

RICCARDO BASSANI, FIORA BELLINI

Caravaggio assassino. La carriera di un »valentuomo« fazioso nella Roma della Controriforma

Rom, Donzelli Editore 1994. 278 S., 16 Farbb., 1 SW-Abb. ISBN 88-7989-100-6

CREIGHTON E. GILBERT

Caravaggio and his two Cardinals

University Park/Pa., The Pennsylvania State University Press 1995. 318 S., 56 SW-Abb.

ISBN 0-271-01312-5

Seit Ende der 80er Jahre ist Bewegung in die Caravaggioforschung gekommen, jedoch weniger wegen neuer Interpretationsansätze, bedeutender Restaurierungen oder spektakulärer Zuschreibungen. Die Neuerungen finden auf einem Feld statt, das lange ausgeforscht galt, der Quellenkunde. So zeichnen sich auch die beiden hier zu besprechenden Bücher durch ein intensives Studium der Schriftquellen zu Caravaggios Leben und Werk aus, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Methoden, Zielsetzungen und Schwerpunkten.

Das Buch des Historikers *Riccardo Bassani* und der Kunsthistorikerin *Fiora Bellini* zeichnet Caravaggios Zeit in Rom von seiner Ankunft bis zu seiner endgültigen Flucht nach.

Auf eine allgemeine Darstellung der historischen Situation und von Caravaggios Frühzeit in Rom folgen ein Kapitel über die 'Fillide' sowie, unter dem Titel »Verso le 'historie'«, ein Einblick in den mutmaßlichen historischen Hintergrund für die 'Katharina-Thyssen' und die 'Judith'. Dieses Kapitel dient als Vorbereitung für eine sehr knapp gehaltene Besprechung der beiden Matthäushistorien der Contarellikapelle. Daran schließen sich eine sozialhistorische Untersuchung der Beziehungen zwischen Oberschicht und Huren im direkten Umfeld Caravaggios und der Verschiebung des politischen Kräftefelds in Rom zugunsten Frankreichs an. Es folgen Abschnitte über die beiden Versionen der 'Inspiration des Matthäus' und den Beleidigungsprozeß von 1603. Anschließend wird das intellektuelle Umfeld Caravaggios behandelt, verbunden mit seiner Wohnsituation im vicolo S. Biagio und der Entstehungsgeschichte des 'Marietodes'. Ein weiteres historisches Kapitel gilt dem wiedererstarkenden Einfluß Spaniens in Rom nach 1600 und den Farnese als spanischen Parteigängern. Der 'Madonna dei Pelle-

grini' und ihrer biographischen Vorgeschichte ist ein eigenes Kapitel gewidmet, und das letzte behandelt den politischen Umschwung nach der Wahl von Paul V. Borghese sowie die Anstrengungen Caravaggios, sich trotz gewandelter Lage als Maler in Rom zu behaupten. Den Abschluß bildet ein Ausblick auf die weiteren Biographien einiger Protagonisten des Buches.

Schon die Kapiteileinteilung und deren Unterteilungen machen deutlich, daß es den Verfassern auf die Engführung von politischer und sozialer Geschichte mit der Biographie und den Werken Caravaggios ankommt. Das Schwergewicht liegt weniger auf detaillierten Bildanalysen oder auf vollständiger Würdigung der künstlerischen Tätigkeit des Lombarden als auf der Verbindung ausgewählter Werke mit belegbaren Umständen in Caravaggios Leben: Die microhistory hat nun auch in monographischer Form die Caravaggioforschung erreicht. Eine Fülle zum Teil neu aufgespürter Dokumente erhellt die Lebensumstände des Lombarden mitunter bis in den letzten Winkel seiner Wohnung. (177)

Die Darstellung verfolgt zwei eng miteinander verflochtene Hauptthemen. Zum einen die Identifikation der Modelle Caravaggios. Bei den *in extenso* geschilderten Biographien der Vorbilder zu den weiblichen Bildfiguren handelt es sich überraschenderweise durchweg um Huren verschiedener Preisklassen. Daß Caravaggio sie kannte, belegen Dokumentenfunde. So bestätigt sich die 1974 von Salerno vorgeschlagene Interpretation des seit Kriegsende aus Berlin verschollenen Bildnisses der 'Fillide' als Kurtisanenportrait: mittels

einer ganzen Reihe von Archivalien wird die Dargestellte überzeugend als Fillide Melandroni identifiziert, in deren Salon nicht nur Intellektuelle, Kardinäle und Adlige, sondern auch etliche Freunde Caravaggios ein- und ausgingen. (66ff.)

Das zweite Thema befaßt sich weiträumig mit der Vorgeschichte von Caravaggios Totschlag an Ranuccio Tomassoni. Sein nachmaliges Opfer verkehrte ebenfalls im Haus der Fillide und übte in der Halbwelt eine halboffizielle Kontrollfunktion aus, mitunter gewalttätig und jenseits der Legalität. Der Umstand, daß Tomassoni etwa seit der Jahrhundertwende mit Caravaggio bekannt war, gibt der Biographie des Lombarden eine überraschende Komplexität. Im Licht anhaltender tätlicher Auseinandersetzungen zwischen Frankophilen und Parteigängern der spanischen Krone in Rom erhält die Tat zwar einen politischen Hintergrund, nicht aber ein politisches Motiv: hier fördern die Autoren reichhaltiges Aktenmaterial zutage. Es gab zu der Zeit in Rom jedoch noch eine andere Art von teilweise ebenfalls gewalttätig ausgetragenen Konflikten, nämlich die unter Künstlern. Doch wenn die Verfasser die teils schon lange bekannten Querelen mit Beteiligung Caravaggios als Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern der Malerei der späten Maniera und den Caravaggisten deuten, erfahren die Tätlichkeiten zwischen Konkurrenten eine fragwürdige kunsttheoretische Überhöhung. (110ff.)

So wirkt bisweilen auch die Verknüpfung des neuen Quellenmaterials mit der Malerei Caravaggios zu weit getrieben. Etwa wenn die Verfasser die gelegentlichen Besuche Caravaggios bei einem Spiegelhändler mit seinen frühen Selbstportraits in Zusammenhang zu bringen versuchen. (37f.) Die Tatsache, daß Maler zu den eigenen Konterfeis Spiegel verwenden, bedarf kaum des Belegs, weil es nicht anders geht. Die angeführten Quellenbelege für Caravaggios Kontakte mit dem Spiegelhändler haben aber noch einen Pferdefuß: sie datieren von 1606 und damit ein gutes Jahrzehnt nach den nicht genau datierbaren — mutmaßlichen — Selbstportraits. Die Deutung der 'Büßenden Magdalena' in der Galleria Doria-Pamphili als Darstellung der ausgepeitschten Hure Anna Bianchini (52ff.) gründet auf zwei Voraussetzungen, die beide nicht tragen. Fraglich

ist schon, inwieweit das Gedicht des Aurelio Orsi als Beleg für ein Bild herangezogen werden kann. Zwar ist in dem Gedicht von einer Peitsche die Rede, die jedoch der Selbstkasteiung diene. Eine Verbindung zur Praxis der öffentlichen Hurenauspeitschung läßt sich nur durch einen kapitalen Übersetzungsfehler der letzten beiden Zeilen des lateinischen Gedichts ins Italienische herstellen. (55 und 56f. Anm. 19) Hinzu kommt, daß Aurelio Orsi bereits 1591 starb, sein Gedicht also kaum Caravaggios um 1595 entstandenes Bild gemeint haben kann. Auf einer anderen Ebene ist die verbreitete Ansicht angesiedelt, Caravaggio habe nach Modellen gearbeitet, die sich folglich auch identifizieren lassen müßten. Was bei Portraits notwendig zur Gattung gehört, die wiedererkennbare Individualität eines Menschen darzustellen, ist bei anderen Bildgattungen fragwürdig. Abgesehen von der Tatsache, daß Caravaggio Anna Bianchini mit den rötlichen Haaren kannte, bleibt die Verbindung zum Bild — und seiner Entstehungszeit — reine Spekulation.

Geradezu absurd wird die 'Modellabmalhypothese' bei dem später im Text angeführten Vorbild für die Maria im 'Marientod'. (181ff.) Eine Formulierung Bagliones, Caravaggio habe eine aufgedunsene Tote abgemalt, in Verbindung mit Mancinis vielstrapazierter 'meretrice sozza delli ortacci', wird bei den Verfassern zur Leiche derselben Anna Bianchini, die zur wiederum mutmaßlichen Entstehungszeit des Bildes gerade verstorben war und Caravaggio als Modell gedient habe. Daß er die Leiche einer im Gefängnis verstorbenen Hure portraitierte — die Frage bleibt: wie? —, darf man wohl ausschließen. Auch die von den Verfassern angebotene Begründung für die Ablehnung des Bildes hat ihre Tücken. Daß die Darstellung einer Hure als Vorbild für die Jungfrau Maria deren Virginität in Frage stellt, und hierin ein Bruch des 'decoro' zu sehen sein soll, erscheint auf den ersten Blick ganz plausibel. Doch es bleibt das Geheimnis der Verfasser, wie auf dem nach ihrer Ansicht beinahe gleichzeitig gemalten Bild der 'Madonna dei Pellegrini' in S. Agostino eine andere, aktenkundige und im Viertel bekannte Hure mitsamt ihrem unehelichen Sohn für die Madonna figuriert haben soll (205ff.), ohne daß dieses Mal 'decoro' oder Glaube verletzt worden wäre, denn schließlich befindet sich das Bild *in situ*. So gibt auch hier die Tatsache, daß Caravaggio mit dieser Kurtisane seit Jahren bekannt war und nachweislich 1604/5 ein Verhältnis mit ihr hatte, keinen Hinweis, daß er sie in einem Altarbild portraitierte.

Der Preis für diese Methode, historische Dokumente direkt mit Bildern in Zusammenhang zu bringen, liegt in der Verweigerung einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorausgegangen Caravaggioliteratur. Sammlungszusammenhänge, Ikonographie, Bildanalysen und Stilkritik bleiben ausgeblendet. Datierun-

gen der Bilder werden nicht abgesichert, sondern ergeben sich ungefähr und allein aus den passenden biographischen Daten. Dabei sind die zeitlichen Angaben durchgehend unscharf und stehen damit in seltsamem Kontrast zu den sorgfältigen historischen Detailuntersuchungen. So geben auch weniger die kunsthistorischen als die sozialhistorischen Aspekte dieses Buchs auf ganz unterschiedlichen Ebenen Anlaß zu einer Vielzahl neuer Fragen, etwa warum Caravaggio nach 1604 die Protektion etlicher Gönner offensichtlich verlor, und warum zur selben Zeit die Preise seiner Bilder um etwa die Hälfte sanken; wie die plausibel belegte Zusammenarbeit der frühen Caravaggisten in einer Werkstattgemeinschaft ausgesehen haben könnte, oder wie das Verhältnis der französischen und der spanischen Partei zu den Künstlern und deren Kunst in Rom genauer zu bestimmen ist. Die Eröffnung solch neuer Felder macht neben den neuerschlossenen Archivalien den eigentlichen Wert dieser Publikation aus.

Creighton E. Gilbert verfolgt zwei Ziele: Eine möglichst enge und schlüssige Verbindung zwischen Biographie und Kunst Caravaggios aufzuzeigen und die mannigfachen Verbindungen zur klassischen Kultur in den Werken des Lombarden herauszustellen. (256)

Die ersten sieben von dreizehn Kapiteln befassen sich mit unterschiedlichen Aspekten des Bildes, das unter dem Titel 'Johannes der Täufer-Mattei' in den Kapitولينischen Museen in Rom aufbewahrt wird. Neben einer detaillierten Untersuchung des Bildes selbst geht der Verfasser einer Vielzahl unterschiedlichster Spuren nach, um zum Schluß den bisherigen Deutungen eine wohlbegründete neue hinzuzufügen, derzufolge es sich bei dem Dargestellten nicht um einen 'Johannes', sondern um einen 'Paris' handelt. So ungewöhnlich diese Interpretation auf den ersten Blick auch sein mag, sie kann als einzige den Schafbock wie die dem Betrachter zugewandte Nacktheit der Figur plausibel machen. Darüber hinaus

macht Gilbert wahrscheinlich, daß Caravaggio wohl Annibale Carraccis Parisdarstellungen der Decke der Galleria Farnese zum Anlaß für seinen 'Paris' nahm, daß aber damit die künstlerische Auseinandersetzung der beiden Maler nicht beendet war. Sie rief verschiedene Echos auf beiden Seiten hervor und ging, zumindest was Caravaggio betrifft, bis zu dessen Tod weiter. (81ff.)

In den folgenden vier Kapiteln ist das für Caravaggio und sein Werk wichtige Verhältnis zu den beiden Kardinälen, in deren Diensten er stand, thematisiert. Mit neuen Archivfunden wartet Gilbert nicht auf, aber die publizierten Quellen zu Caravaggios Leben und Werk bringt er mit teilweise überraschend einfachen Fragestellungen zu einer Aussagekraft, von deren Stichhaltigkeit die Forschung profitieren wird. So unterzieht er das Inventar des Kardinals del Monte einer Prüfung unter den Gesichtspunkten der Bildgrößen und der Sujets und revidiert die Rolle des Kardinals als Kunstsammler und als Förderer Caravaggios beträchtlich. (126ff.) Seine Sammlung bestand größtenteils aus kleineren Bildern von zumeist zweitrangigen Künstlern, aus der nur einige Heiligenbilder bekannterer Maler herausragten. Die Prüfung der materiellen Lebensumstände del Montes gipfelt in der trockenen Bemerkung: »His eighteen-room-house was a palazzo but not a 'palace'.« (132) Gilberts Urteil über den Einfluß und die Bedeutung von del Monte als bloße Marionette der Großherzöge von Toscana betrifft die Zeit unter Clemens VIII., nicht eine Gesamtbewertung des Kardinals, der später eine Zeitlang als hoffnungsvoller Anwärter auf den Heiligen Stuhl gehandelt wurde.

Der andere Kardinal Girolamo Mattei und seine Familie sind dagegen in ihrer Bedeutung für Caravaggio bislang unterschätzt worden. Der Verfasser kann erhärten, daß Caravaggio etwa zwei Jahre lang als Dienstmann bei den Mattei wohnte, und er stellt auch heraus, daß nicht nur der 'Joh. d. T.-Mattei' für Ciriaco, sondern zwei weitere großformatige religiöse

Bilder, das Londoner 'Emmausmahl' und die Dubliner 'Gefangennahme Christi' im Auftrag des Kardinals Girolamo entstanden. Eine ausführliche Bildanalyse beider Werke fördert deren ikonographische Bezugssysteme wie ihre gegenreformatorischen Botschaften zutage. Damit rückt Girolamo Mattei als einer der wichtigeren Auftraggeber für Caravaggio ins Blickfeld, zumal Beziehungen Caravaggios zu den Mattei bereits in den späten 1590er Jahren bestanden haben. Im Zusammenhang mit den Mattei erhalten Muzianos Fresko des 'Martyrium Matthaei' aus der Matteikapelle in der Aracoelikirche sowie die 'Berufung Matthaei' im ehem. Palazzo Mattei, die Gilbert Roncalli abschreibt und früher datiert, Gewicht als direkte Referenzen für Caravaggios Seitenbilder der Contarellikapelle.

Die letzten beiden Kapitel und der abschließende Ausblick, mehr als ein Viertel des gesamten Textes, befassen sich mit den erotischen und sexuellen Aspekten im Werk Caravaggios. Hauptanliegen ist vordergründig die Widerlegung der mehr als ein Vierteljahrhundert alten, akzeptierten Forschungsmeinung, Caravaggio sei homosexuell gewesen oder habe zumindest homosexuell geprägte Bilder gemalt. Mit einer Reihe von Argumenten, die heutiges Verhalten demjenigen der Zeit um 1600 gegenüberstellen, belegt Gilbert die Unsinnigkeit dieser Hypothese (215ff.) und daß der Ursprung des Mißverständnisses in der amerikanischen Forschung begründet liegt und eine spezifisch amerikanische Sichtweise widerspiegelt. (234ff.) Indem Gilbert Caravaggios und seiner Zeitgenossen Umgang mit Nacktheit seiner Absonderlichkeit entkleidet, zeigt er, wie stark auch die Malerei des Lombarden der klassischen Tradition des männlichen Akts und des männlichen Schönheitsideals verpflichtet ist, vom alttestamentarischen David bis zu Jim Morrison. (220)

Es fällt aber nie der Begriff einer gesellschaftlichen Opposition, die sowohl dem Vorläufer wie dem Rockstar – und möglicherweise auch Caravaggios jungen Männern – zu ihrer Überzeugungskraft und Popularität verhalf. Überhaupt beschränkt sich Gilbert weit-

gehend auf Bildanalysen und Textinterpretationen, ohne auf sozialgeschichtliche Fragen tiefer einzugehen, wie etwa die, ob der in Konkurrenz zu Annibale Carracci gemalte 'Paris' alias 'Joh. d. T.-Mattei' auch eine Auftraggeberkonkurrenz widerspiegelt.

In einigen untergeordneten Aspekten mag man anderer Meinung als Gilbert sein: Wie ein roter Faden zieht sich eine Erörterung über Nacktheit und Bekleidung von wechselnder Überzeugungskraft durch das Buch; die in der Forschung durchgehend als *halbnackt* bezeichneten Figuren auf Caravaggios beiden Musikbildern stellt Gilbert treffend in die Tradition *leichtbekleideter* Figurendarstellungen auf italienischen Musikszenen (114ff.), jedoch die von ihm als Soldaten verstandenen halbnackten Figuren auf dem 'Martyrium Matthaei' vermögen angesichts von Trinchieri Camiz' – nicht diskutierter – Interpretation dieser Figuren als Täuflinge wenig zu überzeugen (166), zumal der Verfasser an anderer Stelle die Lendenschurzbeleidung als geradezu typisch für Taufszene apostrophiert. (247) Eine weitere, marginale Unstimmigkeit betrifft die Veränderung von Caravaggios Figurenauffassung um 1600 von einem eher zarten zu einem kräftigeren Figurentyp, die mit einem Wechsel der persönlichen Beziehungen Caravaggios erklärt wird. (253ff.) Der Lombarde habe um 1600 den Kontakt zu seinem Freund Minitti aufgegeben und sich dem älteren Onorio Longhi angeschlossen. Problematisch ist diese Gleichsetzung, weil für eine Verbindung Caravaggios mit Minitti jeglicher zeitgenössische Beleg fehlt, Caravaggios Kontakt zu Longhi schon einige Zeit vor 1600 nachweisbar ist und überdies Caravaggio nicht erst 1600 mit der Polizei in Konflikt geriet, sondern schon 1598, wie von Macioce, Bellini und Bassani aufgefundene Quellen erweisen. Jedoch am Ende der Lektüre schließt sich ein Kreis; die einzelnen Argumentationsstränge, die der Verfasser im Vorwort als möglicherweise zusammenhanglos zu entschuldigen bat, (xiif, sind enggeführt, so daß Bezüge zur antiken Literatur und Mythologie sowie auch traditionelle ikonographische Schemata in Caravaggios Bildern einleuchtend in den größeren Zusammenhang der 'classical culture' gestellt werden, in dem es eben keinen Widerspruch zwischen 'klassizistisch' und 'naturalistisch' gibt.

Gilberts Hypothese der Einheit von 'Naturalismus' und 'Klassizismus' im Werk Caravaggios muß von den Vertretern bestehender Lehrmeinungen wohl erst einmal verdaut werden. Die moderne Auffassung einer Ausschließlichkeit von 'Naturalismus' und 'Klassizismus' (250) widerspricht aber deutlich Quellen wie dem berühmten Giustinianibrief, und es überrascht, daß Gilbert diesen, seine eigene Hypothese unterstützenden kunsttheoretischen Aspekt nicht weiter verfolgt, dessen

Wurzeln im Werk des Jesuiten Agucchi zu finden wären. Möglicherweise waren Gilbert aber auch theoretische Aspekte nicht so wichtig; er deutet im Vorwort an, daß sich die — ähnlich gelagerte — Untersuchung der gegenreformatorischen Positionen Girolamo Matteis mit den Botschaften von Caravaggios religiösen Bildern verlohnen könnte. (xi) Die Vielzahl seiner quellenkritischen Einzeluntersuchungen wie auch der akribischen Bildanalysen sind das Ergebnis einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit frühneuzeitlicher Malerei in Italien. Am Ende eines Forscherlebens steht ein Buch, das aus der Caravaggioliteratur nicht mehr wegzudenken ist.

Ein Vergleich zwischen beiden Büchern wird dort interessant, wo dasselbe Quellenmaterial ausgewertet wird, etwa die Akten des Beleidigungsprozesses von Baglione und Mao Salini gegen Caravaggio, Orazio Gentileschi und Onorio Longhi. Hier kommen die Verfasser mit ihren unterschiedlichen Mitteln zu ganz ähnlichen Wertungen. Während Gilbert anhand einer minutiösen Analyse die Aussagen Mao Salinis als verleumderisch erweisen kann und in Salini die treibende Kraft der Klage erschließt, legen Bassani/Bellini bislang unbekannte Akten zu einem Verleumdungsprozeß gegen Salini von 1601 sowie zu einer Klage Salinis gegen Caravaggio wegen Tätlichkeit aus demselben Jahr vor und belegen damit die alten Animositäten zwischen Salini und Caravaggio. Zudem gelangen die Verfasser beider Bücher übereinstimmend zu der Ansicht, daß der eigentliche Prozeßhintergrund die Jagd nach Aufträgen war. Auch in anderer Hinsicht kommen die Publikationen zu einem ähnlichen Ergebnis: zwar thematisieren Bassani/Bellini die sexuellen Präferenzen Caravaggios nicht, doch verdeutlichen die zahlreichen

Quellen zu den Frauenbeziehungen des Lombarden seine heterosexuelle Ausrichtung ebenso üppig wie diejenige seines ersten Gönners, des Kardinals Francesco Maria del Monte.

In beiden Fällen überrascht, mit welcher Selbstverständlichkeit die Informationen der Biographen Caravaggios aus dem 17. Jh. ungeprüft für bare Münze genommen werden. Während sich bei Gilbert immerhin Ansätze zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Wertungen der Viten finden (172ff.), sind in Bassani/Bellinis Buch Zitate von Mancini, Baglione, Bellori und Passeri portionsweise verstreut, größtenteils ungekennzeichnet, aber immer als Tatsachen behandelt. Hier bleibt die Frage nach den Gründen für die teils evidente Desinformiertheit der Vitenschreiber zu verfolgen.

Beide Bücher stellen eine Bereicherung dar. Das erste wegen seiner neuen Fragestellungen und des umfangreichen Quellenmaterials, das es zu allen möglichen Aspekten von Caravaggios Leben erschließt, wenn auch bedauerlicherweise auf einen Abdruck der Archivalien aus Kosten- und Zeitgründen verzichten mußte. Das zweite, weil hier mit komplexen, klaren Gedanken und frischen, einleuchtenden Argumentationsreihen ein Bild des Künstlers gezeichnet wird, das die Werke in ihrem zeitgenössischen Zusammenhang und den Maler in seinem künstlerischen Prozeß herausstellt und teilweise überraschend neu bewertet. Beide Bücher treffen sowohl in der chronologischen Reihenfolge der Darstellung wie auch unter den behandelten Werken eine Auswahl. Angesichts der Flut nicht nur von Sekundärliteratur, sondern gerade auch der neu zugänglichen Quellen zu Caravaggios Werken wie seinem Umfeld ist dies eher eine zwangsläufige Konsequenz ernsthafter wissenschaftlicher Tätigkeit als ein Manko. Ob eine auf Vollständigkeit bedachte Gesamtdarstellung zu Caravaggios Œuvre in Buchform überhaupt noch möglich sein wird, darf bezweifelt werden.

Rainald Raabe