

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Rückblick auf die Ausstellungen in Neapel/London (2004/2005), Mailand (2005/2006) und Amsterdam (2006)

Caravaggio, L'ultimo tempo 1606-1610, Museo di Capodimonte, Neapel (23. Oktober 2004 – 23. Januar 2005); National Gallery, London (23. Februar – 22. Mai 2005). Katalog hrsg. von Nicola Spinosa und Charles Saumarez Smith, Napoli, Electa 2004. – Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Palazzo Reale, Mailand (15. Oktober 2005 – 6. Februar 2006). Katalog: Milano, Skira editore 2005. – Rembrandt – Caravaggio, Rijksmuseum/Van Gogh-Museum, Amsterdam (24. Februar – 18. Juni 2006). Katalog: Zwolle, Waanders Publishers 2006.

Nur wenige Künstlerleben haben dem Mythos vom radikalen Neuerer und rastlosen Genie mehr entsprochen als die erfolgreiche, zugleich aber konflikträchtige Vita von Michelangelo Merisi (1571-1610), nach seinem Geburtsort unweit von Mailand Caravaggio genannt. Wie bei keinem anderen Maler um 1600 waren seine Werke Anfeindungen ausgesetzt, wurden von Auftraggebern abgelehnt oder mußten wegen Mangels an *decoro* abgehängt werden und setzten dennoch neue Maßstäbe. Damals wie heute faszinieren die bahnbrechende, Körper fragmentierende Lichtbehandlung, die provozierende Sinnlichkeit seiner Figuren, die spannungsgeladene Interpretation tradierter Historien und nicht zuletzt sein Blick für die psychische und physische Verfassung der Protagonisten.

Ausgebildet bei Simone Peterzano in Mailand, kam Caravaggio um 1592 nach Rom, um sich binnen weniger Jahre in der Metropole zu profilieren und nach Vollendung des Zyklus zum Leben des hl. Matthäus zu einem der meistumworbenen Maler zu stilisieren. Mit zunehmender Anerkennung wurden ihm sein Geltungsbedürfnis und unbeherrschtes Temperament aber zum Verhängnis. Nach dem Totschlag seines Gegners beim Ballspiel floh er im Juni 1606 nach Neapel, wo er gleich zwei bedeutende Aufträge erhielt. Anschließend suchte er auf Malta Zuflucht, wurde zum Ritter des Malteserordens ernannt und genauso schnell wieder aus dem Orden ausgeschlossen. Nach einem Streit mit Ordensmitgliedern erneut festgenommen, flüchtete er nach Sizilien und gelangte wieder nach Neapel. In der Hoffnung auf päpstliche Begnadigung starb er auf dem Weg nach Rom in Porto Ercole an einem Fieber.

Die anhaltende Faszination seines Schaffens, das auf Grund von Neuzuschreibungen immer wieder in die Schlagzeilen gerät, war in den letzten Jahren Anlaß zu so vielen Ausstellungen wie nie zuvor. Obwohl sich viele seiner Werke noch am ursprünglichen Ort in den Kirchen befinden und die Museen immer seltener bereit sind, die begehrten Originale auszuleihen, hat es allein seit dem Jahr 2000 über fünfzehn Caravaggio-Ausstellungen gegeben, die sich allerdings meist mit wenigen eigenhändigen Werken begnügen mußten. Davon waren nur die 1999/2000 in Madrid und Bilbao gezeigte Ausstellung und die in absehbarer Zeit kaum zu wiederholende Schau *L'ultimo tempo* zum Spätwerk in Neapel und London ausschließlich Caravaggio gewidmet. Meist zeigte man seine Gemälde in Verbindung mit den Zeitgenossen oder Nachfolgern, etwa 2001 in der Rekonstruktion der Sammlung Giustiniani oder 2006 in der Ausstellung *Caravaggio e l'Europa*. Andere Ausstellungen präsentierten ihn im Kontext seines lombardischen, römischen oder sizilianischen Umfeldes oder untersuchten seinen Einfluß auf die spanischen Caravaggisten. Erst jüngst sorgte *Rembrandt – Caravaggio* in Amsterdam für Aufsehen, wo zwei Hauptmeister des Barock miteinander konfrontiert wurden, die sich nie begegnet sind und kein einziges Werk des anderen kannten.



Abb. 1
Caravaggio, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, um 1609. Madrid, Palacio Real (Kat. *The Final Years*, London 2005, S. 131)

Caravaggio, l'ultimo tempo/The Final Years 1606-1610, Neapel/London 2004/2005

Als Ende Oktober 2004 im Museo di Capodimonte die Ausstellung *Caravaggio, l'ultimo tempo* eröffnet wurde, die ab Februar des Folgejahres in der National Gallery in London in leicht veränderter Auswahl zu sehen war, hatten Nicola Spinosa und Dawson Carr ein für die Forschung überfälliges Projekt verwirklicht. Daß Caravaggios Spätwerke von seinem ersten Aufenthalt in Neapel 1606 über seine Zeit auf Malta und Sizilien bis zur Rückkehr nach Neapel mit Ausnahme der *Rosenkranzmadonna* und der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* lange Zeit wenig beachtet wurden, lag an der Geringschätzung vor allem der sizilianischen Gemälde, die bei der bislang bedeutendsten Ausstellung *The Age of Caravaggio* 1985 gar nicht vertreten waren. Charles Saumarez Smith schreibt im Vorwort des Katalogs, daß es Mitte der 70er Jahre noch großer Überzeugungskraft bedurfte, die Trustees der National Gallery zum Ankauf der *Salome mit dem Haupt des Johannes* von 1609 zu gewinnen.

Die Ausstellung vereinte mit achtzehn Originalen erstmals beinahe das gesamte Spätwerk, darunter die drei sizilianischen Altarbilder und die selten gezeigte *Verkündigung an Maria* aus Nancy sowie die *Verleugnung Petri* aus New York; ebenso eindrucksvoll war die wenig bekannte erste Fassung der *Salome* (Abb. 1) aus dem Palacio Real in Madrid, die mit der Londoner Version erstmals verglichen werden konnte. Aufgrund ihres Formats fehlte *Die Enthauptung Johannes des Täufers* aus La Valletta; ebenso vermißte man *Die Geißelung Christi* aus Rouen sowie die letzte, wenig bekannte Fassung des *Hl. Hieronymus* aus Malta. Den gesicherten Werken stellte man fünf »nuove proposte« zur Seite, von denen der *Hl. Franziskus meditierend* (Abb. 2) aus Carpineto Romano inzwischen den meisten Autoren als eigenhändig gilt, was technische Untersuchungen stützen (R. Vodret, »I 'doppi' di Caravaggio: le due versioni del 'S. Francesco in meditazione'«, in: *Storia dell'Arte* 108, 2004, S. 45-78). Umstritten ist dagegen die Zuschreibung eines späten *Ecce Homo* (Abb. 3), der nur in Neapel gezeigt wurde und seit

seiner Präsentation in Barcelona für einige Autoren ein Original ist (M. Gregori, »Tre 'cartelle' per tre mostre caravaggesche«, in: *Paragone* 56, 669/64, 2005, S. 3-24). Die beiden Fassungen eines *Johannes an der Quelle* sieht dagegen nur Maurizio Marini als eigenhändig an. Abschließend wurden fünf Kopien nach verlorenen Originalen gezeigt. Hier stellte sich die Frage, warum die *Magdalena in Ekstase* in zwei Fassungen vertreten war, obwohl sich deren überwiegend anerkanntes Original in römischem Privatbesitz befindet (*Caravaggio. La Maddalena di Paliano*, bearb. von Maurizio Marini, Rom 2006). Den *Hl. Sebastian* (Abb. 4) hätte man dagegen den Kopien nach verlorenen Originalen zurechnen müssen, auch wenn er einigen Autoren als eigenhändig gilt.

Der Vergleich der beiden *Emmausmahl* von 1601 und 1606 bildete den grandiosen Auftakt in die Ausstellung. Die programmatische Gegenüberstellung machte deutlich, wie rasch Caravaggio sich von großen Gesten, einer leuchtenden Farbigkeit und subtilem Lichtspiel entfernt hatte. Die zweite Fassung aus der Brera in ihrer für die neapolitanische Zeit charakteristischen Farbigkeit mit verschiedenen Braunwerten beschränkt sich nur noch auf das Wesentliche: Das Brot ist schon gebrochen, die Überraschung der beiden Jünger gedämpft, und das Licht ist abgeblendet. Es folgten so kapitale Werke wie die *Kreuzigung des hl. Andreas* für den Grafen von Benavente, die *Geißelung Christi* und in Neapel die *Sieben Werke der Barmherzigkeit*. Caravaggio schuf diese Gemälde innerhalb nur weniger Monate und warf damit die neapolitanische Malerei dennoch aus der Bahn: Mit einem Schlag beendete er dort den Manierismus und löste eine anhaltende Nachfolge aus. Um seine Rehabilitation zu betreiben, reiste er 1608 weiter nach Malta, wo er auf Fürsprache des Großmeisters Alof de Wignacourt zum Ritter des Malteserordens geschlagen wurde. In kurzer Zeit entstanden dort fünf Bilder, darunter der *Hl. Hieronymus*, den Malta nicht auslieh,

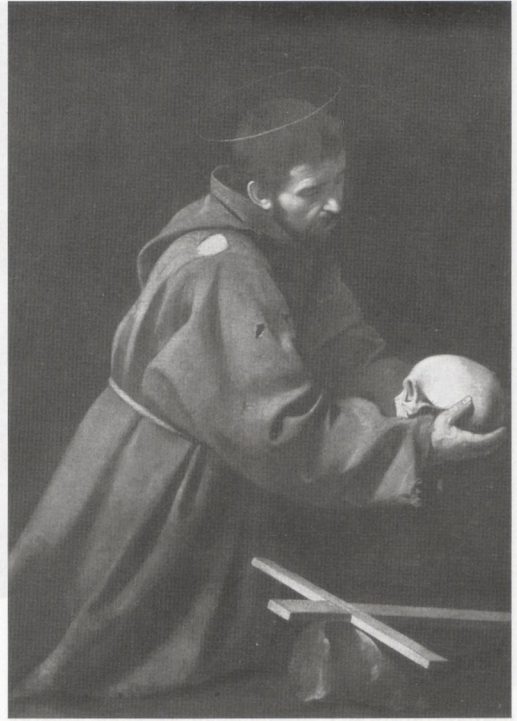


Abb. 2 Caravaggio, *Der hl. Franziskus meditierend*, 1606. Carpineto Romano, S. Pietro (als Leihgabe in der Galleria Naz. d'Arte Antica, Pal. Barberini, Rom) (Kat. *The Final Years*, London 2005, S. 152)

obwohl er – wie Spinosa bitter bemerkt – 1987 auf Kosten des italienischen Staates restauriert worden war. Im August 1608 gelang ihm nach spektakulärer Befreiung aus dem Gefängnis die Flucht nach Sizilien. Auch hier fand er beim Klerus und Adel sofort potente Auftraggeber, welche die *Auferweckung des Lazarus*, das *Begräbnis der hl. Lucia*, die *Anbetung der Hirten* und möglicherweise eine vierteilige Passionsfolge malen ließen.

In diesen gewaltigen Hochformaten, bei denen sich das Geschehen nur in der unteren Bildhälfte abspielt, sind die kalten und silbrigen Töne und die Theatralik von Gewalt der römischen Jahre aufgegeben. Es herrschen dafür abendliche Rot-Braun-Farben vor und eine neue Stimmung melancholischer Gefäßtheit,



Abb. 3
Caravaggio (zugeschrieben), *Ecce Homo*, 1609.
Privatbesitz
(Kat. *The Final Years*,
London 2005, S. 157)

die so gar nicht zu den gehetzten letzten Lebensjahren Caravaggios paßt. Bei der *Auferweckung des Lazarus* wird deutlich, wie er sein Bildvokabular der römischen Altarbilder in einen neuen Bildzusammenhang überführte. Zu nennen ist hier die Christusfigur, die aus der *Matthäusberufung* stammt, ebenso wie die Männer an der Grabplatte, die an die Hengersgesellen aus der *Kreuzigung des hl. Petrus* erinnern. Zu den Paraphrasen früherer Werke zählt auch das *Begräbnis der hl. Lucia*, deren Komposition Caravaggio aus dem berühmten *Marietod* herleitete. *Das Martyrium der hl. Ursula*, ebenfalls gerade erst in einer eigenen Ausstellung gezeigt (*L'ultimo Caravaggio: Il martirio di Sant'Orsola restaurato*, Mailand 2004), greift die *Gefangennahme Christi* kompositorisch wieder auf.

Auf absehbare Zeit wird diese Schau nicht zu wiederholen sein. Auch ihr hervorragender Katalog dürfte vorerst das Referenzwerk für das Spätwerk Caravaggios bleiben. Auf über zwanzig Seiten gibt Ferdinando Bologna einleitend einen Überblick über die vier letzten Schaffensjahre. Er gewährt einen detailreichen

Einblick in die persönlichen Umstände dieser Zeit, beleuchtet Caravaggios Kontakte und zeigt auf, wie er sich immer wieder auf sein römisches Schaffen bezog. Keith Sciberras und David M. Stone legen neue Quellen zu Caravaggios Aufenthalt auf Malta vor, erhellen die Identität seiner Protpektoren und klären in einem spannenden Beitrag auch die Hintergründe seiner Inhaftierung nur einen Monat nach der Ernennung zum Ritter des Malteserordens. Den Hauptteil bilden ausführliche Werkkommentare von u. a. Dawson Carr, Keith Christiansen, Anna Coliva und Mina Gregori. Sie dokumentieren gründlich die Forschungsmeinungen oder setzen sich, etwa bei der Madrider *Salome* und der *Verkündigung an Maria*, erstmals grundlegend mit einem Gemälde auseinander. Eine nützliche Ergänzung ist das chronologische Bildregister aller Caravaggio zugeschriebenen Werke und deren Kopien aus den letzten Schaffensjahren. Es erstaunt nur, daß hier die Wiener *Dornenkrönung Christi* und die *Hl. Familie mit dem Johannesknaben* auftauchen, die beide erst jüngst in die römische Zeit datiert wurden.

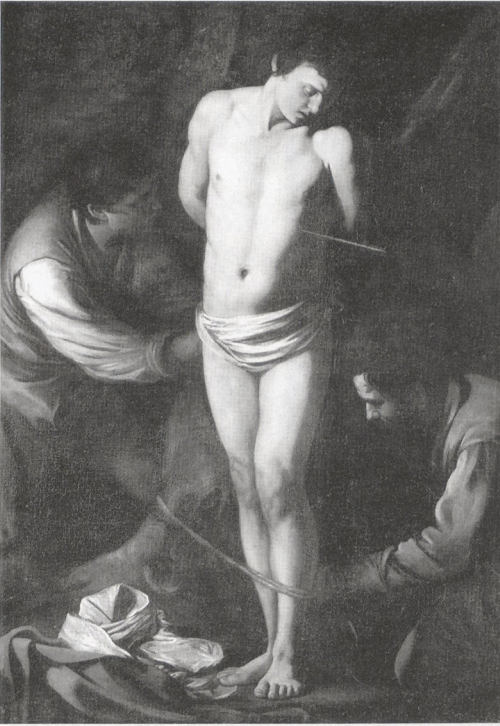


Abb. 4 Caravaggio (zugeschrieben), *Der hl. Sebastian*, um 1607. Rom, Privatbesitz (Kat. Caravaggio, Düsseldorf 2006, S. 171)

Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand 2005/2006

Nach *The Age of Caravaggio* (1985), mehreren kleineren Projekten wie *Caravaggio e i Suoi* und der nach Gattungen konzipierten Schau *The Genius of Rome* (2001) vermittelte *Caravaggio e l'Europa* erneut einen umfassenden Überblick über den Caravaggismus. Dafür waren 159 Exponate vorgesehen, von denen einige kapitale Werke nur für die zweite Station im Palais Liechtenstein in Wien zugesagt waren, die aufgrund einer Neuorientierung des musealen Ausstellungsprogramms im letzten Moment abgesagt wurde. Das »Comitato scientifico« mit Gilberto Algranti als Koordinator an der Spitze und Sergio Benedetti, Mina Gregori, Lisbeth Helmus, Gianni Papi, Wolf-



Abb. 5 Giovanni Baglione, *Die hl. Katharina von Alexandria*, um 1605. Mailand, Sammlung Luigi Koelliker (Kat. Caravaggio e l'Europa, Mailand 2005, S. 181)

gang Prohaska, Nicola Spinoza und Luigi Spezzaferro (†) spannte den Bogen von Caravaggio über die frühen römischen Nachfolger, den jungen Jusepe de Ribera, Bartolomeo Manfredi und die Vertreter der *Manfrediana Methodus*, die niederländischen und flämischen Caravaggisten bis hin zur zweiten Generation mit Bartolomeo Cavarozzi, Pietro Paolini, Giovanni Serodine und schließlich Mattia Preti und dokumentierten eindrucksvoll den nahezu fünfzig Jahre anhaltenden internationalen Einfluß Caravaggios.

Caravaggio selbst war mit sieben Originalen und der Kopie nach der *Gefangennahme Christi* aus Odessa vertreten. Die Auswahl seiner Gemälde deutet auf Kompromisse, denn weder der *Hl. Franziskus im Gebet* aus Cremona noch der *Schlafende Amor* oder die sizi-



Abb. 6
 Francesco Boneri,
Der Zinsgroschen,
 um 1615.
 Wien, Privatbesitz
 (Kat. Caravaggio
 e l'Europa, Mailand
 2005, S. 225)

lianischen Altarbilder gehören zu seinen schulbildenden Werken. Um die nachhaltige Wirkung Caravaggios zu dokumentieren, hätte man sich stattdessen die einflußreichen Halbfigurenbilder der römischen Schaffenszeit gewünscht, etwa die *Falschspieler*, die *Musizierenden Knaben*, die *Wahrsagerin* und den *Ungläubigen Thomas*. Die nächsten Ausstellungsräume waren den ersten Nachfolgern und Konkurrenten gewidmet, unter ihnen Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Antiveduto Grammatica und Giovanni Baglione sowie dessen Freund Tommaso Salini. Caravaggios Widersacher und Anstifter des Verleumdungsprozesses von 1603, Baglione, war mit einem kaum caravaggesken, aber vortrefflichen *Ecce Homo* und einer für die Forschung neuen *Hl. Katharina* (Abb. 5) vertreten, deren Gesichtspartie von bemerkenswerter Qualität ist. Den größten Raum beanspruchte Gentileschi mit fünf ausgezeichneten Gemälden, von denen sich der *Erzengel Michael* und *David tötet Goliath* auf spannungsvolle Weise ergänzten. Gentileschi war zweifelsfrei einer der herausragenden Maler dieser Ausstellung,

dessen Werk aber nur zu deutlich zeigte, wie schnell er sich nach Vollendung der *Kreuztragung Christi* von Caravaggio löste und eine eigene frühbarocke Bildsprache entwickelte. Unvermittelt fiel der Blick dann auf die *Auferstehung Christi* des spanischen Caravaggisten Juan Battista Maino, die kaum von Caravaggio herzuleiten ist, wohl aber mit der Fassung von Francesco Boneri, gen. Cecco del Caravaggio in Chicago verwandt ist. Im Anschluß wurden drei Frühwerke von Borgianni gezeigt, von denen das gute *Selbstporträt* in einer Ausstellung zur Caravaggio-Nachfolge fehl am Platz war. Bei der anschließenden Präsentation der *Hl. Familie mit der hl. Anna* vermißte man Caravaggios *Hl. Familie mit dem Johannesknaben*, die man hier das erste Mal hätte gegenüberstellen können. Die nun folgende Artemisia Gentileschi gehört kaum zur ersten Generation der Caravaggisten. Überdies war sie mit Werken vertreten, etwa der *Kleopatra* und dem bekannten *Selbstbildnis*, die nicht von Caravaggios Bildfindungen herzuleiten sind. Ein Höhepunkt der Ausstellung waren die vier Bilder des rätselhaften Cecco del



Abb. 7
Bartolomeo Manfredi,
Der Zinsgroschen,
um 1613-15. Florenz,
Galleria degli Uffizi
(Kat. *Dopo Caravaggio*,
Cremona 1987, S. 73)

Caravaggio. Das *Martyrium des hl. Sebastian* und der eindrucksvolle *Zinsgroschen* (Abb. 6) bezeugen seine Nähe zu den frühen Caravaggisten, sowohl zu Hendrick ter Brugghen als auch zu Manfredi. Letztgenanntes Bild erinnerte an Manfredis *Zinsgroschen* (Abb. 7) und *Christus unter den Schriftgelehrten*, beide in den Uffizien, deren Ausleihe ohnehin viel zur Erhellung der unterschätzten gegenseitigen Beeinflussung der frühen Caravaggisten hätte beitragen können. Es folgten sechzehn Werke Riberas. Sie konfrontierten den Besucher mit der aktuellen Forschungsdiskussion über die These von Gianni Papi, der das gesamte Schaffen des 1943 von Longhi in die Kunstgeschichte eingeführten ‚Meisters des Salomonsurteils‘ dem jungen Ribera zuschreibt (Jusepe de Ribera a Roma, in: *Paragone* 44, 2002, S. 21-43). Selbst für den unspezialisierten Betrachter war es nur schwer nachzuvollziehen, daß derart unterschiedliche Werke wie das *Urteil des Salomon*, die *Apostel Bartholomäus* und *Paulus* sowie das *Doppelbildnis von Petrus und Paulus* von einer Hand stammen sollten. Daß Papis Vorschlag nicht der Auffassung des gesamten »Comitato scientifico« entsprach, belegt die *Verleugnung Petri*

aus Neapel, die Papi ebenfalls Ribera zuweist, während Spinosa sie überzeugend für das Werk eines unbekanntenen Caravaggisten hält. Auch wenn die neue Zuweisung einzelner Werke an Ribera, etwa des *Bettlers*, des *Hl. Augustinus* und des berühmten *Urteils des Salomon*, bei der jüngeren Ribera-Forschung Unterstützung findet (Justus Lange), bleibt dies für die *Verleugnung Petri* in der Galleria Corsini strittig.

Erst danach folgte der wichtigste frühe Caravaggio-Nachfolger Manfredi, der eine rezipierbare caravaggeske Bildsprache entwickelte und daher maßgeblich für die Ausbildung des Caravaggismus wurde. Er erschloß konsequent neue Sujets und prägte nicht nur die französischen Caravaggisten, wie dies die Ausstellung darstellt, sondern regte auch Dirck van Baburen und Theodor Rombouts an. Obwohl sich allein in oberitalienischen Museen und Privatsammlungen 15 Werke Manfredis befinden, zeigte man in der Ausstellung nur die schwache, schlecht erhaltene und neuerdings wieder bezweifelte *Dornenkrönung Christi* aus dem Depot der Uffizien und die *Gefangennahme Christi* (Sammlung Koelliker), die seit ihrer Wiederentdeckung



Abb. 8 Bartolomeo Manfredi, *Kain und Abel*, um 1618-20. Florenz, Palazzo Pitti (Kat. Dopo Caravaggio, Cremona 1987, S. 83)

2002 erstmals öffentlich zu sehen war. Für das Verständnis der frühen Caravaggio-Nachfolge wären Manfredis *Musizierende und trinkende Gesellschaft* in Londoner Privatbesitz, die *Verleugnung Petri* aus Braunschweig und *Kain und Abel* (Abb. 8) weitaus hilfreicher gewesen, hätten sie doch seinen Einfluß entweder auf die halbfigurigen Genreszenen von Valentin und Nicolas Tournier oder den *Schwur des Mucius Scaevola* (Abb. 9) von Baburen anschaulich gemacht. Ebensovienig leuchtete seine Gegenüberstellung mit Claude Vignon ein, der von den französischen Caravaggisten am wenigsten von ihm profitierte.

Valentin, Tournier, Nicolas Régnier, Simon Vouet und Trophime Bigot waren mit guten, überwiegend frühen caravagesken Werken vertreten. Auch wenn es zum Verständnis die-

ser Gruppe an den wichtigen Prototypen von Manfredi fehlte, etwa an der *Wahrsagerin* aus Detroit, war hier erstmals die Möglichkeit gegeben, die in etwa zeitgleich entstandenen und in enger Nachbarschaft geschaffenen Werke zu vergleichen, um nachzuvollziehen, wie intensiv sie sich gegenseitig beeinflussten und um 1620-25 einen nahezu homogenen caravagesken Stil pflegten. So stehen Valentins *Verleugnung Petri*, Régniers *Kartenspieler* und die *Würfelpartie* von Tournier in unmittelbarer Verbindung zueinander, ebenso Vouets *Wahrsagerin* und die *Tischgesellschaft mit Zigeunerin* von Valentin. Von Tourniers *Hl. Hieronymus* ließ sich der Bogen zu Caravagios Bild desselben Kirchenvaters schlagen, während das *Urteil des Salomon* von Valentin nicht ohne Kenntnis der Fassung des nach diesem Bild benannten Meisters zu denken ist, der neuerdings Ribera heißt. Aus dieser Werkgruppe ragten das *Porträt Raffaello Menicucis* und Tourniers *Verleugnung Petri* aus Turiner Privatbesitz heraus, das vielleicht beste Bild des ansonsten zweitrangigen Meisters aus Toulouse. Drei Werke Bigots und die bisher selten gezeigte Darstellung *Der Wucherer* von Georges de La Tour leiteten über zu den niederländischen Caravaggisten, zu Gerrit van Honthorst, der mit Ausnahme des Londoner *Christus vor Kaiphas* und der Berliner *Befreiung Petri* mit seinen schönsten römischen Werken zu sehen war. Während Honthorst in Rom nicht ausschließlich caravageske Bildmittel verarbeitete, zeigte Baburen sich erneut als treuester Caravaggist der Utrechter Malerschule. Dies gilt vor allem für seine *Dornenkrönung Christi*, ein perfektes Beispiel dafür, wie er die Fassungen Caravaggios und Manfredis zu einer eigenen, noch eindringlicheren Interpretation steigerte. Unter die neapolitanischen Caravaggisten wurde anschließend außer Giovanni Battista Caracciolo und Filippo Vitale auch der Flame Louis Finson aufgenommen, der als einer der ersten namentlich bekannten Kopisten überaus wichtig für die frühe Caravaggio-Rezeption war.



Abb. 9
Dirck van Baburen,
Der Schwur des Mucius
Scaevola, 1624.
London, Agnew's
(Kat. Caravaggio e
l'Europa, Mailand
2005, S. 363)

Unter den Nachfolgern der zweiten Generation fielen Cavarozzi und Serodine auf, der sich – hier fehlte der Hinweis auf Alonzo Rodriguez – an den sizilianischen Werken Caravaggios schulte. Den krönenden Abschluß bildeten acht Frühwerke Pretis, die eindrucksvoll belegten, daß der Meister bis in die 40er Jahre hinein allein in Italien seine Wirkung hatte.

Der über 500 Seiten starke Katalog mit einer klaren graphischen Gestaltung und überwiegend ausgezeichneten Farabbildungen besteht aus einem Aufsatzteil mit vielen Kurzbeiträgen und einem umfangreichen Katalog auch zu jenen Werken, die nur für die Wiener Station vorgesehen waren. Nach einer ungewohnt ausführlichen, informativen, nur leider unebilderten Biographie Caravaggios nimmt sich Rossella Vodret des Themas der Ausstellung *Caravaggio e l'Europa* an und faßt die Fakten der Bewegung zusammen. Auch der Beitrag von Lisbeth Helmes zu den Utrechter Caravaggisten enthält keine neuen Forschungsergebnisse. Neue Überlegungen finden sich erst im Text von Prohaska, der den Versuch unternimmt, sich auf der Grundlage

neuer Fakten dem nur spärlich dokumentierten Bigot anzunähern. Die prägnanten Werk-erläuterungen von führenden Experten machen den Katalog für die nächsten Jahre zur wichtigsten Publikation über den europäischen Caravaggismus.

Rembrandt – Caravaggio, Amsterdam 2006
Im Frühjahr 2006 wurden in Amsterdam fünfzehn Hauptwerke des Italieners nicht minder hochkarätigen Gemälden von Rembrandt van Rijn gegenübergestellt. In dieser Schau waren einige ihrer besten Werke in zwölf »Kapiteln« meist paarweise zum direkten Motiv-, Kompositions- und Interpretationsvergleich dargeboten. Wie Ronald de Leeuw und Duncan Bull darlegen, sollte anschaulich werden, daß Rembrandt und Caravaggio trotz ihrer unterschiedlichen Voraussetzungen beide eine neue Bildsprache entwickelten, die unter anderem durch die psychologische Durchdringung der Figuren, das Fokussieren einer Handlung und eine dramatische Lichtführung bestimmt wird. Während einige Vergleiche, etwa Rembrandts *Blendung des Simson* mit Caravaggios *Judith und Holofernes* sowie beider Fassungen der



Abb. 10
Caravaggio,
*Die Gefangennahme
Christi*, 1602. Dublin,
National Gallery of
Ireland
(Kat. Rembrandt –
Caravaggio, Amsterdam
2006, S. 81)

Opferung des Isaak, wesentliche Merkmale und Stärken beider Maler hervortreten ließen und zumindest für das Auge einen Gewinn darstellten, wirkte die Mehrzahl der Bilderpaare wenig erhellend.

Die aufsehenerregende Ausstellung war ein gewagtes Unterfangen: Rembrandt war erst vier Jahre alt, als Caravaggio 1610 starb, und hat wahrscheinlich kein einziges Original von ihm gesehen – eine unmittelbare Beeinflussung scheint also ausgeschlossen. Der Überlieferung nach soll er auf die Frage, warum er zum Studium nicht nach Italien reise, geantwortet haben, daß dies Zeitverschwendung sei, da es in den Niederlanden genügend italienische Bilder zu sehen gebe. So wird im Katalog, vor allem in dem kenntnisreichen Beitrag von Volker Manuth, wiederholt der Frage nachgegangen, ob Rembrandt nicht doch Originale Caravaggios in Amsterdam gesehen haben könnte, und wie er indirekt von dessen Errungenschaften profitierte. Konkret kannte er vielleicht Caravaggios *Rosenkranzmadonna* und eine Kopie der *Andreaskreuzigung*, die Finson 1617 nach Amsterdam mitgebracht hatte. Mit Sicherheit waren ihm aber die

Werke der Utrechter Caravaggisten und deren Nachstiche bekannt. Da er von ihnen die halbfigurige Kompositionsweise, die Betonung realistischer Details und schließlich neue Techniken der Lichtführung lernte, setzte die Ausstellung zu Recht mit Werken der wichtigsten Vermittler Caravaggios ein. Um deren Umgang mit Caravaggio überzeugender zu dokumentieren, hätte es aber anstelle der *Andreaskreuzigung*, die durch die schonungslose Darstellung des Martyriums allenfalls eine generelle Vorbildfunktion hatte, entweder der *Ungläubigkeit des hl. Thomas* oder einer Fassung der *Dornenkrönung Christi* aus Wien oder Prato bedurft.

Daß Rembrandt durchaus mit caravaggesken Kompositionen, einer zugespitzten Erzählweise und Kunstlichteffekten arbeitete, offenbart seine *Verleugnung Petri* von 1660 (Abb. 11), die der grandiosen *Gefangennahme Christi* von Caravaggio (Abb. 10) gegenübergestellt war. Beide Szenen haben den Verrat an Christus zum Thema und konzentrieren sich auf den Moment größter Spannung. Vergleichbar ist auch der Rückgriff auf eine nahsichtige Halbfigurenkomposition, deren Bot-



Abb. 11
Rembrandt,
Die Verleugnung Petri,
1660. Amsterdam,
Rijksmuseum
(Kat. Rembrandt –
Caravaggio, Amsterdam
2006, S. 80)

schaft sich mittels Gebärden und Lichtführung ausdrückt. Hier liegt aber auch der entscheidende Unterschied, denn während sich das Licht bei Caravaggio von außen flackernd und beunruhigend auf die Szene legt und die Gesichter und Hände betont, aber auch kunstvoll die Materialität der Rüstungen umspielt, setzt Rembrandt das fokussierte Licht einer verdeckten Kerzenflamme ein, um den Bildaufbau zu ordnen und das Geschehen auf den Gesichtsausdruck des Petrus zu lenken.

Weniger überzeugend waren dagegen die Gegenüberstellungen von *Titus am Schreibpult*, dem Porträt von Rembrandts Sohn, mit Caravaggios *Knaben, von einer Eidechse gebissen*, der gemeinhin als eine Allegorie der Schmerzen der Liebe gedeutet wird. Ebensovwenig leuchtete der Vergleich des *Hl. Hieronymus* beim Übersetzen der *Hl. Schrift* mit *Bathseba im Bade* ein oder die Gegenüberstellung der *Judenbraut* mit Caravaggios *Bekehrung der hl. Maria Magdalena* und dem *Martyrium der hl. Ursula*, die nur aufgrund

vergleichbarer Gebärden, einer ähnlichen Interaktion der Figuren und eines verwandten Vereinfachungsprozesses vereint wurden. Auch wenn es in einigen wenigen Fällen Berührungspunkte gab, wurde deutlich, daß die Künstler völlig unabhängig voneinander arbeiteten und sich fremd blieben. Wenn man bedenkt, wie schwierig es ist, Hauptwerke von Caravaggio für eine Ausstellung zu gewinnen, war die Vielzahl der ausgezeichneten Exponate beeindruckend, ebenso wie ihre großzügige Inszenierung vor dunkelgrünem oder dunkelrotem Fond, vor dem sie mit einzelnen Spots dramatisch ausgeleuchtet wurden. Es bleibt aber zu fragen, ob die Ausleihe des berühmten *Emmausmahls*, der *Hl. Katharina* und des *Triumphierenden Amor*, um nur einige zu nennen, gerechtfertigt war für eine Ausstellung, die mit vordergründigen Vergleichen arbeitete, die Caravaggio-Forschung in keiner Weise voranbrachte und letztlich nur als ein Event des Rembrandt-Jahres diente.

Nicole Hartje