



# CARAVAGGIO

DAS MENSCHLICHE UND DAS GÖTTLICHE

Staatliche  
Kunstsammlungen  
Dresden

# CARAVAGGIO

DAS MENSCHLICHE UND DAS GÖTTLICHE

HERAUSGEGEBEN VON DEN  
STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN,  
STEPHAN KOJA, IRIS YVONNE WAGNER

SANDSTEIN VERLAG









# Inhalt

Stephan Koja

## 8 CARAVAGGIO

Vom Drama der irdischen Existenz

Valeska von Rosen

## 12 IM WETTBEWERB UM ATTRAKTIVE KNABENBILDER

Caravaggios *Johannes* der Galleria Capitolina

Iris Yvonne Wagner

## 36 TRANSFORMATION UND INNOVATION IM WERK CARAVAGGIOS

Christoph Orth

## 56 GRENZFÄLLE

Mehrdeutige Bildmotive in der Nachfolge Caravaggios

Iris Yvonne Wagner

## 74 ZWISCHEN SAKRALEM UND PROFANEM

Nicolas Régnier, Nicolas Tournier und Valentin de Boulogne in Rom

Anja Heitzer

## 92 CARAVAGGIO IN DEN NIEDERLANDEN

Christoph Orth

## 118 VON HEILIGEN UND HELDEN

Neapolitanische und spanische Malerei im Licht und Schatten Caravaggios

Iris Yvonne Wagner

## 148 DAVID UND GOLIATH

Variationen eines caravaggesken Bildmotivs

## ANHANG

Verena Perlhefter

## 170 »Una vita violenta«. Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio

## 182 Liste der ausgestellten Werke

## 186 Literatur

## 191 Bildnachweis

## 192 Impressum





VALESKA VON ROSEN

# Im Wettbewerb um attraktive Knabenbilder

CARAVAGGIOS JOHANNES  
DER GALLERIA CAPITOLINA



Vieles spricht dafür, dass sich die Umstände der Betrachtung des kapitolinischen *Johannes der Täufer* (Abb. 1) in der Dresdner Ausstellung nicht grundlegend unterscheiden von denjenigen des Gemäldes durch Caravaggios Zeitgenossen.<sup>1</sup> Auch bei seinem ersten Besitzer, dem römischen Marchese Ciriaco Mattei, wird es in einem Raum gehangen haben, der weitere zeitgenössische Gemälde beherbergte.<sup>2</sup> Und damals wie heute dürfte der *Johannes* des aus der Lombardei stammenden und seit etwa zehn Jahren in Rom tätigen Malers das besondere Interesse der Betrachter auf sich gezogen haben. Denn im Jahr 1602, als es der Marchese aller Wahrscheinlichkeit nach von Caravaggio erwarb, hatte sich dieser bereits durch zahlreiche viel diskutierte Gemälde für die Sammlungen römischer Aristokraten einen Namen gemacht und unmittelbar zuvor mit seiner ersten Kapellenausstattung bei einem breiteren Publikum Aufsehen erregt: Vom »rumore«, den die Gemälde in der Cappella Contarelli in der römischen Kirche San Luigi dei Francesi ausgelöst hätten, berichten deren erste Betrachter.<sup>3</sup> Auch wenn die Bildersammlung des Marchese in seinem Palast in der Via delle Botteghe Oscure selbstverständlich nicht wie heutige Museen und Ausstellungen öffentlich zugänglich war, so scheint Ciriaco Mattei doch viel daran gelegen zu haben, seine Neuerwerbung so vielen Kunstinteressierten wie möglich zu zeigen. Anders ist es nicht zu erklären, dass wir zahlreiche Johannes-Darstellungen von Malern aus Caravaggios engerem und weiterem Umfeld kennen, die ostentativ auf das Werk Bezug nehmen (Abb. 18–22).<sup>4</sup> Dass Caravaggios Gemälde in der Sammlung Mattei ebenfalls für besonderen »Wirbel« (»rumore«) bei ihrem Publikum sorgten, vermerkt der erste Biograph des Malers, Giovanni Baglione.<sup>5</sup>

#### DER RÄUMLICHE UND SITUATIVE KONTEXT DES GEMÄLDES

Diese ursprüngliche Rezeptionssituation von Caravaggios *Johannes* in einer privaten Sammlung ist deswegen so bemerkenswert, weil sie um 1600 in Rom noch vergleichsweise neu war. Hatte religiöse Malerei im profanen Kontext eines privaten Hauses grundsätzlich eine lange Tradition, so war deren Aufgabe bis dato doch vorrangig, die persönliche Devotion zu stimulieren, also einer religiösen Funktion zu dienen. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam es infolge eines regelrechten Booms des religiösen Bildes im profanen Rahmen zu einer Erweiterung der Aufgaben sowie der mit ihnen einhergehenden Rezeptionsformen und -praktiken. Denn diese Bilder galten nun auch als »sammlungswürdig« – ein Status, der zuvor wesentlich antiken Skulpturen sowie den überwiegend kleinformatigen Objekten der Kunst- und Natursammlungen zukam.<sup>6</sup> Die Sujets dieser »mobilen« religiösen, meist auf Leinwand gefertigten Gemälde (*quadri*) für den profanen Raum eines Palasts, deren Bildpersonal oft Lebensgröße hatte, entstammten sowohl dem Neuen als auch dem Alten Testament: Heilige wie Nicolas Régniers Dresdner *Der heilige Sebastian* (S. 88 Abb. 11), alttestamentliche Helden wie Guido Renis *David mit dem Haupt Goliaths* (Abb. 2) und Szenen aus der Passion wie Leonello Spadas *Christus an der Säule* (S. 66, Abb. 8) sind typische religiöse Bilder für die neu entstehenden römischen Bildersammlungen der Aristokraten und des vermögenden Bürgertums.<sup>7</sup> Sukzessive

Abb. 1

CARAVAGGIO

JOHANNES DER TÄUFER

1602

Rom, Kapitolinische Museen

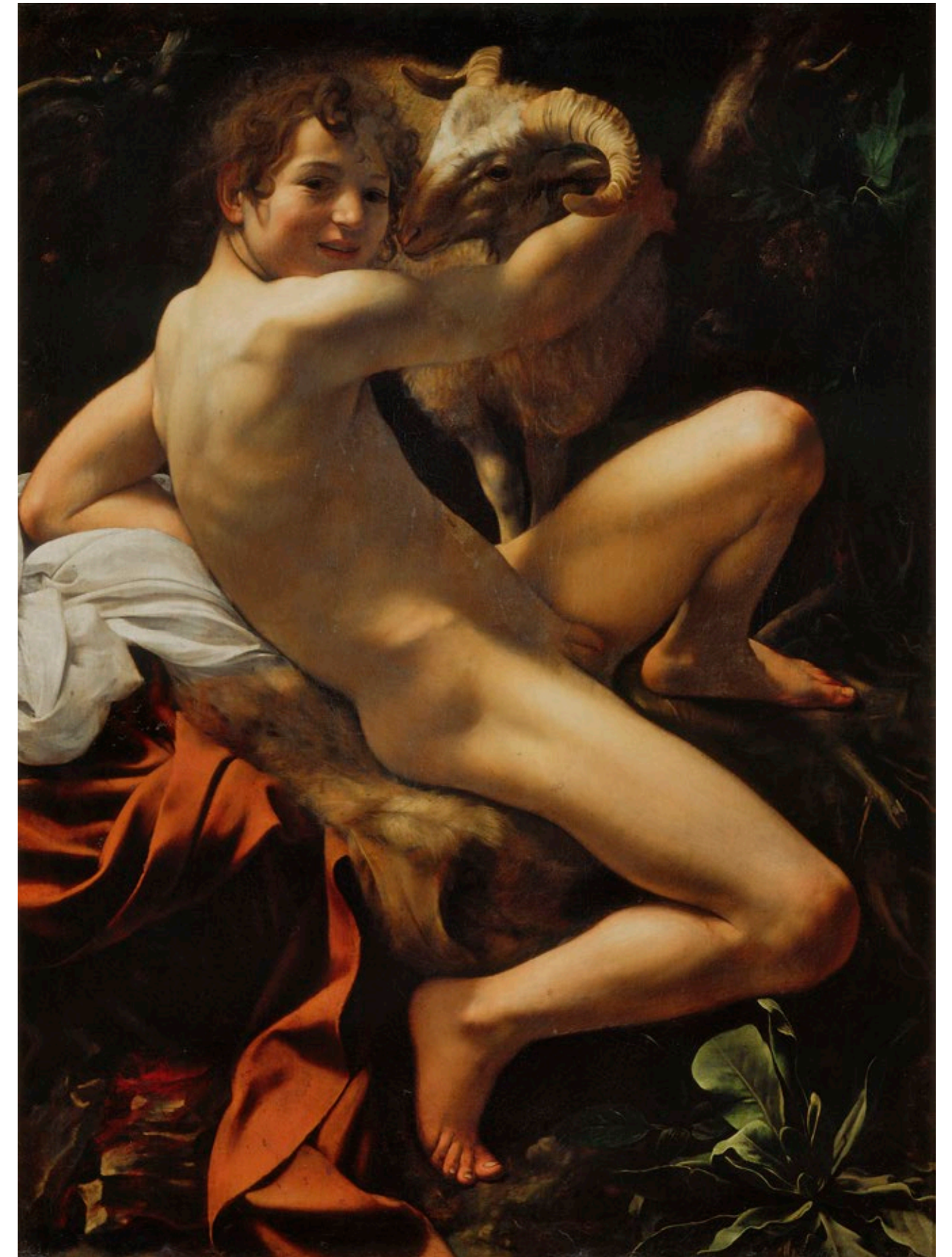




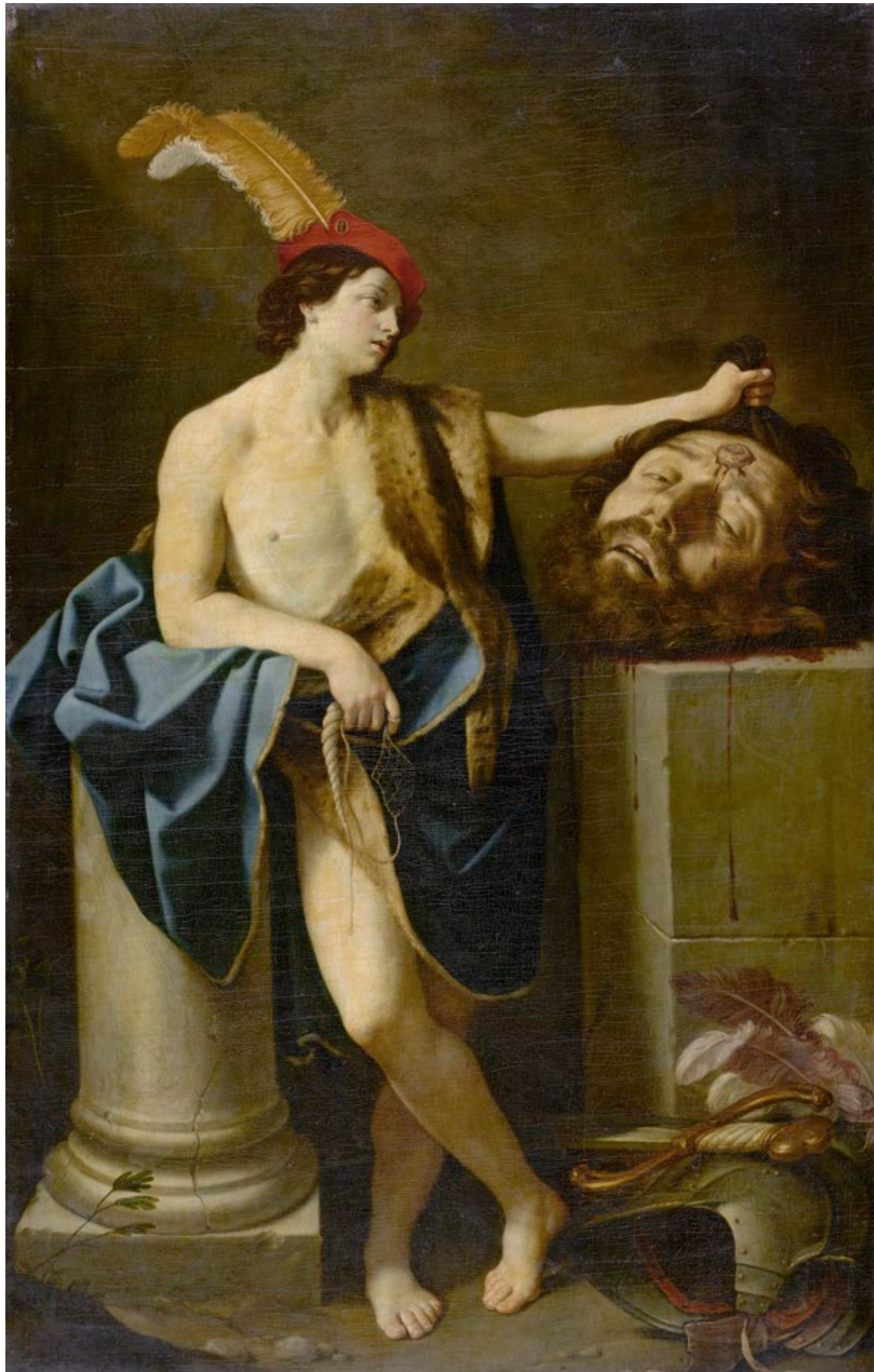
Abb. 2

GUIDO RENI (UND WERKSTATT?)

## DAVID MIT DEM HAUPT GOLIATHS

um 1630

SKD, Gemäldegalerie Alte Meister



– die Dynamiken waren hierbei regional verschieden – traten neue ›profane‹ Sujets hinzu: Stillleben, Landschaften und das, was wir mit einem jüngeren Begriff als ›Genrebilder‹ klassifizieren. Caravaggios Zeitgenossen hätten ein Gemälde wie den Dresdner *Bekränzten jungen Mann* in Halbfigur des niederländischen Malers Salomon de Bray (S. 113, Abb. 19) noch umschreibend etwa als »Ragazzo con bastone« (»Junger Mann mit Hirtenstab«) bezeichnet.<sup>8</sup>

Wenn sich die räumlichen und situativen Kontexte von Bildern ändern, wandeln sich auch diese selbst, denn Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen von Kunstwerken sind immer wechselseitig voneinander abhängig. Ohne den beschriebenen neuen Rezeptionsrahmen der Bildersammlung sähe Caravaggios *Johannes* für Ciriaco Mattei wohl anders aus, und der Erfolg des Malers in Rom und Süditalien dürfte generell kaum so groß gewesen sein, wie er tatsächlich war. In der folgenden Analyse wird daher am Beispiel des *Johannes* für Ciriaco Mattei gezeigt, wie Caravaggio auf die Bedingungen und Möglichkeiten dieser sich zunehmend verändernden Rezeptionsbedingungen religiöser Bilder im profanen Raum reagierte. Drei eng miteinander verknüpfte Aspekte des Gemäldes stehen hierbei im Zentrum: seine gezielt ängstliche Struktur, die besondere Attraktivität, ja tendenzielle *lascività*<sup>9</sup> der Figur und das ›interpikturale‹ Potenzial des Gemäldes, das heißt seine (allusive) Verweisqualität auf andere, und zwar ältere wie auch zeitgenössische Werke.

### IDENTITÄTSFRAGEN

Caravaggio präsentiert uns in seinem Gemälde für Ciriaco Mattei einen vollständig nackten, von der Seite gesehenen, braun gelockten jungen Mann in ganzer Figur und Lebensgröße, der vor tiefschwarzem Hintergrund, aber, wie Blatt- und Astwerk indizieren, im Außenraum auf einem nicht näher charakterisierten Gegenstand sitzt. In halb liegender Pose hat er das linke Bein aufgestellt und stützt sich mit dem linken Unterarm nach hinten ab. Mit dem rechten Arm zieht er ein gehörntes Tier zu sich heran, das mit der Schnauze fast seine Wange berührt. Es ist dieses Nähemotiv zu dem Widder neben ihm, das die Haltung des Knaben bestimmt. Zugleich dreht er – wie es scheint, abrupt – seinen Kopf aus der Frontalität, wendet ihn weit nach rechts über die Schulter und richtet den Blick aus dem Bild auf uns externe Betrachter. Die kleinen Falten um seine Augen und der geöffnete Mund mit der sichtbaren oberen Zahnreihe suggerieren ein verhaltenes Lächeln. Das Gesicht des Knaben ist durch den stark gebündelten, von links oben einfallenden Lichtstrahl größtenteils verschattet. Wie eine derart fokussierte Lichtquelle im Außenraum beschaffen sein soll und warum sie den Körper des Jungen nicht konsistent ausleuchtet, lässt sich für uns nicht ergründen. Anders als die heutige Forschung, die Caravaggios Malerei noch immer mit unscharfen Begriffen wie ›Realismus‹ und ›Naturalismus‹ in Verbindung bringt, haben die Zeitgenossen die so scharf artikulierten Ausleuchtungen in Caravaggios Gemälden als »künstlich« (›artificioso‹) und »forciert« (›affettate‹) wahrgenommen und entsprechend als »nicht naturalistisch« (›non naturale‹) apostrophiert.<sup>10</sup>

Der Grund für die besondere Pose des Knaben mit dem Tier lässt sich aus der Logik der geschilderten Situation ebenso wenig erschließen wie die Ursache seiner Nacktheit. Denn er verfügt durchaus über Kleidung, die jedoch unter ihm ausgebreitet liegt: ein großes rotes Tuch, das in tiefen Falten auf den Boden gleitet, darüber ein weißer Stoff und ein weiches Tierfell, das Gesäß und Oberschenkel berührt und sowohl für den Knaben im Bild wie für uns im Akt der Betrachtung (virtuelle) taktile Reize birgt.

Ein entkleideter junger Mann im Außenraum, der in labiler Pose freundlich lächelnd einen Widder umarmt, gehört nicht zum Bestand der okzidentalen Bildtradition. So verwun-



dert es nicht, dass sich nachweislich bereits manche zeitgenössische Besucher der Sammlung Mattei und der späteren Besitzer des Gemäldes gefragt haben, wer hier eigentlich dargestellt ist.<sup>11</sup> Auch die kunsthistorische Forschung hatte immer wieder Schwierigkeiten, der Figur eine stabile Identität zuzuweisen.<sup>12</sup> Wenn wir heute in der Dresdner Ausstellung und am angestammten Platz des Gemäldes in den Kapitolinischen Museen ein Schild neben ihm vorfinden, das uns mit »Johannes der Täufer« ein Sujet nennt, müssen wir uns vor Augen führen, dass Beschriftungen ebenso wie Betitelungen von Bildern generell moderne Erfindungen sind. Die uns hierdurch heute unmittelbar zur Verfügung stehenden Informationen über das Sujet des Gemäldes verändern den Wahrnehmungsvorgang gegenüber der damaligen Situation entscheidend. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass Ciriaco Mattei die Besucher seiner Sammlung kaum umgehend mit der Lösung auf Fragen nach der Identität des nackten Knaben konfrontiert haben wird. Denn der Reiz des Gemäldes liegt offenkundig eben darin, dass die Figur die Frage nach ihrer Sinnbestimmung aufwirft. Es lässt sich nämlich kein das Gemälde dechiffrierender alt- oder neutestamentlicher Text, keine christliche Legende und kein antiker Mythos benennen, der von einem nackten jungen Mann mit Widder berichte. So bleibt uns Betrachtern nur, tentativ die möglichen Ikonographien, die einen nackten jungen Mann im Außenraum mit einem entsprechenden Tier kombinieren, gedanklich durchzugehen, und zu prüfen, was für und was gegen die verschiedenen Benennungsmöglichkeiten der Figur spricht.

Genauso haben die zeitgenössischen wie modernen Betrachter Ikonographien gedanklich und durchaus mit je verschiedenen Ergebnissen »abgetastet«. Denn in einem Inventar der Sammlung Mattei sowie in einem Rom-Führer wurde der junge Mann allgemein sowohl als »Coridone« (»Hirte«) als auch als »pastor friso« (»phrygischer Hirte«) bezeichnet.<sup>13</sup> Hierbei indiziert die Unschärfe der Nennung *irgendeines* phrygischen Hirten und nicht einer *bestimmten* mythologischen Figur die Ratlosigkeit des Inventarverfassers bei der Klassifikation des Sujets. In der modernen Forschung finden sich Bezeichnungen des Knaben als »Paris«, des unter Hirten aufgewachsenen Sohns des trojanischen Königs Priamos,<sup>14</sup> oder als »Isaak«, des Sohns des israelischen Stammvaters Abrahams, der nach seiner Rettung durch einen Engel nun freundlich lächelnd mit dem künftigen Opfertier posiert.<sup>15</sup> Angesichts der schwierigen Vereinbarkeit der Darstellung mit der Handlungslogik der Isaak-Opferung und des Fehlens jeglicher Parallelen in der Ikonographie konnte sich diese Lesart ebenso wenig durchsetzen wie diejenige, die im Jüngling Paris erkennen wollte. So dürften schließlich auch die meisten zeitgenössischen Betrachter des Gemäldes in der Sammlung Mattei zu jener Lösung gekommen sein, die der überwiegende Teil der Inventare<sup>16</sup> und die beiden Biographen Caravaggios, Giovanni Baglione (1642) und Giovanni Pietro Bellori (1672) sowie der Kunsttheoretiker Francesco Scannelli (1657)<sup>17</sup> verzeichnen: »Johannes der Täufer in der Wüste«. Aber diese Benennung wird in dem Bewusstsein erfolgt sein, dass dem *Johannes* die eindeutigen Attribute des Täufers fehlen (vgl. Abb. 3 und 4): der Kreuzstab mit Banderole und Inschrift »Ecce Agnus Dei« (»Siehe das Lamm Gottes«) und der Weisegestus, der die heilsgeschichtliche Rolle des Täufers als Wegbereiter Jesu an der Schnittstelle zwischen Altem und Neuem Testament visuell andeutet. Die zeitgenössischen Betrachter werden ebenfalls frappiert bemerkt haben, dass das »Lamm Gottes« hier durch Hörner eindeutig als männliches Schaf nach der geschlechtlichen Reife bestimmt ist und der Knabe sich ohne erkennbaren Grund seiner Kleider entledigt hat. Wie kalkuliert Caravaggio beim Entzug der eindeutigen Attribute vorgeing, belegt ein Detail: Möglicherweise ist der Stock unter dem linken Fuß des Täufers, der aber nur bei nahaussichtiger Betrachtung im Bilddunkel überhaupt auszumachen ist, als Kreuzstab zu lesen. Wenn dem so ist, hindert ihn der Knabe hier lässig mit dem Fuß am Wegrollen, um seine Rechte um den Widder schlingen zu können.

Abb. 3

MARCELLO VENUSTI  
**JOHANNES DER TÄUFER**

frühe 1570er Jahre  
Rom, Santa Caterina dei Funari,  
Cappella Torres

Abb. 4

GIUSEPPE CESARI,  
GEN. CAVALIERE D'ARPINO  
**JOHANNES DER TÄUFER**

um 1603/1606  
Rom, Galleria Borghese



Genau dieses Kalkül strategischer Verunklärung und damit einhergehender gezielter semantischer Offenheit der Figur sollte Caravaggio auch in seinen späteren Johannes-Darstellungen für andere römische Sammler weiterführen – bezeichnenderweise wurde der Täufer nach dem Erfolg des Gemäldes der Sammlung Mattei sein begehrtestes Sujet. Im Gemälde für Ottavio Costa aus den Jahren 1604 bis 1605 verfügt der Heilige nun zwar über einen gut sichtbaren Kreuzstab, hat aber kein Tier (Abb. 5).<sup>18</sup> Im wohl zeitgleich entstandenen Werk der Sammlung Corsini (Abb. 6),<sup>19</sup> dessen ursprünglichen Adressaten wir nicht kennen, überschneidet der Bildrahmen strategisch den Kreuzstab, und erneut fehlt das Tier, wobei die Schale darauf verweisen könnte, dass es in der Nähe ist. Im *Johannes der Täufer* aus Caravaggios letzten Lebensjahren, den Scipione Borghese aus dem Nachlass des Malers erwarb (Abb. 7), hält der Knabe einen Hirtenstab ohne Ansatz eines Querbalkens. Das Tier ist hier erneut ein gehörnter Widder, der aber weniger Interesse an dem Knaben als vielmehr am Blattwerk zeigt, an dem er genüsslich knabbert.<sup>20</sup> In keinem dieser Werke verfügt die Figur über den Weisegestus, die Banderole oder auch einen Nimbus, der die stets virulente Assoziationsmöglichkeit an eine profane, etwa mythologische Figur eskamotiert hätte. Ja, Caravaggio steigert durch die nach unten gerichteten Blicke und tiefschwarzen Augenhöhlen in den Gemälden für Ottavio Costa (Abb. 5) sowie der Sammlung Corsini (Abb. 6) mit der faktischen »Dunkelheit« der Figuren auch deren metaphorische *obscuritas* (Uneindeutigkeit) – nicht ohne Grund ein beliebtes Ausdrucksmittel der Rhetorik und Poetik seit der Antike.<sup>21</sup>



IRIS YVONNE WAGNER

# Transformation und Innovation im Werk Caravaggios





Über Michelangelo Merisi da Caravaggios Leben und Ausbildung vor seiner Ankunft in Rom im Jahr 1592 sind bislang trotz intensiver Forschung nur wenige Fakten bekannt. Von seinen frühen Werken ist keines überliefert, sodass seine künstlerische Entwicklung nur ausgehend von kunsthistoriographischen Zeugnissen, Quellen und seinen späteren Werken nachvollzogen werden kann.

In seinem 13. Lebensjahr begann Caravaggio eine vierjährige Ausbildung zum Maler im Atelier von Simone Peterzano in Mailand. Der Lehrvertrag ist datiert auf 6. April 1584, doch über die Aufgaben im Atelier seines Meisters ist wenig bekannt.<sup>1</sup> Weder ist dokumentiert, ob er tatsächlich vier Jahre oder darüber hinaus bei Peterzano tätig war, noch, ob er in eine andere Werkstatt wechselte und Studienreisen unternahm. Welche Faktoren seine Malerei beeinflusst haben könnten, lässt sich auch in diesem Beitrag nur ausgehend von den überlieferten Eckdaten bestimmen und bleibt eine Annäherung an die Künstlerpersönlichkeit, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit und allgemeine Gültigkeit zu erheben.

Im gleichen Jahr, als Caravaggio seine Lehre begann, starb der Erzbischof von Mailand, Carlo Borromeo. Er war ein wichtiger Vertreter der katholischen Reform nach den Beschlüssen des Trienter Konzils und folgte dem Armutsideal. Zudem verehrte er Heilige und ihre Reliquien in besonderer Weise. Sein Handbuch für den Kirchenbau und dessen Dekoration von 1577 nahm großen Einfluss auf die barocke Architektur der Gegenreformation, auch in Rom.<sup>2</sup> Obgleich keine direkte Verbindung zu Caravaggio nachweisbar ist, so beeinflussten doch seine schriftlichen Anweisungen zum Gebrauch von Kunst im Kirchenraum das Schaffen der nachfolgenden Künstlergenerationen und könnten somit auch für Caravaggios Werk von Bedeutung gewesen sein. Einige Kunsthistoriker sehen in dem an Borromeo anknüpfenden Armutsideal den Ausgangspunkt für Caravaggios religiöse Werke.<sup>3</sup>

Neben dem Einfluss der lombardischen Schule und ihren wichtigen Vertretern wie Lorenzo Lotto, Sofonisba Anguissola oder Vincenzo Campi hat sicherlich ebenso die venezianische Malerei sein künstlerisches Schaffen geprägt. Sein Lehrmeister Simone Peterzano rühmte sich, ein Schüler Tizians gewesen zu sein, obwohl dies umstritten ist. In Rom selbst konnte Caravaggio neben antiken Bildwerken sowohl lombardische und venezianische als auch römische und florentinische Malerei sowie Bildhauerei studieren. Sein erster Mäzen und Förderer Kardinal Francesco Maria Del Monte besaß in seiner Sammlung Werke von Francesco und Leandro Bassano, Palma il Vecchio, Tintoretto und Tizian. Wahrscheinlich ist zudem, dass Caravaggio auf seinem Weg nach Rom über Bologna Werke von Ludovico und Annibale Carracci gesehen hat. Welche Route er tatsächlich nahm und welche Werke er studierte, ist nicht durch Quellen überliefert und so können uns nur vergleichende Bildanalysen Anhaltspunkte für die Rezeption geben. Gemäß Schütze habe sich in der Malerei des Cinquecento ein umfangreiches Repertoire an Formen, Stilmitteln und bildnerischen Konzepten entwickelt, das schließlich in den Werken Caravaggios zum Tragen gekommen sei. Jedoch konnten sich diese Einflüsse und Anregungen erst in Rom entfalten und Caravaggio ein eigenständiges und markantes Profil entwickeln.<sup>4</sup> Im Folgenden werden exemplarisch Werke vorgestellt, die den lombardischen Künstler entweder direkt zu eigenen Bildfindungen angeregt haben könnten oder die einen Einblick in den kulturellen Kontext bieten, in dem seine Werke entstanden.

## MUSIKERPORTRÄTS

Als Caravaggio vermutlich im Sommer 1592 in Rom ankam, war er als Künstler unbekannt und arbeitete anfangs in verschiedenen Werkstätten. Nach und nach erreichte er mit zunächst kleineren Halbfigurenbildern erste künstlerische Autonomie, darunter auch Selbstbildnisse, von denen das *Selbstbildnis als Bacchus* und der *Knabe mit Früchtekorb* (S. 171, Abb. 2) zu den frühesten erhaltenen Gemälden zählen. Seine Darstellungen von musizierenden Knaben stehen in Zusammenhang mit dem Interesse seines Förderers Kardinal Francesco Maria Del Monte. Dieser residierte als diplomatischer Vertreter des toskanischen Großherzogs Ferdinando I. de' Medici im Palazzo Madama und war nicht nur selbst Sammler und Mäzen, sondern agierte auch als Kunstagent für den Großherzog. Er nahm Caravaggio 1597 in seinen Palast auf, wo der Künstler bis etwa 1600 wohnte. Dort konnte er seinen Erfahrungshorizont erweitern und zudem wichtige Kontakte zu künftigen Auftraggebern knüpfen, was seine Karriere maßgeblich beeinflusste. Für den kunstsinnigen und musikbegeisterten Kardinal schuf Caravaggio neben dem allegorischen Gemälde *Die Musiker* von 1597 auch eine zweite Fassung des *Lautenspielers* von 1595/96 (Abb. 1).<sup>5</sup> Musikerporträts stellten im 15. und 16. Jahrhundert eine eigene Motivgruppe dar, denn die Musik und die bildenden Künste wurden häufig miteinander verglichen. Vorbilder für Musikerporträts gab es somit bereits, beispielsweise der 1576 entstandene *Lautenspieler* von Bartolomeo Passarotti. Etwa zeitgleich schuf Annibale Carracci das *Bildnis des Lautenspielers Giulio Mascheroni* (Abb. 2), das sich heute in Dresden befindet. Mascheroni war ein anerkannter Hoflautist in Bologna, der von 1589 bis 1602 in dem Musikensemble *Concerto Paladino* spielte.<sup>6</sup> Carraccis Gemälde entstand in Bologna, kurze Zeit, bevor der Maler 1595 nach Rom übersiedelte. Vor einem diffusen, nicht

Abb. 1

### CARAVAGGIO LAUTENSPIELER

1595/96  
Sankt Petersburg,  
Ermitage





Abb. 2

ANNIBALE CARRACCI

**BILDNIS DES  
LAUTENSPIELERS  
GIULIO MASCHERONI**

um 1593/94

SKD, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 3 ➤

PARMIGIANINO

**DIE MADONNA MIT  
DER ROSE**

um 1529/30

SKD, Gemäldegalerie Alte Meister



weiter charakterisierten Hintergrund blickt der Musiker den Betrachter an und hat seine Laute zum Spiel erhoben. Durch die Lichtführung werden sein Gesicht und die Hände akzentuiert. Die abgebildeten Noten und der Federkiel am unteren Bildrand deuten darauf hin, dass der Dargestellte gerade ein Stück komponiert; somit werden Malen und Komponieren in diesem Porträt als Schwesternkünste zum Ausdruck gebracht. Caravaggios *Lautenspieler* von 1595/96 aus der Sammlung Giustiniani ist die frühere der beiden Version und war möglicherweise ein Geschenk des Kardinals an den befreundeten Giustiniani, so dass Del Monte für sich eine zweite Version anfertigen ließ. Die Figur eines Jungen in einem weißen Hemd hebt sich markant von dem dunklen Hintergrund ab. Das von links einfallende Licht und die dadurch erzeugten Schatten geben der Figur und den Gegenständen ein fast greifbares Volumen. Rechts vom Laute spielenden Knaben steht ein Strauß verschiedener Blumen in einer Glasvase. Auf dem bildparallel angeordneten Tisch mit der Marmorplatte, der eine kompositorische Grenze zum Betrachterraum bildet, ist ein Stillleben mit Früchten arrangiert. Direkt vor dem Jüngling liegen ein aufgeschlagenes Notenbuch und eine Geige mit Bogen. Der Künstler schuf den jugendlichen Lautenspieler nach einem Modell: Eine Identifizierung mit seinem Ateliergehilfen Mario Minniti, aber auch mit dem Kastratensänger Pedro Montoya wurden in der Forschung vorgeschlagen.<sup>7</sup> Dass sowohl die Bezugnahme auf Künstlerkollegen wie Carracci als auch ein verstecktes Porträt für die zeitgenössischen Betrachter den Reiz des Gemäldes erhöhten und das Vergnügen der Betrachtung steigerten, erläutert van Rosen ausführlich.<sup>8</sup> Wichtig für die Bildaussage ist somit nicht nur der porträtartige Charakter des Dargestellten, sondern auch die Ansprache der Sinne. Der Knabe mit dem leicht geöffneten Mund singt zur Laute ein seinerzeit bekanntes Liebesmadrigal des Komponisten Jacques Arcadelt, das anhand der Noten identifiziert werden konnte. Dadurch wird der Gehörsinn angesprochen, der Tastsinn durch die Hände auf der Laute, der Geschmacks- und Geruchssinn durch das Früchtestillleben und den Blumenstrauß und nicht zuletzt der Gesichtssinn durch die virtuose Malerei.



Abb. 4

KLEOMENES VON ATHEN, SOHN  
DES APOLLODORUS (NACH)

APHRODITE,  
SOG. VENUS MEDICI

Ende 2. bis Anfang 1. Jahrhundert v. Chr.  
Florenz, Uffizien



CHRISTLICHES UND PAGANES  
FIGURENIDEAL

Die *Madonna mit der Rose* (Abb. 3) von Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, ist ein Gemälde, das wie Caravaggios *Johannes der Täufer* (S. 15, Abb. 1) mit der Doppeldeutigkeit des Sujets spielt.<sup>8</sup> Das Werk entstand um 1529/30 im Auftrag des Schriftstellers Pietro Aretino – berühmt und berüchtigt für seine Satiren, Komödien und erotischen Gedichte.<sup>9</sup> Anlässlich der Ankunft von Papst Clemens VII. in Bologna zur Krönung Karls V. zum Kaiser gelangte es als Geschenk des Künstlers in dessen Besitz.<sup>10</sup> Papst Clemens VII. überließ das Gemälde schließlich dem Dionigi Zani und so gelangte die *Madonna mit der Rose* in das Haus seines Sohnes Bartolomeo. Vor Erscheinen von Vasaris erster Viten-Ausgabe im Jahr 1550 befand sich das Werk in der Villa Zani auf den Hügeln Bolognas, wo der Kunsthistoriograph es sah.<sup>11</sup> Vielleicht hat Caravaggio auf seinem Weg nach Rom dort ebenfalls das Original gesehen. Darüber hinaus existierten bereits zur Zeit Vasaris zahlreiche Kopien der *Madonna*, sodass es nicht unwahrscheinlich ist, dass Caravaggio das Motiv kannte. Erst 1752 gab Graf Paolo Zani dem Angebot von König August III. nach und verkaufte das Bild nach Dresden. Es zeigt eine schöne junge Frau mit einem blondgelockten nackten Knaben, der quer zum Bild im Vordergrund auf ihrem Schoß liegt und den Betrachter keck mit leicht gesenktem Kopf anschaut. Sein linker Arm ruht auf einem Globus, mit der rechten Hand reicht er der Frau eine roséfarbene Rose. Sie hat ihren Blick in Richtung der Blume gesenkt. Mit ihrem ebenmäßigen Gesicht und den langgliedrigen Händen ist sie von eleganter Erscheinung und trägt ein weißes, eng an ihrem Körper anliegendes Gewand, unter dem sich durch Falten und Stoff ihre Brüste abzeichnen. Haben wir hier die Gottesmutter mit dem Christusknaben vor uns, oder sind es nicht vielmehr Venus und Amor? Bewusst spielte Parmigianino hier mit der Ambivalenz des Madonnenbildes und brach mit der traditionellen Darstellung, was sich in der erotischen Ausstrahlung der Frauenfigur und der provokativen Nacktheit des Knaben manifestiert. Nicht zufällig erkennt man bei Parmigianinos Madonna sowohl hinsichtlich der Neigung des Kopfes und der Ebenmäßigkeit des Gesichts als auch der Haltung der Arme und Hände den Typus der *Venus pudica* wieder, den Praxiteles in der Aphrodite von Knidos begründete und der in zahlreichen römischen Kopien Verbreitung fand (vgl. Abb. 4). Zudem können die beiden zentralen Attribute – die Rose und der Globus – sowohl als christliche als auch profane Symbole interpretiert werden. In der christlichen Ikonographie ist die Rose nicht nur das Symbol der Jungfrau Maria, in der gemeinsamen Darstellung mit dem Christuskind deutet sie außerdem auf die Passion hin. In der Antike wiederum versinnbildlichte die Rose Liebe und Schönheit; sie soll aus dem Blut der Venus gewachsen sein, als diese sich an einem Dornenstrauch ritzte. Der Erdglobus als Weltsymbol findet sich sowohl in Darstellungen von Christus als *Salvator Mundi* als auch im Kontext mit dem Liebesgott Amor. Dort steht die Weltkugel symbolisch für die allumfassende Macht der Liebe, wie sie zuerst bei Vergil beschrieben und später von Francesco Colonna in der *Hypnerotomachia Poliphili* 1499 unter dem Motto »amor vincit omnia« (»Liebe besiegt alles«) aufgegriffen wurde.<sup>12</sup> Caravaggio bezog sich auf dieses Thema mit seinem heute in Berlin befindlichen Gemälde *Amor als Sieger* von 1602 (S. 27, Abb. 14), in dem ein Himmelsglobus, versteckt hinter dem rechten Bein Amors und einem weißen Laken, zu erkennen ist. In ihrer Mehrdeutigkeit lässt die *Madonna mit der Rose* sowohl eine sakrale als auch profane Deutung zu, die der gelehrte Betrachter zu erkennen wusste. Diesen fließenden Übergang zwischen christlichem und heidnischem Figurenideal machte sich Caravaggio in seinen Gemälden ebenfalls zunutze, wie anhand seines *Johannes der Täufer* deutlich wird.





CHRISTOPH ORTH

# Von Heiligen und Helden

NEAPOLITANISCHE UND  
SPANISCHE MALEREI IM LICHT  
UND SCHATTEN CARAVAGGIOS



Rom und Neapel waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts keine voneinander unabhängigen Kunstzentren. Vielmehr gab es einen ständigen Austausch von Künstlern zwischen der ›Ewigen Stadt‹ und der Metropole am Fuße des Vesuv, darunter nicht nur Römer, sondern auch Flamen, Franzosen, Deutsche sowie Italiener aus den verschiedenen Regionen des Landes. Diese »pendelnden Künstler«<sup>1</sup>, unter ihnen bedeutende Maler wie Giovanni Baglione, Domenico Zampieri, gen. Domenichino oder Giovanni Lanfranco, formten so die Kunst beider Städte gleichermaßen. Eines der großartigsten Zeugnisse dieses künstlerischen Austauschs ist die Cappella del Tesoro di San Gennaro am Dom von Neapel, mit den Fresken und Altarbildern von Domenichino, Lanfranco und Ribera (Abb. 1).<sup>2</sup>

Geprägt war die bedeutende Metropole am Mittelmeer seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts auch durch ihre Zugehörigkeit zur spanischen Krone. Für zwei Jahrhunderte regierten spanische Vizekönige die Stadt und das umgebende Land. Wesentlich für die Entwicklung der neapolitanischen Malerei des 17. Jahrhunderts waren folglich zwei Umstände: Die zumeist über Rom in die Stadt am Vesuv gekommenen Künstler verschiedenster Nationalitäten und künstlerischer Prägungen sowie der Einfluss der spanischen Kultur, der insbesondere in einer vermögenden und einflussreichen spanischen Auftraggeberschaft zum Tragen kam.

Auch Caravaggio zählt zu jenen Künstlern, die Anfang des 17. Jahrhunderts den Weg nach Neapel fanden, wenngleich seine Gründe andere waren. Wegen eines von ihm begangenen Totschlags musste er Ende Mai 1606 aus Rom fliehen. Zuflucht fand er zunächst auf einem der Landgüter der Familie Colonna, deren Mitglieder ihn bereits in Rom protegiert hatten. Dort arbeitete er wohl auch schon an Aufträgen, die ihn vor allem aufgrund der guten Beziehungen seiner Förderer aus Neapel erreicht hatten.<sup>3</sup> In der Stadt selbst hielt er sich nur zweimal für relativ kurze Zeit auf, von Oktober 1606 bis Juli 1607 und – nach Stationen auf Malta und auf Sizilien – nochmals von spätestens Oktober 1609 bis Juli 1610.<sup>4</sup>

Gleichwohl entfaltete seine Kunst in Neapel eine beispiellose Wirkung. Besonders prägend waren jene Werke aus der Zeit seines ersten Aufenthalts, die für eine breite Öffentlichkeit zugänglich waren. Dazu zählen *Die Sieben Werke der Barmherzigkeit* (Abb. 2) im Pio Monte della Misericordia, die *Geißelung Christi* (Abb. 3) für die Familienkapelle der de Franchis in San Domenico Maggiore sowie die *Rosenkranzmadonna* (Abb. 4), die möglicherweise schon einige Jahre zuvor entstanden war,<sup>5</sup> aber 1607 in Neapel im Besitz der Künstler und Kunsthändler Louis Finson und Abraham Finck nachweisbar ist und von diesen erfolglos zum Verkauf angeboten wurde. Es waren insbesondere diese Werke, die von nachfolgenden Künstlern unmittelbar und daher wiederholt rezipiert wurden und Anlass für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorbild gaben.

Abb. 1

GIOVANNI LANFRANCO

**DAS PARADIES**

1641–1643

Fresko in der Kuppel der Cappella  
del Tesoro am Dom von Neapel







Abb. 2

CARAVAGGIO

**DIE SIEBEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT**

1606

Neapel, Pio Monte della Misericordia

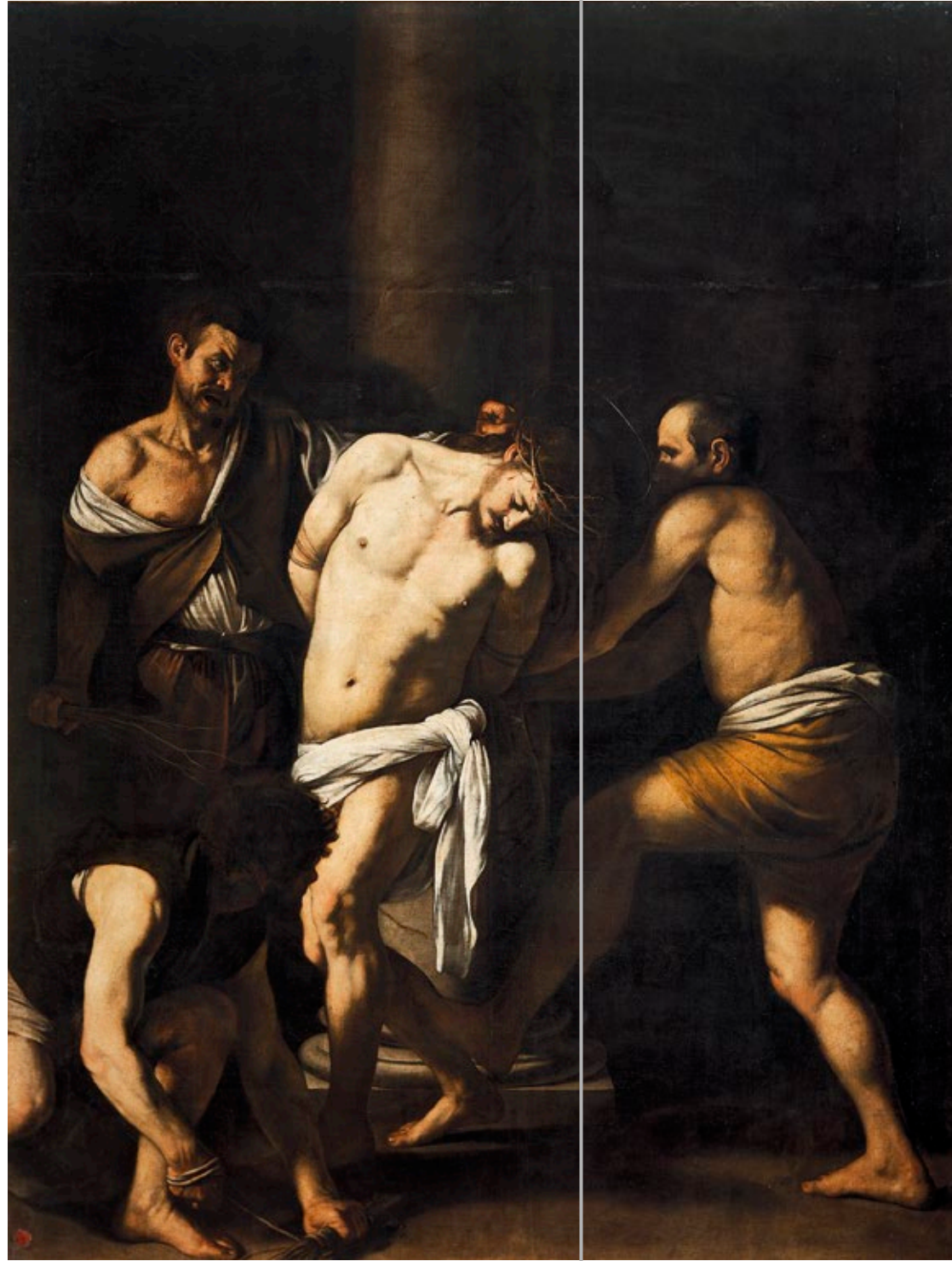


Abb. 3

CARAVAGGIO

**GEIßELUNG CHRISTI**

1606/07

Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte



Abb. 4

CARAVAGGIO

**ROSENKRANZMADONNA**

1601/1605

Wien, Kunsthistorisches Museum



MENSCHLICHES LEID UND GÖTTLICHER LOHN –  
MARTYRIEN VON JUSEPE DE RIBERA UND LUCA GIORDANO

Eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Neapels in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Spanier Jusepe de Ribera. Nach einem Aufenthalt in Rom 1606 und in Oberitalien ließ er sich ab 1616 bis zu seinem Tod dort nieder.<sup>6</sup> Riberas um 1625 entstandenes *Martyrium des heiligen Laurentius*<sup>7</sup> (Abb. 6) zeigt dabei deutliche Anklänge an Caravaggios neapolitanische *Geißelung Christi* (Abb. 3). Er muss dieses Werk gekannt und genau studiert haben. Nicht ohne Grund ordnet der zeitgenössische Kunsttheoretiker und Biograph Giulio Mancini daher Ribera in seinen *Considerazioni sulla pittura* der »Schule« Caravaggios und damit seinem engen Einflussbereich zu, wenngleich Caravaggio nie eine Werkstatt im eigentlichen Sinne betrieben hat. Auch Riberas Gemälde ist dreigliedrig angelegt und teilt sich in eine Figurengruppe auf der linken Seite, setzt den Gemarterten in die Mitte sowie einen weiteren Schergen auf die rechte Seite. Die Beleuchtung des Bildes erfolgt analog. Der rechte Henkersknecht ist ebenfalls von der Seite gezeigt, das Licht stellt seine linke Körperhälfte und insbesondere seinen Oberarm und die Schulter besonders heraus. Der Körper des Laurentius ist natürlich gegenüber dem Geißelten verändert, aber der wie ein Bogen gespannte Oberkörper, das herausgestellte Knie, unverkennbar auch der dramatisch beleuchtete Körper reflektieren deutlich das Vorbild. Dies gilt ebenso für die Personen auf der linken Seite, den stehenden älteren Mann im Hintergrund sowie den Knaben vorn, der sich nach dem Gewand des Heiligen bückt. Diese Figur ist nicht nur ein Zitat nach Caravaggio, sondern bereits bei diesem ein Zitat nach der Antike. Es handelt sich um eine Adaption des Messerschleifers aus einer *Apoll-und-Marsyas-Gruppe* (Abb. 5), die im frühen 16. Jahrhundert in Rom gefunden und in der Folge stark rezipiert wurde.

Abb. 5

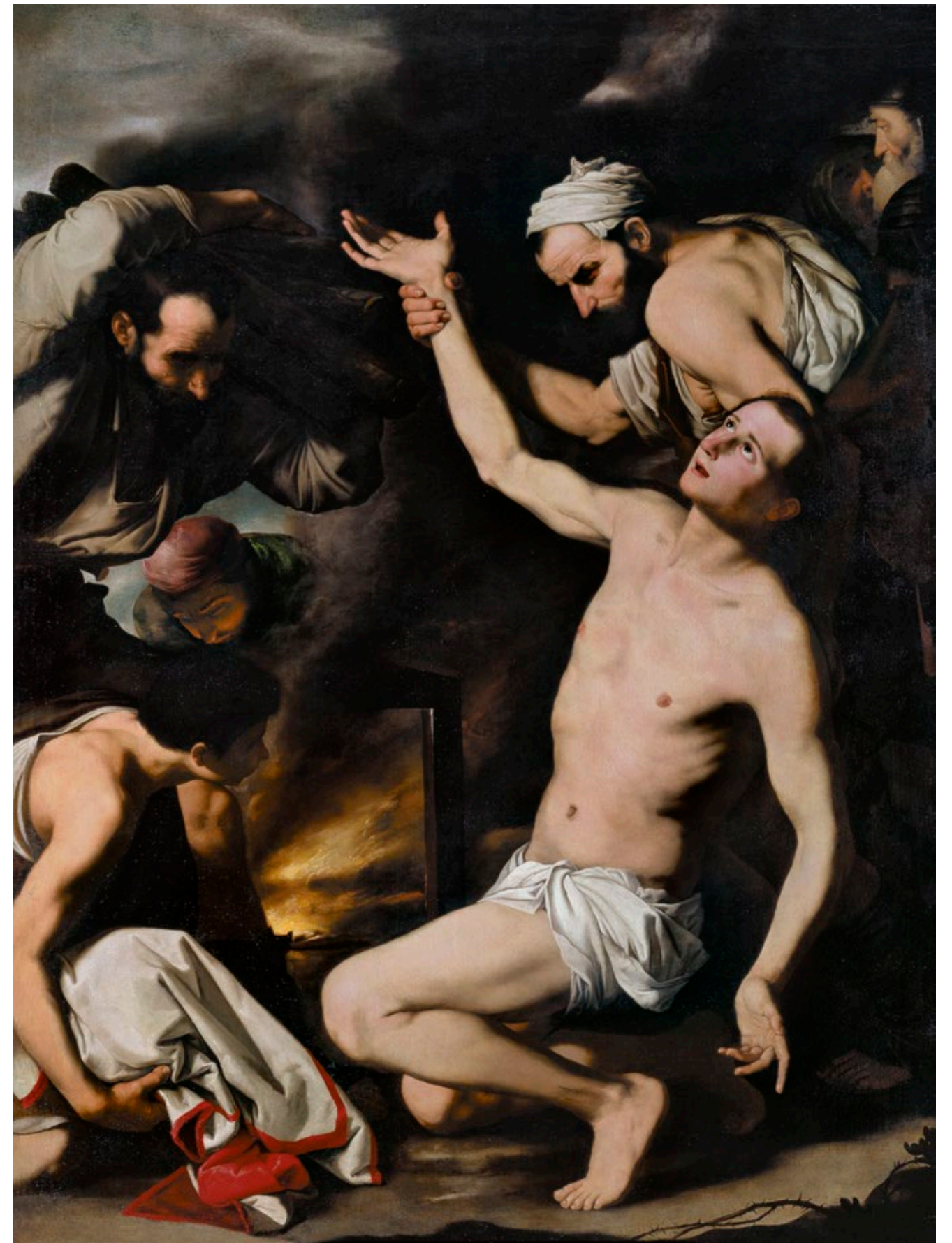
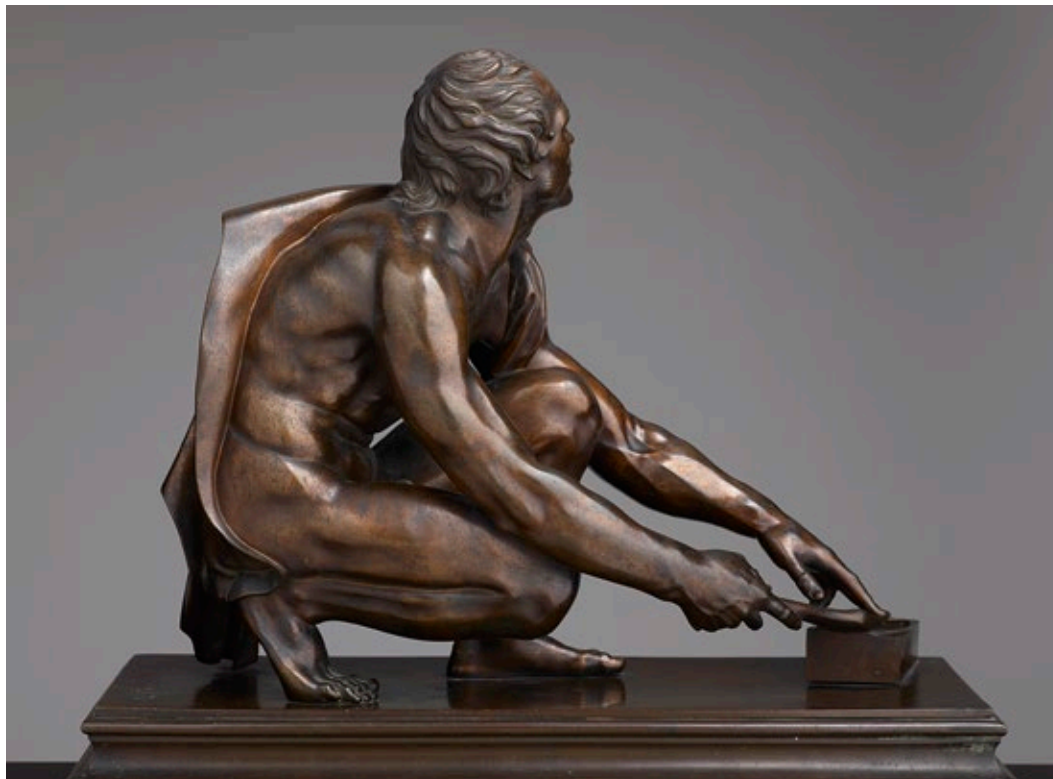
MASSIMILIANO SOLDANI,  
VERKLEINERTE NACHBILDUNG  
DES ANTIKEN ARROTINO  
IN DEN UFFIZIEN, FLORENZ  
**MESSERSCHLEIFER**

um 1700  
SKD, Skulpturensammlung

Abb. 6 ▷

JUSEPE DE RIBERA  
**MARTYRIUM DES  
HEILIGEN LAURENTIUS**

um 1625  
SKD, Gemäldegalerie Alte Meister





# »Una vita violenta«<sup>1</sup> Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio



Abb. 1 Ottavio Leoni  
**BILDNIS CARAVAGGIOS**, 1621/1625,  
Florenz, Biblioteca Marucellian

Abb. 2 Caravaggio  
**KNABE MIT FRÜCHTEKORB**, 1593/94,  
Rom, Galleria Borghese

»Er selbst war von dunkler Farbe und hatte dunkle Augen, schwarze Wimpern und Haare, und so war es natürlich, dass auch seine Bilder dunkel erschienen.«<sup>2</sup> Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio (Abb. 1), wurde von seinen Zeitgenossen zum Gegenentwurf des schönen, reinen Raffael stilisiert, der noch dazu an einem Karfreitag starb. Statt Schönheit und Edelsinn der antiken Welt zeigte Caravaggio die ungewaschenen Füße der Armen.<sup>3</sup> Dies scheint auch nachfolgende Generationen verstört zu haben, denn noch Jacob Burckhardt meinte, dass Caravaggio wohl versuchte, »[...] dem Besucher zu beweisen, daß es bei all den heiligen Ereignissen

der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrhunderts.«<sup>4</sup> Diese Sicht auf Michelangelo Merisi begann sich erst im 19. Jahrhundert zu verändern, als die romantische Vorstellung vom tragischen Genie, vom Kriminellen mit edlen Motiven, vom Künstler als Bohemien attraktiv wurde. Caravaggios Leben war, eingebettet in seine Zeit, nicht weiter außergewöhnlich – hätte nicht seine Kunst ihn herausgehoben.

Am 30. September 1571 wurde Michelangelo Merisi in Mailand getauft; Taufname und -datum weisen auf eine Geburt am Vortag hin.<sup>5</sup> Die Eltern waren

aus dem nahegelegenen Städtchen Caravaggio zugezogen – der Vater, Fermo Merisi, war Maurermeister aus einer mittelständischen Landbesitzer- und Handwerkerfamilie, die Mutter, Lucia Aratori, stammte ebenfalls aus einer angesehenen Familie in Caravaggio mit guten Beziehungen zu Francesco Sforza, Marchese di Caravaggio, und zu dessen Frau, Constanza Colonna.<sup>6</sup> Im Jahr 1576 floh die Familie vor der Pest aus Mailand nach Caravaggio, wo der Vater 1577 starb und neben Michelangelo drei weitere Kinder hinterließ. Am 6. April 1584 wurde für Michelangelo Merisi ein vierjähriger Ausbildungsvertrag bei Simone Peterzano in Mailand abgeschlossen, der an der Ausmalung des Mailänder Schlosses der Sforza beteiligt war.<sup>7</sup> Die Familie musste sich finanziell sehr anstrengen und Grundstücke verkaufen, um das Lehrgeld für den Sohn aufbringen zu können. Über Peterzano lernte Michelangelo auch die venezianische Malerei kennen. Am 29. Oktober 1590 starb seine Mutter Lucia Aratori und er verließ nach Erledigung der Erbschaftsangelegenheiten Caravaggio.

## JAHRE IN ROM

Möglicherweise im Spätsommer des Jahres 1592 erreichte Caravaggio Rom.<sup>8</sup> Es wird vermutet, dass er auf dem Weg in Bologna haltmachte und dort die neuartige Malerei der Brüder Agostino und Annibale Carracci kennenlernte, die sich vom Manierismus gelöst hatten. Rom erlebte zu dieser Zeit einen regelrechten Bauboom, der Handwerker, Maler und Architekten aus aller Welt anlockte. Für die zahlreichen Kardinäle boten prachtvoll ausgestattete und geschmückte Palazzi sowie Kunstsammlungen Möglichkeiten, in die Kreise der vornehmen römischen Gesellschaft aufgenommen zu werden.<sup>9</sup> Als Caravaggio die Ewige Stadt erreichte, zählte sie 110 000 Einwohner –



1560 waren es noch 70 000 gewesen. Und wenngleich Neapel und Mailand deutlich bevölkerungsreicher waren, sprach auch dies für den Aufschwung der Stadt. Allerdings war der Alltag in Rom äußerst rau: Marodierende Banden zogen durch die Gassen und verkörperten so das untere Ende der Gesellschaft, während sich an deren Spitze die noblen Familien Roms und der Klerus in Korruption und Machtmissbrauch übten:<sup>10</sup> »Die feinsten Leute prügeln sich bis ins Konklave hinein.«<sup>11</sup>

Die ersten Monate in der Stadt brachte Caravaggio als Diener bei Pandolfo Pucci, für den er Andachtsbilder kopierte. Doch erkrankte er während dieser Zeit und war auch von der Kost nicht

angetan, sodass er »Monsignore Insalata«<sup>12</sup> bald wieder verließ. In der Folge arbeitete er in Werkstätten verschiedener Maler, darunter in jener von Giuseppe Cesari. Dieser Träger des eleganten Titels »Cavalier d'Arpino« war zwar nur wenige Jahre älter als Caravaggio, führte aber eine Werkstatt mit Spezialisten für diverse Aufgabenbereiche der Malerei. Caravaggios Zuständigkeit waren hier Blumen und Früchte.<sup>13</sup> Der junge Maler befand sich in Cesaris Werkstatt nun endlich in der richtigen Umgebung, allerdings in untergeordneter Position. Einer seiner Kollegen war Floris van Dyck, der Caravaggios Namen in seinen Berichten über die römischen Künstler an den niederlän-

dischen Biographen Karel van Mander übermittelte, in dessen *Schilder-Boeck* von 1604 der Maler auch Erwähnung fand. Hier schloss Caravaggio zudem Freundschaft mit Prospero Orsi, der ein Experte für Grotteskenmalerei war und daher »Prosperino delle Grottesche« genannt wurde und nebenbei als Kunstagent tätig war – in den folgenden Jahren auch für Caravaggio. »Betrachtet man Caravaggios Auftreten und Temperament, wie es bald aktenkundig wurde, liegt die Vermutung nahe, dass es ihm deutlich an »sozialer Kompetenz« und Teamfähigkeit fehlte. Und dass er, der offensichtlich Probleme mit Autorität hatte, sich über längere Zeit ausgerechnet von einem fast Gleichaltrigen Weisungen erteilen ließ, passt nicht ins Charakterbild.«<sup>14</sup>

Während der Zeit bei Cesari lernte Caravaggio wohl auch den Sizilianer Mario Minniti kennen. Dieser zog mit ihm zusammen und scheint außerdem das Modell früher Werke Caravaggios gewesen zu sein, wie etwa für *Knabe mit Früchtekorb* (Abb. 2) oder *Lautenspieler* (S. 39, Abb. 1). Minniti, selbst Maler, ging nach sieben Jahren nach Syrakus zurück, um sich dort zu etablieren. Die Freundschaft zwischen den beiden Malern sollte bis zu Caravaggios Flucht und Tod Bestand haben. Aus dieser Zeit stammt das erste Caravaggio zugeschriebene Werk *Fruchtschälender Knabe* (1591/92). In den folgenden Jahren malte Caravaggio *Knabe mit Früchtekorb* (Abb. 2), den *Bacchus*, den *Jüngling, von einer Eidechse gebissen* (S. 94, Abb. 1) (alle 1593/94), *Die handlesende Zigeunerin* und die ersten Gemälde mit religiösen Sujets: die *Reuige Magdalena*, die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, und die *Ekstase des heiligen Franziskus* (alle 1594).

1594 kam Caravaggio vorübergehend im Palazzo von Monsignore Fantino Petrucci unter. Er malte *Die Falschspieler* (um 1595) (S. 84, Abb. 7), den *Lautenspieler* (S. 39, Abb. 1), den *Früchtekorb*



Abb. 4 Caravaggio  
**JUDITH UND HOLOFERNES**, 1598/99, Rom,  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

(beide 1595/96) und die *Medusa* (um 1596). Vermutlich ab Anfang 1597 wohnte Caravaggio im Palazzo Madama des kunstsinnigen Kardinals Francesco del Monte, der sein langjähriger Förderer werden sollte.<sup>15</sup> Neben seiner Vorliebe für Musik war der Kardinal auch an wissenschaftlicher Forschung interessiert und unterstützte naturwissenschaftliche Experimente, zu denen unter anderem die Beschäftigung mit den Wirkungen des Lichts und optischen Erscheinungen gehörte. Caravaggio könnte hier neueste Erkenntnisse zur Verwendung von Prismen kennengelernt haben. Dort schuf er vermutlich auch das von dem Künstler und Schriftsteller Giovanni Baglione erwähnte Gemälde *Die Musiker* (1597) (S. 95, Abb. 2).

Am 11. Juli 1597 wurde Caravaggio von den städtischen Behörden wegen eines nächtlichen Tumults als Zeuge vernommen. Ende des Jahres entstanden die Gemälde *Martha bekehrt Magdalena*, die

*Heilige Katharina* und *Das Opfer Abrahams* (alle 1597/98). Am 3. Mai 1598 kam es zum ersten von mehreren kurzen Arresten Caravaggios wegen angeblich unerlaubten Tragens von Waffen – dem Maler gelang es allerdings, den Vorwurf durch den Hinweis auf seine Zugehörigkeit zum Haushalt von Kardinal del Monte auszuräumen. »Caravaggios Delinquenz trägt einen bezeichnenden sozialen Stempel: den des Verbrechens aus verlorener sozialer Ehre. Die Familie Merisi genoss nämlich um 1570 einen ansehnlichen Status. [...] Dass dieser Wohlstand durch viele Pesttote 1576/77 und weitere familiäre Unglücksfälle in der Jugend des Malers schnell zerrann, änderte nichts am damit verknüpften Anspruch auf vornehme, ja man kann sagen: aristokratische Lebensführung. [...] Für einen Maler mit Ritterallüren, der in den sozialen Niederungen einer abhängigen Auftragstätigkeit einen stolzen Begriff von Ehre bewahren

will, sind Händel ohne Ende vorprogrammiert.«<sup>16</sup> Aus diesen Jahren stammt das Gemälde *Judith und Holofernes* (1598/99) (Abb. 4).

Am 23. Juli 1599 erhielt Caravaggio den Auftrag für die Ausführung der beiden Seitenbilder der Contarelli-Kapelle im Andenken an Kardinal Matteo Contarelli (eigentlich Mathieu Cointrel) in der Kirche San Luigi dei Francesi. Für diese schuf er *Heiliger Matthäus* (1599) (S. 47, Abb. 8), *Martyrium des heiligen Matthäus* (Abb. 3) und *Die Berufung des heiligen Matthäus* (S. 80, Abb. 4) (beide 1599/1600). Mit Gemälden wie diesen wandte sich Caravaggio einem radikalen Naturalismus zu. Gleichzeitig begann er, die Wirkung seiner Bilder durch eine dramatische Helldunkelmalerei zu steigern. Diese neue Bildauffassung machte Caravaggio nach der Einweihung der Contarelli-Kapelle schlagartig berühmt und zog zunehmend auch andere Maler in ihren Bann.

Ab dem Jahr 1600 erscheint Francesco Boneri, genannt »Cecco del Caravaggio«, als Modell in den Gemälden Caravaggios. Er dürfte identisch sein mit jenem »Francesco garzone«, der bei der alljährlichen Einwohnerzählung 1605 im Haushalt Caravaggios im Vicolo San Biagio wohnte<sup>17</sup> – und den »der kultivierte Engländer Richard Symonds auf seiner Grand Tour von 1649 bis 1651 unumwunden als Caravaggios »Boy oder Diener, der mit ihm schlief« bezeichnete.«<sup>18</sup> Man muss allerdings in Betracht ziehen, dass zu dieser Zeit Freunde oft ein Bett teilten und auch Lehrlinge im Bett des Meisters schliefen. Die Verunglimpfung konnte daher darauf abgezielt haben, einen unliebsamen Konkurrenten zu gefährden, stand doch auf Homosexualität in jener Zeit in Rom die Todesstrafe.<sup>19</sup>

Vom 5. April 1600 datiert eine Zusage Caravaggios, für den Sienesen Fabio de Nutis Sartis ein Gemälde auf Grundlage einer zu genehmigenden Skizze auszuführen; von dem Werk fehlt jede Spur, ob-



Abb. 3 Caravaggio  
**MARTYRIUM DES HEILIGEN MATTHÄUS**, 1599/1600,  
Rom, San Luigi dei Francesi





Seit seiner Entstehung war Caravaggios *Johannes der Täufer* Gegenstand von Diskussionen. Die Darstellung als nackter Knabe, der einen Widder umarmt, gab Anlass zu Spekulationen über die Botschaft des Bildes und die Intention des Malers. Das Gemälde zeigt die künstlerischen Qualitäten Caravaggios. Seine Helldunkelmalerei, sein radikaler Naturalismus und die völlig neuen Erzählungen, die er in seinen Bildern entwickelte, wurden zum Ideal, zum Vorbild von Künstlern wie Nicolas Tournier, Peter Paul Rubens, Gerard van Honthorst, Jusepe de Ribera oder auch Francisco de Zurbarán. Der reich bebilderte Katalog stellt Caravaggio und seine Nachfolger bis ins 18. Jahrhundert vor und legt dar, wie seine Werke deren Kreativität anregten und Anlass für künstlerische Auseinandersetzungen gaben.