

Scharf gestellt – Altbekanntes neu gesehen

**Der offene Himmel.
Caravaggios „Sieben Werke
der Barmherzigkeit“ in neuer
Deutung**

**Prof. Dr. Jürgen Müller
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
Technische Universität Dresden
juergen.mueller@tu-dresden.de**

Der offene Himmel. Caravaggios „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in neuer Deutung

Jürgen Müller

Zur Erinnerung an Rudolf Preimesberger

Wie durch ein Wunder ist der freie Fall zum Stillstand gebracht. | **Abb. 1** | Der Engel schwebt über einer Gruppe von drei Männern, aber eigentlich müsste er fallen, würde er nicht von einem weiteren Himmlischen gehalten. Man glaubt, sein Gewicht zu spüren und auch die Geschwindigkeit zu erahnen, mit der er hinabgesaut ist. Gleichwohl steht seine Hand nun eindrucksvoll in der Luft, als hätte sie dort Halt gefunden. Mit dieser effektvollen Verbindung aus Stürzen, Schweben und Halten gelingt es Caravaggio, uns zum Staunen zu bringen. Noch vor aller Erkenntnis bestimmter Bilddetails haben wir zu lernen, dass das Unbegreifliche möglich ist. Die Szene ist wie ein Paukenschlag, der unsere Wahrnehmung für das Wunderbare öffnen soll. Barmherzigkeit ist ein solches Mysterium. Sie ist selbstlos und ohne Grund, gleichwohl die Voraussetzung christlicher Nächstenliebe, wie sie in der Bergpredigt beschworen wird (Mt 5,7). Bei Licht betrachtet erscheint deren Existenz vollkommen unwahrscheinlich, und doch erzählt sie von Gottes Anwesenheit in der Welt. Ja mehr noch, für die Rezipienten des Gemäldes soll im Laufe der Betrachtung deutlich werden, dass Barmherzigkeit das Alleralltäglichsche und Unbegreiflichste zugleich bedeutet. Bellori erwähnt das Werk mit nüchternen Worten, ohne dass sich seinen Ausführungen Hinweise zu einer weiterführenden Interpretation entnehmen ließen (Bellori 2018, 43).

I. In der Forschung ist das Bildprogramm des Altargemäldes denn auch als formale Meisterleistung beschrieben worden, bei der zahlreiche rhetorische Mittel zum Einsatz kommen, um den Eindruck des

Wunderbaren zu steigern (Preimesberger 2009). Das Gemälde ist gar als eine von Caravaggios „genialsten Bilderfindungen“ bezeichnet worden (vgl. Bologna 2003, 91). Wie auch immer man die folgende Deutung bewertet, sie erhält eine gewisse Legitimität insofern, als bisher unentdeckte Vorbilder und eine relevante Textquelle der bestehenden Forschung hinzugefügt werden. Dabei geht es um die politische, ja subversive Botschaft des Bildes, womit an die Forschungen Ferdinando Bolognas angeknüpft sei, der allgemein die Absicht des Künstlers betont, die Heiligen zu demystifizieren (Bologna 2003, 90f.). In der jüngsten Deutung von Gianluca Forgione wird das Altargemälde jedoch weiterhin als gegenreformatorisches Programmbild aufgefasst (Forgione 2019).

In theologischer Hinsicht stellen Darstellungen leiblicher Werke der Barmherzigkeit Mahnungen zu aktiver Nächstenliebe dar (Schmidt 1937). Beschrieben werden in exemplarischer Form jene Aufgaben eines Christen, die dessen Fähigkeit offenbaren, sich zu erbarmen: Hungernde speisen, Dürstenden zu trinken geben, Nackte kleiden, Fremde beherbergen, Kranke und Gefangene besuchen. Mit diesen Taten beschreibt Christus im Matthäus-Evangelium (Mt 25,34–46) die Aufgabe der Barmherzigkeit, die durch den Kirchenvater Laktanz lediglich um das Bestatten der Toten ergänzt wird (Bühren 1998, 11f.). Dabei ist der neutestamentliche Kontext durchaus furchteinflößend, bilden die Werke doch die Voraussetzung dafür, der Verdammnis beim Jüngsten Gericht zu entgehen. So ist die Matthäus-Perikope nichts weniger als eine eindringliche Warnung. Die wenigen Sätze Jesu sind in ihrer Lakonie von besonderer Eindringlichkeit, denn



Abb. 1 | Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1606–07.
Öl/Lw., 260 × 390 cm. Neapel, Chiesa del Pio Monte della Misericordia. [Wikimedia](#) ↗

als die Erlösten ihn auf dessen Beschreibung guter Werke hin erstaunt fragen, wann sie ihm diese denn getan haben sollen, antwortet er apodiktisch: „Was ihr einem meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“ (Mt 25,40). Die Verse aus Matthäus erzählen weder, wer Barmherzigkeit ausübt, noch wem sie konkret widerfährt, sondern in welchen Taten sie sich exemplarisch ereignet und was sie in Bezug auf das Jüngste Gericht bedeuten. Doch so ergreifend die Sentenz vom „Geringsten“ auch sein mag, so rätselhaft ist sie zugleich. Christus ist eine Person und alle bedürftigen Menschen zugleich.

II. Angesichts des Themas muss die Dunkelheit des Gemäldes verwundern. Nahezu alle Personen sind unzureichend beleuchtet und nur in Teilen zu erkennen, weshalb es eine Weile dauert, bis man das Bildgeschehen begriffen hat. Nur dem Christusknaben, den Engeln und der Gottesmutter ist durch ihre privilegierte Perspektive ein Überblick möglich, wie ihr lebhaftes Interesse für das Treiben unter ihnen beweist. In der Betrachtung des Bildes erscheint die Zeit gedehnt und verlangsamt. Die extreme Dunkelheit erschwert die Lektüre des Bildes, das sich in radikaler Weise von traditionellen Darstellungen der sieben Werke unterscheidet.

In der linken unteren Bildecke entdecken wir einen männlichen Rückenakt, dessen aufgestützte linke Hand wie ein Echo auf jene des stürzenden Engels erscheint. Das Licht modelliert Schultern, Rippen und Wirbelsäule des Mannes, während dessen Kopf in der Dunkelheit verschwindet. Links daneben kauert ein weiterer Mann, der seine Hände inständig gefaltet hat und um Hilfe bittet. Darüber steht der hl. Martin, der in sich gekehrt über die beiden am Boden befindlichen Personen hinwegschaut. Dass es sich um den Heiligen handelt, wird zunächst nicht deutlich. Der Künstler stellt den römischen Soldaten als noblen jungen Mann in zeitgenössischer Kleidung vor, aber die von ihm soeben vorgenommene Mantelteilung ist nicht ohne weiteres auszumachen. Sie offenbart sich erst auf den zweiten Blick, wenn wir entdecken, dass dessen Schwertscheide leer ist und ein Teil der

Klinge in der Dunkelheit aufblitzt. Schaut der Heilige auch über die beiden sitzenden Männer hinweg, reicht sein über der Schulter liegender Mantel doch bis zum Boden und wird von einem der Bedürftigen spontan ergriffen. Augenscheinlich legt der Künstler Wert darauf, die barmherzige Tat in extremer Weise zu verbergen, um so deren uneigennütziges Wesen zu kennzeichnen. Aber warum hat Caravaggio unterhalb des hl. Martin zwei Männer dargestellt und nicht einen? Und wenn hier neben dem Kleiden der Armen das Thema des Krankenbesuches repräsentiert sein sollte, wie passt das wiederum zu Martin?

Oberhalb der unsichtbaren Mantelteilung, die auf das Bekleiden der Nackten verweist, findet sich das Beherbergen der Fremden. Hier entdeckt man einen Wirt, der mit seinem Zeigefinger einem rotbärtigen Pilger mit Jakobsmuschel die Richtung weist. Das Äußere des Pilgers ähnelt kurioserweise sowohl dem hl. Jakob wie auch dem hl. Rochus, wie auch der Wirt an jenen aus Caravaggios *Emmausmahl* denken lässt und in der Kunst Tizians ein Vorbild haben könnte (Causa 1983). Daneben befindet sich ein weiterer Pilger, von dem lediglich das linke Ohr sichtbar ist. Nähme man den hl. Martin noch hinzu, erinnert die Dreiergruppe an die Emmaus-Ikonographie, wie immer wieder geschrieben wurde. Es wurde sogar vermutet, bei dem zentralen Pilger mit Jakobsmuschel handle es sich um den auferstandenen Christus (Friedlaender 1955, 208). Gleichwohl gehören Martin, Jakob oder Rochus nicht in eine Emmaus-Gruppe. Aber warum werden sie dann gemeinsam mit dem anonymen Pilger in einer Dreier-Gruppe zusammengefasst? Oberhalb dieser Szene befindet sich Samson, der aus dem Eselskinnbacken trinkt, was auf die barmherzige Tat des Durst-Stillens verweist. Rechts davon wird ein Toter auf einer Bahre von einem Mann getragen, der von einem Priester mit Fackel begleitet wird und an das Werk des Toten-Bestattens erinnert. Bei dieser Szene fragt man sich, wem hier eigentlich der größere Respekt zu zollen ist? Dem Priester oder dem Leichenträger, dessen Profil lediglich im Gegenlicht zu erkennen ist? So ist es vielleicht kein Zufall, dass Caravaggio seinen Leichenträger als einen überaus

drahtigen Mann inszeniert hat, dessen Oberschenkel, Rücken und Arme seine Anstrengung zum Ausdruck bringen.

III. Den Abschluss und eigentlichen Höhepunkt bilden der eingesperrte athenische Philosoph Cimon und dessen Tochter Pero, deren Geschichte in den *Facta et dicta memorabilia* des Valerius Maximus überliefert wird (Valerius Maximus [1998]). Der genannte Philosoph sah sich ungerechtfertigterweise in den Kerker verbracht und dem Schicksal eines Todes durch Verhungern ausgesetzt. Lediglich seiner Tochter war es erlaubt, ihn zu besuchen. Wieder und wieder kommt die junge Frau zu ihm und wird von den Wachen ohne Erfolg nach verborgenen Lebensmitteln durchsucht. Als der Philosoph nach längerer Zeit immer noch am Leben ist, entdeckt man, dass Pero ihren Vater mit Muttermilch ernährt, hat sie doch kurz zuvor entbunden. Die außergewöhnliche Liebe der Tochter zum Vater rührt die Richter derart, dass sie den unschuldigen Cimon begnadigen. Die Episode verdeutlicht die Liebe der Kinder zu ihren Eltern und ist Teil der sogenannten römischen Tugenden. In der Folge erfuhre die außergewöhnliche Erzählung eine literarische wie auch bildliche Rezeption, wobei römische Pietas im Sinne treuer Kindesliebe zu christlicher Barmherzigkeit umgedeutet wird.

Gleichwohl ist die Hervorhebung des Vorgangs bei Caravaggio insofern überraschend, als es sich um ein heidnisches Exemplum handelt, das üblicherweise nicht in die Reihe barmherziger Werke gehört. Zudem erscheint die junge Frau weder antikisch noch zeitgenössisch-adlig, vielmehr alltäglich und durch ihren geöffneten Mund sogar ein wenig vulgär. Erstaunt blickt sie nach links, als hätte sie dort etwas Unerwartetes entdeckt. Zusätzlich zur barmherzigen Tat des Gefangenenbesuchs darf man bei ihr an das Nähen der Hungrigen denken. Wie bereits für den hl. Martin ließen sich also auch für Pero zwei, wenn nicht gar drei barmherzige Taten in Anspruch nehmen. Aber wozu soll das gut sein?

Wie schon bei der Darstellung der Mantelspende ist auch hier das Motiv des Verbergens von allergrößter

Bedeutung. Während die Martinepisode jedoch zunächst unsichtbar bleibt, ist es bei der *Caritas romana*-Szene genau umgekehrt. Durch die dramatische Lichtregie wird die Szene besonders hervorgehoben. Forgione verweist darauf, dass das wenig passend erscheinende antike Exemplum in Giulio Roscios 1586 in Rom erschienenem jesuitischen Traktat der *Icones Operum Misericordiae* genannt wird und als Beispiel des Gefangenenbesuchs dient (Forgione 2019, 116). Diese Erwähnung bei Roscio trifft auch für Samson, den hl. Martin wie auch die Grablegung Christi zu (Ebd.). Nahezu alle verwendeten Beispiele finden in den *Icones* des Jesuiten Erwähnung, dessen Text eine gegenreformatorische Kampfschrift darstellt. Almosen und Ablass stehen im Zentrum. Sie erlösen vom Tod, reinigen von den Sünden und führen zum ewigen Leben.

Schon diese wenigen Bemerkungen verdeutlichen, dass man es mit einem komplizierten, ja einem verwirrenden Bild zu tun hat, das keine Entsprechung in der Tradition findet. Der Maler inszeniert die Personen als Handlungsträger, aber trotz ihrer großen Gedrängtheit bleiben sie als Gruppe ohne wirklichen Zusammenhang. Das Bild offenbart sich als Allegorie. Zudem scheint der Künstler bestehende Topoi derart zu de- und refigurieren, als würde eine Episode bruchlos in die nächste übergehen. Nichts passt zusammen und doch geht alles auseinander hervor.

IV. Bei der Ikonographie von Caravaggios Altargemälden der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* haben wir es mit einem anspruchsvollen Programm zu tun, das in den letzten Monaten des Jahres 1606 entstanden ist. Wir wissen nicht, wie wir uns die Auftragsvergabe und Entstehung genau vorzustellen haben (zu den möglichen humanistischen Beratern sind unterschiedliche Hypothesen geäußert worden; vgl. Preimesberger 2009, 77, Fn. 14). Zuletzt wurden mehrere theologisch versierte jesuitische Berater vermutet, die es nach den Wünschen der Auftraggeber und mit Hilfe der *Icones Operum Misericordiae* für Caravaggio erarbeitet haben sollen (Forgione 2019, 115f.). Ob dies wirklich der Fall ist, sei offengelassen. Gewiss ist

allerdings, dass Caravaggio seine Bezahlung in zwei Tranchen erhielt. Für die Ausführung des Auftrages erhielt der Maler die stattliche Summe von 400 Dukaten (eine Übersicht zu relevanten Quellen und Deutungen gibt Marini 2001, 509–512).

Sieben junge Männer des neapolitanischen Hochadels gründeten im Jahre 1601 die Laienbruderschaft des *Pio Monte della Misericordia*, für die Caravaggios Bild bestimmt war. Wir wissen nichts über den konkreten Kontext des Hochaltars der ursprünglichen Kirche, aber schon 1671 entstand ein größerer Neubau, der das berühmte Gemälde bis heute beherbergt. Das Ziel der Bruderschaft bestand in der Armenfürsorge, dem Freikaufen von Gefangenen, die durch islamische Seeräuber entführt worden waren, und weiteren karitativen Aufgaben, für die erhebliche finanzielle Mittel zur Verfügung standen. Vor allem aber darin, durch Seelenmessen für das Heil der Verstorbenen zu sorgen. All das ist ausführlich beschrieben worden (zu Entstehungskontext und Auftragsvergabe: Pacelli 1984, 9–17).

Da das Neapler Gemälde für den Hochaltar der Kirche bestimmt war, sah sich der Künstler gezwungen, die Werke der Barmherzigkeit in einem Bild zusammenzufassen. Mit 390 cm in der Höhe auf 260 cm in der Breite weist es ein durchaus imposantes Format auf. Geschickt nutzt der Maler die mit seinem Bild einhergehende Höhe, um eine Geschichte zu erzählen, die sich nicht von links nach rechts, sondern von oben nach unten ereignet. Ebenso auffällig ist die Inszenierung des Kunstlichts. Die im Bild sichtbare Kerze des Priesters wird zur einzig identifizierbaren innerbildlichen Lichtquelle, die kaum ausreicht, den Ort zu erleuchten. Gleichzeitigkeit und Dunkelheit sind die erzählerischen Modi des Gemäldes.

Sind es in der Regel anonyme Wohltäter, welche die Werke der Barmherzigkeit leisten, greift der Maler überraschenderweise auf Heilige, eine alttestamentliche Figur, ein antik-paganen Exemplum sowie anonyme Gestalten zurück. Dies ist ohne jede Präzedenz. Ein Autor schreibt sogar, dass das Gemälde zunächst unverständlich und unlesbar erscheine (Hibbard 1983, 213). Dabei wirkt bereits der Ort, an dem wir

uns befinden, mysteriös. Es ist dunkel, und wie der größere Zusammenhang der gezeigten Räume und Wege zu denken ist, bleibt unklar. Zu ausschnitthaft erscheint die Raumsituation, um hier zu einer angemessenen Einschätzung zu gelangen. Die spürbare Enge des Bildraums auf die Erfahrung neapolitanischer Gassen zurückzuführen, erscheint angesichts des bildlichen Sachverhalts sentimental, besteht doch der eigentliche Eindruck in einem solchen des Eingeschlossen-Seins und der Verlassenheit (vgl. Longhi 2013, 52). Die sichtbare Kerkerwand rechts führt bis an die obere Bildgrenze. Das vergitterte Fenster tut ein Übriges. Die Lichtsituation erscheint irrational und unbegreiflich. So müssen wir eine Lichtquelle außerhalb des Gemäldes voraussetzen, die sich links oberhalb des Bildes befindet. Dies sei ausdrücklich betont, da es außer der *Gefangennahme Christi* kein weiteres Werk des Künstlers gibt, bei dem er sich einer innerbildlichen Lichtquelle bedient.

Seit den Tagen Friedlaenders glaubte man, dass es sich bei dem Motiv der Gottesmutter um eine spätere Hinzufügung handelt, die sich den Wünschen der Auftraggeber verdankt (Hibbard 1983, 214). In rezenter Forschung ist dem mit Blick auf die Malschichten in überzeugender Weise widersprochen worden. Nicht nur die Maria gewidmete Kirche, sondern auch der ihr gewidmete Hochaltar erforderte eine Darstellung der Gottesmutter (Preimesberger 2009, 77). Gleichwohl müssen die Untersuchungsergebnisse überraschen, denn in der ursprünglichen Fassung des Bildes war es Caravaggios Absicht, Samson ins Zentrum seines Gemäldes zu stellen, der ja niemandem Barmherzigkeit erweist, sondern soeben noch tausend Philister erschlagen hat, um sodann aus dem Eselskinnbaken zu trinken (Marini 2001, 511). Zudem wäre das Ohr des unsichtbaren Pilgers tiefer zu verorten gewesen, aber auf der gleichen vertikalen Bildachse wie in der überarbeiteten Fassung. Muss dies alles nicht befremden?

V. In Caravaggios Altargemälde für den *Pio Monte della Misericordia* gibt es viele Akteure und einen Hörer. Leicht nach links aus dem Zentrum verschoben

sehen wir das Ohr eines Pilgers im hellen Schlaglicht. Auch wenn seine Gestalt zum größten Teil verdeckt ist, erkennen wir seinen über die Schulter gelegten Wanderstab. Dabei hat uns der Maler insofern einen direkten Hinweis auf diese Person gegeben, als sich die in der Luft schwebende Hand des Engels direkt über dessen Haupt befindet. Es scheint, als habe das himmlische Wesen in die Welt der Menschen herabfliegen wollen, um den unsichtbaren Pilger zu berühren. Dies wäre im nächsten Moment wohl auch geschehen, hätte der zweite Engel ihn nicht im letzten Moment zurückgehalten. Nun steht die Hand des herabstürzenden Engels effektiv im leeren Raum, als hätte sie dort Halt gefunden und würde sich flach auf dem Boden abstützen. Von dieser Hand geht allem Stillstand zum Trotz eine große Dynamik aus, lastet auf ihr doch das gesamte Gewicht des muskulösen Körpers. Die vorgestreckte Hand des Engels ist das eigentliche Kraftzentrum des Bildes und wurde denn auch als „unüberbietbarer Höhepunkt des Gemäldes“ bezeichnet (Bologna 2003, 92). Zudem habe der Maler großen Wert darauf gelegt, die Welt der Menschen und der Himmlischen nachvollziehbar miteinander zu verbinden. In anschaulicher Weise bringt er Schwere und Körperlichkeit der himmlischen Figuren zum Ausdruck. Zudem erkennt man den Schatten eines Engelsflügels an der Hauswand rechts, und auch die Flamme der Kerze neigt sich durch den Luftzug der schlagenden Flügel nach rechts. Die himmlischen Figuren erscheinen überaus irdisch.

Um sich Caravaggios extreme Abweichung von der Tradition vor Augen zu führen, seien exemplarisch nur wenige Beispiele zum Vergleich hinzugezogen. Entscheidend ist, dass in älteren Darstellungen des Sieben-Werke-Themas immer auch das dräuende Weltgericht dargestellt wird, dem Betrachter also die unausweichliche Konsequenz seines (Nicht-)Handelns vor Augen steht. Auch der Traktat von Giulio Roscio kommt noch vor allen Beispielen leiblicher Werke der Barmherzigkeit auf das „Extremum iudicium“ zu sprechen und liefert eine Rechtfertigung des Ablasswesens. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kommt es durch die Reformation zu Veränderungen

des Typus: In der nordeuropäischen Malerei haben wir es zunehmend mit Simultandarstellungen zu tun, und Christus wird entweder in der Menge versteckt, um die barmherzigen Menschen wohlwollend zu beobachten, oder er tritt gar nicht mehr in Erscheinung. Künstler verwandeln das Thema in unübersichtliche Marktszenen und geben uns dadurch zu verstehen, dass Barmherzigkeit auf eine solche Weise praktiziert werden soll, dass die linke Hand nicht weiß, was die rechte tut (Mt 6,3).

Seit dem frühen 16. Jahrhundert gewinnen grafische Darstellungen des Themas an Bedeutung und sind Teil konfessioneller Auseinandersetzungen. Befragt man diese auf ihre spezifische Position, so geht mit der Anwesenheit des Weltgerichts und den auf Latein verfassten Beischriften das Konzept der Werkgerechtigkeit einher, während man sich in reformierten Kreisen der deutschen Sprache bedient und den Aspekt der Gnade herausstellt. Mit der Reformation avanciert Barmherzigkeit zu einem eminent politischen Thema, denn mit Luthers und Erasmus' Auseinandersetzung über den freien Willen steht die Relevanz guter Werke und göttlicher Gnade zur Diskussion. Kann der Mensch durch gute Werke, Almosen, Stiftungen, Seelenmessen oder Ablass von sich aus zur Erlösung beitragen oder bedarf es unverfügbarer Gnade? Mit dieser folgenreichen Debatte erklärt sich die Omnipräsenz des Themas für jene Zeit.

VI. Das wichtigste Vorbild für Caravaggios *Concetto* ist ein Kupferstich von Georges Reverdy | **Abb. 2** | nach einer Vorlage von Rosso Fiorentino, der auf ein Fresko in Fontainebleau zurückgeht. Diese Darstellung der *Caritas romana* aus dem Jahre 1542 inszeniert gleichermaßen das Ereignis wie auch die staunenden Beobachter der in den *Facta et dicta memorabilia* berichteten Geschichte. Rosso hat sich bei seinem Entwurf für ein Querformat entschieden, wobei er Cimon und Pero ins Zentrum und in einen labyrinthischen Kerker versetzt, dessen Ausmaß wir nicht beurteilen können. Wir dürfen vermuten, dass die drei nackten Männer rechts wie Cimon eingesperrt sind und der Liegende bereits dem Tode durch



Abb. 2 | Georges Reverdys (zugeschr.), nach Rosso Fiorentino, *Caritas Romana*, 1542. Kupferstich, 137 × 310 mm. Philadelphia Museum of Art [↗](#)

Verhungern nahe ist. Zieht man Reverdys Stich zum Vergleich hinzu, stellt man fest, dass Caravaggio die isokephalische Anordnung wie auch den linken Teil von Rossos Komposition inklusive des vergitterten Fensters und der Raumstruktur übernommen hat, um die rechts liegende Figur in seinem Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite zu platzieren. (In der Forschung ist jedoch nicht auf Reverdys Kupferstich, sondern auf ein Fresko Perino del Vagas verwiesen worden; vgl. Friedlaender 1955, 51.) Als Vorbild des Rückenaktes dient Caravaggio die antike Skulptur des *Sterbenden Galliers* (ca. 60–40 v. Chr., römische Marmor-Kopie, Rom, Musei Capitolini). Zwei weitere, nicht weniger prominente Zitate sind zu erwähnen. So greift der Künstler für den die Totenbahre tragenden Mann auf ein Motiv aus Raffaels *Grablegung* zurück (1507, Rom, Galleria Borghese), während sich der stürzende Engel der herabfliegenden Christusgestalt aus Michelangelos *Cappella Paolina* verdankt.

Abb. 3 |

Diesen prominenten und seit Langem bekannten Motivübernahmen sind weitere hinzuzufügen. Denn im Gemälde finden nicht nur jene *Pezzi grossi* à la Michelangelo und Raffael Verwendung, sondern auch Figuren aus druckgraphischen Serien. Für die Figur

des trinkenden Samson lässt sich ein graphisches Vorbild finden, das der Barmherzigkeitsfolge von Philips Galle entstammt und auch in Roscios Traktat Erwähnung findet. Auf der Stirnseite des rechten Postaments sieht man den trinkenden Samson, der inmitten der getöteten Pharisäer steht. Gegenüber erscheint Moses, der auf dem Auszug aus Ägypten, als die Israeliten in der Wüste zu verdursten drohen und sich gegen ihren Führer auflehnen, Wasser aus dem Felsen schlägt (Gen 20,13). Bei dem Stich (*Potum dare*) handelt es sich um ein Werk, das im Sinne einer Synopse Dürstende und die Bedeutsamkeit des Wassers als Gottes Gnade in zahlreichen Bibelespielen zeigt und zwar sowohl des Alten wie auch des Neuen Testaments.

Was den verzweifelt bittenden Mann links vom Rückenakt betrifft, greift Caravaggio auf einen Stich von Maerten de Vos **Abb. 4** | aus einer weiteren Serie der *Sieben Werke* zurück. Darin hat sich Christus neben den verzweifelt Gefangenen gesetzt und weist auf ankommende Besucher hin. Der Maler hat die leidende Figur allerdings gespiegelt, um sie seinem Gemälde einfügen zu können. Als Inspirationsquelle kommt ein weiterer Stich nach de Vos in Betracht **Abb. 5** |, der das Speisen der Hungernden und unter den Be-



| Abb. 3 | Michelangelo Buonarroti, Die Bekehrung des Saulus, 1542–45. Fresko, 6,61 × 6,25 m. Vatikanstadt, Cappella Paolina. [Wikimedia](#) ↗

dürftigen eine junge Mutter mit Säugling zeigt, die zugleich Brot empfängt und im Sinne einer Caritas ihre Brust dem Kinde darreicht. Links entdeckt man Christus, der sich zustimmend an die Brust fasst. Zieht man alle genannten Beispiele hinzu, scheint es, als würde sich Caravaggio der katholischen Bildtradition versichern. Aber was ist der Sinn dieser zahlreichen Bezugnahmen?

VII. Das Altarbild der *Sieben Werke* war häufig Gegenstand der Forschung. (Eine Übersicht zu relevanten Quellen und Deutungen bis 2000 gibt Marini 2001, Nr. 76, 508–512.) Der bisher umfangreichsten Monographie von Vincenzo Pacelli verdanken wir zahlreiche Bildvergleiche. Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist eine Gegenüberstellung von Caravaggios Gemälde mit einem Bild von Giovan Battista Caracciolo aus den 1620er Jahren, welches das Thema einer *Madonna del suffragio* darstellt. **| Abb. 6 |** Der Autor sieht bei dem Caravaggio-Nachfolger die Kopie eines verlorenen Bildes des lombardischen Malers, von dessen Existenz wir durch eine Rechnung informiert sind. Dargestellt ist die Rettung einer Seele durch die Fürbitte Mariens aus dem Fegefeuer und

deren Aufnahme in den Himmel. Costanza Caraffa hat im Sinne typologischer Auslegung die Gottesmutter mit der Milchspende Peros verknüpft und auf Darstellungen der *Madonna del suffragio* verwiesen (Caraffa 2007, 124). In Girolamo Imparatos Gemälde von 1580 entblößt Maria ihre Brust, während die in den Flammen befindlichen Seelen hilfeschend nach oben blicken (1580, Neapel, Santa Maria della Sapienza). Der Künstler beschreibt unvorstellbare Pein, ist das brennende Feuer doch von unglaublicher Intensität. Aus katholischer Sicht stellt der Purgatorio ein Faktum dar und ist Teil der in den sieben Werken thematischen Eschatologie. Mit der Ikonographie der Milchspende ist nichts weniger als ein Sinnbild der positiven Auswirkungen der Seelenmesse gegeben, die der Tilgung, Verkürzung oder Linderung zeitlicher Fegefeuer-Strafen dient und hoher materieller Zuwendungen oder Stiftungen durch die Gläubigen bedarf. Der Kirche wird eine unvorstellbare Macht zugewiesen, die in der Angst der Gläubigen vor den Qualen des Feuers ihren Ausgangspunkt nimmt.

Dass dies keine Entdeckung ist, die späterer Zeit vorbehalten bleibt, belegt ein aufschlussreicher Passus aus Curiones antikatholischem Dialog *Pasquino in estasi* von 1543, in welchem Marforio Pasquino bittet, ihn über dessen Zweifel an der Seelenmesse aufzuklären (Curione [2018], 237–239). Pasquino willigt ein und sagt, man wisse nicht, ob Seelenmessen wirklich hülften, die Seelen zu retten. Deshalb könnten sie ad infinitum fortgesetzt werden, obwohl nichts anderes dabei herauskomme, als die Erbschaft des Verstorbenen aufzubauchen. Glaubten die Priester wirklich, so heißt es weiter, dass den Toten dadurch geholfen sei, warum ließen sie sich dann überhaupt bezahlen und hielten die Messen nicht kostenlos. Er denke vielmehr, dass, wenn die Menschen im Glauben an Christus stürben, sie in den Himmel und nicht in den Purgatorio gelangten. Wie grausam seien jene Hirten, die fortwährend annähmen, die Seelen kämen per se ins Fegefeuer und nicht ins Paradies. Schließlich ist von „certe pitture“ die Rede, in denen man sehen könne, wie die Engel die Seelen ins Feuer tauchten, um sie dann gereinigt und mit unversehrten Haaren und

Bärten in den Himmel zu bringen, weshalb deutlich würde, dass sie nicht vom Feuer verbrannt werden. Die Beschreibung endet wenig überraschend mit dem Hinweis auf die Grausamkeit solcher Bilder.

VIII. In Forgiones Deutung spielt der Kontext der *Madonna del suffragio* keine Rolle. Stattdessen schlägt er vor, Caravaggio im Altargemälde als jenen Mann zu identifizieren, der eine Fackel trägt (Forgione 2019). Dieser wird zur positiven Gestalt, ja zum Archetypus eines *Pictor christianus*, dessen Lichtspende ein positives Signum bedeutet. Diese Identifikation ist absolut überzeugend, wenn man jenes versteckte Selbstbildnis des Malers zum Vergleich hinzuzieht, in dem er sich als Goliath präsentiert. | Abb. 7 | Auch im *Martyrium des hl. Matthäus* zeigt er sich als negative Person, die angesichts des grausamen Geschehens Reißaus nimmt. In der *Gefangennahme Christi* aus Dublin schließlich kann man ihn gar als Malchus, den Diener des Hohepriesters Kaiphas identifizieren, der den Schergen hilft, Christus zu verhaften und dem Petrus ein Ohr abschlägt.

Alle genannten Kryptoporträts sind in der Forschung seit Langem bekannt und beinhalten, dass der Künstler ausnahmslos in negative Rollen schlüpft und dadurch jede moralische Überlegenheit von sich weist. Demgegenüber macht Forgione geltend, dass mit dem Selbstbildnis im Altargemälde eine Bezugnahme auf Nikodemus einhergeht, die auf Michelangelos *Pietà Bandini* | Abb. 8 | zurückweist. Zugleich liefert er eine Neubewertung der bisher als Priester identifizierten Figur. Weder dessen Gewand noch die Kopfbedeckung erinnere an ein „paramento Liturgie“. Stattdessen trage er ein „camicione d'uso comune“ und über seinem Unterarm ein Leichentuch (Forgione 2019, 118). Des Weiteren etabliert Forgione für das Altargemälde ein christologisches Programm. Dabei erscheint Samson als Präfiguration Christi, und aus dem zentralen Pilger mit Jakobsbuschel wird der Erlöser selbst (diese These findet sich wie gesagt bereits bei Friedlaender und Calvesi 1990, 360). Ist dies immerhin noch vorstellbar, wirkt es doch sehr konstruiert, wenn behauptet wird, einer der Pilger sei bereits in die Herberge eingetreten, da der Auferstan-



| Abb. 4 | und | Abb. 5 | Anonym (nach Maerten de Vos), Die sieben Werke der Barmherzigkeit: links: Die Gefangenen besuchen, rechts: Die Hungrigen speisen, 1585. Kupferstiche, 194 × 243 mm und 192 × 254 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-9405 und RP-P-OB-9404



| Abb. 6 | Giovan Battista Caracciolo, Die Jungfrau Maria mit dem hl. Franziskus und der hl. Klara (sog. Madonna delle anime purganti), 1622–25. Öl/Lw., 3,00 × 1,90 m. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

dene bei einer Emmaus-Szene immer in der Mitte zu stehen habe. Sogar der in der Dunkelheit befindliche Träger der Leichenbahre erhält eine neue Identität und wird als Johannes identifiziert. Aus dem Lieblingsjünger des Herrn wird bei Forgione der erste bärtige Johannes der Kunstgeschichte.

Bisher ist nie in den Blick geraten, zu welcher Reflexion wir im Altargemälde angeleitet werden. Denn solange man nicht fragt, was wir hier über das Verhältnis von guten Werken und Gnade erfahren, entsteht lediglich eine Summe von Beispielen, selbst wenn man einigen Episoden eine christologische Deutung angedeihen lässt. Darüber hinaus stellt sich die Fra-

ge, ob der kerkerhafte Innenraum überhaupt auf den Purgatorio und nicht vielmehr auf den Limbus anspielt – also jenen Ort, an dem sich mit Ausnahme der Gerechten des Alten Testaments alle ungetauften Seelen und auch diejenigen befinden, die vor dem Kreuzestod Christi auf der Welt waren (Scheffczyk 1997, Sp. 936f.). Der als Kerker repräsentierte Limbus stellt eine Art Zwischen- oder Übergangsreich dar, in dem die Seelen der Verstorbenen bis zur endgültigen Rückkehr Christi verweilen müssen, wie ein Blick auf Domenico Beccafumis Gemälde **| Abb. 9 |** und zahlreiche weitere vor Augen führt. Augustinus hat die Idee der Vorhölle entscheidend geprägt, als

er schrieb, dass kein ungetaufter Mensch direkt in den Himmel gelangen könne und die Vorhölle damit zur *conditio sine qua non* einer ersten Erlösung wird. Für die Interpretation ergibt sich dadurch ein eklatanter Selbstwiderspruch der Bildaussage, da sich Cimon und Pero im Limbus befinden, sind sie doch weder getauft, noch nach Christi Opfertod auf die Welt gekommen. Doch wie können sie dann als Vorbild dienen? In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, dass sich Caravaggio für die Mantelspende entschieden hat, die Martin noch vor seiner Taufe zum Christen durchführt.

IX. Besteht die besondere Eigenart des Bildes nicht zunächst einmal darin, die Grenzen zwischen den einzelnen Akten der Barmherzigkeit zu öffnen, um deren Wesen als gestaltlos und unvorhersehbar zu bestimmen? Und haben wir es bei der *Caritas romana* nicht mit einem Beispiel zu tun, bei dem Barmherzigkeit geleistet und zugleich erfahren wird? Eine solche Konzeption gleichzeitigen Gebens und Empfangens gilt auch für die Anordnung der Gruppe links, bei der Martin, Rochus oder Jakob und ein anonymer Pilger vereint werden, um zusammen an die auf Einlass hoffenden Emmaus-Jünger vor dem Gasthaus zu erinnern. Auch Samson repräsentiert eigentlich nicht das Darreichen des Wassers an die Dürstenden, da er ja niemandem zu trinken gibt, sondern durch Gottes Gnade dem Verdursten entgeht. Wir erkennen, dass Barmherzigkeit nicht an bestimmte Taten, Personen oder Gegenstände gebunden ist, sondern ein unvorhersehbares Geschehen bedeutet. Caravaggio wählt einen Mittelweg zwischen Gnade und Barmherzigkeit. Mag Barmherzigkeit sich auch in unterschiedlichen Taten zeigen, so hat sie doch keine feststehende Gestalt. Es hängt nicht am Brot oder am Eselskinnbacken. Dieser wurde soeben noch als Waffe verwendet und wird dann zum Werkzeug göttlicher Gnade. Der Künstler verändert die Darstellungskonvention, indem sich in seinem Altargemälde nahezu alle Handlungen im Dunkel vollziehen (Mt 6,3). An verlassen Orten und in der Dunkelheit ereignet sich Barmherzigkeit – und zwar notwendig, soll sie doch



| Abb. 7 | Michelangelo Merisi da Caravaggio, David mit dem Haupt des Goliath (Detail), 1610. Öl/Lw., 125 × 101 cm. Rom, Galleria Borghese, Inv. 455. Wikimedia [↗](#)

unsichtbar und unbemerkt bleiben. Nur die Cimon und Pero-Episode wird bei Caravaggio durch starkes Schlaglicht besonders hervorgehoben. Auf Gesicht und Körper der jungen Frau finden sich die stärksten Helligkeitswerte des Bildes. Im Bild kommt Pero eine hervorgehobene Stellung zu. Dies ist umso erstaunlicher, als es der jungen Mutter ja darum zu tun ist, ihre Fürsorge gegenüber den Wächtern zu verheimlichen. Was also macht diese Geschichte für den Maler so bedeutsam? Um diesen Umstand zu erklären, sei jene kurze Sentenz von Valerius Maximus aus den *Dicta* in Reverdys Kupferstich genauer in den Blick genommen. Bereits in der Deutung Preimesbergers ist dem

antiken Text eine genaue Lektüre zuteilgeworden, bei der alle rhetorischen Mittel genauestens untersucht und ihre Bedeutung für den Maler in Erwägung gezogen werden (Preimesberger 2009, 81–84). Indes findet der von Reverdy zitierte Satz aus den *Dicta* keine Erwähnung. Meine These lautet, dass Caravaggio im Altargemälde nicht nur der Komposition von Reverdys Kupferstich folgt, sondern auch dem überlieferten Diktum: "[Q]VO NON PENETRAT, AVT QVID NON EXCOGITAT PIETAS? QVAE IN CARCERE SERVANDI PATRIS NOVAM RATIONEM INVENIT."

Valerius Maximus beschreibt in seiner Sammlung zwei Episoden, die im Stich Reverdys zu einer zusammengefasst werden. Zunächst wird die Geschichte einer anonymen Römerin erwähnt, welche durch die Brust ihrer Tochter dem Tode durch Verhungern entgeht. Sodann folgt das zweite Exemplum, bei dem aus den anonymen Akteuren Cimon und Pero wer-

den, ohne dass sich die Dramaturgie der Geschichte veränderte. In beiden Berichten zeigen sich die Richter nach dem Bekanntwerden des unerhörten Ereignisses gerührt und heben das Todesurteil auf. Bereits am Ende der Episode mit der zu rettenden Mutter folgen die zitierten lateinischen Sätze.

Reverdy macht aus der Mutter (*genetricis*) den Vater (*patris*) und fasst im Kupferstich beide Exempla zu einem einzigen zusammen. Sein minimal veränderter Satz lautet in deutscher Übersetzung: „Wo sollte sie nicht eindringen können, was vermag Frömmigkeit nicht zu ersinnen? Sie findet einen neuen Weg, um den Vater im Kerker zu erretten.“ Die letzten drei Wörter „*novam rationem invenit*“ machen deutlich, dass sich *Pietas* entsprechend der zu leistenden Aufgabe verändert. Sie ist ohne feststehende Gestalt. Gleichwohl kann sie jede Form im Sinne der „*novam rationem*“ annehmen. Der Satz aus Valerius Maximus ist bemerkenswert, weil er weniger die Pflicht zur Elternliebe als vielmehr die Unvorhersehbarkeit betont, durch die sich das Geschehen auszeichnet. Giorgio Dati, der italienische Übersetzer der *Dicta*, hat in seiner Ausgabe von 1564 diesen außergewöhnlichen Satz denn auch in einem Wirbel von Fragen aufgelöst, wenn es heißt: „Et dove non penetra la pietà? O che cosa è quella, che la no(n) vadi a ritrovando? Poi che l'ha saputo trovar modo alla figlioula di salvar la madre incarcerata & condannata a morte?“ (Valerius Maximus 1564, fol. 168v).

X. Um das Paradox einer sich wandelnden Identität zum Ausdruck zu bringen, hat Caravaggio dem Mysterium der Barmherzigkeit durch eine verborgene Metapher Ausdruck verliehen. Alle Personen und Handlungen sind durch das Motiv fließender und gefalteter Stoffbahnen miteinander verbunden. Dies beginnt links oberhalb des Kopfes der Gottesmutter, deren blauer Mantel gut sichtbar bis an die obere Bildgrenze reicht und von dort hinter dem oberen Flügel des rechten Engels wieder hervorkommt und am linken vorbei oberhalb des verdeckten Pilgers endet. Auch der Fackelträger hält mit seiner Linken ein Tuch, das im Leichentuch unter dem Toten eine Fortset-



| Abb. 8 | Michelangelo Buonarroti, Pietà Baldini, ca. 1547–55. Marmor, H. 277 cm. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo. Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Bd. 2, Tafel 101



| Abb. 9 | Domenico Beccafumi, Höllenfahrt Christi, 1530–35. Öl/Holz, 398 × 253 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena. Wikimedia [↗](#)

zung findet. Sodann liegt das Kinn Cimon auf dem Gewand seiner Tochter auf. Ähnliches gilt für den hl. Martin, der den auf den Boden reichenden Mantel hält, wo er von dem Mann zu seinen Füßen spontan ergriffen wird. Immer befindet sich der fallende Stoff in einer fließenden Bewegung und ändert gleichwohl ständig seine Farbe. Während Stoffbahnen und Gewänder in einer ebenso eleganten wie fließenden Bewegung begriffen sind und die Personen berühren oder von ihnen berührt werden, erscheinen alle Menschen im Bild stillgestellt. Nicht nur für Martin und dessen Mantel ist die Stoffmetapher von Belang, sondern für alle Personen im Bild. Und sie bedeutet alles zugleich: Hilfe, Schutz, Zuwendung und Teilen. Ein solches Bildprogramm setzt eine gewisse Vertrautheit mit theologischen Fragen und Problemen voraus. Aber welche Quellen kommen für Caravaggio in Betracht? Bologna hat auf die Schriften des Erasmus verwiesen. Es gibt jedoch einen Text des Niederländers, der im Kontext des Altargemäldes bisher unerwähnt geblieben ist, aber das Thema der

Barmherzigkeit direkt betrifft. Unter allen ins Italienische übersetzten Werken des Humanisten war seinem aus dem Lateinischen übersetzten *Sermone di Erasmo Rotterodamo della grandissima Misericordia di Dio* der größte Erfolg beschieden. Dies zeigen drei unabhängig voneinander erschienene Auflagen aus den Jahren 1542 in Brescia, 1551 in Venedig und noch 1554 zu Florenz (die hier genutzt wurde), bis dessen Werke im Jahre 1559 auf den Index gerieten. Das Büchlein erregte ein so großes Interesse, dass es vom Karmeliterorden, dem Hof in Mantua, den Spitzen des Benediktinerordens und der Accademia fiorentina gefördert wurde (vgl. Seidel Menchi 2021, 169–201, v. a. 184–186). In seinem kurzen *Sermone* nimmt Erasmus eine Mittlerposition ein. Er greift das reformatorische Argument der Rechtfertigung allein durch Gnade auf, um es durch den zum Guten fähigen Menschen mit freier Entscheidungskraft zu ergänzen. Der Christ stehe im Spannungsfeld, sich durch falsche Selbstgewissheit selbst in den Himmel ziehen zu wollen und der Verzweiflung darüber, dies nicht aus eigenem Vermögen heraus leisten zu können. Beide Extreme gelte es zu vermeiden.

Mit dem *Sermone* gehen für den Leser Hoffnung und Vertrauen auf die Barmherzigkeit Gottes als einem vorherbestimmten Heilsplan für die gesamte Menschheit einher. Das Paradies stehe allen Menschen offen. Erasmus orientiert sich an Luthers Rechtfertigungslehre und widerspricht ihr zugleich, wenn er zwischen Altem und Neuem Testament nur einen graduellen Unterschied anerkennt. Auch die Menschen des Alten Testaments seien der Barmherzigkeit fähig. Erasmus geht so weit, nachdem er zahlreiche Beispiele göttlicher Gnade im Alten Testament aufgezählt hat, diejenigen, die diese Wahrheit leugneten, als unverbesserliche Manichäer zu bezeichnen (Erasmus 1554, 82). Ja, der Niederländer wendet sich gegen den deutschen Reformator, der den gerechten Gott des Alten Testaments jenem des Neuen entgeggestellt (Seidel Menchi 2021, 187). Barmherzigkeit wird zur alles verbindenden Größe der Menschheitsgeschichte, welche nicht allein die evangelisierte Welt überstrahlt (ebd., 181).

XI. Hieraus resultiert eine extreme Entmachtung der katholischen Kirche als Institution. Das Sakrament der Taufe, das selbst Luther beibehalten hatte, wird überflüssig, das Fegefeuer geleugnet, Seelenmesse und Ablass unnötig. Der Glaube an den Purgatorio ist essenzieller Teil katholischer Doktrin. Bei dessen Leugnung wurde es ernst. Wer es in Frage stellt, missachtet die Verwaltung des Heils durch die katholische Kirche. Inquisitionsprotokolle berichten, dass Häretiker gefragt wurden, ob sie daran glaubten (Ebd., 193–213). Der Institution Kirche wird das Monopol zur Verwaltung des Heils entzogen. Der unbegreifliche Akt göttlicher Barmherzigkeit rettet alle Menschen, Christen wie Juden, Menschen der paganen Antike ebenso wie jene des Alten Testaments. Dies erklärt, warum Caravaggio ursprünglich plante, Samson mit dem Eselskinnbacken ins Zentrum seines Bildes zu stellen, denn mit der Wahl der alttestamentlichen Figur ist ein theologisches Statement verbunden. Im elften Kapitel des *Buches der Weisheit*, welches dem Wasser in der Wüste gewidmet ist, wird für den Leser deutlich, dass sich Gottes Gnade im Umgang mit dem feuchten Element offenbart, das Strafe oder Wohltat bedeuten kann (Weisheit 11,1–14). Bereits Jahweh erweist sich als barmherzig. Gnade und Barmherzigkeit sind keine Privilegien des Neuen Testaments, sondern realisieren sich als erkennbares Walten Gottes in der Geschichte Israels. Auch im darauffolgenden Kapitel ist Barmherzigkeit von Bedeutung, wenn es über den Gott des Alten Testaments heißt: „Du hast mit allen Erbarmen, weil du alles vermagst, und siehst über die Sünde der Menschen hinweg, damit sie umkehren.“ (Weisheit 11, 23)

In seinem *Sermone della grandissima Misericordia di Dio* beschwört Erasmus immer wieder die Heilstat Christi und schreibt, dass damit alle Sünden hinweggenommen seien, ja dass der Heiland selbst noch für seine Peiniger gebetet habe. Vergebung sei gewiss, wenn man an ihn glaube. Es gebe nichts, was das Vertrauen auf Christus nicht erwirken und was nicht verziehen werden könne. Noch durch die Gebete anderer könne man gerettet werden. Zahlreiche Beispiele des Matthäus-Evangeliums werden aufgezählt, und die

Vorstellung des *Christus medicus* beschworen, wenn der Humanist auf das Beispiel der blutflüssigen Frau zu sprechen kommt (vgl. Fichtner 1982). Sie habe Christi Gewand berührt und sei durch die Kraft seiner Gnade gesundet: „La donna ammalata del flusso del sangue, toccando di nascoso la veste di Giesu, subito senti la forza della surata misericordia.“ (Erasmus 1554, 86). „E molti altri anchora troviamo“, so heißt es weiter, „che col toccar solo la veste di Giesu furono sanati [...]“ (ebd.). Bei jeder Gelegenheit tröste er die Geplagten, und wer es nicht wagt, so heißt es weiter, sich Christus zu nähern, ihn zu berühren, solle im Verborgenen den Saum seines Mantels berühren: „Se tu non hai ardire di ricercare Giesu, se tu non puoi toccarlo, al meno nascosto tocca lesstremità della sua vesta [...]“ (ebd.).

So finden die Motive von Gewand, Stoff und Mantel aus Caravaggios Gemälde in Erasmus' Text einen Ausgangspunkt. Sie stellen Kontaktmetaphern dar, bei deren Berührung Gnade erfahren und Barmherzigkeit möglich wird, was der Maler durch die leitmotivische Verwendung der Stoffmetapher deutlich macht. Von einer Szene zur anderen, von einer Person zur nächsten, ergibt sich ein fließender Übergang, der im Bild des bewegten und allgegenwärtigen Stoffes eine gelungene Formulierung gefunden hat. Diese Deutung wird desto plausibler als der Mantel der barmherzigen Gottesmutter, das Gewand Christi und Martins Mantelspende im Sinne der Figuraldeutung eine Strukturanalogie aufweisen.

XII. Im Gemälde erscheint Barmherzigkeit als eine Form der Gottesbegegnung, bei der das Leben der Menschen momenthaft verklärt und angehalten wird. Sie ist ein Tun und kein Zeigen, Christus ihr Adressat. Entsprechend ist es auch kein Zufall, wie sehr der Künstler sich darum bemüht, die Hände aller im Gemälde sichtbaren Personen hervorzuheben. Barmherzigkeit ereignet sich dort, wo man sie nicht erwartet oder vermutet hätte. Sie realisiert sich auch nicht durch bestimmte Hilfsmittel, deren Bedeutungen sich in deren Gegenteil verwandeln, wenn aus dem unheilbringenden Schwert oder dem Mordinstrument

eines Eselskinbackens Werkzeuge der Barmherzigkeit und Gnade werden. Sie ereignet sich vielmehr im Alltag, ist aber alles andere als alltäglich und geschieht zu allen Zeiten an unterschiedlichen Orten. Im Sinne der *novam rationem* ist sie nicht an sieben Werke gebunden, sondern nimmt alle nötigen Gestalten an, wie das unerwartete Beispiel von Peros Vaterliebe zeigt, bei dem sich das innerweltliche Verhältnis von Eltern und Kindern sogar umkehrt.

Im Anschluss an Erasmus zeigt Caravaggio den Kerker der Welt. Er entwirft eine christliche Umdeutung des platonischen Höhlengleichnisses. Hat der Mensch auch keinen direkten Zugang zum Heiligen, ist es im Akt der Barmherzigkeit dennoch erfahrbar, wenn Christus zugleich an und durch den Menschen handelt. Der Mensch übersteigt sich selbst, und für einen schlaglichtartigen Augenblick wird die Dunkelheit des Kerkers erhellt. Um dieses Mysterium zu veranschaulichen und die Heilstat Christi als dessen Voraussetzung zu vergegenwärtigen, ist dem Bild ein verborgener Hinweis beigegeben. Caravaggio hat der Komposition des Altargemäldes ein lateinisches Kreuz eingeschrieben vgl. **Abb. 1**, das als ultimative Chiffre den Opfertod symbolisiert und zugleich eine Metapher für die Berührung weltlicher Immanenz und göttlicher Transzendenz bedeutet. Im Kreuz hat die Berührung der kategorisch getrennten Seinsbereiche von Gott und Mensch ihre Voraussetzung, die sich im Akt der Barmherzigkeit berühren. Die Köpfe nahezu aller dargestellten Personen befinden sich auf Höhe von dessen horizontalem Balken. Lediglich der Kerzenträger wird oberhalb davon gezeigt und dadurch exkludiert. Damit wird deutlich, warum Forgiones Vorschlag vom Kryptoporträt des Malers zwar zugestimmt, der genannten Ausdeutung auf den christlichen Lichtbringer aber widersprochen sei. Der Kerzenträger erleuchtet ausschließlich sich selbst. Er zeigt, was verborgen gehört.

XIII. Wie auch in anderen Werken des Malers werden uns im Altargemälde der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* die Grenzen der Repräsentation vor Augen geführt. Caravaggio folgt erasmischer Bilder-

skepsis, denn in Bezug auf die Gotteserfahrung ist nicht das Sehen, sondern das Hören der vornehmste Sinn. Dies ist im Gemälde insofern erfahrbar, als jener anonyme Pilger durch die Hand des stürzenden Engels besonders hervorgehoben wird, dessen Gesicht zwar nicht zu erkennen, der durch sein hell erleuchtetes Ohr aber auffällig betont wird. Es handelt sich um die wichtigste Person des ganzen Bildes, um den anonymen Platzhalter Christi, wie uns der herabstürzende Engel offenbart.

Über das verborgene Kreuz hinaus wird Transzendenz im Altargemälde ein weiteres Mal auf geheimnisvolle Art vergegenwärtigt. Dies betrifft zunächst den Wirt der Herberge. Alle Fluchtlinien der Architektur enden in seinen Augen. Er zeigt, wohin sich die drei Männer begeben sollen. Doch weder die Stufen noch der Eingang des Gasthauses sind zu erkennen. Im Sinne der Emmauserzählung deutet er an, was nicht zu sehen ist – den Ort des gemeinsamen Mahls im Sinne der Gottesbegegnung. Aus der Richtung dieses unsichtbaren Raumes kommt Licht, das uns eine geöffnete Tür vermuten lässt. In elliptischer Form wird ein verheißungsvoller Ort beschworen, der die Gottesoffenbarung betrifft. Pero schaut ungläubig in diese Richtung, und der stürzende Engel hat sie fest im Blick. Unwillkürlich denkt man an den Vers aus dem Römerbrief, in dem es heißt, dass jene, die beharrlich Gutes tun, das ewige Leben erhalten (Röm 2,7).

Das Altargemälde Caravaggios hat trotz seines kritisch-subversiven Konzepts zu keinem Zeitpunkt eine Ablehnung von Seiten der Bruderschaft oder der katholischen Kirche erfahren. Im Gegenteil wurde es als ein zu hütender Schatz erachtet, der nicht verkauft werden durfte (Marini 2001, 511). Dies leuchtet unmittelbar ein, haben wir es doch mit einem ergreifenden Bild zu tun, in dem uns die Verlorenheit und Erlösungsbedürftigkeit der Menschen vor Augen gestellt wird. Gleichwohl enthält das Gemälde ein heterodoxes Programm. Der Maler führt uns die Selbstwidersprüche der katholischen Doktrin vor Augen. Mehr noch, er wendet sich gegen die Kirche als Monopolistin des Heils. Mit gutem Grund, denn das Mysterium der Gnade lässt sich nicht verwalten, Barmherzigkeit

nicht erzwingen. Mag Caravaggio auch auf Beispiele aus Roscios *Icones* zurückgreifen, ist sein verborgener Concetto doch primär an Erasmus orientiert.

XIV. In methodischer Hinsicht stellt sich die Frage, ob mit der subversiven Aussage des Bildes ein systematisches Verfahren einhergeht. Ob ein Motiv einem bestimmten orthodoxen Kontext entstammt, ist für eine heterodoxe Lesart nicht entscheidend. Zentral ist vielmehr die mögliche Kombinierbarkeit mit anderen Motiven im Bild. Die Frage ist also nicht, ob eine Interpretation wahr ist, sondern vielmehr, ob sie möglich ist. Subversion ist eine Möglichkeitsform, die eines konspirativen Adressaten bedarf. Wäre eine subversive Botschaft ohne Weiteres zugänglich, wäre sie nicht mehr subversiv, sondern käme vor dem Hintergrund der Inquisition einer Selbstanklage gleich. Alle verwendeten Motive entstammen katholischen Programmbildern und sind über jeden konfessionellen Zweifel erhaben. Man darf sogar fragen, ob sich der Maler nicht einen Spaß mit den jungen Auftraggebern des Hochadels erlaubt hat. Der hl. Martin ist so übertrieben vornehm und elegant dargestellt, dass er nichts mehr von einem römischen Soldaten hat. Er trägt elegante Handschuhe, ein nobles Gewand und weiße, enganliegende Beinkleider. Es scheint, als würde der Künstler damit die adligen Stifter adressieren und in die Pflicht nehmen. Denn im Unterschied zu den reichen Auftraggebern ereignet sich Martins Werk der Barmherzigkeit im Verborgenen. Und schaut man in diesem Zusammenhang noch einmal auf Samson, der nach vollbrachtem Kampf aus dem Eselskinnbacken trinkt, stellt sich die Frage, mit welchen Philistern wir es hier eigentlich zu tun haben. Diese befinden sich nicht im Bild, sondern stehen davor.

Literatur

Bellori [2018]: Giovanni Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio/Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio (Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Bd. 5, hg. v. Valeska von Rosen, Elisabeth Oy-Marra und Tristan Weddigen, übers. v. Anja Brug, Isabell Franconi und Irina Schmiedel), Göttingen 2018.

Bologna 2003: Ferdinando Bologna, Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia, in: Confronto 2, 2003, 83–93.

Bühren 1998: Ralf van Bühren, Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikkonzeption, Hildesheim 1998.

Calvesi 1990: Maurizio Calvesi, La realtà del Caravaggio, Turin 1990.

Caraffa 2007: Costanza Caraffa, „Ex Purgatorij poenis ad aeternam salute per Dei misericordiam“. Le sette opere di misericordia di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano, in: Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen und Lothar Sickel, Rom 2007, 119–132.

Causa 1983: Raffaello Causa (Hg.), La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano, Ausst.-Kat. Turin, Mailand 1983, 145–148.

Curione [2018]: Celio Secondo Curione, „Pasquillus extaticus“ e „Pasquino in estasi“. Edizione storico-critica commentata, Florenz 2018.

Erasmus 1554: Sermone di Erasmo Rotterodamo della grandissima Misericordia di Dio, übers. v. M. Giovannantonio Alati d'Ascoli, Florenz 1554.

Fichtner 1982: Gerhard Fichtner, Christus als Arzt. Ursprünge und Wirkungen eines Motivs, in: Frühmittelalterliche Studien 16 (1), 1982, 1–18.

Forgione 2019: Gianluca Forgione, L'avete fatto a me. Per una nuova lettura delle Sette opere di Misericordia di Caravaggio, in: Studi di Memofonte 23, 2019, 114–167.

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

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

Longhi 2013: Roberto Longhi, Caravaggio, Mailand 2013.

Marini 2001: Maurizio Marini, Caravaggio, „pictor praestantissimus“. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, Rom 2001.

Pacelli 1984: Vincenzo Pacelli, Caravaggio. Le sette Opere di Misericordia, Salerno 1984.

Preimesberger 2009: Rudolf Preimesberger, Textfaszination. Caravaggio liest Valerius Maximus, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11, 2009, 74–87.

Schmidt 1937: Otto Schmidt, Barmherzigkeit, Werke der Barmherzigkeit, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 10 Bde., Stuttgart 1937, Bd. I, Sp. 1457–1468.

Scheffczyk 1997: Leo Scheffczyk, Limbus, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Walter Kasper, Freiburg/Basel/Rom/Wien 1997, Sp. 936f.

Seidel Menchi 2021: Silvana Seidel Menchi, Erasmus als Ketzer. Reformation und Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts, Leiden 2021.

Valerius Maximus [1564]: Valerius Maximus, De detti, et fatti notabili de' Romani [...], übers. v. M. Giorgio Dati, Florenz/Venedig 1564.

Valerius Maximus [1998]: Valerius Maximus, Valeri Maximi facta et dicta memorabilia, hg. v. John Briscoe, 2 Bde., Stuttgart 1998, Bd. 1, Buch V, Nr. 4.