

„Adsum“.

Ambiguität, Ellipsen und Inversionen in Caravaggios *Johannes der Täufer* aus der Pinacoteca Capitolina

Jürgen Müller

1.

Caravaggios Gemälde (Abb. 1) *Johannes der Täufer* aus dem Jahre 1601 befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen zu Rom. Wie die meisten seiner Werke besitzt das Bild weder Signatur noch Datierung. Ob es sich bei dem Knaben wirklich um Johannes, einen Hirtenjungen oder den lachenden Isaak handelt, ist in der Forschung umstritten.¹ Das Bild weist ein deutliches Hochformat auf und misst 129 auf 95 cm. Doch trotz der überschaubaren Größe wirkt es durchaus repräsentativ, was mit dem niedrigen Augenpunkt des Betrachters zusammenhängt, der sich unterhalb der Schulter des Jungen befindet. Das Gesicht ist im Bereich der Augen leicht verschattet, sodass wir uns von ihm wahrgenommen fühlen, ohne seine Blickrichtung wirklich entdecken zu können. Dargestellt ist ein nackter Knabe; er umhalst mit seinem rechten Arm einen Widder und sitzt auf einem Fell, während er sein linkes Bein in eigentümlicher Weise aufgesetzt hat.

Der erste Eindruck des Werks besteht in seiner Direktheit und Emotionalität. Wie uns der Junge anlacht und den Widder umfasst, ist nicht anders denn als innig zu bezeichnen. Maurizio Calvesi deutet sein unschuldiges Lächeln als Zeichen volkstümlich oratorianischer Frömmigkeit.² Der Kopf des Widders reicht unmittelbar an die Wange des Knaben, der das Tier nah zu sich heranzieht. Bemerkenswert ist die Darstellung des Widderkopfes, der ungemein plastisch wirkt und eine präzise Studie voraussetzt. Dem Künstler ist es gelungen, über die Hörner einen Bewegungsimpuls in das Bild hinein stattfinden zu lassen. Die enge Beziehung zwischen Mensch und Tier erfährt durch die farbliche Angleichung ihren anschaulichen Ausdruck. Entscheidend für die Wirkung des Bildes ist die relative Nahsicht. Wie so oft bei Caravaggio wird die Person durch die Bildgrenzen eng eingefasst. Stünde der Junge auf, würde er den Rahmen des Bildes sprengen. Der Maler hat sich eines weiteren Kunst-



1 Caravaggio, *Johannes der Täufer*, 1602–03, Öl auf Leinwand, 129 × 95 cm, Rom, Musei Capitolini, Inv. PC 239

griffs bedient – steigt der Bildraum doch auf Höhe des Widders noch einmal leicht an, weshalb wir den Rücken des Tieres sehen können und ein Kippeffekt in unsere Richtung entsteht.

Das Gemälde wird durch zwei gegenläufige Diagonalen bestimmt, welche die gegenüberliegenden Bildecken miteinander verspannen und eine ebenso effiziente wie rigide Blickregie bedeuten. Dabei leitet uns die in der linken unteren Bildecke beginnende Diagonale hinauf, während jene von links oben ansetzende hinabführt. Zugleich existiert ein System ansteigender Diagonalen, die von der linken unteren Ecke zum Knie des Knaben und von dort an seinen linken Ellbogen und weiter hinauf in die rechte Bildecke reicht. Mit diesen Maßnahmen wird unser Blick immer von Neuem zum Gesicht des Jungen hinaufgeführt.

Dieser lebendige Eindruck findet eine Fortsetzung in der Farbregie; nutzt Caravaggio doch den Komplementärkontrast von Rot und Grün. Dies beginnt mit den warmen Tönen der grünen Pflanze und dem roten herabhängenden Stoff im unteren Bereich. So meint man, die Wärme der Sonne auf dem Tuch zu spüren. Rottöne finden sich ebenfalls an den Knien und auf der Wange des Knaben wieder, aber auch das rotschimmernde Haar umspielt sein Gesicht mit diesem warmen Ton. Beide Farben finden sich zudem im Inkarnat des Jungenkörpers wieder. Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, den Körper des Knaben der Kälte des dunklen Hintergrundes zu entziehen.

Auf den ersten Blick offeriert Caravaggios Gemälde eine gewisse Gattungsoffenheit. Es könnte eine Aktdarstellung, eine pastorale Szene, aber auch eine religiöse Historie darstellen. Der Maler siedelt es auf der Grenze dieser unterschiedlichen

Gattungen an, sodass wir nicht wissen, ob wir es mit einem profanen oder sakralen Thema zu tun haben. Bereits im 17. Jahrhundert wurde die Ikonografie des Bildes unterschiedlich verstanden. So finden sich Inventareinträge, die den Jungen mit der literarischen Figur eines antiken Hirten oder Johannes dem Täufer identifizieren wollen.³ Zuletzt ist Giovanni Careri noch einmal der profanen Perspektive nachgegangen, wenn er auf den bei Theokrit und Vergil genannten antiken Hirten Corydon aus Vergils *Eklogen* verweist, dessen Name im späten 16. Jahrhundert dazu diente, den sogenannten *Spinario* (Abb. 2) zu bezeichnen, der von Caravaggios erstem Mäzen Kardinal del Monte über die Maßen geschätzt wurde.⁴ Careri erachtet die hellenistische Skulptur sogar als „tra le fonti del dipinto del Caravaggio.“⁵

Auch die Provenienz des Bildes eröffnet in Bezug auf das dargestellte Thema keine Klarheit. Wie Francesca Cappelletti und Laura Testa zeigen konnten, gehörte das Gemälde ursprünglich in die Sammlung des Marchese Ciriaco Mattei und ist in zahlreichen Archivalien nachweisbar. Allerdings wird in den Dokumen-



2 *Spinario* (Dornauszieher), 1. Jh. v. Chr., Bronze, h. 73 cm, Rom, Musei Vaticani, Musei Capitolini, Inv. MC1186

ten nicht das Sujet des Bildes genannt, sondern lediglich die Höhe der beiden an Caravaggio geleisteten Zahlungen. Immerhin weisen jene Einträge Mattei als kontinuierlichen Auftraggeber des Malers aus und ermöglichen die Datierung in das Jahr 1602. Nach dem Tode des Marchese erbte sein Sohn, Giovanni Battista, das Bild, in dessen Inventar vom 4. Dezember 1616 es zum ersten Mal beschrieben wird: „Ein Bild des heiligen Johannes des Täufers mit seinem Lamm, von der Hand des Caravaggio, in einem mit Goldarabesken verzierten Rahmen“⁶. Allerdings ist auf dem Bild kein Lamm dargestellt.

In der Forschung wurde gefragt, ob Mattei das Bild in Auftrag gab, um damit einen Bezug zum Taufnamen seines Sohnes herzustellen, als könnte man dadurch die thematische Unschärfe beheben.⁷ Diese Vermutung hat zudem den Nachteil, dass man Caravaggio unterstelle, er missachte die notwendigen Attribute der Johannes-Ikonografie. In der Folge ging das Gemälde in den Besitz des Kardinals del Monte über, in dessen Nachlassinventar von 1627 es verzeichnet ist. Die Frage bleibt, warum in der ursprünglichen Zahlungsanweisung kein Bildsujet genannt wird. Hat Mattei dem Künstler die freie Wahl des Themas überlassen? Man könnte dies insofern vermuten, als es Caravaggio vor allem um die Aktstudie ging und ihm das Thema vermeintlich sekundär erschien. In seiner offensiven Sinnlichkeit kommt das Bild geradezu einer Provokation gleich, die zahlreiche unterschiedliche Deutungen hervorgerufen hat, wie Jutta Held schreibt, und dabei die thematische Wandelbarkeit von sakral und profan für nichts Außergewöhnliches hält.⁸

Übersehen wird bei der Deutung des Gemäldes zumeist, dass der Künstler noch vor allen ikonografischen Zuschreibungen ein ästhetisches Programmbild geschaffen hat. Diese Erkenntnis muss den Ausgangspunkt jeder Interpretation bilden, bei der die inszenierte Lebendigkeit der Aktdarstellung der primäre Eindruck ist. Um diesen Eindruck zu erreichen, zeichnet sich der Körper des Jungen wie bei einer ‚figura serpentina‘ durch eine gegenläufige Torsion aus. Die Bewegung seines linken Knies führt aus dem Bild hinaus und die sich dem Widder zuwendende Bewegung von Arm und Oberkörper ins Bild hinein. Auf diese Weise nimmt der Leib des Knaben eine instabile Position ein, lastet sein Gewicht doch nur auf den Zehenspitzen des rechten Fußes. Über die gegensätzlichen Bewegungen wird die Präsenz des Dargestellten insofern gesteigert, als das Momenthafte ins Auge sticht. Auch in seinem nur ein Jahr später entstandenen Gemälde des *Amor Vincitore* (Abb. 3) wird der Künstler auf die gleichen bildnerischen Inszenierungstechniken zurückgreifen.

Schaut man das Gemälde im Vergleich mit der Plastik des antiken *Dornausziehers* an, so stechen Lässigkeit und Unbekümmertheit beider Kunstwerke ins Auge.⁹ Baldesar Castigliones Ausführungen im *Cortegiano* stellen den



3 Caravaggio, *Amor vincitore*, 1602, Öl auf Leinwand 156 × 113,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 369



4 Michelangelo, *Ignudo*, 1509, Sixtinische Kapelle, Vatikan



5 Pietro del Po (nach einem verlorenen Gemälde Annibale Carraccis), *Johannes der Täufer in der Wüste*, 1650–90, Kupferstich und Radierung, 428 × 332 mm, London, British Museum, Inv. U, 1.141

„Locus classicus‘ dar, wenn er Grazie als Abwesenheit von Künstelei und Lässigkeit als ihre Voraussetzung erachtet, welche „die Kunst verbirgt und bezeugt, dass das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.“¹⁰

Man achte darauf, wie kunstvoll die Umrisslinie des Knabenkörpers bei Caravaggio ausfällt, die indes nie pedantisch als gezogene Linie, sondern immer als Folge von Kontrasten entsteht. Sie ist außergewöhnlich elegant und wird an Rücken, Gesäß, Ober- und Unterschenkeln deutlich hervorgehoben und umspielt höchst abwechslungsreich jenen noch unfertigen Leib, der sich auf dem Weg zum Erwachsenwerden befindet. Diese Inszenierung des gelungenen Jungenaktes und Hervorhebung als ein profanes Sujet liegt insofern nahe, als ansteckende Heiterkeit, vollkommene Nacktheit der Figur und der Widder anstatt eines Lammes in Bezug auf Johannes in Ausnahmen möglich, aber durchaus unüblich sind. Aber wenn es nicht um den Täufer geht, um welche Figur könnte es sich dann handeln und welche Geschichte wird hier dann eigentlich erzählt?

Bereits Walter Friedlaender hat in Bezug auf das Haltungsmotiv des Jungen auf einen *Ignudo* Michelangelos (Abb. 4) aus der Sixtinischen Kapelle hingewiesen und dies als Parodie des berühmten Vorgängers erachtet.¹¹ Howard Hibbard geht sogar noch einen Schritt weiter und mutmaßt: „The Michelangelism of Caravaggio’s *St. John*, which is flagrant and obvious, is also perverse and personal. Perhaps he took the sublimated homoeroticism of the Sistine *ignudi* as a challenge to produce a more exhibitionistic expression of the same thing: he was Michelangelo’s namesake, emulator, and antagonist all at once.“¹² Diese Einschätzung einer Michelangelo-Obsession kann man in dieser Allgemeinheit freilich nicht bestätigen. Denn Caravaggios Absicht wird erst verständlich, wenn man jene Johannes-Darstellung (Abb. 5) eines heute verlorenen Gemäldes von Annibale Carracci zur Kenntnis nimmt, die von Pietro del Po reproduziert und ebenfalls zum Vergleich hinzugezogen wurde. Sybille Ebert-Schifferer erachtet bereits Carraccis *Täufer* als eine Auseinandersetzung mit Michelangelos *Ignudi*, wahrscheinlicher ist jedoch des-



6 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, 1520–62, Kupferstich, 295 × 440 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-12.135

sen Bezugnahme auf Raffael.¹³ So wie Caravaggio sich auf einen *Ignudo* Michelangelos bezieht, so bedient sich der Bologneser Künstler für sein Johannes-Motiv des Vorbildes Raffael, wenn er auf dessen Paris (Abb. 6) aus dem gleichnamigen Urteil zurückgreift. Seine Verwendung des Paris-Motivs ist insofern aufschlussreich, als sich der Protagonist nun für Christus und gegen die antiken Göttinnen entschieden hat. Dennoch schwingt in dieser Übernahme die Frage nach der Wahl der Schönsten mit, wie auch die Dreizahl der Göttinnen an die Grazien erinnert, die von Raffael und seinem berühmten Vorgänger Apelles dargestellt wurden.

Der Vergleich von Caravaggio und Carracci ist insofern interessant, als sich mit dem Rahmenthema eines Jungenaktes zwei unterschiedliche Kunstideale und Traditionen gegenüberstehen. Dabei fällt auf, wie offensiv Caravaggio im Unterschied zu Carracci mit der Nacktheit des Jungen umgeht, wenn er durch die Beinstellung dessen Penis sichtbar macht, was seine Darstellung einmal mehr mit jener von Michelangelo verbindet. Bereits dessen *Ignudo* ist aus gegenläufigen Bewegungsimpulsen zusammengesetzt. Zieht man die Rivalität der Künstler Carracci und Caravaggio für die Deutung hinzu, wird der kunsttheoretische Charakter des Gemäldes als Gegenbild deutlich; ist der Lombarde doch um eine andere Umsetzung künstlerischer Grazie bemüht als sein Bologneser Kollege.¹⁴ Mögen auch beide Künstler Anmut anstreben, geht es Caravaggio im Unterschied zur statuarischen Präsenz bei Carracci stärker um Lebendigkeit (*vivacità*), die laut Vasari kurioserweise weniger Michelangelos als die Kunst Raffaels in besonderem Maße auszeichne.¹⁵

Demnach widerspricht Caravaggio der Raffael-Verpflichtung Carraccis, denn anders als von der Kunsttheorie jener Zeit behauptet, beansprucht er die Qualität der Grazie für Buonarottis *Ignudo*. Seit

Plinius gilt Grazie als besondere Eigenschaft der Kunst Apelles' und als Qualität weiblicher Schönheit. So zählt der antike Autor Darstellungen der Venus Anadyomene, der drei Grazien, der entkleideten Phryne und von Alexanders Geliebten Kampaspe zu den bedeutendsten Leistungen des Malers.¹⁶ Entsprechend verweigert sich Caravaggio mit dem Thema eines erotischen Jungenaktes offensichtlich etablierter Schulmeinung. Darüber hinaus war es Apelles im Wettstreit mit Protogenes gelungen, seinen Konkurrenten dadurch zu überwinden, dass er imstande war, feinere Linien zu zeichnen. Zieht man die Frage des Disegno hinzu, fällt auf, dass Caravaggio die Linie nicht als Umrisslinie und Gegenstandsabgrenzung definiert, sondern als Konsequenz des Kontrastes von Farben, Licht und Schatten.

Die entstehenden Linien sind das Produkt einer Differenz und erscheinen veränderlich. Sie haben ein Woher und ein Wohin. Sie schreiten voran und bewegen sich in der Zeit. In Caravaggios Gemälde stellen Linien keine Begrenzungen dar. Im Gegenteil bringen sie Vorläufigkeit und Veränderlichkeit in Raum und Zeit zum Ausdruck. Sie entsprechen dem Ideal der ‚vivacità‘.¹⁷ Dies macht besonders die Rückenlinie deutlich, die als Folge des Kontrastes von Hell und Dunkel entsteht und die man dennoch in ihrem abstrakten Verlauf nachzeichnen könnte. Der Künstler inszeniert die Umrisslinie des Körpers im Sinne fortlaufender Veränderung und Bewegung. Er trägt dem Umstand Rechnung, dass sich der Junge im nächsten Augenblick bewegt und seine Haltung verändert haben wird. Auf diese Weise wird Lebendigkeit zur Konsequenz eines spontanen, momenthaften Eindrucks. Es ist, als hätte uns der Knabe gerufen, um auf das Tier hinzuweisen. Dabei bedarf es seiner ganzen jugendlichen Geschicklichkeit in dieser instabilen Position zu verharren. Paradoxerweise betrifft die formalästhetische Bezugnahme auf Michelangelo gerade nicht dessen Konzeption der ‚terribilità‘, sondern inszeniert dessen Fähigkeit zur Darstellung der Grazie.¹⁸ Damit geht ein spielerischer Wettstreit mit Carraccis Faszination für Raffaels Grazie einher, der sich keinesfalls auf ein einzelnes Kunstwerk beschränken lässt.

‚Gratia‘ ist ebenfalls ein zentraler kunsttheoretischer Begriff des Cinquecento, der von Baldesar Castiglione und Giorgio Vasari vor allem mit Raffael in Verbindung gebracht wurde. Folgerichtig



7 Annibale Carracci, *La Bacchante*, ca. 1590, Öl auf Leinwand, 112 x 142 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

haben sich Maler ‚en permanence‘ in die Traditionslinie dieses Künstlers gestellt, wenn sie ihren Anspruch auf Grazie betonen wollten. Annibale Carraccis laszives Gemälde *La Bacchante* (Abb. 7) aus den Uffizien vermittelt uns davon einen Eindruck. Bei der Darstellung des Rückenaktes spielt der Künstler offensichtlich mit dem Motiv einer schönheitlichen Umrisslinie und stellt sich in der Hervorhebung weiblicher Schönheit in die Nachfolge des Malers aus Urbino. Anmut ist aber auch ein spekulativer Begriff, den Theoretiker jener Zeit nutzen, um das Spezifische visueller Schönheit zum Ausdruck zu bringen, jene Bildhaftigkeit, die sich nicht in Sprache übersetzen

lässt und deren Geltung in der berühmten Feststellung eines unsagbaren ‚non so che‘ zum Ausdruck gebracht wird.¹⁹

2.

So erkennbar die Aktdarstellung von Caravaggios Gemälde ein ästhetisches Statement bereithält, so kontrovers wird bis heute die Ikonografie des Bildes beurteilt. Wie lässt sich das Phänomen der Grazie mit der Frage nach dem Sujet des Bildes zusammenführen? Sybille Ebert-Schifferer sieht in Bezug auf das Thema keinerlei Ambiguitäten, sondern glaubt, dass es sich in Caravaggios Bild um die für Johannes üblichen Attribute handelt. Des Weiteren steht für sie der religiöse Charakter des Gemäldes als Devotionsbild außer Frage.²⁰ Auch Sebastian Schütze zweifelt nicht an der Johannes-Identifikation, weil nahezu alle Quellen des 17. Jahrhunderts das Werk als Darstellung des Täufers beschreiben.²¹ Eine herausgehobene Position innerhalb der Forschung nimmt Valeska von Rosens Auseinandersetzung mit dem Bild ein – hat sie die Ambivalenz dieses Gemäldes doch zum ‚Cheval de bataille‘ ihrer Caravaggio-Auslegung gemacht und zu zeigen versucht, wie sich die Semantik des Bildes immer wieder relativiert, um in Bezug auf das dargestellte Thema unentschieden zu bleiben.²²

Diese Betrachtungsweise ist allen anderen Positionen insofern überlegen, als sich diese im Selbstwiderspruch befinden oder doch immerhin Gefahr laufen, lediglich dekretistisch die Wahrheit zu verkünden. Denn nimmt man eine Identifikation der Ikonografie im Sinne des Johannes vor, hat man zu beantworten, warum der Maler hier nicht auf die üblichen Attribute zurückgegriffen hat. Auch die vollkommene Entblößung des Jungen erscheint irritierend. Warum hat sich Johannes entkleidet? Gibt es Szenen mit dem jugendlichen Täufer, bei denen der Penis so entblößt wird? Dies widerspricht in geradezu extremer Form dem Dekorum. Keiner der Autoren weiß darauf eine Antwort zu geben. Als Attribut passend ist hingegen die Königskerze in der rechten unteren Bildecke. Sie stellt ein gängiges Motiv der Johannes-Ikonografie dar, wie ein Blick auf eine *Enthauptung Johannes des Täufers* von Albrecht Altdorfer (Abb. 8) zeigen kann, der diese Pflanze ebenfalls in der rechten unteren Ecke seiner Komposition platziert hat.

Allerdings gilt es festzuhalten, dass Caravaggio nicht nur eine Königskerze wiedergegeben, sondern rechts oben auch Weinblätter dargestellt hat, die um einen Baum ranken. Sie sind deutlich erkennbar und könnten auf die Eucharistie verweisen, wie in der Forschung vermutet wurde.²³ In der Emblematik Alciats bringt der rankende Wein die über den Tod hinausweisende Freundschaft zum Ausdruck.²⁴ Ein Blick auf den Nachstich des Johannes nach



8 Albrecht Altdorfer, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1512, Holzschnitt, 204 × 156 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-3051

Carracci kann uns dies vor Augen führen. Die Pflanzen haben für die skizzierten Deutungen bisher keine entscheidende Rolle gespielt. Zudem ist die Königskerze nicht als Johannesattribut hervorgehoben worden.

Nur von Rosen ist es gelungen, eine Antwort auf das Problem der fehlenden oder falschen Attribute zu geben, erachtet sie diese Maßnahme doch als intendierte Konstruktion semantischer Offenheit. Entsprechend geht mit ihrer Deutung auch keine Festlegung darüber einher, um wen es sich bei dem Jungen handelt. Vielmehr inszeniert und erachtet sie Unentscheidbarkeit in Bezug auf das Thema als das eigentliche Ziel des Bildes. Für die Forscherin wählt Caravaggio die Attribute in einer solchen Weise aus, dass sie unterschiedliche Deutungen ermöglichen und auf eine ‚Pattsituation‘ hinauslaufen. Zugleich sieht sie eine Aufwertung des Betrachters gegeben, der „[...] zu bestimmen [habe], wo die Grenze liegt, was wir sozusagen als Johannes-Darstellungen akzeptieren können und ab wann für uns aus dem Täufer in der Wüste ein Hirte, und damit eine profane Figur wird – oder ob er schlicht ein ‚giovine(tto) nudo‘ bleibt.“²⁵ Folgt man von Rosen, steht physischer Präsenz und homoerotischer Inszenierung semantische Ungreifbarkeit gegenüber.²⁶ Das Problem dieser Deutung besteht jedoch darin, dass das Konzept dieser Vieldeutigkeit nicht historisch hergeleitet wird, wenn lediglich auf das intellektuelle Vergnügen, den ‚diletto‘, des Betrachters verwiesen wird.

Geht von Rosen mit ihrem Konzept der Ambiguität, wonach man im Gemälde mit gleichem Recht Johannes den Täufer oder einen Hirtenjungen erkennen kann, nicht eigentlich nur den halben Weg? Und wie hat man sich Ambiguität als Praxis vor dem Bild vorzustellen? Man könnte an barocke Gesprächsspiele denken, wie sie im Norden bei Harsdörffer fassbar sind und in der Forschung für die Genremalerei in Anschlag gebracht wurden.²⁷ Sie setzen einen Rezipientenkreis voraus, der sich im gemeinsamen Akt der Versprachlichung des Bildes miteinander vergnügt oder auch voneinander lernt. In Bezug auf profane Bildthemen, die in der Regel amouröse Phänomene betreffen, mag das funktionieren. Aber in Bezug auf Caravaggios Gemälde? Soll man sich darüber streiten, ob es sich um Johannes oder den Hirten Corydon handelt? Mit welchem Ziel? Dies alles wird bei von Rosen nicht recht deutlich. Ebenso gewichtig ist der Einwand, der die Bilderzählung im Sinne der Affekterregung und Erzeugung von Pathos betrifft. Ambiguität ist affektneutral und indifferent in Bezug auf Emotionen. Mehr noch, sie ist noch nicht einmal komisch. Also bleibt auch diesbezüglich unklar, worin das Vergnügen der Ambiguität letztlich bestehen soll. Geht es stattdessen nicht vielmehr darum, dass hier eine Geschichte mit unvorhersehbarem Ausgang erzählt wird?

Entsprechend sei im Folgenden dem Konzept Ambiguität das Problem der Affekterregung gegenübergestellt, mit der eine spannende Erzählung einhergeht. Es geht – modern gesprochen – darum, der parataktischen eine hypotaktische Vieldeutigkeit entgegenzustellen, der Reihung und Gleichstellung bei von Rosen Unterordnung und Ziel. Ziel ist es, für das Bild eine eindeutige Lesart zu liefern, bei welcher der Junge als ‚lachender Isaak‘ identifiziert wird, wie es in überzeugender Weise bereits Lilliana Barroero geleistet hat. Sie verweist auf das in der linken unteren Bildecke geschichtete Brennholz und interpretiert die roten Farbflächen als Feuer, womit auf die Opferszene angespielt wird, die im Kontext der Johannes-Ikonografie keine Rolle spielt.²⁸

Zudem gibt sie zu bedenken, dass das Fell, auf dem der Junge sitzt, keinesfalls an ein Kamel erinnern würde und dessen Nacktheit eine Erklärung in seiner Opferrolle findet. Alle anderen genannten Autorinnen und Autoren weisen diese Möglichkeit einer Isaaks-Deutung zurück. So schreibt von Rosen, dass in keiner seicentesken Erwähnung das Bild als ‚Isaak‘ bezeichnet wird und essentielle Elemente wie die Figuren Abrahams und des Engels fehlen.²⁹ Die gleichen Argumente liefert Schütze.³⁰ Diese Zurückweisung leuchtet ein, wenn man Caravaggios klassische Darstellung des Isaak-Opfers



9 Caravaggio, *Die Opferung Isaaks*, ca. 1603, Öl auf Leinwand, 104 x 135 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, 1890 no. 4659

(Abb. 9) hinzuzieht. Hier finden sich Abraham, Engel, Widder und ein gezücktes Messer, die zum Setting gehören. Dieser Vergleich setzt eindringlich den Unterschied beider Bilder in Szene, denn dem vor Schmerz aufschreienden Isaak steht ein lachender gegenüber, wenn es sich denn überhaupt um Isaak handelt.

Barroeros Aufsatz gibt darauf keine Antwort. Wie auch umgekehrt ihre Kritiker nicht erklären können, warum in der linken unteren Bildecke aufgeschichtete Holzscheite zu entdecken sind. Deshalb sei in Bezug auf Caravaggios Gemälde erneut die Frage nach der Entstehung von Vieldeutigkeit gestellt. Das Anschauen eines Bildes setzt damals wie heute die Fähigkeit des Betrachters voraus, Bild-details miteinander zu verknüpfen. Damit ein Bild vieldeutig sein kann, muss der Sinn seiner Elemente reversibel sein. Eine Pflanze kann unterschiedliche Bedeutungen haben und man wird diese im Akt der Auslegung in ihrer Wechselwirkung mit anderen Elementen ausprobieren müssen. Die Königskerze verweist als Attribut auf Johannes und lässt uns nach weiteren Johannes-Elementen suchen, die diese Deutungsoption erfüllen. Dies ist insofern entscheidend, als Bedeutung nicht intrinsisch gedacht werden darf, sondern als Struktur entsteht. Der Bildsinn wird im Prozess fortlaufender Differenzierung generiert. Steht im Bild auch alles vor Augen, überführe ich im Akt der Anschauung die Gleichzeitigkeit in eine Erzählung mit Vor- und Rückverweisen.

Im Unterschied zu von Rosen erachte ich das Bild aus den Kapitolinischen Museen zugleich als eindeutig und vieldeutig. Dies funktioniert im Sinne eines semantischen Kippeffekts. Der Künstler legt falsche Fährten, um damit die Identifikation als Johannes oder als antikem Hirten zu ermöglichen. Erneut sei deshalb auf die Pflanzen verwiesen, die zum Set der Motive gehören, die bei Johannes zum Einsatz kommen. Im Kupferstich von Pietro del Po nach Carracci zeigt der Täufer auf den in der Ferne stehenden Christus, während im Vordergrund links der Wein den Baum umrankt und auf die ‚Freundschaft über den Tod‘ hinaus verweist. Dies gilt ebenso für die Königskerze als Johannes-Attribut. Wie der Junge den Widder umarmt, passt besser zu einem Hirten.

Wenn man auf diese Weise fortfährt, kann man einem Attribut immer ein anderes entgegenstellen. Aber der Maler zielt mit seiner Erzählung nicht auf eine wie auch immer zu denkende Relativität des Bildsinns, als vielmehr auf die Überwältigung des Betrachters. Dafür bedarf es eines abrupten Bedeutungswechsels. Es bedarf eines semantischen Kippeffekts, der für das römische Gemälde nun nachvollzogen sei. Für die Isaak-Erzählung spricht nicht nur die Tatsache, dass Caravaggio das geschichtete Brennholz in der linken unteren Ecke sowie einen Widder dargestellt hat, sondern auch einen lachenden Jungen, der uns auf die wörtliche Bedeutung des Namens Isaak verweist.³¹ Zudem erkennt man unterhalb des linken Fußes des Jungen abgebrochene Äste, die uns auf die hier geplante Aktion und jene Stelle im Alten Testament verweisen, wo es heißt: „und als sie an die Stätte kamen, die ihm Gott gesagt hatte, baute Abraham dort einen Altar und legte das Holz darauf“.³² Die Tücher verdecken das in der alttestamentlichen Erzählung zentrale Motiv des aufgeschichteten Brennholzes, das ihn der Vater heißt, auf den Berg hinaufzutragen. Nun könnte man mit von Rosen einwenden, dass das Gemälde zu den bereits bestehenden schlicht eine weitere Sinnoption hinzufüge. Und auch fragen, wie es sich dann mit dem so auffällig inszenierten Attribut der Königskerze verhalte, auf die Barroero nicht weiter eingeht?



10 Caravaggio, *Johannes der Täufer*, 1610, Öl auf Leinwand, 152 x 125 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. 267

Zum Vergleich sei der Knabenakt (Abb. 10) aus der Galleria Borghese hinzugezogen, der ebenfalls als Johannes erachtet wird. Wie der Junge seinen Arm aufsetzt und mit seiner rechten Hand umfasst, erscheint besonders lässig. Auch die Finger der linken Hand, die den Stab halten, stechen durch ihre elegante Form ins Auge. Einmal mehr wird die Kontur hervorgehoben, wenn die helle Haut gegen den dunklen Hintergrund kontrastiert. Schwierig zu beurteilen ist der Gesichtsausdruck des Jungen, der eine gewisse Melancholie zum Ausdruck bringt. Auch in diesem Spätwerk wiederholt Caravaggio seine Strategie, Isaak als Johannes erscheinen zu lassen. Um eine solche Deutung zu ermöglichen, hat sich der Künstler hier jedoch ein anderes Vorgehen gewählt. Dies beginnt mit dem Holzscheit, auf dem der Fuß des

Knaben platziert ist und dessen Schnittfläche für den Betrachter geradezu auffällig inszeniert wird. Man erkennt die glatte Fläche, die durch den Einsatz einer Säge entsteht und uns auf die Herstellung von Brennholz verweist. Um dieses offenkundige Detail zugleich zu marginalisieren, geht mit der Komposition eine stark aufwärtsführende Diagonale einher, die in der linken unteren Bildecke beginnt und steil nach rechts oben führt. Dadurch kann unser Auge nicht an der Stelle des Holzscheits verweilen, sondern wird sofort fortgetragen. Ist man mit der Bedeutung des Holzes als Leitmetapher in der biblischen Erzählung vertraut, reicht das Detail des Scheits vollkommen aus. Abraham bereitet Feuerholz für das Brandopfer vor, nachdem ihm Gottvater aufträgt, seinen Sohn zu opfern. Er nimmt es mit auf die Reise, lässt es seinen Sohn auf den Berg tragen, als die beiden Knechte zurückbleiben, und schichtet es schließlich zum Altar auf.³³

Hat man das Holzscheid entdeckt, findet sich ein weiterer Hinweis. Denn wenn wir uns fragen, worauf Isaak sitzt, stellen wir fest, dass sich die Form des Holzscheits unter dem roten Tuch unmittelbar rechts vom Oberschenkel des Knaben wiederholt. Für den Betrachter wird deutlich, dass der Junge auf dem von Abraham aufgerichteten Altar sitzt. Schließlich sei auf den gebirgigen Ort des Geschehens verwiesen, erkennt man doch, dass sich die Szene vor einer ansteigenden Felswand ereignet, auf deren Fläche Weinblätter zu erkennen sind. Zugleich hat Caravaggio den erhobenen Kopf des Widders dargestellt, der an den Blättern zu fressen scheint, sodass wir dessen Hörner deutlich erkennen können. Dies alles wird durch den Künstler deutlich verschattet. Damit wir diesen erzählerischen Zusammenhang auf jeden Fall entdecken, werden die Weinblätter links oberhalb von Isaaks Kopf durch wenige Lichtpunkte hervorgehoben. Bei den Pflanzen im Vordergrund handelt es sich um Königskerzen.³⁴ Im Unterschied zum Gemälde aus den Kapitolinischen Museen lacht uns der Junge nicht an. Wir wissen noch nicht einmal, ob er den Widder in seinem Rücken schon bemerkt hat. Und wir wissen noch viel weniger, was er gerade vor sich sieht.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass das ikonografische Rätsel des Gemäldes aus den Kapitolinischen Museen in Wirklichkeit nicht nur darin besteht, welcher Figur welche Attribute zuzuordnen sind, sondern warum Caravaggio seine Aussage durch Verknappung verrätselt hat. So erschließt sich die mit dem Bild einhergehende Absicht erst dann, wenn man in dieser Verknappung die rhetorische Figur der Ellipse erkennt, die im Sinne einer Auslassung funktioniert.³⁵ Quintilian unterscheidet bei den Wortfiguren solche, die sich entweder durch Hinzufügung oder Auslassung realisieren ließen. Mit einer Ellipse haben wir es zu tun, wenn das oder die ausgelassenen Wörter der Erzählung durch die verbleibenden ergänzt und vervollständigt werden können.

Folgt man dem antiken Rhetoriklehrer, zeichnet sich die Wortfigur der Ellipse durch „Kürze und Neuheit“ aus.³⁶ Sie lässt uns Bekanntes auf neue und unerwartete Weise verstehen. In positiver Hinsicht eröffnen Ellipsen unterschiedliche Möglichkeiten. Sie erzeugen den Eindruck von Unmittelbarkeit, indem sie dem rhetorischen Ideal der Kürze entsprechen. Sie beschleunigen die Erzählung insofern, als sie den Rezipienten zwingen, die fehlenden Teile zu ergänzen und ihn dadurch ins Innere des Handlungsgeschehens versetzen. Mit dieser rhetorischen Figur geht allerdings auch ein Risiko einher, denn eine solche Form der Anspielung ist nicht einfach zu entdecken.

Elliptisch ist Caravaggios Erzählung vor allem, weil Abraham fehlt.³⁷ Diesen muss man imaginär hinzufügen. Mehr noch, man muss sich selbst in der Rolle des Erzvaters erkennen, denn man wird von Isaak angeblickt. Zugleich entsteht die Frage, welchen Moment der Erzählung wir vor uns haben. Im Gemälde stellt Caravaggio jenen Vers dar, in welchem der Erzvater den Widder entdeckt: „Da hob Abraham seine Augen auf und sah einen Widder hinter sich im Gestrüpp mit seinen Hörnern hän-

gen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes statt.“³⁸ Hat man die fehlenden Elemente der Bilderzählung als Folge elliptischen Erzählens erkannt, stellt die Identifikation des Jungen als lachendem Isaak die plausibelste Erklärung dar. Caravaggio deutet das Isaak-Opfer lediglich an, indem er schlicht die offenkundigen Elemente der Erzählung auslässt. Mehr noch, er provoziert eine Wahrnehmung des Sujets als Aktdarstellung, Hirtenknaben oder Johannes, um im Bild solange wie möglich einen semantischen Kippeffekt zu verbergen. Erst wenn ich das vollkommen marginalisierte Brennholz entdeckt habe, wird aus dem unbestimmten ein manifester Bildsinn.

Diese Erkenntnis lenkt unseren Blick nicht nur auf den Inhalt des Bildes, sondern betont vor allem die Rolle Abrahams, die uns als Betrachter zugewiesen wird. Im letzten Moment sind wir daran gehindert worden, unseren einzigen Sohn zu opfern. Mit dieser Entdeckung geht unendlicher Schrecken einher, wird uns doch ein grausamer Blick zugemutet, bei dem unser Kind neben dem Tieropfer zu stehen kommt. Wir erblicken den Widder und zugleich die Alternative. Caravaggio liefert in seinem Gemälde eine extreme Pointe insofern, als wir gezwungen werden, uns selbst als Täter in den Blick zu nehmen. Um diesen Schrecken herzustellen, täuscht uns der Künstler. Mit einer gewissen Hinterlist provoziert er einen Irrtum. Wir sollen glauben es mit Johannes oder einem Hirten zu tun zu haben, um unerwarteter Weise in dem Jungen Isaak zu erkennen. Es wird offenbar, dass sich Isaak auf dem von uns aufgerichteten Altar befindet. Er ist im Begriff aufzustehen, um den Widder zu liebkoosen, ohne zu erkennen, was sein Vater mit ihm vorhatte. Die Konsequenz elliptischen Erzählens führt

hermeneutisch gesprochen zu einer Horizontverschmelzung, die in der Rhetorik als ‚translatio temporum‘ bezeichnet wird und mit der die Überwältigung des Rezipienten einhergeht. Die Vergangenheit findet als Gegenwart und vor meinen Augen statt. Für dieses dramatische Spiel mit dem Betrachter ist es nötig, auf Attribute zu verzichten.

Caravaggios Bildargumentation ist nichts weniger als elitär. Sie verweist auf den Eigensinn des Künstlers, der es nicht für nötig befindet, bei der breiten Masse Bestätigung zu suchen. Im Gegenteil gehen Schrecken und Grausamkeit mit seiner Kunst einher. Die Erzählung bleibt solange diffus, wie wir nicht den Altar unter dem Knaben entdecken. Geschieht dies, vereindeutigt sich das Geschehen. Alles bis auf die Königskerze möchte man meinen. Indes weist gerade diese Pflanze eine Ambivalenz auf, die einen Kommentar im Sinne des beobachteten Bedeutungswandels erlaubt. Zunächst glaubt man, der Künstler habe seinem Gemälde das Attribut der Königskerze hinzugefügt, um einen Hinweis auf Johannes zu geben, womit er eine falsche Fährte legt. Diese



11 Anonym, *Moly*, Holzschnitt; in: Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1555, Passau, Staatsbibliothek, p. CCLXXII

Fährte führt in eine andere Richtung, wenn man die antike Überlieferung zu Rate zieht, welche die Königskerze als Zauberkraut Moly kennt. Dieses wird Odysseus von Merkur gegeben, um den Zauber der Circe zu durchbrechen. In vielfältiger Form wird diese Episode überliefert. Sowohl Homer in der Odyssee, Ovid in den *Metamorphosen* und Plinius in der *Naturgeschichte* berichten davon.³⁹ Auch in der Emblematik wird die Königskerze als Moly im Sinne eines Gegenmittels zum Thema. Andrea Alciato zeigt, wie Merkur die hochaufgeschossene Pflanze dem Odysseus überreicht und erzählt von ihrer den Zauber aufhebenden Wirkung.⁴⁰ Auch in Achille Bocchis (Abb. 11) Emblembuch *Symbolicarum Quaestionum* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, das Caravaggio bekannt gewesen sein dürfte, wird die Episode von Odysseus wiedergegeben.⁴¹ Zieht man diese symbolische Tradition des Zauberkrauts Moly hinzu, spielt Caravaggio zwei unterschiedliche Bedeutungen der Pflanze gegeneinander aus, um uns vom Johannesattribut zum ‚Antidotum‘ zu führen, das uns den Sinneswechsel Abrahams vor Augen führt.⁴² Man kann sich durchaus fragen, ob die Faszination des Themas für Caravaggio auch darin bestand, dass das Isaak-Opfer in besonderer Weise die Frage des Sehens zum Thema macht. Denn nachdem der Engel Abraham von der Tötung suspendiert, hebt der Erzvater die Augen und sieht („levavit Abraham oculos viditque“) den Widder. Mit dem Sehen gehen Erlösung und die Möglichkeit zum Tausch des Opfers einher. So kann es nicht wundern, dass Abraham den Ort Jahwe-Jire (Der Herr sieht) nennt.

Wie wir gesehen haben, finden semantische Umkehrungen dadurch statt, dass vermeintlich nebensächlichen Motiven eine metonymische Funktion zukommt.⁴³ Erst wenn wir diese entdecken, erhalten wir die Möglichkeit zu semantischer Inversion. Mit der Marginalisierung der ‚Clavis interpretandi‘ geht allerdings eine Gratwanderung einher. Legt der Künstler großen Wert auf das Verbergen des Schlüssels, bleibt die Botschaft unentdeckt. Spielt er zu offensichtlich auf die ‚Clavis‘ an, misslingt das jähe Umschlagen in die Täterrolle. Die Schwierigkeit besteht darin, Balance zu halten. Haben wir die Ellipse jedoch entdeckt und uns selbst als Abraham erkannt, geht damit ein schockartiges Erlebnis einher. Dabei geht es weniger um Ambiguität, als um die Erkenntnis unserer ursprünglichen Tötungsabsicht. Dieser Wechsel vom unbeteiligten Betrachter zum Täter der Bildhandlung ist das eigentliche Ziel der Bilderzählung. Auf unvorhersehbare Weise hat Caravaggio eine kunsttheoretische mit einer theologischen Deutung verbunden. Der Knabe weiß nicht um den Opfertod, dem er durch die göttliche Fügung nur knapp entronnen ist. Treuherzig schaut er uns an. Das schreckliche Wissen um die eigentliche Gefahr, in welcher er noch vor wenigen Augenblicken schwebte, liegt auf Seiten des Betrachters. Isaaks Anmut wird zur Unschuld des Unwissenden, die wir erkennen können, in die wir aber nicht mehr zurückkehren können. Der Junge liebkost den Widder, wenn auch nicht aus Dankbarkeit, sondern in spielerischer Absicht, während wir in dem Tier das Substitut für das Menschenopfer sehen. Für das Erleben der Grazie zahlen wir einen hohen Preis – werden wir doch notgedrungen zu Tätern. Am Ende offenbart sich Caravaggios Gemälde als sentimentalische Reflexion. Es stellt eine erschütternde Formulierung insofern dar, als es die Erkenntnis von Anmut mit der Schuld des Menschen verbindet. Mit dem Betrachten der Schönheit gehen Verlust und Distanz einher.

Der vorliegende Text hat nicht die Absicht verfolgt, ikonografisches Spezialwissen auszubreiten, sondern zu zeigen, wie anspruchsvoll Caravaggios ‚Concetto‘ ausfällt. Wir haben zu lernen, dass die Intention des Künstlers sein Publikum überfordert hat. Inventare können sich als aufschlussreiche, aber auch problematische Quellen erweisen. Die in ihnen mitgeteilte Identifikation und Rezeption bedarf der Überprüfung. Sie sind Teil der Wirkungsgeschichte, dürfen aber nicht mit der ursprünglichen Absicht des Bildautors verwechselt werden. Nicht auf Relativität, sondern auf erhabenem Pathos liegt der Sinn des Malers, der uns von einem lachenden Knaben zu einem zum Töten bereiten Be-

trachter führt. So ist auf unvorhersehbare Weise aus Grazie doch wieder ‚terribilità‘ geworden.⁴⁴ Wie Abraham werden wir gewandelt und von unserem Wahn befreit. Das schlechte Gewissen aber bleibt.

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz ist Bettina Uppenkamp gewidmet. Mein Dank gilt außerdem meinem Mitarbeiter Martin Lottermoser. Eine knappe Zusammenfassung der Quellen und Deutungen der Forschungen bis 2005 liefert Maurizio Marini, *Caravaggio. Pictor praestantissimus. L'iter completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005, S. 475–478.
- 2 Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 16f.
- 3 Eine ausführliche Auflistung aller Quellen und Nennungen in biografischen Quellen geben: Conrad Rudolph und Steven F. Ostrow, „Isaac Laughing. Caravaggios Non-Traditional Imagery and Traditional Identification“, in: *Art History* 24 (2001), S. 646–681.
- 4 Giovanni Careri, *Caravaggio. La Fabbrica dello spettatore*, Mailand 2017, S. 114.
- 5 Ebd.
- 6 Francesca Cappelletti und Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi: le collezioni seicentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rom 1994, S. 139, Nr. 33; S. 140, Nr. 40. Außerdem: Dies., „Ricerche documentarie sul ‚San Giovanni Battista‘ della Galleria Doria Pamphilj“, in: *Identificazione di un Caravaggio: nuove tecnologie per una rilettura di ‚San Giovanni Battista‘*, hrsg. von Giampaolo Correale, Venedig 1990, S. 75–84.
- 7 Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009, S. 265.
- 8 Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 146.
- 9 Der Leib ist aus Einzelstudien zusammengesetzt. Der Körper stellt ein reines Kunstprodukt dar. Das Gemälde ist nicht als wirkliche Aktstudie entstanden, sondern wurde aus druckgrafischen Vorgaben synthetisiert. Beide Füße erscheinen zu groß. Caravaggio stellt etwas Idealschönes dar und versucht zugleich, dies so lebendig wie möglich zu gestalten. Das linke Bein ist nicht wirklich nachvollziehbar an den Körper ansetzt, zumindest nicht im oberen Bereich. Auch der linke Arm wirkt angesetzt, als würde er nicht zum Körper des Jungen gehören.
- 10 Vgl. Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, hrsg., übers. und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960, S. 53f. Zur Grazie-Vorstellung im 16. Jahrhundert mit Bezug auf Baldesar Castiglione vgl. die schöne Darstellung von Veronika Mertens, *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit* (Gratia. Tübinger Schriften zur Vormoderne, Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft), Tübingen 1994, S. 195ff. Zum damit einhergehenden Apelles-Lob vgl. Verf., *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck* (Diss. Bochum 1991, in der Reihe: Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77), München 1993, S. 186f.
- 11 Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 89.
- 12 Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, S. 154.
- 13 Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 151.
- 14 Samuel H. Monk, „A Grace beyond the Reach of Art“, in: *Journal of the History of Ideas* 5 (1944), S. 131–151.
- 15 Dass Caravaggio mit dem Werk Annibales vertraut war, belegt der Umstand, dass er ihn ausdrücklich im Verleumdungsprozess nennt, als er vom Richter nach den guten Malern in Rom gefragt wird. Vgl. Michele di Sivo, „Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio“, in: *Caravaggio a Roma*, hrsg. von Michele di Sivo und Orieta Verdi, Ausst.-Kat. Archivio di Stato di Roma, Rom 2011, S. 90–109, hier S. 103.
- 16 Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV. Farben, Malerei, Plastik*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, S. 79–100.
- 17 Man erinnere sich des Lobes von Raffaels Lebendigkeit in der zweiten Ausgabe von Vasaris *Le Vite*, bei der das Fleisch zittere, Atemzüge sichtbar werden und Blut in den Gestalten pulsire. Vgl. Giorgio Vasari, „Vita di Raffaello da Urbino pittore e architetto scritta da Giorgio Vasari/ Das Leben Raphael's von Urbino Malers und Baumeisters geschrieben von Giorgio Vasari“, in: *Das Leben Raphael's*, hrsg. von Hermann Grimm, Berlin 1886, S. 92–215, hier S. 156f. Zur Lebendigkeit allgemein vgl. Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les 'Vite'*, Grenoble 1988, S. 99–154. Einführend zu den *Viten* vgl. Matteo Burioni, „Giorgio Vasari's ‚Vite‘“, in: *Handbuch der Rhetorik der Bildenden Künste*, hrsg. von Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 269–282.
- 18 David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 234–241.
- 19 Vgl. Erich Köhler, Art.: Je ne sais quoi, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, Sp. 640–644.
- 20 Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 148–151.
- 21 Schütze 2009 (s. Anm. 7), S. 122.

- 22 Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 172–200.
- 23 Liliana Barroero, „L'Isacco' di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina“, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* 11 (1997), S. 37–41, hier S. 37.
- 24 Vgl. *Emblemata / Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 259.
- 25 Von Rosen 2009 (s. Anm. 22), S. 185.
- 26 Ebd., S. 186.
- 27 Vgl. Verf., „Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 607–647.
- 28 Liliana Barroero, „L'Isacco' di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina“, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* 11 (1997), S. 37–41, hier S. 40.
- 29 Auch in einem Aufsatz aus dem Jahre 2003 argumentiert von Rosen gegen die Identifikation des Knaben als Isaak, indem sie auf die fehlenden Elemente von Engel und Abraham verweist, ohne jedoch die im Bild vorhandenen zur Kenntnis zu nehmen. Zudem erachtet sie die frühe Rezeption des Bildes im 17. Jahrhundert als Beleg für die Identifikation als Johannes. Vgl. Valeska von Rosen, „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8 (2003), S. 59–72, hier S. 71, Anm. 8. Von Rosen 2009 (s. Anm. 22), S. 175, Fn. 203.
- 30 Schütze 2009 (s. Anm. 7), S. 122.
- 31 Gen 21, 6, und 18, 12.
- 32 Gen 22, 9–10.
- 33 Das Holz als typologischer Hinweis auf Kreuz und Martyrium stechen jedenfalls ins Auge.
- 34 Schütze 2009 (s. Anm. 7), S. 285.
- 35 Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995, Bd. 2, S. IX, 3, 58.
- 36 Ebd.
- 37 Vgl. Elisabeth Lucchesi Palli, „Abraham“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg 1968–1976, Bd. 1, 1968, Sp. 20–35, hier S. 23–30.
- 38 Gen 22, 13.
- 39 Vgl. Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Darmstadt 1966, S. 232ff.
- 40 Vgl. Henkel/Schöne 1967 (s. Anm. 24), Sp. 315f.
- 41 Ebd., Sp. 316.
- 42 „Antidotum Aeaeae“ beginnt das Epigramm Alciats und meint damit den Beinamen der Circe. Vgl. Henkel/Schöne 1967 (s. Anm. 24), Sp. 316.
- 43 Vgl. Quintilianus 1995 (s. Anm. 35), S. IX, 3, 58.
- 44 Vgl. hierzu Summers 1981 (s. Anm. 18), S. 234–241.

Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Johannes der Täufer*, 1602–03, Öl auf Leinwand, 129 × 95 cm, Rom, Musei Capitolini, Inv. PC 239: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/John_the_Baptist_%28Galleria_Borghese%29-Caravaggio_%281610%29.jpg (10.05.2020)
- Abb. 2: *Spinario* (Dornauszieher), 1. Jh. v. Chr., Bronze, h. 73 cm, Rom, Musei Vaticani, Musei Capitolini, Inv. MC1186: © Jean-Pol GRANDMONT, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, keine Änderungen vorgenommen, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/0_Spinario_-_Palazzo_dei_Conservatori%2C_Musei_Capitolini_%282%29.JPG (10.05.2020)
- Abb. 3: Caravaggio, *Amor vincitore*, 1602, Öl auf Leinwand, 156 × 113,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 369: © José Luiz Bernardes Ribeiro, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, keine Änderungen vorgenommen, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Triumphant_Cupid_by_Caravaggio_-_Gem%C3%A4ldegalerie_-_Berlin_-_Germany_2017_%282%29.jpg (10.05.2020)
- Abb. 4: Michelangelo, *Ignudo*, 1509, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Michelangelo%2C_ignudo_06.jpg (10.05.2020)

- Abb. 5: Pietro del Po (nach einem verlorenen Gemälde Annibale Carraccis), *Johannes der Täufer in der Wüste*, 1650–90, Kupferstich und Radierung, 428 × 332 mm, London, British Museum, Inv. U,1.141: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, keine Änderungen vorgenommen, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-141 (10.05.2020)
- Abb. 6: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, 1520–62, Kupferstich, 295 × 440 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-12.135: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34917> (10.05.2020)
- Abb. 7: Annibale Carracci, *La Bacchante*, ca. 1590, Öl auf Leinwand, 112 × 142 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi: © Sailko, Wikimedia Commons, CC BY 3.0, Änderungen vorgenommen (an den Rändern beschnitten), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Annibale_carracci%2C_venere%2C_satiro%2C_satiretto_e_amorino%2C_1587-88%2C_01.jpg
- Abb. 8: Albrecht Altdorfer, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1512, Holzschnitt, 204 × 156 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-3051: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30785> (10.05.2020)
- Abb. 9: Caravaggio, *Die Opferung Isaaks*, ca. 1603, Öl auf Leinwand, 104 × 135 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, 1890 no. 4659: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Caravaggio_-_Sacrificio_di_Isacco_-_Google_Art_Project.jpg (10.05.2020)
- Abb. 10: Caravaggio, *Johannes der Täufer*, 1610, Öl auf Leinwand, 152 × 125 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. 267: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/John_the_Baptist_%28Galleria_Borghese%29-Caravaggio_%281610%29.jpg (10.05.2020)
- Abb. 11: Anonym, *Moly*, Holzschnitt, in: Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1555, Passau, Staatsbibliothek, p. CCLXXII: © Bayerische Staatsbibliothek, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11347818_00334.html (10.05.2020)

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/564/>