

einem eitlen Mädchen widerfährt, raum- und zeitlos. Der Maler hat den entscheidenden psychischen Augenblick als vollkommene Verinnerlichung dargestellt; das ermöglicht dem Betrachter Empathie für den eigenen meditativen Nachvollzug. Das war ein Kernanliegen der Oratorianer, einer von Filippo Neri gegründeten Glaubensgemeinschaft (s. S. 90 f.), der viele Teile der damaligen römischen Gesellschaft anhingen und die auch Caravaggios Kindheit geprägt hatte. Jeder war aufgefordert, das Heilige im Hier und Jetzt zu erkennen. Als Exempel dafür, wie jeder normale Sterbliche durch echte Bekehrung zum Heil gelangen kann, wurde Magdalena in Predigten häufig herangezogen. Diesem Gegenwartsbezug ordnet sich die scheinbare Alltäglichkeit der Darstellung ein, die Bellori so auffiel. Der erste nachweisbare Besitzer des Gemäldes war Gerolamo Vittrici, ein Anhänger der oratorianischen Frömmigkeit.

Vittrici gehörte auch die *Handlesende Zigeunerin* (Louvre) (Abb. 7), für die der Maler Bellori zufolge einfach eine Zigeunerin von der Straße geholt habe, um sie abzumalen. Es ist im Gegensatz dazu schon lange bemerkt worden, dass Caravaggio hier nicht der zerlumpten Realität der römischen Gassen folgt, sondern einer ikonographischen Tradition der Darstellung von Zigeunerinnen, und deren Tracht sorgfältig gewaschen und plissiert wiedergibt. Auch die Kleidung des jungen Stutzers entspricht nicht ganz der zeitgenössischen Mode, sondern eher einer Kostümierung. Damit verweist das Bild, wie auch das Sujet an sich, auf Literatur und Theater; seit der Mitte des 16. Jahrhunderts war die Gattung der *zingaresca* en vogue, moralisierende Komödien um das Thema Liebe, Verführung und Betrug und um die Sünde, die Zukunft erfahren zu wollen. Sie wurden – häufig in eigens geliehenen Kostümen – während des Karnevals an allen Straßenecken Roms, aber auch in privaten Akademien und Palästen aufgeführt. Ein besonders erfolgreicher Autor von *Zingaresche* in Rom war der Maler Giovanni Briccio, der vermutlich gleichzeitig mit Merisi in der Werkstatt Giuseppe Cesaris (s. S. 28) arbeitete. Caravaggio konzentriert die Gefahren, vor denen die Gattung warnen sollte, zu einem zentralen psychologischen

Moment. Der junge Mann stemmt mit Imponiergehabe den linken Arm auf die Hüfte, kann aber, wie der Blickwechsel zeigt, der verführerischen Erotik, die Zigeunerinnen nachgesagt wurde, nicht widerstehen. Das zeigt sich auch im subtilen Handspiel. Die Wahrsagerin spreizt den kleinen Finger ihrer linken Hand ab, man meint zu spüren, wie zart sie das Handgelenk des Betrogenen umfasst. Der merkt nämlich gar nicht, dass sie ihm dabei seinen Ring vom Finger zieht (der heute mit bloßem Auge kaum noch zu erkennen ist).

Die Vittrici liebten das Theater. Das Thema kam ihnen also sicher entgegen, und Caravaggio setzte es in ein für Rom ganz neues Format um, das es allerdings in der Lombardei und in Venedig schon länger gab und das er sicher von seiner Lehrzeit her kannte, das Querformat mit nah an den Betrachter gerückten Halbfiguren. Der Betrachter sitzt hier sozusagen in der ersten Reihe und erlebt die Szene im *close-up*. Das Licht fällt von links oben auf die Rückwand; um was für einen Raum es sich handelt, erfährt der Betrachter, wie meistens bei Caravaggio, nicht. Er konzentriert sich ganz auf die Figuren, die zusätzlich von schräg vorn beleuchtet werden – seine Szenen erhalten ihr Licht nie aus einer einzigen Richtung. Diffuser ist die Lichtsituation in einer Variante des Sujets in den Kapitولينischen Museen in Rom (Abb. 1). Sie ist größer und zeigt die Figuren etwas weiter vom Betrachter abgerückt. Lange gingen die Meinungen darüber, welches die frühere Version sei und ob das römische Bild überhaupt von Caravaggio selbst stamme, auseinander. Seit der Restaurierung und Untersuchung des Gemäldes in Rom hat sich die Ansicht verfestigt, dass es eigenhändig und die frühere Fassung sei. Es befand sich in der Sammlung von Caravaggios bedeutendstem Förderer, dem Kardinal Francesco Maria Del Monte, und ist ziemlich sicher nicht in der Zeit entstanden, als Merisi in dessen Palast wohnte und arbeitete, sondern früher. Es gehört vielleicht zu jenen Werken, die Del Monte bei dem Kunsthändler Costantino Spata gekauft hatte, ein Vorgang, den Baglione erwähnt, ohne zu präzisieren, welche Sujets der Kardinal dort erworben hat. Der Arzt und Polygraph Giulio Mancini wiederum überliefert, Caravaggio habe die *Wahrsagerin* für nur



1 Handelnde Zigeunerin, 1595–1597 (?),
Rom, Kapitolinische Museen

8 *scudi* verkauft, womit er belegen will, wie schwierig die ersten Jahre in Rom für Caravaggio waren. Das könnte sich auf einen Verkauf an Spata beziehen. Immerhin, von 10 *scudi* konnte man einen Monat lang ordentlich leben.

Jedenfalls war dieses neue Thema höchst erfolgreich. Mancini, selbst Kunstkenner und Sammler, ließ 1614 eine Kopie für sich anfertigen, heimlich und unter Bestechung eines Dieners, da Del Monte das Kopieren seiner Caravaggios prinzipiell nicht erlaubte, zu diesem Zeitpunkt aber eine Ausnahme für einen Fürsten aus dem Norden machen musste – so überredete Mancini den Kopisten, doch gleich Zweitfassungen für ihn mitzumachen. Schon Anfang 1607 hatte er eine Kopie von einem «Schüler Michelangelos» anfertigen lassen und riet seinem Bruder in

Siena brieflich, diese für 10 oder 12 *scudi* zu verkaufen, da er sich weitere Kopien beschaffen könne; er handelte nämlich auch eifrig. Aber nun kostete eine Kopie schon mehr, als Merisi für das Original erhalten hatte! Ein Briefpassus von 1608 lässt den Schluss zu, dass es damals schon mehrere Kopien der *Zingara* auf dem römischen Markt gab; 1613 wurde eine Fassung für stolze 300 *scudi* verkauft (eigentlich der Preis für ein Original). Die Korrespondenz des geschäftstüchtigen Arztes ist insofern erhellend, als sie erstens die Preissteigerungen spiegelt, die selbst Kopien nach Caravaggio erfuhren, zweitens einen mysteriösen Schüler Caravaggios nach dessen Flucht aus Rom 1606 erwähnt, und drittens offenlegt, welchen Erfolg das Sujet hatte. Die wahrsagende und/oder betrügende Zigeunerin wurde zu einem beliebten Motiv der sog. Caravaggisten, jungen Malern aus aller Herren Länder, die nach Caravaggios Tod nach Rom zogen und aus der Adaptierung und Umformung seiner Themen und seiner Beleuchtungsregie eine europäische Stilbewegung schufen. Damit etablierten sie eine neue, erfolgreiche Gattung, die Caravaggio so gar nicht vorgeschwebt haben dürfte – die Genremalerei.

Das Klischee des kunstlosen Malers, der undifferenziert und ohne geistigen Entwurf, ja ohne die handwerkliche Grundlage des Zeichnens direkt nach dem Modell arbeitet, zieht sich, wie man sehen konnte, durch alle Quellen, von den frühen, deren Autoren Caravaggio noch erlebt und wahrscheinlich gekannt haben, bis zu den späteren und bis in die moderne Kunstgeschichtsschreibung. Es geht wahrscheinlich auf ihn selbst zurück; es entspricht einem Bild, das er vermutlich in konsequenter Selbststilisierung von sich zu geben suchte. Dafür spricht eine ganz frühe Bemerkung bei dem niederländischen Traktat-Autor Karel van Mander, der 1603 Folgendes über Caravaggio gehört hat: Der behaupte, dass alles, was nicht direkt nach dem Leben gemalt werde, Kinderkram sei; er male keinen einzigen Strich, der nicht nach dem Leben kopiert sei. Und in dem bereits erwähnten Prozess von 1603 antwortete Caravaggio dem Untersuchungsrichter auf die Frage, wen er denn für einen erstklassigen Maler halte, dass er nur diejenigen als solche anerkenne,

welche die «Dinge der Natur» gut nachahmen könnten. Das deckt sich mit der Aussage aus zweiter Hand, die van Mander festhält.

Wenn Caravaggio also darauf beharrt, er male lediglich Natur (seine Gemälde verraten ganz anderes) und zugleich geheimhält, wie er das macht, dann verleugnet er die Kunsteigenschaften seiner Malerei. Die auf die aristotelische Rhetorik zurückgehende sog. *dissimulatio artis*, das Verstecken der Kunst hinter dem Anschein spontaner Natürlichkeit, ist ein alter Kunstgriff, der besagt: *ars est celare artem*, Kunst ist, die Kunst zu verbergen. In der Kunsttheorie seiner Zeit war die Nachahmung der Natur das höchste Ziel aller; dieses Ziel erreicht zu haben, beanspruchte Caravaggio, nicht ohne eine gewisse Anmaßung, exklusiv für sich. Das erwies sich, wie man sieht, als Bumerang. Der große Kunstkenner und Caravaggio-Sammler Vincenzo Giustiniani, einer der reichsten Bankiers Roms, ließ sich davon nicht in die Irre führen. Er teilte die Malerei in zwölf aufsteigende Kategorien ein. Innerhalb dieser Skala finden sich auf dem zehnten, dritthöchsten Rang diejenigen, die *di maniera*, also ganz nach der Manier älterer Vorbilder, ohne jeden Blick auf die Natur, malen; auf dem elften jene, die mit dem Naturvorbild vor Augen malen und dieses mit überzeugendem Kolorit und Hell-Dunkel wiedergeben. Auf dem höchsten und zwölften Rang schließlich sieht er jene, die zehn und elf miteinander vereinen. Hierzu zählt er zuallererst Caravaggio. Giustiniani sah sehr wohl, dass Caravaggios Kunst sowohl auf Modellstudium als auch auf Vorbilderverarbeitung gründete, genau wie diejenige von Annibale Carracci, der durchaus auch als «Naturalist» beziehungsweise Nachfolger des Demetrios bezeichnet wurde, bei Bellori aber zum Antipoden Caravaggios stilisiert wird. Das Paradigma der *naturae aemulatio* war eben durchaus interpretationsfähig und wurde zu Caravaggios Zeit tatsächlich in Gedichten auf seine Kunst über die gezielte Wahl von Formulierungen in Parallele zu Raffael angewandt – ein Vergleich, der seit Bellori kaum mehr nachvollziehbar scheint.

In den Zeugenaussagen des Prozesses von 1603 wird zwischen den Zeilen auch deutlich, dass es Maler gab, die mit allen – auch