

Caravaggios „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in neuer Deutung:

Der offene Himmel [Wie im Himmel, so auf Erden?]

von Jürgen Müller

(Rezension)

In der KUNSTCHRONIK Heft 5 vom Mai 2025, S. 248-264 hat der an der TU Dresden lehrende Kunsthistoriker Jürgen Müller (*1961) wieder ein bedeutendes Kunstwerk „scharf gestellt“ und als „Altbekanntes neu gesehen“ bzw. gedeutet wie Caravaggios grosses Retabel „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ im Auftrag der „Bruderschaft des frommen [Spenden-] Bergs“ [vgl. auch Bergpredigt: „Selig sind die Barmherzigen ...“ nach Matth. 5,7 sowie Golgota bzw. Kalvarienberg nach Matth. 27,33] der Barmherzigkeit“ (Confraternita del Pio Monte della Misericordia) für die dem „Hospital für Unheilbare“ (Ospedale degli Incurabili) eingegliederte Kirche in Neapel. (Fig. 1 u. 2)

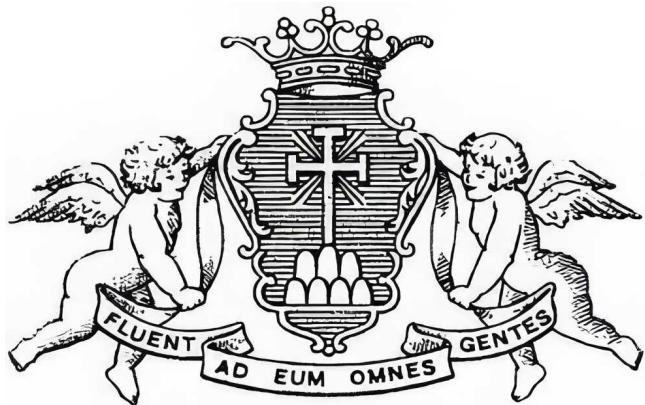


Fig. 1: Emblem der Confraternita del Pio Monte della Misericordia von Neapel. Umzeichnung. (Wikimedia)

„Eine gewisse Legitimation“ erhalte seine neue Deutung durch bislang „unentdeckte Vorbilder und eine relevante Textquelle [Erasmus von Rotterdam]“ um gegen Ende doch einschränkend und zugleich berechtigend hinzuzufügen, dass es nicht so sehr darauf ankomme, „ob eine Interpretation wahr (sei), sondern vielmehr, ob sie möglich (sei)“ d.h. zumindest wahr-schein-lich sich anhört und -liest.

Unser Autor verdient unsere Antwort und unser Gemälde (Fig. 3) noch eine etwas andere, unsere Sicht. Als Nicht-Caravaggio-Spezialist-Kenner und theologischer Laie wollen wir hier uns möglichst unbefangen dem zur Lektüre auffordernden Text und vor allem dem Meister-Werk in der



Fig. 2: Blick auf den Hochaltar der Chiesa del Pio Monte della Misericordia seit 1658. (Wikimedia)



Fig. 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610): „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, 1606/7. Öl/Lwd.
Neapel, Kirche des Pio Monte della Misericordia. (Wikimedia)

Abbildung quasi immanent nähern, ohne also die angegebene Literatur selbst noch einmal nachzulesen bis auf den Wikipedia-Artikel mit dem Hinweis auf den frei verfügbaren, katholisch ausgerichteten Aufsatz von Ralf van Bühren: Caravaggio's »Seven works of Mercy« in Naples. The relevances of art history to cultural journalism, in: Church, Communication and Culture 2,1 (2017), Seite 63-87, und – magis nolens quam volens – den lateinischen Sermon des Erasmus ‚De immensa Dei Misericordia‘, Basel 1524 (1641).

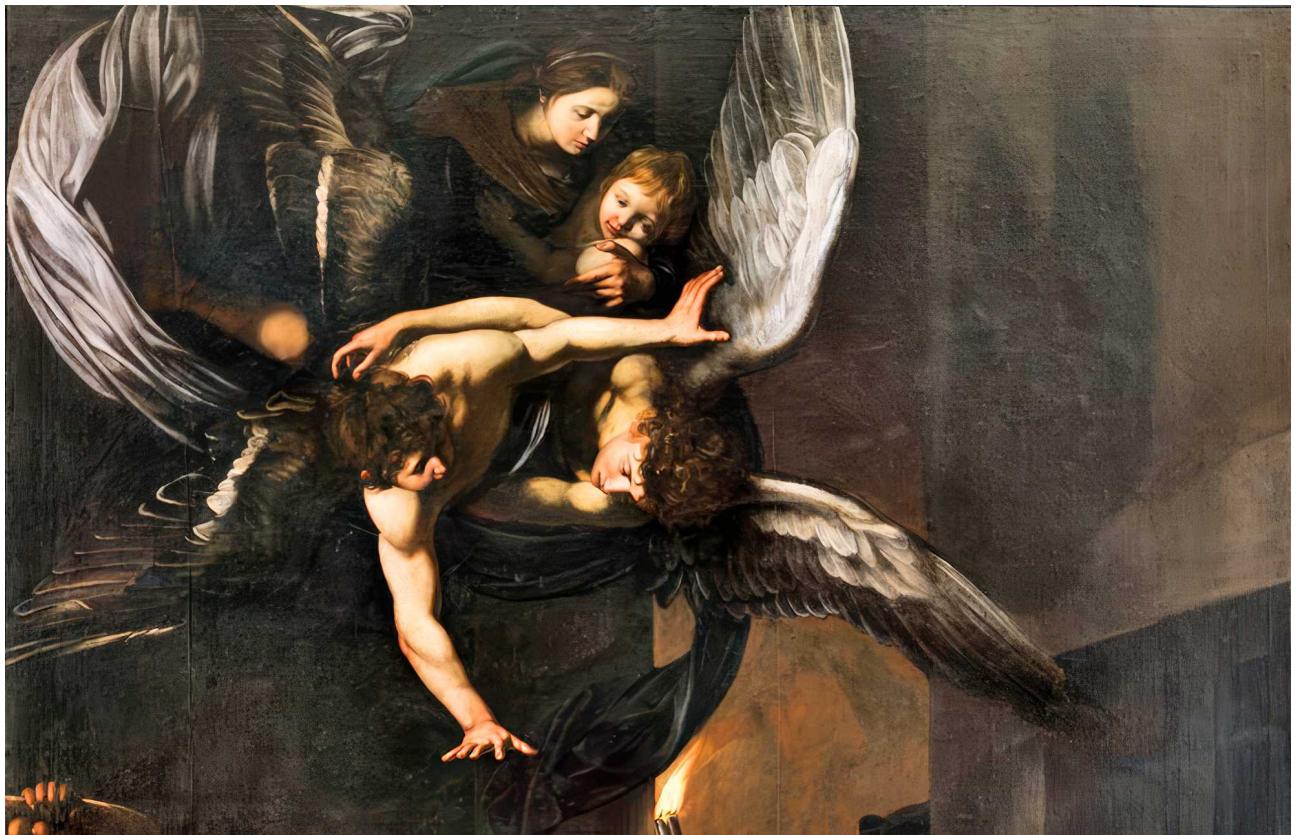


Fig. 4: Detail („Maria della Misericordia mit zwei Engeln“) von Fig. 3. (Wikimedia)

Eigentlich ganz sensualistisch beginnt Jürgen Müllers Text mit dem ins Auge fallenden herabstürzenden, sich abstützenden bzw. auf-um-fangenden Engelspaar (Fig. 4), um es aber zugunsten der ablesbaren „politische(n), ja „subversive(n) Botschaft des Bildes“ oder Demystifikation des Heiligen (Ferdinando Bologna 2003) und des theologischen thematischen Inhalts (vgl. angeblich gegenreformatorisches Programmbild nach Gian Luca Forgione [2019]) gleich wieder zu verlassen. Erst unter dem Vorwissen der christlichen sechs oder sieben Arten der irdischen Barmherzigkeit oder Nächstenliebe (vgl. Matth. 25,34-46 u. Lactanz, Epitome divinarum institutionum LXV) bei Hunger (1), Durst (2), Kälte (3), sowie für Beherbergung von Fremden (4), Besuch von Kranken (5) und Gefangenen (6), Bestattung der Toten (7) wird jetzt dieses Nachstück etwas näher im

Einzelnen durchleuchtet. Arm und Hand des Sturzengels wie der nur halb nackten, halb sich aufrichtenden (Bettler?-) Rückenfigur in der Art eines gespiegelten ‚Sterbenden Galliers‘ sind für uns eher als künstlerisches „Echo“ der virtuosen Verkürzung zu verstehen. Ein blutrotes Mantelteil, den dieser noch halbwegs Gutgenährte schon in seiner rechten Hand hat, gehört einem jugendlichen, vornehmen Schwert-Federhut-Handschatz-Träger. Mit seinem etwas aufblitzenden gezogenen Degen scheint er seinen Mantel zu teilen, was wohl an den erst später zum Kleriker gewordenen Martin von Tours als Jugendlichen bzw. an dessen Mantelstende erinnert, aber letztlich ‚Kleidung des der Wärme bedürfenden Nächsten‘ (Gutes Werk der dritten Kategorie) illustriert. In Kopfhöhe eines weiteren angeblich bittenden oder betenden Kranken oder Armen ebenfalls am Boden mit gefalteten Händen und ohne Krücke blitzt das Klingende des Schwertes etwas gefährlich auf hier als Werkzeug der Gut-Tat und nicht von Caravaggios Blut-Tat, wobei unseres Erachtens auch nicht eine etwaige Hoffnung des Malers auf Gnade oder Wieder-Gut-Machung hier gleich unterstellt werden sollte. Die Undeutlichkeit im Bilde solle dabei „die barmherzige Tat in extremer Weise ... verbergen, um so deren uneigennütziges Wesen zu kennzeichnen“ [getreu dem Motto: ‚Tue Gutes im Verborgenen‘, wenngleich die Bruderschaft selbst aber eher in der Öffentlichkeit agierte]. Der Autor rätselft hier bei diesem kaum erkennbaren weiteren Kauernden über die Zweizahl, und ob nicht damit das Thema des Krankenbesuches repräsentiert, gemeint sein könnte. Vielleicht gibt unser Martin von Tours ihm noch seine zweite Mantelhälfte oder er wird noch wie üblich ein Geldstück aus seinem Beutel hervorholen. Hinter unserem jungen waffentragenden Adligen wird ein Pilger mit Hut, Muschel und Wanderstab erkennbar, wobei Jürgen Müller zwischen dem Wanderapostel Jakobus zu Christi Zeiten und dem Pestheiligen Rochus des 13. Jahrhunderts sich nicht so recht entscheiden mag, und zusätzlich auch einen verkleideten auferstandenen Christus (Friedländer 1955) mit rötlichem Bart auf dem Weg nach Emmaus zumindest ins Gespräch bringt, während gleichzeitig freilich etwas schizoid dieser als Kind sich selbst von oben zuschaut. Zusammen mit einer männlichen etwas wohlgenährten Seitenfigur, die mit dem Zeigefinger der linken Hand den fremden Pilger auf sein Hospiz oder Gastwirtschaft verweist, soll – für uns nicht erkennbar – sich so ein Trio gebildet haben. Wir würden meinen, dass der Durstige (Fig. 5) dahinter, der statt eines Gefäßes oder Trinkbeutels einen Unterkiefer eines Esels hoch hält, eher dazu gehört. Natürlich nicht als großer Zecher, Trinker wird jener mit dem nach seinem Knochenhammer-Sieg über die Philister (oder Palästinenservorläufer) in Gaza durstigen, alttestamentlichen, vorchristlichen Samson und seiner ‚Aqua vitae‘ verbunden, obwohl wir hier keine menschliche, sondern eher göttliche Wunder-Wohltat (= Gnade) am Werk vermuten. Gerade da es seither keinen solchen wasserspeienden Backenzahn mehr gegeben hat und wohl geben wird, sind die Mitmenschen bei der Durst-Stillung gefragt. Wir haben auf der linken



Fig. 5: Detail („Samson löscht seinen Durst“ als Gabe von Trank) von Fig. 3.
(Wikimedia)

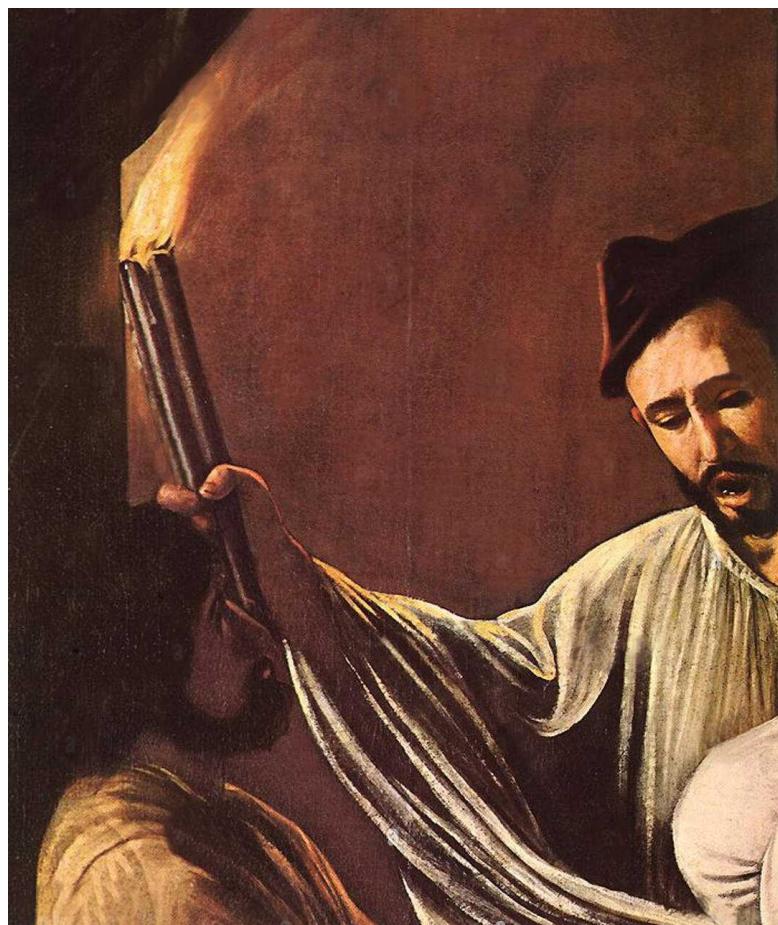


Fig. 6: Detail („Totenbestattung“) von Fig. 3. (Wikimedia)

Seite also eher eine Sechsergruppe oder gar Siebenergruppe vor uns, wenn wir ein zuerst verwaist erscheinendes ‚Ohr-Enface‘ dazu nehmen. Gehörte dieses einmal – obwohl nicht geneigt – zu dem anscheinend in der Mitte vorgesehenen Samson? Unser Autor erwähnt nicht, dass die sublunare, meteoritische Himmelsgruppe in einem früheren Zustand von drei Engeln (im Hinblick auf die Dreifaltigkeit?) gebildet wurde, sodass zumindest ein Christus am Kreuz dem Hochaltarretabel hätte vorangestellt werden müssen. Die finale ‚Maria mit dem Gottes-Kind‘ als ‚Mater Misericordiae‘ und Kirchenpatronin dürfte der Konvention Genüge getan haben. Trotz ihrer Büstenartigkeit erscheint diese Gruppe übrigens weniger als abbildhaftes Medaillon, sondern ‚leib-haftig‘.

Rechter Hand (Fig. 6) erkennt Jürgen Müller einen Träger einer Bahre mit den sichtbaren Füßen eines Toten, dessen Lebenslicht erloschen ist, und dem jetzt ein Priester oder Diakon mit einer Doppelfackel (oder antiken ‚Fax funebris vel sepulcralis‘) wenigstens heimleuchtet und seine Totenlitanei bei schlechtem Zahnstatus spricht oder singt; und es stellt sich für den Autor die seltsame Frage, wem von beiden (Träger, Priester oder dem Toten?) eigentlich der grösste „Respekt“ zu zollen sei.

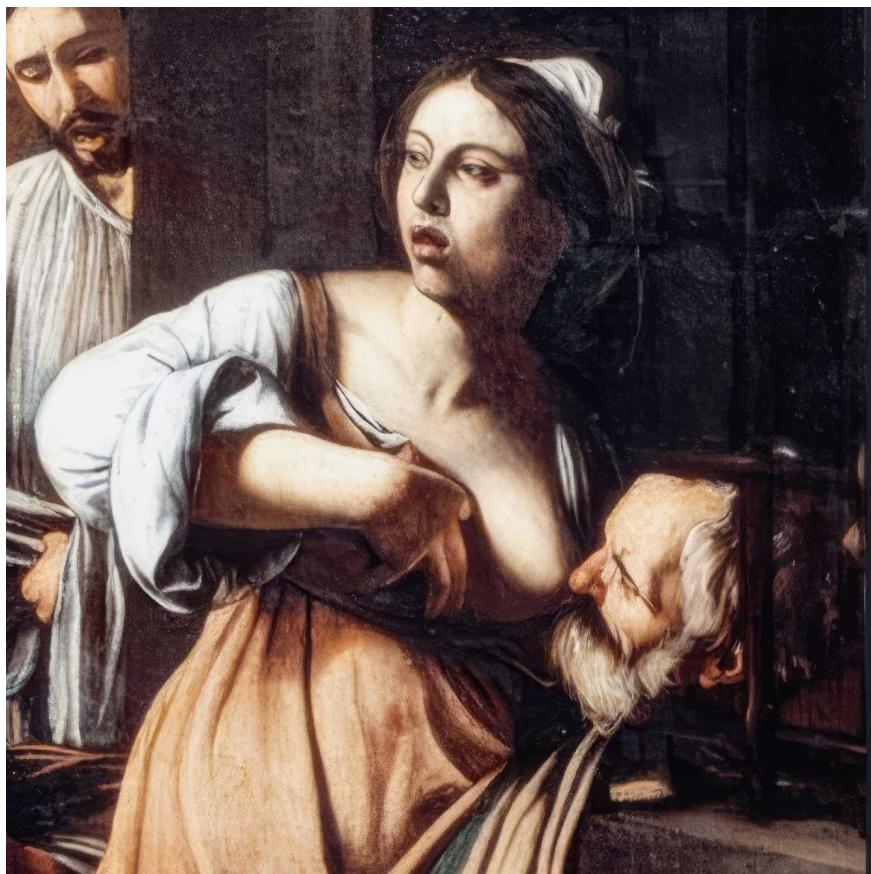


Fig. 7: Detail („Pero und Cimon“ als Gabe von Speise und Trank, Gefangenensfürsorge) von Fig. 3. (Wikimedia)

Davor ganz rechts steht eine junge Frau an einer Gefängnis-Wand mit einem vergitterten Fenster aus dem ein älterer Bärtiger seinen Kopf herausstreckt um an ihrer Brust zu trinken. Diese Amme wendet sich etwas verunsichert, erschrocken, überrascht (?) um.

Letzterer der Zwei-Personen-Szenen widmet Jürgen Müller sogar ein eigenes Kapitel (III.), in dem er auf das bekannte heidnisch-antike Beispiel von dem gefangenen, zum Hungertod verurteilten Cimon und seiner ihm pietätvoll als ‚Caritas Romana‘ heimlich die Brust reichenden, scheinbar „vulgären“ Tochter Pero verweist. Man könnte hier gleich drei Barmherzigkeiten wie Besuch von Gefangenen, Stillen von Hunger und Durst vereint denken, womit der durstige, sich selbst guttuende Samson neben der im Bild nicht erscheinenden Herberge eigentlich ‚über-flüssig‘ wäre. (Fig. 7)

Wenn der Autor schon hier etwas auf den Raum, den Hintergrund mit seinen nächtlichen Häuserecken und engen Gassen eingegangen wäre, wäre ihm gleich auch etwas abseits aller vermuteter Allegorik [eine Art Allégorie réelle] ein gewisser lebensnäherer Zusammenhang mit der damals bevölkerungsreichsten Stadt Italiens Neapel nicht als zu „sentimental“ (S. 252) erschienen. Jürgen Müller sieht in dem Nächtlichen allerdings immer zugleich das Verbergende, Verheimlichende.

Bei diesen in einem hochformatigen Bild simultan versammelten Werken der Barmherzigkeit vermutet Müller selbst ohne die auffällige und rätselhafte Himmelsgruppe schon „ein anspruchsvolle(s) Programm“ mit „humanistischen“, „jesuitische(n) Berater(n)“, obwohl nur altbekannte Beispiele, die ‚exempla‘ (Samson, Martin, Kimon und Pero) und allgemein verständliche Formen für Menschlichkeit ins Bild umgesetzt wurden.

Man fragt sich weiter, ob die sieben jungen Männer des neapolitanischen Hochadels, die 1601/2 eine karitative Laienbruderschaft mit dem erst ab 1610 Theatinerpriester gewordenen Cesare Sersale (1576-1654) wohl als geistigen Kopf gegründet hatten, sich um ein nach Müllers Vorstellung derart theologisch hochstilisiertes Programm bemüht haben, dem man so noch die Seelenmessen oder das Heil der Verstorbenen als quasi achtes Anliegen der Barmherzigkeit hinzurechnen müsste. Die Begeisterung über das kostspielige, für 400 oder gar 470? Scudi in Raten bezahlte, im Januar 1607 gelieferte Bild und das wenig spätere Veräußerungs- ja sogar das Kopierverbot lag kaum an dessen angeblich so anspruchsvollem Inhalt („Gedanken“) als an der meisterlichen attraktiven künstlerischen Umsetzung, der Einzigartigkeit einschließlich der dramatischen, szenenhaften Lichtregie, die auch unser Autor nicht umgeht, aber gleich ins Mysteriöse, Mystische („Eingeschlossen-Sein“ und „Verlassenheit“) umdeutet.

Inhaltlich wie formal gibt die Bildentstehung allerdings zu denken. Wenn das Gemälde von vornherein als Hochaltar Bild konzipiert war, muss wie schon gesagt hohe Göttlichkeit (Gott Vater,

Sohn oder Heiliger Geist) vertreten sein hier wenigstens die Mutter Gottes als Caritas-Motiv. Dass nach bildtechnischen Untersuchungen unser Samson mit seinem sprudelnden Backenzahn einer Hälfte von einem Eselunterkiefer herausgehoben anfänglich in der Bildmitte vorgesehen war, erregt auch beim Autor erst einmal ein Befremden. Leider hat Caravaggio selber auch aus Kopierschutzgründen keine seiner sicher vorausgehenden Studien dazu hinterlassen. Die überlebensnotwendige Bedeutung der Flüssigkeitsaufnahme dürfte auch um 1600 bekannt gewesen sein. Ob auch auf Trunksucht des zur Voluptas neigenden Samson neben aller göttlichen Gnade ursprünglich noch angespielt werden sollte, bleibt jedoch reine Spekulation. Manche Enthemmungserscheinungen im Verhalten Caravaggios selbst ließen sich auch mit der Droge ‚Spiritus vini‘ erklären. An Samsons ursprünglicher Stelle erscheint heute nur noch dieses erwähnte er-be-leuchtete ominöse Ohr, das zu einer mit einer dunklen Kappe oder glattem Haar versehenen männlichen Figur in Seitenansicht gehört, die einen Stab über der Schulter trägt und Rätsel aufgibt. Statt eines zweiten Pilgers oder Wanderers würden wir eher auf einen Bettler mit seinem Bettelstab tippen, der eigentlich der Almosen oder Gaben aus Mitleid bedarf. Eine direkte finanzielle Spende, Unterstützung an die Armen wie auch oft in der Martinslegende findet sich übrigens in dem ganzen Bild nicht, da unter den ‚Sieben Werken‘ nichts dergleichen aufgeführt wird, und die Geldspenden ja schon als bruderschaftliches Stiftungskapital aufgehäuft werden. Die Asylbewerber sollen heutzutage ja auch keine Barmittel mehr erhalten. Die geöffnete Hand des stürzenden Engels (nicht als Gestürzter oder Rächer) ent-hält nichts, da sie „als unüberbietbarer Höhepunkt“ (F. Bologna 2003) auf unseren Bettler abzustürzen und sich abzustützen, oder als zurückgehaltener Schutzengel über der irdischen Welt quasi die Hand haltend unerlaubt gnadenreich einzugreifen droht (vgl. dazu Michelangelo, Capella Paolina, Rom, Vatican). Unser Autor betont zurecht die realistische Erdverbundenheit bei den Luftgestalten, die als angebliche Geistwesen trotzdem ganz irdische Schatten werfen. Wenn die Flügel kräftig gegeneinander schlagen, besteht sogar die Gefahr, dass die Fackelflamme ganz ausgeblasen wird.

Im Weiteren kommt Jürgen Müller auf das ihn Leitende zu sprechen: Die Guten Werke der Barmherzigkeit als Ablassgewichte beim Jüngsten Gericht und des Gutes-Tuns nur im Verborgenen bei Matth. 6, v.a. 2-4 vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung im 16. Jahrhundert über die prädestinative Göttliche Gnade (Augustinus, Luther) und den freien Willen (Erasmus). Nichts im Bild deutet auf das drohende Weltgericht, und dass man es durch Gute Werke beeinflussen könnte.

Im Kapitel VI werden aber zuvor noch die kunsthistorisch unumgänglichen Einflüsse, Vorbilder, Vorlagen für Caravaggios Werk benannt. Neben Bekanntem wie Georges Reverdys zugeschriebenem Stich nach Rosso Fiorentino 1542 mit dem Kerker und dem Still-Motiv, Rafaels

Grablegung für den Leichentransport und wie erwähnt Michelangelos Cappella Paolina mit dem Sturz-Motiv und dem Die-Hand-Darüber-Halten bringt unser Autor als Ergänzung der graphischen Vorlagen Philipp Galle für den Samson, Marten de Vos für den kauernden Bittenden bzw. nicht überzeugend für das Allerwelts-Motiv der Stillenden, um sich zu fragen, was der Sinn dieser zahlreichen Bezugnahmen sei. Dabei ist auch immer zu bedenken, dass die großen Meister zumindest Eidetiker mit gutem Bildgedächtnis und oft inwendig voller Figur (Vorstellungskraft) wie Dürer sind zumal bei solchen Standardposen oder -positionen.

In Kapitel VII geht es dem Autor neben den Vergleichsbeispielen von dem Caravaggio-Nachfolger Giovan Battista Caracciolo und dem älteren Neapolitaner Girolamo Imparato aber vor allem um die Bedeutung der Seelenmesse für die Verweildauer im Fegefeuer bzw. deren Nutzlosigkeit, was in unserem Bild ebenfalls überhaupt nicht direkt thematisiert wird. Es sei denn, man verknüpft die Bestattungs-Gut-Tat auch damit.

Obwohl in Kapitel VIII unser Autor die meisten Kryptoporträt-Versuche wie Samson als Präfiguration Christi oder der Pilger als erwachsener Christus bzw. „als erster bärtiger Johannes in der Kunstgeschichte“ als „sehr konstruiert“ ablehnt, erscheint für ihn die Identifikation Forgiones (2010) des Bestattungs-Beistandes (nicht Trägers) mit Caravaggios Selbstporträt als Goliath „absolut überzeugend“. Gleichwohl habe sich unser Maler nie in einer angeblich positiven [hier: sowieso ironisch-distanzierten, karikierten] Rolle gesehen und dargestellt. Jürgen Müller fühlt sich leider durch das Bild „angeleitet“ oder noch einmal gar verführt zur Reflexion über die „guten Werke“ und die göttliche Gnade, und erkennt gleichzeitig einen „eklatanten Selbstwiderspruch“, da er Cimon mit Pero und Samson leibhaftig beide in den antiken Limbus als Ungetaufte im Gegensatz zu dem Purgatorium für die Getauften einsortiert bzw. hier zusammen mit dem Martin sogar alle gleich im ‚Kerker‘ der Unter-Welt [= Limbus und ausgebranntes Purgatorium?] verortet.

Das Kapitel IX beginnt der Autor mit der „besonderen Eigenart des Bildes“, dass die Barmherzigkeit [als Einstellung, Haltung?] gestaltlos und unvorhersehbar gegenüber den Akten oder Äußerungen sei, und dass Caravaggio hier die Mittelposition zwischen göttlicher Gnade [= Barmherzigkeit Gottes] und menschlicher Barmherzigkeit einnehme. Nach Matth. 6,3 [-4] fordere eine gestaltlose und unvorhersehbare Barmherzigkeit Dunkelheit und Heimlichkeit getreu dem genannten Motto: ‚Tue Gutes im Verborgenen‘ [nicht nur aus Vorsicht wie bei der Pero]. Jürgen Müller wagt die These, dass Caravaggio [oder eventuell ein geistlicher Berater] nicht den Motiven des Reverdy-Kupferstichs, sondern dessen Subskription oder Legende nach dem Lateiner Valerius Maximus gefolgt sei, wobei er das dortige Wort ‚Pietas‘ mit „Frömmigkeit“ statt mit Liebe [zu den Eltern] übersetzt und [statt ‚omnia vincit pietas‘ oder Liebe macht erfinderisch, überwindet alle

Hindernisse] im konkreten Pero-Fall die (blinde) „Unvorhersehbarkeit“ und ähnliches heraus- oder hinein-liest.

Wieder näher ans Bild führt uns das Kapitel X mit den verbindende Richtungen gebenden, dynamisierenden und zur Figur kontrastierenden Stoffbahnen, die allerdings als verborgene oder verbergende Metaphern für „Hilfe, Schutz, Zuwendung und Teilen“ von Jürgen Müller gesehen werden. Nachdem er „ein solches Bildprogramm“ konstatiert, das „eine gewisse Vertrautheit mit theologischen Fragen“ voraussetzt, begibt er sich auf die Suche nach deren Quellen und gelangt wie Ferdinando Bologna (2003) an Erasmus von Rotterdam und seinen 1559 bis 1963 auf dem Index gesetzten Text über die Barmherzigkeit Gottes [vgl. den Koran des Islam] und die aristotelische Mittlerposition gegenüber Luthers augustinischer Gnadenlehre, Gnadenbedürftigkeit [z.B. bei Samson] und der freien Entscheidungs- und Handlungskraft des Menschen z.B. zu Guten Werken.

In Kapitel XI wird die anfängliche lutherische Position der Abhängigkeit von der Barmherzigkeit Gottes an der ursprünglichen Mittelposition des Samson betont, während die Gewand-Motivik nach dem Erasmus Text als „Kontaktmetapher“ reliquienähnlich aufgefasst werden könne.

In Kapitel XII sieht unser Autor die Barmherzigkeit gegenüber dem Mitmenschen als mittelbare Form der Gottesbegegnung ähnlich dem platonischen Höhlengleichnis im „Kerker der Welt“ an. Wie in einem Mysterium werde durch die Gute Tat das irdische Dunkel erhellt durch ein [vorgestelltes, verborgenes] Kreuzeszeichen ähnlich in dem Emblem der einer Art Lions- oder Rotarier-Club nahe kommenden Bruderschaft: Nach den Worten von Jesaias 2,2 („fluent ad eum omnes gentes“ oder „es werden strömen zu ihm [dem Berg des Herrn] alle Völker“) bilden die Sieben-Guten-Werke der menschlichen Barmherzigkeit den frommen Kalvarienberg, auf dem das Kreuzeszeichen der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit steht. Wir halten dies hier im Bild aber für eine Auto-Suggestion, Projektion oder Überinterpretation, da der angeblich caravaggieske klerikale Lichtträger eingestandener Maßen die durch die Isokephalie gebildete Linie des fiktiven Horizontalbalkens deutlich überschreitet. Der gleichfalls nur imaginäre Vertikalbalken soll in der Mittelsenkrechten von Maria und dem Christusknaben ausgehen.

Nach dem vorletzten Kapitel XIII soll Caravaggio „erasmisches Bildskepsis“ gefolgt sein und dem Hören den ersten Platz eingeräumt haben durch das hell erleuchtete Ohr unseres zweiten Pilgers, der die „wichtigste Person des ganzen Bildes“ als „anonymer Platzhalter Christi“ [der etwa auf sich selbst hört?] abgäbe. Als weitere transzendentale Mystik [= nach Schliessung der äusseren Augen] erscheint dem Autor vor dem inneren Auge links außerhalb des faktischen Bildes eine lichte Herberge „im [rhetorisch], elliptischen“ Sinne der Emmaus-Erzählung“. „Ungläubig“ schaue Pero in die nämliche Richtung, da sie nicht wie der Autor nach dem Römerbrief 2,7 an den Lohn des Ewigen Lebens durch ihre [beharrliche?] Still- und Besuchswohltat denke. Die oben genannte

Erasmus-Textquelle befasst sich neben der unermesslichen göttlichen Erlösungsgnade für die Menschheit nur allgemein und auf die biblische Literatur verweisend mit der menschlichen Barmherzigkeit (v.a. S. 86-94) ohne z.B. die Protagonisten unseres Bildes namentlich aufzuführen. Ein unmittelbarer Einfluss kann u.E. deshalb daraus nicht abgeleitet werden.

Dieses dann aber doch unterschwellig kritisch-subversive Konzept Caravaggios mit der überinterpretierten, angeblich unmittelbar zum Ausdruck gebrachten „Verlorenheit und Erlösungsbedürftigkeit“ scheint die zufriedengestellten Auftraggeber nicht im mindesten gestört zu haben. Die angeblichen „Selbstwidersprüche“ und die Infragestellung des katholischen Heilsmonopols waren nicht das direkte Thema. Unser Wohltätigkeitsverein hat sicher nicht eine solche kaum unmittelbar oder „primär“ an Erasmus orientierte, programmatiche Geheimbotschaft selbst erdacht oder gefordert.

Am Schluss (Kapitel XIV) stellt der Autor selbst bedenkenswert fest, dass eine „subversive Aussage“ eines „konspirativen Adressaten“ bzw. dessen „Täuschung“ bedarf. Der geckhafte, aber eher sinnende und feinsinnige Martin karikiere die Adelsclique des exklusiven Wohltätigkeitsvereins, und gleichzeitig würde er als Wohltäter im mehr oder weniger Verborgenen zum Vorbild. Was soll sich Caravaggio noch wohl dabei gedacht haben, wenn er wie Jürgen Müller am Schluss auf die Betrachter seines Bildes als von Samson zu erschlagende (spießbürgerliche) „Philister“ blicken würde.

Wenn wir uns nicht von Jürgen Müllers theologisierender Hermeneutik oder vom Bild erschlagen lassen wollen, müssen wir uns ihm noch einmal vor- und umsichtig nähern. Nicht spezielle, fast sophistische, hochgeistige Interpretation wie diese erwartete man von Caravaggio, sondern starke, neuartige Wirkungen. Der zumindest subversive, von Caravaggio sicher beabsichtigte Effekt beruhte neben dem dramatischen, szenenhaften Hell-Dunkel in dem Herabholen des Göttlichen ins Irdisch-Menschliche, Realistische, Alltägliche. Eine gewisse Entidealisierung, Profanierung, Säkularisierung oder sogar Atheisierung war sicher damit verbunden und vom Maler offensichtlich aus- und angesprochen.

Er lässt unseren wohl schon abgestillten, etwa drei bis vier Jahre alten Jesusknaben das Geschehen unter ihm mit einem gewissen schmunzelnden Behagen, wohlwollender Neugier und Aufmerksamkeit verfolgen. Jesus sitzt etwas abgewendet im Schoß seiner Mutter mit der Linken auf ihrer Brust als Zeichen gegenseitiger Liebe aber nicht bewertend oder gar richtend. Maria als schöne dunkelhaarige Neapolitanerin mit einem Haarband hält ihn mit ihrer Linken etwas verkrampft sichernd im Arm. Sie wirkt recht jugendlich, aber etwas besorgt. Beide bleiben eher im Hintergrund und strahlen auch kein glorioses Licht aus. Nimbenlos scheinen sie auf dem

umschlungenen, waagerecht in der Luft stehenden Engelspaar zu sitzen. Dieses muss dafür seine großen Schwingen gebrauchen. Der linke Engel macht eine aktive bzw. passive Absturzbewegung und erscheint von seinem umfangenden Partner zurückgehalten zu werden nicht so sehr ähnlich in himmlisch brüderlicher Liebe als der Rettung und der Verbundenheit. Links bauscht sich etwas das weiße Tuch der Reinheit, rechts hängt der Feuer geschützte, konventionell blaue Schutzmantel schlaff, nicht pneumatisch bewegt, herab. Den anatomisch gut gebauten fliegenden Helfer und Boten eignet kurz gelocktes, ganz irdisch braunes, nicht blondes Haar.

Der für eine Interpretation entscheidende, von Jürgen Müller eher nebensächlich behandelte Schlüssel liegt wohl darin, ob man dem linken, passiv Stürzenden unterstellt, dass er sich abstützen oder als eine Art Schutzengel oder Gottes Hilfsbote eingreifen will. Da der Samson nach links gerückt ist, dürfte das Gefallene, Fallende der Fall sein. Ansonsten hält ihn der andere weniger vor dem Fallen als vor dem (quasi göttlichen) Eingreifen zurück. Die da unten sollen ‚beharrlich‘ ihre menschliche Barmherzigkeit einander zeigen dürfen. Die Geste der Hand könnte auch eine Art Hand-Auflegung bedeuten. Im Zusammenhang mit der ursprünglichen Samson-Position macht diese vielleicht mehr Sinn als bei Müllers jetziger Zentralgestalt, dem hörenden, ‚hörigen‘ zweiten Pilger. Vielleicht wird aber hier auch zu viel hinein- oder heraus-interpretiert. Diese ungewöhnliche Darstellung einer verkürzten Hand bedeutet ähnlich in der Berufung des Heiligen Thomas doch wie schon gesagt vorrangig eine virtuose, zeichnerisch-malerische Herausforderung.

Das Übrige ist erst einmal eine schlichte, etwas unheimliche Darstellung der ‚Sieben Werke der Barmherzigkeit‘ unter gnädiger Überwachung nicht in der Tageshelle auf einem Einzelgemälde. Ob diese wegen der geforderten Nicht-Zur-Schaustellung oder Demonstration im Dunkeln des Verbergens oder der Verborgenheit stattfinden sollen, ist fraglich, da der das Nachtleben selbst liebende Caravaggio alle Gemälde nach etwa 1600 mit seinem modischen abend- bzw. nächtlichen Hell-Dunkel, ‚in einem anderen, neuen Licht‘ als Markenzeichen erscheinen lassen wollte. Zudem leben die der menschlichen Barmherzigkeit Bedürftigen ja zumeist nicht gerade auf der Sonnenseite des Lebens. Die spirituelle Bedeutung des Lichts als Metapher der göttlichen Gnade, das hier nicht von oben, sondern aus der Gastwirtschaft zu kommen scheint, ist v.a. bei Caravaggio zu hinterfragen, obwohl wir alle immer noch von diesem Mysterium des Lichts (und Schattens) irgendwie fasziniert sind.

Alle Interpreten sollten sich aber grundsätzlich die bekannten Fakten zum Bild vor Augen halten: Eine Art christlicher Rotarier-Club Neapel wendet sich September 1606 an einen von ihnen aufgenommenen, protegierten gesuchten Mörder und jungen römischen Malerstar mit dem ehrenvollen Auftrag eines Hochaltarretabels für ihre Clubkirche bei Lieferung innerhalb von drei Monaten zu einem anständigen, nicht etwa gedrückten Preis, wobei man sich anscheinend über die

Thematik im Einzelnen anfänglich nicht ganz im Klaren gewesen ist. Die personellen Konnotationen mit dem späteren Hl. Martin, dem alttestamentlichen Samson oder dem antiken Paar Cimon und Pero sind eher beispielhaft und deuten über die christliche Ethik auf die allgemeine Menschlichkeit hinaus. Den Figuren liegen Studien nach dem lebenden Modell zugrunde, aber von Caravaggio war verständlicherweise dabei keine wirkliche Porträthaftigkeit angestrebt. Dass unser Maler zur Mode geworden ist, lag sicher nicht an seiner wie hier versucht Tief- oder Hochgeistigkeit, sondern an seiner Malerei: Dunkler Grund, unmessbare Raumtiefe, streiflichtartige, theatermäßige dramatische Beleuchtung oder Lichtregie, realistische Figuren, kontrastierendes Lineament der dynamischen, weniger pneumatischen Gewandbehandlung und vor allem eine spannungsvolle Komposition. Alles in allem haben Maler wie Auftraggeber und Käufer eine starke, neuartige Malerei bei einem eher konventionellen Thema im Sinne gehabt, sicher nicht primär Visualisierung von theologischer Aktualität. Beim doch noch nachträglichen Nachlesen wenigstens des bei Jürgen Müller angeführten Aufsatzes von Costanza Caraffa, „Ex Purgatorij poenis ad aeternam salutem per Dei misericordiam“. Le *sette opere di misericordia* di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano, in: Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni, hg. von Sybille Ebert-Schifferer u.a., Rom 2007, S. 119-132 findet sich auf S. 125 der Hinweis auf die Bruderschaftsresolution von 1613 mit der Unveräußerbarkeit in der Begründung: „von einem so hervorragenden Künstler gefertigt“ (fatto da così eccellente Artefice) und „gelungen mit (in) solch grosser Vollendung“ (riuscito di tanta perfettione). Der (für heute angeblich besondere) Inhalt schien nicht erwähnenswert.

Man kann dieses starke, letztlich offene Kunstwerk wie Jürgen Müller vor diesem Hintergrund zwar etwas so sehen, so deuten, aber man geht damit doch am vom eher freigeistigen Maler beabsichtigten und von den Auftraggebern akzeptierten Wesentlichen und Spezifischen wie das Ästhetisch-Sinnliche und sogar das Ironisch-Skeptische etwas vorbei. Zumindest sollte eine neue Deutung visuell nachprüfbar, schlüssig belegbar und möglichst einfach sein, d.h. insgesamt überzeugend wirken.

(Stand: 28-11-2025)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de