

# Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen

*Überlegungen zu Caravaggios  
Handlesender Zigeunerin aus dem Louvre*

An entscheidender Stelle von Platons „Staat“ fragt Sokrates, „was die Malerei bei ihren Gegenständen will“? „Will sie das Seiende nachahmen, wie es ist, oder das Erscheinende wie es erscheint“? Die genannten Alternativen nehmen das Ergebnis eigentlich schon vorweg, denn für den Philosophen steht von vornherein fest, dass die Malerei nur scheinhafte Erkenntnis zu produzieren vermag, während es der Dialektik vorbehalten bleibt, die Schattenwelt der Wahrnehmung zu verlassen.<sup>1</sup> Dieser *locus classicus* über die Minderwertigkeit der nachahmenden Künste dient einer Ontologie, der es um die Abwertung der Wahrnehmung zugunsten der Erkenntnis der Ideen geht.<sup>2</sup> Wie schon der jeweilige Gegenstand gegenüber der Idee, so bleibt das Bild gegenüber dem Einzelding defizient. So kann es nicht verwundern, dass die Maler im Dialog nur wenig später als „Gaukler“ bezeichnet werden, die nur „Kinder und Toren“ zu täuschen vermögen. Schließlich wird die Malerei durch den Philosophen vollends abgewertet, wenn er Sokrates sagen lässt, die Nachahmungskunst selbst sei unedel, verkehre mit Unedlem und erzeuge bloß Unedles.<sup>3</sup>

Der skizzierte Passus im „Staat“ ist hochberühmt, aber es ist noch kaum untersucht worden, wie ironisch Künstler mit dieser Fundamentalkritik umgegangen sind.<sup>4</sup> Exemplarisch soll dies im Folgenden am Beispiel von Caravaggios Darstellung der *Handlesenden Zigeunerin* aus der Mitte der 1590er Jahre erör-

(Abb. 1)

1 Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Hamburg 1989, St. 598 b.

2 Vgl. Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der

älteren Kunsttheorie, Berlin 1989 [zuerst 1924], S. 3.

3 Platon (wie Anm. 1), St. 598 d.

4 Man denke an Hieronymus Boschs *Hütchenspieler* (Musée Municipal, Saint-Germain-en-Laye) oder

Gerrit Dous Identifikation mit der Rolle des Quacksalbers (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), um nur die Spannweite eines solchen Vergleichs zu benennen.



(1) MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO  
*Die handelnde Zigeunerin*  
 Öl auf Leinwand, um 1595–98, Paris, Musée du Louvre.

tert werden.<sup>5</sup> Betrachtet man das Bild vor dem Hintergrund der platonischen Anklage, so gibt es sich als Allegorie der Malerei zu erkennen.<sup>6</sup> Der Künstler kokettiert offensichtlich mit dem Etikett „unedler“ Kunst, wenn er das in der nordalpinen Malerei seit langem bekannte Motiv des Handelns erstmalig zum alleinigen Thema eines Gemäldes erhebt.<sup>7</sup> Traditionell wird die Handleserei als betrügerisches Verfahren dargestellt. Sie wird als Sinnbild des vermessenen Wunsches des Menschen gesehen, sein ihm von Gott vorbestimmtes Schicksal

5 Was die umfangreiche Literatur zu Caravaggio betrifft, sei lediglich auf die eben erschienene Monographie von Sybille Ebert-Schifferer verwiesen. Vgl. mit weiterführender Literatur: Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009.

6 Michelangelo Merisi da Caravaggio: Die handelnde Zigeunerin, Öl auf Leinwand, 99 x 131 cm, Paris, Musée du Louvre.

7 Schon Howard Hibbard stellt fest, dass die Quellen für dieses Bildthema im Norden liegen, aber erst Caravaggio es zu einem gemäldewürdigen Einzelthema gemacht habe. Howard Hibbard: Caravaggio, New York 1985, S. 25.



erfahren zu wollen.<sup>8</sup> In der Kunst von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel gehört sie in diesem Sinne zur etablierten Ikonographie irdischer Laster.<sup>9</sup>

(Abb. 2)

Eine um 1510 entstandene Zeichnung von Hans Burgkmair zeigt, wie eine junge Frau von einer Zigeunerin und ihren Kindern während des Handlesens betrogen wird. Damit ihr die Zukunft vorhergesagt werden kann, hat jene ihre soeben gekauften Eier und einen Sack mit lauter Utensilien auf den Boden gestellt. Doch anstatt etwas über ihr künftiges Schicksal zu erfahren, wird sie nun auf raffinierte Weise bestohlen. Besonders verschlagen geht die Zigeunerin zu Werke, die der Frau in die Augen schaut, um sie dadurch abzulenken und ihr den Beutel entwenden zu können. Solche Szenen zeigen immer beides: den Betrug der Welt, aber auch die Leichtgläubigkeit der Opfer.

➤ So moralisch wie die Mitteleuropäer darf Caravaggio jedoch keinesfalls verstanden werden. Sein Bild ist eher als augenzwinkernd zu verstehen. Irving Lavin hat schon 1974 im Bezug auf Caravaggios frühe Genrestücke von der „Paradoxie wissender Naivität“ gesprochen.<sup>10</sup> Für sein Bild wählt der Maler den Typus des Halbfigurenbildes, wie er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen entwickelt wurde. Zudem legt er es als Querformat an. Neben der Fassung im Louvre ist eine zweite Version des Themas in den Kapitolinischen Museen in Rom überliefert.<sup>11</sup> Beide Bilder sind von außergewöhnlicher Qualität, sodass man davon ausgehen kann, dass sie jeweils von der Hand des Meisters stammen. In der Forschung wurde zudem darauf hingewiesen, dass eine Kopie wörtlicher

(Abb. 3)

8 Die Bibel verbietet an etlichen Stellen explizit die Suche des Menschen nach der Zukunft bei Wahrsagern und Zeichendeutern und verdammt diese Praxis als sündhaft vor Gott: z.B. Jesaja 8, 19; 3 Mose 19,31. Auf dem Trierer Provinzialkonzil von 1310 werden Zauberei und Wahrsagerei allen Christen verboten und in dem 1566 von Pius V. herausgegebenen „Catechismus Romanus“ wird das Wahrsageverbot bekräftigt. In vielen Gesetzbüchern wird Wahrsagerei sogar als Delikt unter Strafe gestellt. Vgl. Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung

aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neuern Zeit. Nachträge, Zweiter und letzter Band: M bis Z, Leipzig 1811, S. 474-476.

9 Pieter Bruegel d. Ä.: Die Predigt Johannes des Täufers, Museum der Schönen Künste, Budapest; Hieronymus Bosch: Der Heuwagen, Prado, Madrid.

10 „But a considerable body of scholarly literature is now available which tends to show that the seemingly innocent genre and mythological pictures with which Caravaggio's career in Rome began, also carry ulterior

meaning, morally ambiguous, perhaps, but certainly much more sophisticated than had been imagined.“ S. Irving Lavin: Divine Inspiration in Caravaggio's two St. Matthews, in: The Art Bulletin 61/1 (1974), S. 59-81, hier S. 59.

11 Michelangelo Merisi da Caravaggio: Buona ventura, Öl auf Leinwand, 115 x 150 cm, Rom, Pinacoteca Capitolina, Inv.-Nr. 131. Es ist umstritten, welches der beiden Bilder als Original und welches als Replik oder gar Kopie zu erachten ist. Die römische Fassung stellt im Vergleich zum Pariser Bild ein etwas älteres Paar dar.



(2) HANS BURGMMAIR D. Ä., *Zigeunerin und Marktfrau*  
1490er Jahre, Feder und schwarze Tinte, Stockholm, Nationalmuseum.

ausgefallen wäre.<sup>12</sup> Im Folgenden soll es um die Ambivalenz des Pariser Werkes gehen, präziser um seinen Status als Genrebild. Die Genremalerei zielt auf die Entmachtung des Betrachters ab, führt ihm nicht nur die Laster dieser Welt, sondern auch seine eigene Sündhaftigkeit und Täuschbarkeit vor Augen. In diesem Zusammenhang war es bereits vor Caravaggio gängig, sich ironischer Sprechweisen zu bemächtigen, bei denen es um unvorhersehbare Entwicklungen und widersprüchliche Wahrheiten geht.<sup>13</sup>

Caravaggio stellt sich in die Tradition nordalpiner Genremalerei, die man als sinnoffen bezeichnen könnte und deren Werke in der Regel mehr als eine „Er-

12 Zur Frage Replik oder Kopie vgl. Sybille Ebert-Schifferer (wie Anm. 5), S. 77.

13 Für diese Fragestellung greife ich auf eigene Forschungen zurück. Vgl. Verf.: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländi-

schen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 607-647. Was das

Problem der Bildironie betrifft vgl. Verf.: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999, S. 90-125.



zählung“ enthalten. Sie liefern schon insofern keine dominante oder privilegierte Sinnschicht, als sie zumeist keine Textquelle aufweisen, die im Sinne einer vorgängigen Referenz zu bewerten wäre. Im Unterschied dazu ist jede Darstellung einer Szene aus dem Neuen Testament potenziell auf die relevanten Evangelien hin überprüfbar.<sup>14</sup> Dementsprechend ist es dort am Ende der Text, der über die Beurteilung des Bildes entscheidet und eine leitende Perspektive auf das zu Sehende vorgibt. Dies gilt nicht in derselben Form für ein Thema der Genremalerei, da es von vornherein topischen Charakter hat.<sup>15</sup>

Die Historienmalerei setzt also ihren sprachlichen Sinn voraus, um ihn zu kommentieren, während die Genremalerei einen solchen Sinn erst einmal generieren muss. Im ersten Fall existiert ein Horizont richtiger, im zweiten Fall möglicher Deutung. Mehr noch, das Genrebild kann auf Umbewertung und Neubewertung des Gesehenen zielen. Es kann ironische Formulierungen enthalten, bei denen sich das Gegenteil von dem, was wir zunächst für wahr gehalten haben, als „eigentliche“ Botschaft herausstellt.<sup>16</sup>

Welche Umkehrungen dieser Art finden sich nun in Caravaggios Bild? Das junge Paar steht nebeneinander, ohne dass sich die beiden Körper überschneiden. Die Komposition ist auf einen Blick zu erfassen und wirkt beinahe ein wenig simpel. Scharf zeichnet sich der Kontur der Personen vor der monochromen ocker-braunen Wand ab. Zum Ort, an dem sich die Szene abspielt, gibt uns der Maler keine weiteren Hinweise. Der Umraum wird zur Fläche reduziert, auf der wir ein durch ein Fenster verursachtes Spiel von Licht und Schatten erkennen können. Was der junge abenteuerlustige Mann sucht, zeigt uns der Griff seines Degens, der eine angeberische Form aufweist. Er ist prominent inszeniert und ragt in den Raum des Betrachters hinein. Der junge Kavalier gibt nur vor, an seiner Zukunft interessiert zu sein. In Wirklichkeit gilt seine ganze Aufmerksamkeit dem hübschen Zigeunermädchen. Die junge Frau blickt den Jungen direkt an und bezaubert ihn durch ihr einnehmendes Lächeln, vor allem aber durch die zärtliche Geste, mit der sie seine rechte Hand ergriffen hat. Dass ihre Zärtlichkeit nicht ohne Folgen bleibt, zeigt einmal mehr der Degengriff. Auf den ers-

14 Eine neutestamentliche Ikonographie lässt sich etwa daraufhin befragen, ob ein Maler mehr oder weniger darstellt, als in der Bibel beschrieben wird. Der Betrachter kann zum Beispiel entdecken, dass eine bestimmte Episode nur in einem einzigen Evangelium existiert oder dass die

Evangelisten in ihrer Darstellung voneinander abweichen.  
15 Zum komplementären Zusammenhang von Topik und Kombinatorik vgl. Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 98-99.

16 Diese These vertritt ich in meinem Aufsatz zur holländischen Genremalerei: Müller (wie Anm. 13).



(3) MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO  
*Die handelnde Zigeunerin*, um 1595-98, Rom, Kapitolinische Museen.

ten Blick erzählt das Bild von einem amourösen Abenteuer, dem der Jüngling wahrscheinlich nicht gewachsen sein wird. Sein ebenso elegantes wie stutzerhaftes Äußeres täuscht nicht über seine Naivität und Ahnungslosigkeit hinweg. Caravaggio inszeniert ästhetische Rollen. Das heißt, wir werden auf den christlichen Kontext der Welt als Bühne und die Metapher des Welttheaters verwiesen, wie sie uns in der Zeit des Barock ja nicht selten begegnen.<sup>17</sup>

Bevor jedoch die Ikonographie weiter befragt werden kann, muss zunächst die Blickregie des Bildes nachvollzogen werden. Die Tatsache, dass beide Personen bis an die vordere Bildgrenze reichen, aktiviert den Bildraum vor dem Gemälde. Nähert sich der Betrachter dem Geschehen an, so fallen Bild- und Betrachtterraum in eins, wir können diese nicht mehr sinnvoll voneinander unterscheiden. Für diese Erfahrung ist die Größe des Bildes enorm wichtig. Mit ursprünglich einmal 94 auf 123 cm treten uns die dargestellten Personen als lebensgroß entgegen. Der Rezipient hat keine Distanz zum Geschehen. Im Gegenteil wird der Modus der Anschauung durch Immanenz bestimmt. Dem Betrachter wird der Eindruck vermittelt, als Zeuge dem Geschehen unmittelbar beizuwohnen.

Seit einer Restaurierung im Jahre 1977 ist bekannt, dass das Bild am oberen Rand um 8, links und rechts jeweils um 2,5 Zentimeter ergänzt wurde. Dies geschah, nachdem der Eigentümer Don Camillo Pamphili das Gemälde 1665 dem fran-

<  
Größe

17 Ernst-Robert Curtius:  
Europäische Literatur und

lateinisches Mittelalter, Bern  
1948, S. 148-154.



zösischen König Ludwig XIV. geschenkt hatte und das Bild beim Transport von Italien nach Frankreich einen Wasserschaden erlitt.<sup>18</sup> Die Restaurierung nahm man in Paris zum Anlass, das Bild zu vergrößern. So handelt es sich etwa bei der weißen Feder um eine fast vollständige Ergänzung von fremder Hand. Über die Möglichkeit zur Veränderung war man womöglich nicht unglücklich, entsprach das Bild doch nicht dem klassizistischen Geschmack des französischen Hofes. So beschrieb Chantelou das Gemälde wenig schmeichelhaft mit den Worten „sans esprit, ni invention.“<sup>19</sup> John Gash hat die Ergänzung des Bildes in diesem Sinne mit den Geschmacksvorstellungen der gerade gegründeten Académie Royale in Verbindung gebracht. In der französischen Hauptstadt habe man versucht, das dramatische „Close up“ der caravagesken Kunst abzumildern, um der ästhetischen Distanz klassizistischer Kunst zu genügen.<sup>20</sup>

Die Wahrnehmung des Bildes wird über die Lichtregie organisiert. Die stärksten Helligkeitswerte weist der rechte Blusenärmel des jungen Mädchens auf, der damit den Einstieg in die Handlung bietet. Der Blick der Zigeunerin leitet zum Gesicht des Knaben weiter. Sein Antlitz bezeichnet den stärksten Helligkeitswert auf der rechten Bildhälfte. Von hier aus führt ein Halbkreis, der durch den linken Arm des Kavaliere gebildet wird, zurück zur gegenüberliegenden Seite. Erst wenn man das Bild in der skizzierten Kreisbewegung durchmessen hat, betrachtet man die Hände der Zigeunerin und die ausgestreckte Hand des Knaben genauer. Selbst vor dem Original erkennt man nur bei genauem Hinsehen, dass die Zigeunerin im Begriff ist, dem Jüngling einen Ring von seinem Finger abzustreifen. Die extreme Miniaturisierung des Schmuckstücks stellt eine malerische Meisterleistung dar, die den Ring so sehr der Aufmerksamkeit entzieht, dass er kaum noch bemerkt werden kann. Dies ist der erste Betrug.

Das Sujet war nördlich der Alpen wie gesagt nicht neu. Gleichwohl sendet der Künstler mit seiner Themenwahl ein entscheidendes Signal an sein römisches Publikum aus. Die tendenziell anticlassische Genremalerei stellt insofern einen Hinweis dar, als der Künstler als Modernist wahrgenommen werden will, der sich nicht der Gattungshierarchie klassischer Kunsttheorie unterordnet.<sup>21</sup> In jedem

18 Lothar Sickel: Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu, Emsdetten 2003.

19 Diese Hinweise entnehme ich: John Gash: Caravaggio, London 2003, S. 50.

20 Ebd.

21 In mehreren Studien habe ich eine solche anticlassische Kunstpraxis untersucht. Vgl. Verf.: Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhun-

derts, hrsg. von Bodo Brinkmann und Wolfgang Schmid, Turnhout 2005 (Johann David Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut, 22.-23. November 2003), S. 73-89.



Fall war der Mailänder Maler mit den ästhetischen Praktiken einer anticlassischen Kunst, wie sie seit der Renaissance im Norden entwickelt wurde, bestens vertraut. In gewisser Hinsicht betreibt er mit der Wahl des niederen Genres Understatement, um den Betrachter dann umso stärker verblüffen zu können! Das beginnt damit, dass man glauben soll, es mit einem banalen Gegenstand und einer ebenso schlichten Komposition zu tun zu haben. Das Bild versetzt den Rezipienten also zunächst in den Status vermeintlicher Überlegenheit. Dann muss der Betrachter jedoch feststellen, dass nicht die Ikonographie des Bildes kompliziert ist, sondern seine Wahrnehmung, konstruiert Caravaggio doch ein Lehrstück über die trügerische Dimension des Sehens.

Der Knabe hat den linken Arm galant in die Seite gestemmt. Die Zigeunerin lächelt ihn an und hält mit zärtlicher Geste seine rechte Hand. Der Habitus des Jungen passt nicht recht zu seinem knabenhaften Gesicht. So ist immer wieder betont worden, dass der „Kavalier“ eindeutig zu jung für die erwachsene Rolle wirkt, die er hier spielen soll. Dies gilt in ähnlicher Weise für die „Zigeunerin“. Sie erscheint ein wenig älter und blickt dem Jüngling direkt in die Augen. In ihrer blitzsauberen, plissierten Bluse, mit hochgeschlossen bestickter Halsborte sieht sie so gar nicht wie eine arme Zigeunerin aus, mag auch ein solches Kostüm unter Zigeunerinnen jener Zeit durchaus üblich gewesen sein, wie in der Forschung festgestellt wurde.<sup>22</sup> Ihr Gewand jedenfalls, das über der rechten Schulter von einer schwarzen Schleife zusammengehalten wird, hat mit seinem roten Samtüberschlag nichts Armseliges an sich.<sup>23</sup>

Wenn die junge Frau mit ihrem verlockend-zärtlichen Lächeln dem Jüngling ein großes Liebesabenteuer prophezeit, so steht dies untrennbar mit ihrer Verführungskunst in Zusammenhang, die sie wirkungsvoll einzusetzen vermag. Die schöne Zigeunerin schaut dem Jungen keineswegs auf die Handfläche, wie es nötig wäre, sondern versucht, ihn mit ihrem Blick zu verzaubern.<sup>24</sup> Andernfalls könnte der Betrug nicht gelingen, denn blickte der junge Mann auf seine Hand, würde er den Diebstahl sofort bemerken. Stattdessen scheint er sich nur allzu bereitwillig betrügen zu lassen. Denn wie anders wollte man seinen melancholischen Blick erklären,

22 Vgl. Ebert Schifferer (wie Anm. 5), S. 74-78.

23 Im Ausst.-Kat. Caravaggio – Il Genio di Roma (1592-1623), Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Mailand 2001, wird festgestellt, dass es in der Zeit um und kurz nach 1600 in Rom eine

wahrhafte Mode des Themas der Zigeunerin gegeben habe, die sich in zahlreichen Theaterstücken und druckgraphischen Werke niedergeschlagen hat. Leider datieren jedoch alle Quellen, die für diese „Mode“ angeführt werden, nach 1600.

24 Vgl. hierzu vom Verf.: Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Lais von Korinth“ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (1998), S. 227-236.



wenn nicht dadurch, dass der Ring mit einem Treuegelöbnis in Verbindung steht, das dieser Kavalier nun zu brechen bereit ist. Lässt er den Diebstahl also bewusst zu? Dies lässt sich natürlich nicht definitiv klären. Zu klären ist allerdings, dass beide etwas anderes tun als sie vorgeben. Dies ist der zweite Betrug.

Zunächst glauben wir, es mit einer Komposition als Zeigeform zu tun zu haben. Wir meinen zu wissen, dass das Sichtbare und das Vorhandene in eins fallen. Alles scheint klar vor Augen zu liegen – ein Eindruck, der durch Caravaggios Wahl einer ebenso simplen wie eindringlichen Bildform hervorgerufen wird. Durch die ovale Komposition hat der Künstler seinem Bild und dem Blick des Betrachters einen Bewegungsimpuls gegeben, der immer wieder von neuem beginnt und nicht zur Ruhe kommt. Caravaggio entwirft ein Blickkarussell, in dem wir endlos im Kreis fahren, ohne aussteigen zu können. Bei aller suggerierten Momenthaftigkeit gestaltet das Bild einen Zeitverlauf. Der Künstler erweckt den Eindruck, als würden Erzählzeit und erzählte Zeit in eins fallen, in Wirklichkeit ist die Erzählzeit unabschließbar. Wir haben nicht unter Kontrolle, was wir sehen. Dies ist der dritte Betrug.

Schließlich muss auf das in formaler Hinsicht vermeintlich harmlose Spiel des Lichts auf der rückwärtigen Wand verwiesen werden. Es wurde in der Forschung bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die im Bild vorgeführte Lichtführung eigentlich unmöglich ist.<sup>25</sup> Von links nach rechts müsste die Wand dunkler und nicht heller erscheinen. Zudem lässt der sich abzeichnende dunkle Streifen im oberen Drittel auf einen Balken im Fenster schließen, der merkwürdigerweise hinter dem Kopf des Jungen keine Fortsetzung findet. Insgesamt gibt die Lichtregie dem Betrachter Rätsel auf. Es ist, als wären für die dargestellten Personen und Gegenstände unterschiedliche Lichtquellen relevant. Während sich die Lichterscheinung an der Wand dynamisch „ereignet“, wirkt die figürliche Szene des Vordergrunds durch das Licht zustandhaft, wie ein „eingefrorener Moment“. Im Unterschied dazu zeigt die rückwärtige Wand die Prozessualität der Lichtentfaltung und ihrer Realisierung im Sinne von Hell und Dunkel. Hier besitzt jede Farb- oder Lichterscheinung Identität nur im Sinne von Differenz. Derselbe Wandausschnitt, der gegenüber einem helleren als dunkel erscheint, zeigt sich gegenüber einem dunkleren als hell. Aber was sollen Begriffe wie Teil oder Ausschnitt überhaupt bedeuten, wenn diese nur willkürlich festzulegen sind? Wie soll sich an diesem Ort permanenter Veränderung Identität ereignen? Modern formuliert, könnte man hier von der Subversion philosophischen

25 Rainald Raabe: Der imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk,

Hildesheim 1996 (Studien zur Kunstgeschichte, Band 72), S. 60-69, hier S. 61.



(4) Anstückungen der Pariser Fassung nach 1665.

Identitätsdenkens sprechen. Caravaggio macht deutlich, dass dem Sichtbaren selbst eine Rätselstruktur eignet. Macht uns das Bild auch glauben, es mit der Gegenwart im Sinne der Präsenz zu tun zu haben, vergeht in Wirklichkeit die Zeit, ohne dass sich Gegenwart ereignet.<sup>26</sup> Dies ist der vierte Betrug.

In diesem Zusammenhang muss noch einmal an die nachträglich veränderte Bildsyntax erinnert werden. Durch die Hinzufügung des acht Zentimeter breiten Streifens am oberen Bildrand wird die Dramaturgie unablässig fortschreitenden Blickens insofern zurückgenommen, als ein gleichschenkliges Dreieck entsteht, das den im Kreis laufenden Bewegungsimpuls wenn auch nicht zum Stillstand bringt, so doch zumindest beruhigt. Die Pointe der ursprünglichen Bildform besteht darin, dass sich der Betrachter in der konkreten Anschauung dem naiven Knaben nicht als überlegen erweist. Wenn davon die Rede war, dass es sich bei dem Bild um eine Allegorie der Malerei handelt, so gehört zu dieser auch eine Allegorie des Betrachtens. Caravaggio bietet uns eine vordergründig erotische Lesart an, die uns die privilegierte Position ermöglicht, alles „durchschaut“ zu haben. In Wirklichkeit werden auch wir hinters Licht geführt. Uns ergeht es im Sinne einer Allegorie der Malerei nicht anders als dem verblendeten Kavalier, wir *wollen* betrogen werden.

Eine Fortsetzung dieses Spiels mit der Wahrnehmung findet im Bezug auf die Gesichter der beiden Hauptdarsteller statt, die uns ins Labyrinth der Ähnlichkeit füh-

(Abb. 4)

26 Augustinus: Bekenntnisse.  
Lateinisch und Deutsch, eingeleitet,  
übersetzt und erläutert von Joseph

Bernhart. Mit einem Vorwort von  
Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt  
a. M. 1987, S. 661.



ren, handelt es sich doch zwei Mal um dasselbe Gesicht, einmal als Junge und einmal als Mädchen. Dies fällt zunächst nicht auf, da Perspektive, Verschattung und Gestaltung des Haares bei beiden Köpfen so signifikant voneinander abweichen. Ähnlichkeit ist eine trügerische Kategorie, fallen in ihr doch Identität und Differenz zusammen. Man muss sich dieses Kunststück einmal vor Augen führen: In der Regel dient Malerei dazu, Ähnlichkeit herzustellen. Ähnlichkeit ist der Maßstab des Wiedererkennens. Sie ist die Grundlage aller Korrespondenz- oder Adäquationstheorien des Bildes. Bei Caravaggio nun geschieht das genaue Gegenteil. Der Maler macht sich einen Spaß daraus, das Ähnliche als unähnlich erscheinen zu lassen. Dies stellt ein brillantes Kunststück dar, das sich eines Virtuosen als würdig erweist, der uns jederzeit hinters Licht führen kann. Dies ist der fünfte Betrug.

Ähnlich virtuos und hinterhältig ist der Umgang mit dem Disegno, denn ein solches Spiel mit dem Nichtidentischen lässt sich auch für die geradezu atemberaubende Gestaltung der Umrisslinien der beiden Figuren beobachten. Diese Linien ändern mehrfach ihre Gestalt. An der linken Schulter der jungen Frau erscheint ein gemalter weißer Lichtstreifen, der am Oberarm zu einer schmalen schwarzen Linie wird, während die Umrisslinie am schwarzen Mantel des Jungen unmittelbar daneben nur ideell, als Gegensatz der beiden aneinanderstoßenden Flächen vorhanden ist. Diese „Linien“ changieren und verlieren ihre Identität. Man achte auf den weißen Lichtstreifen am Rand des dunklen Hutes des Jungen. Fließend geht das Haar des Jungen in die Krempe des Hutes über. Im Gegensatz dazu scheinen im unteren Teil die Körper beider Personen ineinander überzugehen, ohne dass man wüsste, wo dies genau stattfindet. Linien eignen nicht dem Gegenstand, sie konturieren etwas, das in Bewegung ist. Darüber hinaus müssen sie nicht zwingend schwarz ausfallen. Sie stellen ein Hilfsmittel dar, um die Wirklichkeit still zu stellen. Dies ist der sechste Betrug.

Das Bild stellt ein Kabinettstück dar, das im Detail aus lauter Überraschungen zusammengesetzt ist, die alle dasselbe Ziel verfolgen, Identität zu denunzieren. Alles ist in diesem Bild etwas und zugleich etwas ganz anderes. Im Bild erkennen wir, dass der Satz vom Widerspruch keine Geltung besitzt. Caravaggios Werk verfährt dabei nach dem Prinzip der Überbietung und hält für den aufmerksamen Betrachter immer weitere Überraschungen bereit. Die Dramaturgie der Wahrnehmung folgt dabei einer Logik der Amplificatio.<sup>27</sup> Narrationslogisch steht sowohl

27 Quintilianus, Marcus Fabius:  
Ausbildung des Redners. Zwölf  
Bücher, hg. und übers. v. Helmut

Rahn, 2 Bände, Darmstadt 1995  
[3. Auflage], Band 2, 8, 4, 3.



eine moralische Deutung offen als auch eine solche, die das Bildgeschehen komplizenhaft billigt. Schließlich bietet sich gar eine zotige Dimension an, die derb ausfallen kann, wenn man an die naheliegenden Konnotationen von „Degen“ und „Stechen“ denkt. Der Witz eines solchen Werkes ist jedenfalls nicht von der Praxis eines „lauten Betrachtens“ zu trennen. Die Dramaturgie der Bilderzählung rechnet mit einer dialogischen Auslegung, in der verschiedene Deutungsoptionen ausgesprochen werden. Die Entdeckungen werden umso amüsanter, wenn man sie einem zweiten oder dritten Betrachter mitteilen kann. Die Bildauslegung zielt auf Pointen. Sie setzt einen zum Amüsement bereiten Betrachter voraus, der einem solchen Bild gewachsen ist. <

Wenn in diesem Werk nichts ist, wie es scheint, dann stellt Caravaggio die Idee einer visuell zugänglichen Wahrheit in Frage. In der optischen Wahrnehmung hat es der Mensch nie mit der Wahrheit im Sinne konstanter Identität zu tun, sondern stets mit dem Schein. Der Künstler erlaubt sich einen Spaß, indem er die Malerei als Lügnerin, oder besser als Zigeunerin auftreten und sie dennoch an der Hervorbringung der Wahrheit teilhaben lässt. Platon wusste es: Alles Gaukelei. Doch gerade weil die Malerei nicht das Sein, sondern im Gegenteil den Schein als Schein zeigt, spricht das Bild die Wahrheit. Dies ist eine ironische Volte, aber hierbei bleibt es nicht. Caravaggio erfindet eine Allegorie, die die Malerei nicht nur aus der Fähigkeit zur Täuschung, sondern auch aus dem Wunsch, sich täuschen zu lassen, entstehen lässt. Jede Illusion, so lehrt uns das Werk, bedarf der Bereitschaft des Betrachters, sich täuschen zu lassen. Wer ein Bild ansieht, sieht immer beides, den Gegenstand des Bildes – das Bild als Etwas – und die durch es mögliche Projektion – die behauptete Fiktion, die das materielle Bild notwendig verschwinden lässt.<sup>28</sup> Caravaggio belässt es nicht bei den Anekdoten, die berichten, Vögel hätten nach den von Zeuxis gemalten Trauben gepickt und Parrhasios habe sich durch dessen gemalten Vorhang täuschen lassen.<sup>29</sup> Im Gegenteil lichtet er alle semantischen Anker, die das Bild im Wirklichen seinen Ausgangspunkt nehmen lassen. Nicht die Wahrheit interessiert den Künstler, sondern das Begehren. Psychoanalytisch gesprochen stellt die Verführung eine Projektion des „Ich“ dar, das am Ende sich selbst begehrt. Diese Verknüpfung stellt das eigentliche Thema von Caravaggios Genrebildern dar. Das Bild bestiehlt seinen Betrachter. Dies ist der Hauptbetrug.

28 Vgl. Dieter Mersch: Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen, in: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hrsg. von Gottfried Boehm et al.,

München 2007, S. 55-69, hier S. 58-62.

29 Vgl. Constanze Peres: *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos*, in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen*

künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, hrsg. von Hans Koerner et al., Hildesheim 1990 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste), S. 1-40.