

Kampf der Malerschulen – Guido Renis *Lotta dei Putti* und die ›Caravaggisten‹

ULRICH PFISTERER

In der dritten Förderphase des Teilprojekts B 2 soll die Frage im Mittelpunkt stehen, wie in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit das ›Neue‹ – also: Neuerfindungen auf visueller wie thematischer Ebene, Neuordnungen des Wissens durch Bilder, Neukonfigurierungen von (ästhetischen) Werten und Urteilen – in Absetzung und Verhältnis zur Tradition entstehen konnte. Im Folgenden bietet Ulrich Pfisterer, der das Projekt zusammen mit Frank Büttner leitet, einen Einblick in das Vorhaben.

Viel schlechter hätte das Jahr 1627 für den Bologneser Maler Guido Reni kaum verlaufen können – selbst wenn man die vage Nachricht seines späteren Biographen Carlo Cesare Malvasia (1678) von einem psychischen Zusammenbruch nicht in diese Zeit datieren oder überhaupt als potentielle Erfindung des Viten-Schreibers lieber ganz beiseite lassen will.¹ Noch konnte Reni nicht wissen, dass sein Ruhm als ›zweiter Apelles‹ und ›neuer Raffael‹ seiner Zeit, sein kometenhafter Aufstieg zu einem der einflussreichsten Maler in ganz Europa wenig später, mit Beginn der 1630er Jahre – und dann gleich für rund 150 Jahre –, unverrückbar festgeschrieben werden sollte.² 1627 freilich sah es ganz anders aus: Zunächst war es Papst Urban VIII. Barberini gelungen, Reni mit dem ehrenvollen Auftrag für ein Fresko in St. Peter, das die Vertreibung des Hunnenkönigs Attila durch die Apostelfürsten zeigen sollte, nach Rom zu locken. Dort scheint Reni aber zunächst nur eine kleine Tafel in Fresko mit einem schlafenden Putto ausgeführt zu haben – sei es als virtuoses Demonstrationsobjekt seiner Kunst, sei es, um sich wieder in die Freskotechnik einzufinden (Abb. 1). Offenbar Renis ehemaliger Mitarbeiter Giovan Giacomo Sementi³, der wohl gerne selbst das Attila-Gemälde ausgeführt hätte, streute daraufhin Gerüchte über Renis langsam-ineffektives Arbeiten. Jedenfalls kam es zum Bruch mit der für den Auftrag formell verantwortlichen Reverenda Fabbrica



Abbildung 1

Guido Reni: Schlafender Putto, Fresko, 1627, Rom, Museo Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

di San Pietro; und insbesondere Kardinal Giovanni Battista Pamphili, später Innozenz X. und einer der schärfsten Opponenten der Familie Barberini, forderte Reni zur Rückzahlung des beträchtlichen Vorschusses auf. Der für seine Geldnöte bekannte Maler konnte dem nicht nachkommen, ließ in Wut sogar den einzigen bis dato ausgeführten Teil des Attila-Freskos wieder abschlagen und floh aus der Stadt. Allein die Intervention des Bologneser Botschafters, Marchese Facchenetti, dann auch des Kardinals Barberini und schließlich des Papstes selbst führten zur gütlichen Beilegung des Falls. Zum Dank schenkte Reni seinem Retter Facchenetti ein Gemälde mit dem Kampf zwischen Liebesgöttern und Bacchus-Putten, »la famosa lotta di Amoretti e Baccarini« (Abb. 2).⁴

Die Zusammenhänge der hier skizzierten Auseinandersetzung müssen aus mehreren unterschiedlich zuverlässigen, in Teilen nachweislich fehlerhaften Quellen erschlossen werden: aus einem Brief Renis, dem Bericht des sicher bestens informierten Zeitgenossen und Künstlerkollegen Gianlorenzo Bernini, der allerdings erst Jahrzehnte später in Frankreich aufgezeichnet wurde, den Künstler-Viten Malvasias (in ihren verschiedenen handschriftlichen und der gedruckten Version) sowie aus Rechnungsbelegen.⁵ Ob sich daher alle Ereignisse wirklich so zugetragen haben oder nicht stellenweise auch ›literarische Überformungen‹ zum Tragen kamen, lässt sich nicht mehr bis in alle Details klären – dass ein Künstler etwa aus Verärgerung über seinen Auftraggeber ein eigenes Werk zerstört, ist geläufiger Topos. Als einigermaßen gesichertes Grundgerüst darf dennoch gelten:

Renis *Lotta dei Putti* ging wohl noch 1627 als Geschenk an den Marchese Facchenetti, der dem Maler in einer kritischen Auseinandersetzung mit konkurrierenden Kollegen, Neidern und anderen Gegnern hilfreich zur Seite gestanden hatte. Allerdings resultiert hieraus gleich ein neues Problem: Warum wählte Reni ausgerechnet dieses, auf den ersten Blick so unscheinbare, zugleich für sein Œuvre ungewöhnliche Sujet für ein solches Geschenk? Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass es sich bei dem Gemälde um eine gemalte Verteidigung von Renis künstlerischer Position handelt, bei dem wohl erstmals die Vorstellung unterschiedlicher ›Kunstschulen‹ ins Bild gesetzt wurde. Die in der neuen Kategorie der ›Kunstschule(n)‹ sich mit Nachdruck manifestierende Pluralität künstlerischer Stile und ästhetischer Theorien ging dabei mit dem Zwang einher, die

1. Malvasia 1841, Bd. 2, 5–66. Zusammenfassend zu diesen Ereignissen, dem ›schlafenden Putto‹ und dem Vorschlag, den ›Zusammenbruch‹ in die Jahre 1625–1631 zu datieren, Pepper 1988, 30–32 und 264 f. (Kat. 106).
2. Vgl. die Beiträge in: Ebert-Schifferer/Emiliani/Schleier 1988; Wimböck 2002, 35–61; zu Renis Selbstbewusstsein und einem ›neuen Preis‹ für seine Gemälde bereits 1628 s. Ciammitti 2000.
3. Zu Sementi s. Negro/Pirondini 1992, 327–342.

4. Pepper 1988, 263 (Kat. 103); gute Farbabildungen bei Salvy 2001, 114 f.
5. Malvasia 1983, 223; ders. 1841, Bd. 2, 26 f.; Chantelou 2001, 280 (20. Okt. 1665); Pollak 1931, 81 ff.; Bottari/Ticozzi 1822–1825, Bd. 1, 296 f.

jeweils eigene Position als (die einzige oder zumindest als eine) legitime zu rechtfertigen, wobei die unterschiedlichen Wertschätzungen und Standpunkte zu Naturnachahmung und idealer Überhöhung, zu Tradition und Innovation und zu den Möglichkeiten, male- rische *novità* zu produzieren, ebenfalls in neuer Schärfe diskutiert und ausgearbeitet wurden. Insofern gewinnt Renis *Lotta dei Putti* geradezu emblematischen Charakter für die Bestrebungen und Auseinandersetzungen insgesamt, wie sie die Bildkünste und den Kunstdiskurs im Italien der Jahrzehnte um und nach 1600 bestimmten.

Kinderspiele als Deutungsspiele

Auch ohne Wissen um die Entstehungsumstände wird schon beim ersten Blick auf das längsrechteckige, 118 auf 151 Zentimeter messende Gemälde mit seinen kämpfenden Kindern klar, dass es sich um ein ›Galerie-Bild‹ handeln muss – eine mit dem Aufkommen von Kunstsammlungen ausgebildete Gattung von Gemälden, die auf die neuartige, intensive und verhältnismäßig nahsichtige Betrachtungssituation und auf das damit verbundene Gespräch unter hochgebildeten, visuell sensibilisierten und um intellektuelle Brillanz bemühten Kunstliebhabern und -kennern reagierte. Die annähernd zeitgleichen Empfehlungen eines solchen *conoscitore* an Renis Malerkollegen Guercino, in denen ein Bildsujet skizziert wird, das inhaltlich wie formal möglichst vielen Betrachterwünschen entsprechen kann und offenbar eine bestimmte ›Offenheit‹ besitzen soll, verdeutlicht die Anforderungen an diese Bildgattung.¹ Wogegen etwa Giambattista Marino 1619 erstmals publizierte Gedichtsammlung *La Galeria* demonstriert, wie ein solches ingeniöses ›Durch-Variieren‹ aller denkmöglichen *Concetti* angesichts der Bilder einer Sammlung im Idealfall aussehen konnte.²



Abbildung 2

Guido Reni: *Kämpfende Putten*, Öl auf Leinwand, 1627, Rom, Galeria Doria Pamphilj.

1. Kardinal Bernardino Spada am 27. Okt. 1629 an Guercino: »Havendo io pensato sopra l'invenzione e la disposizione del quadro del quale vi tenni proposta ultimamente mi son risoluto ne l'istoria o sia favola di Didone come quella che mi pare capace di molta varietà di cose secondo il bisogno di chi lo richiede: Ho però fatto stendere un poco di scrittura toccante l'individuo de la favola e la disposizione de le persone ma però col pensiero che più tosto serva ad eccitare la vostra mente che à legarla o astringerla precisamente a la disposizione«; zitiert nach Colantuono 1997, 268, Anm. 140; zu Bild-*concetti*, wie sie sich insbesondere an Putten festmachen lassen, s. etwa Malvasia 1841, Bd. 2, 168 f. und Colantuono 2002; zu Galerie-Bildern etwa Stoichita 1998; Welzel 2006.

Vor dem Hintergrund dieser Erwartung scheint Reni ein auf den ersten Blick bewusst ›harmloses‹ Thema gewählt zu haben, um so – wie zu zeigen sein wird – ›bildrhetorisch‹ die unerwartete Steigerung immer komplexerer Deutungsmöglichkeiten noch zu unterstreichen. Zu sehen sind drei miteinander kämpfende Paare von Knaben. Wobei der Ausgang dieser Kämpfe praktisch schon entschieden scheint: Die jeweiligen Sieger zwingen die Unterlegenen mit Händen und Füßen rücksichtslos – im Gesicht, an Kopf und Haaren, an den Armen, am Bauch – zu Boden; besonders eindeutig ist die Überlegenheit des mittleren Knaben über seinen schmerzvoll aufschreienden, nach hinten fallenden kleinen Gegner. Dabei gehören jeweils die drei Sieger und die drei Verlierer zu einer Gruppe: Haben erstere eine sonnengebräunte Haut und teils glatte braune Haare, so sind die letzteren allesamt von weißlich-weicherem Teint, mit dunkelblonden Locken und tragen insbesondere Flügelchen am Rücken. Auch in den Attributen unterscheiden sich die beiden Gruppen: Den Siegern sind augenscheinlich Weinlaub, Weingefäß und Trinkschale im Hintergrund zugeordnet, die Verlierer haben dagegen im Vordergrund ihre Bogen und Köcher mit Pfeilen fallen lassen. Malvasia versuchte diesem unübersehbaren Unterschied dadurch gerecht zu werden, dass er das Bildthema als Kampf zwischen rustikalen Bacchus-Putten und zarten Amoretten beschrieb.

Trotz der geradezu inflationären Verwendung von geflügelten Amoretten und allen anderen Arten von Putten – die in Rom just ab den Jahren um 1625 durch Künstler wie Poussin, François Duquesnoy oder Pietro Testa noch eine Steigerung erfuhr³ –, erscheint Renis Themenwahl, für die weder unmittelbare Vorbilder noch eine exakte Textgrundlage bekannt sind, also höchst ungewöhnlich und verlangt vom Betrachter offenbar ganz im Sinne der oben angedeuteten Forderung nach ›Offenheit‹, unterschiedliche Interpretationsansätze und ikonographische Traditionen aufzurufen und zu einer neuen Aussage zu synthetisieren: Miteinander kämpfende Kinder finden sich bereits auf antiken Sarkophagreliefs – und Renis bildparallele Anordnung seiner kleinen Ringer darf

Trotz der geradezu inflationären Verwendung von geflügelten Amoretten und allen anderen Arten von Putten – die in Rom just ab den Jahren um 1625 durch Künstler wie Poussin, François Duquesnoy oder Pietro Testa noch eine Steigerung erfuhr³ –, erscheint Renis Themenwahl, für die weder unmittelbare Vorbilder noch eine exakte Textgrundlage bekannt sind, also höchst ungewöhnlich und verlangt vom Betrachter offenbar ganz im Sinne der oben angedeuteten Forderung nach ›Offenheit‹, unterschiedliche Interpretationsansätze und ikonographische Traditionen aufzurufen und zu einer neuen Aussage zu synthetisieren: Miteinander kämpfende Kinder finden sich bereits auf antiken Sarkophagreliefs – und Renis bildparallele Anordnung seiner kleinen Ringer darf

2. Aus der umfangreichen Literatur zu Marino sei nur auf zwei Beiträge verwiesen: Fumaroli 1988; Stillers 2006. – Andere Sammlungen von Bildgedichten aus dem Rom des frühen 17. Jahrhunderts bei Ferrari 1997.
3. Colantuono 1989.



Abbildung 3

François Duquesnoy: Eros und Anteros (?), Marmor, um 1626/1627, Rom, Galeria Doria-Pamphilj.

wohl auch als bewusste malerische Umsetzung und zugleich Wettstreit mit den Darstellungsmöglichkeiten von Reliefskulptur verstanden werden (nicht nur der antiken, sondern insbesondere auch der genau zeitgleichen Puttenkämpfe Duquesnoys in ihrem spektakulär neuen ›malerischen Stil‹ [Abb. 3]).¹ Ein Ringkampf zwischen geflügelten Putti ließ sich dabei auf das Wechselverhältnis von Liebe und Gegenliebe, von Eros und Anteros, deuten – insbesondere in Nachfolge von Philostrats berühmten *Eikones* und dem dort beschriebenen Gemälde miteinander spielender und eben auch ringender Liebesgötter. Diese Ekphrasis hatte im unmittelbaren Umkreis Renis etwa Annibale Carracci (zusammen mit Innocenzo Tacconi?) im Hintergrund einer *Schlafenden Venus* wieder in Bildform umzusetzen versucht.² Philostrat kommt auch bereits eine entscheidende Rolle bei Raffaels Teppichentwürfen für Leo X. zu, von denen die später beliebten Darstellungsserien unterschiedlicher ›Kinder-Spiele‹ oder *Giocchi di Putti*, unter denen sich immer auch Szenen mit kindlichen Streitereien finden, ihren Ausgang nehmen (Abb. 4).³ Aber in keinem

dieser Beispiele kämpfen zwei so deutlich unterschiedene Parteien mit so vorhersehbarem Ausgang gegeneinander. Dies konnte der zeitgenössische Betrachter vielmehr aus Verbildlichungen des um 1600 besonders beliebten Themenkreises ›Amor vincit omnia‹: Dabei konnte das Prinzip der geistigen, himmlischen, tugendhaften Liebe (zumeist als Jüngling personifiziert) eine niedrigere Form des Liebesimpulses niederringen und besiegen – das Spektrum der Gegner reicht vom fleischlichen, lasterhaften Liebesgott (in traditioneller Kindergestalt) bis hin zu dem seinen Trieben folgenden Pan als Sinnbild der in der Natur allenthalben wirkenden irdischen Liebeskräfte. Sieht man freilich von der einen Ausnahme der Galeria Farnese ab, wo in drei von vier Ecken je ein ringendes Putten-Paar Aspekte des Kampfes von Eros und Anteros visualisiert, so wird dieses Thema stets als einzelner Ringkampf dargestellt.⁴

Auch Caravaggio hatte das Sujet eines ›Amore divino, che sommetteva il profano‹ in einem heute verlorenen Gemälde für die Sammlung des Kardinals del Monte umgesetzt.⁵ Berühmt wurde aber vor allem seine neue Bildformel für den Triumph des irdischen Amors, die er um 1601/1602 erfand und bei der er einen vielleicht zehn- bis zwölfjährigen Knaben selbstsicher, herausfordernd-lächelnd und in lasziver Pose über den Attributen der verschiedenen am Boden verstreuten Künste thronen lässt (Abb. 5). Von Malern in der Nachfolge Caravaggios wurde diese Erfindung dann mehrere Dutzend Mal variierend aufgegriffen. Dass dieses Thema möglicherweise geradezu als Bekenntnis der künstlerischen Zugehörigkeit dienen konnte, deutet der Fall der

1. Ungefähr zeitgleich mit Renis Gemälde dürfte etwa Jacques Stellas Zusammenstellung verschiedener Kinder-Motive von römischen Sarkophagen sein; das Zeichnungsblatt in Paris, Louvre, Dépt. des Arts graphiques; abgebildet bei Dabbs 1994; dass auch Duquesnoy seine Putten-Skulpturen demonstrativ als kunsttheoretische ›Reflexionsfiguren‹ konzipierte, zeigt Lingo 2007, etwa 57–63.
 2. Philostratos, *Eikones*, I, 6 (§ 4); dazu Von Flemming 1996, v. a. 295–298.
 3. Die Kampf-Szene aus Raffaels Serie überliefert ein Stich des Meisters B mit dem Würfel; 1587 erscheinen in Paris nach Entwürfen des Jean Leclerc II. *Les trente-six figures contentant tous les jeux qui se peuvent jamais enventer et représenter par les enfants*; ein weiteres Beispiel des 16. Jahrhunderts bei Tanzi 2005, 121; es folgen 1647 Giacinto Gimignanis *Scherzi e giuochi diversi de putti* und 1657 Jacques Stellas *Les jeux et plaisirs de l'enfance*; vgl. auch Weddigen 1999; zur Fresken-Ausstattung der Villa Corsini bei Florenz mit Kinderspielen Del Bravo 1980.

4. Dazu etwa Dempsey 1968; Von Flemming 1996; Pierguidi 2006.
 5. Baglione 1642, 136; eine mögliche Kopie nach dem verlorenen Gemälde bei Marini 1987, 384 f. (Kat. 14).



Abbildung 4

Giacinto Gimignani: *Streitende Kinder*, Kupferstich. Aus: *Scherzi e giuochi diversi de putti*, Rom 1647, Tafel 12.

Künstlerkonkurrenz zwischen Caravaggio und Giovanni Baglione an.¹ Im Wettstreit mit Caravaggios *Amor als Sieger* – und für die gleiche Auftraggeberfamilie – hatte Baglione 1602 ein großformatiges Gemälde geschaffen, auf dem ein himmlischer Liebesgott seinen irdischen Widerpart in der Art eines Hl. Michael, der Luzifer niederwirft, überwindet. Damit wird die jeweilige Parteinahme für die eine oder andere Form der Liebe zugleich zu einer stilistischen und künstler-ästhetischen Positionsbestimmung: Der irdische Amor Caravaggios präsentiert sich in ungeschönter Naturwiedergabe, Bagliones geistiger, himmlischer Amor dagegen führt an seinem eigenen Körper die Prinzipien idealisierender Naturnachahmung und überhörender Schönheit vor. Für die weitere Argumentation wichtig wird zudem, dass Baglione sein Gemälde noch in eine zweite Konkurrenz mit einem *Hl. Michael* des ›Caravaggisten‹ Orazio Gentileschi führte und auf dessen Kritik hin eine weitere Version des Kampfes von himmlischer und irdischer Liebe fertigte, bei der im Hintergrund der Teufel sehr wahrscheinlich mit den Gesichtszügen Caravaggios auftaucht.

Dass Baglione jedenfalls seine Künstlerkonkurrenz überhaupt in bildlicher Form propagierte, steht in einer langen Tradition – bei der jedoch bislang das Thema Amor keine Rolle gespielt hatte: Bereits Lukian hatte ein allegorisches Gemälde der *Verleumdung des Apelles* beschrieben, mit dem sich der griechische Maler gegen seine Feinde und Verleumder zur Wehr gesetzt hatte.² Seit dem 15. Jahrhundert bestand ein intensives Interesse an dieser Ekphrasis. Das verlorene Bild des Apelles wurde vielfach rekonstruiert und seine Idee variierend aufgegriffen – so sind allein von Federico Zuccari, dem

langjährigen Principe der römischen Künstler-Vereinigung der Academia di San Luca, aus den Jahren um 1600 mehrere Bilderfindungen bekannt, mit denen sich der Maler visuell gegen Angriffe verteidigte. Dabei belegt der Hinweis auf die *Verleumdung des Apelles* insbesondere auch, dass sich ein Maler durchaus als vermeintlich Unterlegener und Verlierer darstellen konnte – Apelles etwa zeigte, wie er nackt an den Haaren von einer Laster-Personifikation vor den Stuhl eines inkompetenten Richters geschleppt wird. Erst mithilfe ihrer Bilder erringen die Künstler dann letztendlich den gerechten Sieg.

Reni war mit allen diesen ikonographischen Traditionen bestens vertraut: Unmittelbar vor der *Lotta dei Putti* hatte er ein Gemälde mit dem himmlischen Amor, der seinen irdischen Halbbruder an einen Baum fesselt, vollendet. Und etwas später sollte er die Gelegenheit, für eine römische Kirche einen Hl. Michael zu malen, der Luzifer besiegt, dazu nutzen, dem Teufel angeblich ebenfalls die Gesichtszüge eines seiner Hauptgegner im Streit des Jahres 1627, des Kardinals Pamphili, zu verleihen.³ Erweist sich vor diesem Hintergrund nun auch das Geschenk an den Marchese Facchenetti als ein solcher zugleich selbstreflexiver wie selbst-verteidigender Bild-*Concetto*?

Konkurrierende Kunsttheorien der Liebe

Über die rein ikonographischen Aspekte hinaus konnten Kinderspiele und Putten den frühneuzeitlichen Künstlern überhaupt als Demonstrationsobjekt ihrer ingeniosen Erfindungskraft dienen. Zudem ließen sich

1. Dazu Röttgen 1992 und ders. 1993.

2. Lukian, *Calumnia*; zur Rezeption Massing 1990.

3. Pepper 1988, 252 (Kat. 78) und 281 (Kat. 145); Renis *Himmlische und irdische Liebe* als Reaktion auf Caravaggios *Amor trionfante* deutet Von Flemming 2004.

an den Kindlein besonders intensive wirkungsästhetische Mechanismen vorführen – behauptete jedenfalls die zeitgenössische Kunsttheorie: Die ›Zartheit‹ ihrer Seelen machte zunächst die Putten äußerst empfänglich für Affekte, die ›Zartheit‹ ihrer Darstellung stimulierte sodann in exzeptioneller Weise das Mitgefühl der Betrachter. Die *tenerezza* der Kindlein – wie sie exemplarisch Renis Malstil vorführte, Caravaggios Darstellungsweise aber diametral entgegen stand – wurde so als zentraler Qualitätsausweis von Kunst wahrgenommen. Schließlich sollte um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Bildhauer und Kunsttheoretiker Orfeo Boselli gar den Vergleich von antiken und zeitgenössischen Putten-Darstellungen zum Argument in der Auseinandersetzung um *antiqui* und *moderni* zuspitzen.¹

Reni scheint freilich noch weiter gegangen zu sein: Er identifizierte sich richtiggehend mit dem Thema Putten und speziell dem himmlischen Amor, der sich zudem fast nahtlos in das Ideenfeld der christlich-göttlichen Liebe überführen ließ. Nicht zufällig dürfte der Maler etwa 1627 als Probestück einen schlafenden Putto gemalt haben (Abb. 1), dessen Typus er auch bei mehreren Christuskind-Darstellungen verwendete. Und Reni hatte auch schon einen seiner bis dato größten künstlerischen Triumphe 1611 mit der *Strage degli Innocenti*, der Ermordung der unschuldigen Kindlein, denen die Engelsputten bereits die Märtyrerpalmen aus dem Himmel reichen, gefeiert.² Der dramatisch zum Schrei geöffnete Mund des mittleren Amors auf der *Lotta dei Putti* könnte sogar direkt auf die entsprechenden, berühmten Affektfiguren des früheren Gemäldes anspielen. 1640 sollte dann Giovanni Andrea Podestà Reni einen allegorischen Kupferstich dedizieren, in dem unter anderem dessen Vermögen, verschiedene Formen der Liebe auf der Leinwand darzustellen und letztlich visuell in einen liebenden Aufstieg zum Geistigen (und zu Gott) hin zu transformieren, thematisiert ist (Abb. 6).³ Und wiederum blieb



Abbildung 5
Michelangelo da Caravaggio: *Amor vincitore*, Öl auf Leinwand, 1601/1602,
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

das Thema Liebe nicht auf die Ikonographie beschränkt, sondern charakterisierte genauso treffend Renis malerischen Stil: Gioseffomaria Grimaldi sollte erstmals 1640 anlässlich seiner Lobschrift auf Renis heute verlorenes Gemälde der Hochzeit von *Bacchus und Ariadne* von der »grazia Divina« in dessen Malerei sprechen und danach war diese herausragende Eigenschaft aus keiner Würdigung mehr wegzudenken.⁴ Dabei hielt diese schriftliche Fixierung mit Sicherheit nur fest, was längst schon vom Künstler selbst und im Kunstdiskurs der Zeit diskutiert wurde. Der Begriff der *grazia* – abgeleitet von den drei mythologischen Begleiterinnen der Liebesgöttin Venus – sollte die letzte Vollendung der Schönheit benennen, den Teil, der nicht aus rational bestimmbaren Kriterien abgeleitet und in Regeln gefasst werden konnte, sondern aus einer nicht weiter erklärbaren ›Zugabe‹ und einem nicht weiter beschreibbaren, überwältigenden visuellen ›Eindruck‹ resultierte. Apelles in der Antike und Raffael in der Renaissance waren die beiden berühmtesten Maler der *grazia* – und just als deren Reinkarnation galt nun Reni. Wobei sich auch dieser eigentlich antike kunsttheoretische Terminus problemlos ins Christliche wenden ließ und Renis *grazia* zugleich als Zeichen der ihm in besonderem Maße zukommenden göttlichen Liebe und Gnade verstanden werden konnte – entsprechend dem Umstand, dass Renis Ruhm doch zu einem beträchtlichen Teil auf Malereien mit christlichen Themen basierte.

Die genau entgegengesetzten Kategorien und Modelle hatte sich Caravaggio gewählt: Seine mythologischen ›Schutzgötter‹ sind Bacchus und der irdische Amor (zumindest musste es den Zeitgenossen so erscheinen). Zwar mögen Zweifel bleiben, ob sich der Maler im *Bacchino malato* tatsächlich selbst im Rollenporträt festgehalten hat.⁵ Aber außer Frage steht, dass die frappierend naturgetreuen Darstellungen von Weintrauben, Weinlaub und Weingläsern auf Caravaggios Gemälden mit Bacchus und halbwüchsigen Knaben eine so auffällige Rolle spielen, dass sie ebenso als eine Art Markenzeichen verstanden werden konnten wie sein Malstil ungeschönter Naturnachahmung und kontrastreicher Hell-Dunkel-Beleuchtung. Und Ähnliches gilt

1. Colantuono 1989 und ders. 2002; insbesondere auch Duquesnoys Putten-Darstellungen und differenzierte Stil-Modi zeigen exemplarisch, wie präzise die zeitgenössische Form-Wahrnehmung und -Unterscheidung war, dazu Lingo 2007.
2. Zum Erfolg der *Strage* und der Relevanz von *affetti* s. Wimböck 2002, 171–196.
3. Leach/Wallace 1982, 62 (5/171). – Eine umfassende Deutung des Stiches folgt an anderer Stelle.

4. Dazu Spear 1997, 102–127 und Emison 1991.
5. Etwa Herrmann-Fiore 1989.

für die vielfältigen Anspielungen auf die ›irdische Liebe‹ – sei es, dass ein Knabe von einer Eidechse oder Krabbe in den Finger gezwickt wird, dass eine Runde von Jünglingen Liebeslieder singt oder aber, dass einer von ihnen verkleidet das Modell für den *Amor trionfante* abgibt. Wobei insbesondere diese frühen Werke in den römischen Sammlungen der 1620er Jahre das Caravaggio-Bild bestimmten. Zudem bezeichnet Caravaggio oder aber ein Gefolgsmann aus seinem engsten Umkreis in einem Spottgedicht die eigenen Gemälde als seine Kinder. Aufgerufen wird damit eine Tradition ›sexualisierter Kunsttheorie‹, die mit dem späten 15. Jahrhundert weite Verbreitung zu finden begann und männliche Potenz mit kreativer Potenz gleich setzte, wobei aus der Verbindung dieser Künstlerpotenz mit der weiblich gedachten Malkunst eben die Werke hervorgingen.¹ Guido Reni, für den Liebe und Kunst ebenfalls eine zentrale Leitidee darstellen, verfolgte in diesem Punkt – das kann hier nur angedeutet werden – wiederum eher die entgegengesetzte ›Sublimations-Idee‹, wonach künstlerische Schaffenskraft aus sexueller Enthaltsamkeit resultierte.

Blickt man nun mit diesem Wissen um den in Grundzügen rekonstruierten zeitgenössischen Seh- und Diskussionshorizont erneut auf Renis *Lotta dei Putti* (Abb. 2) – ein Geschenk an den kunstliebenden Gönner für Hilfe in Zeiten der Anfeindung –, dann lässt es sich kaum noch anders denn als Selbst-Apologie Renis verstehen: Die Kunst des Bologneser Malers, wie sie die Amor-Putten repräsentieren, droht den brutalen Angriffen der Bacchus-Knaben zu erliegen, die Caravaggio und seine Anhänger mit ihren konträren künstlerischen Zielen verkörpern. Die zarten Kindlein werden jedoch das Mitgefühl der Betrachter in besonderem Maße gefangen nehmen und dafür sorgen, dass die Seite und Sache Renis ihre Unterstützung erhält. Letztlich wird der scheinbar unterlegene Maler also mithilfe seines Gemäldes (und ähnlich wie schon Apelles) doch als Sieger aus diesem Kampf hervorgehen. Bedenkt man zudem, dass sich in Wirklichkeit um die Mitte der 1620er Jahre in Rom die Gefolgschaft Caravaggios langsam aufzulösen begann, zu der im Übrigen Renis Verleumder Giovan Giacomo Sementi gar nicht im engeren Sinne gehörte, ergibt sich noch eine weitere entscheidende Schlussfolgerung: Zu diesem Zeitpunkt konnten Name und Kunst des 1610 verstorbenen Caravaggio offenbar schon stellvertretend für alle ästhetischen ›Fehlentwicklungen‹ und für alle Gegner der ›wahren‹ Kunstbestrebungen stehen.²

Deutlich wird dabei auch, dass Reni deshalb keinen einzelnen Zweikampf dargestellt hat, da er das Aufeinandertreffen ganzer Kunststrichtungen oder Kunst-Schu-

len thematisieren wollte: die Anhänger Caravaggios gegen diejenigen Maler, die wie Reni eine idealisierende Überhöhung propagierten (ausgehend von den späten Werken Annibale Carraccis). Die Vorstellung mehrerer ›künstlerischer Schulen‹, die nicht nur eine geographische Herkunft, sondern damit verbunden auch charakteristische übergreifende ästhetische Normen bezeichnen, war offenbar erst wenige Jahre zuvor im Umkreis der Carracci lanciert worden. Dies gilt unbenommen der Tatsache, dass bereits Plinius von der Entwicklung geographisch unterschiedlicher *genera picturae* der Antike – sinngemäß ›Malerschulen‹ – berichtete (nat. hist. 35, 75), und dass selbst der Begriff *scuola* vereinzelt schon im Zusammenhang mit den Bildkünsten verwendet worden war: zuerst bei Michele Savonarola um 1447 für die Maler der Stadt Padua und dann etwa bei Vasari, zum Beispiel für den Werkstattverbund zweier Trecento-Bildhauer.³ In der Bedeutung jedoch, dass ›Schule‹ nicht nur eine bestimmte Gruppe, sondern zugleich eine grundlegende künstlerische Position meint, lässt sich der Terminus erstmals in Giovanni Battista Agucchis ursprünglich zwischen 1607 und 1615 verfasstem, aber erst 1646 fragmentarisch zum Druck gelangtem Malereitragat nachweisen. Monsignore Agucchi, der in Rom in engem Kontakt mit Annibale Carracci und seinem Kreis stand und als partielles ›Sprachrohr‹ von deren Kunstdiskurs gelten darf, unterschied hier die vier Grundpositionen der *scuola Romana*, der *scuola Vinitiana*, der *scuola Lombarda*, der *scuola Toscana* (ihre-seits noch einmal in Florentinisch und Sienesisch unterteilt) und nordalpin der Schule des Albrecht Dürer.⁴ Der Maler Domenichino – ehemaliger Kollege Renis in der Werkstatt des Annibale Carracci – sollte allerdings in einem wohl 1632 verfassten Brief behaupten, er selbst habe ursprünglich diese Einteilung eingeführt:⁵

Mi adoperai nel distinguer e far riflessione all maestri e maniere di Roma, di Venezia, di Lombardia, ed a quelli ancora della Toscana.

21

Schließlich ergänzte bereits 1614 – zu einem Zeitpunkt also, da Agucchis Traktat (wenn überhaupt schon vollendet) höchstens in einigen wenigen Abschriften zirkulierte – der Bologneser Maler und Gelegenheitsliterat Giovan Luigi Valesio, der bei Ludovico Carracci gelernt

1. »Nella pittura intendo la mia prole«; zur Frage des Verfassers und zusammenfassend zu den literarischen Kenntnissen Caravaggios (allerdings mit ungenauer Übersetzung der Passage) Colantuono 2006, v.a. 58 f.; zum ideengeschichtlichen Kontext Pfisterer 2005.
2. Zur Situation im Rom der 1620er Jahre Moir 1967, Bd. 1, 128–145.

3. Ein Überblick zum kunsthistorischen Begriff der ›Schule‹ bei Grassi/Pepe 1994, 850–854, s.v. ›Scuola‹; zu seiner Vorgeschichte im Cinquecento und der Bedeutung der aristotelischen *Poetik* auch Hochmann 2007. – Dass allein die Gliederung von Künstler-Katalogen nach lokalen ›Schulen‹ (d.h. als Herkunftsangabe) noch kein verstärktes Bewusstsein für unterschiedliche künstlerische Positionen bedeuten muss, zeigt 1615 der Traktat von Gigli 1996.
4. »Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Durero formò la Scuola sua, & è meritevole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno hauuti molti altri artisti valorosi artefici [...]« Zitiert nach Mahon 1947, 246; vgl. ebd., 119–123 und Grassi/Pepe 1994, 852.
5. Der Brief überliefert von Bellori 1976, 371 f., adressiert an den Historiker Francesco Angeloni in Rom.

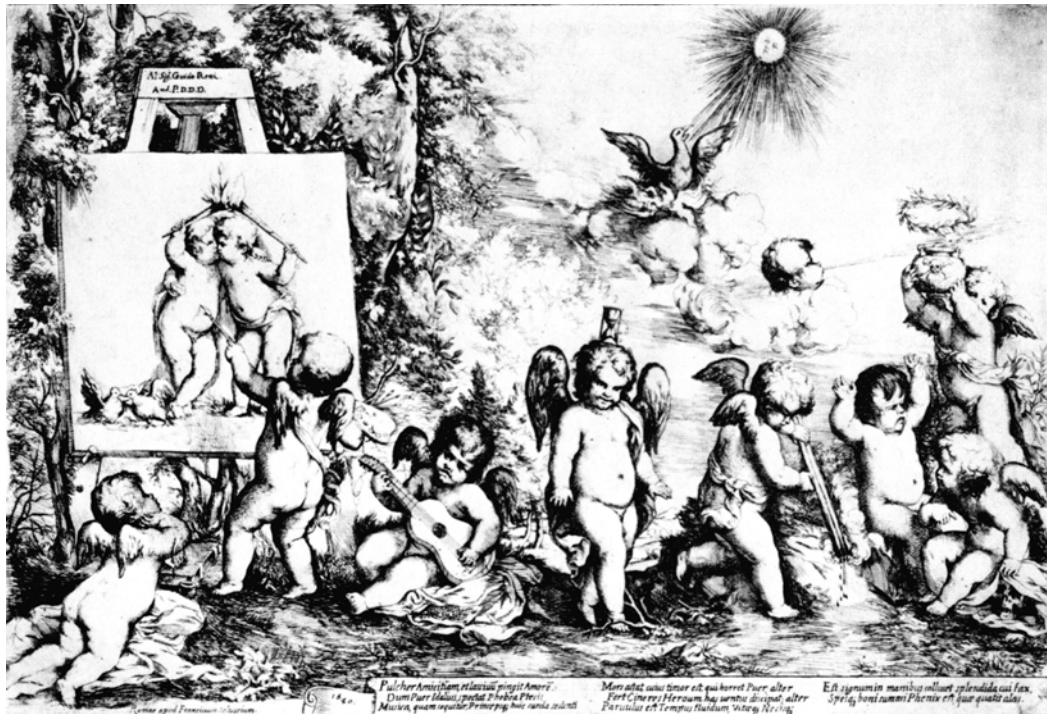


Abbildung 6
Giovanni Andrea Podestà: Allegorie für Guido Reni, Kupferstich, 1640.

hatte, im Rahmen einer Verteidigungsschrift für den Dichter Marino, dass es neben den Mitgliedern der »Accademie Fiorentine«, der »Accademie Veneziane«, der »Classe del divin Raffaele«, den »Accademie della Lombardia« und den »Oltromontani« auch noch eine »[scuola] de' Carracci in Bologna« gebe.¹ Um 1620 sollte dann der in Rom tätige Arzt Giulio Mancini das Spektrum der »ordini, classe o ver vogliam dire schole« auf den für Renis *Lotta dei Putti* entscheidenden Gegensatz von Caravaggio- und Carracci-Anhängern zuspitzen, indem er der Schule Caravaggios, als deren Charakteristika er eine forcierte Hell-Dunkel-Technik und die »Naturwahrheit« der Einzelobjekte nennt, diejenige der Carracci mit Guido Reni als einem Hauptvertreter kontrastiert:²

Questa ha per proprio l'intelligenza dell'arte con gratia et espression d'affetto, [...] vede il naturale, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora, e con lume naturale gli dà il colore e l'ombra con le movenze e gratie.

In diesem Kontext scheint schließlich auch bedeutsam, dass offenbar schon der 1602 verstorbene Agostino Carracci die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte Vorstellung, ein perfekter Maler müsse die je besten Qualitäten der führenden Renaissance-Maler: Michelangelo, Tizian, Correggio usw., in sich vereinen,

um eine Auflistung künstlerischer Vorzüge ganzer Regionen erweiterte, die der Vorstellung einer römischen, venezianischen und lombardischen Schule bereits sehr nahe kommt.³ Ohne die Ursprungs-Frage hier bis ins letzte Detail klären zu können, spricht doch all dies auf jeden Fall dafür, dass die Vorstellung von unterschiedlichen Malerschulen mit eigenen kunsttheoretischen Positionen rund zwei Jahrzehnte vor Renis *Lotta dei Putti* im Carracci-Umkreis zwischen Rom und Bologna geprägt worden war. Und auch wenn es schon zuvor deutlich wahrnehmbare Unterschiede in den künstlerischen Positionen gegeben hatte – etwa die Konkurrenz zwischen Raffael- und Michelangelo-Anhängern im Rom der Hochrenaissance oder Vasaris Differenzierung zwischen der florentinisch-römischen und der venezianischen Malerei (der auch von anderen ausgetragene *disegno / colorito*-Streit) –, so ist doch unmittelbar einsehlich, dass nun zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein intensiviertes Bewusstsein pluraler ästhetischer und kunsttheoretischer Positionen zum Ausdruck kommt.

Wie ungewohnt diese neue Einteilung dennoch zunächst war, kann abschließend ein Vergleich verdeutlichen: Der römische Adlige Vincenzo Giustiniani, einer der renommiertesten Kunstsammler der Zeit und Caravaggio-Freund, unternimmt in einem möglicherweise ebenfalls in den 1610er Jahren verfassten Brief über die Malkunst noch keinerlei Anstalten, nach Kunstschulen zu klassifizieren, sondern teilt alle Gemälde egal welcher Herkunft in zwölf Schwierigkeitsgrade

1. Valesio 2007, 5 (nach Zählung der Ausg. 1614).
2. Mancini 1956–1957, Bd. 1, 108–111; schon 1606 spricht Baglione in einem Prozess von den »aderenti del Caravaggio«, s. Spezzaferro 1975, 53 f.; zu Mancinis Manuskript gebliebenen *Considerazioni* und der weiteren Entwicklung auch Bickendorf 2007.

3. Malvasia 1841, Bd. 1, 129: »Chi farsi un bon pittor cerca e desia,/ Il disegno di Roma habbia alla mano,/ La mossa coll'ombrar Veneziano,/ E il degno colorir di Lombardia,/ [...]« Vgl. Ginzburg Carignani 2000, 13–24.

ein, um dann in der höchsten Klasse exemplarisch nebeneinander und in ihrem prinzipiellen künstlerischen Herangehen nicht unterschieden Caravaggio, die Carracci und Guido Reni anzuführen.¹

Wenn aber Guido Renis Gemälde einer der ersten Versuche wäre, den Kampf konkurrierender Malerschulen und zweier konträrer Stil-Optionen im Bild darzustellen,² dann würde dies auch erklären, warum die moderne Forschung das Gemälde zunächst falsch, nämlich um zwanzig Jahre zu früh in Renis Œuvre – genauer: ans Ende seiner eigenen, caravaggesken Phase um 1605 – einordnen konnte.³ Sie hatte sich durch die ›gegnerischen Putti‹ täuschen lassen. Zwar ebenfalls nicht den ›Kampf der Schulen‹, aber immerhin schon die Stil-Mischung hatte dagegen bereits Malvasia erkannt, als er zu dem Gemälde urteilte: »in der Farbgebung fast wie Caravaggio, aber von guter Zeichnung«⁴.

»Gran forza della novità« oder: »détruire la peinture«?

Die brutale Gewalt, mit der die ›Bacchus-Putten‹ auf Renis Gemälde gegen die Amoretten vorgehen, liefert eine weitere Facette der negativen Gesamtcharakterisierung Caravaggios und seiner Anhänger. Caravaggios Aggressivität – Beleidigungen, tätliche Übergriffe, mindestens ein Mord – scheint dabei von ihm selbst nicht unterdrückt und verborgen, sondern geradezu als Bestandteil seines Künstler-Images kultiviert und inszeniert worden zu sein. Porträts des Malers zeigen ihn als grimmig-melancholischen Außenseiter und Ausnahme-gestalt. Entsprechend evozieren auch seine Gemälde in ungewohnter Direktheit Szenen von Gewalt: Waffen tief im Fleisch der Opfer, spritzendes Blut, schockierende Ansichten. Person und Werk spiegeln und ›authentifizieren‹ sich so gegenseitig – denn auch noch im frühen 17. Jahrhundert kursierte die Theorie, dass »jeder Maler sich selbst malt«.⁵ Und diese Eigenschaften des Meisters fanden sich zumindest teilweise auch bei seiner Entourage und seinen Nachfolgern – ganz im Gegensatz zu Giovanni Baglione oder Guido Reni, die größten Wert auf gebildetes und gepflegtes Auftreten und auf die Abzeichen ihres sozialen Erfolgs legten (im Falle Renis gingen diese offiziellen Auftritte offenbar mit Zurückgezogenheit und Bescheidenheit im Alltag einher).

›Gewalt‹ scheint aber wiederum nicht nur ein Leitbegriff für das Leben und die Bildthemen Caravaggios, sondern auch für seinen Malstil. Poussin behauptete – so überliefert es sein Schüler André Félibien –, Caravaggio »sei auf die Welt gekommen um die Malerei zu zerstö-

ren«, denn Caravaggio habe sich dazu hinreißen lassen (so die weitere Erklärung Félibiens), die »Wahrheit der Natur so abzubilden, wie er sie gesehen habe«⁶. ›Zerstörung der Malerei‹ im Sinne Poussins meint also wohl die radikale Missachtung aller in langer Tradition aufgebauten Theorien, (idealisierender) Normen und künstlerischer Praktiken. Caravaggios effektivste Form der Gewalt richtet sich demnach gegen die *Kunst* der Malerei selbst – denn sein unmittelbar ›kopierendes‹ Abbilden der Natur zählte offenbar überhaupt nicht zu dieser *Ars*. Wie aber kommt Poussin zu dieser Einschätzung? Denn das bloße Nachbilden der Natur wurde zwar spätestens seit der Hochrenaissance deutlich geringer geachtet als die »imitatione al meglio«, aber doch deshalb nicht gleich ganz aus dem Kreis der Malkunst ausgeschlossen und als deren ›Zerstörung‹ verstanden.⁷ In den späteren Künstlerviten des Giovan Pietro Bellori (1672) sollten gar im Gegenteil die Carracci durch ihr neues Interesse an der Naturnachahmung das »vizio distruttore« des manieristischen Malstils, der sich angeblich allein aus der Phantasie der Künstler speiste, überwunden und die Malerei zurück ans Licht geführt haben.⁸

Sieht man Poussins Rede vom »détruire la peinture« jedoch vor dem Hintergrund von Caravaggios eigenen Gewalt-Inszenierungen, wäre zu überlegen, ob Poussins Äußerung wirklich nur als zugespitztes Bonmot zu verstehen ist oder nicht vielmehr eine von Caravaggio selbst verfochtene Leitidee ins Negative verkehrt aufgriff.⁹ Denn positiv gewendet würde Caravaggio durch das vorgebliche Auslöschen der [alten] Malerei[-Tradition] das exzeptionelle Vermögen zugesprochen, einen radikalen Neuanfang der Malerei zu setzen (oder besser: zu postulieren, da natürlich auch Caravaggios Malerei in Wirklichkeit auf vorausgehende Kunst rekurrierte). Unter dem Schleier von Poussins Kritik wäre der von Caravaggio selbst forcierte Mythos eines künstlerischen Neuanfangs tradiert, der sich einzig auf die Natur und damit auf keinerlei künstlerische Abhängigkeiten zu gründen behauptete. Damit gut zusammen gehen würde, dass Caravaggio offenbar auch sehr sorgfältig zu verschleiern wusste, bei wem er in die Lehre gegangen war – sich also in dieser Hinsicht ebenfalls als Autodidakt präsentierte, der wiederum allein das Vorbild der Natur

1. Alle drei verbinden laut Giustiniani 1981, 44 »dipingere di maniera [...] con l'esempio avanti del naturale« zu einem eigenen Stil.
2. Ein kritisch-witziges Kontrastieren von Stil-Optionen scheint bezeichnenderweise bereits im Frühwerk Annibale Carraccis nachweisbar, vgl. etwa Zapperi 1990, 57–62.
3. Etwa Pepper 1971.
4. Malvasia 1983, 223.
5. Vgl. Sohm 2002 und Puttfarcken 2007.

6. Félibien 1725, Bd. 3, 194 f., der dann Poussin freilich widerspricht: »M. Poussin, lui repartit-je, ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de l'aversion qu'il avoit pour lui. Car si le Poussin cherchoit la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissoit emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyoit : ainsi ils étoient bien opposez l'un à l'autre.« Von diesem Dictum ausgehend die Analysen bei Marin 1977.
7. Vgl. die Einschätzungen des Lucio Faberio 1603 anlässlich der Leichenrede auf Agostino Carracci, zitiert nach Malvasia 1841, Bd. 1, 309, und Giustiniani 1981.
8. Bellori 1976, 31 f.
9. In diesem Sinn lässt sich auch das Urteil von Baglione 1642, 138 verstehen: »Michelangelo Amerigi fu homo Satirico, & altiero; ed usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiche a lui pareva d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima, haver' esso rovinata la pittura [...]«

nachahmt, aber keinem Lehrer verpflichtet ist. Zerstören der Tradition, Autodidaxe und ausschließliches Orientieren an der Natur – genau diese drei Begriffe hatte etwa der spanische Naturphilosoph und Mediziner Juan Huarte in seiner wegweisenden Abhandlung über die verschiedenen menschlichen Begabungsstufen von 1575 (in italienischer Übersetzung 1582 publiziert) für die höchsten und außergewöhnlichsten Geister, ›Genies‹ in heutiger Terminologie, reklamiert, denen allein es möglich sei, wirklich Neues und Wunderbares zu erfinden.¹ In diesem Kontext wäre die Zerstörung der Malerei für Caravaggio überhaupt die einzige Möglichkeit gewesen, sein überragendes künstlerisches *ingenio* und die *novità* seiner Malerei unter Beweis zu stellen. Erst dann würde im Übrigen auch die Zielrichtung eines anderen Angriffs gegen Caravaggio wirklich deutlich: Federico Zuccari soll angesichts von Caravaggios Gemälden der Contarelli-Kapelle gesagt haben, er sehe »nichts anderes als die Gedanken Giorgiones.«² Zunächst wird Caravaggio damit der ›un-intellektuellen‹, nicht-idealisierenden Tradition venezianischer Farbmalerei zugeordnet, vor allem aber will Zuccari mit dieser ›kunsthistorischen Einordnung‹ offenbar in Abrede stellen, dass es dem Rivalen tatsächlich gelungen wäre, mit seiner Malerei der unmittelbaren Naturnachahmung eine Revolution der Malerei einzuleiten.

Die »gran forza della novità«, die gewaltigen (teils konkurrierenden und zerstörerischen) ›Kräfte‹, die mit einem solchen künstlerischen Neuanfang einhergehen, und überhaupt die Möglichkeiten, einen solchen Neuanfang zu realisieren, waren ein zentrales, wenngleich bislang von der Forschung wenig beachtetes Thema des Kunstdiskurses um 1600. Ganz in diesem Sinne mehrten sich ab dieser Zeit auch die Zeugnisse, die Malerei als ›Gewaltakt‹, Maler als ›Soldaten‹ und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher künstlerischer Positionen als ›Kampf‹ beschreiben – den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt dann 1665 Sebastiano Mazzonis Gedicht zur *Pittura guerriera* dar, ein parodiertes Epos, in dem die Rolle der gegeneinander kämpfenden Ritter von den verfeindeten Malerschulen von Florenz / Rom und der Lombardei / Venedigs eingenommen werden.³

Selbst Malvasia begann seine handschriftlichen Skizzen zur Vita Guido Renis mit einer Reflektion über das ›Neue‹ als fundamentale Triebkraft menschlichen Erfindens und Schaffens:⁴

1. Huarte 1582, 73 f., wo es zur zweiten und dritten ›Begabungsstufe‹ heißt: »Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piollata, nella quale nessuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno inventione alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto perfetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro [...].«
2. Baglione 1642, 137; zur Deutung Spezzaferro 1975, 56–60.
3. Dazu ausführlich Rossi 1999.
4. Malvasia 1983, 199.

Gran forza della novità! Ella è quel condimento che appaga ogni gusto, quel lume che abbaglia ogni vista, quella cometa che ruba ogni nostro sguardo alle stelle. [...] Sarà dunque, come fu sempre la novità la più sicura meta, che gloriosamente toccar possa l'umana industria e 'l più fortunato lido al quale felicemente approdino le merci straniere di più ingegnosi ripieghi.

In der gedruckten Fassung schrumpfte dieser euphorische Auftakt zwar zusammen:⁵

Così angusto e ristretto non è il campo della gloria, ch'ogni di nuovo sito non iscuopra e non trovi, chi per mieterne immortal frutto al suo nome [...] ostinatamente si pose.

Deutlich wird dennoch, dass sich die Relevanz des Kriteriums ›Neuheit‹ nicht mehr vernachlässigen ließ. Die Anhänger der verschiedenen ästhetischen und kunsttheoretischen Positionen in den Jahrzehnten um und nach 1600 mussten dazu Stellung beziehen. Die Spannweite der Antworten reichte vom konsequenten Abstreiten, dass Neuheit überhaupt ein Wert sei, über verschiedene Zwischenpositionen und modifizierte *imitatio*-Theorien, die etwa das künstlerisch Neue nicht im Thema, sondern allein auf bestimmten Ebenen der formalen Gestaltung erkennen wollten, bis eben hin zu Caravaggios Versuch eines radikalen Traditionsbruchs.⁶ Entsprechend wurde von den verschiedenen künstlerischen Richtungen und ›Kunstschulen‹ der Umgang mit Tradition und Innovation und die Erscheinungsformen und Grenzen des ›Neuen‹ künstlerischer Erfindung in neuer Intensität diskutiert. Und nicht alle Urteile fielen dabei so salomonisch aus wie das des Historikers Virgilio Malvezzi (1639), der sowohl Caravaggio wie Guido Reni eine »neuartige Malweise« (»un modo nell'eguire nuovo«) attestierte, »l'uno con la forza del dipingere, l'altro con la nobiltà dell'aria.«⁷ Möglicherweise lässt sich daher Guido Renis *Lotta dei Putti* in letzter Konsequenz auch als gemaltes Manifest gegen die gewalttätigen Versuche Caravaggios und seiner Anhänger (und zugleich als frühestes kritisches Überlieferungs-Dokument dazu) verstehen, ›Neuheit in der Kunst‹ durch ein radikales Zerstören (vermeintlich) aller Traditionen und durch die gewaltsam-schockierende Wirkung allein der ›(Natur-)Wahrheit‹ erreichen zu wollen.⁸

5. Ders. 1841, Bd. 2, 5.
6. Eine besonders explizite zeitgenössische Bestimmung unterschiedlicher Positionen findet sich in einem Dialog zwischen Lelio Guidiccioni und Gianlorenzo Bernini, dazu D'Onofrio 1966 und Schütze 2007; vgl. außerdem Loh 2004; Cropper 2005 und Unglaub 2006, v.a. 38–70.
7. Das Zitat aus der Einleitung von Malvazzis *Principali successi della Monarcia di Spagna nell'anno 1639* zitiert nach Raimondi 1988, 86 f.; vgl. auch Schütze 2007, 354.
8. Zur künstlerischen ›Gewalt der Wahrheit‹ auch Nancy 2006.

Bibliographie

- Baglione, Giovanni (1642): *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [...]. Rom: Andrea Fei.
- Bellori, Giovan Pietro (1976): *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Hrsg. von Evelina Borea. Turin: Einaudi (= I millenni).
- Bickendorf, Gabriele (2007): »Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick«, in: Krause, Katharina/Niehr, Klaus (Hrsg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 33–52.
- Bottari, Giovanni Gaetano/Ticozzi, Stefano (Hrsg.) (1822–1825): *Racolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* [...]. 8 Bde. Mailand: Silvestri. (= Biblioteca scelta di opere italiane, antiche, moderne, 107–114).
- Chantelou, Paul Fréart de (2001): *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Hrsg. von Milovan Stani. Paris: Macula-L'Insulaire.
- Ciammitti, Luisa (2000): »Questo si costuma ora in Bologna: una lettera di Guido Reni, aprile 1628«, in: *Prospettiva* 98–99, 194–203.
- Colantuono, Anthony (1989): »Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome«, in: *I Tatti Studies* 3, 207–234.
- Colantuono, Anthony (1997): *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colantuono, Anthony (2002): »Scherzo: hidden meaning, genre, and generic criticism in Bellori's Lives«, in: Bell, Janis C./Willette, Thomas C. (Hrsg.): *Art History in the Age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 239–256.
- Colantuono, Anthony (2006): »Caravaggio's Literary Culture«, in: Warwick, Genevieve (Hrsg.): *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*. Newark: University of Delaware Press (= Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture), 57–68.
- Cropper, Elizabeth (2005): *The Domenichino Affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*. New Haven/London: Yale University Press.
- Dabbs, Julia K. (1994): »Not mere child's play: Jacques Stella's *Jeux et plaisirs de l'enfance*«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 125, 303–312.
- Del Bravo, Carlo (1980): »La »fiorita gioventù« del Volterrano«, in: *Artibus et historiae* 1, 47–68.
- Dempsey, Charles (1968): »Et nos cedamus amori. Observations on the Farnese Gallery«, in: *The Art Bulletin* 50, 363–374.
- D'Onofrio, Cesare (1966): »Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni«, in: *Palatino* 10, 127–134.
- Ebert-Schifferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.) (1988): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M./Bologna: Schirn Kunsthalle/Alfa.
- Emison, Patricia (1991): »Grazia«, in: *Renaissance Studies* 5, 427–460.
- Félibien, André (1725): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* [...]. 8 Bde. Trevoux: Imprimerie de S.A.S.
- Ferrari, Oreste (1997): »Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture«, in: *Storia dell'Arte* 90, 151–161.
- Fumaroli, Marc (1988): »La *Galeria* de Marino et la *Galerie Farnèse*: épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600«, in: *Les Carrache et les décors profanes*. Rom u.a.: École Française de Rome (= Collection de l'École Française, 106), 163–182.
- Gigli, Giulio Cesare (1996): *La Pittura trionfante*. Hrsg. von Barbara Agosti und Silvia Ginzburg. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro (= Biblioteca di letteratura artistica, 2).
- Ginzburg Carignani, Silvia (2000): *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*. Rom: Donzelli.
- Giustiniani, Vincenzo (1981): *Discorsi sulle arti e sui mestieri*. Hrsg. von Anna Banti. Florenz: Sansoni (= Raccolta di opere inedite e rare).
- Grassi, Luigi/Pepe, Mario (1994): *Dizionario dei termini artistici*. Mailand/Turin: TEA/Utet.
- Herrmann-Fiore, Kristina (1989): »Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti«, in: *Caravaggio: nuove riflessioni*. Rom: Palombi (= Quaderni di Palazzo Venezia, 6), 95–134.
- Hochmann, Michel (2007): »À propos des débus de l'opposition entre Venise et Rome: le rôle de l'Accademia degli Infiammati et de Bernardino Tomitano«, in: Bayard, Marc (Hrsg.): *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Rom/Paris: Somogy Editions d'Art (= Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 8), 157–169.
- Huarte, Juan (1582): *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini* [...]. Venedig: Aldus.
- Leach, Mark Carter/Wallace, Richard W. (Hrsg.) (1982): *The Illustrated Bartsch*. Bd. 45: *Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York: Abaris Books.
- Lingo, Estelle (2007): *François Duquesnoy and the Greek Ideal*. New Haven/London: Yale University Press.
- Loh, Maria H. (2004): »New and improved: repetition as originality in Italian Baroque practice and theory«, in: *The Art Bulletin* 86, 477–504.
- Mahon, Denis (1947): *Studies in Seicento Art and Theory*. London: The Warburg Institute (= Studies of the Warburg Institute, 16).
- Malvasia, Carlo Cesare (1841): *Felsina Pittrice*. Hrsg. von Giampietro Zanotti. 2 Bde. Bologna: Guidi all'Ancora.
- Malvasia, Carlo Cesare (1983): *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*. Hrsg. von Lea Marzocchi. Bologna: Alfa (= Rapporti della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, 40).
- Mancini, Giulio (1956–1957): *Considerazioni sulla pittura*. Hrsg. von Adriana Marucchi/Luigi Salerno. 2 Bde. Rom: Accademia Nazionale dei Lincei.

- Marin, Louis (1977): *Détruire la peinture*. Paris: Galilée (= Écritures/figures).
- Marini, Maurizio (1987): *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio »pictor praestantissimus«* [...]. Rom: Newton Compton (= Quest' Italia, 117).
- Massing, Jean Michel (1990): *Du texte à l'image: la calomnie d'Apelle et son iconographie*. Straßburg: Presses universitaires de Strasbourg.
- Moir, Alfred (1967): *The Italian Followers of Caravaggio*. 2 Bde. Cambridge: Harvard University Press.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *Am Grund der Bilder*. Berlin: Diaphanes.
- Negro, Emilio/Pirondini, Massimo (Hrsg.) (1992): *La scuola di Guido Reni*. Modena: Artioli.
- Pepper, D. Stephen (1971): »Caravaggio and Guido Reni: Contrasts in Attitudes«, in: *Art Quarterly* 34, 325–344.
- Pepper, D. Stephen (1988): *Guido Reni. L'opera completa*. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Pfisterer, Ulrich (2005): »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja (Hrsg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin: Akademie Verlag (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), 41–72.
- Pierguidi, Stefano (2006): »Sull'Amor omnia vincit del J. P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600«, in: *Bollettino d'Arte* 91, 63–76.
- Pollak, Oskar (1931): *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*. 2 Bde. Hrsg. von Dagobert Frey. Wien u.a.: Filser (= Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom, 1–2).
- Puttfarken, Thomas (2007): »Caravaggio and the representation of violence«, in: *Umini* 55/3, 183–195.
- Raimondi, Ezio (1988): »Literatur in Bologna im Zeitalter Renis«, in: Ebert-Schifferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M./Bologna: Schirn Kunsthalle/Alfa, 71–88.
- Rossi, Massimiliano (1999): »La peinture guerrière: artists et paladins à Venise au XVIII^e siècle«, in: Careri, Giovanni (Hrsg.): *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*. Paris: Klincksieck, 67–108.
- Röttgen, Herwarth (1992): *Caravaggio – Der irdische Amor, oder: Der Sieg der fleischlichen Liebe*. Frankfurt a.M.: Fischer (= Fischer-Taschenbücher, 3966: Kunststück).
- Röttgen, Herwarth (1993): »Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno«, in: *Storia dell'Arte* 79, 326–340.
- Salvy, Gérard-Julien (2001): *Reni*. Mailand: Electa (= I maestri, 17).
- Schütze, Sebastian (2007): »Liberar questo secolo dall'invidare gli antichi. Bernini und die Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Myssok, Johannes/Wiener, Jürgen (Hrsg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*. Münster: Rhema, 345–358.
- Sohm, Philip (2002): »Caravaggio's Deaths«, in: *The Art Bulletin* 84, 449–468.
- Spear, Richard E. (1997): *The »Divine« Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven/London: Yale University Press.
- Spezzaferro, Luigi (1975): »Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo«, in: *Storia dell'Arte* 23, 53–60.
- Stillers, Rainer (2006): »Bilder einer Ausstellung: Kunstwahrnehmung in Giovan Battista Marinos »Galeria«, in: Guthmüller, Bodo/Hamm, Berndt/Tönnemann, Andreas (Hrsg.): *Künstler und Literatur: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, 231–251.
- Stoichita, Victor Ieronim (1998): *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink (= Bild und Text).
- Tanzi, Marco (2005): »Misto-Cremona 1«, in: *Kronos* 9, 115–156.
- Unglaub, Jonathan (2006): *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valesio, Giovanni Luigi (2007): *Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura ... In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino (Bologna 1614)*. Hrsg. von Ulrich Pfisterer (= Fontes, 3). URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385>.
- Von Flemming, Victoria (1996): *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*. Mainz: Zabern (= Berliner Schriften zur Kunst, 6).
- Von Flemming, Victoria (2004): »Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder«, in: Fend, Mechtild/Koos, Marianne (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln u.a.: Böhlau (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe, 30), 99–119.
- Weddigen, Tristan (1999): »Tapisserie und Poesie. Gianfrancesco Romanellis Giochi di Putti für Urban VIII.«, in: Imorde, Joseph/Neumeyer, Fritz/Weddigen, Tristan (Hrsg.): *Barocke Inszenierung*. Emsdetten/Zürich: Edition Imorde, 73–103.
- Welzel, Barbara (2006): »Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen«, in: Felfe, Robert/Lozar, Angelika (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin: Lukas, 109–129.
- Wimböck, Gabriele (2002): *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*. Regensburg: Schnell & Steiner (= Studien zur christlichen Kunst, 3).
- Zapperi, Roberto (1990): *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*. Berlin: Wagenbach.