

Unverkäufliche Leseprobe



Sybille Ebert-Schifferer

Caravaggio

Sehen – Staunen – Glauben

Der Maler und sein Werk

2019. 327 S., mit 195 Abbildungen

ISBN 978-3-406-74226-2

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/27940632>

© Verlag C.H.Beck oHG, München

Sybille Ebert-Schifferer

Caravaggio

Sehen – Staunen – Glauben







Sybille Ebert-Schifferer

Caravaggio

Sehen – Staunen – Glauben

Der Maler und sein Werk

C.H.Beck











Inhalt

Vorwort: Zurückgehen, um besser springen zu können 11

Einleitung: Vom malenden Engel zum Verderber der Malerei.

Die Entstehung einer schwarzen Legende 15

I

Lombardei Mailand und Caravaggio: Kindheit und Jugend 29
1571–1592 Die Ausbildung in Mailand 32
Der Weg nach Rom 43

II

Rom Die ersten Jahre in Rom 51
1592–1606 Erste Selbständigkeit und frühe Freundschaften 64
Im Haushalt Kardinal Del Montes 90
Ein Stern am römischen Malerhimmel 119
Künstlerrivalitäten und der Verleumdungsprozeß von 1603 156
Unruhige Zeiten, bewegende Andachtsbilder 167

III

Exil Auf den Gütern der Colonna 197
1606–1610 Neuer Ruhm in Neapel 201
Malta und der Ritterschlag 215
Flucht nach Sizilien 226
Rückkehr und Tod 233

IV

Kunstqualitäten

Innovation und Selbststilisierung	241
Die Herstellung der Bilder – das Betriebsgeheimnis	244
Künstlich und natürlich, heilig und profan	259
Staunen und Wundern	262
Affekte und Sinnlichkeit	264

Anhang

Zeittafel	269
Anmerkungen	272
Werke Caravaggios	287
Literatur	302
Bildnachweis	320
Werkregister	322
Personenregister	324

Vorwort

Zurückgehen, um besser springen zu können

Zu Michelangelo Merisi aus Caravaggio ist, so sollte man angesichts von mittlerweile knapp vier-tausend Literaturtiteln meinen, schon alles gesagt worden, nur noch nicht von dem Autor, der gerade zur Feder greift oder seinen Laptop anschaltet. Seine Malerei hat sich als interpretations-offen genug erwiesen, um jeder Forschergeneration, ja nahezu jedem Autor zu ermöglichen, sich einen eigenen Caravaggio zu konstruieren¹. Dem Phänomen dieser divergierenden Ansätze und ihrer Abfolge sind genügend um Sachlichkeit bemühte Überblicke gewidmet worden, um in einem Buch, das sich auch und gerade an eine breitere Leserschaft wendet, auf eine erneute Darlegung verzichten zu können². Aus dem vielstimmigen Chor haben sich jedoch im Verlauf der vergangenen vier Jahrzehnte einige Haupt-melodien herauskristallisiert, deren Nachklang auch heute noch die allgemeine Vorstellung bestimmt. Der tiefste Graben trennt wohl diejenigen, die in Caravaggio einen rebellischen, von der modernen Naturfor-schung angetriebenen Freidenker sehen, einen heterodoxen Bohemien, der aus sozialem Widerstand die Unterschicht frequentierte, von jenen, die ihn als Protegé des Reformtheologen Kardinal Federico Borro-meo definieren und ausschließlich christologisch verrätselte Bilder erfinden lassen³. Viele dieser Theorien funktionieren genauso über Zirkelschlüsse wie diejenigen, die den Versuch unternahmen, Leben und Werk durch psychoanalytische Deutung zusammenzuspannen. So erscheint manches als unhinterfragbare Tat-sache, weil es oft genug wiederholt wurde, und dient als Grundlage für jeweils aktuelle wissenschaftliche Ansätze, mit durchaus feststellbaren, (wissenschafts-)politisch erklärbaren Schwerpunkten in den ver-schiedenen nationalen Wissenschaftskulturen. Das Faszinosum von Caravaggios Kunst besteht wohl nicht zuletzt darin, daß sie nicht nur all das aushält, sondern immer wieder intellektuell anregende Erkenntnisse ermöglicht. Wie viel solche Erkenntnisse mit seiner eigenen Zeit zu tun haben, steht allerdings auf einem anderen Blatt; auch der Neuheitswert relativiert sich zuweilen stark für denjenigen, der willens ist, einen scharfsichtigen Klassiker wie Walter Friedländer erneut in die Hand zu nehmen⁴. Ein weiteres Feld erbit-

terter Auseinandersetzungen stellt die materielle Grundlage dar, auf der sich die ideologischen Kämpfe abspielen, das Œuvre. Hier stehen seit jeher Restriktionisten, die mit der Anerkennung von Gemälden als Originale Caravaggios sehr sparsam umgehen, gegen Expansionisten auf einem Feld, das heutzutage vorwiegend von der italienischen Forschung bestellt wird, die auch die meisten Quellenfunde aus den Archiven zutage gefördert hat.

Die Verfasserin bekennt sich als Restriktionistin in jeder Hinsicht. Ein Neuansatz, wie ihn Charles Dempsey 2002 als Möglichkeit dämmern sah, sich Caravaggio als facettenreiche Persönlichkeit seiner Zeit statt als monolithischen Exponenten einer religiösen, wissenschaftlichen, sozialen oder sexuellen Orientierung vorzustellen⁵, schien ihr nur über eine Art methodischer Selbstkasteiung möglich, ein Vorgehen, das Denis Mahon in anderem Zusammenhang treffend als «reculer pour mieux sauter» («zurückgehen, um besser springen zu können») charakterisiert hat⁶. Das bedeutete zum einen die Beschränkung auf Werke, die der Autorin als sicher eigenhändig gelten, unter Ausschluß nicht nur aller von ihr mit Bestimmtheit abgelehnten, sondern auch der wenigen ihr zweifelhaft erscheinenden, zumal wenn sie diese nicht im Original studieren konnte⁷. Zum anderen hieß es, jede Behauptung über Werke und Biographie anhand kritischer Lektüre der Dokumente zu überprüfen, dabei nach Art und Kontext der Quellen zu unterscheiden und alles, was aufgrund erkennbar interessegeleiteter Stilisierung und/oder zu großer zeitlicher Distanz wenig belastbar erschien, mit Vorsicht oder gar nicht zu verwenden. Letzteres gilt vor allem für die mehr oder weniger zeitnahen Biographien, die Caravaggio gewidmet wurden. Deshalb ist dem Buch eine Einleitung vorangestellt, welche – nicht zum ersten Mal, aber unter gewandelten Prämissen – die nicht-archivalischen Quellen einer kritischen Wertung unterzieht. Als Ausgangspunkt eingehend befragt wurden hingegen zeitgenössische Aussagen und Archivdokumente; sie alle am Original zu überprüfen, hätte allerdings Jahre gedauert, zumal Stichproben ergaben, daß zahlreiche Aktenbestände seit ihrer Publikation neue Standorte zugewiesen bekommen haben, die erst durch eine Ausstellung des römischen Staatsarchivs 2011 wieder auffindbar wurden. Fälschungsverdächtige Quellenpublikationen blieben daher konsequent unberücksichtigt. Als Ergebnis wird der Leser vielleicht manch liebgewordene Diskussion wie diejenige über mit Caravaggios Gemälden verknüpfte Skandale und Ablehnungen vermissen. Dasselbe gilt für das Rätseln über seine Modelle – es gibt mit Ausnahme späteren Klatsches kaum Anhaltspunkte für ihre Identität und schon gar nicht dafür, ob sie nun (männlicher) Liebhaber oder (weibliche) Geliebte des Malers waren. Auch ohne diese Information lassen sich seine Gemälde in ihrem Stellenwert für die Zeitgenossen erkennen, was wiederum annehmen läßt, daß die Frage damals weit weniger wichtig war als für manchen heutigen Forscher.

Hier wird ein weiteres, immer wieder angesprochenes Problemfeld berührt, dasjenige der wechselseitigen Deutung von Leben und Werk Merisis, in die, soweit erkennbar, am Ende selbst noch jeder verfiel, der sich vornahm, beides zu trennen. Der Wiedereintritt von Klischees durch die Hintertür im Kopf ist in einer in-

interpretierenden Geisteswissenschaft wie der Kunstgeschichte fast unvermeidlich, hier gibt sich die Verfasserin weder Illusionen noch dem Größenwahn hin. Es kann daher nichts als das dezidierte Bemühen angezeigt werden, die Kunst nach den Regeln der Kunst und den Menschen nach den Maßstäben der Geschichte zu beurteilen und dabei als Leitstern Wolfgang Hildesheimers epochale Mozartbiographie im Auge zu behalten. Für sie lautete die Vorgabe, den von Biographen ersonnenen Kitt zwischen Person, Werk und Leser «auszulöschen», um die reale Figur in ihrer historischen Fremdheit und das Werk in seiner verbalen Unauslotbarkeit wiederzugewinnen – weder musikalische noch visuelle Genieleistungen lassen sich ganz in beschreibende Worte auflösen⁸, eben weil sie kein Text sind. Das macht sie nicht zweideutig, wie es die neuerdings in Caravaggios Werk gefundene *Ambiguität* mitschwingen läßt, sondern für eine verbal basierte Begrifflichkeit uneindeutig⁹.

Bei diesem doppelgleisigen Annäherungsversuch greift eine weitere selbstaufgelegte Restriktion, die Beschränkung des interdisziplinären Zugriffs auf das in Caravaggios Umfeld mutmaßlich Zugängliche. Im Hinblick auf die klassischen Nachbarwissenschaften der Kunstgeschichte wie Sozial-, Wirtschafts- und Rechtsgeschichte bedeutet dieser Ansatz im Vergleich zu mancher ganz auf die isolierte Figur Merisis konzentrierten Untersuchung jedoch eine Weitung des Blickfeldes, die einige Ansichten korrigieren hilft. Gut abgedeckt waren bereits die Verbindungen von Caravaggios Kunst zu Literatur und Frömmigkeit seiner Zeit sowie in jüngster Zeit seine gesellschaftliche Vernetzung, die nach wie vor ein ertragreiches Forschungsfeld ist. Die Konsequenzen aus diesen Ergebnissen sind zum Teil auch nach Jahren noch nicht gezogen worden; so ist manches zwar in die Bibliographien eingegangen, aber nicht wirklich rezipiert worden¹⁰. Der Grund dafür liegt nicht so sehr in der Unüberschaubarkeit der wissenschaftlichen Literatur als in einer besorgniserregenden Tendenz zur Renationalisierung der verschiedenen Kunstgeschichten, deren Hauptursache simple Sprachbarrieren beziehungsweise schiere Bequemlichkeit sind, deren Folge aber wiederum methodische Abschottung heißt.

In dieser Hinsicht erlegt sich das vorliegende Buch keinerlei Restriktionen auf, sondern versucht, alle historisch plausibel erscheinenden Ansätze miteinander zu verbinden und fruchtbar zu machen. Ein solches Anliegen erforderte aber, angesichts der Umfangsbeschränkung, die zwei Buchdeckel auferlegen, eine heutzutage relativ konservative chronologische Strukturierung, da reine Querschnittsanalysen nach Problemkomplexen zu viele Wiederholungen im Interesse der Verständlichkeit für den Nicht-Spezialisten mit sich gebracht hätten. Mit Rücksicht auf den geneigten Leser wurde auch die Anzahl der Anmerkungen auf ein Minimum beschränkt. Zu den einzelnen Werken Caravaggios ist daher die Literatur in einem separaten Anhang in jeweils einem Block zusammengefaßt; sofern sie nach den jüngsten Werkverzeichnissen erschien, findet sich dort sowohl die zitierte als auch die zwar gelesene, aber nicht zitierte Literatur; im Falle älterer Publikationen nur die direkt zitierte¹¹. Die getrennte Sammlung dieser Anmerkungen zu einzelnen Werken bietet Autoren, die ihre punktuelle Nennung vermissen, zum Ausgleich den Vorteil, eine Ergänzung

zu den jüngeren Werkverzeichnissen und damit ein praktisches Arbeitsinstrument zu liefern. Für die Neuauflage des Buches 2012 wurden nur die wichtigsten Publikationen seit Erscheinen der Originalausgabe berücksichtigt; maßgebliche Änderungen am Text und an den Überlegungen der Autorin wurden dadurch nicht notwendig. Seitdem sind über 700 neue Titel zu Caravaggio erschienen; sie alle zu berücksichtigen, hätte das Layout des Buches gesprengt. Es wurde daher nur dort geändert, wo die Autorin aufgrund neuerer Forschungen ihre Meinung geändert hat. Das betrifft insbesondere die Einschätzung der nunmehr restaurierten Fassung des *Fruchtschälenden Knaben* in Hampton Court und die Verbindung der 1969 geraubten *Geburt Christi* in Palermo, die nur noch über ein Farbfoto (und neuerdings durch eine digitale Rekonstruktion in situ) bekannt ist, mit einem Auftrag aus dem Jahr 1600. Die Abbildung mußte allerdings an ihrer Stelle am Ende des Sizilienaufenthalts bleiben, auch wenn nunmehr davon ausgegangen werden muß, daß Caravaggio nie in Palermo war. Ergänzt wurden ferner die Bibliographien zu den einzelnen Werken im Anhang um wenige grundlegende neuere Publikationen.

Für die intensive Auseinandersetzung mit einem Künstler wie Caravaggio bietet die Bibliotheca Hertziana, das Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, mit ihren biblio- und fotothekarischen Ressourcen und ihrer Nähe zu Archiven und Originalen Voraussetzungen, ohne die ein Unterfangen wie die vorliegende Monographie kaum noch möglich scheint. Dankbar erinnert die Verfasserin alle jene Kollegen, die in- und außerhalb des Instituts mit Hinweisen, Hilfe, Gesprächen und Ermunterung nicht gespart haben: Christian Beaufort-Spontin, Marieke von Bernstorff, Horst Bredekamp, Maurizia Cicconi, Beatrice De Ruggieri, Verena Gebhard, Kristina Herrmann-Fiore, Julian Kliemann (†), Stefania Macioce, Golo Maurer, Joachim Poeschke, Wolfgang Prohaska, Klaus Reichert, Pietro Roccasacca, Steffi Roettgen, Lothar Sickel, Donatella Sparti, Andreas Thielemann (†), Robert Wald und Alessandro Zuccari. Stefanie Hölscher danke ich für das überaus präzise Lektorat. Mit Wehmut sei an dieser Stelle des Freundes und großen Caravaggio-Forschers Luigi Spezzaferro (gest. 2006) gedacht, der dieses Buch letztlich angestoßen hat und sich als sein potentieller erster Lektor allzufrüh aus unserer Gemeinschaft verabschiedete. Mit durchlitten hat die Entstehungsphase des Manuskripts der ersten Auflage mein lieber Mann. Dieses Buch ist seinem Andenken gewidmet.

Einleitung

Vom malenden Engel zum Verderber der Malerei

Die Entstehung einer schwarzen Legende

Der früheste Künstlerbiograph, der Michelangelo Merisi da Caravaggio erwähnt, und zugleich der einzige, der zu dessen Lebzeiten über ihn schrieb, war der Niederländer Karel van Mander. In seinem 1603 verfaßten und 1604 im Druck erschienenen *Schilderboek* gibt er das Neueste aus Rom wieder, wie es ihm sein Landsmann Floris van Dijck gerade berichtet hatte. Van Dijck war zwischen 1601 und 1603 von einem mehrjährigen Romaufenthalt in der Werkstatt Giuseppe Cesaris, genannt Cavalier d'Arpino, zurückgekehrt¹, hatte also das Aufsehen, das Caravaggio mit seinen ersten öffentlichen Werken erregte, noch miterlebt, falls er ihn nicht auch persönlich gekannt hat. Dennoch ist van Manders Bericht in Teilen nachweislich wirr. Glaubhaft im Vergleich mit den uns bekannten Fakten ist, daß Caravaggio es durch unermüdliches Arbeiten bereits 1600/01 zu «großem Ruhm, Ehre und Namen» gebracht habe, sehr kritisch mit den Werken anderer Maler umgehe und alles für «Kinderkram» halte, was nicht nach dem Leben, d.h. nach dem Modell gemalt sei. Van Mander hält diese Methode übrigens, sofern sie mit Urteils-kraft angewandt werde, für nachahmenswert. Vorsicht ist jedoch bei van Manders Schilderung von Merisis Lebenswandel angebracht. Die oft zitierte Passage, derzufolge er unkontinuierlich arbeite und lieber, wenn er einmal 14 Tage lang gemalt habe, ein oder zwei Monate lang durch die Straßen spazierte, von einem Ballspielplatz zum anderen, mit dem Degen neben und einem Diener hinter sich, immer zum Fechten und Unruhestiften aufgelegt, so daß es schwer sei, mit ihm Umgang zu pflegen, – diese Passage mag Züge von Caravaggios Alter Ego Onorio Longhi enthalten, der schon Ende 1600 ein Vierteljahr lang wegen eines ganzen Registers von Straftaten verhört worden war. Zum Zeitpunkt der Niederschrift von van Manders Text war Caravaggio nach heutiger Kenntnis zweimal wegen eines tätlichen Angriffs angezeigt worden

(jedesmal beigelegt), einer davon in Gesellschaft von Onorio Longhi begangen², und ein paar Mal verhaftet worden, weil er einen Degen mit sich geführt hatte, was damals in Rom ungefähr so viel bedeutete, wie heute wegen einer geringeren Geschwindigkeitsübertretung verwarnt zu werden.

Daß van Dijck bzw. van Mander dieses Verhalten herausstreichen, sagt zuallererst etwas über das Befremden ordentlicher Holländer über das alltägliche Benehmen römischer Bürger und somit auch mancher Künstler aus. Der niederländische Kunsttheoretiker stellte sich die Ausübung des edlen Malerberufes tugendhafter vor. Für ihn passen Mars und Minerva, der Kriegsgott und die Göttin der Wissenschaften und Künste, nicht zusammen, für Scharen italienischer Künstler aber schon, so wie auch das stundenlange Flanieren auf der Straße zum Alltag gehörte. Darüber hatte sich schon der Franzose Michel de Montaigne gewundert: «Die Lieblingstätigkeit der Römer ist es, durch die Stadt zu promenieren; dabei geht man nirgends hin, sondern schweift bewußt ziellos von Straße zu Straße»³. Für einen Künstler, der seine Figuren auf so neue Weise mit dem Alltag verschmolz wie Caravaggio und dabei, wie sich zeigen läßt, aus einem immensen Bildgedächtnis schöpfte, war das flanierende Beobachten in gewisser Weise Teil des malerischen Erfindungsprozesses. Ob Caravaggio neben dem Malerberuf noch anderen Tätigkeiten nachging, wie die völlige Abwesenheit eines vorrömischen Frühwerks in den Quellen und im bislang bekannten Œuvre hat vermuten lassen, wissen wir nicht. Als Argument für eine solche Annahme wurde auch die relativ geringe Zahl seiner Werke herangezogen⁴. Doch zählt man die in den Quellen genannten verschollenen Bilder hinzu, läßt sich doch eine Produktion von rund zehn Gemälden pro Jahr extrapolieren (schnelle Freundschaftsporträts inklusive), was so wenig nun auch wieder nicht ist, zumal Caravaggio seine Bilder entgegen der herrschenden Meinung sorgfältig plante. Was der Holländer aus der kulturellen Distanz befremdlich fand, legte aber den ersten Grundstein zur Etablierung eines Negativ-Klischees.

Vor Ort, in Rom, wurde Caravaggio damals gerade gefeiert. Im Juni 1601 teilte ein *Avviso*, einer der regelmäßigen wohlinformierten Berichte an den Hof von Urbino, mit, die Stadt warte mit Spannung auf die Fertigstellung der beiden Seitenbilder für die Cerasi-Kapelle durch Caravaggio (siehe S. 135), nachdem Annibale Carraccis *Galleria Farnese* gerade fertig geworden sei und man nun spüre, daß in Rom eine Blüte der Malkunst anbreche⁵. Der Vertrag mit Cerasi nennt Caravaggio im September 1600 respektvoll *egregius in Urbe pictor* – den hervorragenden Maler in der Ewigen Stadt. In einem vor 1603 verfaßten Brief, in dem ein Ottavio Rossi dem Adressaten die Frage beantworten will, wen er derzeit für den Malerfürsten Roms halte, bekennt der Schreiber, er schlage ein Triumvirat vor aus Annibale Carracci, Caravaggio und Cavalier d'Arpino, da er sich unter ihnen keine Reihung zutraue. Sowohl der *Avviso* von 1601 als auch der Brief Ottavio Rossis nennen jene drei Künstler, die in Giulio Mancinis *Betrachtungen über die Malerei* (siehe S. 20) die ersten drei (von vier) Schulen bilden werden. Noch zu Lebzeiten des Malers stellte ein Kapuzinermönch, der 1608 eine Beschreibung des Städtchens Caravaggio verfaßte, Merisis «göttliche Malkunst» als nachzuahmendes Vorbild für alle Maler hin, die es zu etwas bringen wollen⁶.

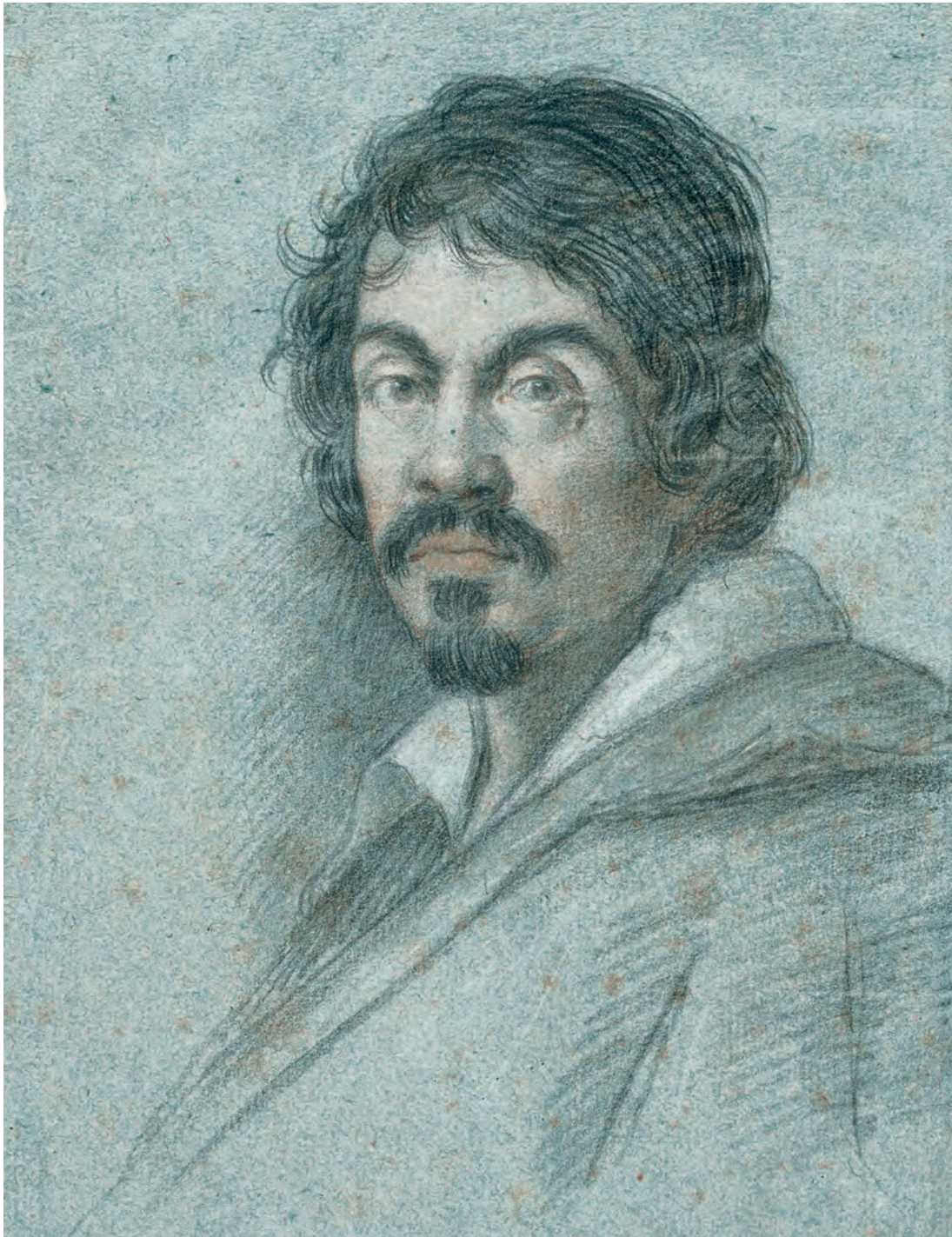
Alle Mitglieder von Rossis Dreigestirn (und einige andere bekanntere Maler) wurden nicht nur in klingender Münze, sondern auch mit mehr oder weniger wohlklingenden Versen belohnt. Caravaggios Kunst ließ vom Dilettanten, dem kunstliebenden Juristen Marzio Milesi, bis zum größten Dichter seiner Zeit, Giambattista Marino, Anhänger zur Feder greifen. Die vermutlich frühesten Verse stammen von dem Dichter Gaspare Murtola; ihr gemeinsamer Nenner ist die Wirkmacht, die sie den besungenen Gemälden zusprechen, da sie von lebendigen Wesen nicht zu unterscheiden seien. Milesi hingegen huldigt in seinen zahlreichen Kompositionen Caravaggio als malendem Engel (angelo) Michael (Michele), der schon in seinem jugendlichen Alter seinen berühmten Namensvetter (Michelangelo Buonarroti) übertroffen habe. Die Engelsgleichheit ergibt sich natürlich aus dem Wortspiel mit dem Namen (das sich auch Marino nicht entgehen läßt) und bezieht sich nicht auf den Charakter des Künstlers, sondern auf seine Meisterschaft, Natur und Kunst zugleich zu übertreffen, indem er die Dinge nicht fingiere, sondern verlebendige. Im Vergleich zu seinen Versen auf andere Künstler lassen selbst die dilettantischsten Formulierungen noch erkennen, daß für Milesi Caravaggios Kunst die höchste Umsetzung seiner Vorstellung von Malerei darstellte, etwas Göttliches, das alles übertraf, was mit den Sinnen oder dem Intellekt wahrnehmbar war. Anlaß für seine ersten Verse war vermutlich die Fertigstellung der beiden Seitenbilder der Contarelli-Kapelle (siehe Abb. 78, 84), deren revolutionäre Neuheit der Autor in ihrem Kontrast zum vorherrschenden Stil erfaßt: «Laß' andere die Dinge nur vortäuschen, verschatten und kolorieren, du machst sie lebendig und wahr.» Hier wird eine Lagerbildung in der römischen Kunstwelt publizistisch angelegt⁷.

Milesi gehörte zu den Bewunderern, wenn nicht Freunden des Künstlers, denn er besaß von ihm ein (verlorenes) Bild der *Hll. Sebastian und Rochus*. Murtola muß ebenfalls zum engeren Kreis um den Maler gehört haben, da seine Lobgedichte Zugang zu Werken von dessen Freunden verraten⁸. Mit Marino war Caravaggio befreundet, denn er malte von ihm ein Porträt, an dem der Dichter lobte, er fühle sich verdoppelt dank der Wunder, die der Künstler – nicht mehr Engel, sondern Gott! – vollbracht habe⁹ (siehe S. 164). Zu diesen Kreisen muß auch der eher als Architekt berühmte Onorio Longhi gerechnet werden, mit dem Caravaggio eine enge, wenn auch fatale Freundschaft verband (siehe S. 161). Longhi war eines der ersten Mitglieder der 1602 gegründeten Accademia degli Umoristi in Rom, ebenso wie der Poet Marino und jener Dichter Giovanni Zarattino Castellini, bei dem der Jurist Andrea Ruffetti 1605 ein Gedicht auf Caravaggios *Madonna dei Palafrenieri* bestellte (siehe Abb. 136), ein Auftrag, den Castellini möglicherweise an seinen Freund Milesi weitergab¹⁰. Onorio betätigte sich auch literarisch und hatte 1589 erstmals seine Gelegenheitsgedichte veröffentlicht¹¹; schließlich war er Doktor beider Rechte – was alles nicht hinderte, daß er ein polizeibekannter Randalierer war.

Daß alle Lobgedichte auf Caravaggio mithin aus seinem Freundeskreis stammen¹², ist zwar natürlich, denn Feinde lobt man nicht, es stellt sich aber nach außen als regelrechte Werbekampagne dar. Wie aktiv Caravaggio an den Sonetten und Madrigalen zu seinem Ruhm mitwirkte, wissen wir nicht, doch war ihm litera-

risches Lob von neuen Bildern aus seiner Mailänder Lehrzeit vertraut (siehe S. 41). In Rom hatte er jedenfalls Freunde, die seinen Aufstieg propagandistisch und organisatorisch begleiteten, darunter auch der Maler Prospero Orsi, der für Caravaggio seine Beziehungen einsetzte (siehe S. 64f., 87) und sich um den Vertrieb seiner Bilder kümmerte. In diesem Lichte erklärt sich, was der Rivale und Biograph Giovanni Baglione mit der hämischen Bezeichnung von Prospero Orsi als einem der *turcimanni* (Sprachrohr) des Malers meinte¹³. Noch nach dem Tod des Künstlers vermittelte Orsi Kopien nach Werken Caravaggios, die er vermutlich auch autorisiert herstellen durfte, zu einem Zeitpunkt, als Werke in seiner Manier den Markt beherrschten und Originale Preise in schwindelnder Höhe erzielen konnten¹⁴. An der Entstehung eines solchen Kunstmarktes in Rom hatte Caravaggio aber, nicht zuletzt dank des beschriebenen Systems, einen ursächlichen Anteil gehabt. Damit leitete er maßgeblich einen Prozeß ein, der um die Jahrhundertmitte die künstlerische Produktion grundlegend verändert haben sollte: Maler wie Pierfrancesco Mola oder Salvator Rosa mußten auf dem freien Markt bestehen, für sich Reklame machen und in Serien produzieren¹⁵. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erschien das vielen Künstlern als Bedrohung ihres gerade errungenen, nach Adel strebenden sozialen Status – auf den Markt zu gehen bedeutete für viele damals Prostitution. Das Vokabular, mit dem diese Vorgänge bedacht wurden, ist eindeutig. So bedeutete für Giulio Mancini (siehe S. 20f.), der doch auch mit Kunst handelte, das Kopieren eines in seinem Besitz befindlichen Werkes eine «Entjungferung»¹⁶. Mancher Kunstsammler, wie Kardinal Del Monte, suchte noch in seiner letztwilligen Verfügung das Kopieren von Werken aus seiner Sammlung zu verbieten. Die römische Kunstakademie, die Accademia di San Luca, versuchte 1633, den auf diesem Markt inzwischen zahlreich agierenden Händlern durch eine Sondersteuer das Geschäft zu versalzen. Noch für den Kunstschriftsteller Passeri, der um 1670 schrieb, machten die Marktakteure die Kunst «zu einer öffentlichen Dirne»¹⁷. Sich einen Agenten zu halten, war damals bereits gängige Praxis, um 1600 aber nicht. Caravaggio und seine Kunst erregten somit eine auch weitergehende existentielle Verunsicherung als nur die übliche Rivalität in einer Stadt mit verschärfter Konkurrenzsituation und den Neid auf die hohen Preise, die er erzielte. Alle drei Faktoren müssen bei der Interpretation der kunsthistorischen Tradition, die sich an seiner Kunst entzündete, mitberücksichtigt werden.

Diese begann mit Monsignore Giovan Battista Agucchi, der Caravaggio in einem zwischen 1607 und 1615 verfaßten Traktatfragment als herausragenden Koloristen bezeichnete, welcher jedoch die Idee des Schönen hinter sich gelassen und sich ganz der Naturähnlichkeit hingegeben habe. Der Sekretär des Kardinals Aldobrandini stammte aus Bologna und war ein enger Freund seiner Landsleute Domenichino, Annibale und Ludovico Caracci. Er unternahm es daher, deren Kunst zu propagieren, aber er war kein Dichter, sondern kunsttheoretisch interessiert und konstruierte nun deren Stil unter Zuhilfenahme älterer Autoritäten der Kunstliteratur als Höhepunkt einer klassisch idealisierenden Malerei. Wie im Falle Caravaggios und vielleicht als Reaktion auf die zahlreichen Lobgedichte zu dessen Ruhm diente das Medium der Literatur



1
Ottavio Leoni
Porträtzeichnung
Caravaggios
wohl um 1614
Florenz, Biblioteca
Marucelliana

der künstlerischen Lobbyarbeit, ganz unabhängig davon, daß Caravaggio und Annibale Carracci sich als Maler sehr schätzten¹⁸. Das hatte Folgen, denn Agucchis Manuskript zirkulierte und wurde weidlich rezipiert. In seiner interessegeleiteten Kritik der ansonsten von den Zeitgenossen als Ideal angesehenen und angestrebten Naturimitation liegt der Kern der von Giovan Pietro Bellori ein halbes Jahrhundert später zementierten Abwertung Caravaggios (siehe S. 25f.), ging es Agucchi doch darum, mit der (von Bellori später zum Kampfbegriff erhobenen) Idee des Schönen (*Idea del Bello*) eine gereinigte, gefilterte Naturnachahmung als Norm zu etablieren, als es sie so noch gar nicht gab¹⁹. Die reine Naturnachahmung, die sich zu nichts Höherem aufschwinge, gefalle bloß dem niederen Volk, könne aber dem gebildeten Kenner nichts bieten²⁰.

Daß das nicht nur weit gefehlt war, sondern bewußt die Tatsachen auf den Kopf stellte, beweist der Zuspruch, den Caravaggios Kunst von Anfang an gerade bei den avanciertesten und intellektuell aufgeschlossensten Kennern genoß, noch bevor das gemeine Volk überhaupt ein öffentliches Werk von ihm zu sehen bekam. Daß Agucchi seinerzeit mit seiner Kunstanschauung noch keine Mehrheitsmeinung vertrat, belegt nicht nur der enorme Markterfolg, den selbst noch Zweitversionen und Kopien nach Caravaggio erzielten, die Preissteigerungen seiner Bilder bei Wiederverkauf noch zu Lebzeiten und die Beliebtheit seiner Nachahmer, der Caravaggisten, bei Sammlern – gegen letztere versuchte Agucchi ja gerade «seine» Bolognesen zu etablieren. Von dem noch kurz nach Merisis Tod vorherrschenden Kunstgeschmack zeugt hingegen eine 1615 im Druck erschienene Beschreibung des Künstlers von Giulio Cesare Gigli. Dieser schildert Caravaggios Äußeres in Übereinstimmung mit Leonis Porträtzeichnung (Abb. 1), seinen Charakter als «phantastisch und in gewisser Weise bizarr» (siehe S. 243f.), und er läßt ihn von einem Freund in direkter Rede loben: «Dies ist der große Michelangelo Caravaggio, der große Urmaler, Wunder der Kunst, Staunen der Natur, wenn auch in der Folge Zielscheibe eines schändlichen Schicksals»²¹, wobei mit letzterem der vorzeitige Tod des Malers gemeint ist.

Der zeitlich nächste Bericht ist die erste ausführliche Biographie des Malers und stammt von dem Sieneser Arzt und Kunstliebhaber Giulio Mancini, der sich im Oktober 1592 endgültig in Rom niedergelassen hatte²². Die berühmteste seiner zahlreichen, zu Lebzeiten nie gedruckten Schriften sind die *Betrachtungen über die Malerei*, für die er vor 1606 begann, Material zu sammeln, und die er 1619 weitgehend abschloß. Sie zirkulierten in mehreren Abschriften und wurden u. a. von den Kunstschriftstellern Baglione, Bellori und Malvasia benutzt²³. Mancini war ab 1595 mit Merisis erstem Protektor Kardinal Del Monte befreundet und hat Caravaggio in dessen Haushalt ärztlich behandelt, so wie er zahlreiche Künstler, darunter Annibale Carracci und Guido Reni, aber auch Auftraggeber Caravaggios medizinisch betreute²⁴. Dabei übte er nicht selten sanften Druck aus, ihm für seine Dienste ein Werk zu überlassen. Im Falle des Patienten Caravaggio ging das schief, denn das Gemälde einer *Züchtigung Cupidos*, das ihm vom Autor schon versprochen war, nahm Kardinal Del Monte bei einem Besuch im Krankenzimmer an sich; noch 1613 bemühte sich Mancini

hartnäckig und erfolglos, eine Kopie davon anfertigen lassen zu dürfen²⁵. Er erwarb sich jedoch auf die angedeutete Weise eine stattliche Kunstsammlung, die er spätestens ab 1606 systematisch ausbaute, vor allem nach den Kriterien eines kennerschaftlich geschulten Geschäftssinns²⁶. Sein Kunsttraktat diente der Ausbildung von Connaisseurs und reagierte damit frühzeitig auf die beschriebene Explosion des freien Kunstmarkts. Mancini war nachweislich ziemlich gut informiert und bemühte sich jedenfalls – auch wenn er natürlich aus der Erinnerung schrieb –, keine Legenden in die Welt zu setzen.

Aufschlußreich ist bereits der Beginn des Traktats: Seine Zeit, so Mancini, verdanke Caravaggio sehr viel, wegen der Farbgebung, die dieser eingeführt habe und die nunmehr ziemlich allgemein nachgeahmt werde – eine klare Anspielung auf die zahlreichen Caravaggisten, die damals, als Mancini an seinem Manuskript schrieb, den römischen Kunstmarkt bestimmten. Weniger gut kann er die ersten römischen Jahre oder gar die Jugend des Malers beurteilen, die er sich offensichtlich von Gewährsleuten hat erzählen lassen müssen, da er den Maler damals noch nicht kannte und ihn zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Manuskripts ja nicht mehr selbst befragen konnte. Daß er, wie alle folgenden Biographen, annimmt, Merisi sei in Caravaggio geboren, verwundert angesichts der Herkunftsbezeichnung «da Caravaggio», die der Künstler selbst seinem Namen hinzufügte, nicht. Daß Merisi in Mailand eine sorgfältige Ausbildung erfahren hatte, weiß er aber. Dabei habe der Knabe einige Verrücktheiten (*stravaganza*) begangen, die auf seine «Hitze und so großen Geist» zurückzuführen seien – hier weiß der Autor offenbar nicht genau, worin diese Jugendstreiche bestanden, versucht sie aber im Sinne der damaligen medizinischen Schulmeinung in die Normalität einzuordnen: Ein großer Geist, wie er ihn an dem Maler bewunderte, war demnach Produkt eines saturnischen Gemüts, dem nach der Temperamentenlehre das Feuer zuzuordnen war. In einem fast unleserlichen, später hinzugefügten Kommentar wird daraus, daß Caravaggio in Mailand ein «Delikt» begangen und dort ein Jahr im Gefängnis verbracht habe²⁷. Mancini verfaßte diese folgenschwere Notiz ganz ohne moralisierenden Kommentar. Jugendliche Haftstrafen wegen Streitigkeiten, die das Verlassen der Heimat angeraten sein ließen, waren ihm sowieso nicht fremd, hatte er selbst doch eine solche 1591 in Siena verbüßt und war daraufhin nach Viterbo gegangen²⁸, Sprungbrett für eine fulminante medizinische Karriere, die in der Position des Leibarztes von Papst Urban VIII. gipfeln sollte. Die nunmehr bekannten Dokumente, die Caravaggio in seinem Heimatort und in Mailand belegen, lassen für eine längere Haft nach der Ausbildung aber keinen Raum. Eher werden wir in Mancinis dann doch nicht für den Haupttext verwendeter Notiz Zeuge eines von interessierten Konkurrenten wie Agucchi einerseits und Giovanni Baglione andererseits angestoßenen Prozesses, der dahin tendierte, aus dem mittlerweile Verstorbenen einen immer schon Kriminellen zu machen – ein Mythos, der von Bellori begierig fortgesponnen wurde (siehe S. 25). Wie Philip Sohm es treffend ausdrückte: Irgendwann zwischen ca. 1615 und 1673 verlor Caravaggio einen Gutteil seiner Menschlichkeit und wurde zum Archetyp des verruchten Künstlers²⁹.

Ein Kenner, wie Mancini ihn sich wünschte, war der Marchese Vincenzo Giustiniani, einer der reichsten



und gebildetsten Sammler seiner Zeit, Förderer zahlloser Künstler und auch Caravaggios. In einem ausführlichen, zwischen 1614 und 1618 verfaßten Brief über die Malerei teilt er die Maler in zwölf Kategorien ein. Caravaggio und andere Meister der «weltberühmten ersten Klasse» bilden für ihn die oberste Kategorie der Perfektion, da sie die *maniera* – und das kann kaum anders übersetzt werden als mit «Rekurs auf etablierte Kunstformen» – mit dem Modellstudium verbänden (siehe S. 260)³⁰. 1625 lobt Kardinal Federico Borromeo, wahrlich ein Verfechter des Erbaulichen, den *Früchtekorb* Merisis in seinem Besitz (siehe Abb. 57) als so unvergleichlich vollkommen, daß er kein Pendant dazu habe finden können. Freilich äußert sich derselbe Kirchenmann in einem etwa zeitgleichen Manuskript mit Abscheu über Darstellungen von Tavernen und lockeren Szenen und verdammt deren Maler als im Leben genau so schmutzig wie seine Kunst. Hier wird – bei jemandem, der Caravaggio vor 1601 in Rom vermutlich wenigstens indirekt gekannt hat – in der Rückschau bereits ein Klischee wirksam, das die Lebensführung Caravaggios (der ziemlich sicher gemeint ist) im Einklang mit seinem vermeintlichen Œuvre zu diskreditieren suchte und dabei letzteres auf jene Themen reduzierte, die seine zahlreichen Nachfolger produziert haben (siehe Abb. 41, 50, 88), nicht jedoch er selbst: «Zu meiner Zeit lernte ich in Rom einen Maler kennen, der schmutzige Manieren hatte und immer in zerrissener, staunenswert besudelter Kleidung herumlief, und er lebte dauernd unter den Küchenjungen der Herrschaften des Hofes. Dieser Maler hat in seiner Kunst nie etwas Gutes produziert außer Kneipenwirten und Spielern, oder handlesenden Zigeunerinnen, oder Mißgestalten und Lastenträgern und jenen Elenden, die die Nacht auf den Plätzen verbringen; er war der glücklichste Mensch der Welt, wenn er eine Taverne und diejenigen, die darin aßen und tranken, gemalt hatte. Das kam von seinen Gewohnheiten, die genauso waren wie seine Arbeiten.» Und kurz nach einem Passus über einen sündigen Literaten: «Man erzählt dasselbe von Michel Angelo Caravaggio: Bei ihm kommt die Kneipe zum Vorschein, die Prasserei, nichts Erhabenes; ganz im Gegenteil zu Raffael». Der Vergleich mit Raffael und die Wortwahl verraten, daß der Kardinal hier bereits von Agucchi beeinflusst war³¹.

Um dieselbe Zeit schrieb Giovanni Baglione, erklärter Feind und Rivale Merisis, seine 1642 gedruckte Caravaggio-Biographie nieder³², und damit nahm die Karriere Merisis als nichtskönnender *Peintre maudit* definitiv ihren Lauf. Agucchis Versuch, Bewunderer von Caravaggios Kunst sozial zu deklassieren, griff er auf: Die Gemälde der Contarelli-Kapelle (siehe S. 119 ff., 241) waren Baglione zufolge nur von Bösewichtern, also interessierten Parteigängern ihres Schöpfers, gelobt worden. So viel Tatsachenverdrehung veranlaßte selbst den nicht gerade caravaggiofreundlichen Bellori zu einer Randbemerkung an dieser Stelle von Bagliones Text: «Baglione Bestia» – «Baglione, das Vieh»! Die erbitterte Rivalität zwischen Baglione und Caravaggio lag zwar ein Vierteljahrhundert zurück (siehe S. 156 ff.), doch Baglione nutzte den Vorteil des Überlebenden, um subtile, für die Nachwelt äußerst wirkungsvolle Diffamierungen einzuführen³³. So tat er alles, um den Charakter seines einstigen Gegners als unberechenbar darzustellen. Von ihm stammen auch die ersten Unterstellungen, daß Bilder Caravaggios das Decorum verletzt hätten und darum vom

2
Caravaggio
***Pilgermadonna
oder Loreto-
Madonna***
(128, Detail)



3
Unbekannter Stecher
**Titelvignette zur
Vita Caravaggios**
aus Giovan Pietro
Belloris *Viten*, 1672

angelo, vergleichbar dem Antichrist, der allzu viele Menschen jeden Standes (!) mit einer falschen Wahrheit täusche und die Vernichtung und das Ende der Malerei ankündige³⁴. Anders als akademisch konditionierte Autoren sah das noch ein hochbarocker Praktiker, der Maler Pietro da Cortona, der in seinem mit dem Theologen Giovan Domenico Ottonelli vor 1649 verfaßten Traktat Caravaggio als staunenswert vollendeten Beobachter der Natur lobte³⁵.

Pöbel bewundert, von den Auftraggebern aber abgelehnt worden seien. Unfreiwillig bestätigt er jedoch mit einer berühmten Formulierung die äußerste Popularität von Werken Caravaggios in seiner Zeit: Sie sei so groß, daß man, «statt mit den Augen zu urteilen, mit den Ohren schaue». Der spanische, ursprünglich aus Florenz stammende Maler Vicente Carducho griff nicht zum Gehör, sondern zunächst zu einer kulinarischen Metapher, um Caravaggios Kunst als ein ganz neues, mit einer neuen Soße gewürztes Gericht zu beschreiben, das alle zur Völlerei verführt habe. Carducho unterstellt, daß Caravaggio Autodidakt gewesen sei: Dieses «Monster an Begabung und Natürlichkeit» sei ein Anti-Michel-

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de