

Preisträger des Berichtsjahres 2010

(Die Preisträgervorträge wurden in einer Plenarsitzung am 27. Mai 2011 vorgetragen)

Der **Hans-Janssen-Preis 2010** wurde **Frau Marieke von Bernstorff**, Rom, in Anerkennung ihrer Arbeit „Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi“ verliehen.

Viel Lärm um nichts? – Vom Erfolg der Werke Caravaggios auf dem Kunstmarkt

MARIEKE VON BERNSTORFF

Am 18. Juli 1610 erlag Michelangelo Merisi da Caravaggio am Strand von Porto Ercole in der Nähe Grossetos einem Fieber, das er sich bei seinen Irrfahrten auf der Flucht vor der römischen Justiz zugezogen hatte. Erst drei Tage nach seinem Tod traf die zuvor von dem Maler ersehnte Begnadigung des Papstes ein, für die sich seine einflußreichen Förderer Kardinal Ferdinando Gonzaga und niemand geringerer als der mächtige Kardinalnepot Scipione Borghese eingesetzt hatten.¹ Er hätte großen Gewinn aus seiner Kunst schlagen können, bemerkte der Zeitgenosse und Künstlerbiograph Giovanni Baglione lakonisch am Ende seiner Lebensbeschreibung



Marieke von Bernstorff, Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Öffentlichkeitsarbeit/Publikationen, Trägerin des Hans-Janssen-Preises 2010

¹ Für die Dokumente, die den Tod Caravaggios und seine Begnadigung verkünden, s. Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724*, Rom 2003, S. 264f., Dok. II, DOC 405. Sein Tod wurde in zwei Avvisi am 28. und am 31. Juli 1610 in Rom bekanntgegeben.

Caravaggios; seine „Köpfe“, „le sue teste“, seien höher entlohnt worden als anderen Künstlern ihre Historien Gemälde, so sehr wurde sein Stil geschätzt. Und das, obwohl es dem Maler nie gelungen sei, das Gute vom Schlechten zu scheiden: „benche egli nel rappresentarle cose non avesse molto giudizio di sciogliere il buono, e lasciare il cattivo“.² Denn, so schloß Baglione prosaisch seine Ausführungen, so einflußreich sei letztlich der populäre Ruf eines Künstlers, daß nicht mit den Augen geurteilt, sondern mit den Ohren geschaut werde, „tanto importa l’aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l’orecchie“. Giovanni Baglione verhehlte seine Ablehnung der Arbeitsweise und des Stils Caravaggios nicht. Hart ging er mit ihm in den letzten Zeilen seiner Lebensbeschreibung ins Gericht und sprach ihm eine seiner Ansicht nach fundamentale künstlerische Fähigkeit ab: die Kunst der richtigen Selektion, der Auswahl, die von Baglione im Sinne von Federico Zuccaris Theorie des *disegno* als zentrale Voraussetzung intellektuellen Kunstschaffens verstanden wurde. Caravaggio schien durch seine scheinbar urteilsfreie Orientierung an der Natur eben jenes geistige Prinzip in Frage zu stellen. Es ist bekannt und aus der gesamten Lebensbeschreibung eindeutig nachvollziehbar, dass Baglione seinem erfolgreichen Konkurrenten nicht besonders freundlich gesinnt war. Vermutlich nährte sich das Mißtrauen des Biographen auch durch die von Caravaggio mehr oder weniger bewußte Selbststilisierung und Inszenierung als *enfant terrible* der römischen Künstlergemeinschaft.³ Von Caravaggios Konfliktbereitschaft auf seine Arbeitsweise zu schließen, ist jedoch ein Trugschluß, den die Forschung der letzten Jahrzehnte in zahlreichen Studien widerlegt hat: Die Vorstellung vom Maler, der mit dem tradierten Formenrepertoire bricht und unreflektiert die Natur auf die Leinwand bannt, konnte überzeugend als Mythos entlarvt werden.⁴ Die in seinen Gemälden nachweisba-

² Aus der Lebensbeschreibung Caravaggios, Giovanni Baglione, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642, hg. v. Jacob Hess u. Herwarth Röttgen, Vatikanstadt 1995, S. 139.

³ Zur Selbststilisierung Caravaggios s. Nevenka Kroschewski, *Über das allmähliche Verfälschen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002, S. 155–157; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, bes. S. 281. Zu Caravaggios Versuch, sich an adeligem Sozialverhalten zu orientieren, s. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 56, 94 u. 160f.

⁴ Dieses erstmals von Agucchi und dann durch Bellori verzeichnete Bild der Kunst Caravaggios prägte die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend kritische Auseinandersetzung nachhaltig, s. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 211–236, bes. S. 214. Für Angaben zur Caravaggio-Forschung seit Roberto Longhi s. Marieke von Bernstorff, *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhundert*, München 2010 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28), S. 128–174.

re Beschäftigung mit den großen Künstlern der Renaissance und der Antike entsprach im Kern der überkommenen Werkstattpraxis. Daß seine Gemälde trotzdem in ihrer Formensprache als besonders interessant empfunden wurden, kann mit seiner außergewöhnlichen und oftmals provokanten Auseinandersetzung mit Vorbildern erklärt werden, die er mit der für ihn spezifischen Arbeit direkt nach dem Modell vereinte. Es war seine Mischung aus Tradition und Neuerung, die Caravaggios Werke zu gesuchten Objekten für die Privatsammlungen nicht nur der römischen Kunstsammler werden ließen. Das eingangs zitierte negative Urteil Giovanni Bagliones und auch anderer Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts stand also dem Erfolg Caravaggios bei den Kunstliebhabern seiner Zeit diametral entgegen: Der spanische Kunstschriftsteller Vicente Carducho sah 1633 in Caravaggio gar den Antichristen verkörpert,⁵ und auch einer der bedeutendsten römischen Gelehrten und Kunstbiographen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Giovan Pietro Bellori, enthielt sich in seiner Lebensbeschreibung Caravaggios bekanntlich nicht einer grundlegenden und folgenschweren Kritik an dessen Werk. Die Gründe für dieses Phänomen sind vielfältig und können nicht monokausal auf Caravaggios Arbeitsweise, seinen Charakter oder gar den Neid der Autoren zurückgeführt werden. Hervorhebenswert ist, dass die hier erwähnten Stellungnahmen zwar in jeweils unterschiedlichen Kontexten und auch zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden, aber alle geraume Zeit nach dem Ableben Caravaggios. Ihre entschiedene Ablehnung seiner Arbeiten zeugt – wie in der Forschung bereits hervorgehoben wurde – für die zunehmende Popularität der klassizistischen Kunsttheorie, beweist aber ebenfalls sowohl die polarisierende Wirkmacht der Gemälde Caravaggios als auch die ungeweine Popularität, die der Künstler erlangt hatte. Ich möchte daher hier betonen, dass sich der Erfolg des Malers und die an diesem geübte Kritik zwar nicht kausal bedingen, sie im Fall Caravaggios aber doch in engem Zusammenhang zu stehen scheinen. Wie eingangs bereits angedeutet, galt Bagliones Kritik nicht nur dem Künstler und dessen Arbeitsweise, sondern auch einem scheinbar blinden Kunstmarkt, der seiner Ansicht nach mehr Wert auf die Popularität des Malers legte, als tatsächliche Urteilsfähigkeit bewies: „[...] tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie [...]“⁶

Ähnlich wie Baglione auf Caravaggio reagierte ein Teil der römischen Künstlerschaft einige Jahre später auf die vornehmlich von nordalpinen

⁵ Vicente Carducho, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias* (Madrid 1633), hg. v. Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979, S. 271 (Diálogo sexto).

⁶ Baglione (1642) 1995 (wie Anm. 2), S. 139.

Malern geschaffenen Bambocciade, kleinformatige Gemälde, die in Rom Mitte des 17. Jahrhunderts äußerst erfolgreich verkauft wurden. Auch hier wurden die Anspruchslosigkeit des Sujets – es handelt sich hauptsächlich um Darstellungen von Alltagsszenen des einfachen Volkes – und die unreflektierte Naturnachahmung kritisiert. Während die Auftragslage für großformatige Historienbilder Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom zunehmend schlechter wurde, etablierten sich die Bamboccianti – ähnlich wie vormals die Nachfolger Caravaggios – mit ihren kleinformatigen Alltagsdarstellungen auf dem an Bedeutung gewinnenden freien Markt. Schon Filippo Baldinucci mutmaßte Anfang der 80er Jahre des 17. Jahrhunderts, daß die von den römischen Kunsttheoretikern und Malern vorgetragene Kritik an den Bamboccianti weniger von dem geäußerten kunsttheoretischen Anspruch als vielmehr von deren Neid auf den Erfolg der Maler motiviert werde.⁷ Bemerkenswert ist, daß die hier genannten Autoren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Schriften (1633 Carducho, 1642 Baglione und 1645, bzw. 1672 Bellori),⁸ also mehr als zwanzig bzw. dreißig Jahre nach dem Tod des Künstlers, dessen hohe Popularität als beklagenswert empfanden.⁹ Der ‚Fall Caravaggio‘ fand mit dem Tod des Künstlers nicht nur kein Ende, sondern in gewissem Sinne sogar erst seinen Anfang.¹⁰ Sein leicht identifizierbarer Stil, seine vorurteilsfreie Hinwendung zu dem sich neu formierenden Genre des Stillebens, sein Aufmerksamkeit erheischendes Wesen und natürlich die ausnehmend hohe Qualität seiner Werke ließen sie vor allem nach seinem früh und unter dramatischen Umständen eingetretenen Tod zu begehrten Sammelobjekten werden.

Die von Michele Maccherini ausgewerteten Briefe Giulio Mancinis – der nicht nur Kunstkenner war, sondern auch Leibarzt Papst Urbans VIII. – an seinen Bruder Deifebo veranschaulichen die enorme Preissteigerung, die

⁷ Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, hg. v. Ferdinando Ranalli (Bd. 1–5) u. Paola Barocchi (Bd. 6–7, Appendix), 7 Bde., Florenz 1974–1975, Bd. 5, S. 523–525 (Notizie di Teodoro Helmbreker).

⁸ Dank der Veröffentlichung eines Briefes Belloris an Francesco Albani konnte Evelina Borea zeigen, daß Bellori eine Lebensbeschreibung Caravaggios bereits 1645 beendet hatte, Evelina Borea, „Bellori 1645: una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio“, *Prospettiva*, 100 (2000/2001), S. 57–69.

⁹ Bei genauer Lektüre der bereits 1645 vollendeten und 1672 edierten Lebensbeschreibung des Künstlers von Bellori zeigt sich, wie bereits von Evelina Borea hervorgehoben wurde, daß dieser weniger Caravaggio selbst als vielmehr die zahlreichen, seinen Stil imitierenden Künstler verurteilte, Bellori (1672) 1976 (wie Anm. 4), S. 231, s. auch die Einführung Giovanni Previtalis in derselben Ausgabe.

¹⁰ Für ausführliche Literaturangaben zum Phänomen des Caravaggismus s. Bernstorff 2010 (wie Anm. 4), S. 128–174.

die Werke Caravaggios in den Jahren nach dessen Tod erfuhren.¹¹ Zwischen 1612 und 1613 berichtete der in Rom tätige Arzt mehrmals davon, wie aus der Ferne angereiste Sammler exorbitante Preise für Caravaggios Arbeiten boten.¹² Auf Durchreise in Siena, beurteilte Giovan Battista Crescenzi am 24. Mai 1613 in seiner Eigenschaft als Kunstkenner und -berater den Wert einiger Sammlungsobjekte Giulio Mancinis. Unter diesen befand sich ein eigenhändiges Gemälde Caravaggios, das den Evangelisten Johannes darstellte und das Mancini von Caravaggio einst für nur 5 Scudi erworben hatte.¹³ 1606 schrieb Mancini an seinen Bruder, daß sein Wert seiner Einschätzung nach inzwischen auf 25 Scudi gestiegen sei.¹⁴ Im Mai 1613, also nur sieben Jahre später, aber drei Jahre nach Caravaggios Ableben, veranschlagte Giovan Battista Crescenzi, der in Begleitung des Conde de Villamediana die Sammlung Mancinis besichtigte, den Wert des Gemäldes auf mehr als 100 Scudi.¹⁵ Wie bereits in der Forschung betont wurde, läßt sich Caravaggios Erfolg nicht nur an der enormen Preissteigerung seiner Werke messen, sondern ebenfalls an den zahlreichen Varianten, Repliken und Kopien, die nach seinen Gemälden entstanden.¹⁶ Mehr noch als die in ihrer Anzahl begrenzten Originale zählten Nachbildungen seiner Werke zu den ‚Protagonisten‘ eines sich in jenen Jahren liberalisierenden und grenzüberschreitenden Kunstmarkts. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Worte, die Carlo Cesare Malvasia in seinen Lebensbeschreibungen bolognesischer Maler 1678 dem Maler und Zeitgenossen Caravaggios Guido Reni in den Mund legte, der angeblich seine eigenen, nicht zu knappen Preisforderungen durch den Vergleich seiner Arbeiten mit den hochbezahlten ‚Halbfiguren‘ nach Caravaggio rechtfertigte. In einem Atemzug habe Reni damit gedroht, sich nicht mehr der Malerei, sondern vielmehr dem Handel mit Bildern zu widmen, da er auf diese Weise mit weniger Auf-

¹¹ Michele Maccherini, *Caravaggio e i caravaggeschi nel carteggio di Giulio Mancini*, unveröff. Diss. 1993 Roma/Firenze/Parma, Biblioteca Nazionale Centrale Roma.

¹² Zur Preisentwicklung der Werke Caravaggios s. Bernstorff 2010 (wie Anm. 4), S. 132f.

¹³ Michele Maccherini, „Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini?“, *Prospettiva*, 86 (1997), S. 71–92, S. 86, Appendix 36. In einem Brief von Giulio Mancini an Deifebo Mancini, 17. April 1620.

¹⁴ Maccherini 1997 (wie Anm. 13), S. 73.

¹⁵ Giulio Mancini an seinen Bruder, 28. Juni 1613, Maccherini 1997 (wie Anm. 13), S. 75, Anm. 41 u. 42.

¹⁶ Luigi Spezzaferro, „Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato“, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Convegno internazionale di studi, Roma 2001*, hg. v. Caterina Volpi, Città di Castello 2002, S. 23–50, S. 23. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß Caravaggio den ökonomischen Wert seines leicht identifizierbaren Stils offensichtlich reflektierte. So berichtet beispielsweise Bellori von Caravaggios Besorgnis darüber, daß andere Künstler in seinem Stil arbeiteten, s. Bellori (1672) 1976 (wie Anm. 4), S. 230.



Abbildung 1: Bartolomeo Cavarozzi, *Amintas Klage*, Privatsammlung



Abbildung 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Lautenspieler*, St. Petersburg, Staatliches Museum Eremitage

wand größeren Ertrag erzielen könne.¹⁷ Das Phänomen des sich etablierenden Kunsthandels und das lohnende Gewerbe des Kunsthändlers wird auch hier mit dem ‚Fall Caravaggio‘ gemeinsam beschrieben. Künstler wie der zur Jahrhundertwende als Knabe aus Viterbo nach Rom gekommene Bartolomeo Cavarozzi suchten direkt nach Caravaggios Tod durch Imitation einiger seiner berühmter Kompositionen von der steigenden Popularität der Werke des Lombarden auf dem internationalen Kunstmarkt zu profitieren (Abbildung 1, Abbildung 2).

¹⁷ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi* (Bologna 1678), hg. v. Marcella Brascaglia, Bologna 1971, S. 354.

Im Fall Cavarozzis kann davon ausgegangen werden, dass er dazu durch den römischen Aristokraten Giovan Battista Crescenzi, der als Kenner der Kunstszene und in seiner Funktion als Kunstberater wie nur wenige über die Bedürfnisse römischer und ausländischer Sammler informiert war, angeregt wurde. Es gilt hervorzuheben, daß der grenzüberschreitende Erfolg caravaggesker Werke in Rom mit der generell steigenden Nachfrage an Staffeleigemälden zusammenfiel.¹⁸ Es handelt sich hier um eine langfristig zu grundsätzlichen Umstrukturierungen führende Entwicklung: Sie berührte prinzipielle Fragen wie die Funktion von Kunstwerken in der Gesellschaft, ihre Wahrnehmung und Beurteilung durch den Rezipienten, als auch, eng damit verbunden, den sozialen und gesellschaftlichen Status der Künstler. Die Kunstproduktion hatte sich zunehmend weniger nach individuellen Interessen eines Auftraggebers als vielmehr an einer generellen Nachfrage zu orientieren. Gleichzeitig entstand für die Künstler gestalterischer Freiraum zur Entfaltung ihrer individuellen Arbeitsweise und Personalisierung der Werke. Die Vermehrung individueller Optionen ließ die Künstlerrolle multipler werden,¹⁹ eine Neuerung, die nicht allen – sicherlich aber Caravaggio – entgegenkam. Sie hatte auch konkrete Auswirkungen auf das Verhalten der Künstler, die sich nicht zuletzt auch durch Stilisierungsversuche ihrer selbst zunehmend um neue Vermarktungsstrategien zu kümmern hatten. Aufgrund der ihm innewohnenden Eigendynamik wird dieser Prozeß einigen Künstlern und Theoretikern das Gefühl der Verunsicherung oder gar des Kontrollverlusts vermittelt haben, konnte doch ihre mühsam erkämpfte soziale Stellung in der Gesellschaft durch veränderte Schaffensbedingungen von Kunstwerken erneut hinterfragt werden: Das Feilbieten von Gemälden stellte, so wurde zumindest befürchtet, die seit der Renaissance in der kunsttheoretischen Literatur stets wiederholte Idealisierung des Hofkünstlers und der generellen Würde der bildenden Kunst erneut in Frage. Deutlich wird diese Besorgnis anhand der Aussage des Malers und Kunsttheoretikers Giovan Battista Passeri, der in seinen in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts publizierten Künstlerbiographien auf den freien Bilderverkauf zu sprechen kam. Er problematisierte, dass durch den freien Handel mit Gemälden den Bildern kein fester Standort zugestanden

¹⁸ Im 17. Jahrhundert stieg die Gemäldeproduktion für private Kunstsammlungen in Rom stark an, s. Renata Ago, „Collezioni di quadri e collezioni di libri a Roma tra XVI e XVIII secolo“, *Quaderni storici*, 110/37 (2002) 2, S. 379–403, S. 381.

¹⁹ Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, (London 1963) New Haven/London 1980, S. 21. Ein Prozeß, der also bereits im 17. Jahrhundert angesiedelt werden kann, auch wenn er leichter nachvollziehbare Auswirkungen auf die Künstlerrolle vor allem im 18. Jahrhundert hatte.

werde und durch das Feilschen nicht nur der Wert der Bilder selbst, sondern auch die Würde der Maler sinke.²⁰ Die römische Künstlerakademie suchte indes den freien Verkauf von Bildern durch die Erhebung von Steuern einzuschränken.²¹ 1670 beklagte sich die Accademia di San Luca über die Tatsache, daß Händler die ursprünglich für Paläste und Kirchen vorgesehenen Werke auf der Straße feilboten und damit den edlen Bildkünsten einen schweren Schaden zufügten. Bilder, die für Sakralräume oder edle Adelspaläste vorgesehen waren, würden auf der Straße in kleinen Buden wie billige Ware veräußert.²² Einige der in Rom bereits etablierten Künstler sahen offensichtlich in der Entwicklung des Kunstmarkts eine konkrete Bedrohung ihrer gesellschaftlichen Stellung.²³ Die erreichte Erhebung der Malerei aus dem Status des Handwerks in den der freien Künste hatte zur Folge, daß der Wert des Gemäldes nicht durch dessen Materialkosten, sondern mit dem Ansehen des jeweiligen Künstlers begründet wurde. Dies wurde in den Augen der Öffentlichkeit mit dem Vorgang der Auftragsvergabe erhöht, mit dem freien Verkauf der Arbeiten jedoch erniedrigt.²⁴ Die in den Schriften des 17. Jahrhunderts nachvollziehbare vehemente Kritik an Caravaggio – die bis heute die kunsthistorische Forschung prägte und zu einem in vielerlei Hinsicht falschen Bild von der Rezeption der Werke Caravaggios zu dessen Zeit geführt hat – kann meiner Ansicht nach zumindest im Fall der italienischen Theoretiker auch als Ausdruck des Unbehagens an einer Entwicklung verstanden werden, als dessen zwar nicht alleinige, so aber doch besonders auffällige Protagonisten sich die Werke Caravaggios und vor allem auch die seiner Nachfolger erwiesen.

²⁰ Aus der Lebensbeschreibung Guido Renis, s. *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri, nach den Handschriften des Autors*, hg. v. Jacob Hess (1934), Worms 1995 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 11), S. 78–101, bes. S. 96f.

²¹ Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rom 1823, S. 96; s. auch Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 177, Loredana Lorizzo, „Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: ‚pittori bottegari‘ e ‚rivenditori di quadri‘ nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca“, in *The Art Market in Italy. 15th–17th centuries*, hg. v. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew u. Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, S. 325–336, S. 325.

²² Missirini 1823 (wie Anm. 21), S. 126; Lorizzo 2003 (wie Anm. 21), S. 325.

²³ Zu der gleichen Schlußfolgerung gelangte auch Patrizia Cavazzini, „Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo Seicento“, *Paragonel'Arte*, 59 (2008) 82, (Roma communis patria. Per Luigi Spezzaferro), S. 72–92.

²⁴ Volker Reinhardt, „Roman Art Market in the 16th and 17th Century“, in *Art Markets in Europe, 1400–1800*, hg. v. Michael North u. David Ormrod, Aldershot 1998, S. 81–92, S. 82.