

Klein aber fein: Der Berliner Caravaggio

Hommage an Caravaggio: 1610/2010.

Staatliche Museen, Berlin, Gemäldegalerie, 12. November 2010–1. Mai 2011. Kat. hg. v. Bernd Wolfgang Lindemann/Roberto Contini. München, Edition Minerva 2010. 111 S., Ill. ISBN 978-3-938832-74-5

Zeichner aus dem Umkreis Caravaggios.

Staatliche Museen, Berlin, Gemäldegalerie, 12. Oktober 2010–13. Februar 2011

Am 18. Juli 2010 jährte sich Caravaggios Todestag zum 400. Mal – ein Jubiläum, das Anlass zu zahlreichen Neuerscheinungen gab, darunter die umfangreichen Monographien und Werkverzeichnisse von Sybille Ebert-Schifferer, Sebastian Schütze und Rossella Vodret (alle 2009). Vor allem aber wurde der heute wie zu Lebzeiten publikumswirksame Maler mit einer Reihe von Ausstellungen gefeiert, darunter *Caravaggio* in Rom (Scuderie del Quirinale, Kat. hg. v. Claudio Strinati, Mailand 2010) und *Caravaggio e caravaggeschi* in Florenz (Galleria Palatina/Galleria degli Uffizi, Kat. hg. v. Giovanni Papi, Livorno 2010). Während die römische Ausstellung mit Leihgaben aus London, Madrid und Wien 22 Caravaggio sicher zugeschriebene Gemälde und damit etwa ein Drittel seines Œuvres versammeln konnte, beleuchtete die Präsentation

in Florenz neben dem Caravaggio-Bestand der dortigen Museen überwiegend Werke seiner Florentiner Nachfolger.

DER BERLINER CARAVAGGIO

Diesen aufwendig inszenierten Ausstellungen setzte die Berliner Gemäldegalerie mit ihrer *Hommage an Caravaggio* eine vergleichsweise kleine, aber umso konzentriertere Präsentation entgegen: Die fast ausschließlich auf eigene Bestände zurückgreifende und in zwei Sälen der Dauerausstellung gezeigte Schau versammelte 32 Gemälde. Neben Werken von Zeitgenossen und Nachfolgern vereinte sie drei der berühmtesten Bilder Caravaggios: Seine beiden einzigen Werke in deutschen Museen, *Amor als Sieger* aus der Berliner Gemäldegalerie und *Der Ungläubige Thomas* aus Schloss Sanssouci in Potsdam, wurden von einer zentralen Leihgabe aus Rom, *Johannes der Täufer* aus der Pinacoteca Capitolina, begleitet.

Dass Caravaggio und sein Umkreis in Berlin so präsent sind, hängt mit der Sammlungspolitik König Friedrich Wilhelms III. zusammen, der 1815 158 Gemälde aus der römischen Sammlung Giustiniani erwarb, die Marchese Vincenzo Giustiniani, einer der wichtigsten Förderer Caravaggios, zu Beginn des 17. Jh.s begründet hatte (vgl. *Caravaggio in Preußen*, Ausst.kat. Berlin/Rom 2001). Giustiniani protegierte jedoch nicht nur Caravaggio selbst, sondern auch seine unmittelbaren Schüler und Nachahmer. So stammen Gemälde des Lombarden Francesco Boneri, genannt Cecco del Caravaggio, ebenso aus seinem Besitz wie Werke der Utrechter Caravaggisten Dirck van Baburen und Gerrit van Honthorst. Dass die Reihe der Hauptwerke Caravaggios in Berlin um drei weitere Gemälde zu ergänzen wäre, führte ein Kabinett unter dem Motto „Ver-

mißt!“ vor Augen. Mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen in Originalgröße wurde hier an *Christus am Ölberg*, den *Hl. Matthäus* und das *Bildnis der Fillide Melandroni* erinnert, die angeblich 1945 bei einem Brand im Flakbunker Friedrichshain zerstört worden sind. Gerade im Vergleich mit den Originalwerken der umgebenden Ausstellung zeigt sich, dass die vermissten Gemälde für das Verständnis von Caravaggios Œuvre eine wichtige Rolle spielen müssten – und so hat man in Berlin die Hoffnung auf ihre Wiederentdeckung noch nicht aufgegeben.

Als „Hommage“ an einen Maler, der mit der Innovationskraft seiner Bilder schon seinen Zeitgenossen Rätsel aufgab, zielte die von Roberto Contini kuratierte Ausstellung auf zwei Aspekte: Zum einen sollte aus der Anschauung der Werke Caravaggios deutlich werden, worauf ihre unmittelbare Betrachterwirkung beruht und wie in diesem Kontext ihre kontrastreiche Lichtinszenierung und die als „naturalistisch“ empfundene Malweise zu bewerten sind. Zum anderen wurde durch das breite Spektrum an Werken von Nachahmern, aber auch Konkurrenten vor Augen geführt, worin die Neuartigkeit, die „novità“, der Bilderfindungen Caravaggios bestand, die selbst sein höchst kritisch eingestellter Biograph Giovanni Pietro Bellori in seinen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* anerkennen musste und die in der zeitgenössischen Kunstszene lebhaft Diskussionen auslöste.

Auf der Hauptwand des ersten Saals waren der *Amor als Sieger* (Kat.nr. 1) und der aus Rom entlehene *Johannes der Täufer* (Kat.nr. 2) als zentrale Pendanten inszeniert. Sie bildeten nicht nur ein Paar, weil Caravaggio für die Darstellung der beiden Knaben offenbar auf dasselbe Modell zurückgegriffen hat. Als zwei frühe, um 1601/02 entstandene Werke, die seinen außerordentlichen Ruhm begründeten, demonstrieren sie zugleich die Darstellungsstrategien, die Bellori als Aufsehen erregende Innovationen benannt hatte: die Arbeit nach dem lebenden Modell und die spektakuläre Lichtregie, die Caravaggio angeblich durch die Arbeit in einer dunklen, nur durch senkrecht einfallendes Schlaglicht erhellten Kam-

mer erreichte. Dass diese Berichte über die abenteuerliche Entstehungsweise der Bilder Teil einer gezielten Legendenbildung waren, hat Ebert-Schifferey gezeigt: Sie weist nach, dass Caravaggio seine Arbeitstechnik bewusst als ein „Betriebsgeheimnis“ inszenierte und damit seine unverwechselbare Art der Lichtführung als ein „Alleinstellungsmerkmal“ etablierte (*Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, 241-244). Teil dieser Selbststilisierung, die den innovativen Charakter seiner Kunst in den Mittelpunkt stellte, war der Einsatz einer ungewöhnlichen Ikonographie. Gerade der *Amor* und der *Johannesknabe* haben deshalb in der Forschung die unterschiedlichsten Interpretationen erfahren. Im Katalog der Berliner Ausstellung wird der für Vincenzo Giustiniani geschaffene *Amore vincente* als lautmalerische Imprese auf den Auftraggeber gelesen. Der aus dem Besitz eines weiteren Caravaggio-Förderers, Ciriaco Mattei, stammende *Johannes der Täufer* erweist sich trotz der unkonventionellen Darstellung des Jünglings mit Widder statt Lamm als ein zur religiösen Andacht bestimmtes Bild, das den Opfertod Christi in den Mittelpunkt stellt.

KÜNSTLERKONKURRENZEN

Da die Ausstellung vor allem auf die Präsentation aussagekräftiger Gemälde setzte, verzichtete sie darauf, die sozialhistorischen Hintergründe der Erfolgsgeschichte Caravaggios in ausführlichen Begleittexten zu vertiefen. Thematisiert wurde hingegen der Aspekt der Künstlerrivalität, indem dem *Amor als Sieger* ein Werk von Giovanni Baglione, dem schärfsten Konkurrenten Caravaggios, gegenüberstand. Bagliones *Himmlicher Amor* (Kat.nr. 19) entstand 1602, also nur wenig später als Caravaggios Gemälde; zudem schenkte ihn der Künstler Kardinal Benedetto Giustiniani, dem Bruder des Marchese Vincenzo, und provozierte so den offenen Wettstreit. Der in Berlin ermöglichte direkte Vergleich der beiden Bilder zeigt deutlich, wie Baglione Caravaggios charakteristische Lichtführung imitierte, indem er seine schräg von der Seite beleuchteten Figuren vor einen fast schwarzen Bildgrund setzte. Dass Ca-

ravaggio und seine Anhänger dies als Plagiat aufzufassen, belegen die Spottgedichte, die gegen Baglione in Umlauf gesetzt wurden und die im September 1603 in einen Verleumdungsprozess mündeten. Baglione verdächtigte vor allem Caravaggios Freund Orazio Gentileschi, die Verse verbreitet zu haben; Gentileschi wiederum nutzte seine Aussage vor Gericht, um Bagliones *Amor* aufgrund künstlerischer Kriterien zu disqualifizieren: Er zeige einen Erwachsenen in Rüstung statt eines „putto nudo“ und widerspreche damit jeder Darstellungskonvention.

Neben dieser in der Literatur schon häufig diskutierten Künstlerkonkurrenz widmete sich die *Hommage* auch einem bislang weniger beachteten Thema: dem Einfluss, den Caravaggio auf die Porträtkunst seiner Zeit nahm. Nur ein geringer Teil seiner Bildnisse hat sich erhalten, wie ja auch die verschollene *Fillide Melandroni* in der Ausstellung nur als Reproduktion gegenwärtig war. Dennoch nutzte Contini die Chance, im Kontext von gesicherten Werken Caravaggios und seines engeren Umkreises das *Bildnis eines Mannes mit Schwert und Handschuhen* aus Privatbesitz (Kat.nr. 4; *Abb. 1*) zur Diskussion zu stellen, das er Caravaggio zuschreibt. Ausschlaggebend ist neben Überlegungen zur Maltechnik – die im Fall Caravaggios allerdings nur punktuell erforscht ist – die Vergleichbarkeit mit Caravaggios *Bildnis eines Malteserritters* in Florenz (Palazzo Pitti, Galleria Palatina), das als Typus, aber auch in der Behandlung von Inkarnat und Gewandpartien vor dunklem Grund, auffallende Übereinstimmungen aufweist. Andererseits zeigt gerade der Vergleich mit dem ebenfalls ausgestellten *Bildnis eines jungen Prälaten*, das von Ottavio Leoni stammt (Kat.nr. 18; *Abb. 2*), dass die wesentlichen Neuerungen, die Caravaggio in die Porträtmalerei brachte – ausdrucksstarke Gestik, psychologische Durchdringung und stoffliche Charakterisierung von Gewandung und Attributen – von seinen Zeitgenossen umgehend aufgenommen wurden. Sowohl Leonis Prälatenporträt als auch das daneben gezeigte *Bildnis einer jungen Frau* (Kat.nr. 17) nehmen diese Impulse auf; als gefragter Porträtist der römischen Gesellschaft setzte Leoni

die Ideen Caravaggios jedoch meist in konventionellere Bildformeln und damit auch in eine schneller zu produzierende Form der Bildnis-malerei um.

Neben Leoni zählte Caravaggio auch Gentileschi zu seinen „amici“, die er im erwähnten Prozess als „valent’huomini“ bezeichnete. Seiner Definition zufolge zeichneten sich diese ehrbaren Maler dadurch aus, dass sie die „cose naturali“ richtig zu imitieren wüssten. Was Caravaggio damit meinte, lassen die Werke Gentileschis erahnen, der seinen Stil unter dem Einfluss Caravaggios merklich veränderte. Während die Landschaftshintergründe in Darstellungen wie *David und Goliath* oder *Lot und seine Töchter* (Kat.nr. 15f.) auf gänzlich andere Vorbilder, insbesondere Adam Elsheimer verweisen, zeugen Gentileschis bildfüllende, in plastischem *chiaroscuro* hervortretende Figuren von dem „novello studio di natura“, das auch Bellori als die meist rezipierte Innovation Caravaggios bezeichnete. Weitere Werke im ersten Saal, der Caravaggios Wirkung auf seine Zeitgenossen gewidmet war, reichten von seinen Schülern Cecco del Caravaggio, Bartolomeo Manfredi und Carlo Saraceni bis zu nordalpinen Nachfolgern wie Simon Vouet, Hendrick ter Brugghen und Rembrandt – letzterer ein „Verehrer“ Caravaggios im weiteren Sinn, der selbst nie nach Italien gereist ist.

CARAVAGGIO UND DIE FOLGEN

Die Caravaggio-Rezeption späterer Generationen war Thema des zweiten Ausstellungsraumes, der Caravaggios *Ungläubigen Thomas* zum Ausgangspunkt nahm. Das in Lichtstimmung und Affektdarstellung dramatisch verdichtete Gemälde steht beispielhaft für den von Caravaggio etablierten Typus des Halbfigurenbildes, den insbesondere die Utrechter Caravaggisten aufgriffen und in Historien- und Genremalerei umsetzten (vgl. *Caravaggio in Holland*. Ausst.kat. Frankfurt a.M. 2009). Zwar gelangten die meisten der niederländischen Maler erst nach dem Tod Caravaggios nach Rom; dennoch rezipierten sie seine Werke intensiv, wie Baburens *Fußwaschung* oder Honthorst’s *Befreiung Petri* (Kat.nr. 23f.) zeigen.



Abb. 1 Caravaggio [zugeschrieben], Porträt eines Mannes mit Schwert und Handschuhen, 1609. Privatbesitz (Foto Volker-H. Schneider)

Mit den *Drei Musikanten*, die dem jungen Velázquez zugeschrieben werden (Kat.nr. 31), rückt ein weiterer „Verehrer“ in den Blick, der nicht in direktem Kontakt mit Caravaggio stand, aber durch seine Werke wichtige Impulse erhielt. Das detailliert wiedergegebene Stilleben-Arrangement, um das die Musikantendarstellung zentriert ist, zeigt das ebenso wie die stoffliche Präsenz der verschiedenen Gewänder. Auch Rubens kopierte während seiner Arbeiten in der römischen Oratorianerkirche die damals dort befindliche *Grablegung* Caravaggios (heute Vatikan, Pinacoteca Vaticana), was in der Berliner Ausstellung mit einer großformatigen Vorstudie für die *Hll. Gregor, Papianus, Maurus und Domitilla* (Kat.nr. 7) belegt wurde, die im Zuge von Rubens' Auftrag für S. Maria in Vallicella entstand.

Wie beiläufig wurde im Rahmen der Sonderpräsentation eine bedeutende Neuerwerbung der Gemäldegalerie vorgestellt, die von einem der berühmtesten Schüler Caravaggios, von Jusepe de Ribera stammt (Kat.nr. 11; Abb. 3). Die signierte und auf das Jahr 1624 datierte *Madonna mit Kind und dem hl. Bruno*, die möglicherweise für die Certosa di S. Martino in Neapel bestimmt war, trägt nicht nur zur Erhellung des kaum dokumentierten



Abb. 2 Ottavio Leoni, Porträt eines jungen Prälaten, ca. 1618/20. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Gemäldegalerie Berlin, Foto Schneider)

Frühwerks von Ribera bei. Das Gemälde stellt zudem eines seiner wenigen großen Altarbilder dar, die außerhalb Italiens zu sehen sind. Stärker noch als die etwa zeitgleich datierte *Beweinung* in London verweist das Berliner Bild mit seiner intensiven Farbigkeit und den im seitlich einfallenden Licht plastisch modellierten Gewandfalten auf die entscheidende Rolle, die Caravaggio für die Entwicklung Riberas spielte.

Caravaggio selbst steht im Mittelpunkt der beiden Katalogaufsätze. Die von Lindemann und Contini verfassten Essays vollziehen „Entstehung und Gestaltannahme“ der Gemälde ebenso nach wie ihre Rezeption, die als „Ringeln um eine angemessene Lesart“ aufgefasst wird. Beide Autoren folgen der Tendenz der neueren Forschung, die Bildsprache des vermeintlich direkt nach der Natur und ohne intellektuellen Anspruch arbeitenden Caravaggio in den kunsttheoretischen, bildtheologischen und sozialhistorischen Kontext seiner Zeit einzubinden und damit die seit der Kunstliteratur des 17. Jh.s festgeschriebene These vom Maler „senza decoro e senz’arte“ (Bellori) zu widerlegen (vgl. Valeska von Rosen, *Caravaggio*

Abb. 3 Jusepe de Ribera, *Madonna mit Kind und hl. Bruno*, 1624. Privatbesitz (Foto Schneider)

und die Grenzen des Darstellbaren, Berlin 2009). Lindemann befasst sich mit den religiösen Darstellungen Caravaggios, vor allem dem in der Ausstellung gezeigten *Ungläubigen Thomas*, den er vor dem Hintergrund reformkatholischer Glaubenssätze liest. Contini hingegen legt den Schwerpunkt auf die künstlerischen Quellen, die den jungen lombardischen Maler beeinflussten und schlüsselt insbesondere seine oberitalienischen Vorbilder auf. Weiterhin gilt sein Interesse den verschiedenen Perspektiven, die die For-

schung seit den 1950er Jahren gegenüber Caravaggio eingenommen hat und die ein zunehmendes Interesse an Kopisten, Schülern und Nachfolgern erkennen lassen (vgl. *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Ausst.kat. Düsseldorf 2006).

ZEICHNUNGEN IM UMFELD

In Ergänzung zur Präsentation der Gemäldegalerie hatte das Kupferstichkabinett eine Studioausstellung konzipiert, die *Zeichner aus dem Umkreis Caravaggios* vorstellte. Von Caravaggio selbst haben sich keine Zeichnungen erhalten – ob er tatsächlich ohne Vorstudien unmittelbar nach der Natur malte, wie seine Biographen suggerieren, oder ob sein graphisches Werk bislang



nur nicht identifiziert worden ist, sind in der Forschung viel diskutierte Fragen (vgl. Nevenka Kroschewski, *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder*, München 2002). Die Kabinettausstellung konnte allerdings eine Reihe von Zeichnungen nordalpiner Caravaggisten wie Vouet, Honthorst oder ter Brugghen präsentieren. Zudem wies sie nach, dass zumindest Caravaggios römische Kollegen eine große Zahl von Studien anfertigten. Im Fall von Baglione dokumentierten diese Blätter den Entstehungsprozess größerer Auftragsarbeiten: Eine quadrierte Kreidezeichnung verwies auf seine Fresken in S. Maria Maggiore, während die lavierte Federzeichnung sein für Kardinal Scipione Borghese geschaffenes Gemälde *Judith und Holofernes* (1608) vorbereitete. Die von Leoni

angefertigten Porträtstudien hingegen, die in schwarzer Kreide auf blau präpariertem Papier ausgeführt sind, wurden auch von den Zeitgenossen bereits als eigenständige Werke, als „*ritratti alla macchia*“ wahrgenommen. Dass sich die von Caravaggio entwickelte Bilddramaturgie auch im Medium der Zeichnung umsetzen lässt, illustrierte die Rötelzeichnung des Lombarden Tanzio da Varallo, die in effektvoller Verkürzung und kontrastreicher *chiaroscuro*-Modellierung einen gestürzten Soldaten zeigt und als Vorstudie für das 1629 gemalte Altarbild in S. Gaudenzio in Novara diente.

Durch die Zusammenschau von Zeichnungen und Gemälden, vor allem aber durch die pointierte

Ergänzung des Giustiniani-Bestandes und das repräsentative Spektrum an Werken des Caravaggio-Umkreises, gelang es in Berlin, einen zeitgenössischen Blick auf das Œuvre Caravaggios zu eröffnen und den zahlreichen Ausstellungen der letzten Jahre eine rezeptionshistorische Perspektive hinzuzufügen – eine veritable *Hommage*.

DR. DES. ANNETTE HOJER
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Barer Str. 29, 80799 München,
Annette.Hojer@pinakothek.de

Alleinstellungsmerkmale des wahrhaft großen Künstlers

Konrad Witz. Die einzigartige Ausstellung. Kunstmuseum Basel, 6. März–3. Juli 2011. Kat. mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2011. 391 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7757-2760-0

Was im Bereich der Alten Meister keineswegs selbstverständlich ist, hat das Kunstmuseum Basel nun erneut geschafft: Nach der großen Holbein-Ausstellung von 2006 zeigt es jetzt, ausgehend von dem eindrucksvollen eigenen Bestand, praktisch alle transportfähigen Arbeiten des Konrad Witz (nachweisbar von 1434-44). Damit steht wiederum ein stark mit Basel verbundener Künst-

ler im Mittelpunkt einer groß angelegten Schau. Das Kunstmuseum ergänzt so die seit einiger Zeit in der Neuhängung der ständigen Ausstellung zu beobachtende Neubewertung der eigenen Bestände, die die Spezifika der Basler Sammlung ausgesprochen gewinnbringend hervorhebt. Diese liegen gerade in der Kunst des 15. und 16. Jh.s, die im weiteren geographischen Einzugsbereich Basels entstanden ist oder gesammelt wurde. Mit dieser Neuorientierung werden zum einen ungewöhnliche Werke neu ‚entdeckt‘, zum anderen manifestiert sich hier ein kunsthistorisches Interesse, das sich an Fragen nach Stil, künstlerischer Handschrift und Tradierung abarbeitet – stets einer nicht unproblematischen normativen Entwicklungsgeschichte von Kunst folgend.

Konrad Witz verdankt seine Entdeckung in den Quellen dem Basler Kunsthistoriker Daniel Burckhardt, der 1901 als erster die Verbindung zwischen der Signatur des berühmten Genfer Pe-