

Licht und Fleisch

Verteufelt und vergöttert: Vor 400 Jahren starb der Maler Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio / Von Volker Bauermeister

Caravaggio, ein Reizwort der Kunstgeschichte. Generationen von Künstlern bedeutete es höchste Gefahr. Der Maler Caravaggio sei in die Welt gekommen, um die Malerei zu zerstören, soll Nicolas Poussin gesagt haben, der große französische Barockmaler. Poussin und Caravaggio trennten Welten, das erklärt das arge Missverständnis. Aktenkundig allerdings sind, was den nach dem norditalienischen Herkunftsort der Eltern kurz Caravaggio genannten Michelangelo Merisi anbelangt, andere, lebensnähere Delikte als Kunstmord. Einem Kellner schmeißt er einen Teller mit Artischocken an den Kopf, einer römischen Zimmerwirtin demoliert er in einem Wutanfall die Jalousien. Das sind noch die harmlosen, eher unterhaltsamen Momente im Register seiner Entgleisungen. Als er im Mai 1606 einen Kontrahenten im Streit mit dem Schwert tödlich verletzt, gerät sein Leben aus den Fugen.

Er flieht aus Rom, geht nach Neapel, schiffet sich in Malta ein. Malt sich da schnell in den Stand eines Malteserritters – und gerät gleich wieder in Händel. Er wird inhaftiert – und entkommt, taucht in Sizilien in rascher Folge in verschiedenen Städten auf. Zurück in Neapel, wird er bei einem Attentat im Gesicht schwer entstellt. Es geht das Gerücht, er sei ermordet. Er aber lebt. Er will nach Rom zurück. Das erhoffte Pardon vom Papst aber bleibt ihm versagt, die Ewige Stadt wird er nicht mehr erreichen. An der Küste des Tyrrhenischen Meers in Porto Ercole stirbt er im Fieber. Vor fast genau 400 Jahren, am 18. Juli 1610. Er war noch nicht 39. Sein Grab ist unbekannt. Die künstlerische Nachwelt stilisierte ihn zum abschreckenden Beispiel. Wie im Leben, so soll er in der Kunst gewesen sein. Unausstehlich.

Vom Kunstmörder zur Kultfigur

Johann Dominik Fiorillo, ein Pionier der kunstgeschichtlichen Lehre in Deutschland, fasst Urteile und Vorurteile noch einmal zusammen. Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts reproduziert er das Bild des Künstlers als Gewalttäter, „der mit dem Degen in der Hand alle diejenigen, die sich seinen Einfällen widersetzen, niederstieß“. Caravaggios Kardinalverbrechen sei, dass er der Kunst die Würde nahm: „dem Studium der Schönheit entsagte“. Dass er „sklavisch“ die Natur nachahmte, alles Gemeine hervorkehrte, als da sind: Runzeln der Haut, zerrissene Kleider, verdreckte Fußsohlen ... Die abfällige Sicht auf den Künstler hatte Giovanni Baglione etabliert, der aus der Perspektive des Künstlerkonkurrenten und des Neiders schrieb. Der Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori hat sie ausgefeilt im Sinne eines akademischen Klassizismus, dem Annibale Carracci – der andere Gründervater des römischen Barock neben Caravaggio – als Galionsfigur diente. Für Caravaggio blieb da nur der Part des Widersachers.



Den David hat Caravaggio 1606/07 gemalt, das abgeschlagene Goliath-Kopf gilt als Selbstbildnis. FOTO: VERLAG BECK

Er wurde dann erst im 20. Jahrhundert zur Entdeckung – als die Moderne ihre Identität gerade im Traditionsbruch suchte. In ihm erkannte sie ein Vorbild. „Er war tatsächlich in vieler Hinsicht der erste moderne Künstler“, schrieb der Kunsthistoriker Roger Fry 1905: „der erste Künstler, der nicht einer Entwicklung folgte, sondern nach dem Prinzip radikalen Umsturzes voranschritt“. Heute ist Caravaggio nicht nur rehabilitiert, nicht nur eine anerkannte Größe

der Kunstgeschichte – er ist populär und zur Kultfigur, zum Mythos geworden. Film-, Bühnen- und Romanheld ist er. Die römische Schau zum 400. Todestag zog in diesem Frühjahr 580 000 Besucher an – mehr als unlängst van Gogh in Basel.

In den vergangenen Jahren ist wohl auch mehr über Michelangelo Merisi publiziert worden als über den Titan Michelangelo Buonarroti, eben jetzt noch einmal ein ganzer Schub. Sybille Ebert-Schifferer, Di-

rektorin der Bibliotheca Hertziana, des Max-Planck-Instituts für Kunstgeschichte in Rom, schreibt auf der Basis gründlichen Quellenstudiums und erklärt den Maler vor historischem Hintergrund. Vieles, was gegen die Norm schien, wird da aus Zusammenhängen erklärbar. Und den modernen Nachruhm lässt die Autorin in vielem als Missverständnis sehen: als Abbildung alter Vorurteile, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Aus dem Delinquenten Caravaggio, dem Kunstmörder, ist ein romantisches Genie geworden. Ein radikaler Außenseiter und Visionär.

Im genialen Vorgriff, so will man verstehen, sprengt er das Raster seiner eigenen Zeit und wird zum Sprecher der unsrigen. So erklärt ihn der Krimi-Autor Henning Mankell in einem langem Gedicht: „Caravaggio ist unser Zeitgenosse, / Er sieht unsere Zeit, / Bevor sie eintrifft, / Und er lässt uns uns selbst sehen / In der Unsicherheit, in der er selbst lebte.“ Erklärender Grund ist für Ebert-Schifferer aber eben nicht unsere, sondern die andere Zeit, in der er unter anderen Bedingungen lebte.

Ein willkommener Schock für viele

In seinen aggressiven Ausfällen, seinen Gesetzesbrüchen erkennt sie die Verhaltensmuster des römischen Adels, der sich den bürgerlichen Regeln provokativ widersetzte. Caravaggio eiferte den hohen Herrschaften nach. Seine berühmte Unberührbarkeit wird zudem als zeittypisches Künstlergebaren erkennbar. Und was das beanstandete, geradezu kriminalisierte Verhältnis der Malers zur Natur angeht – Ebert-Schifferer fasst den Stand der Forschung zusammen und lässt einen Künstler erkennen, der sich durchaus aus kunstgeschichtlichen Quellen speist, sich alles andere als kunstblind der Natur hingibt.

Der „Kranke Bacchus“, den er in seiner frühen römischen Zeit malt, zeigt einen Bezug zu Dürers „Ver-spottung Christi“ der großen Holzschnitt-Passion. Seine frühen Knabenbilder, gern als Bekenntnisse eines von seinen Lüsten getriebenen Homoeritikers verstanden, sind kunst- und literaturgeschichtlich verlinkt. Hier demonstriert ein selbstbewusster Newcomer, was er weiß und kann. Den Bacchus der Florentiner Uffizien, der uns einladend und halb entblößt zugrinst, leitet die Autorin vom antiken Dichter Ovid her, der den Weingott als „von Gestalt so schön wie in Mädchen“ besingt. Dass er Straßenjungen und Prostituierte zum Modell nahm, hielt man Caravaggio vor. Doch die Szenen der „Handlesenden Zigeunerin“ und der „Falschspieler“ lassen auch erkennen, dass er da, wo er den Blick in die Niederungen lenkt, zeitgenössisches Theater und Schelmenromane im Kopf hat.

Er war viel eher zeitgebunden, kulturell verwoben, als spätere Kritiker wie auch Bewunderer dies wahrhaben wollten. *Fortsetzung nächste Seite*

►►► Und seine Malerei war bei Sammlern und Kennern ja außerordentlich gefragt. Caravaggio wiederholte und variierte viele seiner Bilder, um der Nachfrage zu genügen. Und er wurde kopiert und vielfach nachgeahmt. Diese Spuren des Ruhms sind so unübersichtlich, dass sich der Umriss seines Œuvres nur mehr schwer ermitteln lässt.

Und um den Kern seines eigenhändigen Werkes zeichnet sich ein weiter Mantel der künstlerischen Caravaggio-Rezeption – des Caravaggismus. Gerade mit seinen frühen Bildern musizierenden Jünglinge wirkte Caravaggio bis weit in den europäischen Norden: durch die Utrechter Caravaggisten, die seinen Arbeiten als junge künstlerische Bildungsreisende in Rom begegneten. Ein „Ausstrahlungsphänomen“ nennt ihn Sebastian Schütze in seiner neu erschienenen Monographie („Caravaggio. Das vollständige Werk“). Italiener, Holländer, Spanier, Franzosen inspirierte er, so wie er Körper und Gefühle eindringlich ins Licht setzt. Sie sahen, was an ihm anders war – bei aller Zeitverknüpfung eben doch einzig. Er muss ein willkommenes Schock für viele gewesen sein und zeigte Fernwirkung bis zu den ganz Großen: Rembrandt und Velázquez.

Das ist die Erfolgsgeschichte Caravaggios. Diese andere Geschichte, die der des Delinquenten zuwiderläuft. Aber die Phalanx seiner Kritiker – der Fürsprecher einer Kunst der edlen Glätte und der Erhabenheit – diktierte die weitere Geschmacksentwicklung. Caravaggio war ein enorm starkes, aber ein zeitlich begrenztes Strahlungsphänomen. Selbst überzeugte Caravaggisten überwand ihn in ihrem späteren Werk.

Polarisiert hat er von Anfang an. Im Bereich der Kirchenkunst kollidierte er nicht selten mit dem Schicklichkeitsgebot. Skandale, Zurückweisungen waren die Folge. Den schreibenden Evangelisten Matthäus für die Contarellikapelle in San Luigi dei



Spektakel in Rom: Riesenposter der „Enthauptung des Johannes“ in den Trajansmärkten

Nein, dieser Maler ist kein Realist vor der Zeit. Ihn so darzustellen, das hieße nur, das Missverständnis seiner ästhetischen Feinde fortzuschreiben. Caravaggio ist Sinnsucher, ganz ohne Frage. Doch Glaubensbestätigung sucht er in dem, was sichtbar ist. Das physische Dasein ist, wovon er ausgeht. Wenn es etwas darüber hinaus gibt, dann muss es darin sein.

Sein „siegereicher“ Amor ist ein *Amor carnale* – ein rundum fleischlicher Repräsentant der Liebe. Die Augen lässt er in den Schritt des Jungen fahren, dessen Grinsen den Triumph widerspiegelt, der sich in dem Haufen zu seinen Füßen darstellt. Alle die Dinge liegen da, die in der Welt Macht, Kunst und Geist bedeuten: Rüstung, Geige, Laute, Lorbeer... Das alles ist nichts, angesichts dieses mit erstaunlicher „Indezenz“ (Herwarth Röttgen) präsentierten Körpers. Dieser anmaßende Amor ist der jugendliche Herr der Welt, und ihm haften rücklings nicht Würmer und Kröten an, wie dem Sinnbild irdischer Verfallenheit einst im kirchlichen Mittelalter. Es gibt keinen Weg am Fleisch vorbei, sagt Caravaggio. Er macht es nicht madig, er malt seine Apotheose. In dieser Verherrlichung liegt die Provokation.

Nur im Diesseitigen, nicht ihm entgegen, ist zu finden, was er sucht: Dies eben gilt bei ihm nicht weniger im christlichen Genre. Der „ungläubige“ Thomas spürt in einem irdischen Leib nach dem untrüglichen Zeichen des Gottessohns. Bei Caravaggio führt er den Finger wahrhaftig in die Seitenwunde des Auferstandenen. Ein fleischlich obszönes Symbol der Vergewisserung. Der spektakulären Öffnung im Christusleib entspricht jene vom Caravaggioforscher Röttgen weiblich genital gedeutete Falte im Tuch zwischen den Schenkeln des Amor. Und im Thomas ist Caravaggio selbst: mit seinen Zweifeln und seiner Wahrheitsliebe.

Caravaggio der Glaubensreformer? Die Fachwissenschaft, wie Sebastian Schütze resümiert, ist sich zutiefst uneinig. Auf der einen Seite wird er als Prot-

agonist der katholischen Reform, der Gegenreformation, gedeutet – auf der andern als Freidenker. Das soeben erschienene Buch „Die Bibel des Caravaggio“ will ihn als Glaubenslehrer sozusagen in die Kirche heimholen. Als künstlerischen Exegeten der Heiligen Schrift mit dem „zentralen Thema der Menschwerdung“ versteht ihn in seinem Vorwort Gianfranco Ravasi, Präsident des Päpstlichen Rates für die Kultur: als einen kongenialen Illustrateur des Evangelisten Johannes, dessen „und das Wort ist Fleisch geworden“ uns in seinen Bildern vor Augen stehe. Dies scheint einleuchtend. Und doch heißt, ihn so als bibelfesten Kunder anzusehen, seine Zumutung, sein offenes Suchen nicht wahrzunehmen.

Der ungläubige Thomas der Malereigeschichte

Der dramatische Wendemoment, nicht die Gewissheit ist sein Thema. Das Göttliche bricht bei ihm immer wieder als das Unerwartete herein. Schock oder Wunder. Zum Beispiel bei der „Berufung des Matthäus“ in San Luigi, wo ein Lichtstrahl Christi Zeigegestus verstärkt, den Merisi von Michelangelo Buonarrotis Gottvater an der Sixtinischen Decke entliehen hat. Oder bei der „Bekehrung des Saulus“ in Santa Maria del Popolo, den ein Licht förmlich zu Boden streckt. Die Schranke zwischen Bild und Betrachter ist darin aufgebrochen. Den saugt es förmlich in den Bildraum. Im „Emmausmahl“ ist er das Gegenüber am Tisch. Und vor der „Loreto-Madonna“ in Sant’Agostino drängt ihn der Maler, sich den knienden Pilgern anzuschließen. Anwesenheit ist, was er inszeniert und fordert. Ein Außenstehen lässt er nicht zu. So auch beim späten David, der uns das abgeschlagene Haupt des Philisters Goliath direkt vor Augen hält. Es

ist der Maler selbst, der dem Getöteten seine Züge leiht. Dies Bildnis mit den sterbenden Augen ist unumstritten unter den vielfach diskutierten szenischen Selbstporträts. Caravaggio antizipiert den eigenen Tod, erniedrigt sich in der Goliath-Rolle. Um vom Papst in Rom dann aufgehoben zu werden – um schließlich Vergebung für seine Bluttat zu finden? Im Bild der Ermordung des Täufers Johannes, das er in Malta malt, signiert er, der es sonst unterlässt, mit seinem Namen zu zeichnen, bildhaft mit dem Blut des Heiligen. So als wäre dies seine eigene Passionsgeschichte.

Seinen Tod sieht auch Henning Mankell wie ein Caravaggiobild: „Am 18. Juli / Liegt ein toter Mann in seinen zerrissenen Kleidern / Am Strand. / Ein Hund bewacht seinen Körper. / Caravaggios letztes Bild / Ist in seinem Hirn erstarrt. / Das Einzige, was er nie malte, / War das Meer.“ Ein Bild wie „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“, das



Die Nähe des Himmlischen: „Loreto-Madonna“, 1604/05



Triumphierendes Fleisch: „Amor als Sieger“, 1601/02

aber hat er gemalt, in Neapel, auf seinem Fluchtweg. Er wusste, dass die Welt solche Werke oder Wunder braucht, um erträglich zu sein. Er kannte das Erlösungsbedürfnis.

– Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio. Sehen – Stauen – Glauben. Der Maler und sein Werk, Verlag C.H. Beck, München 2009, 319 Seiten, 58 Euro.

– Sebastian Schütze: Caravaggio. Das vollständige Werk, Verlag Taschen, Köln 2009, 306 Seiten, 99,99 Euro.

– Mario Dal Bello: Die Bibel des Caravaggio. Bilder aus dem Alten und Neuen Testament, Verlag Schnell & Steiner, Regensburg 2010, 95 Seiten, 12,90 Euro.

Francesi in Rom musste er noch einmal malen: Er hatte ihn wie einen Analphabeten gegeben, dem ein Engel die Hand führen muss. Und doch eigentlich: Welch wunderbarer Einfall, wie da das Himmlische ins Irdische greift! Und wie ergreifend ist sein „Mari-entod“, so ohne Hoffnungsschimmer. Den Karmeliten, für die er bestimmt war, schien diese Muttergottes wohl allzu tot. Der Caravaggio-Bewunderer Peter Paul Rubens hat das Bild, als es den Kirchenplatz räumen sollte, an den kunstsammelnden Herzog von Mantua vermittelt. Heute hängt es im Louvre. Was Anstoß erregte, war doch auch hier die Stärke.

Das heilige Geschehen soll dem Betrachter wahrhaftig vor Augen stehen. Der Maler drängt auf Präsenz und riskiert im selben Zug den Verlust der Transzendenz. Doch als der Stammvater Abraham seinem schreienden Knaben eben in den Hals stechen will wie einem Opferlamm, da fährt ein Engel dazwischen. Und der gnädige Gott ist in dem Moment wirklich da. Keiner kann das eindrücklicher sagen als Caravaggio. Seine Bilder suchen immer, was sie nicht voraussetzen können oder wollen: das Ideal, das Andere, das Heilige. Judith zeigt er bei ihrer grausigen Arbeit, wie sie – sichtlich angewidert – dem assyrischen Feldhauptmann Holofernes den Kopf absäbelt. Doch in dem blutbefleckten Spiegelbild der Realität erkennen wir das Bild der Retterin, die es auf sich nimmt, zur Mörderin zu werden.



Blutige Heldinnenarbeit: „Judith und Holofernes“, 1598/99 FOTOS: DPA/VERLAG C.H.BECK(3)

ZEITTADEL

CARAVAGGIO

1571: Am 29. September wird Michelangelo Merisi in Mailand geboren. Kindheitsjahre verbringt er im Herkunftsort der Eltern, nach dem er später genannt wird: Caravaggio. **1584:** Beginn einer Malerlehre in Mailand. **1591/92** kommt Caravaggio nach Rom. Zeitweise lebt er im Palast des kunstsinnigen Kardinals del Monte. **1598:** Inhaftierung wegen unerlaubten Waffenbesitzes. **1600:** Der erste große Auftrag, die malerische Ausstattung der Contarelli-Kapelle in der römischen Kirche San Luigi dei Francesi, ist erfüllt. **1604:** Anzeigen wegen Tätlichkeiten gegen Caravaggio. **1605:** Er verletzt den Notar Pasqualone mit einem Schwerthieb. **1606:** Er tötet einen Kontrahenten im Streit und flieht aus Rom nach Neapel. **1607/08:** Der Maler erreicht Malta, wird in den Stand eines Malteserritters erhoben, kurz darauf aber in Folge einer bewaffneten Auseinandersetzung inhaftiert. Er kann nach Sizilien entkommen. Selbst in den Jahren seiner Flucht entstehen noch großartige Bilder. **1610:** Caravaggio plant die Rückkehr nach Rom. Eintrag des Todes im Spital von Porto Ercole am **18. Juli 1610.** **BZ**