

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

CARAVAGGIO UND SEINE MODELLE

Wenige Meister der vormodernen Kunstgeschichte sind so lange und so heftig umstritten gewesen wie Michelangelo da Caravaggio. Provozierend wirkten sein Leben, seine Aussprüche und seine Bilder schon auf die Zeitgenossen. Und provozierend blieb Caravaggios Kunst bis in unser Jahrhundert hinein für alle, die einer normativen, an der klassischen Antike ausgerichteten Kunstanschauung huldigten. Die Reihe seiner Kritiker reicht von Bernini, Poussin und Bellori über Winckelmann, Ingres und Burckhardt bis zum jungen George und zu Picasso¹. Was man ihm vorwarf, war die Verachtung des antiken Formenkanons, waren geistfeindliche Naturnachahmung und kruder Naturalismus, war die Neigung zu derben, grellen Effekten. Caravaggio selbst hatte diesen Ruf gefördert, wenn er verschiedentlich äusserte, nur der könne als guter Maler gelten, der in der Lage sei, die Natur genau abzuschildern.

Caravaggios ungewöhnliche Popularität seit der grossen Mailänder Ausstellung von 1954 ist gewiss nicht auf eine neue Schätzung des Naturalismus zurückzuführen. Die abstrakte Malerei stand damals auf ihrem Höhepunkt; und hätte Caravaggio lediglich als Ausgleich für das nach Sinnlichkeit hungrige Auge gedient, so hätte anderen 'Naturalisten' ein ähnlicher Erfolg beschieden sein müssen. Wir bewundern auch gewiss nicht allein die Leuchtkraft seiner Farben, die Macht seines Helldunkels oder seines Konturs. Sondern wir haben in Caravaggios Werken eine seltene Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst entdeckt, eine existentielle Lebensfülle, die uns Heutigen wichtiger geworden ist als Pathos und Formel. Im Folgen-

den soll versucht werden, dieses Wechselverhältnis am Bildgegenstand einiger ausgesuchter Werke zu veranschaulichen.

Über Caravaggios Kindheit wissen wir nur wenig. Er wurde am 28. September 1573 in dem lombardischen Städtchen Caravaggio geboren. Sein Vater Fermo Merisi war Baumeister des Herren von Caravaggio. Baumeister und Maurer hatten den Ort in Europa bekannt gemacht, und unter den römischen Architekten der Hochrenaissance figurieren sogar einige Merisi da Caravaggio: Der 'malerischste' unter den Malern seiner Zeit stammte also aus einer Architektenfamilie. Als der elfjährige Michelangelo Merisi im April 1584 in die Werkstatt des vornehmen Mailänder Malers Simone Peterzano eintrat, war sein Vater bereits tot. An seiner Stelle unterzeichnete sein älterer Bruder Battista einen Lehrvertrag, der eine vierjährige Ausbildung vorsah. Ob Caravaggio die volle Lehrzeit durchhielt, ob er vorher ausbrach oder gar länger der Werkstatt angehörte und ob er 1585 Peterzano nach Rom begleiten durfte, verschweigen die Quellen. Der eine Biograph berichtet, er habe vier bis fünf Jahre eifrig in Mailand studiert², habe sich allerdings dann und wann durch sein hitziges Temperament zu Extravaganzen hinreissen lassen; der andere, er habe sogar nach Venedig fliehen müssen. Alle sind sich darin einig, dass er nach seiner Lehrzeit nach Rom zog, wahrscheinlich als Neunzehn- oder Zwanzigjähriger, also gegen 1592/93. Rom stand damals ganz unter dem Zeichen der Gegenreformation. Päpsten wie Pius v, Gregor XIII und Sixtus v war an Reformen der Religion wie der Verwaltung mehr gelegen als an Humanismus und höfischem Glanz. Die Stadt war längst zur künstlerischen Provinz herabgesunken und verdankte ihren Ruf als Kunstmetropole den Werken der Antike und der Renaissance. Was Caravaggio nach Rom zog, war also weniger die Aussicht auf bedeutende Lehrer als auf eine rasche Karriere. Es gab hier mehr Auftraggeber und weniger talentierte Konkurrenten als in Venedig oder Bologna. Vielleicht lockte ihn auch die faszinierende Atmosphäre dieser Stadt mit ihren Kirchen, Palästen, Villen und Ruinen und dem

bunten Gemisch von Prälaten, Aristokraten, Fremden und alleingesessenem Volk, die er schon als Zwölfjähriger kennen gelernt haben mochte. Und gerade die für Rom bis zum heutigen Tage so charakteristische Polarität zwischen einer vornehmen und kunstliebenden Oberschicht und einem traditionsverbundenen Volk sollte für Caravaggio Bedeutung gewinnen: diese wurde sein wichtigster Förderer, jenes stellte seine Modelle. Dass er selbst das Leben in gehobener Umgebung vorzog, beweisen schon seine ersten Jahre³. Bald nach seiner Ankunft fand er Aufnahme in dem Haus des Prälaten Pandolfo Pucci, der ihn allerdings vor allem mit Salat abgespeist haben soll. Nach kurzer Gesellenzeit in der Werkstatt des Cavalier d'Arpino folgte er dann einer Einladung des mächtigen Kardinals Francesco Maria del Monte, der als Geschäftsträger der Grossherzöge von Florenz den Palazzo Madama neben San Luigi dei Francesi bewohnte⁴. Dort lebte Caravaggio noch um 1600, als er sich längst einen eigenen Haushalt leisten konnte. Nun ging er in prächtigem Aufzug und in Begleitung eines Pagen durch die Stadt, auch wenn es ihm nicht immer gelang, die 'gravità' des geborenen Edelmanns zu wahren. Jedenfalls war er weder nach Herkunft und Erziehung noch in seinem Auftreten ein Kind des Volkes.

Del Monte war bei einem Kunsthändler auf die Bilder des jungen Caravaggio aufmerksam geworden, eine 'Entdeckung' also, wie sie sich noch heute abspielen könnte. Doch wie sahen die Bilder aus, die die Aufmerksamkeit des einflussreichen Sammlers auf sich zogen und damit Caravaggios Weg zu den ersten grossen Aufträgen ebneten?

Unter Caravaggios Erstlingswerken gibt es nur zwei, die mit einiger Wahrscheinlichkeit vor seiner Übersiedlung in den Palazzo Madama entstanden sind: den *Orangenschäler* und den *Bacchus* der Villa Borghese. Nur der *Bacchus* hat sich im Original erhalten (T.I, a). In jugendlicher Halbfigur sitzt er vor einem leicht in die Diagonale gerückten Steintisch mit Früchten. Mit der rechten Hand hält er eine grüne Traube, mit der linken zupft er sich eine Beere. Der schwere Kopf sitzt auf einem kaum sichtbaren Hals und dreht nur mit einiger

Anstrengung dem Betrachter sein Dreiviertelprofil entgegen. Seine eindringlichen Züge zeigen nicht die elegante Maske des hübschen *Orangenschälers* sondern die faunische Schwermut eines jungen Bacchanten. Die dunklen lebhaften Augen sind tief verschattet, die breite Nase verdickt sich nach unten und springt an der Spitze leicht nach vorn, der geschwungene Mund mit der sinnlichen Unterlippe ist wie zu einem Lächeln geöffnet. Von der Nase zum vitalen Kinn ziehen sich tiefe Falten, die die triebhaften Züge dieser Physiognomie unterstreichen und ihr zugleich etwas Ältlich-Leidendes mitteilen. Gerade diese beide Qualitäten werden nun durch weitere Attribute bekräftigt: das Faunische durch das ungeordnete Kraushaar, den grünen Efeukranz und die kaum verhüllte Nacktheit; das Leidende durch den gelblich fahlen Teint, durch die ins Bläuliche spielenden blutleeren Lippen und die fiebrige Erregtheit des ganzen Gesichtes. Diese Töne werden durch das übrige Kolorit aufgegriffen. Das fahle Gelb kehrt in den beiden Pfirsichen wieder, der Anflug von Violett in der Traube auf dem Tisch und in dem derben Tuchgürtel, der das Leinengewand um die Taille zusammenhält.

Wer ist hier dargestellt? Hat das Borghese-Inventar von 1607 recht, das nur von einem *Jüngling mit Efeukranz* spricht? Sollen wir uns den späteren Inventaren anschliessen, die von einem *Bacchus* oder *Faun* sprechen? Oder trifft gar die neue Taufe eines italienischen Kunsthistorikers auf *Bacchino malato* – *kleiner kranker Bacchus* – die Wahrheit? Dass wir es nicht mit einer blossen Genreszene zu tun haben, lehren schon der Kranz und das mehr oder minder antikisch drapierte Gewand, das man im Rom von 1590 kaum so trug. Und dass es sich um keine rein mythologische Darstellung handelt, zeigt das genrehafte Ambiente mit dem keineswegs antikischen Steintisch, verraten die äusserst individuellen, fast leidenden Züge. Die bekannten Bacchus-Darstellungen nachantiker Meister von Michelangelo bis Poussin sind meist vom antiken Prototyp geprägt, sind ganz in eine antikische Atmosphäre versetzt. Caravaggios Halbfigur trägt weder Thyrsosstab noch Pantherfell – von dem bacchantischen Gefolge ganz

zu schweigen. Tatsächlich sind hier Mythologie und Porträt eine neue, für Caravaggio charakteristische Verbindung eingegangen. Es ist verschiedentlich versucht worden, in Caravaggios frühen Halbfigurenbildern Selbstporträts wiederzuentdecken. So wenig dies für die übrigen Frühwerke des Meisters zutreffen kann, so wahrscheinlich ist es im Falle unseres Bildes. Denn einmal deutet die seltsam gezwungene Haltung des Dargestellten auf ein Selbstporträt: sie liess dem Maler vor dem Spiegel die rechte Hand für den Pinsel frei. Diese Selbstporträtshaltung kehrt in keinem der übrigen Jugendwerke wieder und ruft die Worte seines Rivalen und Biographen Baglione in Erinnerung: „.. er machte einige Selbstbildnisse nach dem Spiegel. Und das erste war ein Bacchus mit einigen Trauben ..“⁵ Und zum anderen begegnen wir auf den einzigen gesicherten Caravaggio-Porträts, den beiden Porträtzeichnungen des Ottavio Leoni und dem Selbstporträt in der *Matthäusmarter*, denselben physiognomischen Merkmalen auf männlicherer Stufe, einem ähnlich intensiven Ausdruck (T. I, c, d). Nicht nur die vollen Locken und die lebhaften, tief gebetteten Augen sondern auch der blasse Teint werden in der Beschreibung eines zeitgenössischen Dichters als hervorstechendste physiognomische Merkmale genannt: „Bleich im Gesicht und mit recht stattlichem Haupthaar, gelockt; die Augen lebendig, ja, doch tief gebettet ..“⁶. So bedarf es nicht unbedingt der Annahme, Caravaggio habe das Bild im Hospital von Santa Maria della Consolazione gemalt, wo er sich um 1593 von den Folgen eines Pferdetrilles erholte, um die kränkliche Hautfarbe des Dargestellten zu erklären.

Behält also das Diminutiv *Bacchino* auch weiterhin seine Gültigkeit, so dürfen wir doch auf das paradoxe Epitheton „malato“ getrost verzichten. Doch ist es nicht widersinnig, ein Selbstporträt in Gestalt einer mythischen Figur wie Bacchus oder Faun anzunehmen?

Auch die Verbindung individueller Einzelfiguren und mythologischer Gestalten war schon der Renaissance geläufig. So wurde Julius II auf dem Theater als ‘divus Julius’ mit Jupiter gleichgesetzt,

und so stellte Angelo Bronzino den Andrea Doria als Neptun dar. Doch während der Admiral Karls v durch Dreizack, unbeschnittenen Bart und eine heroische Nacktheit vergöttlicht wird, eignet Caravaggios *Bacchus* ganz und gar nichts Überirdisches. Er suchte vielmehr den Punkt, in dem sich die antike Götterwelt und sein eignes Wesen in Deckung bringen liessen; die mythologischen Gestalten nicht im Sinne humanistischer Gelehrsamkeit, astrologischer Repräsentation oder höfischen Dekors verstanden sondern als Archetypen elementaren Lebens wie Rausch, Liebe, Tod. Caravaggio begnügte sich also weder damit, antike Prototypen ins Bild umzusetzen oder unter dem Vorwand eines antikischen Themas schöne Körper darzustellen. Noch war er ein krasser Naturalist, der sich in eine Kneipe setzte und den ersten besten Trunkenbold als Bacchus maskierte. Sondern er war eingebettet in jenes antikische Lebensgefühl, das die Zeit der Ernte, der Überfülle, der Früchte und der Trunkenheit noch selbstverständlicher mit dem Dionysos verband als spätere Zeiten. Dass er in seinem exzentrischen Wesen, in seinen faunhaften, übernächtigten Zügen gerade das Dionysische entdeckte, zeigt, wieviel tiefer als die meisten klassizistischen Meister er sah. Nicht umsonst hatte die Antike dem Dionysos die Nacht zugeordnet.

Der Kardinal del Monte war weise genug, dem jungen Meister volle Freiheit in der Wahl seiner Themen zu lassen oder doch zumindest solche Aufträge zu erteilen, die seiner Entwicklungsstufe gerade entsprachen. Del Monte war nicht im Geiste der Gegenreformation gross geworden wie so viele Mitglieder des Heiligen Kollegiums, sondern verdankte seinen Aufstieg einem anderen grossen Sammler, Ferdinando dei Medici. Del Monte entstammte einer markesanischen Adelsfamilie, kam in jungen Jahren an den Florentiner Hof und folgte Kardinal Fernando als Vertrauter und Ratgeber nach Rom. Als Ferdinando Grossherzog wurde und in den weltlichen Stand wechselte, nahm del Monte seine Stelle als Kurienkardinal ein und vertrat von nun an die Interessen der Toskana beim Heiligen Stuhl.

Als Achtundsiebzigjähriger starb er im Sommer 1627, hochgeehrt nicht nur als Kirchenfürst sondern auch als einer der gebildetsten und kunstverständigsten Prälaten Roms. So findet sich in einem vatikanischen Manuskript folgende Charakterisierung seiner Persönlichkeit: "Der Kardinal del Monte ist ein vornehmer Mann, und sein Auftreten scheint seiner hohen Geburt nichts nachzugeben. Er ist das Gegenteil der Brutus und Cassius und vielmehr jenen klaren und beliebten Naturen ähnlich, die bei den Cäsaren keinen Verdacht erregen. Keiner liebte Kurzweil und Musse mehr als er, und doch ist keiner geeigneter für die Geschäfte. Er hat eine besondere Begabung im Umgang mit Menschen. Er befasst sich mit ausgefallenen Dingen und der Wissenschaft von den Klängen und Liedern. Die Heiterkeit seiner Gedanken und anderes, das mit seinem einnehmenden Geiste zusammengeht, wie auch seine Demut und Bescheidenheit, haben ihm die Gunst Ferdinandos dei Medici gesichert, dem er seinen Aufstieg verdankt. Man glaubt, unter der Oberfläche der Musse und der Scherze liege eine gewisse Willenskraft verborgen, sich in grossartige Unternehmungen zu stürzen, wann immer sich Gelegenheit biete ... Man sagt, dass er sich in Konsistorien und Kommissionen niemals von leidenschaftlicher Parteinahme hinreissen lasse und dass seine Rechtschaffenheit und Integrität einzig dastünden. Er kleidet sich nach dem Vorbild der alten Spartaner, ist nach aussen grosszügig und zu Hause sparsam. Gemessen an seinem Vermögen steht er hinter keinem in der Zahl seiner wohltätigen Werke zurück. Er pflegt mit einer weniger freundlichen als ehrbaren Höflichkeit und schlichtem Auftreten zu verhandeln ... Er besitzt Freunde und solche, die ihn nicht lieben, mehr aus äusseren Gründen als wegen eigenen Verschuldens ..."⁷

Wir sehen: ein grosser Herr, ein Diplomat und Geniesser, der den Künsten, den Wissenschaften, der Geselligkeit aufgeschlossen ist, der seine Pflichten als Botschafter und Kardinal erfüllt, ohne in dynamische Betriebsamkeit zu verfallen, und Widerständen, Intrigen, Reibereien möglichst aus dem Wege geht. Im täglichen Um-

gang mit seinem ebenso exzentrischen wie cholerischen Schützling Caravaggio war seine Geduld harten Proben ausgesetzt, wenn ihm seine Menschenkenntnis dabei auch sicher zustatten kam. Sein eher epikuräisches als religiös-asketisches Wesen muss an Caravaggios sinnlicher Diesseitigkeit besonderen Gefallen gefunden haben. Und Caravaggio blieb keineswegs seine einzige Entdeckung. Unter den etwa siebenhundert Gemälden, die er bei seinem Tode hinterliess, befanden sich Werke nicht nur grosser Meister der Renaissance, des Manierismus und des Frühbarock sondern auch zahlreicher jüngerer Maler wie Guido Reni, Guercino, Ribera und eines Dutzend flämischer Künstler darunter Honthorst, Poelenborg, Teniers und Snyders, die ihn zum Teil lange überlebten⁸. Dabei waren profane Themen wie Porträts, Landschaften, Stadtveduten, Schlacht- und Jagdstücke, Stilleben, mythologische Themen und Allegorien fast ebenso zahlreich vertreten wie Darstellungen religiösen Inhalts. Leider sind die Angaben des Inventars zu kursorisch, ist das weitere Schicksal der del Monte-Sammlung zu unbekannt, als dass man diese erstaunliche Galerie im einzelnen rekonstruieren könnte.

Interessanterweise hebt die vatikanische Charakteristik vor allem del Montes Leidenschaft für Musik und 'ausgefallene Dinge' – 'cose curiose' – hervor und nicht sosehr seine Liebe zu den bildenden Künsten. In der Tat spielen Musik und Alchimie in seinem Nachlass eine besondere Rolle; und nicht nur im Nachlass sondern auch in Caravaggios für del Monte gemalten Werken. Der Bilder- und Statuensammlung schloss sich eine eigene Instrumentensammlung mit grossen und kleinen Orgeln, Cembali, Lauten, Gitarren, Violen, Harfen, Tamburins, Pauken und Triangeln an, die zum Teil von namhaften Instrumentenbauern stammten und aufs kostbarste verziert waren. Einigen von ihnen werden wir in Caravaggios Bildern wiederbegegnen.

Für seine alchimistischen Neigungen hatte del Monte eine eigene Hexenküche eingerichtet mit Destillierkolben, Phiolen, Mörsern und Waagen. Dort gab es auch einen Totenschädel und ein "uovo

filosofico". An den Wänden hingen Porträts berühmter Naturphilosophen wie Dschabit Ibn Hajan, Raimundus Lullus, Roger Bacon, Hermes Trismegistos oder Paracelsus, die mit geheimnisvollen Maximen versehen waren. Dieses Laboratorium war ursprünglich im Gartenkasino der Villa Ludovisi untergebracht, das del Monte von 1596 bis 1621 gemietet hatte; und dort befand sich auch jenes verschlüsselte Deckengemälde Caravaggios, das erst kürzlich an Ort und Stelle wiederentdeckt worden ist⁹. Del Monte stand mit Gelehrten wie Galilei in regem Gedankenaustausch und soll selbst an einer Medizin gestorben sein, die ein Künstler für ihn zusammengebraut hatte.

In der Zeit von 1594 bis etwa 1600, als Caravaggio bei del Monte lebte, malte er ungefähr achtzehn bis zwanzig Bilder, von denen wir wissen. Die Hälfte übernahm der Kardinal, sei es, um sie seiner eigenen Sammlung einzuverleiben, sei es, um sie anderen Sammlern wie Ferdinando dei Medici oder dem Kardinal Federigo Borromeo zu schenken. Das wohl früheste Stück dieser Reihe, der *Bacchus* der Uffizien, repräsentiert den gleichen Typus wie der *Bacchino* der Villa Borghese (T. I, b). Das äussere Szenarium ist fast das gleiche: ein Junge in Halbfigur, ein Steintisch, Früchte, ein graubrauner Hintergrund. Doch Pose und Physiognomie lassen sich schwerlich mit einem Selbstporträt vereinbaren, und die Mythisierung des Modells ist um einen deutlichen Grad weitergetrieben. Bacchus hockt nun nicht mehr vor dem Steintisch, sondern ist 'more antico' auf einem üppigen Pfühl, eine Art 'kline' voller Tücher und Kissen, gebettet. Seine Bekleidung ist die gleiche geblieben. Doch sein Kranz von buntem Weinlaub und dunklen Trauben ist üppiger, seine dichten schwarzen Locken sind voller, Gesicht und Körper weicher, schwellender geworden. Trauben, Feigen, Äpfel, Pflirsiche, Birnen und Granatäpfel türmen sich überreif in der Schale, und in der Linken hält er ein flaches Glas mit rotem Wein, den er sich aus der Karaffe eingegossen hat.

Das Ruhelager, die Gefässe zum Füllen und Trinken, die Früchte und

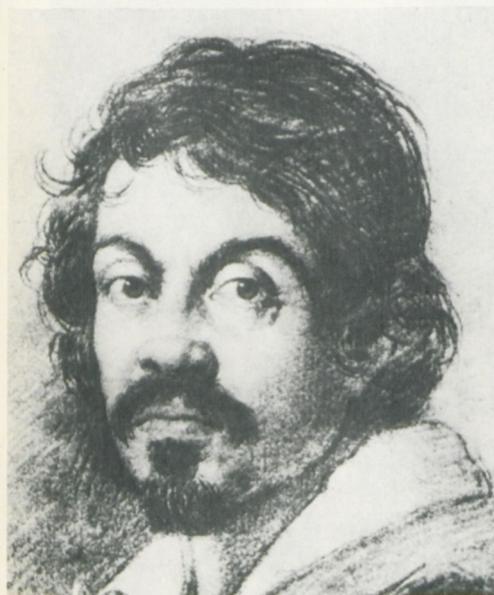
der Weinkranz sind charakteristische Attribute des Dionysos, und so sind auch über die Benennung des Bildes niemals Zweifel laut geworden. Doch auch hier folgt Caravaggio in keiner Einzelform den antiken Prototypen, sondern geht ganz von der sinnlichen Gegenwart seiner nächsten Umgebung aus. So schaut unter den Tüchern des Lagers ein Kissen mit bäuerlichem Streifenmuster hervor, und so folgen Glas, Karaffe und Fruchtschale dem Geschmack der Zeit. Auch die ungewöhnliche Physiognomie und das gesamte Arrangement sind ohne lebendes Modell kaum denkbar.

Die Suche nach diesem Modell wäre aussichtslos, hätte der Zufall nicht den wenig schmeichelhaften Porträtstich eines jungen Malers bewahrt, mit dem Caravaggio zu Beginn seiner römischen Zeit eng verbunden war: des Sizilianers Mario Minniti¹⁰ (T. II, a). Minniti war vier Jahre jünger als Caravaggio und hatte im Alter von etwa fünfzehn Jahren wegen eines Streitfalls von seiner Heimatstadt Syrakus über Malta nach Rom fliehen müssen¹¹. Dort lernte er gegen 1593 im Laden eines kleinen sizilianischen Bilderhändlers Caravaggio kennen. Die beiden jungen Künstler hausten eine Zeitlang zusammen, freundeten sich an und beschlossen, eine eigene Wohnung zu nehmen und gemeinsame Sache zu machen. Reichte auch Minnitis Begabung nicht entfernt an die Caravaggios heran, so muss beide doch ein ähnlich heftiges Temperament verbunden haben. Minnitis Biograph Susini berichtet, seine Kunst sei ebenso phantastisch wie sein Geist finster gewesen und schliesslich sei er der üblen Launen seines Freundes Caravaggio so überdrüssig geworden, dass er, um in Ruhe leben zu können, eine Frau genommen habe. Caravaggio selbst gab später vor Gericht zu Protokoll, er habe bis gegen das Jahr 1600 einen Maler namens Mario bei sich gehabt, ihn danach aber völlig aus den Augen verloren¹². Alles deutet darauf hin, dass Minniti eines der wichtigsten Modelle in Caravaggios Frühwerk war.

Der anonyme Porträtstich hält Minniti gewiss auf einer späteren Altersstufe fest und stammt von unbedeutender Hand. Doch er

zeigt das gleiche flache runde Gesicht mit der stumpfen kindlichen Nase, den vollen weichen Lippen und dem leicht zurückweichenden Kinn wie der *Bacchus* der Uffizien. Und das gleiche Modell kehrt noch in späteren Werken Caravaggios wie der *Wahrsagerin* im Louvre, dem *Lautenspieler* und der *Berufung des Matthäus* wieder¹³ (T. II, b, c, d). Während Caravaggio jedoch in der Pariser *Wahrsagerin* sein Modell als jungen Kavalier aufputzt, vereinfacht er den Gesichtskontur des *Bacchus* zu einem fast geometrischen Halbkreis, verleiht seinen dunklen Augen einen feuchten Glanz, dem Teint einen Anflug von Erhitzung und färbt seine Lippen sinnlich rot. Das Knabenhaft-Individuelle tritt hinter allgemeineren Zügen wie Trunkenheit, Fülle, Weichheit, ja Weiblichkeit zurück. All dies sind aber typische Merkmale des *Bacchus*. Im verbreitetsten mythologischen Handbuch des 16. Jahrhunderts, *Cartaris Imagini degli Dei antichi*, wird *Bacchus* ähnlich charakterisiert: "Er war zart, ganz weich und rötlich im Gesicht, weil er zuviel getrunken hatte, so dass er im Rausch die Augen nicht offen halten konnte"¹⁴. Es ist fraglich, ob Caravaggio diesen Passus kannte, ausgeschlossen, dass er ihn illustrieren wollte. Wie intuitiv Caravaggio hier einen anderen Aspekt des Dionysischen getroffen hat, kann der eigenartig östlich-orientalische Einschlag der Physiognomie bestätigen, der Berenson sogar an asiatische Kunst erinnert hat: Nach antiker Vorstellung stammte *Bacchus* aus dem Orient. Caravaggio trifft also auch in der üppigen, fast eunuchenhaften Körperlichkeit seines Modells einen Wesenszug des Dionysischen; und dies wiederum ohne irgendeinem formalen Prototyp der Antike oder des 16. Jahrhunderts gefolgt zu sein. Es scheint, als sei der junge Caravaggio während seiner ersten römischen Jahre von einem dionysischen, rauschhaften Lebensgefühl getragen gewesen, als sei das Dionysische für ihn eine beherrschende Lebensmacht gewesen, die er im Spiegelbild seiner eigenen Züge, in den Gesichtern seiner trunkenen Freunde und Modelle, im Herbstlaub, in reifen Früchten wiederfand. Und vielleicht ist es kein Zufall, dass er ausgerechnet sich selbst und den ähnlich temperierten Freund

als Modelle seiner beiden einzigen Bacchus-Darstellungen wählte. Wir würden zögern, der Thematik dieser beiden Frühwerke ein solches Gewicht beizumessen, konzentrierten sich Caravaggios nächstfolgende Werke nicht auf ähnliche Inhalte. Die *Musica* im Metropolitan Museum wurde nach Bagliones Zeugnis für del Monte gemalt und hing bis zu seinem Tod in seiner Sammlung (T.VII). Es ist das erste mehrfigurige Werk des Meisters, das sich erhalten hat, und doch bleibt es den bisher betrachteten in der Atmosphäre nächst verwandt. Vier etwa gleichaltrige Jungens sind so eng auf die Leinwand gedrängt, dass es einige Geduld kostet, bis man die einzelnen Körperteile ihrem jeweiligen Besitzer zugeordnet hat – von der Identifizierung der diversen Sitzgelegenheiten ganz zu schweigen. Die beherrschende Figur des Quartetts, der Lautenspieler, füllt die linke Hälfte. Er sitzt leicht in der Diagonale, so dass sein linkes Knie bis an den Bildrand heranreicht. Mit dem Daumen seiner Rechten zupft er eine Saite an, mit der Linken dreht er an einem der vielen Wirbel, offensichtlich damit beschäftigt, das kostbare Instrument zu stimmen. Er trägt eine weitoffene Hemdbluse und kurze Hosen. Über seinen rechten Arm fällt eine himbeerrote Draperie. Ihn verbindet eine zwillingshafte Ähnlichkeit mit dem Hornbläser im Hintergrund rechts. Die Gesichtszüge mit dem vollen Mund, der leicht vorspringenden Nase und den mandelförmigen, leicht verhangenen Augen sind fast die gleichen. Abweichungen wie das Grübchen im Kinn des Lautenspielers oder die Locke in der Stirn des Hornisten wirken wie der Versuch, ein und das selbe Modell durch kleine Retuschen für verschiedene Rollen herzurichten. So sind sie auch weniger im Typus als im Ausdruck voneinander unterschieden. Denn während der Lautenstimmer etwas lustlos in den Tag hineinstarrt, vielleicht verletzt durch die Unstimmigkeit seines Instrumentes, liegt über dem Hornisten ein Anflug von schmachtender Melancholie. Bleibt auch sein Kopf ein wenig im Schatten, so dringt doch sein Blick ungleich intensiver auf den Betrachter ein. Er ist, im Theaterjargon gesprochen, die präsenteste Figur auf der Bildbühne.





Der Dritte im Bunde sitzt rechts vorn auf einer Matratze und Tüchern und ist ähnlich drapiert wie der *Bacchino* und der *Bacchus*. Er liest in einem Notenbuch mit Singstimme. Vielleicht gehört ihm auch die Fidel, die samt Bogen und zwei weiteren Stimmbüchern neben ihm auf dem Bette liegt. Inwieweit er sich von den beiden anderen unterscheidet, ist gar nicht auszumachen; nur dass seine Haare glatt sind und kürzer geschoren. Am rätselhaftesten wirkt der vierte Geselle links im Hintergrund. Er ist, zumindest am Oberkörper, unbekleidet und widmet sich statt Instrument und Stimmbuch zwei Weintrauben, die er von einem Rebzweig abtrennt. Und da es nur drei Instrumente und drei Stimmbücher gibt, braucht er gar nicht dem musikalischen Konsortium anzugehören. Will er lediglich seinen Kameraden während der Pause eine Erfrischung anbieten? Oder haben wir nicht jene Flügel und jenen Köcher mit Pfeilen ernst zu nehmen, die bei der New Yorker Restaurierung zum Vorschein kamen? Warum wurden sie dann wieder übermalt, und zwar von Caravaggio selbst, wie die Experten meinen?

Wahrscheinlich wollte Caravaggio in einem früheren Stadium der Bildkonzeption wieder in jene halbmythische Sphäre vordringen, die wir am *Bacchino* und am *Bacchus* beobachteten. Schon die Drapierung des Quartettes verrät ja, dass es Caravaggio weder um die Abschilderung eines Hauskonzertes im Palast del Montes noch um eine Volksszene zu tun war. Selbst das unterste römische Volk wird sich nicht ähnlich phantastisch kostümiert haben. Ort der Handlung ist vielmehr wie schon beim *Bacchus* der Uffizien das Zimmer des Künstlers, wo es ein Bett, Tücher und Früchte gab, wo man die Instrumente und Stimmbücher des Kardinals zur Verfügung hatte und wo es zweifellos auch etwas eng war. Und die Komposition ist so offen angelegt, dass Caravaggio durchaus mit nur ein oder zwei austauschbaren Modellen für alle vier Gestalten auskam.

Bei wenigen Malern ist man versucht, dem Realitätsgehalt ihrer Werke so pedantisch nachzugehen wie gerade bei Caravaggio. Doch gerade weil er so häufig als 'Naturalist' verkannt wurde, ist es un-

umgänglich. Denn wir sehen, dass er wirklich nur das malte, was er konkret vor Augen hatte, insofern also in der Tat realistisch oder sogar, wenn man will, 'naturalistisch' vorging. Doch was er vor Augen hatte, war eben gerade nicht ein Ausschnitt aus dem täglichen Leben oder aus der sichtbaren Umwelt sondern bereits das Ergebnis künstlerischer Imagination. Und diese Imagination zielte auf völlig anderes als auf den gegebenen Alltag. Auch in der *Musica* möchten wir nicht die Darstellung einer szenischen Handlung erblicken, etwa des Stimmens oder der Pause in einem Konzert, sondern den vielleicht noch etwas unbeholfenen Ausdruck von Caravaggios ureigenem Lebensgefühl während dieser ersten römischen Jahre. Wie Trunkenheit, Früchte und Herbstlaub so gehören auch Musik und Erotik untrennbar zur rauschhaften Diesseitsbejahung, zur geniesenden, etwas melancholischen Sinnlichkeit. Diesem Lebensgefühl wusste er am besten durch das Medium Gleichaltriger oder wenig Jüngerer Gestalt zu verleihen. So wählte Caravaggio offenbar solche Modelle aus, mit denen er sich am leichtesten identifizieren konnte. Damit kommen wir aber wieder an den existentiellen Punkt von Caravaggios Kunst: Wenige Maler seiner Zeit und wenige vor ihm haben den Identifikationsprozess mit dem gemalten Objekt so weit getrieben wie er; wenige geben in ihren Bildern so genaue Auskunft über die spezifische Seelenlage des Augenblicks, in dem das Bild entstand; wenige haben daher ähnlich biographischen Charakter.

Diese Deutung seines Frühwerks bewährt sich sogar an seinem ersten religiösen Bild: dem *Franziskus* in Hartford, der etwa gleichzeitig mit der *Musica* für del Monte entstand (T. III, a). Da del Monte selbst Francesco hiess, bedarf der Auftrag keiner weiteren Motivierung. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, dass der Heilige hier die Züge des damals etwa sechsundvierzigjährigen del Monte trägt.

Zunächst scheint es, als sei Franziskus in einen paradiesischen Schlaf versunken. Dann bemerkt man, dass er die Gewalt über seinen Körper verloren hat und dass ihn ein Engel hilfreich in den Armen hält – ähnlich wie Paulus in Michelangelos spätem Fresko. Und wie

Michelangelos Paulus so befindet sich auch Caravaggios Franziskus in mystischer Trance. Mit den kraftlosen Fingern seiner Rechten weist er auf das Stigma an seiner Seite. Seine Augen sind einen Spalt breit geöffnet, seine Stirn gefurcht, der strenge Mund geschlossen – ein Ausdruck schmerzlicher Entrücktheit. Dieser Passivität des Heiligen steht nun die sorgsame Aktivität des Helfers gegenüber. Im Typus und in der Drapierung entspricht er den bisher betrachteten Halbfiguren, doch sein Gefieder weist ihn unverkennbar als Engel aus. Und 'engelhaft' ist auch die liebevolle Andacht, mit der er sich über den entrückten Franziskus hinabbeugt. Links wird der Blick in ein nächtliches, nur am Horizont leicht aufgelichtetes Dunkel hineingezogen. Mit Mühe entdeckt man unter dem linken Eichbaum den kauernenden Gefährten des Franziskus und in der Ferne Hirten um ein Lagerfeuer, die erregt auf den überirdischen Lichtstrahl am Himmel deuten. Doch welcher Augenblick der Legende ist hier festgehalten?

Im Inventar der Sammlung des Kardinals del Monte heisst das Bild *S. Francesco in estasi – die Ekstase des Heiligen Franziskus*. Dieses Ereignis schildert die *Legenda Aurea* mit folgenden Worten: "Der Knecht Gottes sah einst im Gesicht einen Seraph über sich, der war gekreuzigt: der drückte ihm die Male seiner Kreuzigung so sichtbarlich ein, dass es schien, dass Sankt Franziskus selber gekreuzigt sei; also dass seine Hände und Füsse und seine Seite mit dem Zeichen des Kreuzes waren gezeichnet"¹⁵. Giotto und seine Nachfolger hatten diese Szene ganz wörtlich geschildert. Im 16. Jahrhundert wurde der Seraph dann häufig durch eine Aufhellung des Himmels ersetzt: der Heilige kniet in der wilden Landschaft der Verna und empfängt mit ausgebreiteten Armen die Wundmale. Der junge Caravaggio hingegen zeigt als erster den Heiligen in passiver Trance und ordnet ihm den hilfreichen Engel zu¹⁶. Damit versucht er, die Stigmatisation als 'mystischen Schlaf' oder 'mystischen Tod' zu deuten, als jene Stufe der mystischen Erhebung, die in der Einigung und vollkommenen Hingabe der Seele an Gott gesehen wurde und in der es zu sichtbaren

Wundmalen kommen kann. Stigmatisierte hat es in der katholischen Welt bis zum heutigen Tag immer wieder gegeben, und so mag auch der junge Caravaggio einen wirklichen Stigmatisierten gesehen oder zumindest aus anschaulichen Berichten gekannt haben. Jedenfalls entspräche es ganz unseren bisherigen Beobachtungen von Caravaggios Weltverhältnis, wenn er nicht allein durch Intuition sondern durch eine reale Erfahrung zu einer so grundsätzlichen Umdeutung der alten Bildtradition gelangt wäre.

Nun ist kaum abzuleugnen, dass sich Caravaggios Engel nur graduell, im seelenhafteren Gesichtsausdruck, von dem 'Eros' der *Musica* unterscheidet, ein Umstand, der sich gewiss nicht allein aus dem schmalen Repertoire an Modellen und Ausstattungsstücken erklären lässt, auf das er sich in seinen Erstlingswerken beschränkt. Vielmehr vollzieht hier Caravaggio schon einen, wenn nicht sogar *den* entscheidenden Schritt hin zu jener Liebesmystik, die in Berninis *Heiliger Therese* ihre berühmteste Gestaltung finden sollte. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, dass Bernini die mystische Erhebung der Therese von Avila so schildert, als handle es sich um einen Liebesakt zwischen ihr und dem pfeilbewehrten Engel. Caravaggio geht nicht so weit, doch eignet auch seinem Engel erotische Innigkeit, auch seinem Heiligen selige Hingegebenheit, wie man sie in anderen Darstellungen der *Ekstase des Franziskus* nicht so rasch wiederentdecken wird. Sein Engel ist nicht bescheidener Helfer des ganz auf Gott konzentrierten Heiligen wie in Michelangelos Paolina-Fresko, noch ist er der himmlische Bote wie in vergleichbaren Ölberg-Darstellungen. Sondern er scheint das Medium, das nicht zuletzt durch seine körperliche Nähe die Versenkung des Franziskus auslöst. Auch hier sucht Caravaggio *den* Aspekt, der seiner Welt am zugänglichsten ist: die erotische Nähe des Engels und zugleich die ekstatische Entrücktheit des Heiligen, jenen Zugang zur Religion durch das Medium des Sinnlichen, der Caravaggio mit der Bewegung des Filippo Neri, mit den Schriften des Franz von Salis und mit dem heraufkommenden Barock verbindet. Auch hier ist es nicht zuletzt

die sinnlich-lyrische Gleichgestimmtheit des Malers mit seinem jugendlichen Modell, die der Neudeutung ihre Authentizität verleiht.

Mit einem zweiten religiösen Werk dieser ersten römischen Jahre, der *Ruhe auf der Flucht*, nimmt Caravaggio eine ähnlich kühne Umdeutung vor (T. III, b). Wir wissen nicht, wann und für wen das Bild entstand. Wahrscheinlich war es ein Auftraggeber, dessen Geschmack sich mit dem del Montes traf. Caravaggio ist Realist genug, um die jahreszeitliche Stimmung der Szene in sein Bild miteinzubeziehen. Nach den spätsommerlichen Früchten des *Bacchino*, des *Bacchus* und der *Musica* begegnen wir nun erstmals den Zeichen des sterbenden Jahres. Das welke Laub des knorrigen Eichbaums beginnt von den Zweigen zu fallen, die Pflanzen am Boden sind ohne Blüten, und Schilfrohr und Birken haben eine rostrote Färbung angenommen. Doch die drei Flüchtlinge sind nur dürftig gegen die winterliche Kälte gerüstet und wärmen sich an den schrägen Sonnenstrahlen. Wichtiger noch ist die neue Bedeutung des Engels, dem in keiner früheren Gestaltung des Themas eine ähnlich zentrale Stellung zukommt. Er steht etwa in der Bildmitte zwischen der mädchenhaften Madonna und dem greisenhaften Joseph und spielt ein Wiegenlied. Doch während die Madonna im Türkensitz über dem schlafenden Kind eingenickt ist, hält Joseph dem musizierenden Engel andächtig die Noten. Dabei fassen seine derben Bauernhände so ungeschickt über die Seiten, dass der Engel einige Noten aus dem Gedächtnis produzieren muss. Und da auch eine Saite der Geige gerissen ist, wird seine Virtuosität auf eine harte Probe gestellt. Mit seiner Knollennase, seinen tausend Fältchen, seinem verfilzten Grauhaar ist Joseph ganz als gutmütiger Bauer charakterisiert, den eine animalische Nähe mit seinem Esel verbindet. Und wie gespannt er dem überirdischen Musikanten lauscht, verrät nicht nur sein Oberkörper sondern auch die ängstlich befangene Stellung seiner Füße. Bäuerlich wirkt auch der blaugestreifte Schnappsack und die mit einem Stoffetzen geschlossene Korbflasche. Um so frappanter die verführerische

Eleganz des Engels! Das Gewicht seines schlanken Körpers ist ganz auf das linke Bein verlagert, während er das rechte leicht anhebt und gegen das linke schmiegt. Im übrigen nimmt er die typische Haltung eines Violinisten ein: Mit der linken Hand greift er einen Ton, mit der rechten hebt er den Bogen, sein Blick ist auf die Noten gesenkt. Sein Körper wird von dem buntschillernden Gefieder und einer weissen Draperie teilweise verdeckt. Bleibt dem Betrachter somit das Gesäss verborgen, so hegt der Engel gegenüber Joseph keinerlei Schamgefühle: Nach vorn sind lediglich die Taille und ein Teil des Beines bedeckt – eine echt caravaggeske Pikanterie, die den Reiz des androgynen Engels noch beträchtlich steigert. Der Engel ist also die eigentlich aktive Bildfigur, auf die nicht nur Maria und das Kind sondern auch Joseph in verschiedener Weise 'reagieren'. Wie in der *Ekstase des Franziskus* die mystische Entrückung des Heiligen in dem sinnlich-erotischen Engel ihre sichtbare Motivierung fand, so gelingt auch hier Caravaggio primär durch die Gestalt des Engels ein neuer Zugang zu dem alten christlichen Bildmotiv. Und dieser Engel trägt bezeichnenderweise wiederum die Züge eines seiner vertrauten Modelle. Gegenüber der *Musica*, dem *Franziskus* und den *Kartenspielerinnen* hat es nur geringe Veränderungen durchgemacht. Die Haare sind rötlichblond, die Züge noch mädchenhafter geworden. Es wäre sicherlich falsch, die *Ruhe auf der Flucht* nur als Vorwand für die sinnlich-erotische Darstellung des Engels zu deuten. Vielmehr wählte Caravaggio eines jener Themen aus der reichen christlichen Bilderwelt aus, das dem lyrisch-erotischen Lebensgefühl dieser ersten römischen Jahre am meisten entgegenkam. Ebensovienig wie im *Franziskus* gibt es auch hier einen Bruch zwischen der verklärten Innigkeit der Heiligen und der sinnlichen Präsenz des Engels. Auch hier erweist sich wieder, dass Caravaggio nur solche Themen anpackt, die seinem existentiellen Erfahrungsbereich entsprechen, die eine unmittelbare Identifikation mit einer der Bildfiguren erlauben, und die seiner künstlerischen Imagination unmittelbaren Ausdruck verleihen.

Der *Bacchino*, der *Bacchus* der Uffizien, die *Musica*, der *Franziskus* und die *Ruhe auf der Flucht* stehen ganz unter dem Zeichen einer lyrisch-erotischen Jugendlichkeit. Es gibt keine Dissonanzen, Spannungen, nicht einmal Bewegung im rein äusserlichen Sinn. Und die gleiche Grundstimmung liegt über den weiteren Werken dieser ersten römischen Jahre wie dem *Orangenschäler*, dem *Knaben mit dem Fruchtkorb* oder dem *Lautenspieler* in der Eremitage. Zwei weitere um 1595/96 wiederum für del Monte gemalte Bilder können nun veranschaulichen, wie Caravaggio neue Lebensbereiche für seine Kunst eroberte: die *Wahrsagerin* im Kapitolinischen Museum und die verschollenen *Kartenspieler*. Sie besitzen ähnliche Maasse und ein ähnliches Format, hingen im gleichen Raum und waren möglicherweise als Pendants gedacht.

In der *Wahrsagerin* sind zwei Halbfiguren einander konfrontiert (T. IV, a).

Der Kavalier in der rechten Bildhälfte trägt noch nicht den Bart, der damals Mode war, zählt also höchstens sechzehn bis achtzehn Jahre. Mit seinem schwarzgestreiften Wams, seiner goldbraunen spitzenbesetzten Hemdbluse, seinem schwarzen Überhang, seinen violetten Beinkleidern, dem Degen, Handschuhen und Federhut ist er aufs eleganteste ausgestattet: ein junger Edelmann oder zumindest einer, der es sein möchte. Die Wahrsagerin steht ein wenig mehr im Hintergrund. In ihrem Turban, dem blauroten Schulterkleid und der gestickten Bluse haben schon die Autoren des 17. Jahrhunderts die Tracht der Zigeunerin erkannt. Sie ist kaum älter und hat ein exotisches, ja man meint fast, asiatisches Gesicht mit lauerten Augen und zweideutig lächelndem Mund, darüber braunes, in der Mitte gescheiteltes Haar. Der Kavalier ist ein vollblütiger Beau, den der fremde Reiz seines Gegenübers sichtlich beeindruckt. Er wartet auf das Orakel und merkt nicht, mit welchem Geschick sie sich seiner Hand bemächtigt hat: Mit der Linken fasst sie ihn beim Handgelenk, mit der Rechten scheint sie ihm insgeheim den Ring vom Finger zu streifen, wie schon ein Zeitgenosse beobachtet hat. Sie schaut nicht

auf die Handlinien, sondern beobachtet das Gesicht ihres Opfers. Und indem sie sich ein wenig zur Seite neigt, gewinnt ihre Verschlagenheit noch pantomimischen Nachdruck.

Wie auch immer wir diese Szene im einzelnen deuten: die poetische Zuständlichkeit der früheren Bilder ist um eine neue psychologische Dimension erweitert. Caravaggio schildert nicht mehr ein Beieinander, sondern er konfrontiert gegensätzliche Charaktere und bringt diese Polarisierung schon in der schroffen Zweiteilung der Leinwand zum Ausdruck. Das heisst nicht, dass wir hier eine jener gängigen Allegorien zu vermuten brauchten: die Zigeunerin als Inbegriff der Verworfenheit und der Kavalier als neuer Herkules am Scheideweg, der den Versuchungen der schwarzen Magie erlegen ist. Primär war Caravaggio gewiss an der *menschlichen* Gegenüberstellung naiver Jugendlichkeit und weiblicher Gerissenheit interessiert und den psychologischen Möglichkeiten, die sie hergab.

Diese bewusste Konfrontation von Naivität und Gerissenheit ist in den *Kartenspielern* (ehemals Sammlung Sciarra, Rom) noch deutlicher zu fassen (T. IV, b). Zwei Jungens, bestenfalls vierzehn oder fünfzehn Jahre alt, sitzen beim Spiel. Der linke Partner stützt sich mit beiden Ellbogen auf die mit einem orientalisch gemusterten Tuch bedeckte Tischplatte. Er trägt ein dunkles Wams mit Pluderärmeln, weissen Spitzenmanschetten und gesticktem Hemdskragen und einen pompösen Federhut. Seine wohlgeformten, sanften, man möchte fast sagen, unschuldigen Gesichtszüge unterstreichen den Eindruck, dass wir hier einen wohlbehüteten Knaben aus gutem Hause vor uns haben. Er ist ganz in seine Karten vertieft und gerade dabei, eine von ihnen auszuspielen. Sein gleichaltriges Gegenüber beugt sich erregt über den Tisch, gestützt auf die linke Hand, in der er seine Karten hält. Mit der Rechten greift er hinter seinen Rücken und bringt zwei weitere Karten zum Vorschein, deren eine er heimlich ins Spiel bringen möchte. Sein schwarzgestreiftes Wams aus gelbem Atlas, die angebundenen grünen Ärmel, aus deren modischen Schlitzten das Hemd hervorquillt, und seine rote Samthose sind nicht minder

anspruchsvoll als die Tracht seines Partners. Doch es fehlen Kragen und Manschetten, und die Fältchen an Schulter und Bund verraten, dass sie nicht frisch aus der Wäschtruhe kommen. Kurz: er erweckt einen zwar standesgemässen doch leicht heruntergekommenen Eindruck. Sein Blick ist erwartungsvoll, fast ein wenig lauernd auf den Kontrahenten gerichtet, mit dem ihn eine zwillingshafte Ähnlichkeit verbindet. Als Mittelsmann erscheint im Hintergrund eine abenteuerliche Gestalt von reiferen Jahren. Schon das gelbschwarze Streifenmuster seines Ärmels und das billige Blumenornament seines weissen Seidenwamses sind weniger gediegen als bei seinen Nachbarn. Die Problematik seiner finanziellen Verhältnisse wird vollends evident, wenn man die durchlöcherten Fingerspitzen seiner Handschuhe bemerkt. Auch er ist also kein Bauer, Landsknecht oder gar Vagabund sondern eine Person mit durchaus signorilen Präentionen, der es gerade an den nötigen Mitteln fehlt. Entsprechend intensiv ist er am Kartenspiel beteiligt. Mit gerunzelter Stirn und aufgerissenen Augen schaut er seinem rechten Nachbarn in die Karten und gibt dem Komplizen zu seiner Linken mit den zählend hochgestreckten Fingern einen Wink. Seine finstere Visage vervollständigt das Bild eines gewieften Halunken, der sich mit Hilfe seines Komplizen einen hohen Einsatz erschleichen möchte.

Das farbenprächtige Trio ist also durch höchst gegensätzliche Bande miteinander verknüpft; und wiederum geht es Caravaggio um Handlung, um Bewegung, um psychische Regungen, die in seinen früheren Werken noch fehlen. Er entdeckt das Spiel von Aktion und Reaktion, die Pantomime als Gestaltungsmittel. Er stürzt sich nicht gleich auf anspruchsvolle Massenskompositionen, sondern erlebt die Welt Stück um Stück, Zug um Zug, und jeder dieser Schritte lässt sich in seiner Kunst nachvollziehen. Er verlässt den lyrischen Traumbereich, bezieht die fremde Umwelt ein, lässt Gegensätze aufeinanderprallen. Seine Helden sind nicht mehr in der poetischen Welt von Blumen, Früchten, Musik und Erotik geborgen, sondern betrügerischen Partnern ausgesetzt, deren Schelmenstücken sie sich nicht ge-

wachsen zeigen. Im Gegensatz zu niederländischen Genrebildern ist Caravaggio allerdings nicht am Grotesken, Burlesken, Bäurisch-Derben gelegen, sondern er tastet mit einem kleinen Kreis meist wesensverwandter Bildfiguren die Erfahrungsbereiche der menschlichen Existenz ab. Letztlich bleibt er immer ein Erzähler in 'Ichform'. Das gleiche Modell dient ihm als Eros in der *Musica*, als Engel in der *Ekstase des Franziskus* und als übertölpelter Kartenspieler. Erst seine Nachfolger werden seine Bildfiguren ins Anekdotische zurückübersetzen und damit den Niederländern wieder einen Schritt näher kommen.

Die nächste Stufe wird durch zwei einfigurige Kompositionen am eindrucksvollsten repräsentiert: den *Knaben mit der Eidechse* und die *Medusa*. Im *Knaben mit der Eidechse* (Florenz, Sammlung Longhi) ist das vertraute Motiv eines halbwüchsigen, von Blumen und Früchten umgebenen Jungen ins Hochdramatische gewendet (T. IV, c). Modell und Kostüm kennen wir vom *Knaben mit dem Fruchtkorb* und von der *Musica*. Und doch ist die lyrische Grundstimmung dieser Erstlingswerke hier durch eine neue Dissonanz gestört. Der Junge hat sich an einem Steintisch niedergelassen, um von den Früchten zu essen. Dabei ist er in die Nähe einer Eidechse geraten, die sich nun in seinem Mittelfinger festgebissen hat. Erschreckt nimmt er die Hand mit der kleinen Eidechse vom Tisch, die Finger weit voneinander gespreizt, den Ellbogen zurückgezogen, die Schulter schreckhaft angehoben. Selbst die linke Hand weist abwehrend in die Höhe. Der ganze Oberkörper ist so verdreht, dass der Hals im Rumpf verschwindet. Und diese verquere Haltung wird noch durch den Schatten gesteigert, in den Teile des Oberkörpers und des Kopfes getaucht sind. Diese spontanen Körperreflexe finden im Gesicht eine Erklärung: Der Mund ist halb geöffnet, und hinter der oberen Zahnreihe schaut noch die feucht glänzende Zungenspitze hervor. Vielleicht soll er gerade einen Schrei artikulieren. Erst in der gerunzelten Partie über der Nase gewinnt das Entsetzen wieder die Überhand. Tiefschattende Furchen ziehen sich quer über die Stirn und zerstören die Symme-

trie des wohlgebildeten Gesichtes. So ist das ganze Bild auf einen Moment abgestimmt, die Schrecksekunde, da die Eidechse schon gebissen hat, aber der Junge über die Ursache seines unerwarteten Schmerzes noch nicht genügend Klarheit besitzt, um sich wehren oder befreien zu können.

Wie schon im *Knaben mit dem Fruchtkorb* oder im *Bacchus* ist das Gesicht des Jungen der eine, sind die Früchte und Blumen der andere Pol des Bildes. Doch während wir dort eine atmosphärische Gleichgestimmtheit feststellen konnten, tut sich hier eine seltsame Kluft zwischen den beiden Sphären auf: Das kleine Stück Natur, das vor dem Jungen ausgebreitet liegt, ist schmerzlich, gefährlich, unheimlich geworden. Wie in der *Wahrsagerin* und den *Kartenspielern* tut sich auch hier ein bedrohlicher Gegenpol zur warmen, animalischen Physis des Jungen auf. Doch nun zeigt er nicht mehr naive Unschuld, sondern wird durch den Biss der Eidechse erstmals aus seiner zuständlichen Ruhe aufgestört. Möglicherweise hat dieser Biss sogar einen allegorischen Hintergrund. Nicht nur die Rose sondern auch die Eidechse wurden als Amorsymbole gedeutet, und so könnte Caravaggio hier auf tiefer greifendere Wunden als die ephemere eines harmlosen Bisses anspielen¹⁷.

Das Motiv einer vom Schrecken gebannten Physiognomie kehrt in einem für del Monte gemalten Bild wieder, das wenig später entstanden sein muss: der *Medusa* der Uffizien (T. IV, d). Das Modell ist abermals das gleiche. Geringfügige Retuschen erlaubten es, den androgynen Typ in eine überzeugende Tragödin von antikem Pathos zu verwandeln. So ist die Nase etwas schlanker, die Stirn etwas runder, die ganze Gesichtsform etwas straffer und schmaler geworden. An die Stelle der braunen Lockenpracht sind züngelnde Nattern von äusserster Bedrohlichkeit getreten. Und aus dem Hals strömt das Blut mit solcher Intensität, als sei das Haupt eben erst vom Rumpf getrennt worden. Der Kopf scheint sich weniger in dem grünen Rund des Schildes zu spiegeln als auf ihm befestigt, so dass die Schlangenhaare ihre Schatten auf die sphärisch gebogene Fläche

werfen. Der Ausdruck des Schreckens wird hier zur Todesangst gesteigert: Der Mund ist zum Schrei jäh aufgerissen, die Augen drohen aus ihren Höhlen zu springen, Stirn und Wangen sind aufs äusserste gespannt. Kein Zweifel, dass Caravaggio hier drastische Erfahrungen verwertete, wie er sie bei Hinrichtungen sammeln konnte. Gerade damals fanden in Rom häufig öffentliche Enthauptungen statt. Und bei einer solchen Gelegenheit mag er beobachtet haben, wie der Ausdruck der Todesangst auch noch über die Exekution hinaus erhalten blieb. Freilich übersetzte er diese Erfahrungen in die Züge seines Modells und nahm jene Verklärung und Steigerung vor, die die *Medusa* einer antiken Theatermaske annähern, ihr jenen echt mythischen Ausdruck verleihen, der dem ungleich realistischen Kopf des *Knaben mit der Eidechse* abgeht. Auch hier beweist Caravaggio, dass er keineswegs ein pedantischer Abschilderer der sichtbaren Wirklichkeit war, sondern zwischen einer Ausdrucksstudie und einer mythischen Darstellung aufs sublimste zu unterscheiden wusste. Ähnlich hatte er schon im Modell des *Bacchus* die dionysischen und im Modell des Engels die christlichen Züge intensiviert.

Die *Medusa* bedeutet nicht nur einen ersten Höhepunkt jener Reihe von Ausdrucksstudien, die wir von den *Kartenspielern* über den *Knaben mit der Eidechse* verfolgt haben, sondern sie ist auch Caravaggios erstes Werk, das unter dem Zeichen der Gewaltsamkeit und des Todes steht. Damit eröffnet sie die lange Reihe jener Bilder, die sich wie *Judith und Holofernes*, die *Marter des Matthäus*, die *Petrusmarter*, die *Grablegung*, der *David*, der *Mariientod*, die *Sieben Werke der Barmherzigkeit*, die *Geisselung*, die *Enthauptung des Johannes*, das *Begräbnis der Lucia*, die *Auferweckung des Lazarus* und die *Salome* mit dem Gedanken des Todes beschäftigen. Gewiss: die meisten dieser Bilder sind im Auftrag kirchlicher Institutionen entstanden, und in der christlichen Bilderwelt nehmen Hinrichtungs- und Todesszenen einen ungewöhnlichen Raum ein. Doch man braucht nur das Oeuvre berühmter Zeitgenossen wie Rubens', Velasquez', Berninis, oder

Poussins durchzugehen um festzustellen, dass sie andere Themenkreise bevorzugten. Und wiederum lassen sich autobiographische Parallelen aufzeigen.

Seit dem Jahre 1600, etwa drei Jahre nach der *Medusa*, taucht Caravaggios Name immer häufiger in den römischen Polizeiberichten auf, sei es, weil er einem Kellner die Artischocken ins Gesicht geworfen, einen Maler durch Spottverse lächerlich gemacht, die Fensterläden seiner Wirtin mit Steinen malträtiert, einen Händler mit dem Stock verprügelt oder sich in eine nächtliche Schlägerei eingelassen hatte¹⁸. Diese Zusammenstöße nahmen immer heftigere Formen an. Nachdem er schon 1601 einen päpstlichen Sergeanten verwundet und 1605 einen Nebenbuhler mit dem Degen am Kopf verletzt hatte, tötete er 1606 einen Partner beim Schlagballspiel. Hatten ihn seine zahlreichen Gönner aus allen anderen Situationen befreien können, so musste er nun Rom auf mehrere Jahre verlassen. Wie einst sein Freund Minniti begab er sich zunächst auf die sichere Insel Malta, wo man seine Dienste mit der Ernennung zum Ehrenritter belohnte. Doch auch hier brachte ihn der Streit mit einem Ordensmitglied bald in den Kerker. Er floh zu Minniti nach Syrakus und weiter nach Palermo und Messina¹⁹. So irrte er die letzten Jahre seines Lebens von Ort zu Ort, verfolgt von einem gekränkten Maleserritter, der ihn endlich in Neapel stellte und sein Gesicht bis zur Unkenntlichkeit zerschnitt. Wenig später erreichte ihn die Amnestie Papst Pauls v. Auf der Rückfahrt nach Rom wurde er versehentlich verhaftet. Nach seiner Entlassung war die Barke mit seiner gesamten Habe geraubt, und nach wenigen Tagen erlag er einem bösartigen Fieber.

Wenn also während dieser letzten Jahre Gewaltsamkeit und Tod mehr und mehr zur beherrschenden Thematik seiner Kunst wurden, so lag dies zweifellos in seiner eigenen Existenz begründet. Dass sich diese Entwicklung von der ungetrübten Diesseitsbejahung seiner Frühwerke zur späteren Düsterei schon in der *Wahrsagerin*, den *Kartenspielern* und dem *Knaben mit der Eidechse* anbahnt und dass sie

sich über die *Medusa* bis zur *Judith* ständig steigert und zwar zu einem Zeitpunkt, als sie noch nicht aktenkundig war, bestätigt uns ihre Notwendigkeit.

Mit der *Judith* hatte sich Caravaggio die Mittel für hochdramatische Mehrfigurenbilder erobert. Er war nun, als etwa Fünfundzwanzigjähriger, reif für grosse öffentliche Arbeiten. Wieder war es del Monte, der die Möglichkeiten seines Schützlings richtig beurteilte. 1599 verschaffte er ihm mit den beiden Seitenbildern der Contarelli-Kapelle einen Auftrag, in dem Caravaggio alle seine künstlerischen Erfahrungen zusammenfasste und der ihn mit einem Schlage berühmt machte. Dafür musste der Kardinal künftig auf die Dienste Caravaggios verzichten. Von den drei reifen Werken des Meisters, die sich in seiner Sammlung befanden, hatte er eines, den kapitolinischen *Johannes* von einem Freund geschenkt bekommen; die beiden anderen waren Kopien. Dennoch lebte Caravaggio noch im November 1600, als er zum ersten Mal zur Polizei geladen wurde, im Palazzo Madama – ein Zeichen, wie grosszügig der Kardinal mit ihm umging und wie hoch er ihn schätzte.

Caravaggios Aufstieg zum begehrtesten Maler der Heiligen Stadt brachte es mit sich, dass er weniger für private Sammlungen als für öffentliche Orte wie Kirchen und Kapellen arbeitete, das heisst aber primär religiöse Themen gestaltete. Es wäre allerdings falsch, diese Konzentrierung auf religiöse Inhalte lediglich äusseren Umständen zuzuschreiben. Zu viele seiner Zeitgenossen hielten auch auf dem Gipfel ihres Ruhmes an profanen und mythologischen Themen fest. Doch Caravaggio hatte mit den beiden Szenen der Matthäus-Geschichte die unausgeschöpften Möglichkeiten des Neuen Testaments und der Heiligenlegende entdeckt. Sie kamen seinem Gestaltungsdrang viel mehr entgegen als dekorative Illustrationen des antiken Mythos. Indem er nach immer neuen Möglichkeiten des Christusbildes, des Bildes seiner Jünger und ihrer Gemeinschaft suchte und sich dabei an den Menschen seines nächsten Umkreises inspirierte, legte er wiederum seinen ganz persönlichen Erfahrungs-

bereich zugrunde, verfuhr also wiederum 'existentieller' als die meisten seiner Zeitgenossen.

Um so aufschlussreicher für unsere Fragestellung, wenn Caravaggio noch einmal, auf dem Höhepunkt seiner römischen Laufbahn, mit dem Berliner *Amor* ein mythologisches Thema in Angriff nahm (T. VI, a). Auftraggeber war jener gleiche Marchese Giustiniani, der Caravaggio ein Jahr zuvor vor einer öffentlichen Blamage bewahrt hatte: Caravaggios Altarbild für die Contarellikapelle, der Berliner *Matthäus*, war von den Priestern als unanständig – 'indecente' – abgelehnt worden, ein Schritt, den man bei dem sinnlichen Beieinander von Evangelist und Engel durchaus nachvollziehen kann²⁰. Giustiniani gab dem *Matthäus* einen Ehrenplatz in seiner Gemäldesammlung und bestellte den *Irdischen Amor*. Dieses Bild musste um so provozierender wirken, als Caravaggio für den Amor ein ähnliches, wenn nicht sogar das gleiche Modell heranzog wie für den Engel des *Matthäus*. Und wenn der Marchese von dem mittelmässigen Baglione gleichzeitig ein Gegenstück mit der Darstellung der *Himmlischen Liebe* malen liess, so wusste er wohl von vorneherein, welcher der beiden Amores den Sieg davontragen würde.

Da wird ein halbwüchsiger Junge von herausfordernder Nacktheit durch Gefieder, Pfeile, Köcher und Bogen eindeutig als Cupido ausgewiesen. Seine verzwickte Haltung ist alles andere als bequem: Mit dem linken Oberschenkel lehnt er auf einem Tisch, auf dem ein Tuch, eine Krone und ein Zepter und unter dem links eine gestirnte Weltkugel zu erkennen sind. Am Boden liegen Instrumente, ein Stimmbuch, ein Richtscheit, ein Zirkel, ein Foliant, ein Lorbeerkrantz und ein Kürass willkürlich verstreut. Was haben nun alle diese Gegenstände mit Amor zu tun? Und gerade mit einem Amor, dessen sinnliche Leiblichkeit und dessen etwas verderbtes Lächeln mit der Welt der Künste, der Wissenschaften, der Herrschaft und des Kriegshandwerks nur wenig harmonieren?

Im Giustiniani-Inventar von 1642 wird das Bild mit folgenden Worten beschrieben: "Ein Bild mit einem lachenden Amor, der die

Welt verachtet und mit vielen Instrumenten auch Kronen, Zepter und Rüstungen unter sich hält, wegen seiner Berühmtheit Cupido des Caravaggio genannt”²¹. Petrarca hatte in seinen *Trionfi* dem Virgilischen “*Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*” die für die italienische Kunst verbindliche Formulierung gegeben. Wenn Petrarca im *Trionfo dell’Amore* Götter, Herrscher, Feldherren, Dichter und Sänger gefesselt hinter Cupidos Triumphwagen einherziehen lässt, nimmt er den wesentlichen Gehalt von Caravaggios *Amor Vincitore* bereits vorweg; und wenn im folgenden *Trionfo della Castita* Cupido der himmlischen Keuschheit unterliegt, stellt Petrarca ihm ein ähnlich moralisierendes Pendant gegenüber wie Giustiniani mit Bagliones *Himmlischer Liebe*. Es ist allerdings höchst bezeichnend für die Zeit um 1600, dass es Caravaggio gelang, Petrarcas Hierarchie auf den Kopf zu stellen.

Caravaggio hat sich keineswegs mit den allegorisierenden Attributen begnügt, sondern auch alles unternommen, um den Motiven des *Sieges* und der *Cupido* in seinem Bilde Nachdruck zu verleihen. Schon die Griechen hatten ihre Sieger ähnlich über dem Opfer knien lassen wie Caravaggio Cupido über Weltkugel und Instrumenten. Dieses uralte Triumphmotiv war durch die Mithrasgruppen in Italien weithin verbreitet. Michelangelo verhalf ihm mit seinem *Sieg* im Palazzo Vecchio zu neuer Aktualität. Caravaggio war jedoch der erste, der es mit der literarischen Tradition von Petrarcas *Trionfo dell’Amore* verband, der den Triumphgedanken durch ein Triumphmotiv veranschaulichte und damit ein erstaunliches Gefühl für die Korrespondenz von Inhalt und Form bewies.

Was den Cupido-Aspekt angeht, so darf Caravaggios Amor als einer der überzeugendsten, wenn nicht überhaupt der überzeugendste ‘Amor terrestre’ der neueren Kunstgeschichte gelten. Die Schöpfer des antiken Mythos sahen in einem Gott die Verkörperung eines gewissen Lebensbereiches, und so stellten sie Eros bis ins vierte vorchristliche Jahrhundert als halbwüchsigen Knaben dar, in einer Altersstufe also, in der sie besondere erotische Kräfte konzentriert



a
TAFEL III *b*









b
TAFEL VI *a*



wussten. Erst im Hellenismus degenerierte Eros zum Putto, zum geflügelten Trabanten der fruchtbaren Aphrodite. Da nun die Renaissance meist römisch-hellenistische Vorbilder vor Augen hatte, hielt Amor als Putto Einzug in die neuere Kunstgeschichte. Nur wenige wie Raffael, Correggio oder Parmigianino sahen ihn als Knaben. Doch keinem gelang es, Amor ähnlich verführerisch auszustatten wie gerade Caravaggio. Sein Amor ist nicht mehr nur Repräsentant oder Allegorie sondern Inkarnation der sinnlichen Leidenschaft. Doch während die griechische Antike im Bereich der bildenden Kunst keine Unterscheidung zwischen himmlischer und irdischer Liebe machte, bringt Caravaggio schon vom Auftrag her die irdische, sinnliche, moralisch gesehen 'sündige' Liebe zur Darstellung. Kein Zweifel, dass er dafür begabter war als für das keusche Gegenstück. Wir stellten bei der Betrachtung von Caravaggios frühen Gemälden fest, dass er sich nicht mit beliebigen Modellen begnügte sondern solche Modelle wählte, mit denen er sich in besonderem Maasse identifizieren konnte oder mit denen ihn eine eigene Beziehung verband. Wo liegen nun diese 'existentiellen' Grundlagen für den Berliner *Amor Vincitore*? Wir deuteten an, dass das gleiche Modell mit den Schlitzaugen, den starken Nasenfalten, den vollen Wangen und den bräunlich-roten Locken in Bildern wie dem kapitolinischen *Johannes*, dem *Paulussturz*, den beiden Versionen von *Matthäus mit dem Engel* und dem *Opfer Isaaks* wiederkehrt (T. V, a-d). Dass ihm dieses Modell auch menschlich nahestand, bezeugen zwei Epigramme des Dichters Gaspare Murtola, mit dem Caravaggio befreundet war²²: "Wie könntest Du, kluger Maler, Amor darstellen, wenn Du ihn nie gesehen hättest?" und: "Wenn Du, kluger Maler, Amor zu malen wünschst, male den zarten und reizenden Giulietto. Der eine wie der andere ist anmutig, der eine wie der andere liebevoll; und wenn Du ihn blind malen willst, dann schau ihn jetzt an, wie er ermattet und in süßen Formen schlummert". Falls der im zweiten Sonett genannte Giulio tatsächlich mit dem Modell des Berliner *Amors* identisch ist, hätte Caravaggio also seinen

persönlichen Freund, seinen Liebling, zum Cupido erhoben. Wiederum fände die Überzeugungskraft des Kunstwerkes nicht zuletzt in den existentiellen Voraussetzungen, im 'gelebten Leben', eine Erklärung.

Drei weitere Quellen deuten in die gleiche Richtung. In dem Polizeibericht vom Herbst des Jahres 1600 heisst es, Caravaggio leide noch so sehr unter den Folgen einer Krankheit, dass er sich den Degen von einem Jungen voraustragen lasse²³. Und in den Akten des Baglione-Prozesses vom September 1603 ist mehrfach von einem Lustknaben – 'bardassa' – mit Namen Giovanbattista die Rede, der hinter den Banchi hause und mit Caravaggio in Verbindung gestanden sei²⁴. Im anschliessenden Verhör stritt Caravaggio allerdings diese kompromittierende Bekanntschaft energisch ab. Die dritte Episode berichtet Minniti's Biograph Susini²⁵. Sie soll sich um 1609 während Caravaggios Aufenthalt in Messina abgespielt haben: „.. An den Feiertagen hielt sich Caravaggio an einen gewissen Schulmeister namens Don Carlo Pepe. Dieser führte seine Schüler zur Zerstreuung zum Arsenal, wo man die Galeeren baute .. Dorthin ging auch Michele und beobachtete das Treiben der herumtollenden Knaben, um seine Vorstellungskraft zu inspirieren. Den Schulmeister veranlasste das zu üblen Verdächtigungen, und er wollte wissen, warum sich Caravaggio immer in seiner Nähe aufhalte. Diese Frage verletzte den Maler aufs tiefste, und er wurde von solcher Wut und solchem Zorn gepackt, dass er, um seinem Ruf als Wahnsinniger treu zu bleiben, jenem Ehrenmann eine Verwundung am Kopf beibrachte, wodurch er gezwungen wurde, Messina gegen seinen Willen zu verlassen ..“ Diesen Nachrichten steht nur eine Quelle des Jahres 1605 gegenüber, wiederum ein Gerichtsprotokoll, aus dem hervorgeht, dass Caravaggio wegen seiner Freundin – 'donna' – Lena mit einem Notar aneinandergeraten sei und ihn am Kopf verletzt habe²⁶. Nach Ansicht des Kunstschriftstellers Passeri war die Eifersucht des Notars auf Caravaggio allerdings völlig unbegründet: Caravaggio habe das Mädchen lediglich als Modell für seine *Ma-*

donna dei Pellegrini beansprucht und seinem Zorn über die falschen Anschuldigungen mit dem Degen Luft gemacht²⁷. Niemand wird heute mehr in Versuchung geraten, die Vorliebe eines Künstlers für das eine oder das andere Geschlecht am bürgerlichen Urmeter zu messen oder anstössige Details der Biographie schamhaft zu vertuschen, wie dies die ältere Kunstgeschichtsschreibung selbst bei Leonardo oder Michelangelo tun zu müssen glaubte. Andererseits wäre es ebenso unsinnig, in solchen Zufallsnachrichten einen Schlüssel für das Verständnis eines Künstlers oder eines Werkes entdecken zu wollen und Künstlern mit den Mitteln des Psychoanalytikers zu Leibe zu rücken. Für unseren Zusammenhang besitzen diese Episoden insofern Bedeutung, als sie ein weiteres Mal die enge Wechselwirkung von Kunst und Leben bei Caravaggio bestätigen. Der *Amor Vincitore* kann nur von einem Meister stammen, der selbst erfahren hat, warum die Griechen ihren Eros als halbwüchsigen Knaben darstellten. Wie erotisch jene Bilder Caravaggios verstanden wurden, in denen das Amor-Modell auftaucht, zeigt nicht nur der Berliner *Matthäus*, sondern auch der kapitolinische *Johannes*. Schon von Zeitgenossen wurde er als arkadischer Hirtenknabe gedeutet; und im 18. Jahrhundert verstand man ihn gar als eine 'Allegorie der Wollust und der Unschuld', wobei dem nackten Täufer natürlich die Rolle der Wollust und seinem Widder jene der Keuschheit zufiel²⁸. Es ist gewiss kein Zufall, dass der Kardinal del Monte seine Caravaggio-Sammlung gegen Ende seines Lebens mit dem *Johannes* abrundete.

Wir beobachteten in Caravaggios Frühwerk eine lyrische Gleichgestimmtheit des Malers mit seinen Modellen und zunächst auch der Modelle untereinander. In der *Wahrsagerin*, den *Kartenspielern*, dem *Knaben mit der Eidechse* und der *Gorgo* wurde dann das Modell zum Opfer bedrohlicher, von aussen eindringender Mächte. Und eine solche Konfrontation zwischen aktiven und passiven Partnern bleibt für das spätere Werk bezeichnend. Im Berliner *Amor* fehlt zwar ein Kontrahent. Es ist eines der ganz wenigen Einfigurenbilder aus

Caravaggios reiferen Jahren. Doch auch der Cupido ist keine Gestalt, mit der sich Caravaggio wie in seiner Frühzeit identifizieren könnte: Er ist zugleich Opfer und Herausforderer der Leidenschaften. Herausforderer in Blick, Lächeln und Geste, Opfer in der lässig dargebotenen Nacktheit. Weder kann er wie Caravaggios frühe Halbfigurenbilder auf einen Gegenpol verzichten, noch besitzt er im Bilde selbst einen Gegenspieler. Amors Gegenpol sind der Maler und der Betrachter, dem, ob er will oder nicht, ein ähnlicher Standort zugewiesen wird. Wenn im ersten *Paulussturz* und in beiden Versionen des *Evangelisten Matthäus* das Amormodell als verführerischer Engel erscheint, ist es in der aktiven Rolle; wenn es im *Opfer Isaaks* unter Abrahams Messer schreit, in der passiven. Nur im Berliner *Amor* hat Caravaggio beide Haltungen vereinigt und dennoch den Platz des Partners offengehalten.

Im *David* der Villa Borghese begegnen wir dem Amor-Modell zum letzten Mal (T. VI, b). Caravaggio hatte das Bild um 1605/06 an den Kardinal Scipione Borghese verkauft. Wahrscheinlich wurde es für keinen bestimmten äusseren Rahmen gemalt, sondern gehört zu jener Reihe frei konzipierter Gemälde, die in den Galerien der Sammler endeten und dort dicht bei dicht die Wände füllten. Doch was mag Caravaggio an der alttestamentarischen Thematik gefesselt haben?

Schon im 17. Jahrhundert sah man im Haupt des Goliath ein Selbstporträt des Caravaggio, im David die Darstellung "seines Caravaggio" ²⁹. In der Tat eignen dem Kopf des Goliath alle Merkmale eines Selbstporträts bis hin zu dem charakteristischen bleichen Teint und den tiefliegenden umschatteten Augen (vgl. T. I, c, d). Und David sieht so aus, wie wir uns das 'Amor-Modell' auf der Stufe eines Sechzehn- oder Siebzehnjährigen vorstellen möchten. Die Wangen sind voller, die Brauen buschiger, der Ausdruck ist ernster, männlicher geworden. Doch geblieben sind physiognomische Eigenheiten wie die dreieckigen Schlitzaugen, die geschwungene Ober- und die breite Unterlippe, die Falten um Mund und Nase, wie

die vorne leicht verdickte Nase und die rötlichbraunen Haare. David trägt ein weisses Hemd und eine bräunliche Hose. Der rechte Arm verschwindet im warmen Dämmer des Hintergrundes. Nur die Klinge des aggressiv gezückten Schwertes blitzt im Vordergrund auf. In der ausgestreckten Linken hält er das riesige Haupt des Goliath an den Haaren, dessen Gewicht die Muskulatur seines halbentblösten Oberkörpers spannt. Wie bei der *Medusa* strömt das Blut aus dem Hals hinab. Doch die glasigen halbgeöffneten Augen und der im Schrei erstarrte Mund sind dem Tod eine Stufe näher.

Wir sind gewohnt, den jungen David als Triumphator, als strahlenden Helden, als kraftvollen Epheben oder kecken Knaben, als Überwinder des Bösen dargestellt zu finden. Bei Caravaggio hat er den gleichen leichenblassen Teint, die gleichen blutleeren Lippen wie sein Opfer. Er ist in eine schmerzliche Melancholie versunken wie keine von Caravaggios früheren Gestalten. Und er wendet sich dem entseelten Haupt des Goliath zu, als bedeute dieser Sieg gleichzeitig einen schweren Verlust. Hier muss es Caravaggio um persönlichere Erlebnisse als um die Präfiguration Christi durch einen alttestamentarischen Helden oder um die biblische Inkarnation von Tugend und Staat gegangen sein. Vielleicht versuchte Caravaggio sogar die tragische Weiterführung der Amor-Thematik: An die Stelle des verführerischen Triumphators wäre dann der grausame Sieger getreten. Und in Caravaggios Verhältnis zu seinem Lieblingsmodell mag es eine Wende gegeben haben, der er auf diese Weise Ausdruck verlieh. Wie dem auch sei: Der *David* der Villa Borghese gehört zu jener kleinen Gruppe eminent autobiographischer Gemälde Caravaggios, die die Neugier des Betrachters nach den existentiellen Hintergründen weckt. Man wird jedoch eine ähnlich gedämpfte Grundstimmung auch in anderen Werken dieser letzten römischen Jahre wie im *Mariantod* oder im Mailänder *Ennausmahl* wiederentdecken können. Es ist die Zeit, da seine Raufereien immer heftiger werden und er schliesslich beim Spiel seinen Partner ersticht. Dass diese Gewalttätigkeiten nicht allein Caravaggios zügelloser Vitalität

entsprangen, sondern auch einem düsteren, tragischen Lebensgefühl, bezeugen gerade die Bilder dieser Jahre.

Wir haben unsere Betrachtung bewusst auf *einen* Aspekt, den allerpersönlichsten beschränkt, nicht nur, weil er bisher wenig untersucht wurde, sondern weil er uns die klarste Antwort auf unsere Ausgangsfrage zu geben scheint, die Frage nach dem Realitätsgehalt, nach dem Wechselverhältnis von Leben und Kunst in Caravaggios Oeuvre. Andere Aspekte wie der formale oder wie der religiöse kamen dabei notwendigerweise zu kurz. Doch indem wir versuchten, in seinen jugendlichen Modellen Menschen seines engsten Umkreises, Partner auch im erotischen Sinne wiederzuerkennen, indem wir sein Leben als Spiegel seiner Kunst und seine Kunst als Spiegel seines Lebens verstanden, wählten wir *den* Aspekt, der ihn am meisten von den Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheidet. Caravaggio erfindet keine Götterhimmel, beschwört keine apokalyptischen Schrecken. Aber er begnügt sich ebensowenig mit den überkommenen Formeln der Tradition oder mit der distanzierten Abschilderung der Gesellschaft seiner Zeit. Er ist ebensowenig emsiger Auftragsmaler wie abseitiges Genie oder volksverbundener Revolutionär. Die meisten seiner Bilder sind für einen bestimmten Zweck oder doch zumindest für einen bestimmten Auftraggeber gemalt; in den meisten greift er einen Faden der Bildtradition des 16. Jahrhunderts auf. Und wo er in der Öffentlichkeit auf Ablehnung stößt, versucht er es ein zweites Mal. Doch er malt nur solche Themen, die er im ganz persönlichen Sinne umdeuten kann. Und diese persönliche Umdeutung ist nur möglich, weil es ihm gelingt, elementare Erfahrungen seiner eigenen Existenz unmittelbar für seine Kunst fruchtbar werden zu lassen, weil er seine Kunst lebt und sein Leben zu Kunst macht. Dass dabei das Persönliche nicht zum Privaten wurde, dass er mit seinen ganz persönlichen Umdeutungen tiefer wirkende und weiter reichende Impulse gab als seine Zeitgenossen, ja dass er in einer Epoche seine höchste Popularität erreicht, der die Vergangenheit suspekt geworden ist, beweist uns seinen überragenden Rang.

[1] *Tagebuch des Herrn von Chanteleou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, bearb. von H. Rose, München 1919, 250; K. Badt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, I, 33; S. Samek Ludovici: *Vita del Caravaggio*, Mailand 1965, 55 ff.; J. J. Winckelmann: *Werke*, ed. C. L. Fernow, Dresden 1808 ff., II, 420; J. A. D. Ingres: *Écrits sur l'art*, ed. R. Cogniat, Paris 1947, 24; J. Burckhardt: *Der Cicerone*, Leipzig 1927, 961 f.; Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. Aufl., München-Düsseldorf 1953, 121; F. Gillot und C. Lake: *Leben mit Picasso*, Frankfurt 1967, 265 f. [2] Die wichtigsten Quellen zu Caravaggios Leben und Werken finden sich bei Samek Ludovici, bei W. Friedlaender: *Caravaggio Studies*, Princeton 1955 und bei G. Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, ed. A. Marucchi u. L. Salerno, Rom 1956. [3] Samek Ludovici, 29, 55 f. [4] Der Autor bereitet eine eigene Studie über Caravaggio und den Kardinal del Monte vor, die neues Quellenmaterial enthalten wird und in der Zeitschrift *Storia dell'Arte* 1971 erscheinen soll. [5] Samek Ludovici, 43; zur Frage von Caravaggios Selbstporträts s. vor allem: A. Czobor: *Autoritratti del giovane Caravaggio*, in: *Acta Historiae Artium* 2 (1955), 201–213. [6] S. Ludovici 137. [7] *Bibl. Vaticana*, Cod. Vat. Lat. 10445, fol. 113 ss. [8] Das bislang unbekannte Inventar von del Montes Sammlung befindet sich im römischen Staatsarchiv (Coll. 30 *Notai Capit.*, ufficio 28, Paulus Vespignanus, vol. 138, fol. 574r–588v, 597r–610). [9] G. Zandri: *Un probabile dipinto del Caravaggio per il Cardinale del Monte*, in: *Storia dell'Arte* 3 (1969), 338–343. [10] *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri* .., Messina 1821, Tafel S. 83. [11] F. Susini: *Le vite de' pittori messinesi*, ed. V. Martinnelli, Florenz 1960, 116 f.; S. Borla, 1593: *Arrivo del Caravaggio a Roma*, in: *Emporium* 135 (1962), 13 ff. [12] Samek Ludovici, 152 f. [13] Für Abbildungen hier nicht reproduzierter Werke sei auf zwei preiswerte Caravaggio-Monographien hingewiesen: W. Friedlaender: *Caravaggio Studies*, Paperback-Ausgabe der Ausgabe Princeton 1955, New York 1969; und A. Ottino della Chiesa: *Caravaggio*, *Classici dell'Arte* Rizzoli Nr. 6, Mailand 1967 (mit zahlreichen Farbtafeln). [14] V. Cartari: *Imagini degli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, 217 ff. (nach Philostrat). [15] *Die Legenda Aurea*, übers. von R. Benz, 4. Aufl., Heidelberg 1963, 834. [16] s. dazu neuerdings P. Askew: *The angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-tridentine italian painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 280 ff. [17] L. Salerno, D. T. Kinhead u. W. H. Wilson: *Poesia e simboli nel Caravaggio*, in: *Palatino* 10 (1966), 106–117. [18] Samek Ludovici, 143 ff. [19] S. Borla: *L'ultimo percorso del Caravaggio*, in: *Antichità Viva* 6 (1967), 3 ff. [20] H. Röttgen: *Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk*, in: *Zeitschrift f.*

Kunstgeschichte 28 (1965), 47-66; H. Röttgen: *Caravaggio-Probleme*, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 20 (1969), 142 ff. [21] R. Enggass, in: Palatino 1967. [22] L. Salerno, Kinhead, Wilson, op. cit. [23] Friedlaender 1955, 269. [24] Samek Ludovici, 148 f., 153. [25] Susini ed. Martinelli; Borla 1967, 3 ff. [26] Samek Ludovici, 174. [27] G. B. Passeri: *Die Künstlerbiographien* ed. J. Hess, Wien 1934, 347 f.; J. Hess: *Modelle e modelli in Caravaggio*, in: *Commentari* 5 (1954), 271-289. [28] Friedlaender 1955, 170; F. W. B. von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, 1787, II, 123 f. [29] Friedlaender 1955, 208 f.