

Reinhard Hoeps

Ästhetische Wege religiöser Erkenntnis

Verbalinspiration bei Caravaggio

1. Bilder der Schriftinspiration

Das Sehen erschließt eigene Wege des Verstehens – und das nicht nur jenseits der Welt der Texte. Auch Texte unterhalten Beziehungen zu Sphären des Visuellen, evozieren Anschauungen, operieren mit Strategien der Bildrede, entwerfen imaginäre Vorstellungen. Sichtbare Bilder wiederum können solche Sichtbarkeiten von Texten verdeutlichen, konzentrieren und ihnen Lebendigkeit verleihen. Auch biblische Texte haben deshalb im Laufe ihrer abendländischen Rezeptionsgeschichte das Interesse der Bildproduktion kontinuierlich und nachhaltig auf sich gezogen. Bilder verleihen biblischen Schilderungen von Personen und Ereignissen Lebendigkeit, auch Intensität, bahnen Möglichkeiten der Ausdeutung ihrer Texte an, fokussieren einzelne Motive und Perikopen für die andächtige Betrachtung. Nicht zuletzt bieten sie der Darstellung visueller Ereignisse in den Texten adäquate Artikulation und damit auch das genuine Medium ihrer theologischen Reflexion.

Doch die Bedeutung dieser Bildsprachen erschöpft sich nicht darin, Illustrationen zu biblischen Narrationen und ihren Protagonisten zu liefern, gewisse hermeneutische Zugänge freizulegen oder die Meditation bestimmter Textpassagen anzuleiten. Der letzte Grund der Bilder im Christentum liegt vielmehr in dem, was nicht sichtbar ist. Die Bilder profilieren das Nicht-Sichtbare in seinem besonderen visuellen Charakter. Bereits der Kolosserhymnus aus den frühesten Tagen des Christentums

unterstreicht das besondere Sichtbarkeitspotential des Bildes im Hinblick auf das Unsichtbare, wenn er Christus als das Bild des unsichtbaren Gottes bezeichnet (Kol 1,15). Von diesem Bild ist nicht zu erwarten, dass es die Unsichtbarkeit Gottes in Sichtbarkeit ummünzt, weil Gott dann seine Unsichtbarkeit durch sein Bild verloren hätte. Vielmehr wird man die Visualität dieses Bildes als besondere Form der Unsichtbarkeit zu beschreiben haben, die sich als solche in Sichtbarkeit artikuliert.

Noch vor aller religiös definierten Geheimnishaftigkeit begegnet diese visuelle Modellierung des Nicht-Sichtbaren in allen Dimensionen der Existenz. So ist etwa das Zukünftige zwar jetzt noch nicht greifbar, lässt sich deshalb aber umso einprägsamer imaginieren; der Anspruch des Zukünftigen, die Gegenwart zu orientieren, erhebt das Visuelle zum Reflexionsmedium der Gegenwart im Lichte des zukünftig Erwarteten. Auch das Vergangene, das sich gegenwärtig nicht mehr in der Welt antreffen lässt, wird durch Bilder des Gedenkens für die Gegenwart vermittelt. Schließlich werden gegenwärtige Ereignisse und Widerfahrnisse, die sich dem natürlichen Verständnis entziehen, durch Bilder zur Vorstellung gebracht und durch sie für das Nachdenken zugänglich.

Solche bildproduktiven Überschreitungen des konventionell Vernünftigen zeigen sich auch in religiösen Zusammenhängen; im Blick auf die Bibel gehen sie weit über das hinaus, was sich an Erzählungen und Personen zur Darstellung bringen lässt. Besondere Aufmerksamkeit etwa verdient ein bibeltheologisch einschlägiger Glaubenssatz, der von gewisser hartnäckiger Widerständigkeit gegen die vernunftgeleitete Erschließung ist und seinen Ursprung im Zweiten Timotheusbrief hat: Die biblischen Schriften, die „weise machen können zum Heil durch den Glauben an Christus Jesus“, werden „als von Gott eingegeben“ (2 Tim 3,15 f.) vorgestellt. Der griechische Ausdruck für diese Eingebung spricht von einer Einhauchung des göttlichen Geistes (*theopneustos*) und bringt den Gedanken von Gott als Urheber der „heiligen Schriften“ bereits in eine bildsprachliche Form.

Daraus wurde bald das Argument der Inspiration, das die Verbindlichkeit der biblischen Schriften begründet¹. Bei Origenes sind es die menschlichen Autoren dieser Schriften, denen die Einhauchung gilt – nach dem Vorbild der Propheten²: Wie das gesprochene Wort des Propheten von göttlicher Autorität getragen ist, gestützt auf ein oft ausführlich geschildertes und reichlich mit Bildern ausgestattetes Berufungsereignis (etwa Jes 6,1–8; Jer 1,9; Ez 1,1–28; auch Apg 9,3–9), so sind es die Bücher der Heiligen Schrift in der göttlichen Inspiration ihrer Autoren – zuerst die Autoren des Alten, dann auch die des Neuen Testaments, allen voran die Evangelisten, die durch Jesus zu Jüngern berufen worden waren.

So einleuchtend diese Analogie zwischen Schriftinspiration und Prophetie einerseits erscheinen mag, so auffallend sind doch auch die Differenzen. Während etwa die individuelle Persönlichkeit des Autors im Falle der Prophetie durch Berufung und Botschaft gesteigert wird, scheint sie beim biblischen Schriftsteller eher gemindert durch die Abhängigkeit des Autors vom Autor erster Ordnung. Theologisch wurde diese Minderung durch das Konzept der Verbalinspiration bestätigt, durch die Ideen einer Real- oder Sinninspiration aber auch relativiert. Immerhin ist die Darstellung der Evangelisten und ihrer Inspiration zu einem prominenten Bildthema christlicher Ikonographie herangewachsen.

Seit dem frühen Mittelalter greift zuerst die Buchmalerei die antike Tradition des Autorenbildnisses auf. Evangeliare geben der Würde der biblischen Texte ausgerechnet durch die Würdigung ihrer menschlichen Autoren Ausdruck – oft ganzseitig und thronend unter repräsentativen

-
- 1 Vgl. allgemein *Horst Bürkle/Josef Ernst/Helmut Gabel*, Art. Inspiration, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg i. Br. u. a. ³1996, 533–541; *Ernstpeter Maurer*, Art. Inspiration, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de), 2009; die ältere Literatur bei *Johannes Beumer*, *Die Inspiration der Heiligen Schrift* (Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. I, Fasz. 3b), Freiburg i. Br./Basel/Wien 1968.
 - 2 Vgl. hierzu *Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf* (Hg.), *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2014.

Arkadenarchitekturen³. Zur Identifizierung der typisierten Gestalten ist den Evangelisten ihr Symbolwesen beigegeben. Seit Irenäus, durchgängig seit Hieronymus, werden den Evangelisten die vier Wesen aus der Thronwagenvision Ezechiels (Ez 1,1–28) bzw. aus der Apokalypse (Offb 4,1–11) zugeordnet, sei es als eschatologische Verweise, sei es zur Charakterisierung der einzelnen Evangelien, sei es zur Erläuterung der Einheit ihrer Vierheit. Bildliche Darstellungen der Evangelistensymbole lassen sich bis ins 5. Jahrhundert zurückverfolgen, nicht immer klar unterschieden von den apokalyptischen Wesen, die den endzeitlichen Christus begleiten⁴.

Mit dem Ausdruck ‚Autorenbild‘ ist das Evangelistenbild allerdings nur sehr ungenau bezeichnet, wenn nicht sogar missverständlich. Denn im Mittelpunkt steht eher selten allein die Person des Autors⁵, sondern meistens die räumliche Distanz zwischen den voneinander getrennten Realitätsebenen des Menschen und des Symbolwesens. Dieser Zwischenraum kann durch Abstand⁶ oder architektonische Zäsur⁷ bekräftigt oder durch dichte Nähe beinahe aufgehoben werden⁸, wird aber keinesfalls getilgt. Die Zäsur wird überbrückt, aber auch ausdrücklich durch eine Art von Interaktion zwischen dem Autor und seinem Symbolwesen, die über das Nebeneinander von Würde des Evangelisten und nobilitierender Beigabe zu seiner Identifizierung hinausgeht. Die Überbrückung des Zwischenraums erscheint als bildliche Artikulation der Inspiration.

3 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Codex aureus von Canterbury, Mitte 8. Jhdt., Stockholm: Kungliga Biblioteket, MS A. 35, fol. 9v (Abb. 1).

4 Zur Übersicht vgl. *Peter Bloch*, Art. Autorenbildnis, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg i. Br. u. a. 1968, 232–234; *Ursula Nilgen*, Art. Evangelisten, in: ebd., 696–713.

5 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Barberini-Evangeliar, zweite Hälfte 8. Jhdt., 720 x 976 mm, Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana, fol. 11v (Abb. 2).

6 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 18v (Abb. 3).

7 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, ca. 1007–1012, München: Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 3v (Abb. 4).

8 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Athelstan-Evangeliar, um 900, 235 x 180 mm, London: British Library, Cotton MS Tiberius A II, fol. 24v (Abb. 5).



Abb. 1 Evangelist Matthäus, Codex aureus von Canterbury, Mitte 8. Jhdt., Stockholm: Kungliga Biblioteket (MS A. 35, Folio 9v).
Schwedische Nationalbibliothek / National Library of Sweden



Abb. 2 Evangelist Matthäus, Barberini-Evangeliar, zweite Hälfte 8. Jhd., Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. lat. 570, Folio 11v).
© Vatikanische Apostolische Bibliothek / Vatican Apostolic Library



Abb. 3 Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale (Ms. 1, Folio 18v).
© Bildarchiv Foto Marburg / Wolfgang Braunfels



Abb. 4 Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, ca. 1007–1012, München: Bayerische Staatsbibliothek (Clm 4452, Folio 3v).
Bayerische Staatsbibliothek München



Abb. 5 Evangelist Matthäus, Athelstan-Evangeliar, um 900, London: British Library (Cotton MS Tiberius A II, Folio 24v).
Courtesy of the British Library Board

Zumal der matthäische Engel bietet Gelegenheit zur anschaulichen Inszenierung des Inspirationsgeschehens. Er kommt – etwa mit einem Buch – aus seiner Höhe auf den schreibenden Matthäus herab⁹. Bleibt er in der Ferne, so findet die Textrolle in seiner Hand über die Linienführung der Zeichnung selbst in die Nähe des Evangelisten¹⁰, der nicht einfach in seiner repräsentativen Haltung erstarrt, sondern dem Engel zugewandt erscheint¹¹. Der Engel repräsentiert offenkundig nicht eigentlich den göttlichen Autor der Schrift, sondern deren Herkunft aus einer transzendenten Sphäre. Der matthäische Engel wird zu einer Bildfigur des Woher und Wohin¹²; sie fügt die Darstellung des Evangelisten in den Horizont eines medialen Geschehens. Der Evangelist wird als Empfänger einer Botschaft dargestellt, die von einem Boten überbracht wird. Die Zuordnung einer solchen Darstellung zur Tradition des Autorenbildes sollte nicht dazu verleiten, vom Evangelistenbild die Verhandlung der prekären Beziehung zwischen menschlichem und göttlichem Autor zu erwarten. Es geht vielmehr um die Vermittlung des Evangeliums: Wie die Botschaft durch den Engel an Matthäus übermittelt wird, so erfährt die Leserin des Evangeliums diese Botschaft durch die schreibende Hand des Evangelisten. Matthäus ist weder Autor noch Adressat, sondern Mittler der Botschaft. Die Buchmalerei folgt der origenistischen Spur, wenn sie den Topos der Inspiration aus der Geisterfülltheit des biblischen Textes in die persönliche Begabung des Evangelisten zur Mittlerschaft übersetzt.

9 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Samuhel-Evangeliar, zweites Viertel 9. Jhdt., 370 x 280 mm, Quedlinburg: Domschatz, fol. 17v (Abb. 6).

10 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 18v (Abb. 3).

11 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, 366 x 245 mm, Trier: Stadtbibliothek, Hs. 22, fol. 15v (Abb. 7).

12 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Codex Egberti, Reichenau, 977–993, Trier: Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 3v (Abb. 8).

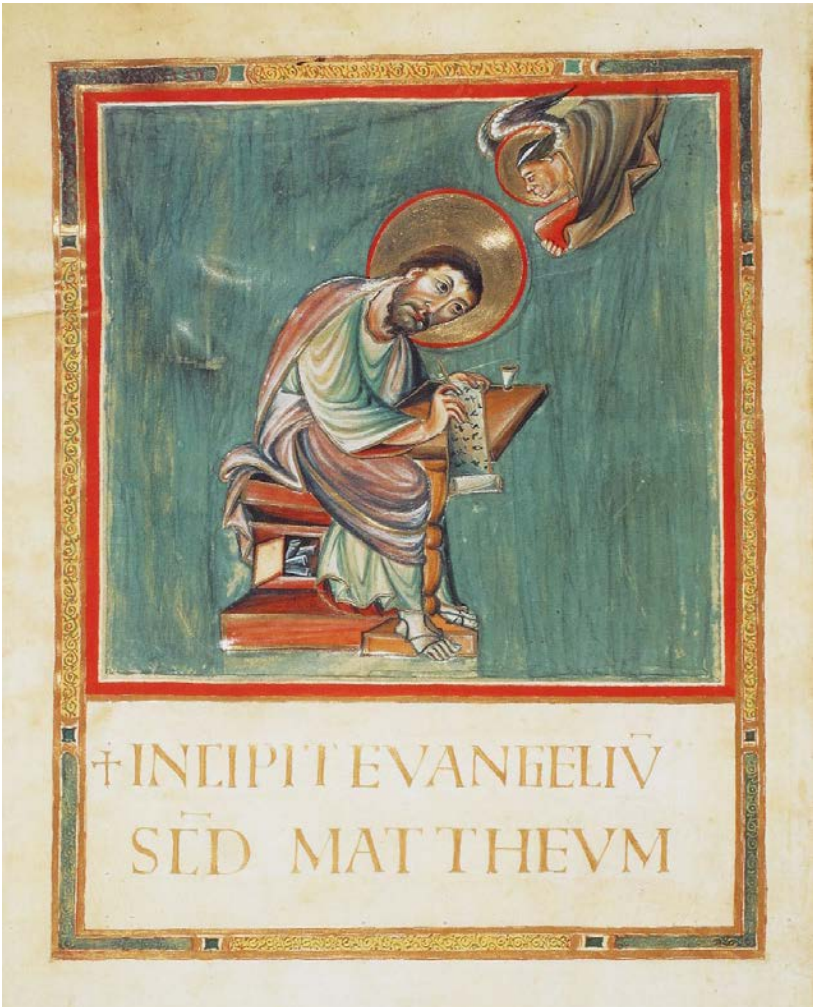


Abb. 6 Evangelist Matthäus, Samuhel-Evangeliar, zweites Viertel 9. Jhdt., Quedlinburg: Domschatz (Folio 17v).
© bpk



Abb. 7 Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, Trier: Stadtbibliothek (Hs. 22, Folio 15v).
© Wissenschaftliche Bibliothek / Stadtarchiv Trier; Foto: Anja Runkel, Ru Nr. 764 2023



Abb. 8 Evangelist Matthäus, Codex Egberti, Reichenau, 977–993, Trier: Stadtbibliothek (Ms. 24, Folio 3v).
© Wissenschaftliche Bibliothek / Stadtarchiv Trier; Foto: Anja Runkel, Ru Nr. 764 2023

Das Bild des Matthäus zeigt eine doppelte Vermittlung: Den Evangelisten erreicht die Botschaft durch den Engel, der als Bote zuvor die Botschaft entgegengenommen hat. Während die Übergabe an Matthäus im Bild Darstellung findet, lässt das Bild die vorausgegangene Übergabe der Botschaft an den Engel im Dunkeln. Der Betrachterin des Bildes bleibt insofern die Übersicht über das Ganze des Ablaufs der doppelten Vermittlung zwischen göttlichem Sender und menschlichem Empfänger verwehrt. Stattdessen wird sie eingeführt in ein mediales Geschehen, das bereits eingesetzt und noch nicht zu seinem Abschluss gefunden hat – geht doch die Vermittlung der Botschaft über die Inspiration des Evangelisten hinaus. Die dargestellte Szene ist in beide Richtungen zu verlängern: Vom Engel als Empfänger aus auf das Woher der Botschaft wie von Matthäus als Vermittler aus auf die Leserin des Evangeliums. Der Evangelist wird als Adressat der Inspiration inszeniert, aber auch als die Gelenkstelle im Vermittlungsgeschehen, von der aus die Botschaft in einer dritten Etappe an die Leserin bzw. an die Betrachterin weitergegeben wird. Das Bild des Evangelisten bezeichnet – als solches, dann auch im Ablauf der Seiten im Codex – die Nahtstelle, an der das Sehen in ein Lesen umgelenkt wird.

Dieser Medienwechsel macht darauf aufmerksam, dass im Bild des Evangelisten nicht nur die Stationen einer Weitergabe reflektiert werden, sondern auch unterschiedliche Verfahren des medialen Prozesses selbst und Übergänge zwischen unterschiedlichen Medien: Das Schreiben des Evangelisten, das die Betrachterin des Bildes zur Leserin des Buches wandelt, geht auf eine akustische Vermittlung zurück, wo der Engel dem Evangelisten diktiert¹³ bzw. der Evangelist sich dem Engel hörend zuwendet¹⁴. Das wörtliche Diktat trägt die Authentizität der Bot-

13 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Evangeliar aus Helmarshausen (?), 1194, 259x85 mm, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 65 Helmst., fol. 22v (Abb. 9).

14 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, 366x245 mm, Trier: Stadtbibliothek, Hs. 22, fol. 15v (Abb. 7).

schaft in der Übersetzung von Stimme in Schrift¹⁵, wie sie auch für den Topos der Verbalinspiration bestimmend ist. Das stumme Bild wiederum zeigt diese Übersetzung im Medium des Visuellen, wie sie der Erscheinung des Engels eignet. Einige Darstellungen der Inspiration übersetzen den visuellen Kontakt zwischen Bild und Betrachterin in das Bild selbst zurück, wenn sie die Inspiration des Evangelisten durch den Engel in der Tradition des *Musendialogs*¹⁶ als Gespräch zwischen Matthäus und dem Engel inszenieren, das im Bild stumm bleibt, umso intensiver aber das visuelle Gegenüber des ‚Auge in Auge‘ fokussiert¹⁷. Visualität prägt die Authentizität in der Weitergabe der Botschaft nach dem Modell der Verbalinspiration auch dort, wo der Engel ein Buch, eine Textrolle oder ein Schriftband hält, das dem Schreiben des Evangelisten als Vorbild dient¹⁸. Sogar die Betrachterin des Bildes kann zur Zeugin solcher Verbalinspiration aufgerufen werden. Das Sehen eröffnet die Teilhabe am unsichtbaren Akt der Inspiration.

2. Caravaggio: Matthäus und der Engel

Bilder der Evangelisten in mittelalterlichen Codices entwickeln den antiken Typus des Autorenbildes zum inspirationstheologischen Tableau für eine komplexe multimediale Verschränkung zwischen dem Evangelisten, seinem Symbolwesen und der Betrachterin der Darstellung beider.

-
- 15 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Evangeliar aus St. Maria ad Gradus, Köln, um 1030, 308x225 mm, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 1001 a, fol. 21v (Abb. 10).
 - 16 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ravenna: Basilica di San Vitale, um 550 (Abb. 11).
 - 17 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Godescalc-Evangelistar, Aachen, 781–783, 310x210 mm, Paris: Bibliothèque nationale, Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 1r (Abb. 12).
 - 18 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Hillinus-Codex (Evangeliar), Köln, 1010–1020, 360x266 mm, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 12, fol. 22v (Abb. 13).



Abb. 9 Evangelist Matthäus, Evangeliar aus Helmarshausen (?), 1194, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek (Cod. Guelf. 65 Helmst., Folio 22v).
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 10 Evangelist Matthäus, Evangeliar aus St. Maria ad Gradus, Köln, um 1030, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (Cod. 1001 a, Folio 21v).
Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln



Abb. 11: Evangelist Matthäus, Ravenna: Basilica di San Vitale, um 550.
Opera di Religione della Diocesi di Ravenna



Abb. 12 Evangelist Matthäus, Godescalc-Evangelistar, Aachen, 781–783, Paris: Bibliothèque nationale (Nouv. Acq. Lat. 1203, Folio 1r).
Bibliothèque nationale de France



Abb. 13 Evangelist Matthäus, Hillinus-Codex (Evangeliar), Köln, 1010–1020, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (Cod. 12, Folio 22v). Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln

Den Blick auf diese Entwicklung haben mir aber nicht zuerst diese mittelalterlichen Illuminationen geschärft, sondern erst eigentlich die Betrachtung dieser Entwicklung von ihrem Ende her: Zwei Werke des Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) reflektieren das Geschehen der Inspiration, indem sie die Interaktion der Protagonisten und die Übergänge zwischen den Medien in je unvergleichlich dichten Bildgestalten zuspitzen¹⁹.

Der Auftrag zu diesen Werken geht auf eine Stiftung des Kardinals Mathieu Cointrel (1519–1585) zurück, der unter dem Namen Matteo Contarelli an der Kurie wirkte und der als seine Grablege die Einrichtung einer Kapelle in der Kirche San Luigi dei Francesi verfügte. Die Kapelle sollte mit Bildern aus dem Leben des Apostels Matthäus ausgestattet werden, dem Namenspatron des Kardinals. Nach mehreren gescheiterten Anläufen erhielt Caravaggio diesen Auftrag, der zuerst die großformatigen Darstellungen des Martyriums und der Berufung des Matthäus schuf, bevor er den Auftrag für das Altarbild der Kapelle erhielt, das Matthäus als Evangelisten zeigen sollte. Es wurde Caravaggios erstes Altarbild²⁰. Zu den beiden Fassungen dieses Altarbildes kam es, weil die erste Version von den Auftraggebern zurückgewiesen wurde. Aus nicht ganz geklärten Gründen wurde Caravaggio gleichwohl mit der Schaffung eines neuen Altarbildes betraut, das dann schließlich akzeptiert wurde.

19 Einen ersten Versuch zu diesen beiden Werken habe ich im Rahmen des interdisziplinären Projekts *Stimmen aus dem Jenseits* im Rahmen des Exzellenzclusters *Religion und Politik* unternommen; vgl. Reinhard Hoeps, Matthäus und der Engel. Verbalinspiration bei Caravaggio, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Stimmen aus dem Jenseits. Ein interdisziplinäres Projekt*, Würzburg 2017, 23–38.

20 Zur Vorgeschichte und zu den Umständen der Auftragsvergabe vgl. Lothar Sichel, Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu, Emsdetten 2003, 89–131.

Die erste Fassung des Altarbildes für die Contarelli-Kapelle²¹ ist um 1600, wahrscheinlich 1602, zu datieren. Das Werk verbrannte 1945 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Photographie überliefert. Das Bild zeigt vor tiefdunklem Hintergrund Matthäus auf einem Scherenstuhl sitzend, die Beine übereinandergeschlagen und mit einem schweren Folianten auf dem linken Oberschenkel, in den er mit hebräischen Lettern den Anfang des Matthäusevangeliums schreibt. Unter seinem kurzen Gewand, das als dunkelgrün beschrieben wurde, schauen bis über die Knie entblößte Beine hervor; über den Stuhl ist ein hellroter Umhang drapiert. Die Physiognomie des Matthäus scheint an antiken Philosophenportraits orientiert, während Gewandung und Körper die Armut des apostolischen Lebens aufrufen.

Dicht an Matthäus gedrängt steht der in ein halbrtransparentes Gewand gehüllte, androgyne Engel mit langen, gelockten Haaren, das rechte Spielbein leicht angewinkelt, während das linke Standbein durch diese Bewegung bis zur Hälfte entblößt wird. Über seiner linken Schulter ragt der große, blütenweiße linke Flügel in den dunklen Raum des Hintergrundes, den rechten Bildrand überschreitend, während der rechte Flügel den Kopf des Matthäus hinterfängt. Der Engel führt seinen linken Arm eng zwischen seinem Oberkörper und der Linken des Matthäus an seinen Hals. Die Rechte ist zwischen der linken Hand und der linken Schulter des Matthäus vorgestreckt und berührt mit leichtem Druck die rechte Hand des Matthäus, welche die Schreibfeder führt. Seinen hell erleuchteten Kopf neigt der Engel zu Matthäus hin; er scheint auf die schreibende Hand des Apostels zu schauen und hat den Mund leicht, wie sprechend, geöffnet. Ohne Notiz von den Worten und der Handgreiflichkeit des Engels zu nehmen, starrt Matthäus wie gebannt und mit weit aufgerissenen Augen auf die Buchstaben, die er doch eben erst selbst geschrieben hat. Zur Übermittlung des Evangeliums setzt der

21 *Caravaggio*, Matthäus und der Engel, 1599/1602, Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm, ehem. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 14; 1945 verbrannt).

Mittler die Stimme und die körperliche Berührung ein. Die Reaktion des Empfängers ist dagegen schwer zu bestimmen; es ist jedenfalls weder ein aufmerksames Hinhören noch eine Erwiderung der Berührung, sondern eher eine Art erschrockenen Innehaltens: die Intensivierung des Medialen führt zu einem Abriss des Medienstroms.

Es sind im Grunde eigentlich zwei Szenen, die durch dieses Bild zur Darstellung gebracht werden: die konsternierte Fixierung des Geschriebenen durch Matthäus und die Inspiration dieser Niederschrift durch den Engel. Die Beziehungslosigkeit zwischen den beiden Protagonisten wird noch einmal deutlicher, wenn man Caravaggios Bild etwa mit Rembrandts Darstellung desselben Themas vergleicht²²: Auch bei Rembrandt trifft größte körperliche Nähe auf ein Ausbleiben persönlicher Begegnung. Doch beides ist hier in einer inneren Erfahrung des Evangelisten aufgehoben, die in dessen versunkenem Blick für den Betrachter sichtbar wird. Bei Caravaggio ist der entgeisterte Blick des Matthäus von einer solchen, das Bildgeschehen integrierenden Innerlichkeit, der er nicht gewachsen scheint, denkbar weit entfernt. Caravaggios Matthäus identifiziert den Evangelisten mit der Armut des Zöllners Levi (Mt 9,9 mit Mk 2,14 bzw. Lk 5,27) und kombiniert darüber hinaus diese biblische Figur mit dem Typus des Sokrates²³. Die Attribute der materiellen wie geistigen Ärmlichkeit werden verknüpft in der ursprünglichen sokratischen Einsicht des wissenden Nichtwissens. Dieser Sokrates, von dem keine einzige Schrift überliefert ist, den man deshalb sogar für einen Analphabeten gehalten hat²⁴, wird hier zur Grundfigur des – vermeintlich – ersten Evangelisten, der angesichts der unkenntlichen Schriftzeichen vor ihm in Staunen – oder auch Verwirrung – erstarrt. Caravaggio lässt ihn den Anfang seines Evangeliums in den fremden Lettern des

22 *Rembrandt Harmensz van Rijn*, Evangelist Matthäus, 1661, Öl auf Leinwand, 96 x 81 cm, Paris: Musée du Louvre (Abb. 16).

23 Vgl. *Irving Lavin*, Divine Inspiration. Caravaggio's Two Matthews, in: *The Art Bulletin* 1974, 59–81, 66–75.

24 Für diesen Hinweis danke ich Andrea de Santis.

Hebräischen, der ursprünglichen Sprache zwischen Gott und seinem Volk, niederschreiben und folgt darin der Auffassung des Hieronymus, die bereits Erasmus von Rotterdam widerlegt hatte²⁵.

Die rechte Hand des Engels vollführt Inspiration als handgreifliche Einmischung des Mittlers zwischen himmlischer und irdischer Sphäre in den irdischen Schreibprozess; eine Einmischung in größter Unmittelbarkeit analog zum theologischen Vorstellungsmodell der Verbalinspiration und als dessen taktile Steigerung gleichsam. Doch diese Einmischung führt nicht unmittelbar zur Niederschrift – wie bei der Verbalinspiration –, sondern scheint in ihrer plötzlichen Unmittelbarkeit den Schreibfluss des irdischen Autors eher zu unterbrechen; der Engel berührt mit den Fingern seiner Rechten den Handrücken des Evangelisten, ohne diesem wirklich die Hand zu führen. So läge der Akt der Geistübertragung nicht in einer Lenkung, sondern in einer Berührung der schreibenden Hand bzw. des schreibenden Arms. Diese Berührung, wie sie vor allem von Heilungswundern Jesu überliefert ist, begabt, aber sie steuert nicht. Die Deutung der Berührungsgeste als eine Führung der schreibenden Hand hingegen verengt die Vorstellung vom Vorgang der Inspiration²⁶.

Es bleibt: eine Berührung – Kristallisationspunkt einer Dialektik von intimster Nähe und weitester Distanz. Diese Berührungsgeste führt weder zu einer Begegnung der Blicke noch initiiert sie eine Korrespondenz zwischen Sprechen und Hören. Die körperliche Nähe ist geradezu aufreizend explizit, doch kann sie das Ausbleiben des akustischen wie des visuellen Kontakts nicht kompensieren. Die Berührungsgeste pointiert taktile Unmittelbarkeit, die aber die Isolierung der Protagonisten voneinander nur umso deutlicher akzentuiert, die explizite Unverbundenheit zwischen der Inspiration durch den Engel und dem inspirierten Evangelisten. Das Bild fokussiert die beiden Pole des Inspirationsgeschehens,

25 Vgl. dazu *Lavin*, *Divine Inspiration* (s. Anm. 23), 61–66.

26 So zuletzt noch *Jan Rohls*, *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock* (3 Bde.), Bd. 3: *Das Zeitalter des Barock*, Berlin 2021, 11.

allerdings je für sich, ohne ihre Verbindung – das Geschehen der Inspiration – klar und bestimmt zu entfalten. Caravaggio bemüht sich nicht, diese beiden Szenen im Bild in eine definierte Beziehung zueinander zu setzen, stattdessen drängt er sie geradezu ineinander, ohne sie doch miteinander in die Einheit eines Erzählzusammenhanges einzubinden. Das Buchcorpus mit den Zeilen des Evangeliums und den beiden Händen bildet lediglich den Schnittpunkt, in dem beide Szenen aufeinandertreffen.

Caravaggio verweigert die Darstellung eines Handlungsablaufs, die man dem Bild unterstellen möchte. Stattdessen inszeniert er eine kalkulierte Lücke in der Narration des Bildes, das im Grunde zwei Szenen nebeneinanderstellt, die in nächste Nähe zueinander gerückt, aber nicht miteinander verbunden werden. Daraus geht eine Verdichtung und Vertiefung von Sinnmöglichkeiten hervor, die den Betrachter in einen offenen Sehprozess hineinziehen und welche die Vermittlung zwischen den beiden Protagonisten und – mit ihnen – zwischen den beiden Szenen dem betrachtend reflektierenden Blick auftragen. Ausdrücklich und fordernd zieht Caravaggio die Betrachterin in das Bildgeschehen hinein: Der linke Fuß des Evangelisten stellt den Kontakt zum Raum der Betrachterin her, den der Knauf an der rechten Armlehne des Stuhls so vorbereitet, als sollte die Integration der beiden Inspirationsszenen außerhalb des Bildes bewerkstelligt werden. Die Inspiration des Matthäus bleibt bei Caravaggio ein offenes Rätsel, das der Betrachterin aufgegeben ist. Die Betrachtung lockt zuerst mit der Auflösung des Rätsels durch die Evidenz aus unmittelbarer Anschauung – doch letztendlich intensiviert sie das Rätsel der nicht sichtbaren Inspiration durch Visualität. Klärt sich das Rätsel durch die Augenzeugenschaft, die das Bild anbietet, oder findet der Betrachter sich als Voyeur wieder, dessen Blick die Grenzen einer intimen Berührung verletzt, ohne daraus irgendeine Erkenntnis zu gewinnen?



Abb. 14 *Caravaggio*, *Matthäus und der Engel*, 1599/1602, Öl auf Leinwand, ehem. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum (1945 verbrannt).
© bpk / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



Abb. 15 Caravaggio, Matthäus und der Engel, 1602, Öl auf Leinwand, Rom: San Luigi dei Francesi.
© *bpk / Scala*



Abb. 16 Rembrandt Harmensz van Rijn, Evangelist Matthäus, 1661, Öl auf Leinwand, Paris: Musée du Louvre.

Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Michel Urtado

3. Caravaggios zweiter Versuch

Nicht wegen dieser Rätselhaftigkeit wurde das Bild von den Auftraggebern abgelehnt, aber auch nicht wegen einer schieren Nachahmung von Modellen aus der Alltagswelt, wie man sie Caravaggio vorgehalten hat²⁷. Tatsächlich ist seine Orientierung an kunsthistorischen Vorbildern ebenso offensichtlich wie seine durchdachte Auswahl von Modellen²⁸. Die Kritik, die dem ersten Altarbild Caravaggios gleich nach seiner Installation in der Contarelli-Kapelle zu Pfingsten 1602 widerfuhr, hat vielmehr einen theologischen Kern: Das Bild wurde „von den Priestern wieder entfernt, weil diese meinten, jene Figur habe weder Dekorum, noch die äußere Erscheinungsweise eines Heiligen. Denn dieser sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen, wobei die Füße ungehobelt dem Volk entgegengestreckt sind“²⁹.

Neben dem Kriterium der Nachahmung der mutmaßlichen Gestalt des Evangelisten wird hier jenes des *decorum* gegen das Bild ins Spiel gebracht. Der Begriff aus der antiken Rhetorik bezeichnet einerseits ästhetische Maßgaben der Rede und andererseits ethische Orientierungspunkte dieser ästhetischen Gestaltung³⁰. Die theologische Kritik an Caravaggios Altarbild sieht das *decorum* als ein Drittes neben der Schönheit des Bildes und der Naturtreue seiner Darstellung. Obwohl das Bild „in seiner Malweise schön war“, schien es doch „ohne jegliches Dekorum, allein

27 Diese These entfaltet *Nevenka Kroschewski*, Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002.

28 Zur Arbeitsweise Caravaggios vgl. *Valeska von Rosen*, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, 53–61. Zu den ikonographischen Vorbildern vgl. auch *Sybilie Ebert-Schifferer*, Caravaggio. Sehen, Staunen, Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, 119–124.

29 *Giovan Pietro Bellori*, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976, 219 f.; übersetzt nach *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), 272.

30 Vgl. *Ursula Mildner-Flesch*, Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins, Sankt Augustin 1983, bes. 51–95.

aus der Nachahmung der Natur heraus“ entworfen, als ob es „nicht einen Heiligen, sondern irgendeinen gewöhnlichen und plebejischen Mann hätte darstellen sollen“³¹. Das *decorum* des Kunstwerks unterscheidet sich von den Idealen der Schönheit und der Nachahmung, meint eine eigene Beziehung des Bildes zur Heiligkeit des Dargestellten.

Diese theologische Kritik, die freilich weder einem Verkauf des Werkes im Wege stand noch einem zweiten Auftrag zu diesem Altarbild an Caravaggio³², macht Kriterien geltend, die dem Bilderdekret des Tridentinums entlehnt sind. Das 1563 verabschiedete Dekret verteidigt einerseits die katholische Bilderfrömmigkeit gegen die reformatorische Kritik und versucht andererseits, dieser Kritik durch das Gebot der Angemessenheit (*decens; decorum*) für bildliche Darstellungen zu entsprechen. Im Bilderdekret heißt es: „Von den Bischöfen soll mit Genauigkeit und Sorgfalt beachtet werden, dass nichts Ungeordnetes und nichts wider die Ordnung und vorschnell Eingerichtetes, nichts Profanes und Unehrenhaftes zum Vorschein komme, da ja dem Hause Gottes Heiligkeit geziemt (*cum domum Dei deceat sanctitudo*).“³³ Was genau aus dem *deceat sanctitudo* für die Bilder folgt, lässt der Konzilstext offen; er beschränkt sich auf die Reglementierung des Bildgebrauchs zur Verhinde-

31 *Filippo Baldinucci*, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681–1728), Bd. 3, Florenz 1846 (ND 1974), 684 f.; übersetzt nach *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), 273.

32 Valeska von Rosen vermutet, dass Caravaggio die Zurückweisung einkalkulierte, um die durch das Bilderdekret des Tridentinums und vor allem durch die verschiedenen Bildertraktate seiner Zeit gesetzten Grenzen auszuloten und möglichst auszuweiten. Vgl. *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), bes. 269–287.

33 Der Text bei *Christian Hecht*, Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2012, 503; in variiertender Übersetzung bei *Josef Wohlmuth* (Hg.), Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd. 3: Konzilien der Neuzeit, Paderborn 2002, 776. Die Passage fehlt bei *Heinrich Denzinger*, Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen Lateinisch–Deutsch, hrsg. von Peter Hünermann, Freiburg i. Br. u. a. 442014, Nr. 1825.

rung des Missbrauchs. Untersagt werden anstößige ikonographische Sujets und ungewöhnliche (*insolita*) Bildwerke, gefordert wird die Angemessenheit der Darstellungsweise gegenüber der Heiligkeit des Dargestellten. In der Kunsttheorie nach dem Tridentinum wird der Topos des *decorum* im Sinne ethischer Orientierung ästhetischer Gestaltung – als das *sich Ziemende, Schickliche, Angemessene* – verwendet.

Es liegt nahe, von Caravaggios zweiter Version des Altarbildes für die Contarelli-Kapelle³⁴ Aufschlüsse über den bildtheologischen Sinn des *decorum* und seine Auswirkungen auf die Darstellung des Inspirationsgeschehens zu erwarten. Das Bild ist zurückhaltender in der Darbietung entblößter Körperteile und konzentriert die Gestalt des Matthäus auf Attribute des – verständigen – Philosophen. Vor allem verzichtet es auf die laszive Haltung des Engels wie auf die dichte körperliche Nähe zwischen ihm und dem Evangelisten. Von oben schwebt der Engel im Wirbel seines weißen Gewandes herab, fixiert Matthäus, der zurückweicht, aber den Blick erwidert, während der Engel seine Botschaft durch eine aufzählende Geste strukturiert.³⁵

Wie in der ersten Fassung des Altarbildes versetzt Caravaggio das Vermittlungsgeschehen der Inspiration in ein dramatisch aufgeladenes Ereignis. Dieses dramatische Moment wird in der zweiten Fassung durch die Vehemenz von Bewegungen noch gesteigert: die betonte Körperdrehung des Matthäus im Gegenüber zum Wirbel des Engels, in deren Kontrast sich ein spannungsgeladener, leerer und dunkler Zwischenraum der vermiedenen körperlichen Berührung herausbildet. Anders als in der ersten Fassung ist die Dramatik hier aber nicht aus dem Zueinander als real vorgestellter Personen entwickelt, sondern aus der formalen Konstellation von Figuren nach dem Schema des Evangelistenbildes, dessen Thronmotiv die erste Version noch vehement durchkreuzt hatte. Das *de-*

34 Caravaggio, Matthäus und der Engel, 1602, Öl auf Leinwand, 295 x 195 cm, Rom: San Luigi dei Francesi (Abb. 15).

35 Lavin vermutet, dass der Engel den zweiten Vers des ersten Kapitels anzeigt – jenen Vers, bei dem der Matthäus der ersten Fassung ins Stocken geraten war; vgl. Lavin, *Divine Inspiration* (s. Anm. 23), 81.

corum gewinnt die Überhand gegenüber der Naturwahrscheinlichkeit. Zwar mag der mit dem linken Bein auf einer Sitzbank am Tisch knieende Matthäus in szenischer Hinsicht ungewöhnlich erscheinen, doch ist er dafür durch das Zeichen des Nimbus als Heiliger ausgewiesen. Vor allem folgt die Darstellung des Matthäus in der formalen Komposition dem bewährten Bildtypus des über dem Evangelisten hereinschwebenden Engels. Caravaggio vermeidet, dem Dekret des Tridentinums entsprechend, jede ungewöhnliche und fremde (*insolita*) Darstellung, obwohl die Orientierung am Typus des Evangelistenbildes zu weitaus unwahrscheinlicheren Figuren führt als die aufdringliche Nähe, in welcher der Engel der ersten Fassung in die Niederschrift des Evangeliums eingreift, sich den Gesetzen der Schwerkraft unterwerfend.

Caravaggio unterstreicht den Kontrast von Natur und *decorum*, indem er die Szene der Inspiration in einen künstlichen Raum versetzt. Man versteht die ironische Note, wenn in dieser zweiten Fassung des Altarbildes statt des als plebejisch gebrandmarkten Fußes des Apostels der Fuß der nach vorn kippenden Sitzbank den Kontakt zum Betrachterraum herstellt. Die kippende Sitzbank lenkt den Blick auf die an der unteren Bildkante ins Bild gemalte Begrenzung des Bildraumes, die als eine Art Bühnenboden ausgearbeitet ist, zu dem der Betrachter aus der Untersicht der ersten Reihe im Parkett emporblickt. Caravaggio übersetzt zwar auf den ersten Blick die Inspiration nach dem Schema des Evangelistenbildes in die Form der Nachahmung einer möglichen Wirklichkeit, tatsächlich aber inszeniert er die Inspiration auf der Bühne und also im Raum einer ästhetisch disponierten, realitätsfernen, künstlerisch gebrochenen Form³⁶.

36 Zur Beziehung von Malerei und Bühnenkunst bei Caravaggio vgl. von Rosen, Caravaggio (s. Anm. 28), 64–101.

4. Zweierlei Inspiration

Die Anforderungen des *decorum* wandeln die Darstellung und mit ihr die in ihr vermittelte Idee der Inspiration. Caravaggio setzt nun auf die Darstellungskonvention, die das Inspirationsgeschehen als Vision und als Austausch der Blicke fasst, wo die Lebensnähe der ersten Version den Kontakt einer irritierenden Berührung gesetzt hatte. Die Verbalinspiration tauscht beide Male die Sphäre des Akustischen gegen die Medialität eines anderen Sinnes ein: einmal die Haptik, einmal das Visuelle. Die Berührung in der ersten Version lässt sich als Steigerung des Akustischen zur Unmittelbarkeit verstehen, doch zerbricht an ihr die Einheit der Darstellung in die Sphären des Berührens und des Berührtwerdens: Das Eingreifen des Engels lässt den Evangelisten, der dieses Eingreifen ohne Erwidern entgeistert hinnimmt, über seinem Text konsterniert zurück. Das zweite Bild verleiht der Unmittelbarkeit des visuellen Gegenübers zwar eine szenische Integration, die aber allein einem künstlich-künstlerischen Zusammenhang zu verdanken ist. Zwischen Engel und Evangelist entfaltet sich eine Kommunikation des Zeigens und des noch rätselnden Verstehens, die didaktische Konstellation einer dramatisch inszenierten Lehr-/Lernsituation, die aus dem Lebenszusammenhang in den Kunstraum des Theaters und zudem in den künstlerischen Typus des Autorenbildes übertragen ist. Das visionäre Inspirationsereignis geschieht im Raum der Kunst.

Zu den bildkünstlerischen Prinzipien Caravaggios gehört es, das theologische Rätsel der Inspiration in den Kategorien sinnlicher Wahrnehmung zu erforschen – nicht, um daraus Abstraktionen herzuleiten, sondern im Gegenteil: um den Realitätsgehalt der Inspiration näher zu beleuchten. Die beiden Fassungen des Altarbildes explizieren dazu zwei recht gegensätzliche Alternativen: Das Inspirationsgeschehen gehört entweder einer außerordentlichen und exklusiven Sphäre an, die den Empfänger auszeichnet, aber auch von seiner Lebenswirklichkeit trennt, in die ihn der Auftrag der Inspiration doch wiederum verweist. Hier scheint das Modell der Prophetie mit seinen Visionsmotiven am Werke. Oder

die Inspiration wird in der Lebenswirklichkeit selbst verortet und als Illusion einer möglichen realen Situation zur Darstellung gebracht – als natürliches Ereignis, aus dem eine übernatürliche Erkenntnis hervorgeht.

Bei Caravaggio führt das natürliche Widerfahrnis der Inspiration allerdings nicht zu höherer Erkenntnis, sondern stürzt den Adressaten in tiefste Verwirrung. Der Evangelist der ersten Fassung scheint mit der Niederschrift der Frohen Botschaft in menschlicher Sprache überfordert; er bietet jedenfalls offensichtlich keinen verlässlichen hermeneutischen Orientierungspunkt für die Lektüre des Evangeliums, wie ihn die Konstellation von Belehrung, Bühne und Bildung in der zweiten Fassung des Altarbildes durchaus denkbar erscheinen lässt. Dem Matthäus der visionären Inspiration kann sich die Hermeneutik des Evangeliums anvertrauen, während die Inspiration durch Berührung letztlich nicht einmal auf die Person des Evangelisten gerichtet scheint, sondern eigentlich auf das Buch vor ihm, dem Ort der Berührung von Engel- und Menschenhand. Caravaggio geht hinter die weitläufigen Kontroversen um göttliche und menschliche Autorschaft der Bibel zurück auf die neutestamentlichen Ursprünge des Inspirationsgedankens: die Geisthaltigkeit der heiligen Schriften. Seine beiden Altarwerke für die Contarelli-Kapelle liefern nicht ästhetische Gegenstände religiöser Betrachtung, sondern stecken ästhetische Wege religiöser Erkenntnis ab, indem sie sinnliche Wahrnehmungen zum Medium theologischer Reflexion erheben.

Informationen zum Autor

[Reinhard Hoeps](#), geb. 1954. 1974–1980 Studium der katholischen Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Bochum. Promotion 1983, Habilitation 1988. 1983–1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Oberassistent an der Universität zu Köln. 1993–2020 Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Dort 1998–2020 Leiter der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik. Herausgeber des Handbuchs der Bildtheologie (2007–2021).

Schlagwörter

Bilderdekret des Tridentinums, Caravaggio, Engel, Evangelistenbild, Inspiration, Matthäus