ Auch im Sakralbereich spielen Grottesken eine gewisse Rolle in der Dekoration, meist jedoch beschränkt auf private Familienkapellen.

¹⁵ Dieses Merkmal als Beleg für die Verwendung eines optischen Projektionsverfahrens anzusehen, erscheint daher nicht stichhaltig.

¹⁶ So zum Beispiel bei den Vasen in der von Perino del Vaga beeinflussten

Grotteskendekoration der Stufa Karls V. in der Alhambra in Granada. ZAMPERINI 2007, S. 192f. mit Abb.

¹⁷ Die Ruinen von Pompeji und Herculaneum wurden erst lange nach Caravaggios Zeit wiederentdeckt.

¹⁸ So zum Beispiel auch in der *Sala del Disegno* im Palazzo Zuccari in Rom.

¹⁹ Über Orsi: STICKEL 2003, S. 50–54, S. 73–77, Abb. 34; WHITFIELD 2007.

Ausführung mit Ölfarben auf Leinwand und die detailreiche, lebendige Wiedergabe setzt sich der Künstler in virtuoser Manier über die Gewohnheiten des Genres hinweg.

Mutmaßungen zur Entstehung

Caravaggio und die Grotteske? In der Forschung wurde der Künstler mit dieser Gattung bislang kaum in Verbindung gebracht. Das verwundert nicht, kennen wir doch von ihm nur eine einzige ortsfeste Dekorationsmalerei, und die wurde nicht in Freskotechnik, sondern in Öl auf Putz ausgeführt.²⁰ Sie zeigt eine forciert illusionistisch angelegte Figurenkomposition, die als kosmologisch-allegorische Darstellung zu verstehen ist, aber keine Spur von Grotteskenmalerei. Es scheint, als habe Caravaggio dieses Metier praktisch nicht ausgeübt. Vielleicht beherrschte er die Freskotechnik nicht, vielleicht betrachtete er die Dekorationsmalerei als minderwertig – wir wissen es nicht.

Auch die Kunstgeschichte hat sich der Grotteskenmalerei bei weitem nicht in dem Umfang angenommen, wie sie andere Gattungen studiert hat. Und das, obwohl im 16. Jahrhunderts Interieurs von höchstem Anspruch mit Grottesken ausgeschmückt wurden: in der Engelsburg, im Farneschloss Caprarola, in der Villa d'Este in Tivoli, im Palazzo Vecchio und in den Uffizien in Florenz, im Casino Pius' IV., in der Landkartengalerie und der Bibliothek Sixtus' V. im Vatikan, um nur einige zu nennen. Hinzu kommt, dass diese Dekorationen oft von bedeutenden Künstlern entworfen wurde, darunter Perino del Vaga, Alessandro Allori, Federico Barocci, Girolamo Muziano, Federico Zuccari.

Dabei wird auch meist übersehen, welche Rolle derartige große Dekorationsprojekte für die Ausbildung von Malern im 16. Jahrhundert spielten, gerade für junge Künstler aus dem Norden. So wissen wir beispielsweise, dass der junge Bartholomäus Spranger in Caprarola malte; Karel van Mander berichtet von vielen Kollegen, Niederländern und

Einheimischen, die er in Italien traf und die in diesem Metier tätig waren. Ihre Werke sind heute meist unbekannt. Sein Lehrer Pieter Vlerick arbeitete beispielsweise in Tivoli an der Ausstattung der Villa des Kardinals Ippolito d'Este mit. Dort war ein Team von jungen, unbekannt Malern angestellt, das im Akkord arbeitete, also jeweils die komplette Gewölbekoration eines Saales gegen einen zuvor festgelegten Lohn ausführte. Für den Gesamtentwurf, die Leitung der Ausführung sowie die Auszahlung der Raten an die Maler war der dem Auftraggeber verantwortliche Impresario zuständig, in diesem Fall Girolamo Muziano.²¹ Es ist kein Zufall, dass es Dekorateure wie Muziano und Zuccari waren, die den Akademiegedanken besonders förderten. Die Ausbildung junger Künstler war ihnen ein vorrangiges Anliegen, denn um große Projekte in hoher Qualität auszuführen, waren sie auf gut ausgebildete, hoch spezialisierte Teams von Gehilfen angewiesen.

Auch Caravaggio hat in seiner Frühzeit in Rom (1593/94) als spezialisierter Gehilfe in einer großen Werkstatt gearbeitet, nämlich bei Giuseppe Cesari, dem Cavalier d'Arpino. Bellori überliefert sogar, dass er für ihn vor allem Blumen und Früchte malen musste.²² Anscheinend hatte Caravaggio in diesem Bereich besondere Fähigkeiten, die er vermutlich in seiner Jugend in der Lombardei erworben hatte.²³ Auf vielen Gemälden Caravaggios, die er in den ersten Jahren in Rom malte, sind Ensembles von Früchten und Blättern zu sehen. Sie belegen diese Spezialisierung.²⁴

Cesari arbeitete in beiden Techniken, in Öl auf Leinwand und *a fresco*. In den fraglichen Jahren hatte er mehrere Großprojekte mit Freskendekorationen in Arbeit.²⁵ Ornamente aus der Welt der Grotteskenmalerei gehörten immer mit zum Programm. In der *Cappella Olgiati* sind die Fruchtgehänge als Grisailen ausgeführt, in der *Loggia Orsini* und im Kapitol jedoch finden sich farbige Grottesken, darunter Harpyien, Vögel und Blumen. Es erscheint denkbar, dass in diesem Bereich Caravaggios frühe Tätigkeit zu suchen ist. Wenn er auch vielleicht nicht selbst auf dem Gerüst gestan-

²⁰ Es handelt sich um einen kleinen Raum im Gartencasino des Kardinal Del Monte: EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 39, S. 113–117, Abb. 69.

²¹ PACIFICI 1923, S. 390; COFFIN 1960, S. 52–60; DI GIAMMARIA 1997, S. 116–123; TOSINI 1999; DI GIAMMARIA 2001.

²² BELLORI 1672, S. 202. Über Caravaggios Kontakt zur römischen Accademia di San Luca: EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 64, Anm. 27.

²³ Bei den Malern Simone Peterzano und Ambrogio Figino: EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 41–43.

²⁴ Über diese Werkgruppe EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 57–62.

²⁵ In den Jahren 1593–1595 arbeitete Cesari an der Cappella Olgiati bei S. Prassede in Rom, an der Loggia Orsini und begann mit dem großen Saal des Konservatorenpalastes. RÖTTGEN 2002, S. 30–38, S. 59–67, S. 268–281, Nr. 49–50, S. 293–296, Nr. 63.

²⁶ »In keinem von Cesaris Werken dieser Zeit ist die Hand des lombardischen Gehilfen zu erkennen.« EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 56. Meist wird angenommen, Caravaggio habe damals Blumenstillleben und ähnliches gemalt. In Cesaris Besitz befand sich eine ganze Reihe von Bildern mit ähnlicher Thematik, wie aus dem Inventar bei der Beschlagnahme seiner Sammlung 1607 hervorgeht. Die Künstlernamen sind nicht überliefert. Ob es sich dabei um autonome Stillleben oder Vorlagen für Dekorationsmalerei handelte, ist unklar. DE RINALDIS 1936, S. 110–118; SPEZZAFERRO 1995, S. 49–58.

²⁷ Mitunter wird angenommen, die Basis eines antiken Kandelabers im Museo Laterano habe als Vorlage für die Darstellung gedient; vgl. dazu die Argumentation bei EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 288 (mit Literatur).

den hat, weil er kein Freskomaler war, so kann er doch für solche Partien Vorlagenmaterial und Kartons geschaffen haben.²⁶

Besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass auf der Leinwand, die Caravaggio für seinen Obstkorb benutzte, bereits zuvor eine Grotteske angelegt war. Wie die Röntgenuntersuchung ergeben hat, liegt unter der Farbschicht die Darstellung eines Putto, dessen Beine sich wie bei einem Triton in Rankenwerk verwandeln: Ein für die Grotteskenmalerei typisches Fabelwesen, wie sie ähnlich auch in der Ornamentik von Cesaris Fresken erscheinen.²⁷

Dieser erste Zustand des Gemäldes ist unvollendet geblieben, lediglich das rechte Drittel der Bildfläche wurde ausgeführt. Caravaggio hat die begonnene Leinwand um 180 Grad gedreht und seinen Obstkorb so darübergerlegt, dass es kaum zu Überschneidungen kam. Aufgrund des Grotteskenmotivs schreibt die Forschung das angefangene Bild meist Prospero Orsi zu.²⁸ Nach den hier angestellten Überlegungen erscheint diese Vermutung kaum noch stichhaltig. Wahrscheinlicher ist, dass Caravaggio selbst begonnen hat, auf der Leinwand eine Grotteske zu malen – vielleicht als Vorentwurf für ein Freskenornament. Möglicherweise haben wir hier ein Zeugnis für die Art seiner Tätigkeit in der Werkstatt Cesaris vor uns. Im zweiten Schritt hat Caravaggio das Motiv radikal abgeändert – aber nicht die Gattung verlassen. Wann das geschah, muss zunächst offen bleiben – die Spannweite der Datierungen des Obstkorbs reicht von 1595 bis nach 1600.

Gastgeschenk und Geschmack

Zu welchem Zweck malte Caravaggio den Obstkorb? Und was wollte er damit sagen? Diesen Fragen sollen meine anschließenden Überlegungen gelten. Zur Beantwortung habe ich keine Quellenfunde oder andere Belege vorzuweisen; ich denke aber, dass weitere Reflexionen anhand der oben gemachten Beobachtungen den Weg zu einer neuen Deutung des Gemäldes eröffnen.

Wenden wir uns zunächst dem dargestellten Gegenstand zu. Es handelt sich dabei, wie gesehen, um ein der Grotteskenmalerei entlehntes Standardmotiv. Die scheinbare Wahllosigkeit, mit der dort die unterschiedlichsten Dinge kombi-

niert werden, macht es schwer, für den Obstkorb eine präzise inhaltliche Deutung anzugeben. In der Regel werden es allgemeine Erfordernisse des jeweiligen *decorum* gewesen sein, nach denen die Motive ausgewählt wurden. Erst durch die Vereinzelnung des Motivs, durch die für ein Leinwandbild ungewohnte Perspektive und die sorgfältige Ausarbeitung nötigt uns Caravaggio, das Thema des Obstkorbs ernst zu nehmen und über seine inhaltliche Aussage nachzudenken. Was lässt sich dazu aus dem Bild selbst gewinnen?

Caravaggios Korb hat keinen Griff oder Henkel. Er dient offenkundig nicht dazu, Obst zu ernten oder aufzusammeln, sondern es auf einer Tafel zu präsentieren und zum Verzehr anzubieten. Warum ein Korb und nicht eine kostbare Platte oder Schale aus Keramik oder Glas? Warum kein Tischtuch? Dass Caravaggio die Wiedergabe solcher Oberflächen virtuos beherrschte, belegen andere Werke seiner frühen Zeit in Rom.²⁹ Vielleicht liefern schon diese Überlegungen einen ersten Hinweis zur Deutung: Es geht um das Was, nicht um das Wie – die Früchte selbst stehen im Mittelpunkt, nicht der Tafelaufsatz. Gleichwohl ist es nicht irgendein Korb, den Caravaggio porträtiert: Bei aller Schlichtheit des Materials ist er doch kunstvoll geflochten und weist ein graziös geschwungenes Profil auf. Kunstfertigkeit zählt mehr als Kostbarkeit – vielleicht darf man bereits in der Auswahl des Gegenstands eine malereitheoretische Aussage erblicken?

Lassen wir uns von der Schönheit des Korbes und der Frische des Obstes nicht täuschen: Caravaggio setzt keineswegs ein reales Dessert ins Bild, denn die dargebotenen Früchte werden zu ganz unterschiedlichen Jahreszeiten reif: Aprikosen und Feigen im Hochsommer, Weintrauben im Spätherbst, Äpfel dazwischen. Das Obstbouquet bildet also nicht den letzten Gang eines opulenten Mahles, sondern ist als reines Kunstgebilde, als Augenschmaus zu verstehen. Was auch immer Caravaggio mit dem Thema ausdrücken wollte – es hat allgemeinen, zeitlosen Charakter.

Trotzdem ist die Zeit im Bild präsent: Das Wurmloch im Apfel und die zum Teil angewelkten Blätter sollen der Forschung zufolge auf die Vergänglichkeit und Wertlosigkeit, lateinisch *vanitas*, aller irdischen Dinge verweisen.³⁰ Das ist sicher richtig, gilt aber grundsätzlich für jede Art von ›realistischer‹ Malerei: Sie stellt lediglich ein scheinhaftes Abbild vor Augen, niemals die Wirklichkeit selbst. Die Vergänglichkeit wird in Caravaggios Obstkorb nur beiläufig thema-

²⁸ SALERNO/KINKEAD/WILSON 1966, S. 107.

²⁹ Am beeindruckendsten wohl im leider undatierten *Bacchus*: Hier liegt Obst in einer weißen Keramikschale, Rotwein wird in einer Karaffe und einem kostbaren Trinkglas gezeigt. Mit großem Raffinement sind die Schaumbläschen auf der Weinoberfläche am Rand der Karaffe und

das geriffelte Glas der Trinkschale wiedergegeben. EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 59–63.

³⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1968, S. 41f.; zuletzt BORKHARDT 2012, S. 33–36. Eine Obstschale als moralisierendes Emblem mit dem Motto ›vroeg rijp, vroeg rot‹: VISSCHER 1614, S. 17, Nr. 27.



10 Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, *Die fünf Sinne*, Kupferstich, 1588. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. 11_RP-P-OB-27.304 (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)

tisiert: Fäulnis und Zerfall manifestieren sich nicht ostentativ, die bevorstehende Veränderung des Status quo ist lediglich angedeutet.³¹

Fragt man nach inhaltlichen Gründen für Caravaggios Wahl des Bildthemas, so verweist die Forschung vor allem auf eine antike Quelle: Unter den *Ekphrasen* des Philostrat findet sich die literarische Beschreibung eines Gemäldes, das ein sogenanntes Xenion, ein Gastgeschenk, zum Gegenstand hatte.³² Dort wird nicht nur die Fülle an Früchten mit Worten evoziert, sondern es wird auch ein Korb erwähnt, in



11 Cornelis Cort nach Frans Floris, *Gustus*, Kupferstich, 1561. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1887-A-12002X (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)

dem Trauben liegen. Der kunstvoll komponierte Text hebt vor allem hervor, dass die Früchte reif sind und Saft enthalten. Dem Leser soll bei der Vorstellung ›das Wasser im Munde zusammenlaufen‹. Es ist besonders die Betonung des flüssigen Elements, die sich in Caravaggios Bild wiederfindet: Sein Korb enthält ausschließlich saftiges Obst, und die glitzernden Wassertropfen unterstützen diesen Aspekt. Auch in anderen Bildern hat Caravaggio auf die Malerei der Antike angespielt – offenbar kannte er die entsprechende schriftliche Überlieferung und ihre Reflexe in der Malerei seiner lombardischen Heimat.³³ Es erscheint also plausibel, wenn man in seinem Gemälde die Verbildlichung eines antiken Xenion sehen will.

Unmittelbar damit zusammen hängt ein weiterer inhaltlicher Aspekt von Caravaggios Gemälde, nämlich der sinnliche Genuss, den die Früchte bieten. Kaum ein anderer Gegenstand eignet sich besser dazu, den Geschmackssinn zu symbolisieren, als ein ausschließlich mit reifem Obst angefüllter Korb. Auf Allegorien der fünf Sinne des späten 16. Jahrhunderts erscheint der Obstkorb daher regelmäßig als Attribut der Personifikation des *gustus* (Abb. 10, 11), neben einem Strauß Blumen für den Geruchssinn, Musikinstru-

³¹ Über das auch im Detail feststellbare Element des Momentanen in Caravaggios *Obstkorb*: PICHLER 2007, S. 18–20.

³² *Stilleben* 1996, S. 93–105 (Junker, K.), S. 134–144; in Bezug auf Caravaggios *Obstkorb* zuletzt EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 100f.

³³ So z. B. in dem sog. *Früchteverkäufer* in der Galleria Borghese, Rom, Inv. 136. EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 17–20 (mit Literatur). Hier

wäre vor allem der isolierte Pfirsichteller des Ambrogio Figino zu nennen, der vermutlich in einem vergleichbaren humanistischen Umfeld entstand.

³⁴ Zum Beispiel in Stichserien nach Frans Floris, Marten de Vos, Crispijn de Passe und anderen, wie zum Beispiel die *Quinque sensuum descriptio* von Franz Klein (1645). BERLINER 1924–1926, Bd. 2, Nr. 278.

menten für das Gehör, Pelz, Samt oder Federn für den Tastsinn und einem Spiegel für das Sehen.³⁴ 1594 sprach Federico Zuccari in der römischen Akademie über die besondere Bedeutung des Geschmackssinns und verglich dabei erstmals den *buon gusto* eines Gourmets mit dem *buon giudizio*, der ästhetischen Urteilsfähigkeit des Kunstliebhabers.³⁵ Genau in jenen Jahren, als Caravaggio seinen Obstkorb malte, und in seinem unmittelbaren Bekanntenkreis entstand der heutige Begriff des Kunst-Geschmacks. Die Vermutung liegt nahe, dass Caravaggios Bild nicht nur dem Gaumen, sondern auch dem Geist des Adressaten schmeicheln will. Es gibt dem Betrachter nicht nur zu schmecken, sondern auch zu denken.

Fragen wir also abschließend nach dem Auftraggeber und der ursprünglichen Funktion des Bildes. Dabei sollen die beiden genannten Bedeutungsfelder berücksichtigt werden, mit denen der Bildgegenstand ›Obstkorb‹ zu Caravaggios Zeit vorrangig assoziiert wurde – Gastgeschenk und Sinnbild des guten Geschmacks.

Auftrag und Anlass

Wer könnte Caravaggio mit dem Obstkorb beauftragt haben? Um 1595 in Rom hätte nur ein Kunstkenner mit ausgesuchtem Interesse an der Natur und ihren Schönheiten ein autonomes Stilleben bestellt. Der prominenteste Vertreter dieses neuen Geschmacks war Kardinal Federico Borromeo. Allerdings kann das Bild kaum in seinem Auftrag oder auf seinen Wunsch hin entstanden sein: In seinem *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* von 1625 schreibt er nämlich, er habe sich immer ein Gegenstück zu dem Bild gewünscht, aber von keinem anderen Maler ein gleichrangiges Pendant bekommen können. Wäre er der ursprüngliche Auftraggeber, hätte er gleich ein Bilderpaar bestellen können.³⁶

Borromeo hätte vermutlich lieber ein Früchtebild in raumhaltiger Schrägansicht in Auftrag gegeben, so wie sie ihm aus seiner lombardischen Heimat vertraut waren. Ein extravagantes Unikat in Gestalt eines flächenhaften, isolierten Grotteskenmotivs hätte ihn befremdet.³⁷ Aus dem gleichen Grund erscheint die Annahme, Caravaggios Gönner, Kardinal Francesco Maria del Monte, habe – in Kenntnis der künstlerischen Vorlieben Borromeos – das Bild bei Caravaggio in Auftrag gegeben, um es dem Kollegen als Gastgeschenk zu überreichen oder gar zu übersenden, kaum plausibel. Die geringen Abmessungen, das damals noch höchst seltene Sujet, vor allem aber die unübliche Gestaltungsweise sprechen meines Erachtens dagegen, einen offiziellen Auftrag zu vermuten.

Wenn es also kein Auftragswerk für einen Kunstliebhaber war, könnte es dann vielleicht eine Art *modello* für anspruchsvolle Dekorationsmalerei gewesen sein, das Caravaggio für Giuseppe Cesari in dessen Werkstatt anfertigte? Dagegen spricht die aufwendige Technik (Ölfarbe auf Leinwand), vor allem aber die feinmalerische Behandlung, die für einen derartigen Zweck übertrieben erscheint. Andererseits wurden im Jahre 1607 mit der Sammlung Cesaris gleich sieben Stilleben beschlagnahmt; im selben Jahr ist Caravaggios Bild erstmals im Besitz von Federico Borromeo dokumentiert. Es ist also nicht ganz auszuschließen, dass der Obstkorb bis 1607 dem Cavalier d'Arpino gehörte und Borromeo ihn aus der Konfiskationsmasse erwarb oder von Kardinal Scipione Borghese geschenkt bekam.³⁸

Wenn das Bild also weder Auftragswerk noch Werkstattarbeit war, bleibt im Grunde nur eine Lösung übrig: Caravaggio malte den Obstkorb aus persönlichem Antrieb und im eigenen Interesse. Ganz auszuschließen ist dabei nicht, dass er das Bild einfach zum Verkauf, ›für den Markt‹ produzierte. Allerdings legen erhaltene Sammlungsinventare nahe, dass Stilleben vor 1600 noch kaum verbreitet waren und es einen echten Markt dafür gar nicht gab.³⁹

³⁵ KANZ 2001, S. 40–50.

³⁶ »Io avrei voluto porgli accanto un altro canestro simile, ma non avendo potuto nessuno raggiungere la bellezza ed eccellenza incomparabile di questo, rimase solo«. EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 20 erwog die Möglichkeit, Borromeo habe das Bild um 1595 von Caravaggio persönlich erworben, was nicht undenkbar erscheint.

³⁷ In einem Vortrag auf dem Studientag *Sine ira et studio. Per la cronologia del giovane Caravaggio (estate 1592 – estate 1600). Opinioni a confronto* in Rom (Università La Sapienza, 01.03.2017) präsentierte Maria Cristina Terzaghi zwei bisher unbekannte Schriftquellen, die Anlass zu der Annahme geben, Borromeo habe Caravaggio persönlich gekannt. Demnach scheint das Verhältnis zwischen beiden aber nicht harmonisch gewesen zu sein. Borromeo missfielen der Lebenswandel und die Genreszenen des Malers, dieser wiederum soll einer späteren

Anekdote zufolge einen Auftrag für ein Madonnenbild respektlos zurückgewiesen haben.

³⁸ Zu der Affäre und der Rolle von Scipione Borghese, dem Cesaris Sammlung letzten Endes zufiel: RÖTTGEN 2002, S. 129–135. Bereits am 4. Mai 1607 befanden sich die Bilder in der Guardaroba des Apostolischen Palasts, am 30. August schenkte sie der Papst seinem Nefen. Die Aufstellung der im Hause Cesaris beschlagnahmten Bilder ist auf den 6. September 1607 datiert, es ist aber nicht klar, ob der *Obstkorb* darin vorkommt (vielleicht unter Nr. 6 »Un'altro Quadro di Frutti e Fiori«?): DE RINALDIS 1936, S. 110–118. Das Kodizill des Kardinals Federico Borromeo, in dem das Bild beschrieben ist, trägt das Datum 15. September 1607: MORANDOTTI 2012, S. 12 (mit dem Wortlaut).

³⁹ SPEZZAFERRO 1995.

Wegen der naiven Schlichtheit des Gegenstands eine lediglich dekorative Zweckbestimmung anzunehmen, erscheint im Hinblick auf die ungewöhnliche Umsetzung unwahrscheinlich. Das intime Format der Leinwand, die eigenwillige künstlerische Gestaltung und die sorgsame Ausführung deuten vielmehr daraufhin, dass Caravaggio mit dem Bild eine konkrete Absicht verfolgte. Wenn der thematische Bezug zum antiken Xenion tatsächlich vom Künstler intendiert war – und so scheint es –, so liegt der Schluss nahe: Caravaggios Gemälde gibt nicht nur ein Gastgeschenk wieder, es hat selbst als ein solches gedient.

Der Obstkorb – eine Dankesgabe Caravaggios für gastliche Aufnahme?⁴⁰ Inhaltlich ergibt sich kein Widerspruch, denn ein Xenion war nicht nur das Begrüßungsgeschenk des Gastgebers, sondern bezeichnete auch das Mitbringsel des Gastes für den Hausherrn, wie Philostrat eigens hervorhebt.⁴¹ Tatsächlich nahmen in der fraglichen Zeit gleich mehrere Personen den Künstler als Gast im eigenen Hause auf. Wer auch immer der Gastgeber war, dem Caravaggio den gemalten Obstkorb verehrte: Der Adressat des Bildes war ein Kunstkenner von gutem Geschmack – nur so ist die Anspielung auf die Ikonographie des *gustus* zu verstehen. Der Beschenkte wird auch verstanden haben, warum Caravaggio auf der kleinen Leinwand den Bildgegenstand im Modus der Grotteskenmalerei dargestellt hat. Was wollte der Künstler damit ausdrücken?

Meines Erachtens liegt die Erklärung in dem auffälligen Kontrast zwischen dem geringen Stellenwert der Gattung und der virtuoson Ausführung des Bildes. Indem er das hundertfach wiederholte Standardmotiv zu einer persönlichen Kostbarkeit, einem intimen Kabinettstück umformt, führt Caravaggio dem Adressaten vor Augen, dass sein Talent alle durchschnittlichen Grotteskenpinsler übertrifft und samt und sonders in den Schatten stellt. Caravaggio demonstriert, dass er höchste künstlerische Ansprüche an die Malerei stellt und zugleich in der Lage ist, diese einzulösen.

Wie viele andere seiner Bilder ist also auch dieses als Selbstreflexion des Künstlers zu lesen. Es bringt den Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit seines derzeitigen künstlerischen Daseins auf die Leinwand. Caravaggio will endlich die Rolle des Grotteskenmalers hinter sich lassen, er strebt höhere Ziele an. Der Obstkorb lässt sich also nicht nur aus stilistischen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen in denjenigen Lebensabschnitt datieren, wo der

junge Maler die Werkstatt Cesaris verließ und als Gast und Höfling in den Palast des Kardinals Del Monte wechselte.⁴²

Letztlich kommen wohl nur zwei Personen als Adressaten des Bildes in Betracht. Entweder ist es eine Abschiedsgabe an den Cavalier d'Arpino zum Dank für Unterkunft, Arbeit und Vermittlung – eine letzte Grotteske, die besagt, dass der Gehilfe nun flügge geworden ist und das Nest verlässt. Oder es ist ein erstes Werk für den Kardinal Del Monte zum Dank für die familiäre Aufnahme im Palazzo Madama. In diesem Fall gibt Caravaggio seinem zukünftigen Protektor eine erste Probe seines Könnens. Als Maler von Blumen und anderen Naturalien hat er bereits einen Namen; an einem scheinbar wahllos herausgegriffenen Grotteskenmotiv demonstriert er seine überragende Virtuosität und macht deutlich, dass er anspruchsvollere Aufträge erwartet als bloß für geschickte Dekorationsmalerei. Der Obstkorb als Sinnbild appelliert an den *gustus* des Kardinals, den guten Geschmack, der ihn befähigt, zwischen guter und schlechter Kunst zu unterscheiden. Vielleicht soll das Bild den Kardinal auf geistreiche Weise daran erinnern, dass auch auf die guten Maler das Wort Jesu zutrifft: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.⁴³

Reprise des Korbs

Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang noch das *Emmausmahl* in London, ein späteres Gemälde Caravaggios (Abb. 12).⁴⁴ Er schuf es um 1601 für den römischen Adligen Ciriaco Mattei, einen Freund des Kardinals Del Monte. Auf dem Bild sieht man einen Korb, der in Form und Flechtart so genau mit seinem Mailänder Gegenstück übereinstimmt, dass man annehmen darf, der Künstler habe beide nach dem gleichen realen Vorbild gemalt. Mitunter wird sogar vermutet, das Mailänder Bild habe lediglich als Vorstudie für das Gemälde gedient.⁴⁵ Allerdings ist der Korb hier in traditioneller Schrägsicht dargestellt, er steht auf dem gedeckten Tisch und sein Bezug zum Bildraum ist klar ablesbar. Im direkten Vergleich tritt die gestalterische Sonderstellung des Mailänder Bildes noch einmal deutlich hervor.⁴⁶

Ob der Korb sich im Haushalt des Kardinals vorfand oder Caravaggio selbst gehörte, in jedem Fall erzeugt seine Wiederholung eine Beziehung zwischen den beiden Werken.

⁴⁰ Über Stilleben mit Früchten als Geschenk in Form eines Xenion: BERNSTORFF 2013.

⁴¹ *Stilleben* 1996, S. 135.

⁴² Das Bild dürfte also um das Jahr 1595 entstanden sein. Zum gleichen Ergebnis kommt EBERT-SCHIFFERER 2002, S. 20, auf anderem Wege.

⁴³ Mt 7, 16 (über die Unterscheidung zwischen echten und falschen Propheten).

⁴⁴ CINOTTI/DELL'ACQUA 1983, S. 450–453, Nr. 25; EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 141–145, Abb. 100.



12 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Emmausmahl*, Öl auf Leinwand, 1601. London, National Gallery (Foto Wikimedia Commons)

Wenn der Mailänder Obstkorb ein persönliches Geschenk des Künstlers war, dann darf man in dem Selbstzitat eine Botschaft vermuten, die mit der Funktion des älteren Bildes zusammenhängt. Den Sinn der Anspielung dürfte zumindest Kardinal Del Monte, wahrscheinlich aber auch Ciriaco Mattei als Auftraggeber verstanden haben.

Der Korb ist in ähnlicher Weise mit Obst gefüllt. Er ragt über die Vorderkante des Tisches, an dem Jesus im Beisein der Jünger das Brot segnet, aus dem Bild heraus. Bereits Bellori ist aufgefallen, dass die Früchte nicht zur Jahreszeit des Ostertages passen.⁴⁷ Der »aus dem Rahmen fallende« Korb

hat die Forschung zu verschiedenen Deutungen veranlasst; zuletzt wurde wegen der kippligen Aufstellung eine Verbildlichung der Weissagung des Propheten Amos über das baldige Ende Israels vermutet.⁴⁸ Ob sich diese pessimistische, mahnende Botschaft gut mit der lebensvollen Emmausszene verträgt, die das Wunder der Auferstehung Jesu feiert, sei dahingestellt.

Merkwürdigerweise hat die Forschung – soweit ich sehe – die Deutung des Obstkorb als Xenion für das Emmausbild bisher nicht vorgeschlagen, obwohl sie hier besonders gut passt: In der Szene ist nämlich der auferstandene Jesus

⁴⁵ Zuerst von VENTURI 1910, S. 199; BERRA 2013, Anm. 105 mit weiteren Belegen.

⁴⁶ Zur Nachfolge des Früchtekorbes auf dem *Emmausmahl* in Flandern vgl. EBERT-SCHIFFERER 2009b.

⁴⁷ »Nella mensa vi è un piatto d'uve, fichi, melagrane, fuori di stagione«. BELLORI 1672, S. 213.

⁴⁸ Amos 8, 1–2; BERRA 2013, S. 65–86; die ältere Forschung bezieht die einzelnen Früchte meist symbolisch auf die Eucharistie oder die Auferstehung: S. 67–69.

zu Gast bei den beiden Jüngern, die ihn eingeladen haben, zu bleiben und mit ihnen zu speisen.⁴⁹ Gewiss kann der Korb weder als Mitbringsel Jesu noch als Begrüßungsgabe der Jünger verstanden werden. Die Extremposition an der vorderen Tischkante muss nicht heißen, dass der Korb beim Mahl versehentlich an den Rand gedrängt worden ist. Genauso gut ist vorstellbar, der Korb sei gleichsam aus dem Betrachtterraum in das Bild hineingeschoben worden. Die frischen, anachronistischen Früchte sind ja ein Hinweis darauf, dass sie einer anderen Zeit angehören, nämlich der Gegenwart des Malers.

Folgt man dieser Sichtweise, so kann man den mit Früchten gefüllten Korb als Willkommensgeschenk des Auftraggebers an Jesus verstehen. In dem Emmausbild manifestiert sich sein Wunsch, es den Jüngern gleichzutun, selber den Auferstandenen zu empfangen und bei sich aufzunehmen, sei es in Gestalt der Hostie bei der Eucharistie, sei es durch die Aufnahme von Fremden, getreu dem Wort des Menschensohnes beim Weltgericht: »Was ihr dem geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.«⁵⁰

Jesus zu Gast bei anderen ist ein Leitmotiv der Evangelien;⁵¹ selbst mit Sündern setzt er sich an einen Tisch. Gast-

freundschaft gilt als christliche Tugend, zu der die Gläubigen im Neuen Testament immer wieder angehalten werden,⁵² etwa im Hebräerbrief: »Vergesst die Gastfreundschaft nicht, denn durch sie haben einige, ohne es zu wissen, Engel bei sich aufgenommen.«⁵³ Aus den Quellen geht hervor, dass Caravaggio für eine Weile auch bei Mattei gewohnt hat.⁵⁴ Ist das der Grund für die Wiederholung des Obstkorbs – als Symbol für die Gastbeziehung zwischen Mäzen und Maler? Mit der Aufnahme des Künstlers in sein Haus hatte Ciriaco Mattei nicht nur im christlichen Sinne ein gutes Werk getan, sondern wortwörtlich einen ›Engel‹ beherbergt: Michel-Angelo Merisi aus Caravaggio.

Caravaggios in Grotteskenmanier gefertigte und als Gastgeschenk gedachte Gustus-Allegorie blieb ein Unikat, dessen künstlerische Besonderheiten keine Nachfolge fanden. Galeriebild und Grotteske vertrugen sich nicht. Mit dem Übergang in die Pinacoteca Ambrosiana verließ der Obstkorb seinen Entstehungskontext und verlor den persönlichen Bedeutungshorizont. In seiner neuen Umgebung, in der Nachbarschaft der Blumenbilder Jan Brueghels, wurde er mit anderen Augen gesehen: Fortan gehörte das veredelte Grotteskenmotiv zur Gattung der Stillleben.

⁴⁹ Lk 24, 13–33.

⁵⁰ Mt 25, 31–46, mit konkretem Bezug zur Beherbergung von Gästen: »Quando autem te vidimus hospitem et colleximus te?« Der Obstkorb als Zeichen der Bereitschaft, im Mitmenschen Christus bei sich aufzunehmen, fügt sich gut ein in das Bild, das uns von Ciriaco Matteis Frömmigkeit überliefert ist. Diese war von der Freundschaft zu Filippo Neri und den Oratorianern geprägt. Seit 1552 war der Heilige regelmäßig mit seinen Anhängern und Pilgern zu Gast in der Villa Celimontana

und wurde dort freigebig bewirtet. CALVESI 1995, S. 17. Für den Hinweis danke ich Sybille Ebert-Schifferer

⁵¹ HOTZE 2007.

⁵² Rö 12,13; 1. Tim 3,2; Tit 1,8; 1. Pet 4,9. *Gastlichkeit* 2012.

⁵³ Hebr 13,2: »Hospitalitatem nolite oblivisci per hanc enim latuerunt quidam angelis hospitio receptis«.

⁵⁴ EBERT-SCHIFFERER 2009a, S. 144, S. 181.

Literatur

- BELLORI 1672 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672.
- BERLINER 1925-1926 Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Leipzig 1925-1926.
- BERNSTORFF 2013 Marieke von Bernstorff, »Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo«, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, hg. v. Marieke von Bernstorff u. Susanne Kubersky-Piredda, Cinisello Balsamo 2013 (Studi della Bibliotheca Hertziana 8), S. 161-181.
- BERRA 2013 Giacomo Berra, »Il »canestro di frutta matura« nella Cena di Emmaus del Caravaggio e la visione del profeta Amos«, *Storia dell'Arte*, 136 (2013), S. 65-86.
- BORKHARDT 2012 Sebastian Borkhardt, »Essens-Zeit. Zur Temporalität in Früchtebildern«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 1 (2012), S. 31-47.
- CALVESI 1995 Maurizio Calvesi, »Michelangelo da Caravaggio: il suo rapporto con i Mattei e con altri collezionisti a Roma«, in *Caravaggio e la collezione Mattei* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Rossella Vodret-Adamo, Mailand 1995, S. 17-28.
- CALVESI 2010 Maurizio Calvesi, »Canestra di frutta«, in *Caravaggio* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Claudio Strinati, Mailand 2010, S. 82-89.
- Caravaggio 2010 *Caravaggio. La bottega del genio* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Claudio Falcucci, Rom 2010.
- CINOTTI/DELL'ACQUA 1983 Mia Cinotti u. Gian Alberto Dell'Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, in *I Pittori bergamaschi*, hg. v. Gian Alberto Dell'Acqua, 6 Bde., Bergamo 1975-1996, Bd. 4, 1: Il Seicento 1, 1983, S. 203-641.
- COFFIN 1960 David Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton/N. J. 1960 (Princeton Monographs in Art and Archaeology 34).
- DACOS 1969 Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969 (Studies of the Warburg Institute 31).
- DE RINALDIS 1936 Aldo De Rinaldis, »Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. I. Le opere sequestrate al Cavalier d'Arpino«, *Archivi* 3 (1936), S. 110-118.
- DI GIAMMARIA 1997 Paola Di Giammaria, *Girolamo Muziano, brixien pictor in urbe da Brescia a Roma*, Rom 1997.
- DI GIAMMARIA 2001 Paola Di Giammaria, »Gli affreschi di Girolamo Muziano a Villa d'Este a Tivoli. Tra manierismo e riforma cattolica«, in *La Sala Regia. Viterbo, Palazzo dei Priori. La storia, il restauro* (Tagungsband, Viterbo 2000), hg. v. Massimo Bonelli u. Laura Bonelli, Viterbo 2001, S. 153-170.
- EBERT-SCHIFFERER 1998 Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.
- EBERT-SCHIFFERER 2002 Sybille Ebert-Schifferer, »Caravaggios Früchtekorb – das früheste Stilleben?«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), S. 1-23.
- EBERT-SCHIFFERER 2009a Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009.
- EBERT-SCHIFFERER 2009b Sybille Ebert-Schifferer, »Caravaggieschi nordici »avant la lettre««, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità* (Tagungsband, Mailand 2006), hg. v. Luigi Spezzaferro, Cinisello Balsamo 2009 (Biblioteca d'arte 19), S. 169-177.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1968 Maurizio Fagiolo dell'Arco, »Le Opere di misericordia. Contributo alla poetica del Caravaggio«, *L'arte*, 1 (1968), S. 37-61.
- Gastlichkeit 2012 *Gastlichkeit. Ihre Theologie, Spiritualität und Praxis im Gottesdienst*, hg. v. Guido Fuchs, Regensburg 2012.
- GORMAN 2003 Michael J. Gorman, »Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis«, *Leonardo* 36 (2003), S. 295-301.
- HOCKNEY 2001 David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001.
- HOTZE 2007 Gerhard Hotze, *Jesus als Gast. Studien zu einem christologischen Leitmotiv im Lukasevangelium*, Würzburg 2007 (Forschung zur Bibel 111).
- KANZ 2001 Roland Kanz, *Malerei als Augenschmaus. Der »gute Geschmack« und die Allianz der Sinne in der Kunst des Barock*, Düsseldorf 2001 (Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften 3).
- MORANDOTTI 2012 Alessandro Morandotti, *Caravaggio e Milano. La canestra dell'Ambrosiana*, Mailand 2012 (Quaderni per l'Arte Lombarda 1).
- Origine della natura morta 2016 *Origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Anna Coliva u. Davide Dotti, Mailand 2016.
- PACIFICI 1923 Vincenzo Pacifici, *Ippolito II d'Este Cardinale di Ferrara*, Tivoli 1923.

- PICHLER 2007 Wolfram Pichler, »Il dubbio e il doppio. Le evidenze in Caravaggio«, in *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer u. a., Cinisello Balsamo 2007 (Studi della Bibliotheca Hertziana 3), S. 9–33.
- PRATER 1992 Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Stuttgart 1992.
- RÖTTGEN 2002 Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconsistenza della fortuna*, Rom 2002.
- SALERNO/KINKEAD/WILSON 1966 Luigi Salerno, Duncan T. Kinkead u. William H. Wilson, »Poesia e simboli nel Caravaggio. I dipinti emblematici. Temi religiosi. Realtà e composizione storica«, *Palatino*, 4 (1966), S. 106–117.
- SCHOLL 2004 Dorothea Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004 (Ars Rhetorica 11).
- SICKEL 2003 Lothar Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten u. a. 2003.
- SPEZZAFERRO 1995 Luigi Spezzaferro, »Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte«, in *La natura morta al tempo di Caravaggio* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Alberto Cottino, Rom 1995, S. 49–58.
- SPIKE 2010a John T. Spike, *Caravaggio*, 1. Aufl. 2001, New York u. a. 2010.
- SPIKE 2010b John T. Spike, »Caravaggio and the Origins of Roman Still Life Painting«, in *Caravaggio. Still Life with Fruit on a Stone Ledge* (Tagungsband, Williamsburg/Va. 2006), hg. v. Aaron H. De Groft, Williamsburg, Virginia 2010 (Papers of the Muscarelle Museum of Art 1), S. 19–37.
- Stilleben* 1996 *Stilleben*, hg. v. Eberhard König u. Christiane Schön, Berlin 1996 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 5).
- TOSINI 2001 Patrizia Tosini, »Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri«, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 22 (2001), S. 189–231.
Die Stilleben des Balthasar van der Ast (1593/94–1657), hg. v. Sarvenaz Ayoo-ghi, Sylvia Böhmer u. Timo Trümper, Petersberg 2016.
- VAN DER AST 2016 Lionello Venturi, »Studi su Michelangelo da Caravaggio«, *L'Arte*, 13 (1910), S. 191–201, 268–284.
- VENTURI 1910 Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614.
- VISSCHER 1614 Clovis Whitfield, »Prospero Orsi, interprète du Caravage«, *Revue de l'art*, 155 (2007), S. 9–19.
- WHITFIELD 2007 Clovis Whitfield, *Caravaggio's Eye*, London 2011.
- WHITFIELD 2011 Alessandra Zamperini, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto 2007.
- ZAMPERINI 2007