

Caravaggio – Auf den Spuren eines Genies

Düsseldorf, museum kunst palast, 9. September 2006 - 7. Januar 2007

Die Ausstellung fand statt im Rahmen der ersten Quadriennale 2006, eines Düsseldorfer Festivals, das sich mit einer Ausstellungsserie dem Themenkomplex des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst verpflichtet hatte (der Bezug zur Serie beschränkte sich auf eine allgemein gehaltene Anmerkung in einer Pressemitteilung von Jean-Hubert Martin, der Körper sei Caravaggios zentrale Ausdrucksform). Zudem bezog sich die Stadt auf die Amsterdamer Gegenüberstellung von Rembrandt und Caravaggio zum »Rembrandt-Jahr 2006« und schloß an die Reihe großer Caravaggio-Ausstellungen in den letzten Jahren (Madrid 1999, Neapel/London 2004/2005, Mailand 2005/2006) an. Eine derartige Würdigung und Verankerung in der europäischen Kunstgeschichte wurde Caravaggio bekanntlich vergleichsweise spät zuteil. Hatte man im beginnenden 20. Jh. den Akzent auf die Polarität von Annibale Carracci und Caravaggio gesetzt, hoben Spätere, angeregt durch Friedländer (1955) u. a., hervor, daß Caravaggio trotz aller Innovationen mit versteckten Bedeutungsebenen arbeitete und selbstbewußt klassisches Formenvokabular in seine Bildkompositionen aufnahm. Damit war die Legende vom voraussetzungslosen Autodidakten zerstört. Auch die herkömmliche Auffassung vom Genie (zuletzt vor allem vertreten durch Christiansen 1986 und Gregori 1991), das ohne Vorzeichnungen affektgeladen ein quasi spontanes Abbild seiner Modelle auf die Leinwand projizierte, ist neuerdings von Kroschewski (2002) mit Hinweis auf Mancini, Bellori u. a. angezweifelt worden. Funde verloren geglaubter oder für den Œuvre-Katalog zuvor nicht in Betracht gezogener Bilder oder Bilderfindungen, vor allem aber Zweit- und Drittfassungen bekannter Sujets haben Fragen nach der Arbeitsweise des Künstlers aufgeworfen und Zweifel an dem alten Glauben

genährt, Caravaggio habe weder Schüler noch eine Werkstatt gehabt (so Spike, 1992). Heute wird zumindest eine begrenzte Zusammenarbeit bei einzelnen Werken angenommen (dazu Marinis Beitrag im Düsseldorfer Ausst.-Kat.). Damit bleibt weiterhin die Ermittlung des Œuvres eine vornehmliche Aufgabe der Forschung; der Kreis der Kenner beschränkt sich allerdings auf wenige Experten wie Mahon, Cinotti, Gregori und Marini. An diese Fragen knüpft das Konzept der Düsseldorfer Ausstellung an – und wiederum auch nicht.

Wurden in der Amsterdamer Ausstellung die Anziehungskraft des von Caravaggio geprägten Chiaroscuro und dessen Umformung durch Rembrandt evident, strebte der Düsseldorfer Kurator Jürgen Harten keine Bezugnahme auf zeitgenössische und nachfolgende Künstler an – entgegen der als Werbeslogan dienenden Einschätzung Longhis von der Einflußnahme Caravaggios auf Rembrandt bis Manet, sondern konzentrierte sich (Pressemitteilung des museum kunst palast, vgl. auch Ausst.-Kat., S. 20) auf die besondere Bilderfindung Caravaggios, die anhand von 39 Gemälden in zwei Ausstellungsräumen vor Augen geführt werden sollte. Unter den Exponaten befanden sich zehn als eigenhändig anerkannte Werke Caravaggios (Angabe des Museums), darunter der »Hl. Hieronymus« aus der Galleria Borghese, der »Hl. Johannes« aus dem Palazzo Corsini, der »Siegende Amor« aus Berlin und der »Knabe mit dem Widder« aus den Kapitolinischen Museen, letztere beide im zweiten Ausstellungsraum effektiv an den Stirnwänden plaziert: mehrheitlich einfigurige Bildanlagen. Wer sich vielfigurige Meisterwerke mit religiösem oder genrehaftem Gegenstand erhofft hatte, wurde enttäuscht.

Die Originale waren in einzelnen Ausstellungsnischen nach Themen zusammengehängt mit Bildern der zweiten hier gezeigten Bildka-

tergorie in der »Authentizitätsrangfolge«. Das sind Bilder, die nur von einigen Forschern Caravaggio oder zumindest partiell Caravaggio zugeschrieben werden, so die »Vision des hl. Hieronymus« aus Worcester. Diese umstrittenen Werke sind meist Variationen berühmterer eigenhändiger Bilder (in den Begleittafeln der Ausstellung gleichermaßen als » Fassungen« oder auch, verwirrend, als »Kopien« bezeichnet, daneben »Doppelgänger« genannt beispielsweise von Marini im Ausst.-Kat., S. 44–61). Schließlich waren als dritte Bildkategorie zeitgenössische Kopien von fremder – meist unbekannter – Hand zu sehen (darunter eine gute anonyme Kopie von »Martha tadelt Magdalena« sowie jene des »Marienodes« von Simon Vouet).

Wohl weil gesicherte eigenhändige Werke in der Ausstellung entgegen den Erwartungen, die man mit der Ankündigung einer monographischen Schau geweckt hatte, lediglich ein Viertel ausmachten, legte man den Akzent des Ausstellungskonzepts auf die Bilderfindungen, die ja unabhängig von der vielleicht nicht gesicherten Autorschaft auch allen Kopien als Platzhalter fehlender Originale zugrundeliegen (so behauptet von Harten im Ausst.-Kat., S. 20). Gerade die ausgestellte große Anzahl allgemein unbekannter, nicht einvernehmlich Caravaggio zugeschriebener Gemälde – sog. »Doppelgänger« eigenhändiger Werke – sollte den Besucher dazu anregen, sich als »Zeuge« auf die »Spur der Originale« zu begeben, um Zuschreibungen zu überprüfen und sich ein eigenes Urteil zu bilden (vgl. Harten in der Pressemitteilung des museum kunst palast, auch im Ausst.-Kat., S. 19). Laut Einführungstext im ersten Ausstellungssaal habe die Beschilderung der einzelnen Gemälde bewußt offen gelassen, ob es sich um ein Original oder eine Zuschreibung handelte. Lediglich offensichtliche (gemeint sind wahrscheinlich allgemein anerkannte) Kopien seien ausdrücklich als solche benannt. Denn die Ausstellung wolle zwar einen Beitrag zur Diskussion strittiger Bewertungen liefern, sich jedoch neutral gegenüber den Leihgebern und voneinander

abweichenden Urteilen der Experten stellen. In den beiden Sälen folgten die einzelnen, überwiegend ein bis zwei ikonographischen Themen oder Bilderfindungen gewidmeten Ausstellungsnischen in etwa einem chronologischen Ordnungsprinzip. An der Wand zwischen zwei Nischen waren in der Regel Begleittexte mit kleinen Farb reproduktionen von Vergleichsbildern angebracht. Die kurz gehaltenen Texte gaben hauptsächlich Auskunft über das Sujet, teilten mitunter Beobachtungen zur Bilderfindung oder Aspekte der Forschungsdiskussion zur Frage nach Original oder Kopie mit.

Die Probleme des Konzepts zeigten sich bereits in der ersten Ausstellungsnische, die zwei Themen aus der frühen Schaffensphase, den »Knabe, eine Frucht schälend« (Ausst.-Kat. Nr. 27) und den »Lautenspieler« (Ausst.-Kat. Nr. 32 und 33), vorführte. Die beiden ausgestellten Versionen des »Lautenspielers« aus einer Pariser und einer amerikanischen Privatsammlung sind weniger bekannte, jüngst wiederentdeckte Variationen der berühmten Werke aus dem Metropolitan Museum in New York und St. Petersburg (letzteres ein allgemein anerkanntes Original). Es ist schwierig, Zuschreibungen oder gar Fragen nach der auf der Begleittafel diskutierten zeitlichen Reihenfolge der vier Fassungen nachzugehen, wenn dem Betrachter weder die Originalfassung noch zumindest eine Version des gleichen Motivs zur Verfügung steht. Auch die zum Teil ungünstig übereck oder zu weit vom Objekt entfernt angebrachten, zu kleinen Vergleichsreproduktionen boten keine befriedigende Hilfestellung. Fraglich bleibt, ob die Konfrontation zweier Gemäldefassungen als Einführung in die Ausstellung den Betrachter tatsächlich zur Überprüfung aktueller Debatten (die jedoch ohne den vor allem von Nicole Hartje informativ zusammengestellten Katalog nicht verständlich werden) anzuregen vermag oder ihn nicht vielmehr schon hier an seine Grenzen stoßen läßt. Denn unabhängig vom ohnehin leicht abweichenden Motiv

divergieren die beiden »Lautenspieler« erheblich in ihrer Ausführung in Hinblick auf die Detailschärfe der Objekte (sorgfältige Ausarbeitung jedes Gegenstands in der amerikanischen, dagegen unterschiedlicher Ausführungsgrad der Vordergrundobjekte in der französischen Fassung), die Modellierung von Licht und Schatten (härtere Kontraste, klarere Konturen *versus* weichere Übergänge) und den Farbauftrag (Negierung der Pinselführung *versus* scheinbar rascher Farbauftrag mit zum Teil sichtbarem einzeltem Pinselstrich).

Das Konzept ging auch an anderen Stellen nicht auf. Dort, wo die eigentlich spannende zweite Bildkategorie, die umstrittenen Zuschreibungen an Caravaggio, gezeigt wurde, konnte ihr bedauerlicherweise in kaum einem Fall ein anerkanntes Original – allenfalls eine anerkannte Kopie – gegenübergestellt werden. So hätte es, um die *invenzione* des „Ungläubigen Thomas“ zu veranschaulichen, nur einer der beiden ausgestellten Fassungen bedurft: derjenigen aus den Uffizien (als Kopie deklariert, Kat.-Nr. 42) oder der zur Diskussion gestellten Version aus einer Privatsammlung (Kat.-Nr. 43). Denn ohne das Potsdamer Original des »Ungläubigen Thomas« reproduzierte die Ausstellung lediglich die Forschungsdebatte, ohne dem Betrachter den kritischen Nachvollzug von Marinis Zuschreibungsvorschlag zumindest visuell zu eröffnen. Auch wegen der kargen Beschilderung der Gemälde wurde die Ausstellung ihrem Anspruch kaum gerecht, einen Beitrag zur Diskussion strittiger – allerdings vorrangig an Marini orientierter – Urteile zu liefern. Denn die Etikette der Bilder gaben lediglich Titel, Entstehungszeit und Aufbewahrungsort an, unterschieden demnach nicht zwischen anerkanntem Original, mehrheitlich zugeschriebenem Werk und neuem, vielleicht nur von einem einzigen Forscher vorgebrachtem Vorschlag. Welchen »Authentizitätsstatus« in der Zuschreibungsfrage das präsentierte Objekt besitzt, konnte allenfalls durch knappe Bemerkungen in den Begleittexten in Erfahrung gebracht werden. Bei einem solch artikulierten

Ausstellungsbestreben erhält der Verweis auf neue Vorschläge für den über Zuschreibungsfragen nicht *per se* informierten Beschauer doch gerade besondere Bedeutung. Wäre eine Ausstellung mit dem etwas trockenen Titel des Ausstellungskatalogs »Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung«, die sich auf einige wenige Bilderfindungen konzentriert, diese dann aber mit Original und zu diskutierender Zweit- beziehungsweise Drittfassung belegt, in Hinblick auf die formulierte Ausstellungsintention nicht effektiver gewesen? Eine Vorstellung von den Möglichkeiten einer solchen Konzeption vermittelten die beiden anerkannten »Hieronymus«-Werke aus Rom und vom Montserrat (Kat.-Nr. 19 und 18), die im ersten Ausstellungssaal aufschlußreich nebeneinander plazierte waren, oder aber die Nische des »Hl. Franziskus, meditierend« mit dem Original aus dem Palazzo Barberini (Kat.-Nr. 8) und mehreren Kopien (bedauerlicherweise darunter nicht die umstrittene Fassung aus der römischen Kirche S. Maria della Concezione). Größere Gruppierungen zu einer *invenzione* hätten auch eine differenziertere Beurteilung der in ihrer Qualität zum Teil stark divergierenden Kopien erlaubt und zur Bewertung der von den Kuratoren formulierten These verhelfen können, inwieweit die *invenzione* im Einzelfall tatsächlich hinter den Kopien steht.

Bei einem solchen Ausstellungsexperiment hätte der Spagat zwischen Rücksichtnahme auf die Leihgeber, attraktiver Œuvre-Schau und seriösem Referieren des *status quo* der einschlägigen Forschung vermieden oder jedenfalls entkrampft werden können. Folglich wäre es zu weniger Kompromissen in Konzept und Inszenierung zu Lasten der Eindeutigkeit in der Vermittlung und schließlich auch der Wissenschaftlichkeit gekommen. Gewiß hätte eine solche Konzeption den Betrachter unmittelbarer und ehrlicher zum versprochenen Abenteuer der wissenschaftlichen Forschung eingeladen.

Wiebke Windorf