

LITERATUR**Crow 1997**

Thomas Crow, *L'atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris 1997.

Knels 2019

Eva Knels, *Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I. – Kunstpolitik, Künstlerische Strategien, Internationale Resonanzen*, Hildesheim u. a. 2019.

Kohrs 2014

Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a. M./Basel 2014.

Korchane 2018

Mehdi Korchane, *Pierre Guérin 1774–1833*, Paris 2018.

Montargis 2019

Kat. *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, hg. v. Bruno Chenique/Sidonie Lemeux-Fraitot, Paris 2019.

Walczak 2019

Gerrit Walczak, *Artistische Wanderer. Die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution*, Berlin/München 2019.

DR. KLAUS HEINRICH KOHRS
Löffzstr. 4, 80637 München,
k.kohrs@gmx.net

Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios „Die Falschspieler“ als Metamalerei

An einem Tisch sitzen zwei Jungen, die miteinander Karten spielen und von einem Kiebitz beobachtet werden (*Abb. 1*). Links ist ein Backgammonspiel platziert, rechts befinden sich Spielkarten auf einem kleinen Zinnteller. Immer wieder wurde festgestellt, dass hier das dem Poker ähnliche Primiera gespielt werde, welches sich damals größter Beliebtheit erfreute (vgl. Feigenbaum 2014, 253–272). Schon auf den ersten Blick repräsentieren beide Spieler höchst unterschiedliche Temperamente. Dem Besonnenen links sitzt der Heißsporn rechts gegenüber. Einer denkt nach, der andere

agiert und scheint zum Sprung bereit. Man spürt, dass der entscheidende Moment des Spiels bevorsteht. Welche Karte wird der Junge ausspielen? Im Bild geht es weniger um den fruchtbaren Augenblick, als vielmehr um die Gestaltung unerträglicher Spannung.

I. Caravaggios Gemälde der sogenannten „Falschspieler“ gehört zu jenen Genrebildern, die zu Beginn der 1590er Jahre entstanden sind, als der Maler nach seiner Ausbildung in Mailand nach Rom kommt, um dort sein Glück zu machen. Das Werk misst 94,2 x 130,9 cm und befindet sich heute im Kimbell Art Museum zu Fort Worth. Wie auch das Gemälde der „Wahrsagerin“ (*Abb. 2*) aus den Kapitولينischen Museen in Rom hat sich dieses Werk im Besitz des Kardinals Francesco Maria Bourbon Del Monte befunden und wird im Inventar als „Un gioco di mano del Caravaggio con Cornice negra“ erwähnt (Hibbard 1983, 23; 272). Beide Arbeiten scheinen als Gegenstücke gedacht gewesen zu



Abb. 1 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Falschspieler, ca. 1595. Öl/Lw., 94,2 x 130,9 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum, Inv. AP 1987.06 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_The_Card_sharps_-_Google_Art_Project](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_The_Card_sharps_-_Google_Art_Project))

sein und hingen im Palazzo des Kardinals in unmittelbarer Nähe zueinander (Ebert-Schiffener 2009, 78f.; zu einem anderen Urteil gelangt Feigenbaum 2014, 256).

Mit dem Erwerb der „Falschspieler“ geht der Anfang der Beziehung zum ersten Mäzen einher. Giovan Pietro Bellori berichtet in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, dieser habe das Gemälde erworben und den Künstler in seine Dienste übernommen (Bellori 2018, 23). Das Bildsujet geht womöglich sogar auf Vorlieben des Förderers zurück, war dieser doch sowohl ein ambitionierter Sammler als auch passionierter Spieler, den Karten nicht abgeneigt. So erwähnt Gail Feigenbaum in ihrer Interpretation des Bildes einen Brief Del Montes, in dem von einem abendlichen Kartenspiel der Kardinäle Pietro Aldobrandini, Alessandro Farnese und Del Montes berichtet wird, bei dem Letzterer viel Geld verloren habe („si fece gran battaglia et Aldobrandino et io perdessimo se bene io più di lui“; Feigenbaum 2014, 263). Die Quelle macht deutlich, dass diese hohen Geistli-

chen mit großem Eifer spielten und bereit waren, hohe Summen einzusetzen.

Das Gemälde „Die Falschspieler“ hat zahlreiche Deutungen erfahren. Feigenbaum sieht den effeminierten Jungen mit Bezug auf eine Quelle des 17. Jahrhunderts metaphorisch als Opferlamm, das den Wölfen und Füchsen schutzlos ausgeliefert sei (Feigenbaum 2014, 262). Und so kann es nicht wundern, dass sie das Opfer-Thema als zentral erachtet und in den Spielern Nachfahren des verlorenen Sohnes entdecken will (Feigenbaum 2014, 260). Lorenzo Pericolo hingegen liest das Gemälde als eine Art Heroisierung des Betrügers, geht er doch davon aus, dass Caravaggio die Körperhaltung des mit Stilet bewaffneten Spielers Tizians martialischer „Bravo“-Darstellung aus Wien entlehnt habe (um 1515/20, Wien, KHM, Inv. Gemäldegalerie, 64; Pericolo 2011, 157–175). Im Unterschied dazu konzentriert er sich bei der Figur des vermeintlich Betrogenen auf Heiligen-Darstellungen, die seines Erachtens eine deutliche Ähnlichkeit zu Kopf- bzw. Körperhaltung aufwei-

Abb. 2 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Wahrsagerin, 1595. Öl/Lw., 115 x 150 cm. Rom, Musei Capitolini, Inv. PC 131 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg))



sen. Unter dem Gesichtspunkt des „poetischen Diebstahls“ zieht er zudem Giambattista Marinus Gedicht „Giuoco di Primiera“ hinzu, um weniger dem Kartenspiel als solchem Beachtung zukommen zu lassen, als vielmehr dem Spiel der Liebe, nicht zuletzt, um zu zeigen, dass Caravaggios Bild inhaltliche Auswirkungen auf Marinus Text gehabt habe, schwinde doch bereits im Gemälde ein erotischer Subtext mit (Pericolo 2011, 157–175). Giovanni Careri schließlich sieht in den „Falschspielern“ einen homoerotischen Bezug der Jungen untereinander insofern gegeben, als der vornehm gekleidete Spieler selbstversunken auf eine Karte in seiner Hand blickt, die der Interpret als eine Art narzisstischen Spiegel deutet (vgl. Careri 2017, 147). Einen Hinweis auf den amourösen Kontext kann man bereits dem Bild selbst entnehmen, denn eine der beiden, hinter dem Rücken verborgenen Karten ist eine Herzkarte, die deutlich für den Betrachter inszeniert, aber nicht ausgespielt wird.

Die im Folgenden vorgeschlagene Deutung will stärker dem Umstand Rechnung tragen, dass es sich bei Caravaggios Werk zuvorderst um ein Genrebild handelt. (Damit knüpfe ich an zahlreiche frühere Untersuchungen an, für die lediglich exemplarisch meine Arbeit zu Pieter Bruegel d. Ä. genannt sei; Müller 1999.) Wie schon das Gemälde der „Wahrsagerin“, so stellen auch die „Falschspieler“ ein Betrugsszenario dar (vgl. hierzu Mül-

ler 2010, 156–167). Damit ergibt sich die Frage, ob nicht mit dem Thema des Kartenspiels ein etablierter Topos nordeuropäischer Genrekunst genutzt wird, mit dem Caravaggio den Idealen klassisch-italienischer Kunsttheorie widerspricht, um im römischen Ambiente auf sich aufmerksam zu machen. Seit Walter Friedlaender wird dies in der Forschung unkritisch als „Einfluss“ und nicht als Statement bewertet (vgl. Friedlaender 1955, 81). Mehr noch, wenn sich der Maler explizit der Betrugs- und Laster-Ikonographie zuwendet, betreibt er Understatement und widerspricht der Gattungshierarchie. Denn in jener Zeit geht mit Poetik, Rhetorik und Kunsttheorie ein materiales Decorum einher: Je höher der dargestellte Gegenstand, desto wichtiger der verwendete Schmuck durch den Künstler, desto wichtiger aber auch der Künstler selbst. Wie das Drama vor der Komödie, so rangiert die Historien- vor der Genremalerei (vgl. hierzu Raupp 1983, 401–418; Müller 1999, 76–117). Letztere steht in der Gattungshierarchie weit unten. Dieses Bewertungssystem stellt Caravaggio infrage. So erwähnt bereits Plinius d. Ä. in seiner *Naturgeschichte* den Maler Peiraikos als ersten Genrekünstler, der Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches dargestellt, weshalb er den Beinamen „Schmutzmalers“ erhalten habe (dieser Hinweis auf Peiraikos schon bei Moffitt 2004, 110; Rosen 2009, 21; vgl. Müller 2013, 203–218). Indes spreche aus jenen



Abb. 5 Anonym (nach Lucas van Leyden), Die Kartenspieler, ca. 1550/99. Öl/Holz, 55,2 x 60,9 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Samuel H. Kress Collection, 1961. 9.27 (© Samuel H. Kress Collection)

Arbeiten vollendetes Vergnügen und Peiraikos Werke seien zu höherem Preis verkauft worden als die größten Bilder von vielen (Plinius 1978, 35; 113). Der antike Autor spricht von „picturae minores“, kleinen Bildern, worunter man sowohl deren Format, als auch deren niedere Bildthemen verstehen kann.

Die Pointe dieser antiken Quelle für Caravaggio besteht darin, dass sie seine Darstellungen von Wahrsagerei, Kartenspiel, Früchtekörben und erschrockenen Jünglingen aufwertet (Rosen 2011). Wer einem Genremaler den Sinn für Bedeutsames mit Hinweis auf die Antike abspräche, wäre in der unangenehmen Lage, sich durch die berühmteste antike Schrift zur Malerei widerlegt zu sehen. Mit der Genremalerei stellt sich Caravaggio in eine nordeuropäische Tradition (Falkenburg 1989) und bedient sich einer modernen Gattung (zur vormodernen Modernismus-Debatte vgl. Buck 1968, 75–90; außerdem mit kunsthistorischem Fokus Müller 2015, 87–89). Er kokettiert weder mit dem Titel eines neuen Apelles, noch einer anders gearteten Nachfolge. Im Gegenteil versucht der Maler seine Rezipienten durch die intellektuelle Dichte seines *conchetto* und die malerische Brillanz seines Gemäl-

des zu überraschen und sich über die Ansprüche der Kunsttheorie seiner Zeit insofern lustig zu machen, als sich der Rang eines Kunstwerks nicht zwingend über dessen Gegenstand, Technik oder Format ergibt (vgl. hierzu Müller 2011, 47–71). Zusätzlich haben Genrebilder, anders als Historienbilder, einen offenen Sinnhorizont. Ich will damit sagen, dass es keinen Text gibt, der das Bild auf eine Bedeutung hin festlegt. Dies setzt einen Betrachter voraus, der imstande ist, verschiedene Lesarten auszuprobieren. So ist für die niederländische Genremalerei auf die Form des barocken Gesprächsspiels verwiesen worden, bei dem unterschiedliche Deutungen angewandt werden konnten und es eine Art Wettstreit der Rezipienten gab (vgl. Müller 1994). Auch im vorliegenden Fall dient dem Maler das vermeintlich banale Thema des Kartenspiels zu einer extrem anspruchsvollen Bilderzählung. Aber wie geschieht dies genau?

II. Caravaggio vermittelt den Eindruck, als würde der auf seine Karten blickende Spieler links von den beiden anderen hereingelegt, verrät doch der geckenhaft gekleidete Kiebitz seinem Kompagnon mit den ausgestreckten Fingern seiner rechten Hand das Blatt seines Gegners. Daraufhin zieht dieser eine Karte hinter seinem Rücken hervor, um den Gegenspieler zu übervorteilen. Ein in diesem Zusammenhang auffälliges Bilddetail stellen die aufgeschnittenen Fingerkuppen der schweins-

ledernen Handschuhe dar, die dem Kiebitz ermöglichen, gezinkte Karten zu erkennen. Dem Rezipienten wird deutlich, dass diese Ganoven ‚mit allen Wassern gewaschen‘ sind. Im Unterschied dazu hebt der Künstler die Naivität des nachdenklichen Jungen insofern hervor, als er ihn besonders feminin gestaltet, mit Hilfe der roten Lippen, der schön geschwungenen Augenbrauen, der ausdrucksstarken Wimpern und seiner roten Wangen. Er wird den beiden anderen gegenüber als hilflos dargestellt, erhalten wir doch den Eindruck, er könne ‚kein Wässerchen trüben‘. Auf seiner Seite gibt es nichts zu entdecken. Nichts – außer seinem ehrlichen Gesicht und der durch die helle Manschette hervorgehobenen Hand.

Die Falschspieler haben ein dankbares Opfer gefunden, worin alle Exegeten übereinstimmen. Mit dieser Erkenntnis entspricht Caravaggios Bilderzählung durchaus den Konventionen der Genremalerei, bei der im Laufe des 16. Jahrhunderts immer häufiger die Naivität und Dummheit des Op-

fers zum Thema gemacht wird (Müller/Münch 2015, 3–14). Dass es auf dieser Welt Diebe und Betrüger gibt, wird man nicht ändern können, aber dann sollte man besser aufpassen und misstrauisch sein. So glauben Interpreten bis heute, den unvorsichtigen Spieler tadeln oder ihn bemitleiden zu müssen. Exemplarisch sei Jutta Helds Einschätzung des Jungen als „töricht und naiv“ genannt



Abb. 3 Israhel van Meck-nem, Kartenspielendes Paar (aus der Serie „Die zwölf Szenen aus dem Alltagsleben“), ca. 1495–1503. Kupferstich, 16 x 11 cm. London, British Museum, Inv. 1843,0513.216 (© Trustees of the British Museum)

(vgl. Held 1996, 33 oder Sebastian Schützes Einschätzung, dass die Falschspieler Naivität und Unerfahrenheit ihres Mitspielers ausnützten; vgl. Schütze 2015, 70). Klaus Krüger erachtet ihn gar als „rein“ und „arglos“ (vgl. Krüger 2001, 257).

Dass wir es jedoch keinesfalls mit einer wirklich gefährlichen Situation zu tun haben, macht das jugendliche, fast noch kindliche Alter der Kartenspieler deutlich. Mag der ‚Gauner‘ vorne rechts auch mit einem Stilet ausgestattet sein, so ist die Angst vor einer Messerstecherei (vgl. Ebert-Schifferer 2009, 79) durchaus unbegründet. Umso mehr, als ja gar nicht um Geld gespielt wird. Im Unterschied zu anderen Genre-Darstellungen desselben Sujets sehen wir keine Münzen auf dem Tisch liegen, was nichts anderes bedeutet, als dass die Spieler selbst den Einsatz bilden (Feigenbaum 2014, 257). Diese Entdeckung findet eine Bestätigung, wenn man auf das Tric-Trac-Spiel blickt, auf dem sich drei kleine Würfel und der dazugehörige elfenbeinerne Becher, aber keine Spielsteine befinden.

Howard Hibbard hat früh auf die nordeuropäische Tradition des Themas verwiesen, das Caravaggio als eine Szene „of genre-like pantomime“ organisiere, „carefully staged for our amusement“ (Hibbard 1983, 24f.). Dieser Deutung folgt Jutta Held, wenn sie schreibt, dem Künstler gehe es um ein Studium der Physiognomien der Personen (Held 1996, 33). In der Tat hat Caravaggio die Psychologie der Szene ein wenig karikaturhaft übertrieben, starrt der Kiebitz doch mit weit geöffneten Augen, während sein Kompagnon bemüht ist, die betrügerische Aktion heimlich durchzuführen. Wie aufgeregt er dabei ist, glaubt man dem vor Spannung und banger Erwartung geöffneten Mund entnehmen zu dürfen.

Wie schon mit dem Thema der wahrsagenden Zigeunerin, so stellt sich der Künstler auch mit dem Kartenspiel-Sujet in eine nordeuropäische Tradition, wenn man an Israhel van Meckenems Kupferstich vom *Kartenspielenden Paar* (Abb. 3) denkt (zahlreiche Vergleiche schon bei Pericolo 2011, 170f.). Bereits in diesem Werk aus dem 15. Jahrhundert geht es um die Antinomie in Spiel und Liebe – also den Umstand, dass wir gleichzeitig

mit- und gegeneinander spielen und den Gegner bekämpfen. Dies jedenfalls gilt für eine höfische und vormoderne Liebeskonzeption, bei der Jagd-, Kampf- und Betrugsmetaphern verwendet werden, die sich bis in die antike Liebeskunst eines Ovid zurückverfolgen lassen (Luhmann 1982, 77). So zeigt van Meckenems Stich, dass der männliche Spieler die Hand erschrocken emporgerissen hat, weil ihn die ausgespielte Karte überrascht und er entdecken muss, in eine Falle getappt zu sein.

Wie gängig dieses Genrethema war, macht darüber hinaus ein Kupferstich des Meisters „bxg“ deutlich (Abb. 4). Einmal mehr haben wir es mit verschlagenen Spielern zu tun, die sich mit unterschiedlichen Mitteln bekämpfen. Wie zu erwarten, trägt der Mann ein Schwert, während die Frau an ihrem Gürtel ein Stilet mit sich führt, welches man übersehen könnte. Bereits Lucas van Leyden hat vor Caravaggio das Thema von Karten- als Liebespiel zu Beginn des 16. Jahrhunderts mehrfach ins Medium des Tafelbildes überführt (Abb. 5). Dabei rückt schon der niederländische Künstler den Betrachter eng an den Spieltisch heran, sodass die Spielerinnen und Spieler als Halbfiguren erscheinen. Auch in van Leydens Tafel wird uns die Rolle eines dem Spiel folgenden Zuschauers zugewiesen, der am Ende nicht weiß, wer hier mit wem zusammenspielt und noch viel weniger, wer wen beehrt.

III. Caravaggio verbindet in seinem Gemälde ebenfalls die Themen von Liebe und Spiel. Allerdings leistet er dies auf unvorhersehbare Weise und führt uns an der Nase herum, verbirgt er doch einen Betrug, indem er einen anderen zeigt. Er entwirft mit dem Gemälde der „Falschspieler“ eine nicht zu durchschauende Schachtelerzählung, bei der sich die Betrüger am Ende als Betrogene und als unterlegen erweisen. Die absichtsvolle Täuschung des Betrachters ist dabei das eigentliche Thema des Bildes (Geitner 1992, 51–106). So ist es kein Zufall, dass wir uns der Figur des Kiebitzes gegenübergestellt sehen, der durch sein Glotzen das Sehen selbst thematisiert. Hat sich dieser soeben noch in einer sicheren Position gewähnt, muss er nun entdecken, dass er selbst getäuscht

Abb. 4 Monogrammist bvg, Kartenspielendes Paar, 1470–90. Kupferstich, 8,9 cm (Durchmesser). München, Graphische Sammlung (Pericolo 2011, S. 170, Abb. 74)



wurde, denn auch das Opfer betrügt! So richtet sich sein Blick nicht, wie so oft behauptet, auf das Blatt, sondern auf den Rücken des Jungen, der seinerseits Karten versteckt hält, um zu betrügen. Erschrocken muss der Ältere dies entdecken und erkennen, dass sich seine Überlegenheit in Luft auflöst. Auch wir glauben, klüger als alle Dargestellten zu sein, bis wir entdecken, selbst hinters Licht geführt worden zu sein. Mit dem Motiv des Kiebitzes geht ein Rollenspiel einher, in dem wir uns als Betrachter wiedererkennen sollen. Denn sobald wir dies leisten, können wir beantworten, was der Kiebitz auf der gegenüberliegenden Seite eigentlich sieht – das gleiche wie wir!

Hat man diese erzählerische Volte erkannt, erweisen sich beide Jungen als Betrüger. Die Metapher des Kartenspiels wird zum Sinnbild für den Zusammenhang von Illusion und Täuschung. So haben Vorder- und Rückseiten der Karten ihre existenzielle Entsprechung im Innen und Außen des Menschen, dessen wahre Absichten und Beweggründe wir nicht überprüfen können. Das Bild bringt diese Ambivalenz zum Ausdruck, wenn der Unterschied von Schein und Sein offenbar wird. Caravaggio organisiert das Geschehen als Schachtelerzählung, von der wir zunächst glauben zu wissen, dass wir deren Beobachter sind, bis wir entdecken müssen, selbst Teil der darin geschilderten Pointe zu sein.

Unser ambivalentes Involviert-Sein in das Bild und unsere Verkenntung des Bildgeschehens sind

die Konsequenz einer vom Künstler gestellten Falle, denn offensichtlich gibt das Gemälde nicht alle Informationen auf den ersten Blick preis. Im Gegenteil nimmt der Maler die Rolle eines Betrügers ein und verweigert uns Klarheit und Durchschaubarkeit seiner Erzählung. Zugleich warnt er uns vor falschen Autoritäten. Diese gleichzeitige Auf- und Abwertung der Malerei zu einem kritischen wie auch betrügerischen Instrument gilt es zu betonen. Sie produziert Schein und fragt doch nach dem Scheincharakter der Welt. Damit reagiert Caravaggio in ironischer Form auf Platons Kritik der Malerei im *Staat*, bei welcher der Philosoph ein vernichtendes Urteil über die mimetischen Künste ausspricht (Platon 1961, 598b; vgl. Panofsky 1989, 12). Dieses Urteil widerlegt Caravaggios Werk insofern, als sich Wahrheit durch Lüge offenbart. Das Paradox wird zur Bildform. Wir nehmen immer nur die Vorderseiten der Dinge wahr, Rückseiten bleiben unsichtbar. Die Wirklichkeit erschließt sich nicht objektiv, sondern perspektivisch. Edmund Husserl hat dieses Phänomen „Ab-schattung“ genannt und damit zu verstehen gegeben, dass wir im Akt der Weltwahrnehmung unsere Seheindrücke permanent durch unser Wissen

ergänzen müssen. Nachgerade klassisch ist die Definition: „Die Abschattung [...] ist prinzipiell nicht von derselben Gattung wie Abgeschattetes. Abschattung ist Erlebnis. Erlebnis aber ist nur als Erlebnis möglich und nicht als Räumliches. Das Abgeschattete ist aber prinzipiell nur möglich als Räumliches (es ist eben im Wesen räumlich), aber nicht möglich als Erlebnis.“ (Husserl 1977, 86)

Um den Betrug des Bildes zu kommentieren, hält der Künstler für den Betrachter verborgene Hinweise bereit. Zunächst werden die Falschspieler durch ihr Tun charakterisiert. Ihre (Ver-)Kleidung verschafft ihnen eine zweifelhafte Eleganz, um Opfer in der gehobenen Gesellschaftsschicht zu finden. Dabei geben die Federn als Attribute einen deutlichen Hinweis auf den unstillen Lebenswandel dieser Tunichtgute (Art. Feder, in: *RDK-Labor*). Der junge Falschspieler rechts wird durch eine geckenhaft inszenierte Straußenfeder charakterisiert, die im vorderen Teil beleuchtet und im hinteren verschattet erscheint. Der ältere Mann durch jene einer diebischen Elster. Die schwarze Feder der Kopfbedeckung des vermeintlich harmlosen Jungen links nehmen wir zuletzt wahr. Auf diese Weise werden alle drei Personen durch das gleiche negative Attribut gekennzeichnet. Dabei ist besonders die Darstellung der Straußenfeder in technischer Hinsicht ein Bravourstück, als würde sich der Maler selbst loben.

Wer betrügen will, muss über bestimmte Fähigkeiten verfügen. Die Effizienz einer Falle hängt von der Fähigkeit des Jägers ab, uns ein Gefühl der Sicherheit oder gar Überlegenheit zu vermitteln, das sich am Ende als Illusion erweist. Ein guter Falschspieler weiß um die Schwächen seiner Opfer. Er stellt Fallen, indem er deren Handeln vorherzusehen vermag. Wie also ist es dem Falschspieler Caravaggio gelungen, uns zu betrügen? Zunächst einmal über die Zuweisung einer Rolle, werden wir doch zu Komplizen der Falschspieler. Sodann über die Verwendung einer klugen Bildgrammatik. Dem Gemälde ist ein gleichschenkliges Dreieck eingeschrieben (*Abb. 6*), bei dem unser Blick von links unten in die Mitte nach oben geführt wird, um schließlich wieder rechts unten zu enden. Auf diese Weise sehen wir zunächst das un-

schuldige Gesicht des Knaben links, den Kiebitz daneben und abschließend die hinter dem Rücken gehaltene Hand seines Kompagnons. Darüber hinaus wird unser Urteil durch die Farb- und Lichtregie bestimmt. Auf Gesicht und rechte Hand des „arglosen“ Knaben fällt helles Schlaglicht, während wir in der Dunkelheit der gegenüberliegenden Seite die betrügerische Hand seines Gegners entdecken müssen. Auf diese Weise vermittelt uns der Künstler den Eindruck, als hätten wir das Geschehen des Gemäldes durchschaut.

Caravaggio kommentiert in den „Falschspielern“ sein Tun als Maler. Auch er ist ein Falschspieler, zudem ein besonders gerissener, der Fiktionen herstellt, die nicht auf den ersten Blick zu durchschauen sind. Betrachter hingegen sind Kiebitze. Sie versuchen, die Geheimnisse der Bilder auszuspienieren. Der Künstler zeigt in seinem Gemälde eine betrügerische Welt, die im antiken Diktum „Mundus vult decipi“ oder in der Vorstellung vom „Welttheater“ ihren prominentesten Ausdruck gefunden hat (Curtius 1948, 148–154). Dabei tarnt sich Malerei als gespielte Unschuld und erfährt im vermeintlich harmlosen Spieler ihre Personifikation, der sich als gewitzter Betrüger herausstellt (Ordine 1999, 114–131). Während das verbrecherische Paar sofort als solches identifiziert werden kann, gelingt es dem Jungen, relativ lange unentdeckt zu bleiben. Auch müssen wir im Laufe der Betrachtung des Gemäldes entdecken, dass bestimmte Motive mehr als eine Bedeutung haben. In Bezug auf die Bildhandlung zeigt der Kiebitz mit den ausgestreckten Fingern seiner emporgerissenen Hand seinem Mitspieler zunächst die Zahl drei an. Sodann erscheint das Motiv des manipulierten Handschuhs als Metapher betrügerischer Absicht. Die klassische Bedeutung der Schwurhand wird in ihr Gegenteil verkehrt, könnten wir uns bei diesem Hallodri doch sogar einen Meineid vorstellen. In einem Brief von Pietro Aretino an Battista Zatti aus dem Jahre 1537 existiert ein in Bezug auf Gesten interessanter Passus, in dem der Autor Handgesten in Frage, wenn nicht gar ihre Lügenhaftigkeit (*giurano il falso*), Obszönität und Negativität herausstellt, wenn er schreibt: „Le mani starieno bene ascose; perché esse giuoca-

Abb. 6 Caravaggio, Die Falschspieler, Schema

no i danari, giurano il falso, prestano a usura, fanno le fica, stracciano, tirano, danno de le pugna, feriscono, e amazzano“ (zit. nach: Procaccioli 2009, 237). Haben wir die Bildhandlung endlich durchschaut, wird die Hand zu dem, was sie ist: eine Geste des Erschreckens.



Das Thema des Kartenspiels verweist auf die deutsch-niederländische Graphik und Genrekunst. Dort kommt dem Sujet die Aufgabe zu, die Wechselhaftigkeit der Liebe zu veranschaulichen und ihren unbeherrschbaren Ausgang zu charakterisieren. Die Fähigkeit zur Täuschung in Liebesdingen ist dabei besonders wichtig. Indem man Unschuld vorgaukelt, erscheint man besonders attraktiv. Wer sich verliebt, hat sich strategisch zu verhalten und seine wahren Absichten zu verbergen. Liebende sind Fallensteller, die ihre Opfer durch Unschuld anzulocken haben, um sie dann zu überwältigen. So redet das Gemälde der „Falschspieler“ über den Betrug nicht als ein verwerfliches, sondern notwendiges Geschehen, denn in Liebesdingen wie auch in der Kunst wollen alle betrogen werden.

ZITIERTE LITERATUR

Art. Feder: in: *RDK-Labor* (<http://www.rdklabor.de/wiki/Feder>).

Bellori 2018: Giovan Pietro Bellori, *Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Italienisch/Deutsch, hg. v. Valeska von Rosen, Göttingen 2018.

Buck 1968: August Buck, Aus der Vorgeschichte der „Querelle des anciens et des modernes“ in Mittelalter

und Renaissance, in: Ders.: *Die humanistische Tradition in der Romania*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1968, 75–90.

Careri 2017: Giovanni Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Mailand 2017.

Curtius 1948: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Ebert-Schifferer 2009: Sibylle Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009.

Falkenburg 1989: Reindert L. Falkenburg, „Alter Einoutus‘: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilvenconceptie, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 40 (1989), 40–66.

Feigenbaum 2014: Gail Feigenbaum, Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour, in: *Caravaggio. Reflections and Refractions*, hg. v. Lorenzo Pericolo/David M. Stone, Farnham 2014, 253–272.

Friedlaender 1955: Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

Geitner 1992: Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert* (Communicatio, Bd. 1), Tübingen 1992.

Held 1996: Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996.

Hibbard 1983: Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.

Husserl 1977: Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, 1. Halbband: Text der 1.–3. Auflage – Nachdruck, hg. v. Karl Schuhmann, Den Haag 1977.

Krüger 2001: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

Luhmann 1982: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982.

Moffitt 2004: John F. Moffitt, *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson 2004.

Müller 1994: Jürgen Müller, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Kühlmann, Frankfurt a. M. [u. a.] 1994, 607–647.

Müller 1999: Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

Müller 2010: Jürgen Müller, Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios „Handlesender Zigeunerin“ aus dem Louvre, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hg. v. Steffen Haug et al., Köln 2010.

Müller 2011: Jürgen Müller, „Antigisch Art“ – Un contributo alla ricezione ironica dell' antichità da parte di Albrecht Dürer, in: *Dürer, l'Italia e l'Europa*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer/Kristina Herrmann Fiore (Studi della Bibliotheca Hertziana, 6), Mailand 2011, 47–71.

Müller 2013: Jürgen Müller, Laokoon als Simulant. Gerrit van Honthorsts „Der Zahnreißer“ in neuer Deutung, in: *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, hg. v. Hartmut Böhme/Beate Slominski, Paderborn 2013, 203–218.

Müller 2015: Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts „Nachtwache“*, Leiden 2015.

Müller/Münch 2015: Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch, Zur Einführung: Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, in: *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, hg. v. dens., Wiesbaden 2015, 3–14.

Ordine 1999: Nuccio Ordine, *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels*. Aus dem Italienischen v. Christine Ott, München 1999.

Panofsky 1989: Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Be-*

griffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1. Aufl. 1924), Berlin 1989.

Pericolo 2011: Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the „Istoria“ in Early Modern Painting*, London 2011.

Platon 1961: Platon, *Der Staat. Über das Gerechte*. Übers. u. hg. v. Otto Apelt. 8. Aufl., Hamburg 1961.

Plinius 1978: Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde*. Lateinisch – Deutsch. Buch XXXV. Farben, Malerei, Plastik, hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978.

Procaccioli 2009: Paolo Procaccioli, Dai „Modi“ ai „Sonetti Lussuriosi“. Il ‚capriccio‘ dell'immagine e lo scandalo della parola, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 38, 2. Heft (Mai/August 2009), 219–237.

Raupp 1983: Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), 401–418.

Rosen 2009: Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.

Rosen 2011: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. v. Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck, Zürich 2011, 471–488.

Schütze 2015: Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015.

PROF. DR. JÜRGEN MÜLLER
 Institut für Kunst- und
 Musikwissenschaft der TU Dresden,
 August-Bebel-Str. 20, 01219 Dresden,
juergen.mueller@tu-dresden.de