

Caravaggios Obstkorb zwischen Grotteske und Galeriebild

Martin Raspe

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

Modern kommt uns auch die Gestaltungsweise vor. Die leuchtenden Farben und der helle Hintergrund scheinen mit dem typischen Helldunkel Caravaggios unvereinbar, wir bringen sie vielmehr mit dem Impressionismus in Verbindung. Den Sinn für kunstvoll konturierte Flächenformen assoziieren wir üblicherweise mit dem Jugendstil, den artifiziellen Blickwinkel und die „realistische“ Wiedergabe der Wirklichkeit kennen wir vor allem aus Photographien des 20. Jahrhunderts.

Auch die Kunstwissenschaft betont an dem Bild die Neuheit. Es gilt als eines der ersten autonomen Stilleben, bisweilen wird es geradezu als Gründungswerk dieses neuen, überaus erfolgreichen Genres angesehen.¹ Diese Einschätzung möchte ich keineswegs bestreiten, aber doch relativieren. Gewiß ist Caravaggios Gemälde ein frühes Zeugnis für eine neue Entwicklung. Man kann aber nicht behaupten, es habe das Gesicht der Gattung entscheidend geprägt. Gerade das, was die Modernität seiner Komposition ausmacht, vermeiden die Nachfolger geflissentlich. Gelegentlich kommt zwar ein heller Hintergrund vor, aber Caravaggios radikale Reduktion des Gegenstands auf das Wesentliche, die Stilisierung der Umrisse und vor allem die kühne Perspektive haben kaum Nachahmer gefunden.² Im barocken Stilleben dominieren stattdessen überbordender Reichtum, Helldunkelmalerei und die traditionelle Schrägsicht auf eine Tischplatte.

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

1 Zusammenfassende Diskussion der Stilleben-Frage bei Ebert-Schifferer, S.: Caravaggios Früchtekorb - das früheste Stilleben? Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2000, 1-23; zur Entwicklung der Gattung im Allgemeinen dies.: Die Geschichte des Stillebens, München 1998, bes. 80-84.

2 Eines der wenigen anscheinend unmittelbar von Caravaggio angeregten Gemälde ist der Früchtekorb des Balthasar van der Ast von ca. 1625 (Berlin, SMPK) (Abb. 5). Der Künstler übernimmt das Thema und den hellen Hintergrund, verändert jedoch die Perspektive zu einer traditionellen Aufsicht und bereichert die Komposition um Insekten und Reptilien, weitere auf dem Tisch verteilte Früchte sowie einige Meerschnecken. Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 81, Abb.58.

An der Autorschaft Caravaggios gibt es keine begründeten Zweifel, und die Aufbewahrung in der Pinacoteca Ambrosiana ist bereits im frühen 17. Jahrhundert dokumentiert.³ Das Bild scheint sich weitgehend unverändert und in gutem Zustand erhalten zu haben; gelegentliche Vermutungen, die Leinwand sei aus einem größeren Zusammenhang herausgeschnitten, oder der Hintergrund sei erst später hell übermalt worden, haben sich nicht bestätigt.⁴

Analyse der Gestaltungsweise

Führen wir uns die formalen Eigenschaften des Bildes vor Augen. Bereits die Abmessungen machen seine Sonderstellung deutlich: Es handelt sich um das kleinste erhaltene Werk Caravaggios.⁵ Nicht nur das Format, sondern auch die mit feinstem Pinsel gemalten Wassertropfen auf den Früchten und Blättern rücken das Bild in die Nähe von Miniatur- oder Feinmalerei. Erst, wenn es aus intimer Nähe betrachtet wird, offenbart es seine ganze Qualität.

Was an der Komposition zunächst verblüfft, ist das vollkommene Fehlen eines Bildraumes.⁶ Wo steht der Korb? Es scheint, als habe Caravaggio es bewußt darauf angelegt, den Betrachter darüber im Unklaren zu lassen. Der Boden des Korbes berührt einen rötlichbraunen Farbstreifen: Ist das eine Tischplatte? Ein Wandbord? Oder einfach ein Brett?⁷ Was sich unterhalb der Standfläche befindet, bleibt verborgen, denn der Streifen verläuft genau parallel zum Bildrand, er fungiert gleichsam als zusätzliche Rahmenleiste. Lediglich eine abgedunkelte Stelle unter dem Korb deutet einen räumlichen Zusammenhang an: Sie suggeriert, der Korb rage geringfügig aus dem Bild heraus und werfe einen schmalen Schlagschatten auf die Vorderkante seiner Standfläche.

Ansonsten vermeidet Caravaggio räumliche Illusion, soweit es irgend geht. Der Korb selbst wird in exakt orthogonaler Vorderansicht gezeigt, wie in einer technischen Aufrißzeichnung. An der rechten Flanke ist sein Querschnittsprofil als dunkle Silhouette gegen den hellen Grund ablesbar.⁸ Ein perspektivischer Einblick von schräg oben, wie ihn die meisten Stilleben mit Fruchtkörben zeigen, wird dem Betrachter verwehrt. Er kann nicht erkennen, auf welche Weise das Obst im Korb verteilt und aufgetürmt ist, und warum die Früchte nicht herunterrollen. Ähnliches gilt für Zweige und Blätter: Keines weist in die Tiefe oder aus ihr

3 Zur Forschungslage Cinotti, M./Dell'Acqua, G. A.: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere, Bergamo 1983, Nr. 32, 464-466, mit älterer Literatur; Ebert-Schifferer 2000, 1-2; dies.: Caravaggio. Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, 99-103 und 288 (Nr. 57 mit Literatur); Spike, J. T.: Caravaggio, 2. Aufl. New York/London 2010, 61-66; Borkhardt, S.: Essens-Zeit. Zur Temporalität in Früchtebildern, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1, 2012, 31-47, bes. 34-38; Morandotti, A.: Caravaggio e Milano. La canestra dell'Ambrosiana (Quaderni per l'Arte Lombarda, 1), Milano 2012; Berra, G.: Il 'canestro di frutta matura' nella Cena di Emmaus del Caravaggio e la visione del profeta Amos, Storia dell'Arte 136 (n. s. 36), 2013, 65-86.

4 Cinotti/Dell'Acqua 464.

5 Ebert-Schifferer 2000, 21, n. 70. Die Maßangaben in der Literatur differieren sehr stark; Cinotti/Dell'Acqua geben 31x47 cm an, ansonsten werden meist ungefähr 47x62 cm genannt.

6 Vgl. dazu Prater, A.: Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992, bes. 93-94.

7 Soweit anhand von Abbildungen feststellbar, ist auf dem rotbraunen Farbstreifen keine gemalte Holzmaserung zu erkennen.

heraus, im Gegenteil: Sie sind parallel zur Bildfläche ausgebreitet und wenden dem Betrachter ihre Schauseite zu, so daß der Reichtum ihrer Umrisse sichtbar wird. Auch der Hintergrund läßt nicht erahnen, wo im Raum sich der Obstkorb befindet. Wie man die weißlich-gelbe Grundfläche auch deutet - am ehesten vielleicht als beleuchtete Wand -, sie gibt keinen Anhalt, in welchem Abstand zum Hintergrund der Korb aufgestellt ist. Ihre Helligkeit bleibt überall gleich; das typische „Raumdunkel“⁹ Caravaggios, das durch stufenlose Abschattierung des Hintergrundes erzeugt wird, fehlt hier vollkommen.

Im Gegensatz zu der fehlenden Räumlichkeit steht die plastische und farbige Präsenz des Korbes und seines Inhalts. Sie ist oft hervorgehoben worden. Durch helle Beleuchtung und kräftige, dunkle Schlagschatten, durch Formüberschneidungen und Farbkontraste, Glanzlichter und Binnenstruktur macht die Caravaggio die unterschiedlichen Oberflächen der Dinge quasi greifbar. In der Spannung zwischen sensibel konturierten Flächen und kraftvoll modellierten Körpern liegt der besondere visuelle Reiz des Gemäldes.

Auch wenn dem Obstkorb ein räumlicher Zusammenhang fehlt, bleibt er doch nicht ohne Kontext. Indem Caravaggio den Korb leicht aus der Bildmitte nach links versetzt, erzeugt er den Eindruck eines zufälligen Ausschnitts. Der Eindruck wird verstärkt durch den herausragenden Zweig, der in für die Zeit ungewöhnlicher Weise vom rechten Bildrand überschritten wird.¹⁰ Dieser Kunstgriff suggeriert, der Bildgegenstand habe nicht vollständig auf der Leinwand Platz gefunden. Auch der rotbraune Streifen, auf dem der Korb steht, scheint sich nach beiden Seiten fortzusetzen.

Ähnliches gilt für den blaßgelben, schattenlosen Hintergrund, der weit über die Hälfte der Bildfläche beansprucht. Auf kaum einem anderen Gemälde der Epoche nimmt ungestaltete Fläche derart viel Raum ein. Die Spitze des großen Feigenblatts scheint die linke obere Ecke eines virtuellen Rechtecks zu markieren: Während dem Obstkorb unsichtbare Grenzen gesetzt sind, dehnt sich die leere Wandfläche in drei Richtungen ungehindert aus. Es wirkt, als habe Caravaggio das „Abziehbild“ eines Obstkorbs aus der realen, dreidimensionalen Welt auf das amorphe Farbkontinuum einer flachen Wand appliziert.

Merkmale der Grotteske

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

8 Die Formatfrage ist auch deshalb von Belang, weil nur mit den exakten Maßen nachgeprüft werden kann, ob der Korb und die Früchte vielleicht in natürlicher Größe gemalt wurde. Es ist nämlich nicht auszuschließen, daß Caravaggio die Umrisse des Korbes, der Früchte und Blätter tatsächlich auf die Leinwand „projizierte“, etwa mit Hilfe stark gebündelten Lichtes als Schattenbild, oder sogar unter Zuhilfenahme einer Camera Obscura. Das würde ein neues Licht auf Caravaggios Entwurfspraxis werfen.

9 Prater 105.

10 Dem Zweig, der scheinbar in der Luft schwebt (sein unteres Ende mit der Schnittkante ist sichtbar), ist in der Forschung gelegentlich Aufmerksamkeit geschenkt worden, z. B. Pichler, W.: *Il dubbio e il doppio: Le evidenze in Caravaggio*. In: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 3), Cinisello Balsamo/Milano 2003, 18-20.

des Nero, am Hang des Colle Oppio in Rom.¹¹ Pinturicchio, Signorelli, vor allem aber Raffael und seine Equipe in den vatikanischen Loggien machten die Dekorationsform populär.¹² Sie blieb das ganze 16. Jahrhundert über in Mode, vor allem im profanen Bereich.¹³

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

In diesem „kompartimentierten“ Dekorationsgefüge werden vielfältige Einzelmotive angeordnet, die oft frisch, mit Witz und Virtuosität gemalt sind. Die Spannweite der Motive reicht von mythologischen Figuren über Fabelwesen, Tiere, Pflanzen bis hin zu ausgewählten Artefakten. In reizvollem Gegensatz zu der sie umgebenden, neutralen Wandfläche erscheinen die figuralen Elemente plastisch und dreidimensional. Charakteristisch ist dabei die streng orthogonale Ansicht; im Gewölbe wird mitunter sogar eine leichte Untersicht gewählt. Bisweilen werfen die Gegenstände einen Schatten auf die Rahmung, auf der sie zu stehen scheinen, als ob sie aus der Wandebene herausragten.¹⁴

Körbe und Schalen, gefüllt mit Blumen, Früchten oder Ähren, gehören zum gängigen Motivrepertoire der Grotteskenmalerei. Bereits in den Wanddekorationen von Pompei finden sich virtuos gemalte Beispiele, etwa der mit Feigen gefüllte Korb aus Oplontis (Abb. 3). Caravaggio besonders nahe kommt der von einem Granatapfel, Trauben und Äpfeln überquellende Korb auf dem Wandbild mit Herkules und Telephos aus der Basilika in Herculaneum (Abb. 4). Ob er ein vergleichbares antikes Original kannte, ist ungewiß.¹⁵

Der Obstkorb ist niemals ganz aus der römischen Wanddekoration verschwunden, wie das Apsismosaik von San Clemente (Abb. 6) lehrt, wo er eine ornamentale Akanthusranke ziert. In zahlreichen Grotteskendekorationen der Renaissance begegnet man ihm, auch auf Ornamentstichen, die vielen Künstlern als Vorlage oder Anregung dienten (Abb. 7, 8). Manchmal wird er von einer Figur auf dem Kopf getragen,¹⁶ anderswo hängt er an einer Tänie oder Girlande, bisweilen steht er aber auch wie bei Caravaggio auf einer rahmenden Linie.

11 Die „Grotten“ genannten unterirdisch gelegenen Säle waren namensgebend für den Stil der Malereien, aber auch für den oft als „kryptisch“ (grottenhaft geheimnisumwobenen) empfundenen Charakter ihrer Gegenstände. Zum Begriff vgl. Scholl, D.: Von den 'Grottesken' zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance (Ars Rhetorica, 11), Münster 2000, bes. 15-39.

12 Aus der Fülle der Literatur seien nur genannt: Dacos, N.: La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969; Zamperini, A.: Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale. San Giovanni Lupatoto, 2007.

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

14 So zum Beispiel bei den Vasen in der Grotteskendekoration der Alhambra in Granada.

15 Die Ruinen von Pompei und Herculaneum wurden erst lange nach Caravaggios Zeit wiederentdeckt.

Auch Caravaggios Kollege und Freund, Prospero Orsi, der wegen seiner Fähigkeiten in diesem Genre „Prosperino delle Grottesche“ genannt wurde, verwendete große Fruchtschalen in seiner Gewölbedekoration in Assisi (Abb. 9).¹⁷

Nehmen wir alle Beobachtungen zusammen, so stellen wir fest: All jene Merkmale, die Caravaggios Obstkorb von der traditionellen Stillebenmalerei unterscheiden, finden sich in der Grotteskenmalerei wieder. Sie können sogar als ausgesprochen typische Züge dieser Gattung gelten. Auch das Thema des mit Früchten gefüllten Korbs ist dort gang und gäbe. Caravaggios Bild kann also als aus dem dekorativen Zusammenhang herausgelöste Grotteskenmotiv angesehen werden, das jedoch durch seine lebendige Ausführung in Öl auf Leinwand die Grenzen der Gattung in virtuoser Manier sprengt.

Mutmaßungen zur Entstehung

Caravaggio und die Grotteske? In der Forschung wurde der Künstler mit dieser Gattung bislang kaum in Verbindung gebracht. Das verwundert nicht, kennen wir doch von ihm nur eine einzige ortsfeste Dekorationsmalerei, und die wurde nicht in Freskotechnik, sondern in Öl auf Putz ausgeführt.¹⁸ Sie zeigt eine illusionistisch angelegte Szene, eine kosmologisch-allegorische Darstellung, aber keine Spur von Grotteskenmalerei. Es scheint, als habe Caravaggio dieses Metier nicht praktisch ausgeübt. Vielleicht beherrschte er die Freskotechnik nicht, vielleicht betrachtete er die Dekorationsmalerei als minderwertig - wir wissen es nicht.

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

Meist wird übersehen, welche Rolle die großen Dekorationsprojekte für die Ausbildung von Malern im 16. Jahrhundert spielten, gerade für junge Künstler aus dem Norden. So wissen wir beispielsweise, daß der junge Bartholomäus Spranger in Caprarola malte; van Mander berichtet von vielen Kollegen, Niederländern und Einheimischen, die er in Italien traf und die in diesem Metier arbeiteten. Ihre Werke sind heute meist unbekannt. Sein Lehrer Pieter Vlerick arbeitete in Tivoli an der Ausstattung der Villa des Kardinals Ippolito d'Este mit. Dort war ein Team von jungen, unbekanntem Malern tätig, das im Akkord arbeitete, also eine komplette Dekoration für einen zuvor festgelegten Lohn ausführte. Für den Gesamtentwurf, die Leitung der Ausführung sowie die Auszahlung der Raten an die Maler war der dem Auftraggeber verantwortliche Impresario zuständig, in diesem Fall Girolamo Muziano.¹⁹ Es ist kein Zufall, daß es Dekorateure wie Muziano und Zuccari waren, die den

16 So zum Beispiel auch in der Sala del Disegno im Palazzo Zuccari.

17 Über Orsi: Sickel, L. : Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu. Emsdetten/Berlin 2003, 50-54, 73-77.

18 Es handelt sich um einen kleinen Raum im Gartencasino des Kardinal Del Monte: Ebert-Schifferer 2009, 39, 113-117, Abb. 69.

Akademiegedanken besonders förderten. Die Ausbildung junger Künstler war ihnen ein vorrangiges Anliegen, denn um große Projekte in hoher Qualität auszuführen, waren sie auf gut ausgebildete, hoch spezialisierte Teams von Gehilfen angewiesen.

Auch Caravaggio hat in seiner Frühzeit in Rom (1593/94) als spezialisierter Gehilfe in einer großen Werkstatt gearbeitet, nämlich bei Giuseppe Cesari, dem Cavalier d'Arpino. Bellori überliefert sogar, daß er für ihn vor allem Blumen und Früchte malen mußte.²⁰ Anscheinend hatte Caravaggio in diesem Bereich besondere Fähigkeiten, die er vermutlich in seiner Jugend in der Lombardei erworben hatte.²¹ Auf vielen Gemälden Caravaggios, die er in den ersten Jahren in Rom malte, sind Ensembles von Früchten und Blättern zu sehen - sie belegen diese Spezialisierung.²²

Cesari arbeitete in beiden Techniken, in Öl auf Leinwand und al fresco. In den fraglichen Jahren hatte er mehrere Großprojekte mit Freskendekorationen in Arbeit.²³ Ornamente aus der Welt der Grotteskenmalerei gehörten immer zum Programm. In der Cappella Olgiate sind die Fruchtgehänge als Grisailen ausgeführt, in der Loggia Orsini und im Kapitol jedoch finden sich farbige Grottesken, darunter Harpyen, Vögel und Blumen. Es erscheint denkbar, daß in diesem Bereich Caravaggios Tätigkeit zu suchen ist. Wenn er auch vielleicht nicht selber auf dem Gerüst gestanden hat, weil er kein Freskomaler war, so kann er doch für solche Partien Vorlagenmaterial und Kartons geschaffen haben.²⁴

Besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß auf der Leinwand, die Caravaggio für seinen Obstkorb benutzte, bereits zuvor eine Grotteske angelegt war. Wie die Röntgenuntersuchung ergeben hat (Abb. 2), liegt unter der Farbschicht die Darstellung eines Putto, dessen Beine sich wie bei einem Triton in Rankenwerk verwandeln: Ein für die Grotteskenmalerei typisches Fabelwesen, wie sie ähnlich auch in der Ornamentik von Cesaris Fresken erscheinen.²⁵

19 Quellen zu Tivoli

20 Bellori, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, 202. Über Caravaggios Kontakt zur römischen Accademia di San Luca: Ebert-Schifferer 2009, 64, Anm. 27.

21 Bei den Malern Simone Peterzano und Ambrogio Figino: Ebert-Schifferer 2009, 41-43.

22 Über diese Werkgruppe Ebert-Schifferer 2009, 57-62.

23 In den Jahren 1593-95 arbeitete Cesari an der Cappella Olgiate bei S. Prassede in Rom, an der Loggia Orsini und begann mit dem großen Saal des Konservatorenpalastes. Röttgen, H.: *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconsistenza della fortuna*. Roma 2002, 30-38, 59-67, 268-281, Nr. 49-50, 293-296, Nr. 63.

24 „In keinem von Cesaris Werken dieser Zeit ist die Hand des lombardischen Gehilfen zu erkennen“. Ebert-Schifferer 2009, 56. Meist wird angenommen, er habe Blumenstilleben und ähnliches gemalt. In Cesaris Besitz befand sich eine ganze Reihe von Bildern mit ähnlicher Thematik, wie aus dem Inventar bei der Beschlagnahme seiner Sammlung 1607 hervorgeht. Die Künstlernamen sind nicht überliefert. Ob es sich dabei um autonome Stilleben oder Vorlagen für Dekorationsmalerei handelte, ist unklar. De Rinaldis, A: *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. I. Le opere sequestrate al Cavalier d'Arpino*, *Archivi* 3, 1936, 110-118; Spezzaferro, L.: *Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*. In: *La natura morta al tempo di Caravaggio*, AK Rom 1995, 49-58.

25 Mitunter wird angenommen, die Basis eines antiken Kandelabers im Museo Laterano habe als Vorlage für die Darstellung gedient; vgl. dazu die Argumentation bei Ebert-Schifferer 2009, 288 (mit Literatur).

Dieser erste Zustand des Gemäldes ist unvollendet geblieben, lediglich das rechte Drittel der Bildfläche wurde ausgeführt. Caravaggio hat die begonnene Leinwand um 180 Grad gedreht und seinen Obstkorb so darübergerlegt, daß es kaum zu Überschneidungen kam. Aufgrund des Groteskenmotivs schreibt die Forschung das angefangene Bild meist Prospero Orsi zu.²⁶ Das erscheint nach den hier angestellten Überlegungen kaum mehr stichhaltig. Wahrscheinlicher ist, daß Caravaggio selbst begonnen hat, auf der Leinwand eine Groteske zu malen - vielleicht als Vorentwurf für ein Freskenornament. Möglicherweise haben wir hier ein Zeugnis für die Art seiner Tätigkeit in der Werkstatt Cesaris vor uns. Im zweiten Schritt hat Caravaggio dann das Motiv radikal verändert - aber nicht die Gattung. Wann das geschah, muß zunächst offen bleiben - die Spannweite der Datierungen reicht von 1595 bis nach 1600.²⁷

Gastgeschenk und Geschmack

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

Wenden wir uns zunächst dem dargestellten Gegenstand zu. Es handelt sich dabei, wie gesehen, um ein der Groteskenmalerei entlehntes Standardmotiv. Die scheinbare Wahllosigkeit, mit der dort unterschiedlichste Gegenstände kombiniert werden, macht es schwer, für den Obstkorb eine präzise inhaltliche Deutung anzugeben. In der Regel werden es allgemeine Erfordernisse des jeweiligen „decorum“ gewesen sein, nach denen die Motive ausgewählt wurden. Erst durch die Vereinzelnung des Motivs, durch die für ein Leinwandbild ungewohnte Perspektive und die sorgfältige Ausarbeitung nötigt uns Caravaggio, das Thema des Obstkorbs ernst zu nehmen und über seine inhaltliche Aussage nachzudenken.

Caravaggios Korb hat keinen Griff oder Henkel. Er dient nicht dazu, Obst zu ernten oder aufzusammeln, sondern es auf einer Tafel zu präsentieren und zum Verzehr anzubieten. Warum ein Korb und nicht eine kostbare Platte oder Schale aus Keramik oder Glas? Warum kein Tischtuch? Daß Caravaggio die Wiedergabe solcher Oberflächen virtuos beherrschte, belegen andere Werke seiner frühen Zeit in Rom.²⁸ Vielleicht liegt schon in dieser Tatsache eine Bedeutung: Es geht um das Was, nicht um das Wie - die Früchte stehen im Mittelpunkt, nicht der Tafelaufsatz. Gleichwohl ist es nicht irgendein Korb, den Caravaggio portraitiert: Bei aller Schlichtheit des Materials ist er doch kunstvoll geflochten und weist ein graziös geschwungenes Profil auf. Kunstfertigkeit zählt mehr als Kostbarkeit - vielleicht darf man bereits in der Wahl des Gegenstands eine malereitheoretische Aussage erblicken?

Lassen wir uns von der Schönheit des Korbes und der Frische des Obstes nicht täuschen: Caravaggio setzt keineswegs ein reales Dessert ins Bild, denn die dargebotenen Früchte

26 Salerno 1966.

27 Datierungen

28 Am beeindruckendsten wohl im leider undatierten „Bacchus“: Hier liegt Obst in einer weißen Creamischale, Rotwein wird in einer Karaffe und einem kostbaren Trinkglas gezeigt. Mit großem Raffinement sind die Schaumbläschen auf der Weinoberfläche am Rand der Karaffe und das geriffelte Glas der Trinkschale wiedergegeben. Ebert-Schifferer 2009, 59-63.

werden zu ganz unterschiedlichen Jahreszeiten reif: Aprikosen und Feigen im Hochsommer, Weintrauben im Spätherbst, Äpfel dazwischen. Das Obstbouquet bildet also nicht den letzten Gang eines opulenten Mahles, sondern ist als reines Kunstgebilde, als Augenschmaus zu verstehen. Was Caravaggio mit dem Thema ausdrücken wollte, hat demnach allgemeineren, zeitlosen Charakter.

Trotzdem ist die Zeit im Bild präsent: Das Wurmloch im Apfel und die zum Teil angewelkten Blätter sollen der Forschung zufolge auf die Vergänglichkeit und Wertlosigkeit, lateinisch „vanitas“, aller irdischen Dinge verweisen.²⁹ Das ist sicher richtig, gilt aber grundsätzlich für jede Art von „realistischer“ Malerei: Sie stellt lediglich ein scheinhaftes Abbild vor Augen, niemals die Wirklichkeit selbst. In Caravaggios Obstkorb manifestieren sich Fäulnis und Zerfall jedenfalls nicht ostentativ; die bevorstehende Veränderung des status quo ist lediglich angedeutet.³⁰

Fragt man nach den inhaltlichen Gründen für Caravaggios Wahl des Bildthemas, verweist die Forschung vor allem auf eine antike Quelle: Unter den „Ekphrasen“ des Philostrat findet sich die literarische Beschreibung eines Gemäldes, das ein sogenanntes Xenion, ein Gastgeschenk, zum Gegenstand hatte.³¹ Dort wird nicht nur die Fülle an Früchten mit Worten evoziert, sondern es wird auch ein Korb erwähnt, in dem Trauben liegen. Der kunstvoll komponierte Text hebt vor allem hervor, daß die Früchte reif sind und Saft enthalten. Dem Leser soll bei der Vorstellung „das Wasser im Munde zusammenlaufen“. Es ist besonders dieser Aspekt des Flüssigen, der in Caravaggios Bild wiederkehrt: Sein Korb enthält ausschließlich saftiges Obst - die glitzernden Wassertropfen unterstützen diesen Effekt. Auch in anderen Bildern hat Caravaggio auf die Malerei der Antike angespielt – offenbar kannte er die entsprechende schriftliche Überlieferung.³² Es erscheint also plausibel, in seinem Gemälde die Verbildlichung eines antiken Xenion zu sehen.

Unmittelbar damit zusammen hängt ein weiterer inhaltlicher Aspekt von Caravaggios Gemälde, nämlich der sinnliche Genuß, den die Früchte bieten. Kaum ein anderer Gegenstand eignet sich besser dazu, den Geschmackssinn zu symbolisieren, als ein ausschließlich mit reifem Obst angefüllter Korb. Auf Allegorien der fünf Sinne des späten 16. Jahrhunderts erscheint der Obstkorb daher regelmäßig als Attribut der Personifikation des „gustus“ (Abb. 10-12), neben einem Strauß Blumen für den Geruchssinn, Musikinstrumenten für das Gehör, Pelz, Samt oder Federn für den Tastsinn und einem Spiegel für das Sehen.³³ 1594 sprach Federico Zuccari in der römischen Akademie über die besondere Bedeutung des Geschmackssinns und setzte dabei „buon gusto“ mit „buon giudizio“, der ästhetischen

29 Lit. Vanitas. So erscheint der Obstkorb auf einem moralisierenden Emblem mit dem Motto „vroeg rijp, vroeg rot“: Roemer Visscher, Sinnepoppen, Amsterdam 1614

30 Über das auch im Detail feststellbare Element des Momentanen in Caravaggios Obstkorb: Pichler 2003, 18-20.

31 König, E./Schön, C.: Stilleben (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 5), Berlin 1996, 93-105 (Junker, K.), 134-144; in Bezug auf Caravaggios Obstkorb zuletzt Ebert-Schifferer 2009, 100-101.

32 Knabe mit dem Fruchtkorb

33 Zum Beispiel in Stichserien nach Frans Floris, Marten de Vos, Crispijn de Passe und anderen; Franz Clein: *Quinque sensuum descriptio*, 1645. Berliner II, Nr. 278.

Urteilsfähigkeit, gleich.³⁴ Genau in jenen Jahren, als Caravaggio seinen Obstkorb malte, und in seinem Bekanntenkreis entstand der heutige Begriff des Kunst-Geschmacks. Die Vermutung liegt nahe, daß Caravaggios Bild nicht nur dem Gaumen, sondern auch dem Geist des Adressaten schmeicheln will.

Fragen wir also abschließend nach der Funktion des Bildes. Dabei sollen die beiden genannten Bedeutungsfelder berücksichtigt werden, mit denen der Bildgegenstand „Obstkorb“ zu Caravaggios Zeit vorrangig assoziiert wurde - Gastgeschenk und Sinnbild des guten Geschmacks.

Auftrag und Anlaß

Wer könnte Caravaggio mit dem Obstkorb beauftragt haben? Allenfalls ein Kunstkenner mit besonderem Interesse an der Natur wie Federico Borromeo hätte um 1595 in Rom ein Stilleben bestellt; erwartet hätte er eine raumhaltige Komposition nach Art der lombardischen Malerei, keine flächenhafte Orthogonalprojektion. Aus dem gleichen Grund erscheint die Annahme, Kardinal Francesco Maria del Monte habe - in Kenntnis dieser Vorliebe - das Bild bei Caravaggio in Auftrag gegeben, um es Borromeo als Gastgeschenk zu überreichen oder gar zu übersenden, kaum plausibel. Das damals noch höchst seltene Sujet, die geringen Abmessungen, vor allem aber die unübliche Gestaltungsweise sprechen meines Erachtens dagegen, einen offiziellen Auftrag zu vermuten.

Wenn es kein Auftragswerk für einen Kunstliebhaber war, könnte es vielleicht eine Art „modello“ für anspruchsvolle Dekorationsmalerei gewesen sein, das Caravaggio für Giuseppe Cesari in dessen Werkstatt anfertigte? Dagegen spricht die Technik (Ölfarbe auf Leinwand), vor allem aber die feinmalerische Behandlung, die für einen derartigen Zweck übertrieben aufwendig erscheint. Andererseits wurden mit der Sammlung Cesaris gleich sieben Stilleben beschlagnahmt; im gleichen Jahr ist Caravaggios Bild erstmals im Besitz von Federico Borromeo dokumentiert. Es ist also nicht ganz auszuschließen, daß der Obstkorb bis 1607 dem Cavalier d'Arpino gehörte und Borromeo ihn aus der Konfiskationsmasse erwarb oder von Scipione Borghese geschenkt bekam.³⁵

Wenn das Bild also weder Auftragswerk noch Werkstattarbeit war, bleibt im Grunde nur eine Lösung übrig: Caravaggio malte den Obstkorb aus persönlichem Antrieb und im eigenen Interesse. Ganz auszuschließen ist dabei nicht, daß er das Bild einfach zum Verkauf, „für den Markt“ produzierte. Allerdings legen erhaltene Sammlungsinventare nahe, daß Stilleben vor 1600 noch kaum verbreitet waren und es einen echten Markt dafür gar nicht gab.³⁶

Das intime Format der Leinwand und die sorgsame Ausführung deuten vielmehr daraufhin, daß Caravaggio mit dem Bild eine persönliche Absicht verfolgte. Wegen der naiven Schlichtheit des Gegenstands eine rein dekorative Zweckbestimmung zu vermuten, erscheint im Hinblick auf die eigenwillige Umsetzung unwahrscheinlich. Nehmen wir an, der Bezug zum antiken Xenion sei intendiert gewesen, so liegt der Schluß nahe: Caravaggios Gemälde gibt nicht nur ein Gastgeschenk wieder - es hat selbst als solches gedient.

34 Kanz, Roland: Malerei als Augenschmaus. Der „gute Geschmack“ und die Allianz der Sinne in der Kunst des Barock (Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften, 3), Düsseldorf 2001, bes. 40-50.

35 Dokumente zur Beschlagnahme der Sammlung Cesaris und zur Rolle von Scipione Borghese.

36 Spezzaferro 1995.

Der Obstkorb - eine Dankesgabe Caravaggios für gastliche Aufnahme?³⁷ Inhaltlich ergibt sich kein Widerspruch, denn ein „xenion“ war nicht nur das Begrüßungsgeschenk des Gastgebers, sondern bezeichnete auch das Mitbringsel des Gastes für den Hausherrn, wie Philostrat eigens hervorhebt.³⁸ Tatsächlich nahmen gleich mehrere Personen in der fraglichen Zeit den Künstler als Gast im eigenen Hause auf. Wer auch immer der Gastgeber war, dem Caravaggio den gemalten Obstkorb verehrte: Er war ein Kunstkenner von gutem Geschmack - so dürfte die Anspielung auf die Ikonographie des „gustus“ zu verstehen sein. Der Beschenkte wird auch verstanden haben, warum Caravaggio auf der kleinen Leinwand den Bildgegenstand im Modus der Grotteskenmalerei dargestellt hat. Was wollte der Künstler damit ausdrücken?

Meines Erachtens liegt die Erklärung in dem auffälligen Kontrast zwischen dem geringen Stellenwert der Gattung und der virtuoson Ausführung des Bildes. Indem er das hundertfach wiederholte Standardmotiv in eine intime Kostbarkeit, ein Kabinettstück umwandelt, beweist Caravaggio, daß sein Talent die durchschnittlichen Grotteskenpinsler samt und sonders in den Schatten stellt. Er stellt höchste künstlerische Ansprüche an die Malerei und ist in der Lage, diese einzulösen.

Wie viele andere seiner Bilder ist also auch dieses als Selbstreflexion des Künstlers zu lesen. Es bringt den Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit seines derzeitigen künstlerischen Daseins auf die Leinwand. Nicht nur aus stilistischen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen läßt sich der Obstkorb in denjenigen Lebensabschnitt datieren, wo Caravaggio die Werkstatt Cesaris verließ und als Gast in den Palast des Kardinals Del Monte wechselte.³⁹

Letztlich kommt nur einer der beiden als Adressat des Bildes in Betracht. Entweder ist es eine Abschiedsgabe an den Cavalier d'Arpino zum Dank für Unterkunft, Arbeit und Vermittlung - eine letzte Grotteske, die besagt, daß der Gehilfe flügge geworden ist und nun das Nest verläßt. Oder es ist ein erstes Werk für den Kardinal Del Monte zum Dank für die familiäre Aufnahme im Palazzo Madama. In diesem Fall gibt Caravaggio seinem zukünftigen Protektor eine erste Probe seines Könnens. Als Maler von Blumen und anderen Naturalien hat er bereits einen Namen; an einem scheinbar anspruchlosen Grotteskenmotiv demonstriert er seine überragende Virtuosität und macht deutlich, daß er anspruchsvollere Aufträge erwartet als bloß für geschickte Dekorationsmalerei. Der Obstkorb appelliert an den „gustus“ des Kardinals, der ihn befähigt, zwischen gut und schlecht zu unterscheiden. Denn auch für die Künstler gilt: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.

Reprise des Korbs

Zu berücksichtigen ist noch das „Emmausmahl“ in London, ein späteres Gemälde Caravaggios (Abb. 13).⁴⁰ Er schuf es um 1601 für den römischen Adligen Ciriaco Mattei, einen

37 Über Stilleben mit Früchten als Geschenk in Form eines „xenion“: Bernstorff, M. v.: *Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo*. In: *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550 – 1650* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 8), Cinisello Balsamo 2013, 161-181.

38 König/Schön 1996, 135.

39 Das Bild dürfte also um das Jahr 1595 entstanden sein. Zum gleiche Ergebnis kommt Ebert-Schifferer 2000, auf anderem Wege.

40 Cinotti/Dell'Acqua 1983, 450-453, Nr. 25; Ebert-Schifferer 2009, 141-145, Abb. 100.

Freund des Kardinals Del Monte. Auf Bild sieht man einen Korb, der in Form und Flechtart so genau mit seinem Mailänder Gegenstück übereinstimmt, daß man annehmen darf, der Künstler habe beide nach dem gleichen realen Vorbild gemalt. Mitunter wird sogar vermutet, das Mailänder Bild habe lediglich als Vorstudie für das Gemälde gedient.⁴¹ Allerdings ist der Korb hier in traditioneller Schrägsicht dargestellt, er steht auf dem Tisch und sein Bezug zum Bildraum ist klar ablesbar. Im direkten Vergleich tritt die gestalterische Sonderstellung des Mailänder Bildes noch einmal deutlich hervor.

Ob der Korb sich im Haushalt des Kardinals vorfand oder Caravaggio selbst gehörte, in jedem Fall erzeugt seine Wiederholung eine Beziehung zwischen den beiden Werken. Wenn das ältere Bild ein persönliches Geschenk des Künstlers war, dann darf man in dem Selbstzitat eine Botschaft vermuten, die zumindest Kardinal Del Monte, wahrscheinlich aber auch der Auftraggeber verstand.

Der Korb ist in ähnlicher Weise mit Obst gefüllt und überragt die vordere Kante des Tisches, an dem Jesus im Beisein der Jünger das Brot segnet. Bereits Bellori ist aufgefallen, daß die Früchte nicht zur Jahreszeit des Ostertages passen.⁴² Der „aus dem Rahmen fallende“ Korb hat die Forschung zu verschiedenen Deutungen veranlaßt; zuletzt wurde wegen der kippligen Aufstellung eine Verbildlichung der Weissagung des Propheten Amos über das baldige Ende Israels vermutet.⁴³ Ob sich diese pessimistische, mahnende Botschaft gut mit der lebensvollen Emmausszene verträgt, die das Wunder der Auferstehung Jesu feiert, sei dahingestellt.

Merkwürdigerweise hat die Forschung - soweit ich sehe - die Deutung des Obstkorb als „xenion“ für das Emmausbild bisher nicht vorgeschlagen, obwohl sie hier besonders gut paßt: In der Szene ist nämlich der auferstandene Jesus zu Gast bei den beiden Jüngern, die ihn eingeladen haben, zu bleiben und mit ihnen zu speisen.⁴⁴ Gewiß kann der Korb weder als Mitbringsel Jesu noch als Begrüßungsgabe der Jünger verstanden werden. Die Extremposition an der vorderen Tischkante muß nicht heißen, daß der Korb beim Mahl versehentlich an den Rand gedrängt worden ist. Genausogut ist vorstellbar, der Korb sei aus dem Betrachtterraum in das Bild hineingeschoben worden. Die frischen, anachronistischen Früchte sind ja ein Hinweis darauf, daß sie einer anderen Zeit angehören, nämlich der Gegenwart.

Folgt man dieser Sichtweise, so kann man den Korb als Willkommensgeschenk des Stifters an Jesus verstehen. In dem Emmausbild manifestiert sich sein Wunsch, es den Jüngern gleichzutun, selber den Auferstandenen zu empfangen und bei sich aufzunehmen, sei es in Gestalt der Hostie bei der Eucharistie, sei es durch die Aufnahme von Fremden, getreu dem

41 Zuerst von Venturi, L.: Studi su Michelangelo da Caravaggio, L'Arte 13, 1910, 199; Berra 2013, n. 105 mit weiteren Belegen.

42 „Nella mensa vi è un piatto d'uve, fichi, melagrane, fuori di stagione“. Bellori 1672, 213.

43 Amos 8, 1-2; Berra, G.: Il „canestro di frutta matura“ nella 'Cena in Emmaus' del Caravaggio e la visione del profeta Amos, Storia dell'arte 136, n.s. 36, 2013, 65-86. Die ältere Forschung bezieht die einzelnen Früchte meist symbolisch auf die Eucharistie oder die Auferstehung: ibd, 67-69.

44 Lk 24, 13-33.

Wort des Menschensohnes beim Weltgericht: Was ihr dem geringsten meiner Brüder tut, das habt ihr mir getan.⁴⁵

Jesus zu Gast bei anderen ist ein Leitmotiv der Evangelien;⁴⁶ selbst mit Sündern setzt er sich an einen Tisch. Gastfreundschaft gilt als christliche Tugend, zu der die Gläubigen im Neuen Testament immer wieder angehalten werden,⁴⁷ etwa im Hebräerbrief: „Vergesst die Gastfreundschaft nicht, denn durch sie haben einige, ohne es zu wissen, Engel bei sich aufgenommen“.⁴⁸ Aus den Quellen geht hervor, daß Caravaggio für eine Weile auch bei Mattei gewohnt hat.⁴⁹ Ist das der Grund für die Wiederholung des Obstkorb - als Symbol für die Gastbeziehung zwischen Mäzen und Maler? Mit der Aufnahme des Künstlers in sein Haus hatte Ciriaco Mattei nicht nur im christlichen Sinne ein gutes Werk getan, sondern wortwörtlich einen „Engel“ beherbergt: Michel-Angelo Merisi aus Caravaggio.

*

Mit dem Übergang in die Pinacoteca Ambrosiana verließ Caravaggios Obstkorb seinen Entstehungskontext und verlor den persönlichen Bedeutungshorizont. In seiner neuen Umgebung, in der Nachbarschaft der Blumenbilder Jan Brueghels, wurde er mit anderen Augen gesehen: Fortan gehörte das veredelte Grotteskenmotiv zur Gattung der Stilleben.

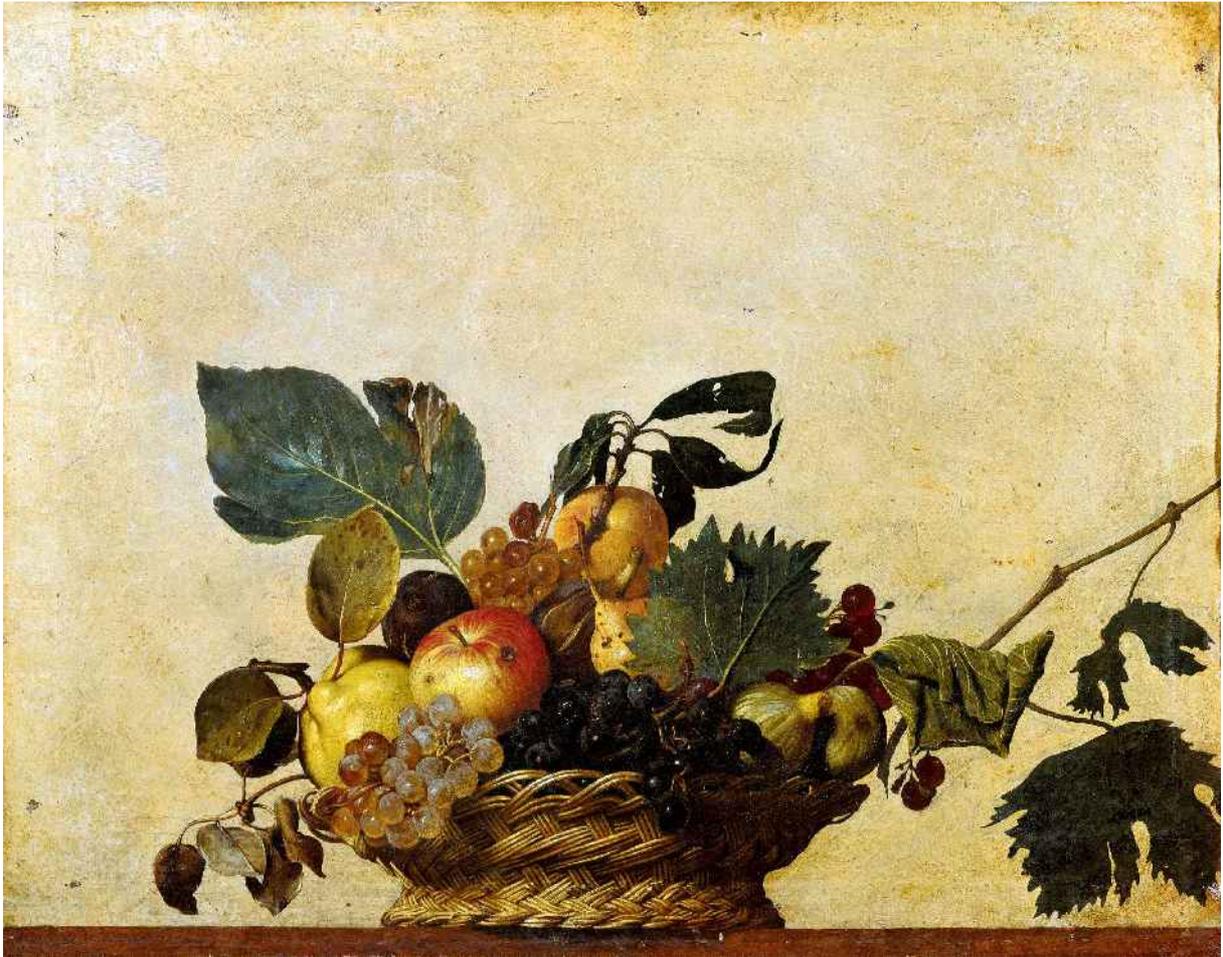
45 Mt 25,40.

46 Hotze, G.: Jesus als Gast. Studien zu einem christologischen Leitmotiv im Lukasevangelium (Forschung zur Bibel, 111), Würzburg 2007.

47 Rö 12,13; 1. Tim 3,2; Tit 1,8; 1. Pet 4,9. Fuchs, G. (Hg.): Gastlichkeit. Ihre Theologie, Spiritualität und Praxis im Gottesdienst, Regensburg 2012.

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

49 Ebert-Schifferer 2009, 144, 181.



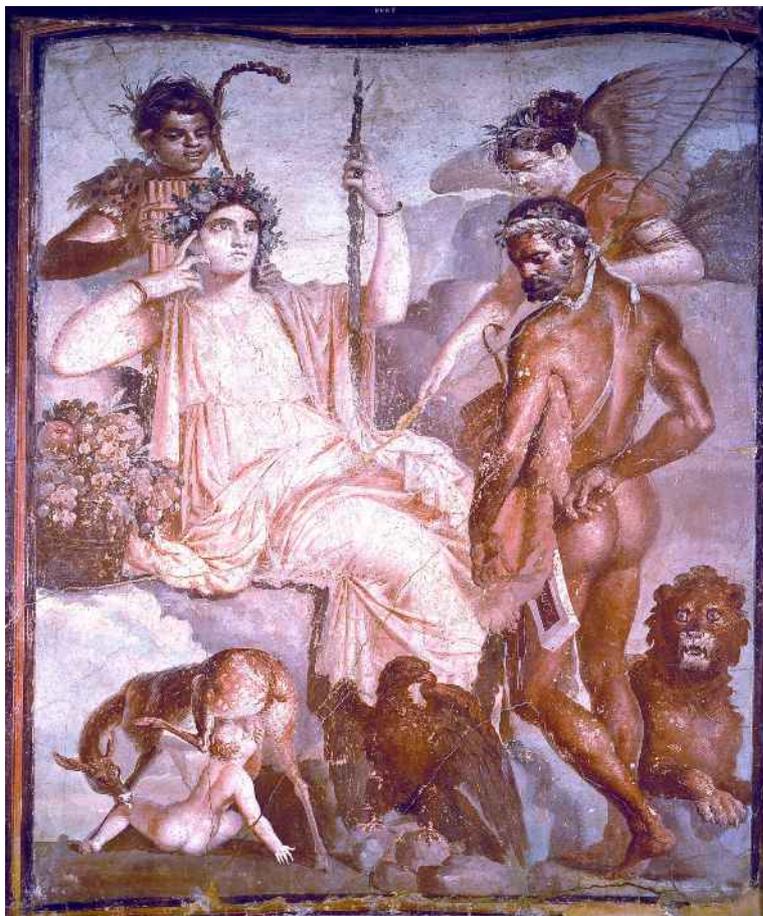
1. Caravaggio: *Obstkorb*, um 1595, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana



2. Überlagerung mit Röntgenaufnahme



3. Feigenkorb aus der Villa Oplontis, ca. 60 n. Chr.



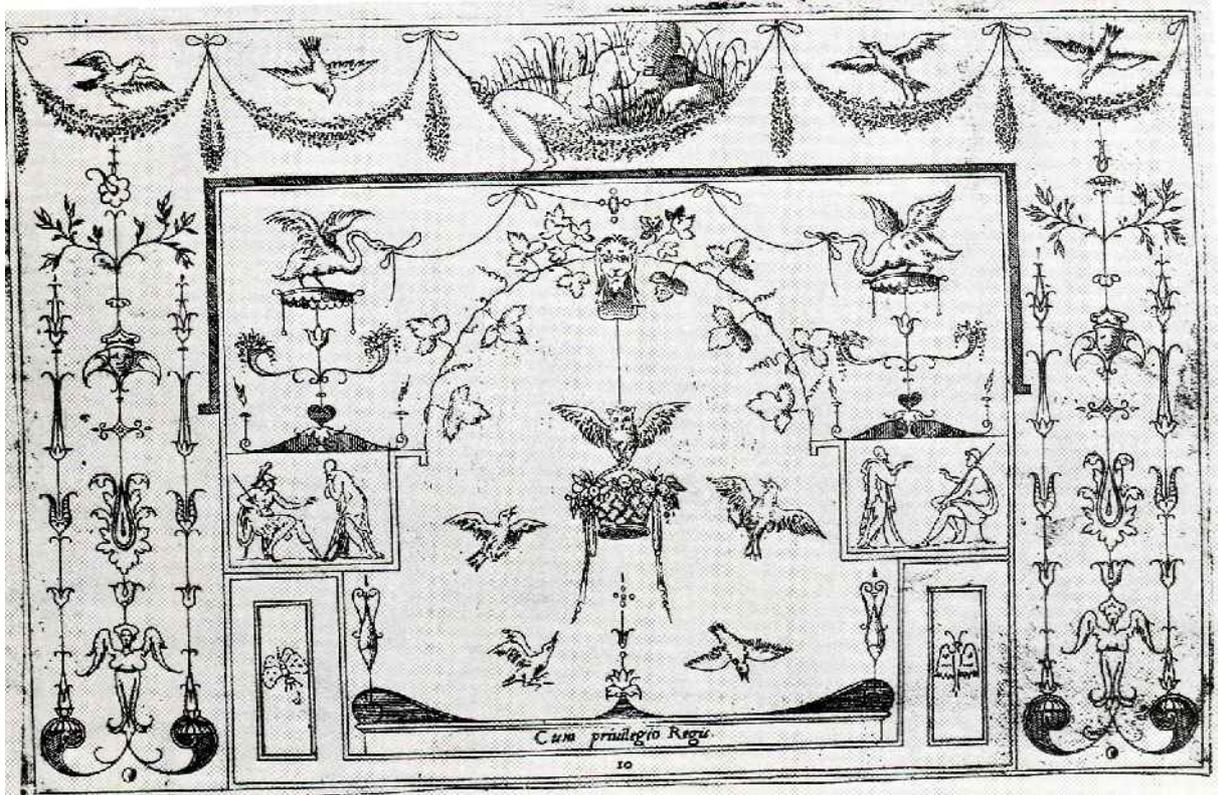
4. Herkules und Telephos, aus der Basilica in Herculaneum Neapel, Museo Nazionale



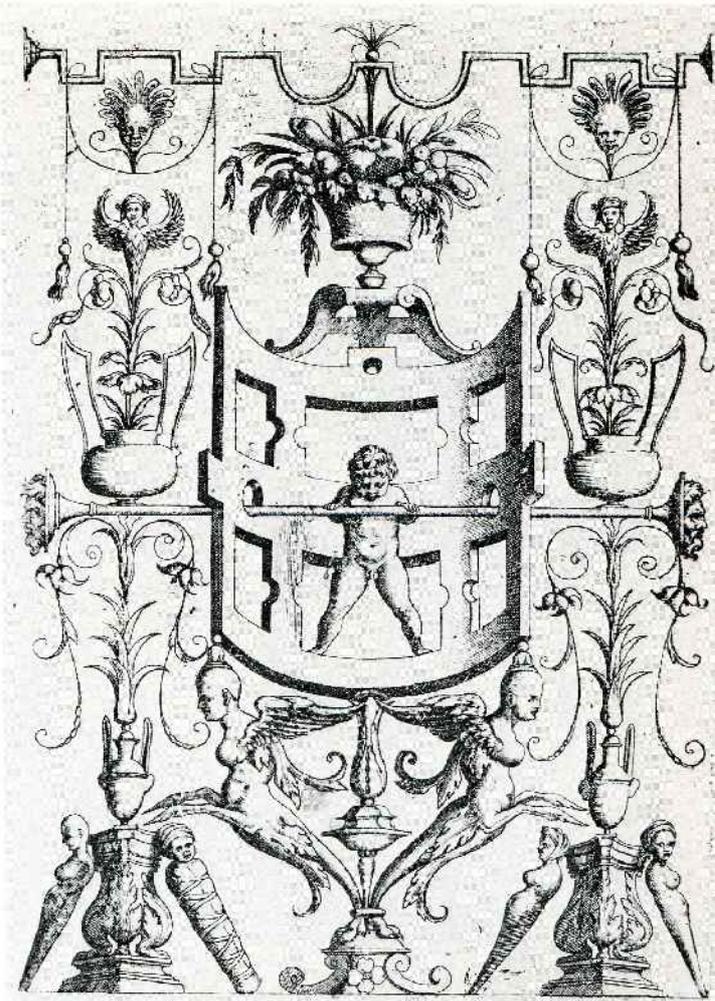
5. Balthasar van der Ast, *Obstkorb*, um 1630, Berlin, Staatliche Museen



6. Rom, San Clemente, Apsismosaik, *Obstkorb*



7. Ornamentgroteske mit Obstkorb



8. Ornamentgroteske mit Obstschale



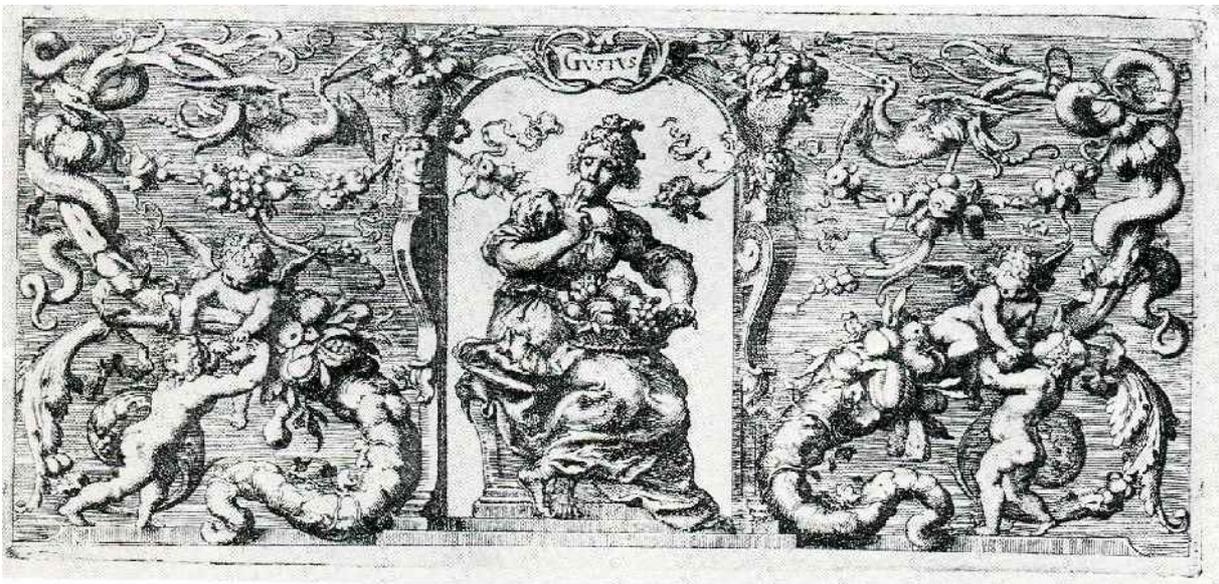
9. Prospero Orsi (zugeschrieben), Grotteskendekoration, Assisi, Palazzo Locatelli



10. H. Cock nach Frans Floris, *Gustus*, 1561



11. nach Marten de Vos, *Gustus*



12. Franz Klein, *Gustus*, 1645



13. Caravaggio, Emmausmahl, um 1601, London, National Gallery