

Abb. 7

Vincenzo Campi (1536-1591) : Die Ricotta-Esser, ca. 1585, Öl auf Leinwand, 77,9 x 89,4 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon



Vincenzo Campis Ricotta-Esser entstanden um 1585. Das Bild zielt als Illustration zahlreiche Bände zur Kulturgeschichte des Essens und zur italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts im Übergang von der späten Renaissance zum Manierismus. Die Szene scheint vordergründig mit ihrer genrehaften Attitüde und wenig komplexen Handlung zusammen mit einem als volksnah charakterisierten Bildpersonal als Eyecatcher geeignet. Doch jenseits dieser Indienstnahme zu Zwecken gefälliger Aufmerksamkeit gibt das Bild einige Fragen auf, auf die auch die Kunstwissenschaft eher spekulativ zu reagieren weiß.

Zunächst zum sichtbaren Bestand: Vincenzo Campi, um 1536 in Cremona geboren, hatte das Malen bei seinen beiden älteren Brüdern und dem Vater erlernt. Campi wird zur Gruppe der Künstler von Cremona gezählt, die am Ende des 16. Jahrhunderts die italienische Malerei in Stil und Inhalt mit ihrem Realismus revolutionierten. Von Annibale Carracci ist »Der Bohnenesser« bekannter Beleg dieses neuen Realismus, der etwas später in Caravaggio einen in Italien im neuen Stil so bewunderten wie ob seiner Homosexualität angefeindeten Maler fand.

Campi löste sich im Laufe seiner Malerkarriere zunehmend von religiösen oder mythologischen Themen und wandte sich einer weiterhin symbolreichen, aber viel stärker genrehaften Malerei zu. Die Lombardei führte regen Handel mit Nordeuropa und so fanden zahlreiche Marktstücke des frühen niederländischen Stilllebens und der Genremalerei ihren Weg in die Bürgerhäuser Oberitaliens und inspirierten Campi. Sein Erfolg mit diesen neuen Themen war groß, aus dem Ausland bestellten Fugger und Rudolph II Arbeiten bei ihm.

Das frivole Bildpersonal

Vor allem die Bildfiguren erhielten nun statt idealisierter Gesichtszüge und Kleidung einen realistischen Charakter. Realismus meint hier im Sinne von Georg Schmidt nicht eine naturalistische Wiedergabe der Realität, sondern die Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse inklusive ihrer sozialen Widersprüche. Dieser realistischen Position genügte ein mittleres Format wie hier von 89 mal 72 Zentimetern. Das war nicht die große Leinwand für die früheren Auftraggeber aus Klerus oder Adel.

Vier Personen bilden einen Kreisbogen, der ob der angeschnittenen Figuren weiterzuführen scheint. Die drei Männer sind in sukzessiven Stadien des Essens abgebildet, während die Frau mit dem wertvolleren Besteck eines Metalllöffels sich zwar in die gesellige Runde einfügt, aber nicht unmittelbar an der gierigen Völlerei beteiligt ist. Ihr freundlicher Blick ist auf den Betrachter gerichtet, gerade so, als solle am Tisch Platz genommen werden. In dieser Bildvariante mag ihr Dekolleté Deutungen einer sexuellen Appetenz begünstigen. In einer weiteren Fassung¹ ist die Bluse hochgeschlossen. In allen Sujetvarianten wirkt sie distinguiert, hat als einzige weiße Zähne und sie wirkt frisch und wach. Im Stillleben ›*Die Obsthändlerin*‹, von Campi 1580 gemalt, taucht diese Frau in gleicher Physis und Kleidung mittig im Bildraum auf. Neben einfachem Obst und Gemüse ist deutlich eine Lilie, das Blumensymbol der Reinheit und Unschuld platziert. In toto ist in diesem Bild die voluptas weit weg von dem männlichen Verlangen.

Die Kleidung der Bildfiguren ist in schwachen Farbtönen gehalten, in einem Komplementärkontrast stechen die rote, helmartige Kopfbedeckung am linken Bildrand und, qualitativ viel größer, das grüne Kleid schräg rechts gegenüber hervor. Sind es einfache Leute mit derbem Aussehen? Arbeiter oder Bauern, die sich ihre beste Kleidung zum Festschmaus angezogen haben? Die zweite Figur von rechts wird als Selbstporträt des Malers gedeutet, der ganz im Stil der Comedia dell'Arte sich mit dem Spitzkragen und dem aus anderen Selbstporträts wiedererkennbaren gekraustem Bart als Pantalone eingebracht hat. Das ist die Figur eines geizigen alten Kaufmanns, der ein Leben führt, das gegen seine eigenen Maßstäbe verstößt. Damit hätte sich der Künstler unter das burleske Bildpersonal gemischt, mit dem er sich zugleich habituell gemein macht, aber selbstzufrieden mit schauspielender-künstlerischer Distinktionsattitüde auch abhebt. Ricotta war die Speise der einfachen Leute, er wurde durch das Wieder- Aufkochen, so die Übersetzung von ri-cotta, der Molke in der Käsegewinnung hergestellt. Dem Literaturhistoriker Piero Camporesi zufolge² haftete dem Käse eine symbolhafte Nähe zum Mond, dem Symbol des Scheintodes, an. Auch wurde die Gärung als Wunder und Gefahr zugleich gedeutet. In Zeiten der Pest und anderen Krankheiten galten schlechte Luft und Gerüche als die Quelle vieler Infektionen. Entstanden aus Gärung der zuvor wohlschmeckenden Milch und mit Gestank behaftet, galt der Käse als die Nahrung der Bauern und prekär Lebenden. So konnotiert, war es nicht weit, den Ricotta mit der Ambivalenz der weiblichen Brust (Nahrung und Verführung) in Verbindung zu bringen und in beidem das Attraktive des Teufels zu stigmatisieren. Immer deutlicher – die Rätselhaftigkeit und Widersprüche steigernd – wird das Bild zum mehrschichtigen Verweis auf eine oral grundierte Sexualsymbolik. Barry Wind urteilt dazu pointiert. Die Bildfiguren sieht er als grobschlächtig, schwachsinnig und sexuell verfügbar. Mit drastischen Essensmetaphern und etablierten Charaktertropen wird die Unterschicht mit anhaltend derbem Witz vorgeführt.³ Solch ein denunzierendes Urteil verkennt die impliziten Ambiguitäten.

Selbstzucht, Selbstbild, Selfie

Während das Selbstporträt in der frühen Neuzeit vor allem als „Demonstration der sozialen Gerechtigkeit mit dem Stand der gesellschaftlich in besonderer Weise

¹ in Privatbesitz, Malaguzzi 2007, 186

² Camporesi 1985

³ Wind 1974, 24 ff.

akkreditierten Gelehrten⁴ zu bewerten ist, nimmt Campi eine Doppelrolle ein: Er ist Teil des Geschehens von roher Natur und er ist als Künstler doch nur temporärer Gast in der Tafelrunde; letztlich kommentiert er aus mittlerer Distanz. Campi selbst hat zwar einen Löffel zum Käse geführt und freut sich erwartungsvoll ob des Genusses, doch die gierige Völlerei weist er seinen beiden Kumpanen zu. Nicht wenige Bilddeutungen folgen einer Handreichung aus dem Museum in Lyon⁵, die im Selbstporträt des Malers eine dem griechischen Philosophen Demokrit ähnlichen Figur ausdeutet, der dem Memento mori-Motiv mit einem Lachen über die Absurditäten und Eitelkeiten menschlichen Tuns begegnete.

Vor allem die linke Bildfigur sticht mit ihrer Narrenkappe hervor. Ihr Essgerät ist ein Schöpflöffel, früher die Kelle am mittelalterlichen Tisch, mit der alle ihre Portion zugeteilt bekommt. Mit glasigem Blick stopft er sich den Ricotta im Übermaß in den Mund. Die einfache Volksspeise wird wie später im barocken Genusstilleben in opulenter Fülle gezeigt, um auch am einfachen Nahrungsmittel den Gedanken der Vanitas zu entfalten. Dem nur leicht aus der Bildachse gerückten Käse wurden mit den Löffeln die Merkmale eines Totenschädels eingedrückt. Und zur Verstärkung des Vanitas-Gedankens sitzt eine Fliege, dieses stete Symbol der Vergänglichkeit alles Genießbaren und Guten, sichtbar auf dem Käse.

Die Ambivalenz des Genusses wird auch über andere Bilddetails zumindest angedeutet: Ricotta und Dekolleté sind die (hellen, angeleuchteten, und weißen) Objekte als die Blickpunkte des männlichen Begehrens. Es ging mit dem Kunsthistoriker Norbert Schneider „speziell um die dialektische Austarierung von Naturtrieb und Selbstzucht; dies aber immer in der wunschbildhaft maskulinen Projektion.“⁶

Metaphern und Symbole sind in dieser Zeit auch unter dem Aspekt zu deuten, dass die Sieben Todsünden und damit unter ihnen die Völlerei und Wollust weiterhin zum Normenkatalog der ausgehenden Renaissance gehörten. Bestimmte Parallelen zeigt das Bild zu Boschs „Sieben Todsünden“, etwa 1510. Die Gula lässt die Fresser verelenden, sie sind abgerissen und stieren nur auf den nächsten Bissen. Einzig die Frau ist auch dort gepflegt gekleidet, die Voraussetzung für Attraktivität.

Die Attraktion des Bildes rührt, so die These hier, aus einer frühen Verknüpfung zuvor isolierter und unmittelbarer Memento-mori-Abbildungen im Totenkopf oder Skelett hin zu einer pointierten Essszenerie.⁷ Ein Lachen wie hier im Bild war selbst in den genrehaften Malereien die Ausnahme. Doch ein wirkliches Lächeln kommt nur von der Frau, vielleicht belächelt sie den Unverstand der Männer? Lachen muss auch nicht immer als fröhliche Affirmation gedeutet werden. Im Lachen werden die Obrigkeit oder die übermächtigen Lebensumstände verlacht, ohne dass der Lachende dafür bestraft werden kann.

Quellen

Camporesi, Piero (1985): *Le officine dei sensi*. Mailand.

Elias, Norbert (1978): *Über den Prozess der Zivilisation*. 6. Auflage Frankfurt/M.

Malaguzzi, Silvia (2007): *Der gedeckte Tisch. Esskultur in der Kunst*. Berlin.

Schneider, Norbert (1992): *Porträtmalerei*. Köln.

Schneider, Norbert (2015): *Von Bosch zu Brueghel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation*. Münster.

Ullrich, Wolfgang (2019): *SELFIES*. Berlin 2019

⁴ Schneider 2015, 42

⁵ <https://www.mba-lyon.fr/en/node/553>

⁶ Schneider 2017, 10 f.

⁷ Bachtin 1969, 16

