

DRITTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

(Nachtrag zum Oktoberheft; vgl. S. 258)

Wegen einer Auslandsreise des Vortragenden traf die nachfolgende Zusammenfassung seiner Ausführungen auf der Berliner Tagung erst nach Drucklegung des Oktoberheftes ein. Die im Sommer dieses Jahres in Mailand veranstaltete Ausstellung hat die Caravaggio-Forschung neu belebt; die Redaktion hält es deshalb für gerechtfertigt, über den Vortrag von Prof. Voss ausführlich zu berichten, umsomehr als sich in der Diskussion nach dem Vortrag gezeigt hat (vgl. Oktoberheft, S. 265/6), wie schwer sich unsere Disziplin selbst über scheinbar so einfache Fragen wie die Verwendung der Begriffe „Naturalismus“ oder „Wirklichkeitsnähe“ eine verbindliche Ansicht bilden kann.

Vortrag von Hermann Voss (München):

CARAVAGGIOS EUROPÄISCHE BEDEUTUNG

„Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die grellste Weise mit Michelangelo Amerighi da Caravaggio“ — so leitete Jakob Burckhardt die wenigen Sätze des „Cicerone“ ein, die dem Erneuerer der italienischen Malerei des späten Cinquecento gewidmet sind. Caravaggio habe dem Beschauer beweisen wollen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich „ganz so ordinär zugegangen sei, wie auf den Gassen der städtlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrhunderts“; das einzige, was er in Ehren gehalten habe, sei die „in lauter gemeinen, aber energischen Charakteren“ ausgedrückte *Leidenschaft*.

Zum Verständnis dieses lange maßgeblichen Kunsturteils ist einerseits zu berücksichtigen, daß das Bild Caravaggios in Burckhardts Augen insofern getrübt war, als er, wie wir aus seinem Verhältnis zu Rembrandt wissen, der naturalistischen Richtung der Malerei als solcher ablehnend gegenüber stand; andererseits konnte sein Urteil schon deshalb nicht zutreffend sein, weil das Werk Caravaggios damals noch zu wenig durchforscht war, um eine auf ausreichender Anschauung begründete Stellungnahme zu ermöglichen. Vor allem war die Malerei seiner Frühzeit nahezu unbekannt. Indem Burckhardt und andere, die ihm folgten, von wesentlichen frühen Werken keine Kenntnis hatten, waren sie rein materiell außer Stande, sich von Entwicklung und Gesamterscheinung des Meisters eine klare Vorstellung zu machen. Die Charakteristik „leidenschaftsgefüllt“ kann erst auf seine späteren Werke angewandt werden, während Caravaggios erste Entwicklungsphase gerade durch die unpathetische Objektivität gegenüber dem rein existentiell wiedergegebenen Naturbild charakterisiert wird, eine Objektivität, die in ihrer Unvoreingenommenheit ein völliges, die Zeitgenossen befremdendes Novum war.

Mit dem Bekanntwerden der Jugendwerke ist nun eine Frage von grundsätzlicher Bedeutsamkeit aufgetaucht, nämlich die nach den historischen Voraussetzungen und Grundlagen. Zur Lösung dieses Problems wollte man den Ausgangspunkt des früheren Caravaggio in der venezianischen Malerei suchen und einen sonst unbeglaubigten Studienaufenthalt in Venedig annehmen. Die meisten Befürworter dieser Theorie beziehen sich dabei auf Giorgione oder Tizian, andere verweisen auf Bassano oder Tintoretto.

Der Gedanke, Giorgione mit Caravaggio in Beziehung zu setzen, ist schon den Zeitgenossen des Meisters gekommen. Federico Zuccari sagte angesichts der „Berufung des Matthäus“ in S. Luigi dei Francesi verächtlich: „io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione“. Man darf indessen in dieser viel zitierten Künstlerkritik nicht eine stilgenetische Ableitung nach moderner wissenschaftlicher Methode sehen; was vielmehr Zuccari und später Bellori veranlaßt hat, Caravaggio gerade mit Giorgione zu vergleichen, findet sich in den „Viten“ des letzteren folgendermaßen ausgedrückt: „come di tutti i Pittori Veneziani eccellenti nel colorito fu Giorgione il più puro, e il più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardare la natura“. Die Zeitgenossen empfanden also den archaisch berührenden Objektivismus des frühen Caravaggio, die ungeschminkte Wiedergabe des Naturvorbildes in einfachen Linien und Farbtönen als giorgionesk. Für die Aesthetik des Barock war die Malerei vor Tizian gleichbedeutend mit den Anfängen der neueren Kunst; Mengs erklärte kategorisch, „daß alle, die vor Raffael, Tizian und Correggio waren, nur die pure Nachahmung suchten; also war zu dieser Zeit gar kein Geschmack, ein Bild war gleichsam ein Chaos“. Noch aufschlußreicher ist vielleicht der durch Bernini überlieferte Ausspruch Annibale Carraccis: „Wenn ihm in der Kunst etwas Kleinliches begegnete, sagte er: Bello! Pare di Pietro Perugino. Wenn er aber Kunstwerke von großem Wurf und schlechten Proportionen zu sehen bekam, hieß es kurz: Pare che siano di Giorgione“. Man muß dies Überlegenheitsgefühl des Barock im Auge behalten, um zu verstehen, warum die Erstlingswerke des jungen Meisters gerade mit Giorgione verglichen werden konnten, man darf also aus ästhetisch gemeinten Wertungen nicht stilgenetische oder biographische Folgerungen ableiten. Dazu kommt, daß wir heute dank glücklicher Urkundenfunde von der Jugendgeschichte Caravaggios eine weit genauere Vorstellung besitzen. Caravaggio ist nicht schon in den sechziger Jahren, sondern erst 1573 geboren und bereits mit 11 Jahren in Mailand in die Werkstatt des Simone Peterzano eingetreten, mit dem eine vierjährige Lehrzeit vereinbart wurde. Daß diese Frist tatsächlich innegehalten worden ist, scheint angesichts der Angaben Mancinis, der die Mailänder Lehrzeit vier bis fünf Jahre dauern läßt, so gut wie gesichert.

Berücksichtigt man nun, daß Caravaggio, als namenloser Anfänger um 1590 nach Rom übersiedelt, noch im gleichen Jahrzehnt den bedeutenden Auftrag für die Cappella Contarelli erhielt, so wäre es kaum verständlich, wie er so schnell zu Ansehen und Erfolg gelangt sein sollte, wenn man diese knappe Zeitspanne noch um einen venezianischen Studienaufenthalt verkürzt. Aber da man von einem liebgewonnenen Vorurteil nur widerwillig loszukommen pflegt, trat zunächst an die Stelle der unhaltbar gewordenen venezianischen Theorie eine Ersatz- und Hilfsvariante. Wenn nicht in Venedig selbst, so argumentierte man, könnte Caravaggio die venezianische Malerei ja auch in den Mailand nahegelegenen Städten der Terraferma kennen gelernt haben, namentlich in dem an Werken Lottos und Carianis reichen Bergamo, in Morettos Heimat Brescia oder in dem stark von Venedig beeinflussten Cremona. Diese Hilfstheorie hat namentlich Roberto Longhi verfochten, nach dessen Ansicht der Hellschattensstil Caravaggios auf einen dem veneto-lombardischen Kunstraum eigentümlichen „Luminarismus“ zurückgeht; Gombosi („Moretto“) wies dagegen mit Recht darauf hin, daß die luministische Tendenz ein allgemein cinquecentistisches Phänomen darstellt und nicht mit Longhi als lokales Reservat angesehen werden kann.

Was an Longhis These richtig ist, beschränkt sich im Grunde auf die Tatsache, daß der 11—15 jährige Caravaggio durch einen mittelmäßigen Mailänder Maler in seinen Beruf eingeführt worden ist, wobei er neben den allgemein italienischen auch manche lokale Kunstgepflogenheit in sich aufgenommen haben wird. Ebenso kann man unterstellen, daß die Gemälde der Kirchen Mailands und seiner Nachbarstädte ihm Anregungen geboten haben, wenn dies auch keineswegs so zwingend aus seinem späteren Schaffen herauszulesen ist, wie Longhi glauben machen möchte.

Das beste Argument gegen die veneto-lombardische Theorie liefert Caravaggio selbst, der seiner norditalienischen Heimat nach vollendeter Lehrzeit den Rücken kehrte und für immer nach dem Süden ging. Im Gegensatz zur heutigen Bevorzugung der venezianischen Kunst war für das spätere Cinquecento die maniera romana schlechthin mustergültig, während man an den Venezianern im wesentlichen nur das Kolorit als vorbildlich anerkannte. Allein schon Raffaels Stanzen und Michelangelos Sistina-Fresken zogen die Künstler des gesamten Abendlandes nach Rom. Warum hätte Caravaggio eine Ausnahme von dieser Regel machen sollen?

Die maniera veneziana hatte er daheim an vielen, z. T. recht provinziellen Leistungen kennengelernt. Was sollte ihn, der damals schon, wie wir wissen, eine selbstsichere, schwer zu bändigende Persönlichkeit war, veranlassen, den in ihm wahrscheinlich schon lange gärenden Drang nach Rom zu unterdrücken? Um nochmals Gombosi zu zitieren: „Caravaggio ist als Zeichner, als Formender, als Konstruierender ein ganz anderer Geist als irgendeiner von den Veneto-Lombarden der Hochrenaissance. Zwei Generationen trennen ihn von diesen. Caravaggios Kunst entspringt einem viel zu tiefen Bedürfnis der völligen Erneuerung, um sich mit Gegebenheiten lokaler Quellen zu begnügen. Der Brandstoff, der in ihm angehäuft war, bedurfte, um die Revolution, welche die ganze europäische Malerei umstürzen sollte, in Gang zu bringen, eines entscheidenden Impulses, der ganz anderswo als in der Lombardei oder in Venetien zu holen war. In dieser Hinsicht ist die mittellitalienische Kunst mit den ihr innewohnenden revolutionären und dramatischen Impulsen die einzige Quelle, die ihn hat befriedigen können“.

Baglione nennt als erste Arbeit, mit der sich Caravaggio in Rom bekannt machte, einen „Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte“, der, nachdem man andere Darstellungen des Gegenstandes fälschlich damit identifiziert hatte, 1917 im Depot der Uffizien entdeckt wurde. Es muß auffallen, daß man ein von dem Hauptmonographen des Meisters beschriebenes Werk, das sich in der berühmtesten Galerie Italiens befand, so lange völlig übersehen konnte: offensichtlich hatte man sich auf Grund imaginärer Voraussetzungen eine falsche Vorstellung vom Aussehen der Jugendwerke gemacht. Statt der erwarteten leidenschaftlichen Dramatik, des warmen venezianischen Kolorits, der saftigen Breite der Pinselführung war die Farbe so kühl wie nur möglich, Zeichnung und Modellierung herb und präzise nach römisch-florentinischer Manier, alle Konturen hart und fest anstatt auf tizianische oder lionardeske Art weich und verschwimmend.

Dem „Bacchus“ konnten allmählich weitere Frühwerke angereiht werden, die gleich diesen nach Bagliones Worten „da lui nello specchio“ abgemalt, d. h. verkleidete Selbstbildnisse waren. Sowohl inhaltlich wie stilistisch standen sie dem Uffizien-

bilde außerordentlich nahe; es handelte sich stets um Brustbilder einschließlich beider Arme vor neutralem Hintergrund mit Blumen oder Früchten als Vordergrundzutat. Während aber Ausdruck und Bewegung bei diesen allerfrühesten Zeugnissen noch von zurückhaltender, beinahe modellhaft erstarrter Art waren, bezeichnet das dritte Glied dieser Kette, der von einer Eidechse gebissene Knabe, einen entschiedenen Fortschritt zu psychologisch dramatischer Bewegung. Es ist wahrscheinlich, daß dem Künstler bei der Wahl des auffallenden Gegenstandes eine Zeichnung der Sofonisba Anguisciola vorschwebte, die ein von einem Krebs in den Finger gezwicktes Kind darstellte. Da sich diese Zeichnung indessen zur Zeit Vasaris bei Tommaso Cavalieri in Rom und dann in Florenz befand, kann Caravaggio sie nicht schon in Mailand kennen gelernt haben; auch erstreckt sich die Verwandtschaft weit mehr auf die motivische Ähnlichkeit als auf die Art der künstlerischen Behandlung.

Unzweifelhaft ist mit dem Eidechsenbild eine entscheidende Stufe der Entwicklung erreicht, denn hier wird zum ersten Mal der Versuch erkennbar, über die bloße Existenzdarstellung hinauszugelangen. Aber immer noch spielt das Stillebenhafte eine Hauptrolle und zieht in der Blumenvase und den hier mehr als Einzelwesen gegebenen Früchten auf dem Tisch einen wesentlichen Teil des Interesses auf sich.

Eine wichtige Ergänzung zu dieser Gruppe allerfrühester Werke bildet das zwischen Kürzlich vom Vortragenden veröffentlichte Gemälde („Die Kunst“ 1951, S. 410), das dem Jüngling der Borghesegalerie und dem Bild mit der Eidechse eine Mittelstellung einnimmt. In der kompositionellen Verwendung der Blumenvase scheint es dem letzteren vorzugreifen; durch das Fehlen dramatischer Spannung hängt es andererseits wieder eng mit dem Borghesebilde zusammen. Caravaggio hat sich hier in keiner Weise bemüht, den Natureindruck thematisch einzukleiden; gemäß seinem Grundsatz „*di dipinger bene e imitar bene le cose naturali*“ malte er einfach, was er im Spiegel erblickte und beschränkte sich auf ein Minimum kompositioneller Gruppierungskunst.

Unmittelbar auf die geschilderten Erstlingswerke folgt als Abschluß die von Baglione besonders gerühmte „Lautenspielerin“ der Eremitage, das erste Breitformat und das erste Bild, auf dem das im Caravaggio-Kreise so oft variierte Motiv des Musizierens vorkommt. In ihrer Gesamtheit stimmen diese Erstlingsarbeiten darin überein, daß sie nicht einem individuellen oder Schulvorbilde folgen, sondern auf Grund eines unerhört intensiven Studiums der Natur entstanden sind. Wer könnte hier an die großen Venezianer, an Lotto, Moretto, Campi oder Peterzano denken, die bei sehr verschiedenem Grade künstlerischen Könnens doch sämtlich bestimmte Schulen

und Konventionen vertreten, während bei Caravaggio das Streben nach größtmöglicher Objektivität die Herkunft der künstlerischen Mittel als sekundär erscheinen läßt. Gewiß baut auch er, wie jede in die Geschichte neu eintretende Persönlichkeit, auf bestimmten Voraussetzungen auf; aber im Gegensatz zu den früheren verschreibt er sich nicht einer bestimmten Schultendenz, sondern macht das Überkommene einem neuen, überlokalen und überzeitlichen Ziele dienstbar. Daß er um dieses Zweckes willen malerisch und koloristisch manches den Lombardo-Venezianern abgesehen, für die Exaktheit von Zeichnung und Modellierung aber die florentinisch-römische Tradition zum Vorbild genommen hat, soll keineswegs gelehnet werden;

doch sind alle derartigen Anregungen so sehr der eigentlichen Absicht gefügig gemacht worden, daß es ein gewagtes Unterfangen wäre, einzelne Züge von Abhängigkeit herausgreifen zu wollen.

Als der Erfolg, den Caravaggios früheste Schöpfungen in römischen Kunstkreisen hatten, ihm den ersten monumental kirchlichen Auftrag verschaffte, lag es auf der Hand, daß die bisher befolgte Methode, alles im engsten Anschluß an die Natur zu gestalten, für den neuen Zweck nicht ausreichte. Der Besonderheit sakraler Malerei entsprechend, mußte der naturalistische Stil ins Monumentale und Dramatische gesteigert werden, wobei es zunächst nicht ohne innere Widersprüche und äußere Fehlschläge abging. Daß aber dem jungen Künstler, der nunmehr mit einer Berühmtheit wie dem Cavaliere d'Arpino zu wetteifern hatte, nichts Besseres eingefallen sein sollte, als sich an die provinzielle lombardische Tradition zu erinnern und an Männer wie Peterzano und Vincenzo Campi anzuknüpfen, kann kaum ernstlich in Erwägung gezogen werden. Mag er nun, wie Heß neuerdings plausibel gemacht hat, hauptsächlich von Annibale Carracci, oder, wie Morassi will, von Tintoretto angeregt worden sein, oder haben ihn daneben auch Manieristen römischer Observanz beeinflusst — jedenfalls erwies sich Caravaggio auch in seinen kirchlichen Bildern sogleich als eine völlig selbstherrliche Individualität; die Frage nach den jeweiligen Vorbildern ist darum wieder nur von untergeordneter Bedeutung.

Um zu verstehen, warum nicht bloß von seinen profanen, sondern auch von seinen religiösen Bildern eine so überaus starke Wirkung ausgehen konnte, ist es vielmehr erforderlich, den Akzent auf das *Wesentliche* seiner historischen Rolle zu legen. Das ist zum einen das Faktum, daß hier eine Malerei überraschend in die Erscheinung trat, die weder im engeren Sinne als lombardisch oder venezianisch, florentinisch oder römisch, noch unter weiterem Gesichtswinkel als spezifisch italienisch definiert werden konnte, sondern dank ihrer mit neuartigen und zwingend einfachen Mitteln versuchten Wirklichkeitswiedergabe von *übernationalem* Charakter war. Zum andern ist es die in geistesgeschichtlicher Hinsicht grundlegende Tatsache, daß noch vor dem Ausklang des 16. Jahrhunderts Bilder geschaffen wurden, die weltliche Motive ohne jede religiöse Verbrämung behandelten oder, soweit es sakrale Stoffe betraf, diese in radikal neuartigem Geist interpretierten. Letzteres trat zum ersten Male in Erscheinung, als der hl. Matthäus der Cappella Contarelli von den Priestern als unverträglich mit der Würde des heiligen Ortes entfernt wurde, ein Vorkommnis, das sich bei dem Marientod in S. Maria della Scala und der Hl. Anna dei Palafrenieri wiederholte und anlässlich der für S. Agostino gemalten „Madonna di Loreto“ beinahe nochmals passiert wäre, da viele Gläubige, wie früher an den übergeschlagenen Beinen und häßlichen Füßen des Evangelisten, diesmal an dem ungemilderten Realismus Anstoß nahmen, mit dem das vor der Madonna kniende Paar ärmlicher Pilger geschildert war.

Wollen wir aber über die bahnbrechende und erneuernde Wirkung, die Caravaggio nach den verschiedensten Richtungen ausübte, restlose Klarheit gewinnen, so darf als wichtige materielle Voraussetzung nicht außer acht gelassen werden, daß seine Schöpfungen in Rom, d. h. unter den Augen eines gesamteuropäischen Publikums, entstanden und wegen ihrer ungewöhnlichen Wirklichkeitsnähe nicht nur von Italienern aller Regionen, sondern auch von Niederländern, Franzosen und Spaniern

als beispielgebend angesehen werden konnten. Angesichts der übertriebenen Verkünsteltheit des späteren Cinquecento durfte eine Malerei, die sich stärker an die Natur hielt, ohnehin eines lauten Widerhalls gewiß sein. Das Streben nach Naturtreue war seit jeher, wenn nicht das einzige, so doch eines der wesentlichsten Ziele der italienischen Malerei gewesen; noch stärker hatte die Naturnachahmung die niederländische Entwicklung seit Jan van Eyck bestimmt, was sich insbesondere in der Tendenz äußerte, biblische Stoffe derart mit weltlichen Zügen zu überladen, daß der eigentliche biblische „Anlaß“ immer mehr überdeckt wurde.

Für diese Verweltlichungstendenz bedeutete das Werk Caravaggios um die Wende des 17. Jahrhunderts den entscheidenden Durchbruch. Denn in seinen Jugendwerken waren Naturausschnitte gegeben, die in keinem noch so entlegenen Zusammenhang mit religiösen Themen standen. Zum ersten Mal war eine rein künstlerische Auseinandersetzung mit der Realität vollzogen und ein Weg beschritten, dem jeder folgen konnte, der vorurteilslos genug war, die Objekte der Natur so unpräzise und unvoreingenommen wie Caravaggio abzumalen.

In erster Linie waren es die Niederländer, die sich den neuen naturalistischen Stil und dessen profane Tendenz zu eigen machten. Die Meister der Utrechter Schule vor allem haben, ohne sich für das spätere Ringen des Meisters um einen neuen Sakralstil stärker zu interessieren, die Linie seiner Frühwerke konsequent weitergeführt. Dabei treten einige Themen besonders hervor. Wohl die umfangreichste Gruppe bilden die Musikdarstellungen in Einzelfiguren und Gruppen, für die sich im Werk von Meistern wie Honthorst, Baburen und Terbruggen mannigfaltige Beispiele anführen lassen und die den Beweis dafür liefern, welche stofflichen Reize mit den naturalistischen Prinzipien Caravaggios zu erzielen sind.

Weitere Hauptthemen des nordischen Caravaggio-Kreises sind die des „Falschspielers“ und der „Wahrsagenden Zigeunerin“, für welche Caravaggio die Prototypen geschaffen hat, ferner jene stimmungsmalenden Wachsstubenbilder, deren Paradigma die Berufung des hl. Matthäus in S. Luigi war. Manfredi, der das Sujet als erster weltlich abwandelte, gab ihm die einleuchtende Form, die von Valentin und den Utrechtern aufgegriffen und sodann von den Meistern der Haarlemer Schule in die spezifisch holländische Kleinmalerei übertragen worden ist. Rein religiöse und monumentale kirchliche Bilder liegen den Holländern und Franzosen dieser Gruppe ferner. Zwar sind Honthorst und Baburen in Rom mit einzelnen Altarbildern nicht ohne Erfolg aufgetreten, doch war es mehr die Virtuosität des Handwerks und die Verwertung des künstlichen Lichteffektes als das eigentlich künstlerische Gestaltungsvermögen, was man daran bewunderte.

Ganz überwiegend nach der Seite des Religiösen ward der Caravaggismus dagegen in Spanien entwickelt. Ribera zeigte in biblischen Kompositionen ebenso wie in Apostel- und Heiligenfiguren, daß der naturalistische Helldunkelstil an sich wohl der religiösen Ausdrucksvertiefung fähig war. In Spanien folgte ihm Zurbaran mit seiner starken Tendenz zu chiaroscuraler Vereinfachung, in Italien die Neapolitaner und Norditaliener wie Langetti und J. C. Loth, der, obwohl gebürtiger Münchner, ganz aus der venezianischen Tradition herauswächst.

Mit Meistern wie diesen ist der Caravaggismus in die allgemeine Linie der barocken Entwicklung eingeschwenkt und hat damit das Beste seiner ursprünglichen Tendenz

eingebüßt. So wertvoll die Anregungen waren, die von ihm auf dem Gebiet der monumentalen religiösen oder antikisierenden Malerei ausgegangen sind, seine eigentliche europäische Bedeutung beruht doch vorwiegend darauf, daß mit ihm, um nochmals Burckhardt zu zitieren, „in grellster Weise der moderne Naturalismus beginnt“ — eine Anschauung und Gestaltung, die den extremsten Gegensatz zum Idealismus der Renaissance bildet, und für die sich zwar allgemeine kunstgeschichtliche Voraussetzungen, aber keine direkten Antezedenzen nachweisen lassen.

Gewiß besteht jede Art von Entwicklungskette wesentlich in der Fortführung und Fortbildung bereits vorhandener Elemente; gleich der Natur pflegt auch die Kunst „keine Sprünge zu machen“. Aber wie es im biologischen und historischen Geschehen neben dem gemessenen Tempo des evolutionären Ablaufs revolutionäre Vorgänge gibt, die das Gesamtbild plötzlich umgestalten, so auch in der Kunstgeschichte. Ein solcher revolutionärer Vorgang war das Erscheinen des kaum siebzehnjährigen Michelangelo da Caravaggio in Rom, der in der Abgeschlossenheit seines Ateliers Bilder malte, auf denen, nach den bezeichnenden Worten Belloris, jeder einzelne Pinselstrich von der Hand der Natur selber geführt zu sein schien.

Daß er, der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorausgehend, unbekümmert um Beifall oder Anfeindung, Inkunabeln einer Wirklichkeitskunst schuf, die das ganze Abendland revolutionieren sollten, ist nur die eine Seite seiner Mission; die andere besteht darin, daß er über den Barock hinaus indirekt das Werden der spezifisch modernen Malerei des 19. Jahrhundert beeinflusst hat. Diese Beeinflussung erfolgte auf dem Umwege über den größten und selbständigsten seiner Fortsetzer, über Velázquez, der, obwohl im engeren Sinne kaum zu den eigentlichen Caravaggisten zählend, gleichwohl in den tiefsten Wesenskern des geistesverwandten Lombarden vorgestoßen ist, zu der „nobile sprezzatura“ all dessen, was bloß in Zeitmode und Konvention begründet ist. Caravaggio und Velázquez gehören nicht in dem gleichen Sinne ihrem Jahrhundert an wie die Carracci, Reni oder Maratti, Rubens oder Murillo; sie besitzen vielmehr etwas, das sie der Zeitgebundenheit entrückt, weil es mit der Ewigkeit der Natur in Harmonie steht. Aus diesem Grunde griff Manet in jener Frühzeit seines Schaffens, in der sich die entscheidende Wendung der neuen Malerei vollzog, gerade auf Velázquez zurück, womit er letzten Endes die von Caravaggio inaugurierte Wirklichkeitskunst erneuerte. Wie überraschend nahe er dabei diesem Ausgangspunkt gekommen ist, zeigt ein Vergleich zwischen Caravaggios Bacchus der Uffizien und einem Werk wie dem „Knaben mit den Seifenblasen“ Manets; die Verwandtschaft in Auffassung, Komposition und Helldunkel ist umso erstaunlicher, als Manet von den Frühbildern Caravaggios keine Kenntnis gehabt haben kann: einzig die Ähnlichkeit der Absichten, das unvoreingenommene Erlebnis der Natur, verbunden mit der unrhetorischen Einfachheit der Behandlungsweise, bedingt die Verwandtschaft zweier durch drei Jahrhunderte getrennter Kunstwerke.

Wie Manet von seinen Zeitgenossen teils mißdeutet und angefeindet, teils überschwänglich gefeiert und zum Schulhaupt proklamiert wurde, so zu seiner Zeit auch Caravaggio. Baglione berichtet mißbilligend, daß man für Brustbilder von seiner Hand mehr bezahlte als für ganzfigurige Historienbilder anderer Meister, und Bellori charakterisiert die bedauerlichen Folgen seiner künstlerischen Ausschweifungen mit

Worten, wie sie schärfer nicht bei denen, die die angebliche Entartung unserer eigenen Zeit beklagen, anzutreffen sind: „All'ora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure, e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente, se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sboccato, e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache, e berrettoni, e così nell'imitare li corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe, e i difetti della pelle, e dintorni formano le dita nodose, le membra alterate da morbi“.

Noch im Jahre 1951 bezeugt das Buch Bernard Berensons über Caravaggio, wie schwer es dem von der idealistischen älteren Malerei herkommenden Betrachter fällt, sich in den Geist des ersten großen Realisten einzufühlen, dessen oppositionelle Stellung zur italienischen Klassik schon Gombosi mit den Worten richtig empfunden hat: „Während es sich dort um die Ausbildung eines idealistischen Weltbildes, einer unter dem Schutz des Ideals stehenden Existenz handelt, entsteht in Caravaggio die Vision eines idealnegierenden Dämonismus, der in seinem Kern völlig unklassisch ist“. Wir können uns jedoch nicht mit einer solchen bloß negativen Formulierung begnügen, denn, mag auch Caravaggios anti-idealistische Haltung einen exceptionellen Fall innerhalb der italienischen Kunst darstellen, als kulturelles Gesamtphänomen gehört sie einer umfassenden Bewegung an, nämlich der bedeutungsvollen geistig-religiösen Strömung, der Delio Cantimoris Buch „Eretici italiani del Cinquecento“ gilt. Man ist im Norden vielfach geneigt, die italienische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts einseitig als eine durch den gemeinsamen Glauben zusammengestimmte Harmonie von Gedanken und Empfindungen anzusehen. Cantimori beweist dagegen, daß Italien viel tiefer, als gemeinhin angenommen wird, von den neuen Lehren und Anschauungen ergriffen worden ist. Vor allem legt er dar, daß die italienischen Häretiker über das von Luther und Calvin Erstrebte in radikaler Weise hinausgingen, indem sie für jeden Menschen die völlige Freiheit des Gewissens in Anspruch nahmen und dem Staat grundsätzlich das Recht bestritten, sich um die Religion seiner Bürger zu kümmern. Diese Ansichten durften im damaligen Italien freilich nicht laut werden; ihren Bekennern standen nur zwei Wege offen: die Emigration oder aber der sogenannte Nikodemismus, wie man nach Calvins Vorgang das Verbergen der persönlichen Überzeugung unter dem Schein der Rechtgläubigkeit nannte — eine Kompromißhaltung, die Cantimori zufolge in Italien weit verbreitet war. Wir wissen nichts über die weltanschauliche Stellung Caravaggios und können über seine etwaige Berührung mit häretischen Kreisen keinerlei Vermutungen hegen, es sei denn, daß wir aus seiner eigenwilligen, traditionswidrigen Interpretation der heiligen Stoffe Schlüsse nach einer solchen Richtung ziehen wollten. Aber ein Häretiker im Sinne des idealistischen ästhetischen Dogmas war er allerdings: er hat dem platonisch-christlichen Schönheitskult der Renaissance einen ähnlichen schweren Schlag versetzt, wie die Reformatoren der Allmacht der römischen Kirche. Dazu kommt, daß er den Führern der italienischen Opposition sowohl in seiner Lebensweise wie in seinem schrankenlosen Individualismus auffallend ähnelt: die gleiche Unstetigkeit, die gleiche Freude an Kritik und Polemik, das gleiche unbändige Durchdrungensein von der Richtigkeit der eigenen Überzeugungen. Und endlich stimmt er auch darin mit einem Sozzini und Giordano Bruno überein, daß er außerhalb Italiens mehr Zustimmung und verständnisvollere Nachfolge fand als in der Heimat, wo er bei allen äußeren Erfolgen im Grunde ein ästhetischer Außenseiter war und blieb.