

Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 9 (2015)

Artikel: Maler, Mörder, Monster : Caravaggios Karriere im Spiegel der Kritik

Autor: Oberli, Matthias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872124>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Matthias Oberli

Maler, Mörder, Monster

Caravaggios Karriere im Spiegel der Kritik

Keine andere Künstlerkarriere wurde im Lauf der Zeit so oft mit moralischen, juristischen und künstlerischen Konventionsbrüchen in Verbindung gebracht wie diejenige von Michelangelo Merisi (1571–1610) (Abb. 1). Der lombardische Maler, der unter dem Pseudonym seines Heimatdorfes Caravaggio Bekanntheit erlangte, stand mehrmals vor Gericht, er wurde des Totschlags oder gar Mordes bezichtigt und er soll sich mit Vorliebe in der zweifelhaften Gesellschaft von Raufbolden und Prostituierten aufgehalten haben, ehe er noch nicht einmal vierzigjährig an den Folgen der Malaria starb. Seine Werke provozierten in der Ewigen Stadt wiederholt Skandale und brachten das künstlerische Establishment gegen ihn und seine Anhänger auf. Der Künstler und Kunsthistoriker Vicente Carducho bezeichnete Caravaggio im Jahr 1633 gar als leibhaftigen Antichrist, der die Welt mit seinen falschen Bildern verderbe.¹

Merisis abenteuerliche und tragisch endende Vita reiht sich nahtlos in die barocken Schelmen- und Räubergerüchten ein. Doch sie ist einzigartig, weil wir es hier zugleich mit einem wegweisenden und äusserst erfolgreichen Maler zu tun haben, dessen revolutionäre Ästhetik bis heute in den verschiedensten Medien und Künsten nachwirkt.² Mehr als 3'500 Titel wurden bisher zu Caravaggios Œuvre publiziert, allein im Jahr 2009 erschienen drei gewichtige Werkverzeichnisse zu seinen rund neunzig erhaltenen Gemälden.³ Keine andere Ausstellung vermochte in

MailOnline

A killer by 21 and a consort of prostitutes and thieves - the rage and passions that made Caravaggio...A master of the DARK ARTS

CARAVAGGIO: A LIFE SACRED AND PROFANE BY ANDREW GRAHAM-DIXON
(Allen Lane £30)

By Christopher Hudson
Last updated at 4:22 PM on 28th June 2010



Saint John The Baptist In The Wilderness by Caravaggio

1 Caravaggio in den heutigen Medien, www.dailymail.co.uk, 28. Juni 2010

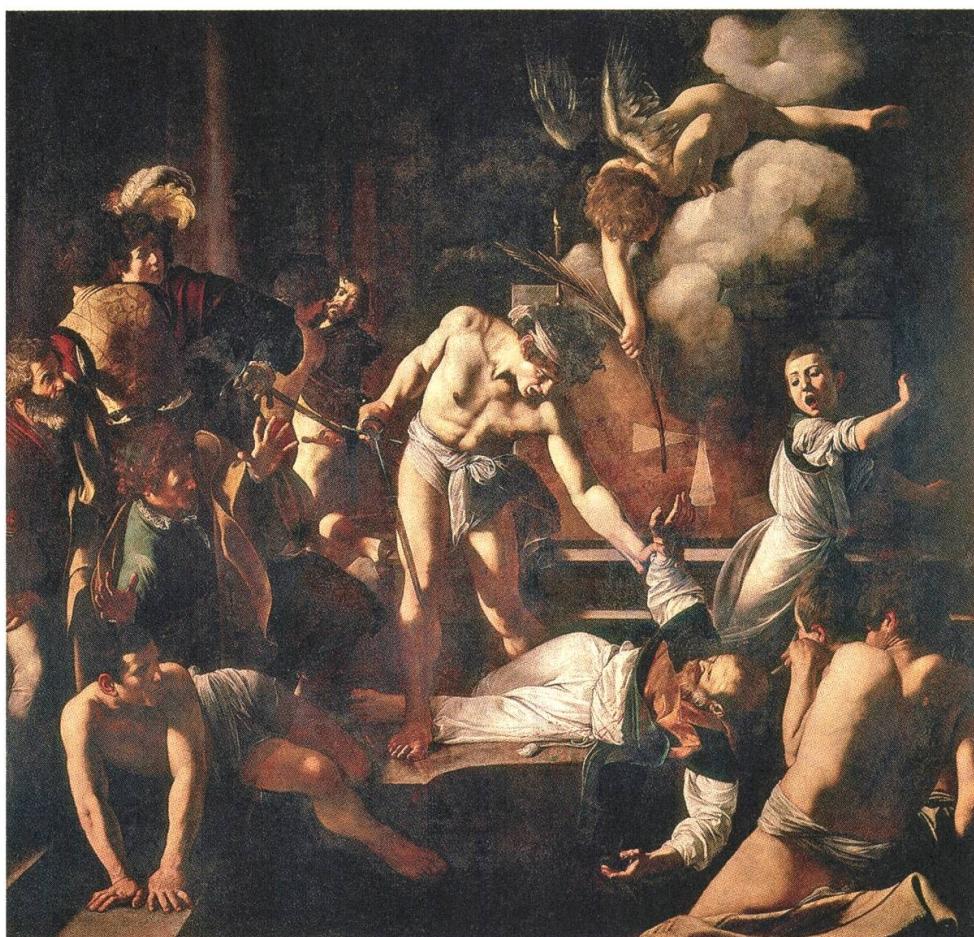
Italien während der vergangenen zehn Jahre solche Massen anzulocken wie die 2010 in Rom durchgeführte Schau zu Caravaggios Werk, die rund 580'000 Besucher gesehen haben.⁴

Caravaggios Karriere vollzog sich in atemberaubendem Tempo innerhalb einer einzigen Dekade. Als weitgehend unbekannter Maler kam er mit 22 Jahren 1593 nach Rom. Wenig später zählte er Adelige, Bankiers, Angehörige der Kurie und Ordensmitglieder zu seiner Klientel.⁵ Er stand unter der Protektion der altehrwürdigen Familie Colonna und 1608 wurde er zum Ehrenritter des Malteserordens ernannt. Bereits zu Lebzeiten verkaufte Caravaggio seine Gemälde zu Höchstpreisen; er besass ein Haus mit Diener und Werkstattgehilfen und er liebte es, sich kostbar und auffällig zu kleiden.

Kriminelle Künstler

Nun ist allein die Tatsache, dass ein erfolgreicher Maler wie Caravaggio wiederholt als Delinquent in Erscheinung trat, noch lange nichts Aussergewöhnliches. Über viele Künstler, die damals in der Ewigen Stadt tätig waren, besitzen wir nur deshalb verlässliche Quellen, weil ihre Namen immer und immer wieder in Gerichtsakten erscheinen – sei es als Zeugen bei Prozessen, sei es als Angeklagte oder als Verurteilte.⁶ So manche römische Künstlerlaufbahn des 17. Jahrhunderts wurde denn auch durch Kerkerhaft oder durch den Aufenthalt auf der Strafgaleere unterbrochen.⁷

Und selbst der Umstand, dass Caravaggio im Anschluss an ein Ballspiel einen Totschlag begangen haben soll, ist kein Einzelfall in der Kunstgeschichte. Auch andere Künstler werden mit Gewaltexzessen in Verbindung gebracht: Der Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini war in mehrere Händel mit tödlichem Ausgang involviert, 1534 brachte er in Rom eigenhändig einen Rivalen um. 1660 erstach der niederländische Genremaler Jacob van Loo im Streit einen Weinhändler.⁸ Hartnäckig hält sich immer noch das Gerücht, «Jack the Ripper» sei niemand anderer gewesen als der prominente englische Maler Walter Richard Sickert.⁹ Nicht im Kontext von Mord und Totschlag, aber dennoch äusserst jähzornig erscheint schliesslich auch das grosse Genie des römischen Barock: der als eifriger Kirchengänger bekannte Gian Lorenzo Bernini. Aus Eifersucht liess er seiner Geliebten Costanza Bonarelli von einem gedungenen Attentäter das Gesicht mit dem Messer entstellen, nachdem er hatte erfahren müssen, dass sie ihn mit seinem eigenen Bruder betrogen hatte.¹⁰



2 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martyrium des hl. Matthäus*,
1599/1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, S. Luigi dei Francesi, Cappella
Contarelli, Rom

Diese kurze und keinesfalls vollständige Übersicht zeigt: Gewalt und Verbrechen sind eine reale Konstante im Kunstbetrieb und in Künstlerkarrieren. Doch bei keinem anderen Künstler hat die Nachwelt so sehr auf die Koinzidenz von krimineller Veranlagung und künstlerischem Schaffensprozess hingewiesen wie bei Caravaggio. Im Folgenden sollen einige Aspekte dieser unheilvollen Verbindung etwas eingehender betrachtet werden. Spiegelt sich in Caravaggios Bildern tatsächlich sein gewalttätiges Naturell (Abb. 2), wie dies von seinen Kritikern immer wieder behauptet wird, oder ist diese Kausalität nicht primär ein theoretisches Konstrukt? Lässt sich der Künstler ernsthaft auf die abschliessende Formel «Caravaggio assassino» reduzieren, wie dies eine Publikation aus den 1990er Jahren suggeriert?¹¹ Und wieso gilt nicht auch für ihn zunächst einmal die Unschuldsvermutung?

Verurteilt ohne Prozess

Um es vorwegzunehmen: Caravaggio war kein einfacher Zeitgenosse. Die Gerichtsprotokolle legen beredtes Zeugnis von seinem aggressiven und gewalttätigen Wesen ab.¹² Oftmals genügte ein kleiner Zwischenfall und er zückte seinen Degen. Verschiedentlich wurde der Künstler bei solchen Auseinandersetzungen selbst verletzt. Alle paar Monate stand er wegen Täglichkeiten, übler Nachrede oder anderen kleineren Delikten vor dem Richter und wurde mit Bussen und Hausarrest belegt. Doch entweder kam es letztlich zu einem Freispruch oder es fanden sich einflussreiche Fürsprecher, die ihn vor schwerwiegenderen Strafen bewahrten. Erst der gewaltsame Tod eines jungen Mannes auf dem Marsfeld im Jahr 1606 brachte Caravaggio in ernsthafte juristische Bedrängnis und beendete seine römische Karriere schlagartig. Mit Hilfe der Familie Colonna floh der Maler aus Rom.¹³ «In absentia» wurde er mit dem Stadtbann belegt. Während vier Jahren arbeitete er in Malta, Sizilien und Neapel und geriet auch dort wiederholt in Auseinandersetzungen. Neue Verletzungen und mehrmalige Flucht waren die Folgen.

Betrachten wir die Überlieferung des Tötungsdelikts vom Frühling 1606, so fällt auf, wie mit zunehmender zeitlicher Distanz Caravaggio immer deutlicher als Mörder gebrandmarkt wird. Giulio Mancini, einer der ersten Biografen des Künstlers, schildert den Vorfall um 1620, also zehn Jahre nach Caravaggios Ableben, noch als Notwehr mit Todesfolge: « [...] aus einigen Gründen geriet Caravaggio in Lebensgefahr, weil er, um sich zu retten, mit Hilfe seines Freundes Onorio Longhi einen Feind tötete [...].»¹⁴ Unklar bleibt bei dieser Schilderung also, wer den Totschlag tatsächlich begangen hat, Caravaggio oder sein nicht minder streitsüchtiger und gewaltbereiter Freund, der ebenfalls aus der Lombardei stammende Architekt Onorio Longhi.¹⁵

Ganz anders hört sich der Vorfall 1642, also zwanzig Jahre nach Mancinis Schilderung, an. Der Maler und Vitenschreiber Giovanni Baglione, ein erklärter Erzfeind Caravaggios, schickt dem Tötungsdelikt eine finstere Schilderung des gewalttätigen Charakters seines Konkurrenten voraus. Und er versäumt es auch nicht, sowohl das Opfer explizit als «äusserst liebenswürdig» zu bezeichnen wie gleichzeitig Caravaggio als eiskalten Mörder darzustellen, der einen Verletzten gnadenlos niedermetzelt: «Michelangelo [Merisi] war wegen seines überhitzigen Gemüts ein wenig liederlich, und manchmal suchte er die Gelegenheit, sich den Hals zu bre-

chen oder das Leben eines anderen aufs Spiel zu setzen. In seiner Gesellschaft fanden sich oft Männer, die wie er ebenfalls von streitsüchtiger Natur waren. Und schliesslich geriet er an Ranuccio Tomassoni, einen äusserst liebenswürdigen jungen Mann, mit dem er wegen eines Tennisspiels Differenzen hatte und forderte ihn heraus. Und als sie zu den Waffen griffen, fiel Ranuccio zu Boden und Michelangelo traf ihn mit einem Hieb und stürzte sich auf den am Bein Verwundeten und tötete ihn.»¹⁶

1672, mehr als sechzig Jahre nach Caravaggios Tod, entwirft Giovanni Pietro Bellori das Bild eines ruhelosen und stets gewaltbereiten Charakters: «Trotz der Beschäftigung mit der Malerei konnte Caravaggio seine unruhige Neigung nicht ablegen. Und so zog er, nachdem er einige Stunden mit Malen verbracht hatte, mit dem Degen an der Seite durch die Stadt und übte sich in den Waffen, womit er zeigte, dass er sich allem anderen ausser der Malerei widmete. Als es aber zu einer Auseinandersetzung bei einem Ballspiel mit einem seiner jungen Freunde kam, droschen sie mit den Schlägern aufeinander ein, dann griff er zur Waffe, tötete den Jungen und blieb selbst verletzt zurück.»¹⁷

Auffallend an den Schilderungen Bagliones und Belloris ist der Umstand, dass sie Caravaggio als Einzeltäter bezeichnen: Er habe ausser sich vor Wut einen Kontrahenten getötet. Und dies alles wegen eines so trivialen Anlasses wie eines Tennisspiels. In Rom jedoch kursierten zum Zeitpunkt der Tat andere Gerüchte: Mal hiess es, Caravaggio habe seinen Widersacher bei einem verabredeten Duell getötet, andere Zeugen berichteten, der junge Ranuccio sei ums Leben gekommen, als er und seine Freunde sich mit Caravaggio und dessen Anhängern auf dem Marsfeld geschlagen hätten.¹⁸ Dabei sei es um Spielschulden gegangen und in den Kampf seien bis zu zwölf Personen involviert gewesen. Für letztere Version spricht schliesslich das Vorgehen des Untersuchungsrichters. Am 28. Juni 1606 stellte dieser nicht allein gegen Caravaggio einen Haftbefehl aus, sondern auch gegen vier andere Männer, die sich wie der Künstler auf der Flucht befanden.¹⁹ Vier Jahre später wurde die Verbannung Caravaggios aus Rom widerrufen, was als weiteres Indiz dafür gelten kann, dass erhebliche Zweifel an seiner alleinigen Täterschaft bestanden. Aufgeklärt wurden die Todesumstände von Ranuccio Tomassoni übrigens nie.²⁰

Vom Mörder und Einzeltäter Caravaggio bleibt also nach diesem kurzen Augenschein der äusserstdürftigen Beweislage wenig übrig. Doch die Nachwelt gibt sich unbarmherzig. Der juristische Leitspruch «in dubio pro

reo» gilt offenbar nicht für Caravaggio. Selbst neuere Publikationen kolportieren weiterhin die Sage vom Maler als Totschläger.²¹

Bruch mit den Konventionen

Diese Verleumdungen haben natürlich ihren tieferen Grund und führen letztlich zum eigentlichen Kern unserer Ausführungen: Indem Caravaggio zum gewaltbereiten Verbrecher stilisiert wird, lässt sich auch seine radikale Malweise besser erklären. Wird er als Exzentriker und Aussenseiter der Gesellschaft gebrandmarkt, ist seine ästhetische Revolution das Werk eines beinahe Verrückten, der alle moralischen und leider auch alle künstlerischen Konventionen gebrochen hat. Dass der Lombarde damit auch noch Karriere machte und zahlreiche einheimische wie ausländische Nachfolger fand, beunruhigte das akademische Kunstestablishement umso mehr. Fast schon verzweifelt schreibt daher der Römer Baglione 1642: «Nichtsdestoweniger erwarb Caravaggio grosses Ansehen, und für seine Halbfigurengemälde wurde mehr bezahlt als für ganze Historienbilder von anderen [Künstlern]; so wichtig ist die öffentliche Meinung, die nicht mit den Augen urteilt, sondern mit den Ohren sieht.»²²

Für andere ist Caravaggio schlachtweg der Zerstörer der Kunst. Der drei Jahre nach dem Tod des Künstlers geborene Bellori publizierte 1672 diverse Anekdoten und Topoi. Mit ihrer Hilfe versucht er zu verdeutlichen, dass sich der angeblich mittellos aus Mailand zugezogene Maler nur halbherzig mit der Kunst auseinandersetze und einzig durch billige Effekthabscherei besteche. Caravaggio folge sklatisch der Natur, er habe keine Einbildungskraft und verstehe nichts vom Zeichnen; seinen Bildern fehle es an Schicklichkeit und Kunst. Solche und andere Diffamierungen legt der Autor vorzugsweise angeblichen Zeitzeugen in den Mund.²³ An diversen Stellen kommt Bellori auch auf den gewalttätigen und antiautoritären Charakter des Künstlers zu sprechen. Diese negativen Wertungen münden in der Einsicht, Caravaggios Malstil sei eine Folge seiner düsteren Erscheinung und seines finsternen Gemüts. Allein schon die Gesichtszüge des Künstlers würden darauf hinweisen (Abb. 3): «Caravaggios Malstil stimmt mit seiner Physiognomie und seiner Erscheinung überein: er war von dunkler Farbe, und er hatte einen finsternen Blick, seine Augenbrauen und seine Haare waren schwarz; und natürlich äusserte sich solches auch in seiner Malkunst» schreibt Bellori. Dann fährt er fort: «Sein erster Stil war sein bester, denn er war süß und rein in der Farbe, darin erwarb er grosses

Lob und bewies sich als vorzüglicher lombardischer Kolorist. Doch später verfiel er, seinem Temperament folgend, in eine dunkle Farbgebung, wie er auch in seinem eigenen Verhalten finster und streitsüchtig war. Zuerst war er gezwungen, Mailand und seine Heimat zu verlassen, danach musste er aus Rom und Malta flüchten, sich in Sizilien verstecken, in Neapel in Gefahr leben und elendiglich an einem Strand sterben.»²⁴

Bellori, ein grosser Meister der feinen Zwischentöne, verteilt mit dieser Schilde rung gleich mehrere Seiten hiebe gegen den verhassten Caravaggio und dessen Nachahmer. Nicht nur erscheint der neue Stil als Aus geburt eines offenbar kranken Gehirns, sondern er ist überdies unstet wie dessen Schöpfer selbst. Mehr noch, mit dem Hinweis auf das unrühmliche Ende von Caravaggios Karriere sagt der römische Vitenschreiber und Kunsttheoretiker dieser Malweise ebenso wie deren Vertretern eine düstere Zukunft voraus. Mit solcher Kunst, so das vernichtende Urteil des Klassizisten Bellori, sind keine Meriten zu holen.

Auch andere Biografen und Kunstkritiker wurden nicht müde, Caravaggios Kunst in den Dunstkreis des Aussenseitertums und des kriminellen Milieus zu rücken. Mit Vorliebe wird im 17. Jahrhundert berichtet, Caravaggio habe sich gelegentlich Prostituierter bedient, die er dann als Modelle für Madonnen- oder Heiligenfiguren verwendete. Einmal mehr setzt der wortgewandte Bellori solchen Legenden die Krone auf, indem er eine Anekdote schildert, die von den niederen Instinkten Caravaggios zeugen soll: Darauf angesprochen, weshalb er sich nicht die Antike oder die grossen Künstler wie Raffael zum Vorbild nehme, soll das «enfant terrible»



3 Die Hand stets griffbereit am Degen, Caravaggios Vignette in Belloris *Viten*, Rom 1672



4 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judith und Holofernes*, 1598/1599, Öl auf Leinwand, 145 × 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom

geantwortet haben, dass ihm die Natur genügend Modelle liefere. Und so habe er sich einer zufällig anwesenden Zigeunerin zugewandt, sie in sein Atelier mitgenommen und dort sogleich gemalt. Solche Geschichten sind offenbar darauf angelegt zu beweisen, dass Caravaggio nicht etwa durch künstlerische Überlegungen und Auswahl zu seinen Motiven fand – im Gegenteil, einzig der Zufall und seine Affinität für die Halbwelt bestimmten seine Malerei. Oder anders formuliert: Diese Kunst ist nichts anderes als das Produkt einer spontanen Laune. Sie entsteht schnell und verlangt offenbar auch nicht viel Vorbereitung.²⁵

Dass dem keineswegs so war, haben mittlerweile diverse Untersuchungen deutlich vor Augen geführt. Die zahlreichen Übermalungen von Bildern belegen, dass Caravaggio lange über Kompositionen brütete und sie mehrfach korrigierte.²⁶ Er studierte darüber hinaus sehr wohl die antike Plastik und auch die Meister der Hoch- und Spätrenaissance. Das gilt für die *Grablegung Christi* (1602/1603, Pinacoteca Vaticana, Vatikanstadt) ebenso

wie für die Enthauptung des Feldherrn Holofernes durch die jüdische Heroine Judith (Abb. 4).²⁷ Letztgenanntes Werk ist – wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt habe – durch und durch von der Bildhauerei der griechischen und der römischen Antike inspiriert.²⁸

Doch solche offenkundigen Parallelen, die aufmerksamen Beobachtern nicht unbemerkt bleiben konnten, hatten keinen Platz im Zerrbild, das die Biografen von Caravaggio und seiner Karriere entwarfen. Sie fokussierten immer mehr auf die dunklen Seiten des Künstlers und verdammt ihn zum kriminellen Einzel- und Ausnahmefall. Die Zahl der Berichte über Vergehen und Gesetzesübertretungen, die der Maler begangen haben soll, nahm daher – wenig überraschend – stetig zu. Spätestens Mitte des 17. Jahrhunderts kam das Gerücht auf, Caravaggio habe einst homosexuelle Beziehungen zu Knaben unterhalten. Dieser Vorwurf war offenbar so geläufig, dass er auch dem englischen Touristen Richard Symonds zu Ohren kam. In seinem Reisetagebuch von 1650 notierte der Engländer jedenfalls nach einem Besuch des Palazzo Giustiniani Folgendes: Ihm sei berichtet worden, *Amor als Sieger* stelle den jugendlichen Liebhaber dar, mit dem der Maler einst das Bett geteilt habe.²⁹

Nun war Homosexualität oder sogenannte Sodomie ja kein Novum in Rom. Sie wurde sogar bis zu einem gewissen Grad toleriert, wie dies berühmte Beispiele aus Intellektuellen- und Künstlerkreisen des 16. Jahrhunderts belegen. Auch zu Zeiten Caravaggios wurden Homosexuelle eher selten mit den drakonischen Strafen belegt, die eigentlich auf den körperlichen Umgang zwischen Männern ausgesetzt waren.³⁰ Doch zweifelsohne handelte es sich um einen Sittenverstoss. Ausgerechnet der Pontifikat Clemens' VIII., während dessen sich Caravaggios römische Karriere vollzog, zeichnete sich durch äusserst rigide Vorschriften aus. Bereits das nackte Baden im Tiber wurde bei Galeerenstrafe verboten.³¹ Wie auch immer Caravaggios Verhältnis zu Männern gewesen sein mag, allein schon die Nennung seines Namens im Zusammenhang mit Homosexualität dürfte seinem Ruf erheblich geschadet haben. Einmal mehr, so gewinnt man den Verdacht, wurde mit solchen Vorwürfen das Verdikt untermauert, der Maler setze sich über alle Normen und Konventionen hinweg.

Der Zorn auf Caravaggio und dessen Erfolg zog immer weitere Kreise und wurde zugleich immer polemischer. In Spanien betitelte ihn 1633 der eingangs erwähnte Maler und Kunsthistoriker Vicente Carducho als «Monster der Einbildungskraft und der Natur», als «Ruin und Ende der

Malerei», als «Anti-Michelangelo» und als «Antichrist», der mit seinen falschen und verführerischen Bildern die Welt ins Verderben stürze.³² Eine ähnlich gelagerte Metapher benutzte auch Nicolas Poussin in den 1640er Jahren. Seiner Meinung zufolge sei Caravaggio einzig auf die Welt gekommen, um die Malerei zu zerstören.³³ Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts also wurde Caravaggio zum eigentlichen Monster erklärt – ein Begriff, notabene, der heute mit Vorliebe synonym für ausserordentlich brutale Straftäter verwendet wird.

Legendenbildung und Pathologisierung

Mit diesen Beobachtungen wenden wir uns dem nicht minder fantasiebegabten 18. Jahrhundert zu. Hier zeichnen einzelne Biografen ein Bild von Caravaggios Persönlichkeit, das ins Groteske, Abscheuliche und ins vollends Verbrecherische übersteigert wird. In besonderem Masse trifft dies auf den sizilianischen Vitenschreiber Francesco Susinno zu. Sein 1724 vollendetes Manuskript beschreibt vor allem die Aktivitäten Caravaggios in Messina. Susinno bezeichnet Caravaggio wiederholt als «Verrückten»³⁴, als unbeherrschten, stets gewaltbereiten Choleriker, als «brutale und barbarische Persönlichkeit»³⁵ und als Gotteslästerer. Und der Biograf versäumt es auch nicht, mit einer vordergründig harmlosen Anekdoten auf die angebliche Pädophilie des Malers anzuspielen.

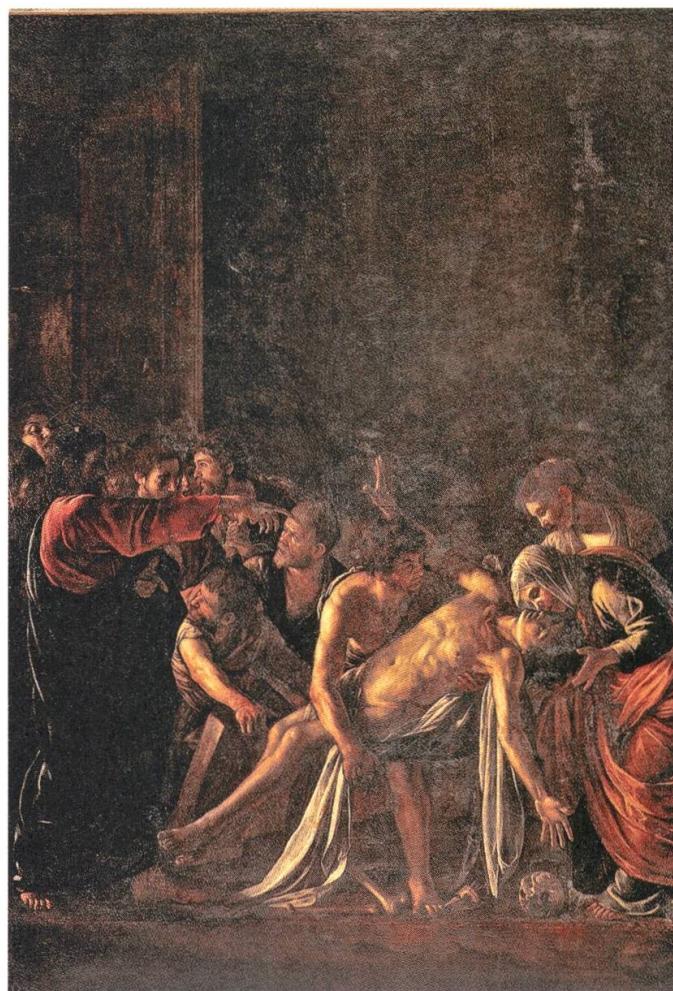
Die Charakterisierung Caravaggios als vom Furor besessener Wahnsinniger und als Verbrecher gipfelt in Susinno's Beschreibung der Entstehungsgeschichte der *Auferweckung des Lazarus* (Abb. 5): Um das Gemälde möglichst naturgetreu zu gestalten, habe der Maler eine verwesende Leiche ausgraben lassen. Diese hätten seine männlichen Modelle halten müssen. Doch die armen Männer, so berichtet der Biograf, hätten den Gestank nicht ausgehalten und wollten die Leiche zu Boden fallen lassen. Da sei Caravaggio aufgesprungen, habe sie mit dem Degen bedroht und sie zum Ausharren gezwungen. Das hätten die eingeschüchterten Modelle denn auch unter Todesqualen getan. So grausam und unmenschlich sei Caravaggio gewesen, meint Susinno, « [...] als wäre sein Atelier eine Folterkammer gewesen [...].»³⁶

Mit Schilderungen dieser Art hat die Rezeption Caravaggios endgültig den Bereich der abstrusen Legendenbildung erreicht. Er wird nicht nur zum Paradebeispiel des gewalttätigen und unberechenbaren Künstlers, er verkörpert das Bizarre schlechthin. In der Tat gehörte die Besichtigung

von Werken Caravaggios oder von solchen, die dafür gehalten wurden, im 18. Jahrhundert fast schon zum Pflichtprogramm für Italienreisende. Sie galten mittlerweile als Kuriosa italienischer Kunst.³⁷ Vorzugsweise wurden diejenigen Gemälde betrachtet, die das Vorurteil über den gewalttätigen und exzentrischen Maler am besten zu illustrieren schienen.

Grosser Beliebtheit erfreute sich daher das Bild, das die Enthauptung des Holofernes durch Judith darstellt. Von den Vitenschreibern des 17. Jahrhunderts eher neben-sächlich behandelt und kaum des schaurigen, damals durchaus gängigen Sujets³⁸ wegen angesprochen, wandelte es sich im 18. Jahrhundert zum Inbegriff von Caravaggios bedingungsloser Realitätstreue und seiner Gefühlskälte. Ausführlich schildert beispielsweise 1770 Lady Anna Miller die Eindrücke, die das Bild bei ihr evozierte. Sie könne sich des Gedankens nicht erwehren, schreibt die Engländerin, dass die Enthauptungsszene nach einem realen Vorbild gemalt worden sei und bei dieser Vorstellung werde ihr schwach und übel: «Wer immer auch nur einen Funken Gefühl besitzt, sollte es vermeiden, dieses Gemälde zu betrachten: es stammt von Michael Angelo da Caravaggio.»³⁹

Kein Zweifel, zusehends wurden Caravaggios Gemälde und diejenigen seiner Nachfolger in die Ecke eines absonderlichen Gruselkabinetts abgedrängt. Man attestierte ihnen, wie etwa Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr 1787, nur noch «Geschmacklosigkeit und vulgäre Rohheit». ⁴⁰ Bestenfalls dienten sie noch als Lieferanten für allerlei Anekdoten, welche die Extravaganz und die Gewaltbereitschaft ihrer Schöpfer illustrieren sollten.



5 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Auferweckung des Lazarus, 1609, Öl auf Leinwand, 380 × 275 cm, Museo Regionale, Messina

Mitte des 19. Jahrhundert holte der Kunstkritiker John Ruskin zum moralischen Schlag gegen Caravaggio aus: dessen Bilder seien das Produkt teuflischen Verlangens und einzig darauf angelegt, Schrecken, Hässlichkeit und schmutzige Sünde zu evozieren.⁴¹ Hier schimmert erneut deutlich der Vorwurf von Caravaggios Homosexualität durch. Mehr noch, der Maler wird sozusagen auch gleich noch als Pornograf denunziert.⁴²

Binnen zweihundert Jahren ist die Liste der Caravaggio zur Last gelegten Verbrechen und Regelverstöße also auf ein ansehnliches Mass angewachsen: Caravaggio der Mörder und Folterer, der Kinder- und Leichenschänder, Caravaggio der Sittenstrolch, der Gotteslästerer, Caravaggio der Freund von Dirnen und Dieben. Ganz zu schweigen von seinen Angriffen gegen den guten Geschmack und die Tradition in der hohen Kunst.

Die Psychoanalyse hat im 20. Jahrhundert der Caravaggio-Rezeption neue Instrumente in die Hand gegeben, um das Werk des Künstlers in engster Abhängigkeit von seiner angeblich kriminellen Veranlagung zu sehen. «Un pittore criminale» lautete der Titel einer psychoanalytischen Studie in den 1920er Jahren.⁴³ Sie versucht, Caravaggios Präferenz für grausame und blutige Szenen als manische Obsession des Künstlers zu erklären.⁴⁴ Es verwundert kaum, dass im Gefolge solcher methodischer Ansätze die Idee aufkam, dass es sich bei Caravaggio wohl um einen zwanghaften Wiederholungstäter handeln müsse. So wurden ihm noch weitere Delikte, unter anderem ein zweiter Totschlag in Mailand, schwere Körperverletzung sowie Anstiftung zum Mord, zur Last gelegt.⁴⁵ Mittlerweile haben wir es also mit einem veritablen Serientäter zu tun, der quer durch die apenninische Halbinsel seine Blutspur zog.

Neuere Forschungen rekurrieren auf Sigmund Freud und vermuten in der Fixierung und wiederholten Darstellung von Gewaltszenen gewissermassen eine Schutzfunktion und therapeutische Kompensierung, mit der sich Caravaggio – bewusst oder unbewusst – vor seiner eigenen pathologischen Mordlust bewahren wollte.⁴⁶ Doch letztlich hätte diese dennoch die Oberhand gewonnen und kulminierte in der Tötung von Ranuccio Tomassoni durch den mittlerweile als «paranoid» bezeichneten Maler.⁴⁷

Mit solchen Thesen schliesst sich sozusagen der Kreis der Caravaggio-Rezeption unter dem Vorzeichen des Verbrechens. Denn wie erwähnt hatte bereits mehr als dreihundert Jahre zuvor schon Bellori die Vermutung geäussert, dass sich das finstere Gemüt des Malers in dessen Bildern niederschlage.⁴⁸



6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Enthauptung Johannes' des Täufers*, 1607/1608,
Öl auf Leinwand, 361 × 520 cm, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri, La Valletta

Realität und Verklärung

Irritierend an all dem ist nur, dass Caravaggios gewalttätige Bilder meist Welten von der blutigen Realität entfernt sind.⁴⁹ Der Maler, der sich angeblich täglich mehrere Stunden im Degenfechten geübt haben soll, weiss nicht einmal, wie man ein Schwert zu führen hat. Das beweist zumindest ein Blick auf seine Bilder: Seine Judith wird mit der flach geschliffenen Klinge und in dieser Stellung noch lange am Hals des Holofernes zu schneiden haben, ehe die widerspenstige Wirbelsäule endgültig durchtrennt ist (siehe Abb. 4). Ähnliches gilt für den Henker des Johannes, der sich anschickt, mit einem kleinen Messer das Haupt des Täufers vom Rumpf zu trennen (Abb. 6).⁵⁰ Und Caravaggios *Hl. Katharina von Alexandrien* (1597 / 1598, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) stützt sich auf einen Degen, der selbst für einen Mann viel zu lange und zu unhandlich ist.

Nicht im Geringsten etwas mit der Wirklichkeit zu tun hat auch Caravaggios Darstellung von Blut. Mal fliest es gleich in grossen Mengen aus abgeschlagenen Häuptern, was schlichtweg eine anatomische Unmöglich-



- 7 Thomas Hirschhorn, Plakat zur Ausstellung «Swiss Swiss Democracy» im Centre culturel Suisse, Paris, 4.12.2004–30.1.2005
- 8 Stilisierte Ikonen der Revolution: Che Guevara und Caravaggio auf den Banknoten ihrer jeweiligen Landeswährungen

keit ist; mal ergiesst sich aus durchtrennten Schlagadern lediglich ein kleines rotes Rinnsal. Darüber hinaus scheint in Caravaggios Bildern der rote Lebenssaft eigenen physikalischen Gesetzen zu gehorchen: meist wirkt er nur künstlich arrangiert.

Allein diese wenigen Hinweise mahnen zur Vorsicht, die mit Legenden überhäufte Vita des Künstlers nicht mit seinem Werk zu verwechseln. Caravaggio mag ein Choleriker gewesen sein, vielleicht sogar ein Verbrecher. Aber es ist keineswegs sicher, dass diese Charakterschwäche sich tatsächlich so eklatant in seinem Œuvre niedergeschlagen oder dieses gar erst ermöglicht hat. Von seinen rund 90 erhaltenen Gemälden zeigt zwar rund ein Viertel immanente Gewaltdarstellungen oder einen Toten. Aber auf über zweihundert Gewaltdarstellungen kommt man beispielsweise auch im – zugegebenermaßen umfangreicherem – Gesamtwerk Tizians.

Sandro Botticelli, Peter Paul Rubens oder Guido Reni – auch sie malten immer wieder Tötungs- und Folterszenen, ohne dass ihnen je schwerwiegende psychische Störungen attestiert worden wären. Vielmehr griffen sie ebenfalls auf populäre und möglichst drastische Szenen zurück, nach denen der profane wie der religiöse Kunstmarkt verlangte. Ähnliches lässt sich auch bei jüngeren Kunstschaaffenden wie Andy Warhol, Damien Hirst



9 Devotionalie der besonderen Art: Caravaggio-Teddybär

10 Die Honoratioren von Porto Ercole nehmen im Juli 2010 die angeblich identifizierten Knochen Caravaggios in Empfang

oder Thomas Hirschhorn (* 1957) beobachten (Abb. 7). Kunst und Gewalt gehören nun mal seit jeher zusammen.⁵¹ Das wusste bereits Aristoteles, dem zufolge die Nachahmung nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand haben soll, sondern auch Schaudererregendes und Jammervolles.⁵²

Caravaggio, so bleibt abschliessend zu konstatieren, wurde in erster Linie seine radikale Weiterentwicklung der Malerei und sein durchschlagender Erfolg zum Verhängnis.⁵³ Er war zu berühmt und er hatte eine zu grosse Nachfolgerschaft begründet, als dass man ihn hätte übergehen können, aber er war zu verhasst, um in den Olymp der Malerei aufgenommen zu werden. So stilisierte ihn die zeitgenössische Wahrnehmung zum Parvenu und negativen Antipoden des Dreigestirns der Renaissance.⁵⁴ Oder auf eine einfache italienische Formel gebracht: «Leonardo celeste, Raffaele grazioso, Michelangelo divino e Caravaggio cattivo».

Dass sich das Faszinosum Caravaggios und seiner Kunst gerade in der Nachkriegszeit von Neuem auszubreiten begann und sich einer bis heute ungebrochenen Popularität erfreut, ist wohl kein Zufall.⁵⁵ Caravaggios Karriere geriet zum Paradigma künstlerischen Rebellentums. Sein von der Rezeption geschmiedetes Image als nonkonformistischer Bürgerschreck

und Outlaw, seine postume Skandalisierung also, prädestinierte ihn geradezu, zur Galionsfigur der antiautoritären Epoche zu werden (Abb. 8). Caravaggio wird zum Publikumsmagneten, der Künstler wird als Held und omnipräsente Ikone gefeiert. Seine Person mutiert zum Prototypen des jung und unter mysteriösen Umständen verstorbenen Popstars mit all seinen seltsamen merkantilen Nebenwirkungen und Devotionalien (Abb. 9). Nicht weit ist es von da noch bis zur Stilisierung als Märtyrer und Heiliger. Zu diesem Zerrbild passt denn auch die 2009 erfolgte Inszenierung der Auffindung der sterblichen Überreste Caravaggios bei Porto Ercole, auch wenn die durchgeführte DNA-Analyse nur eine Sicherheit von 85% ergab.⁵⁶ Und so hat just zum 400. Todestag des einst als «Monster» titulierten Künstlers denn auch die mediengerechte Präsentation seiner angeblichen Reliquien stattgefunden und ein nationales Medienecho ausgelöst (Abb. 10).

- 1 Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura*, Madrid: F. Martínez, 1633, dialogo sexto, S. 89: «Oí decir à un zeloso de nuestra profesión, que la venida deste hombre [=Caravaggio] al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura, y que assí como al fin deste mundo visible, el AnteChristo con falsos y portentosos milagros [...].» Siehe auch Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'* (Nuova cultura, 29), Turin: Bollati Boringhieri, 1992, S. 73.
- 2 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio*, Chicago: University of Chicago Press, 1999. Zum revolutionären und gleichzeitig in der Tradition angelegten Umbruch durch Caravaggio siehe Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin: Akademie Verlag, 2009, sowie insbesondere den unserer Fragestellung vergleichbaren, aber wesentlich profunderen Beitrag von Philip Sohm, «Caravaggio the Barbarian», in: *Caravaggio: Reflections and Refractions*, hrsg. von Lorenzo Pericolo und David M. Stone, Burlington: Ashgate, 2014, S. 177–198.
- 3 Einen Überblick zur Literatur über Caravaggio bieten z. B. Howard Hibbard, *Caravaggio*, London: Thames & Hudson, 1983; Margrit Brehm, *Der Fall Caravaggio: Eine Rezeptionsgeschichte*, Diss. Universität Freiburg i. Br., Frankfurt a. M. u. a. O.: Peter Lang, 1992; Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London: Phaidon, 1998, sowie die Werkverzeichnisse von Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln: Taschen, 2009, Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München: Beck, 2009, und Rossella Vodret, *Caravaggio. L'opera completa*, Mailand: Silvana Editoriale, 2009.
- 4 Schweizerische Depeschenagentur (SDA), 12. August 2010.
- 5 Vgl. Creighton E. Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1995; Lothar Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten: Edition Imorde, 2003; Margherita Fratarcangeli, «La diffusione «caravaggesca» negli inventari romani del

- Seicento», in: Dies. (Hrsg.), *Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna*, Rom: Campisano, 2008, S. 25–40.
- 6 Vgl. etwa die von Antonio Bertolotti von 1880 bis 1886 herausgegebene Serie *Artisti [...] in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*.
- 7 Zum Galeerendienst verurteilt wurde beispielsweise der Maler Agostino Tassi (1581–1644).
- 8 Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History From Antiquity to the French Revolution*, New York: Norton, 1963, S. 182 und 189. Vasari berichtet von Andrea dal Castagno, der aus Neid seinen Rivalen Domenico Veneziano umgebracht haben soll. Siehe dazu neben Vasaris Vita auch Jan Barolsky, *Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten*, Berlin: Wagenbach, 1996, S. 75.
- 9 Patricia Cornwell, *Wer war Jack the Ripper? Porträt eines Killers*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 2002.
- 10 Arne Karsten, *Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk*, München: Beck, 2006, S. 95–97. Zur hohen Strafe von 3000 scudi für dieses Attentat verurteilt, wurde Bernini auf Geheiss des Papstes die Strafe erlassen, mit der Begründung, Bernini «sei ein seltener Mensch, von sublimer Begabung, durch göttliches Wirken geboren, um zum Ruhme Roms Licht in dieses Jahrhundert zu tragen.»
- 11 Riccardo Bassani / Fiora Bellini, *Caravaggio assassino. La carriera di un «valenthuomo» fazioso nella Roma della Controriforma*, Rom: Donzelli, 1994.
- 12 Bassani / Bellini 1994 (wie Anm. 11) mit Auflistung sämtlicher Gerichtsakten. Vgl. auch Wittkower 1963 (wie Anm. 8), S. 192–196, sowie die ausführliche Quellensammlung bei Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513–1875*, Rom: Ugo Bozzi, 2010.
- 13 Vodret 2009 (wie Anm. 3), S. 240.
- 14 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Manuskript 1617–1621, zit. nach Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 348: «In ultimo, per alcuni eventi – che corse pericolo di vita che, per salvarsi, aiutato da Onorio Lono, ammazzò l'inimico [...].» Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 15 Zum Architekten Onorio Longhi (1568–1619) als Delinquenten siehe Wittkower 1963 (wie Anm. 8), S. 196–197, sowie Ebert-Schifferer 2009 (wie Anm. 3), S. 16.
- 16 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom: Andrea Fei, 1642, S. 138: «Fu Michelagnolo, per soverchio ardimento di spiriti, un poco discolo, e tal'hora cercava occasione di fiaccarsi il collo, o di mettere a sbaraglio l'altrui vita. Praticavano spesso in sua compagnia huomini anch'essi per natura brigosi: & ultimamente affrontatosi con Ranuccio Tomassoni giovane di molto garbo, per certa differenza di gioco di palla a corda, sfidaronsi, e venuti all'armi, caduto a terra Ranuccio, Michelagnolo gli tirò d'una punta, e nel pesce della coscia feritolo il diede a morte.» Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 17 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom: Mascardi, 1672, S. 208: «Non però il Caravaggio con le occupazioni della pittura rimetteva punto le sue inquiete inclinazioni; e dopo ch'egli aveva dipinto alcune ore del giorno, compariva per la città con la spada al fianco e faceva professione d'armi, mostrando di attendere ad ogn'altra cosa fuori che alla pittura. Venuto però à rissa nel giuoco di palla à corda con un giovine suo amico, battutisi con le racchette e prese l'armi, uccise il giovine, restando anch'egli ferito.» Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 18 Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 206, Anm. 23. Ein «avviso» vom 31. Mai 1606 spricht von einer Massenschlägerei mit

- bis zu zwölf Personen. Vgl. auch Riccardo Bassani, «L'omicidio di Ranuccio Tomassoni per mano di Michelangelo Merisi da Caravaggio», in: *Rivista Storica del Lazio*, Nr. 1, 1993, S. 87–111.
- 19 Bassani/Bellini 1994 (wie Anm. 11), S. 4.
- 20 1611 erhielt auch der ebenfalls am Vorfall beteiligte und nach Mailand exilierte Onorio Longhi die Erlaubnis, nach Rom zurückkehren zu dürfen, siehe Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 206, Anm. 23.
- 21 Vgl. z. B. Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin: Reimer, 1996, S. 23; Walther K. Lang, *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei*, Habil.-Schrift FU Berlin, Berlin: Reimer, 2001; Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio. A Life Sacred and Profane*, London: Penguin, 2010.
- 22 Baglione 1642 (wie Anm. 16), S. 139: «Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie.» Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 23 Siehe z. B. Bellori 1672 (wie Anm. 17), S. 205.
- 24 Bellori 1672 (wie Anm. 17), S. 214. Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 25 So urteilen auch noch zeitgenössische Forscher: «[...] Caravaggio stravolse completamente questa impostazione accademica e scelse di raffigurare la realtà così come gli si presentava, senza gerarchia di soggetti o di giusto estetico, senza alcuna idealizzazione. La sua prima caratteristica, quindi, fu quella di dipingere i suoi quadri «dal naturale», utilizzando modelli, ispirandosi a ciò che gli capitava di vedere nei vicoli di Roma.» Rossella Vodret / Francesco Buranelli, «Caravaggio assoluto», in: *Caravaggio*, hrsg. von Claudio Strinati, Ausst.-Kat. Scuderie del Quirinale, Rom, 20.2.–13.6.2010, Rom: Skira, 2010, S. 29.
- 26 Ausführlich dazu Puglisi 1998 (wie Anm. 3), S. 363–393, und Paolo Saporì, «*Sbozzi* alla veneta e autografi di Caravaggio», in: *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità. Atti del convegno internazionale di studi, Milano 3 e 4 febbraio 2006*, Mailand: Silvana Editoriale, 2009, S. 40–58. Zu den zahlreichen Vorzeichnungen auf Caravaggios Leinwänden siehe Larry Keith, «Caravaggio's Painting Technique: A Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery, London», in: Pericolo / Stone 2014 (wie Anm. 2), S. 31–42, bes. S. 35.
- 27 Lynn Federle Orr, *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*, Diss. Univ. of California, Santa Barbara, Ann Arbor: UMI, 1982.
- 28 Matthias Oberli, «Schäuder und Sensation. Caravaggios «Judit und Holofernes» – Voraussetzungen und Wirkung von Enthauptungsszenen in der barocken Kunst», in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 8, 2001, Zürich 2003, S. 146–169.
- 29 «Checco di Caravaggio he calld many he painted was his boy - / haire darke, 2 wings rare, compasses lute violin & armes & laurel / Mons' Crechy vuolle dare 2 milia dubole / it was ye body & face of his owne boy or servant that laid with him.» Vgl. Michael Wiemers, «Caravaggios «Amore Vincitore» im Urteil eines Romfahrers um 1650», in: *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* 44 (1986), S. 59–61.
- 30 Zum Strafmaß für Homosexuelle in Italien im 15. und 16. Jh. vgl. Wittkower 1963 (wie Anm. 8), S. 170. Zu Anzeigen über homosexuelle Beziehungen in Rom zu Zeiten Caravaggios vgl. Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Clemens VIII. (1592–1605)*, Freiburg i. Br.: Herder, 1927, S. 621, Anm. 4.
- 31 Siehe Gilbert 1995 (wie Anm. 5), S. 240.
- 32 Vgl. Brehm 1992 (wie Anm. 3), S. 58. Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 33 «[...] qu'il éstoit venue au monde pour détruire la Peinture.» Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 308.

- 34 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, Manuskript, 1724, in: Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 383: «questo mentecatto pittore.» Ebd., S. 386: «era così scimunito e pazzo che non può dirsi di più.»
- 35 Susinno 1724, in: Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 383: «L'essere il Caravaggio devenuto ad una azione cotanto barbara e bestiale [...].»
- 36 Susinno 1724 in: Hibbard 1983 (wie Anm. 3), S. 384 mit Nennung der Parallele zu Maxentius, der Christen an Leichen angebunden sterben liess: «Altresi la stanza pittoresca del Caravaggio poteva in qualche modo dirsi la carnificina dello stesso tiranno [d. h. Maxentius, Anm. d. Verf.].» Deutsche Übersetzung des Zitats durch den Verfasser.
- 37 Brehm 1992 (wie Anm. 3), S. 90: «Einige ‹Caravaggios› gesehen zu haben, gehört zu einer Bildungsreise, die häufig Anlass ist, über Caravaggio zu schreiben; oft jedoch betrachtet man die Bilder als Kuriosa, ohne wirklich etwas mit ihnen anfangen zu können.»
- 38 Lang 2001 (wie Anm. 21) und Matthias Oberli, «Aspetti di un' ‹Estetica dell'orribile› nella pittura barocca», in: *Estetica Barocca. Atti del convegno internazionale, Accademia Nazionale dei Lincei, Biblioteca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, hrsg. von Sebastian Schütze, Rom: Campisano, 2004, S. 223–240.
- 39 Anna Miller, *Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, &c., of the Country, in 1770–1*, London 1776. Die hier aufgeführte Beschreibung Anne Millers nach Giorgio Bonsanti, *Caravaggio*, Florenz: Scala, 1986, S. 22: «Es rief wohl dieselben Empfindungen hervor, die mir der Anblick einer wirklichen Hinrichtung verursacht hätte. Der Schnitt durch den Hals, ihre Kraftanstrengung dabei, das Blut, das aus den durchtrennten Adern spritzt, die Selbstbeherrschung, mit der sie das Gesicht von ihrem grässlichen Tun abwendet: mit einem Stolz und einer Unerschrockenheit, die sich für eine Frau wenig ziemen, und dann der Leib des Holofernes, der im Todeskampf zuckt. Wer immer auch nur einen Funken Gefühl besitzt, sollte es vermeiden, dieses Gemälde zu betrachten: es stammt von Michael Angelo da Caravaggio.» Vermutlich beschreibt hier Lady Miller eher eine Version der Holofernes-Enthauptung von Artemisia Gentileschi, vgl. Oberli 2003 (wie Anm. 28), S. 165, Anm. 36.
- 40 Zit. nach Brehm 1992 (wie Anm. 3), S. 104.
- 41 John Ruskin, *Modern Painters*, London 1846–60, zitiert nach Brehm 1992 (wie Anm. 3), S. 105: « [...] definite signs of evil desire ill repressed and then inability to avoid, and at least perpetual seeking for, and feeding upon, horror and ugliness, and filthiness of sin.» Diese moralische Wertung ist wohl im Zusammenhang mit Ruskins Förderung der Präraffaeliten zu sehen.
- 42 Den Wiederhall von homosexuellen Praktiken in den Posen von Caravaggios Figuren meint neuerdings auch Peter J. Burgard entdeckt zu haben: Peter J. Burgard, «Desacralization of the Sacred: Caravaggio, Bernini, Asam», in: *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit* (Culturae, 4), hrsg. von Valeska von Rosen, Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, S. 303–320, bes. S. 308.
- 43 Mariano Luigi Patrizi, *Un pittore criminale. Il Caravaggio – Ricostruzione psicologica e la nuova critica d'arte*, Recanati: Simboli, 1921.
- 44 Brehm 1992 (wie Anm. 3), S. 164–167.
- 45 Laut G. Bonvicini, «Genie und Verbrechen [Rezension von Patrizi 1921 (wie Anm. 43)]», in: *Neues Wiener Journal*, 23.7.1922, S. 7–8, soll Caravaggio seinen Malerkollegen Pomarancio verstümmelt und einen Mann zum Mord an einem seiner ehemaligen Mäzene angestiftet haben (vgl. Brehm 1992, S. 166). Shlomo Giora Shoham, *Art, Crime and Madness. Gesualdo, Caravaggio, Genet, van Gogh, Artaud*, Brighton: Sussex Academic

- Press, 2002, S. 95, vermutet: «In all likelihood, his journey from Milan to Rome in 1592 was actually a flight following a murder he committed.»
- 46 Lang 2001 (wie Anm. 21), S. 86: «Zu dieser existenziellen Wurzel kommt jedoch auch die narzisstische Rachsucht. ‚Unser Unbewusstes mordet selbst für Kleinigkeiten‘, schreibt Freud. Jede erfahrene Kränkung und Versagung wird mit einem Todeswunsch quittiert. Von Caravaggio wissen wir, dass es nicht stets bei dem blossten Wunsch blieb. 1606 tötete er im Streit Ranuccio Tomassoni.»
- 47 Zu Caravaggios angeblicher Paranoia vgl. Shoham 2002 (wie Anm. 45), S. 95–102.
- 48 Vgl. z. B. auch Leo Bersani / Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, S. 98: «Only Caravaggio's identification with his executioners can, it seems to us, explain his repeated emphasis on the executioner's looking at the evidence of their violence.»
- 49 Vgl. Oberli 2003 (wie Anm. 28).
- 50 David M. Stone, «The Context of Caravaggio's Beheading of St. John in Malta», in: *Burlington Magazine* 139 (1997), S. 161–170.
- 51 Eléa Baucheron / Diane Routex, *The Museum of Scandals. Art that Shocked the World*, München: Prestel, 2013,
- zu Caravaggio S. 26–27.
- 52 Aristoteles, *Poetik*, 9, 1451b–1452a. Vgl. auch ebd.: «Da nun die Zusammensetzung einer möglichst guten Tragödie nicht einfach, sondern kompliziert sein und da sie hierbei Schaudererregendes und Jammervolles nachahmen soll (dies ist ja das eigentümliche dieser Art von Nachahmung) [...].» (Aristoteles, *Poetik*, Griechisch / Deutsch, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Philipp Reclam, 1982, S. 33.)
- 53 Zu Caravaggios Rezeption vgl. von Rosen 2009 (wie Anm. 2); Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, 3 Bde., Turin: Allemandi, 1990; *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, hrsg. von Claudio M. Strinati und Rossella Vodret Adamo, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom, 18.2.–9.5.1999.
- 54 Siehe dazu Sohm 2014 (wie Anm. 2), bes. S. 179–180.
- 55 Zur wachsenden Rezeption Caravaggios in der wissenschaftlichen Literatur seit 1960 siehe Sohm 2014 (wie Anm. 2), S. 178.
- 56 Giuliano Capecelatro, «Le ossa di Caravaggio? Tanti scettici sul ritrovamento», 18.6.2010, <<http://www.ilsalvagente.it/Sezione.jsp?idSezione=7324>>, Zugriff 19.6.2014.