

Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008; Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015). Familienporträts wurden hingegen bislang eher vernachlässigt (vgl. den CfP „Two conferences on Family Pictures. Hamburg/Munich, May/July 2017, in: H-ArtHist, 18.09.2016, <http://arthist.net/archive/13711>; vgl. aber die 2015 an der LMU München eingereichte Dissertation von Anna Louisa Schmidt, *Profane Memorialkultur im 16. Jahrhundert. Das deutsche Familienbildnis im Kontext von Humanismus und Reformation*). Die Herausforderung der Porträtforschung liegt somit in

der weitergehenden Erschließung eben jener Bildnisse und Bildnistypen, die bestimmten (gemeinsamen) Kontexten zuzuordnen sind und deren „normierende Kraft“ noch der Dechiffrierung harrt. Ohne quellenfundierte Kontextualisierungen wird dies nicht möglich sein, wie die aktuellen Tagungsbände anschaulich demonstrieren. In diesem Sinne gilt nach wie vor der Appell: *Ad fontes*.

DR. SILVIA SCHMITT-MAASS

Kunsthistorisches Institut der Universität
Osnabrück, Katharinenstr. 5, 49069 Osnabrück,
s.schmitt.maass@googlemail.com

Energetische Transfusionen: Caravaggio und mehr in Großbritannien

Beyond Caravaggio. London, The National Gallery, 12.10.2016–17.1.2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 11.2.–14.5.2017; Edinburgh, Scottish National Gallery, 17.6.–24.9.2017. Kat. hg. v. Letizia Treves. Mit Beiträgen von Aidan Weston-Lewis, Gabriele Finaldi, Christian Tico Seifert, Adriaan E. Waiboer, Francesca Whitlum-Cooper und Marjorie E. Wieseman. London, National Gallery Company/Yale University Press 2016. 208 S., zahlr. Ill. ISBN 978-1-85709-602-6. £ 25.00

Eine bedeutende monographische Ausstellung, die darauf abzielte, das relativ überschaubare Œuvre des Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) in umfassender Weise zu präsentieren, hat es zuletzt 2010 zum 400. Todestag des Künstlers in den Scuderie in Rom gegeben. Seither haben mehr als ein Dutzend weiterer Ausstellungen stattgefunden, in denen naturgemäß jeweils nur wenige

Werke Caravaggios und umso mehr Gemälde aus seinem Umkreis und seiner Nachfolge zu sehen waren. Dem Schwerpunkt nach beschäftigten sie sich mit dem künstlerischen Umfeld des Lombarden in Rom, mit seinen Auftraggebern, seinen (internationalen) Nachfolgern, mit dem Verhältnis von Original und Kopie, künstlerischen Strategien wie der Lichtführung (*chiaroscuro*), der Malweise oder dem gerne strapazierten „Narrativ“ Caravaggios, von dem man nicht so genau weiß, was es überhaupt ist.

In dieser durch hektisch wirkende Betriebsamkeit bestimmten Situation, in der die kuratorialen Spielräume in mancher Beziehung enger werden, setzt *Beyond Caravaggio* einen in pragmatischer Hinsicht klug gewählten Schwerpunkt: Die Ausstellung widmet sich jenen Werken Caravaggios, seiner Zeitgenossen und Nachfolger, die sich heute in Museen, Kirchen und Privatsammlungen Großbritanniens und Irlands befinden – auch HM the Queen Elizabeth II tritt als großzügige Leihgeberin hervor. So beneidenswert klar und einfach ist das Konzept der Kuratorin Letizia Treves: Es geht zunächst nicht vom Wann und Wie, sondern vom Wo der Werke aus.

DIE RÖMISCHEN AUFTRAGGEBER

Den Kern der Londoner Schau bildeten daher fünf – von einem überwiegenden Teil der *scientific community* als original klassifizierte – Werke Caravaggios, die gegenwärtig in Großbritannien zu Hause sind. Ergänzt wurden sie um eine Leihgabe aus Kansas City, das ebenfalls von Merisi stammende Gemälde *Johannes der Täufer*, das sich einige Jahrzehnte in Großbritannien befunden hat, ehe es 1952 nach Missouri verkauft wurde. Diese unbestrittenen Glanzlichter waren in ebenso sinnvolle wie ästhetisch ansprechende Zusammenstellungen von Werken diverser *Caravaggisti* eingebettet, darunter Bartolomeo Manfredi, Giovanni Baglione, Orazio und Artemisia Gentileschi, Carlo Saraceni, Cecco del Caravaggio, Orazio Borgianni, Spadarino, Giovanni Battista Caracciolo, Mattia Preti, Jusepe Ribera, Valentin de Boulogne, Nicolas Régnier, die Niederländer Matthias Stom, Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen, Hendrick ter Brugghen und viele andere.

Der Parcours der Ausstellung verlief durch das Untergeschoss des Sainsbury Wing der National Gallery, dessen notorische Dunkelheit für die Inszenierung von Caravaggios Bildästhetik genutzt wurde. Als Leitfaden durch die sieben nicht allzu großen Säle mit ihren 49 Gemälden dienten die Kapitelüberschriften *Painting from Life; Success & Patronage in Rome; Admirers & Imitators: Caravaggio's Italian Followers; Painting in Naples; The International Caravaggesque Movement; Darkness & Light* sowie *Storytelling*. Auch Caravaggio-Experten begegneten Werken, die sie im regen Ausstellungszirkus noch nie gesehen haben. Nicht bei allen bedauert man dies. Bei vielen jedoch bereitet die Zusammenschau ein Sehvergnügen, und bei manchen führt sie auch zu neuen Erkenntnissen.

Als „incipit“ wurden Caravaggios *Früchteschäler Jüngling* (1592/93, The Royal Collection Trust, Kat. Nr. 1) und der *Knabe, von einer Eidechse gebissen* (1594/95, London, The National Gallery, Kat. Nr. 2) präsentiert. Sie standen exemplarisch für jene Genrebilder der frühen Jahre in Rom (vor 1600), mit denen sich der Lombard rasch einen Namen in der ebenso aufgeschlossenen wie einflussreichen Sammerszene der Stadt

gemacht hatte. Kardinal Francesco Maria del Monte (1549–1627) und der Bankier Vincenzo Giustiniani (1564–1637) zählten zu den frühen Förderern und Auftraggebern, die an Caravaggios neuartigen, auf unübliche Weise vorgebrachten Themen Gefallen fanden – jeder von ihnen besaß mehr als zehn originale Werke. Über die nächsten Jahrzehnte gaben beide auch bei seinen Nachfolgern zahlreiche Bankett- und Musikerszenen, Würfelspieler, Wahrsagerinnen etc. in Auftrag.

W

ie schon Kardinal del Monte gewährte auch Kardinal Girolamo Mattei (1545–1603) dem Maler in seinem römischen Palazzo Unterkunft. Den Aufträgen, die Caravaggio für ihn und seine Brüder Ciriaco (1542–1614) und Asdrubale (1554–1638) ausführte, widmete sich der zweite und zugleich stärkste Raum der Ausstellung sowie im Katalog ein konziser Aufsatz von Aidan Weston-Lewis („A Scottish Connection. William Hamilton Nisbet and the Mattei Collection“, 31–37). In nur zwei Jahren, 1601/02, erwarben die Mattei-Brüder drei Gemälde Caravaggios: Das *Emmausmahl* (London, The National Gallery, Kat. Nr. 7, Abb. 2), die *Gefangennahme Christi* (Dublin, Dauerleihgabe an die National Gallery of Ireland von der jesuitischen Gemeinde, Leeson St., Kat. Nr. 8, Abb. 1) sowie ein – nicht in der Ausstellung präsentierte – Gemälde *Johannes der Täufer* (Rom, Pinacoteca Capitolina). Im selben Raum wurden noch zwei weitere, ebenfalls aus der Sammlung Mattei stammende Werke gezeigt: Antiveduto Gramaticas hochgeschätzter *Christus unter den Schriftgelehrten* (um 1613, Erzdiözese St. Andrews und Edinburgh, Kat. Nr. 9), gewiss eines seiner besten Werke überhaupt und kaum je im Original gesehen, sowie Giovanni Serodines *Zinsgroschen* (1625, Edinburgh, Scottish National Gallery, Kat. Nr. 10).

INTERAGIERENDE BILDER?

Die enorme visuelle Strahlkraft der beiden Gemälde Caravaggios legt es nahe, bei ihnen etwas länger zu verweilen. Wenn hier zwar nicht der Ort für die Frage ist, ob und wann genau das *Emmausmahl* und diese *Gefangennahme Christi* nebenei-

nander im Palazzo Mattei hingen, so wissen wir doch aus den Archivalien, dass Caravaggio im Januar 1602 für das *Emmausmahl* 150 *scudi* und im Januar darauf, 1603, 125 *scudi* für eine *Gefangenannahme Christi im Garten* erhielt. Die Londoner Hängung legt den Gedanken nahe, dass der Maler sie ursprünglich als Gegenstücke konzipiert haben könnte. Auffällig ist der thematische Nexus der beiden Bilder: Geht es in beiden Darstellungen nicht in erster Linie um den dramatischen Moment des Erkennens, des Identifizierens von Christus? Sind es beim *Emmausmahl* das Brechen und die Segnung des Brotes (N. S. *in fractione panis* lautete demgemäß auch der historische Bildtitel 1602), woran die beiden sitzenden Männer erschreckt ihren Lehrmeister erkennen, so ist bei der *Gefangenannahme* der Kuss von Judas das Zeichen, das zur Identifikation Christi führt. Beide Male hält Christus den Blick gesenkt. Geht man einen Schritt weiter und sieht eine Parallelie zwischen den im Erschrecken weit ausgestreckten Armen des Jüngers im *Emmausmahl* bzw. der grün-rot gekleideten Figur am linken Bildrand der *Gefangenannahme Christi* (meist mit dem Evangelisten Johannes identifiziert), könnte man – in Anspielung auf den Warburg'schen Begriff der „energetischen Inversion“ – von einer „energetischen Transfusion“ sprechen. Ist es doch, als ob von jedem Bild ein Impuls ausgeinge, der sich in diesem auf einleuchtende Weise fortsetzt. Der heuristische Wert der Ausstellung lag in solchen von ihr angestoßenen Überlegungen. Vergleichbare Evidenzen stellen sich angesichts von Abbildungen in Büchern selten ein.

Zu den interessantesten caravaggesken Bildern der Schau zählten Giovanni Bagliones frühe Reaktion auf Caravaggios *Heiligen Franziskus in Ekstase* (Chicago, The Art Institute, Kat. Nr. 11), Orazio Gentileschis *David und Goliath* (Dublin, National Gallery, Kat. Nr. 13) sowie seine früheste Variante der *Ruhe auf der Flucht* (Birmingham, Birmingham Museums Trust, Kat. Nr. 14), Artemisia Gentileschis *Susanna und die Alten* (The Burghley House Collection, Kat. Nr. 22), Spadarios *Ungläubiger Thomas* (Wrotham Park, Kat. Nr. 15), Riberas effektvolle *Bartholomäusmarter*

(Washington, National Gallery of Art, Kat. Nr. 29), die zusammen mit der nicht minder beeindruckenden *Petruskreuzigung* von Mattia Preti (Birmingham, The Barber Institute for Fine Arts, Kat. Nr. 32) für Caravaggios Nachfolge in Neapel stand, sowie Régniers *Heilige Irene, den verwundeten Sebastian pflegend* (Ferens Art Gallery, Hull Museums, Kat. Nr. 36), die gemeinsam mit Gerrit van Honthorsts für Vincenzo Giustiniani gemaltem *Christus vor Pilatus* (London, The National Gallery, Kat. Nr. 42) die internationalen Caravaggisten in Rom vertraten. Auf erfrischende Weise irritierend blieb ein *Tobias mit dem Engel* (Corsham Court Collection, Kat. Nr. 34; Abb. 3), dessen in der Ausstellung vorgesetzte Zuschreibung an einen niederländischen Maler (aus dem Umkreis von Karel Dujardin?) auch aus zoologischen Gründen, nämlich aufgrund des im Bild dargestellten Seeskorpions, eines Nordseefisches, plausibel erscheint. Ein sich in den Vordergrund drängender *Christus, seine Wundmale zeigend* (Perth Museum and Art Gallery, Kat. Nr. 16; Abb. 4) wurde dem Spadarino zugeschrieben; hier bleibt ein besserer Vorschlag abzuwarten.

CARAVAGGIOS FORTUNA CRITICA IN GROSSBRITANNIEN

Ein Verdienst der Ausstellung, vor allem aber des begleitenden Katalogs, besteht darin, die Provenienzen und das spätere Schicksal der Werke Caravaggios und seiner Nachfolger in Großbritannien aufzuzeigen. In ihrem Katalogbeitrag „Caravaggio and Britain. Early Appreciation, Later Criticism and Missed Opportunities“ (21–29, mit weiterführender Literatur) macht Letizia Treves deutlich, wie spät hier eine positive *fortuna critica* einsetzte – obwohl sich seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verhältnismäßig viele caravaggeske Werke auf den Inseln befanden. Zu den leidenschaftlichsten Kunstsammlern zählte Charles I, König von England, Schottland und Irland (reg. 1625–1649), dem mit dem Erwerb der Gonzaga-Sammlung aus Mantua 1627/28 ein besonderer Coup gelungen war. Offensichtlich war auch er der Faszination Caravaggios erlegen: Der berühmte *Marientod* (heute Paris, Louvre) und eine Kopie



Abb. 1 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Gefangennahme Christi, 1602. Öl/Lw., 133,5 x 169,5 cm. On indefinite loan to the National Gallery of Ireland from the Jesuit Community, Leeson St., Dublin (© The National Gallery of Ireland, Dublin)

der Loreto-Madonna (Original in Rom, Sant'Agostino) hingen prominent in der Gemälde-Sammlung in St. James Palace, das von Van Dyck gemalte *Portrait des Königs zu Pferd* flankierend.

Auch zu den über 200 Gemälden, die nach der Ermordung von George Villiers (1592–1628), 1st Duke of Buckingham, 1635 in York House inventarisiert waren, zählten neben einer „Corovagio's copy“ der *Kreuzigung des Hl. Petrus* (vermutlich nach dem berühmten Gemälde der Cerasi-Kapelle in S. Maria del Popolo, Rom) zahlreiche Werke, die aus dem engsten Umfeld Caravaggios stammten: von Bartolomeo Manfredi, Orazio Gentileschi, Simon Vouet, dem Cavaliere d'Arpino, Orazio Borghini und Giovanni Baglione. Orazio Gentileschi und seine Tochter Artemisia wie auch Gerrit van

Honthorst arbeiteten vor Ort für den Duke of Buckingham, der die Künstler an den König weitervermittelte.

Neben Charles I und den Dukes of Buckingham hatte auch James, 3rd Marquess und späterer 1st Duke of Hamilton (1606–1646), eine herausragende Sammlung italienischer Malerei in England angelegt. Über Vermittlung seines Schwagers Basil Feilding, 2nd Earl of Denbigh, der als englischer Botschafter in Venedig tätig war, gelang ihm der Erwerb der berühmten Sammlung von Bartolomeo della Nave († 1632), eines in Venedig im internationalen Gewürzhandel tätigen Kaufmanns. Neben Hauptwerken von Giorgione, Tizian, Rafael, Correggio und vielen anderen befanden sich darunter auch zeitgenössische Arbeiten von Caravaggio.



Abb. 2 Caravaggio, Emmausmahl, 1601. Öl/Lw., 141 x 196,2 cm. London, The National Gallery (© The National Gallery, London)

vaggisten wie Carlo Saraceni oder des später in Venedig tätigen flämischen Malers und Kunsthändlers Nicolas Régnier. Letzterem gelang 1637, wieder vermittelt durch Feilding, der Verkauf von 23 Gemälden aus seiner Sammlung an Hamilton, darunter Werke von Valentin de Boulogne oder ein *Früchtestilleben* von Caravaggio (unidentifiziert).

AUSVERKAUF DER ENGLISCHEN SAMMLUNGEN

Die politische Situation in England um die Mitte des 17. Jahrhunderts, die Auseinandersetzungen zwischen König und Parlament, der Bürgerkrieg und die damit in Zusammenhang stehenden Enteignungen ließen den Kunstbesitz ins Ausland abwandern, speziell in die Niederlande und ihre aktiven Handelszentren. 1649/50 gelang es dem habsburgischen Statthalter in den spanischen Nie-

derlanden, Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662), große Bestände der Sammlungen Hamilton, Buckingham und auch vereinzelte Werke der königlichen Kollektion zu erwerben. Diese bilden heute den Nukleus der italienischen Gemälde-sammlung des Kunsthistorischen Museums und trugen dazu bei, dass sich derzeit in Wien der größte Bestand caravaggesker Bilder außerhalb Italiens befindet (Wolfgang Prohaska/Gudrun Swoboda, *Caravaggio und der internationale Caravaggismus. Sammlungskatalog der Gemäldegalerie: Rom I* [=Bestandskatalog des Kunsthistorischen Museums, Bd. 6], Wien 2010). Um 1650 führten die Wege der Bilder jedoch nicht direkt nach Wien: 1648, weniger als drei Monate vor Ende des Dreißigjährigen Krieges, hatte Christina von Schweden die kaiserliche Residenz in Prag stürmen und die Kunstsammlungen plündern lassen.

Trotz knappen Budgets bemühte sich Leopold Wilhelm mit dem Ankauf aus den englischen Sammlungen (neben eigenen Sammlerinteressen), die leeren Wände der Prager Burg für seinen Bruder, Kaiser Ferdinand III., wieder zu füllen.

Das wäre die historische Erklärung dafür, weshalb trotz der überaus reichen Bestände an caravaggesker Malerei, die sich im 17. Jahrhundert nachweislich in Großbritannien befanden, nur ein einziges in der Londoner Ausstellung präsentiertes Werk mit der Sammlung von Charles I in Verbindung gebracht werden kann: Battistello Caracciolo schlecht erhaltener – und vielleicht gar nicht von ihm stammender – *Amor* (The Royal Collection, HM the Queen Elizabeth II, Kat. Nr. 24). Ein 1637 für den König erworbene Werk mit Zuschreibung an Caravaggio war – obwohl es Horace Walpole einst als „one of the finest pictures the King has“ bezeichnete – nicht in der Ausstellung zu sehen: die *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* (Royal Collection Trust, Hampton Court Palace).

SPÄTE WERTSCHÄTZUNG

Der öffentliche „gute Geschmack“ Großbritanniens des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts meinte es nicht gut mit Caravaggio. Englische Guides für *Grand Tour*-Reisende erwähnten seine Werke in römischen Kirchen nicht, wie Helen Langdon in ihrem Vortrag „Caravaggio in Britain“ am 17.11.2016 in der National Gallery betonte. Für John Ruskin (1819–1900) war Caravaggio gleichbedeu-

tend mit „Vulgarität, Dummheit und Pietätlosigkeit“ und auf seiner „Skala der Maler“ rangierte er in der „Klasse der Fehler und Sünden“ – immerhin neben Raffael, Guido Reni und Annibale Carracci (vgl. hierzu den Katalogbeitrag von Treves). Der Londoner Maler und Kunstkritiker Roger Fry (1866–1934), Mitglied der legendären Bloomsbury-Gruppe und sonst nicht oft einer Meinung mit Ruskin, fand ebenfalls viel Negatives in der Kunst Caravaggios, jedoch formulierte er auch den entscheidenden Satz: „the first artist to proceed not by evolution but by revolution“ (zit. nach Clovis Whitfield, *Caravaggio alla National Gallery di Londra*, <http://news-art.it/news/caravaggio-all-national-gallery-di-londra--luci-e-ombre-di.htm>).

So erstaunt es wenig, dass jene Gemälde Caravaggios, die sich heute in der National Gallery befinden, eher zufällig und durch glückliche Umstände nach England gelangten. Lord Vernon konnte etwa für das *Emmausmahl* (Kat. Nr. 7; vgl. Abb. 2) keinen Käufer auf der Auktion bei Christie's 1831 finden, weshalb er es 1839 der National Gallery schenkte. Auch die *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* (Kat. Nr. 26) wurde erst 1970 angekauft, gefolgt von dem *Knaben, von einer Eidechse gebissen* (Kat. Nr. 2) im Jahr 1986. Allein der



Abb. 3 Niederländischer Caravaggist, *Tobias mit dem Engel*, um 1620–30. Öl/Lw., 94,6 x 129,5 cm. Corsham Court Collection (Beyond Caravaggio, S. 135)



Abb. 4 Giovanni Antonio Galli, gen. Lo Spadafino (?), Christus, seine Wundmale zeigend, um 1625–35. Öl/Lw., 132,3 x 97,8 cm. Perth Museum and Art Gallery (© Courtesy of Perth Museum & Art Gallery, Perth & Kinross Council)

Knabe, der Früchte schält (Kat. Nr. 1) ist seit 1688 im Inventar der königlichen Sammlungen verzeichnet und hat in den letzten Jahren zunehmend Beachtung gefunden. Und was die heute so berühmte *Gefangennahme Christi* (Dublin, Dauerleihgabe an die National Gallery of Ireland, Kat. Nr. 8; vgl. Abb. 1) betrifft, so wurde sie 1802 als Teil einer größeren Gruppe caravaggesker Gemälde unter dem (verkaufsträchtigeren?) Namen *Gherardo delle Notti*, also Gerrit van Honthorst, nach Schottland verkauft und erst in den 1990ern als Caravaggio wiederentdeckt.

Die Hochkonjunktur der Malerei Caravaggios und seiner Nachfolger hält weiter an: Als Ergänzung zu *Beyond Caravaggio* im Sainsbury Wing verstand sich die Sonderpräsentation in Saal 1 der National Gallery *Maíno's Adorations. Heaven on*

Earth. Zu sehen waren zwei über drei Meter große Anbetungsszenen (Madrid, Museo del Prado), die ursprünglich aus dem *retablo* für den Hochaltar (1612–14) der Dominikanerkirche San Pedro Mártir in Toledo stammen. Fray Juan Bautista Maíno (1581–1649) reiste als 23-Jähriger nach Rom, wo er die bahnbrechenden Werke Caravaggios in S. Luigi dei Francesi sowie in S. Maria del Popolo gesehen haben wird – deutlich haben sie ihre Spuren in Maínos Werk hinterlassen. Weiterhin waren in Wiesbaden *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*

(Museum Wiesbaden, 14.10.2016–12.2.2017) zu sehen, *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio* wurde in New York (Metropolitan Museum, 7.10.2016–22.1.2017) und wird noch in Paris (Musée de Louvre, 20.2.–22.5.2017) präsentiert. In Rom schließlich waren *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* im Palazzo Braschi (30.11.2016–7.5.2017) und *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford* in der Galleria Borghese (16.11.2016–19.2.2017) zu sehen.

DR. GUDRUN SWOBODA
Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum
Wien, Burggring 5, A-1010 Wien,
gudrun.swoboda@khm.at