

K R Y S T Y N A M A R I A F R A C Z

DICTIONUM VERBORUM – SUGGESTIO RERUM?

ZUR INSPIRATIONS-AUFFASSUNG IN CARAVAGGIOS BILDERFINDUNGEN FÜR
DEN ALTAR DER CONTARELLI-KAPELLE IN SAN LUIGI DEI FRANCESI

Mit zwei Abbildungen

... da sie fürchteten, es würde dem in der Schrift
redenden Hl. Geist eine Lüge vorgeworfen,
wenn man behauptet, dass sich die Erde bewegt
und die Sonne stillsteht

Johannes Kepler, *Astronomia Nova*

Bis heute bleibt die Frage nach dem Grund der Ablehnung von Caravaggios *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel*¹ (Abb. 1) für die Cappella Contarelli der römischen Kirche San Luigi dei Francesi

* Herrn Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz möchte ich an dieser Stelle für wertvolle Hinweise herzlich danken.

¹ *Die Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel*, um 1602, Öl auf Leinwand, 223 × 183 cm (urspr. 295 × 195 cm?), ehem. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Gemäldegalerie. Das Bild ist seit 1945 verschollen. Das Entstehungsdatum des Altarbildes ist aufgrund der unterschiedlichen Interpretation der Archivalien immer noch umstritten, der stilistische Befund scheint aber für einen größeren Zeitabstand zwischen den beiden Bildern zu sprechen. Zur Chronologie der beiden Altarbilder vgl. M. CINOTTI, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (*I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX Secolo. Il Seicento*). Bergamo 1983, Nr. 4, 412–416 sowie H. HIBBARD, Caravaggio's Two 'St. Matthews' *Röm.JbKq* 20 (1983), 183–191.

Auf die jüngst wieder verstärkt vertretene These, das Bild sei nicht erst nach seiner Zurückweisung vom Marchese Vincenzo Giustiniani erworben worden, sondern bereits als Auftragswerk für die Sammlung Giustiniani entstanden (vgl. L. SICKEL, Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu. Berlin 2003, 109, 128, Anm. 77) und damit nicht mit der von Baglione beschriebenen Matthäus-Erstfassung identisch, wird im Folgenden nicht näher eingegangen, da sie für die hier behandelte Problematik nicht relevant ist.

offen². Bekanntlich war die Darstellung – obzwar vom Auftraggeber angenommen und sogar kurzfristig in der Kapelle angebracht – von den Priestern von San Luigi zurückgewiesen worden³. Erst die ‚korrigierte‘ Zweitversion des gleichen Sujets fand endgültig Aufstellung über dem Kapellenaltar.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, unterscheiden sich die fraglichen Inspirationsdarstellungen Caravaggios – wiewohl sie beide die Schriftwerdung des Gotteswortes vermittelt des Charismas der Inspiration zum Thema haben – wesentlich in ihrer dogmatischen Aussage. Die Thematisierung des signifikanten Unterschiedes hinsichtlich der Art und Weise des Zustandekommens der Inspiration in beiden Bildern versteht sich dabei als weiterführende Ergänzung der bereits von der Forschungsliteratur als mögliche Ablehnungsursachen der Erstversion der *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel* erarbeiteten Erklärungsmodelle.

Der frühesten Hypothese zufolge verstieß Caravaggios Erstfassung gegen grundlegende Prämissen der Heiligenikonographie: Giovanni Pietro Bellori schreibt in seinen 1672 erschienenen *Vite*, Caravaggios Matthäus, mit seinen übereinandergeschlagenen Beinen und seinen den Gläubigen frech entgegengestreckten nackten Füßen, hätte nicht das Aussehen eines Heiligen gehabt⁴. In der Tat scheint Belloris Vorwurf der Decorumsverletzung mit Blick auf die Konzeption des Evangelisten im abgelehnten Bild nachvollziehbar: Die ostentativ zur Schau gestellte bloße Fußsohle, vor allem aber die ‚bäurisch‘ anmutende, grobschlächtige Körperphysiognomie konnten den Verfasser des Evangeliums zweifellos übertrieben ‚menschlich‘ und die biblische Historie nur als Folie für die

² Die Auftragserteilung für das Altarbild der Contarelli-Kapelle bedeutete für Caravaggio zugleich die Fortsetzung seines ersten kirchlichen Großauftrages. Bereits zwei Jahre zuvor hatte der Künstler die beiden großformatigen Seitenbilder mit der *Berufung* und dem *Martyrium des Hl. Matthäus* für die Kapelle ausgeführt. Zur Ausstattungsgeschichte der Kapelle vgl. W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*. Princeton 1955, 96f. sowie H. HIBBARD, *Caravaggio*. London 1983, 91f.

³ Auftraggeber des Bildes war Abt Giacomo Crescenzi, Testamentsvollstrecker des bereits 1585 verstorbenen Erbauers und Stifters der Contarelli-Kapelle, Kardinal Matthieu Cointrel (Matteo Contarelli).

⁴ ... *quella figura non haveva decoro, né aspetto di Santo, stando à sedere con le gambe incavalcate, e co' i piedi rozamente esposti al popolo ...*; vgl. G. P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempo di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Rom 1642 (ed. E. BOREA. Torino 1976, 219).



Abb. 1: Caravaggio: *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel*, ehem. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

profane Wirklichkeit erscheinen lassen⁵. Decorumswidrig mochte, neben der taktilen Nähe zum Engel, vor allem aber das vermeintliche Analphabetentum Matthäi erschienen sein: Der Gesichtsausdruck des Evangelisten drückte Unverständnis, ja geradezu geistige Abwesenheit aus, er schien nicht einmal wahrzunehmen, dass seine Schreibhand vom Himmelsboten mit sanftem Fingerdruck geführt wurde. Der Hagiograph wirkte geradezu verwirrt durch die im Evangelienbuch erscheinenden – hebräischen – Schriftzeichen (der Anfang des *Liber Generationis*⁶), deren Sinn er offenbar nicht verstand. Fast war es, als liefe der Vorgang der Niederschrift des Evangeliumstextes durch Matthäus unter dem Diktat des Inspiranden ohne geistiges Zutun des Protagonisten ab – in völliger Abhängigkeit von der Anleitung durch den göttlichen Logos.

Tatsächlich finden sich in jener Darstellung, die bis heute die Altarwand der Contarelli-Kapelle schmückt⁷ (Abb. 2), sämtliche seinerzeit von Bellori beanstandeten Bildelemente geradezu ‚programmatisch‘ korrigiert: Der in einem ‚studiolomäßigeren‘ Ambiente gegebene Hagiograph gibt sich nun eindeutig als würdevoller Gelehrtentypus zu erkennen, dessen Beziehung zum Inspiranden nun zugleich distanziert und hierarchisch geordnet ist: Der Heilige blickt zu einem herabschwebenden Engel hinauf, der an den Fingern seiner Linken Argumente aufzuzählen scheint.

Und doch lässt gerade die Gegenüberstellung beider Darstellungen Belloris These von der Unangemessenheit der Darstellung Matthäi nicht recht plausibel erscheinen, denn auch der Matthäus der angenommenen Fassung verstößt mit seiner seltsam prekären, halb stehenden, halb knienden Positur deutlich gegen die Regeln des Decorum: Der Hagi-

⁵ Die radikale ‚Diesseitigkeit‘ der Gruppe wurde durch ihre (durch Lichteinfall, Setzung vor dunklem Grund und Platzierung der Protagonisten dicht an der Bildgrenze noch verstärkte) Plastizität zusätzlich akzentuiert. Auf einen möglichen Paragone Caravaggios mit der ursprünglich für die Altarwand vorgesehenen Skulptur des flämischen Bildhauers Jacob Cobaert wird in der Literatur immer wieder hingewiesen. Vgl. dazu H. RÖTTGEN, Caravaggio-Probleme. *MüJbBK* 20 (1969), 143–170, bes. 151f.

⁶ Der hebräische Text, den Matthäus niederschreibt, lautet: „Stammbaum Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams: Abraham war der Vater von ...“ (Mt 1,1–2) (Deutsch nach: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart 1996, 1075); vgl. dazu auch I. LAVIN, Divine Inspiration in Caravaggio’s Two ‘St. Matthews’. *ArtBull* 61 (1974), 59–81.

⁷ *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 295 × 195 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Altarbild; vgl. CINOTTI (wie in Anm. 1), Nr. 61C, 533–535.



Abb. 2: Caravaggio: *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel*, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Altarbild

graph hat sich zum Schreiben nicht niedergesetzt, er kniet mit einem Bein auf einem Schemel. In der Drehbewegung über die Schulter nach oben hat sich dieser unter dem Körpergewicht des Evangelisten verkanntet, sodass eines der Schemelbeine gefährlich weit über die innerbildliche Bodenkante vorkragt. Der sein Körpergewicht auf einem kippenden Schemel balancierende Apostel kann damit jeden Augenblick in den Betrachtterraum hinabstürzen.

Als nicht minder überraschend erweist sich der Vergleich beider Darstellungen mit dem Vertragstext für das Altarbild der Contarelli-Kapelle. Darin verpflichtete sich der Künstler ein Bild zu malen, das *l'effigie et imagine di s[an] Mattheo in actu scribentis Evangeliu[m] con l'effigie et imagine ancor d'un angelo a man dritta in actu dictan[di] Evangeliu[m]* vorzustellen hatte⁸. Das vertraglich geforderte *in actu dictandi* setzte also einen passiven, *in actu scribendi* des Diktierten dargestellten Matthäus voraus. Damit aber war die abgelehnte Erstfassung den vertragsmäßigen ikonographischen Vorgaben getreuer gefolgt als das schließlich akzeptierte Bild. Warum also wurde ein Bild angenommen, das nicht nur gegen das Decorum verstieß, sondern darüber hinaus noch mit dem Vertragstext nicht konform ging?

Die Motive der Zurückweisung des ersten Altarblattes scheinen noch schwieriger nachvollziehbar, seit die Forschung auf den höchst komplexen Bedeutungshorizont der ersten Matthäusfigur aufmerksam gemacht hat. Denn das von Bellori beanstandete Fehlen einer 'Heiligenphysiognomie' scheint der frappierende Hinweis zu entkräften, wonach sich hinter der so plebejisch anmutenden Physiognomie Matthäi ein Sokrates-Porträt verbirgt, die Figur damit also zwischen der Ignoranz eines Schreib- und Leseunkundigen und den geistigen Qualitäten eines Philosophen oszilliert⁹. Der eines Heiligen(-'Philosophen') höchst unwürdige 'Analphabetismus' des Hagiographen kann mit dem Verweis auf das 'Versagen' des menschlichen Verstandes angesichts des unfassbaren göttlichen Logos und zugleich als Metapher für das Lernen der Wahrheit von

⁸ Vertrag vom 30. Februar 1602; vgl. G. A. DELL'ACQUA–M. CINOTTI, *Il Caravaggio e le sue grandi opere di San Luigi dei Francesi*. Milano 1971, F 40.

⁹ Auf den Sokratestypus der Darstellung verwies als erster G. Kleiner, vgl. dazu LAVIN (wie in Anm. 6), 70 Anm. 24) und G. GRIMM, Caravaggios Evangelist Matthäus und der Sokrates Giustiniani. *Antike Welt* 30 (1999), 253–262. Adrienne von MATTYASOVSKY-LATES [Stoics and Libertines: Philosophical Themes in the Art of Caravaggio, Poussin and their Contemporaries (Univ. Diss.), Ann Arbor 1990, 41–42] vermutet, dass gerade die Sokratesähnlichkeit Matthäi zur Ablehnung des Bildes geführt haben könnte.

Gott seine Erklärung finden¹⁰. Dem Vorwurf des unangemessenen Realismus hinsichtlich der überakzentuierten Nacktheit der Beine und Arme Matthäi lässt sich, neben der gegenreformatorisch geforderten Exemplifizierung sozialer Einfachheit¹¹, vor allem die Bildtradition¹² entgegenstellen. Das so präzedenzlose Verfassen des Evangeliumstextes in der hebräischen Muttersprache des Evangelisten findet seine Erklärung in einem Zugeständnis Caravaggios an die von der Gegenreformation geforderte Rückkehr *ad fontes* der Urkirche¹³. Und nicht zuletzt sind auch die Bellori so unschicklich anmutenden, übereinandergeschlagenen Beine des Apostels keinesfalls das Ergebnis einer ikonographischen *disinvoltura* des Künstlers, da Caravaggio hier einem in der Renaissance für Inspira-

¹⁰ LAVIN (wie in Anm. 6) 64. Auch Troy THOMAS [Expressive Aspects of Caravaggio's First Inspiration of Saint Matthew. *ArtBull* 67 (1985), 640f.] sieht in der irdischen Unwissenheit die Voraussetzung für die Aufnahme des göttlichen Wissens.

¹¹ RÖTTGEN (wie in Anm. 5), 155.

¹² Zum ikonographischen Motiv der nackten Füße der Apostel vgl. A. ZUCCARI, Un precedente iconografico per il primo 'San Matteo' di Caravaggio, in: Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2001). Città di Castello 2002, 88ff.

¹³ J. HELD, Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin 1996, 92. Die auf dem Zeugnis des Papias von Hierapolis (um 130) basierende und in der Patristik (Eusebius, Irenaeus, Origenes) tradierte Überzeugung, das Matthäusevangelium sei *in lingua pure Ebraea* (so etwa Baronius in seinen *Annalen*) verfasst worden, war in der Gegenreformation offiziell vorherrschend. Erst in unserem Jahrhundert [J. KÜRZINGER, Das Papiaszeugnis und die Erstgestalt des Matthäusevangeliums. *Biblische Zeitschrift*, 4 (1960), 19–38] wurde überzeugend nachgewiesen, dass die altkirchliche Überlieferung auf einer fehlerhaften Übersetzung des Papias-Textes basierte; vgl. dazu J. GNILKA, Das Matthäusevangelium II (*Herders theologischer Kommentar zum Neuen Testament*). Freiburg u. a. 1988, 517ff. In diesem Zusammenhang verweist Rudolf PREIMESBERGER (Caravaggio im ‚Matthäusmartyrium‘ der Cappella Contarelli, in: *Zeitspiegelungen. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft*. FS K. Hoffmann, hrsg. von P. K. KLEIN–R. RANGL. Berlin 1991, 135–148) auf die „Metathematik“ der Kapelle und zugleich auf das zentrale Thema der Matthäus-Legende: die Heidenmissionierung. Tatsächlich wurden in San Luigi Zwangstaufen von Juden und Moslems durchgeführt; vgl. dazu A. von MATTYASOWSKY-LATES, Caravaggio, Montaigne and the Conversion of Jews at San Luigi dei Francesi. *GazBArts* 136 (1994), 107–116. Dafür scheint auch die Erweiterung des *Matthäusmartyriums* um das „Tauf- und Bekehrungsmotiv“ zu sprechen; vgl. F. TRINCHIERI CAMIZ, Death and Rebirth in Caravaggio's Martyrdom of St. Matthew. *artibus et historiae* 22 (1990), 898–105.

tionsbilder etablierten Darstellungstypus (Evangelist mit übereinandergelegten Beinen, mit Buch oder Schriftrolle auf dem Schoß) folgt¹⁴.

Nach Meinung der meisten Forscher kann ein dergestalt differenzierter, in *modus humilis* gegebener Sokrates-Matthäus, wiewohl er zwar dem „klassischen concetto des Evangelisten und der Inspiration“¹⁵ widersprach, nicht den ausschließlichen Grund für eine Ablehnung dargestellt haben. Schließt man eine Zurückweisung aus stilistischen Gründen als Ablehnungsursache aus¹⁶, so bleibt die Bildaussage – und damit ein religiös-theologisches Motiv – als letzter, zugleich folgenschwerster Ablehnungsgrund¹⁷.

Den Ansatzpunkt dafür bildet jenes Element des ersten Altarbildes, das – abgesehen davon, dass der Evangelist seinen Text in hebräischer Sprache verfasst¹⁸ – explizit mit der Ikonographie des Inspirationsbildes nicht konform geht: Die Tatsache, dass der inspirierende Engel die Hand des Hagiographen über das Papier führt. Caravaggios Abgehen von der Darstellungstradition hat zu verschiedenen Deutungen Anlass gegeben. Nach D. Stephen Pepper wurde die Darstellung gerade in Zusammenhang damit als Profanierung abgelehnt, denn der prononcierte Körper-

¹⁴ Zu Renaissancedarstellungen, denen vorbildhafte Wirkung für die erste Matthäusdarstellung attestiert wird, vgl. CINOTTI (wie in Anm. 1), 414. Weitere oberitalienische Vergleichsbeispiele bei HELD (wie in Anm. 12), 93f. sowie jüngst ZUCCARI (wie in Anm. 12), 81–96. Beide Matthäusdarstellungen Caravaggios gehen in ihrer Grundstruktur letztlich auf den antiken Typus des Dichters und der ihn inspirierenden Muse zurück, der seit dem Mittelalter für Inspirationsbilder adaptiert wurde. Zur mittelalterlichen Darstellungstradition vgl. C. NORDENFALK, Der inspirierte Evangelist. *WJbKg* 36 (1983), 175–190 sowie R. KAHSNITZ, ‘Matheus ex ore Christi scripsit’. Zum Bild der Berufung und Inspiration der Evangelisten, in: *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weizmann*, hrsg. von D. MOURIKI. Princeton 1995, 169–180.

¹⁵ RÖTTGEN (wie in Anm. 5), 162.

¹⁶ In diese Richtung argumentieren etwa Luigi SPEZZAFERRO [Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del ‘San Matteo’]. *Ricerche di Storia dell’Arte* 10 (1980), 49–64], Maurizio MARINI (Michelangelo Merisi da Caravaggio “pictor praestantissimus”). Roma 1987, 44) und Maurizio CALVESI (La realtà del Caravaggio. Torino 1990, 308).

¹⁷ Nach Noh SEONG-DOO [Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios (Univ. Diss.). München 1993, 72f.] war es der Matthäustypus, der in der ersten Darstellung beanstandet wurde.

¹⁸ Zur Abfassung des Evangelientextes in hebräischer Sprache als Ablehnungsgrund vgl. H. HESS, The Chronology of the Contarelli Chapel, in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock I*. Rom 1967, 221–239. Nach Jutta HELD (wie in Anm. 13), 93 resultierte die Ablehnung der ersten Fassung aus der antisemitischen Einstellung katholischer Kirchenmänner.

kontakt von Menschlichem und Göttlichem habe das Inspirationsereignis auf einen rein physischen Vorgang reduziert¹⁹. Für Bert Treffers ist die „willenlos“ geführte Hand des Evangelisten als inakzeptable Annäherung Caravaggios an die protestantische Gnadenlehre zu verstehen²⁰. Ebenfalls in Richtung Kontroverse zwischen Protestanten und Katholiken gehen die Überlegungen Irving Lavins. Ihm zufolge stehe das Führen der Hand durch den Engel für die „direct verbal inspiration into the pen on which the reformers insisted“ – die Darstellung zeige damit unannehmbar starke Affinität zum Inspirationsverständnis der Reformatoren²¹.

Mit seiner Suggestion des reformatorischen Inspirationsverständnisses *in calamus* nimmt Lavin zugleich auf den dogmatischen Inhalt des Altargemäldes Caravaggios Bezug. Laut Vertragstext war für den Altar der Contarelli-Kapelle eine Inspirationsdarstellung gefordert. Eigentlicher Bildinhalt war demnach die Schriftwerdung des Wortes Gottes vermittelt des Charismas der Inspiration. Den maßgeblichen Ausgangspunkt für Caravaggios Bilderfindungen für die Altarwand der Contarelli-Kapelle bildete damit zweifellos die Frage nach dem Zusammenwirken des Geistes Gottes und des menschlichen Verfassers beim Abfassen des Evangeliumstextes – und damit die offizielle Konzilslehre der Kirche im Hinblick auf die Inspiration der Heiligen Schrift²².

¹⁹ D. S. PEPPER, A Bolognese-Roman Prelude: 1600–1625, in: A taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750. Ausst. Kat. New Haven–Sarasota–Kansas City (1987–1988), 6 ff.

²⁰ B. TREFFERS, Dogma, esegesi e pittura: Caravaggio nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. *Storia dell'Arte* 67 (1989), 241–255. In Richtung „Unbegreiflichkeit des Göttlichen Willens“ als „Metathema“ der ganzen Kapelle argumentiert etwa Reinald RAABE [Der imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk (Univ. Diss.). München 1996, 106].

²¹ LAVIN (wie in Anm. 6), 64.

²² Der vorliegende Text stützt sich hinsichtlich der Inspirationsproblematik auf folgende Bearbeitungen: C. POESCH S.J., De inspiratione Sacrae Scripturae. Freiburg im Breisgau 1906; *Mysterium Salutis*. Grundriss heilsgeschichtlicher Dogmatik, hrsg. von J. FEINER–M. LÖHRER. Einsiedeln u. a. 1965, 289–462; J. BEUMER S.J., Die Inspiration der Heiligen Schrift (*Handbuch der Dogmengeschichte I, Fasc. 3b.*), hrsg. von M. SCHMAUS–A. GRILLMEIER–L. SCHEFFCZYK. Freiburg im Breisgau u. a. 1968; O. LORETZ, Das Ende der Inspirations-Theologie. Chancen eines Neubeginns. Untersuchungen zur Entwicklung der traditionellen theologischen Lehre über die Inspiration der Heiligen Schrift. Stuttgart 1974, sowie die Artikel „Inspiration“ von K. RAHNER, in: *Handbuch theologischer Grundbegriffe I*, hrsg. von H. FRIED. München 1962, 715–725; M. LIMBECK, in: *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe*, hrsg. von P. EICHER. München 1984, 216–226.

Das erste ökumenische Konzil, das sich mit der Frage der göttlichen Inspiration der zum Kanon gerechneten biblischen Schriften befasste, war das Konzil von Florenz (1442). Es gab keinen Aufschluss über den Inspirationsvorgang und folgte in seiner Terminologie der kirchlichen Überlieferung, die seit den Kirchenvätern (Ambrosius, Augustinus) das Verhältnis Gottes zur Heiligen Schrift mit der Bezeichnung *auctor* charakterisierte. Der für die Inspirationslehre bedeutsame Lehrentscheid des Florentinums besagte: *Num atque eundem Deum Veteris et Novi Testamenti, Legis ac Prophetarum atque Evangelii profitetur Auctorem; quoniam, eodem Spiritu Sancto inspirante, utriusque Testamenti Sancti locuti sunt*²³. Mit der Feststellung, sowohl Altes wie Neues Testament seien auf den einen göttlichen Urheber zurückzuführen, zielte das Florentinum primär auf die Verteidigung des einheitlichen Ursprungs beider Testamente gegen die manichäische Irrlehre ab²⁴. Dennoch legte es mit dem Autorenbegriff indirekt den Grundstein für die spätere Kontroverse um den Inspirationsbegriff.

Obwohl auf dem Konzil von Trient (1546) die Frage der Inspiration nicht zur Debatte stand und das Tridentinum sich in seinen Formulierungen wesentlich an den Wortlaut des Florentinums hielt, berührte das Dekret vom 8. April 1546 („Über die Aufnahme der heiligen Bücher und Traditionen“) indirekt auch die Frage der Inspiration, denn es sprach von *omnes libros tam Veteris quam Novi Testamenti, cum utriusque unus Deus sit auctor, (nec non traditiones ipsas, tum ad fidem, tum ad mores pertinentes, tamquam vel ore tenus a Christo, vel a Spiritu Sancto dictatas)*²⁵.

Trotz gleichen Wortlautes (*auctor*) hatte der Autorenbegriff jedoch in den Synodalbeschlüssen des Tridentinums indirekt eine im Hinblick auf das spätere Inspirationsverständnis bedeutsame Akzentverschie-

²³ Zit. nach *The theological papers of John Henry Newman on biblical inspiration and on infallibility*, hrsg. von J. D. HOLMES. Oxford 1979, 40. „Ein und derselbe Gott [ist] der Urheber des Alten und Neuen Bundes, das heißt des Gesetzes, der Propheten und des Evangeliums; denn auf Eingebung ein und desselben Geistes haben die Heiligen beider Bünde gesprochen“ [*Decretum pro Jacobitis (Cantate Domino)* vom 4. Februar 1442], zit. nach LORETZ (wie in Anm. 22), 18.

²⁴ Der Beschluss des Florentinums richtete sich gegen die als „Jakobiten“ bezeichneten ägyptischen Kopten, die der manichäischen Irrlehre anhängen, der zufolge das Alte Testament durch einen bösen Demiurgen verfasst worden sei; vgl. dazu LORETZ (wie in Anm. 22), 18ff.

²⁵ Zit. nach BEUMER (wie in Anm. 22), 46, Anm. 11. „Alle Bücher sowohl des Alten wie des Neuen Testamentes, da der eine Gott von beiden der Autor ist (und nicht allein die Traditionen, die Glaube und Sitten betreffen), sind mündlich von Christus oder vom Heiligen Geist diktiert“ (Übers. K. F.).

bung erfahren: Die Übernahme des Autorenbegriffs ohne Bezugnahme auf den Manichäismus verengte ihn auf die literarische Urheberschaft (von *ein* Autor auf *der* Autor) – und damit auf das Verfasstsein der Heiligen Schrift durch Gott. Als nicht minder folgenschwer für die späteren Diskussionen um die Frage der Schriftinspiration sollte sich zudem die im Tridentiner Dekret übernommene, ebenfalls bereits seit der Patristik (Irenaeus) geläufige (dort aber metaphorisch verstandene) Bezeichnung des „Diktats“ im Hinblick auf die inspirierende Tätigkeit des Heiligen Geistes erweisen²⁶.

Ihre volle Virulenz entfaltete die Inspirationsproblematik erst in nachtridentinischer Zeit angesichts des Fortschritts der neuzeitlichen Natur- und Geschichtswissenschaften und der damit wachsenden Erkenntnis der historischen Bedingtheit der biblischen Schriften²⁷. Die äußersten Positionen in der Reaktion der katholischen Theologen auf die Frage nach dem Zustandekommen und der Form der göttlichen Inspiration war auf der einen Seite ein fundamentalistisches Festhalten an der traditionellen Inspirationsdoktrin und auf der anderen ein schrittweises Abgehen von der kategorischen Urheberschaft Gottes und der absoluten biblischen Irrtumslosigkeit, das der Historizität der Evangelien vermehrt Rechnung trug.

Das traditionelle Inspirationsverständnis fand seinen Ausdruck im Modell der Verbalinspiration, als dessen bedeutendster Vertreter der thomistische Theologe Domingo Báñez O.P. (1528–1604) anzusehen ist. Báñez fußte in seiner Darstellung der Theorie der Verbalinspiration auf den Schriften seines Lehrers Melchior Cano (1509–1560), der in seinem 1563 erschienenen Hauptwerk *De locis theologicis* von der literarischen Verfasserschaft Gottes ausging (*quarum scripturarum auctor non est homo, sed Deus*). Die Hagiographen hätten die kanonischen Bücher unter dem Diktat des Heiligen Geistes (*Spiritu Sancto dictante*) abgefasst²⁸, folglich gäbe es darin „kein Wort, ja kein einziges Strichlein, das nicht vom heiligen Geist dargereicht worden wäre“, denn „der Geist selbst lenkte ihre Feder“²⁹. In

²⁶ Vgl. dazu den Artikel „Inspiration“ in: Lexikon für Theologie und Kirche 5, hrsg. von J. HÖFER–K. RAHNER, Freiburg im Breisgau 1960, 703–704.

²⁷ Vgl. dazu vor allem das Kapitel VI/II („De schola thomistica post Concilium Tridentinum“) in: POESCH (wie in Anm. 22), 269ff.

²⁸ Zit. nach ebd., 270.

²⁹ Zit. nach BEUMER (wie in Anm. 22), 56: ... *scriptum erit tanta cura et Dei assistentis afflatu, ut non modo verbum, sed ne apex quidem nullus sit, qui non sit a Spiritu divino suppedtatus. ... Nihil ergo auctores sacri caecis oculis scribebant, sed scribentium calamum Spiritus ipse attemperabat*; zit. nach POESCH (wie in Anm. 21), 271–272.

Weiterführung der Thesen Canos hielt Domingo Báñez in seinem 1584 in Rom publizierten Werk *Scholastica Commentaria* apodiktisch fest: *Spiritus Sanctus non solum res in Scriptura contentas inspiravit, sed etiam singula verba, quibus scriberentur, dictavit atque suggessit*³⁰.

Báñez' patristisch-scholastischem Interpretationsmodell der Verbalinspiration, das die göttliche Inspiration geradezu 'mechanisch' auf die Wortwahl ausdehnte und den Hagiographen gewissermaßen zum 'Sekretär' bzw. 'Instrument' des göttlichen Geistes degradierte³¹, setzte fast zeitgleich der Jesuitentheologe und Professor am Löwener Kolleg, Leonhard Leys S. J. (bekannt als Lessius) (1554–1623) in seinen *Theses theologicae* (Löwen 1586, Rom 1587) drei Thesen zur biblischen Inspiration gegenüber, in denen er das Modell der sogenannten Realinspiration vertrat. Diese besagten: „1. Damit etwas Heilige Schrift sei, ist es nicht notwendig, dass ihre einzelnen Worte vom Heiligen Geist inspiriert seien. 2. Es ist auch nicht notwendig, dass die einzelnen Wahrheiten und Aussagen unmittelbar vom Heiligen Geist dem Schreiber selber eingegeben seien. 3. Irgendein Buch ... durch menschlichen Fleiß ohne Beistand des Heiligen Geistes geschrieben, wird Heilige Schrift, wenn der Heilige Geist nachher bezeugt, dass darin nichts Falsches ist“³². Lessius' unorthodoxes Deutungsmodell (insbesondere seine dritte These einer *inspiratio subsequens*) hatte so heftige Reaktionen seitens der Löwener Universität zur Folge, dass sich schließlich der Papst selbst zum Einschreiten gezwungen sah. In der Folgeschrift *Responsio ad censuram assertionum de Scriptura* relativierte Lessius seine These der „nachfolgenden Approbation“, hielt aber daran fest, dass sich die göttliche Inspiration nicht auf die Wort-

³⁰ Der volle Titel lautet: *Scholastica Commentaria in primam partem angelici doctoris D. Thomae usque ad sexagesimam quartam quaestionem complectentia*. Zit. nach POESCH (wie in Anm. 22), 273. (*Dictare* meint bei Báñez explizit: „die Worte bestimmen“) „Der Heilige Geist hat nicht allein den Inhalt der Schrift inspiriert, sondern auch die einzelnen Worte, mit denen er geschrieben werden sollte, diktiert und eingegeben“, zit. nach BEUMER (wie in Anm. 22), 56.

³¹ Die katholische Theologie berührte sich hier mit dem Inspirationsverständnis der Reformatoren. Zum Inspirationsbegriff in der protestantischen Theologie vgl. das Kapitel „De doctrina Protestantium“ in: POESCH (wie in Anm. 22), 202ff.

³² Zit. nach BEUMER (wie in Anm. 22), 58: 1. *Ut aliquid sit Scriptura Sacra, non est necessarium singula eius verba inspirata esse a Spiritu Sancto. 2. Non est necessarium, ut singula veritates et sententiae sint immediate a Spiritu Sancto ipsi scriptori inspiratae. 3. Liber aliquis (qualis forte est 2 Machabaeorum) humana industria sine assistentia Spiritus Sancti scriptus, si Spiritus Sanctus postea testetur ibi nihil esse falsum, efficitur Scriptura Sacra*; zit. nach POESCH (wie in Anm. 22), 279.

und Bildwahl ausdehnte, sondern einzig den irrtumsfreien Inhalt der Schriften betraf³³. Letztendlich erklärte Papst Sixtus V. Lessius' Thesen nach eingehender Prüfung durch Kardinal Robert Bellarmin S. J. zu *articuli sanæ doctrinæ*³⁴.

Die Realinspiration als solche (abgesehen von Lessius' umstrittener These der *inspiratio subsequens*) wurde hauptsächlich von Theologen der Gesellschaft Jesu getragen und fand mit der Zeit zahlreiche einflussreiche Anhänger, wie etwa Cornelius a Lapide S. J. (1567–1637), Professor für Exegese in Löwen, der seit 1616 am Collegium Romanum lehrte.

Die von Lessius initiierte freiere Auffassung des Inspirationsverständnisses konnte sich zwar letztlich nicht gegen die Vorherrschaft der konservativen Verbalinspiration durchsetzen, sie führte aber dazu, dass die Kirche der Individualität und Zeitbedingtheit der biblischen Hagiographen einen zunehmend weiter gefassten Entfaltungsrahmen zugestand.

Im Kontext der zur Zeit Caravaggios aktuellen Auseinandersetzungen um das Inspirationsverständnis lässt sich nun ein weiterer signifikanter Unterschied zwischen den beiden Altarbildern für die Contarelli-Kapelle festmachen: Beide Darstellungen unterscheidet grundsätzlich die Art und Weise des Zustandekommens der Inspiration, und dabei insbesondere das Verhältnis von menschlichem Beitrag gegenüber der göttlichen Eingebung im Entstehungsprozess der Heiligen Schrift.

In Caravaggios erster Version der *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel* schreibt der Hagiograph das mittels Diktat und Lenkung der Hand in geistiger Passivität Empfangene nieder. Der Evangelist ist dabei nur *instrumentum* des göttlichen Geistes³⁵. In der zweiten Matthäusdarstellung hat sich die Rolle des Protagonisten radikal gewandelt. Aus dem

³³ ... si Spiritus Sanctus per aliquem prophetam vel aliter testetur omnia, quae ibi scripta sunt, vera ac salutaria esse, non video, cur talis liber non sit habiturus auctoritatem Scripturae Sacrae, cum eandem habeat rationem credendi quam alia quaevis prophetia, nempe auctoritatem divinam; zit. nach POESCH (wie in Anm. 22), 280.

³⁴ Bellarmin (an sich ein Vertreter der gemäßigten Verbalinspiration) urteilte: *Pro tertia (thesi) scripsit (Lessius) nuper apologiam et quamvis mihi non plene satisfecerit, tamen ut ab eo modificatur et temperatur, tolerabilis videtur*; zit. nach BEUMER (wie in Anm. 22), 59, Anm. 30. Zu Bellarmins Ansichten vgl. POESCH (wie in Anm. 22), 283ff.

³⁵ Der von den Kirchenvätern oftmals gebrauchte Vergleich des unter göttlicher Inspiration Schreibenden mit einem Instrument drängt sich im Zusammenhang mit der Fingerhaltung des Engels auf, die an den Gebrauch eines Tasteninstruments erinnert.

schreibenden ist nun ein innehaltender, in nachdenklichem Zuhören dargestellter Matthäus geworden. Der Moment des Zögerns – des Zweifeln? – vor der Niederschrift des heiligen Textes verschiebt den Akzent vom passiven Schreibprozess auf eine aktive Teilnahme des Hagiographen am Inspirationsvorgang. Zugleich ist auch das inspiratorische Wirken des Heiligen Geistes in Gestalt des Engels ein anderes: Zwar ist sein Mund, wie in der ersten Fassung, zum Sprechen geöffnet, doch sein bezeichnender Redegestus verweist darauf, dass es sich bei dem dargestellten Inspirationsvorgang, im Gegensatz zur Vorläuferdarstellung, nicht mehr um ein Diktat handelt. Die rhetorische Geste der Enumeration, mittels derer der Engel Argumente aufzählt, macht deutlich: Aus dem Diktat ist ein Disput geworden³⁶.

Die beiden für die Cappella Contarelli gemalten Altarbildfassungen unterscheiden sich damit zwar nicht hinsichtlich der Darstellung des Inspirations*faktums* (Gott als *auctor* der Heiligen Schrift), wohl aber grundsätzlich hinsichtlich des dargestellten Inspirations*modus*: Dem (wort)wörtlichen Diktat der ersten Version steht in der Zweitfassung ein diskursiver Disput entgegen. Der ‘mechanische’ Prozess eines Niederschreibens wird durch eine argumentative (innere) Zwiesprache ersetzt. Der Matthäus der zweiten Fassung erfährt die Schriftinspiration nicht als strikte Worteingebung, sondern im Verlauf eines intellektuellen, kognitiven Verstandesprozesses. Damit können beide Matthäusdarstellungen Caravaggios als Illustrationen des jeweils unterschiedlich interpretierten Inspirationsbegriffs gelesen werden: Als Illustrationen des Begriffs der Verbal- bzw. der Realinspiration.

In diesem Kontext wendet sich das Führen der Schreibhand Matthäi durch den Engel in der ersten Fassung von einem Zeichen der Ignoranz zum Sinnbild der Verbalinspiration, bei der durch den übernatürlichen göttlichen Einfluss Verstand und Wille des Menschen weitestgehend ausgeschaltet sind. Da Gott *alleiniger* Autor der Heiligen Schrift ist, dehnt sich die göttliche Inspiration nicht nur auf die Wahl der einzelnen Worte und Formulierungen (*verba*) aus, sondern auch auf deren sprachlich-orthographische Korrektheit. In diesem Zusammenhang macht es auch Sinn, dass der (fehlerfrei!) niedergeschriebene hebräische Text im Evangelienbuch des Matthäus vom Betrachter einzusehen ist³⁷. Hingegen ist

³⁶ Nach Irving Lavin zählt der Engel an den Fingern der linken Hand die einzelnen Generationen des Stammbaums Jesu ab, er wäre demnach bei der 2. Generation angelangt. Diese These setzt jedoch indirekt die Kenntnis der ersten Version beim Betrachter voraus; vgl. LAVIN (wie in Anm. 6), 81.

³⁷ Nach LAVIN (wie in Anm. 6), 66 folgt Caravaggios Inschrift nicht der von Seiten der Kirche sanktionierten Fassung in der Edition des Jean Du Tillet (Paris 1555),

in der zweiten Version der Text den Betrachterblicken entzogen – der Impetus der Inspiration hat sich nun auf die Gedanken und Inhalte (*res*) des Evangelientextes verlagert.

Bei aller gebotenen Vorsicht scheint es daher möglich, im dogmatisch-doktrinären Inhalt der ersten *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel* mit einen Grund für die Ablehnung des Bildes – als Exemplifizierung des Prinzips der Verbalinspiration – zu sehen³⁸. In diesem Falle hätten sich die Priester von San Luigi dei Francesi für die in der kirchlichen Inspirationslehre zwar umstrittenere, jedoch fortschrittlichere Interpretation des Inspirationsverständnisses im Sinne der Realinspiration entschieden. Denn der realinspiratorische Zugang, der Freiheit und Verstand des inspirierten Menschen aufwertet, erlaubt dem Hagiographen (als *co-auctor*) bei der Niederschrift der offenbarten Heilswahrheit nun in vermehrtem Maße, seine Individualität, sein literarisches Ingenium und sein Wissen in den Text einzubringen und gleichzeitig individueller auf den Erwartungshorizont seiner Adressaten einzugehen. Zugleich jedoch öffnet die dem Evangelisten zugestandene Freiheit seinen menschlichen Beschränkungen und Unzulänglichkeiten Raum. Der Matthäus der zweiten Version ist in einem Moment der Selbstreflexion gezeigt. Denn unter den Prämissen der Realinspiration wird der Engel nun nicht mehr, wie in der ersten Fassung, korrigierend seine Hand ergreifen – aus dem etwaigen Rechtschreib- bzw. Interpunktionsfehler ist ein möglicher Denkfehler geworden. Diesen inneren Konflikt des Evangelisten scheint der instabile Schemel, auf dem sich Matthäus abstützt, zu fokussieren. Er versinnbildlicht in diesem Kontext die Spannung, die dem Mysterium der Koexistenz von himmlischer und irdischer Sphäre, von göttlicher Vollkommenheit und menschlicher Begrenztheit, von überirdischer Offenbarung und irdischer Physikalität zugrunde liegt. Caravaggios – gemeinhin als die konventionellere geltende – zweite Fassung der *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel* für den Altar der Contarelli-Kapelle antizipiert damit gewissermaßen die Weiterentwicklung der Inspirationsproblematik innerhalb der katholischen Kirche. Tatsächlich sollten,

sondern der protestantischen Version des Sebastian Münster und zwar deren dritter Edition (Basel 1582), wobei Caravaggio zwar Münsters Typographie übernimmt, nicht aber den charakteristischen Grammatikfehler im Anfangssatz.

³⁸ Francesco Contarelli, Neffe und Erbe des Kardinals Matthieu Cointrel und zugleich Rektor von San Luigi dei Francesi, soll über die zweite Altarbildfassung so zufrieden gewesen sein, dass er Caravaggio *de suis propriis pecuniis* bezahlte; vgl. DELL'ACQUA-CINOTTI (wie in Anm. 8), F 41.

nicht allzu lange nach der Fertigstellung des Gemäldes, die Auseinandersetzungen um Art und Ausmaß der göttlichen Inspiration primär vor dem Hintergrund der Kontroverse um das Verständnis der Irrtumslosigkeit der Heiligen Schrift (Inerranzproblem), die Grenzbestimmung zwischen Profan- und Offenbarungswissen, und damit verbunden um die geistig-wissenschaftliche Autonomie gegenüber der kirchlichen Autorität geführt werden (Galilei, Kepler).

* *
*

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bildarchiv der Staatlichen Museen Berlin.

Abb. 2: Fotothek der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut), Rom.