

JOHANNES-REZEPTION IN DER FRÜHBAROCKEN MALEREI – CARAVAGGIOS "AUFERWECKUNG DES LAZARUS" (1609)

STEPHANIE HALLINGER

Abstract. Caravaggios *Auferweckung des Lazarus* kombiniert bekannte Erzählelemente auf neuartige Weise. Als Zeugnis der „lived religion“ im Frühbarock ist das Altarbild des italienischen Malers somit ein Apokryphon, das die Lazarusgeschichte im Raum zwischen Johannesevangelium und extrakanonischen Schriften neu inszeniert.

Keywords: Ikonographie, Malerei, Frühbarock, Lazarus, Johannesevangelium, Legenda aurea, Nikodemusevangelium, Apokryphon.

Es ist ein in jeder Hinsicht düsteres Bild, das Michelangelo Merisi, besser bekannt als Caravaggio (1571–1610), zur Lazarus-Perikope des Johannesevangeliums für seinen Auftraggeber anfertigt: kein Zeichen der Freude, des Lebens oder der Hoffnung ist in der Auferweckungsszene zu finden, die der frühbarocke Maler wenige Monate vor seinem Tod im Alter von 39 Jahren malt und die alle Merkmale des ausgereiften, späten Stils trägt.

Wie so oft in seinen späten Heiligen- und Martyriumbildern gestattet Caravaggio sich eine gewisse künstlerische Freiheit gegenüber dem Vorlagentext. Die zur Zeit der sogenannten Katholischen Reform kontrovers geführte Debatte um deren Zulässigkeit¹ führt dazu, dass neuzeitliche Darstellungen religiöser Motive stets auch im Hinblick auf ihre Texttreue zu beleuchten sind. In Fall der *Auferweckung des Lazarus* lautet die Frage deshalb, wie sich Caravaggios Bilddarstellung zum johanneischen Text verhält, genauer: ob sie als Fortschreibung bzw. Neuinszenierung des Erzählten zu werten ist. Fügt sie Motive hinzu, lässt sie Zentrales weg? Zur Beantwortung dieser Frage ist zunächst zu klären, ob der Maler beim Entwurf seiner Bildkomposition auf kursierendes ‚Legendenwissen‘, feststehende ikonographische Formeln oder auch außerkanonische Texttraditionen zurückgriff und wie er diese in seine eigene Bildsprache übersetzte.

¹ Vgl. hierzu ausführlicher J. ROHLS, *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock. Band 2: Reformation und Gegenreformation*, Berlin 2021, der erstmals einen ausführlichen Überblick über die vielfachen Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Religion im Kontext der jeweiligen Epochen bietet, sowie die noch immer maßgebliche Untersuchung von T. ASCHENBRENNER, *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung* (Schriftenreihe der Universität), Freiburg i. Br. 1930 und seinen Art. „Bilderfrage“, in: *RDK II*, 561–572.

1. Die ikonographische Tradition zu Joh 11

Als älteste Belege der Lazarus-Bildformel verweist der Archäologe und Kunsthistoriker Norbert Zimmermann auf zwei römische Wandmalereien, einmal im ältesten Teil der Calixtus-Katakombe (Mitte 3. Jh.) und einer etwas späteren Version der Domitilla-Katakombe (Anfang 4. Jh.), beide mit hoher Texttreue.² Christus steht jeweils vor einer Grabkammer, in der sich Lazarus befindet, und hält eine Art Zauberstab in der Hand.³ Bereits in der frühchristlichen Kunst begegnen wir einem sehr stabilen Bildtypus mit nur wenigen Variationen, wie eine Vielzahl an Beispielen aus der Katakombenmalerei, von Elfenbeinreliefs und Mosaiken beweist: Sowohl in der Katakombenmalerei an der römischen Via Latina (Abb. 1) wie auch auf dem Elfenbein-Relief der aus Norditalien stammenden Brescia-Lipsanoteca (Abb. 2) aus dem 4. Jh. hält Jesus einen langen Stab in der Hand, mit dem er Lazarus berührt. Letzterer befindet sich in beiden Fällen noch in Leichentücher gehüllt in einer Ädikula statt gemäß Joh 11,38–39 in bzw. vor einer Höhle („38 Iesus ergo rursum fremens in semet ipso venit ad monumentum erat autem spelunca et lapis superpositus erat ei 39 ait Iesus tollite lapidem“⁴); hier lehnt sich der Maler an ihm Bekanntes, genauer: die zeitgenössische Bestattungskultur an, statt dem Text zu folgen – Zimmermann spricht bei derartigen Motivübernahmen von der „Incorporation of traditional motifs in a Christian perspective“⁵. In beiden Fällen steht er bereits aufrecht, anstatt noch im Bodengrab zu liegen. Die *virga*, der Zauberstab, ist Heribert Meurer zufolge „der Stab, mit dem Hermes die Seelen der Verstorbenen aus dem Hades hervorrief,“⁶ und stellt zugleich eine Reminiszenz an das Quellwunder des Moses dar, dem sowohl in der Wandmalerei als auch auf frühchristlichen Sarkophagen die Auferweckung des Lazarus oftmals typologisch gegenübergestellt wird. Wo sich also noch keine eigene christliche Ikonographie entfalten konnte, greift man in der Bilddarstellung auf bekannte Formeln zurück,

² Zu den Katakombenmalereien vgl. J. DRESKEN-WEILAND, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010.

³ Vgl. N. ZIMMERMANN, „Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art“, in: R.M. JENSEN/M.D. ELISON (Hg.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, New York 2018, 21–38, 22. Die von Zimmermann verwendeten Bildzitate stammen aus J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i.Br. 1903, 543 und 550.

⁴ Mit Ausnahme von Textstellen, die in der theologischen Fachliteratur zitiert werden, stütze ich mich auf die Vulgata-Version des Johannesevangeliums, weil die lateinische Bibel im 16. Jahrhundert weitaus verbreiteter war als die griechische.

⁵ ZIMMERMANN, „Catacomb Painting“, 23.

⁶ H. MEURER, „Lazarus von Bethanien“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 3, 33–34. Das Motiv erscheint erstmals verschriftlicht in Ps.-Linus' *Martyrium beati Petri apostoli a Lino episcopo conscriptum*, ediert in D.L. EASTMAN, *The Ancient Martyrdom Accounts of Peter and Paul* (SBL Writings from the Greco-Roman World 39), Atlanta 2015.

die gleichzeitig viel über das Verständnis der zugrunde liegenden Erzählung verraten: Christus tritt als wirkmächtiger Wundertäter auf, die spätantiken Katakombenmaler und Elfenbeinschnitzer suchen ihn im Bild als solchen zu präsentieren; auf diese Weise entsteht eine ikonographische Formel, die an vor- bzw. außerchristliche Magier erinnert.

Einen Schritt weiter sind hier bereits die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna aus dem 6. Jh. (Abb. 3): zwar steht Jesus auch hier noch vor einer Ädikula statt vor einem Felsengrab, wie es der johanneische Text eigentlich verlangt, doch ist hier der Magierstab bereits gegen einen Segensgestus ersetzt. Die Wundererzählung scheint also bereits so weit ins kulturelle Gedächtnis⁷ eingegangen zu sein, dass es keiner ikonographischen Hilfskonstruktionen bedarf, um vom Betrachter erkannt und somit „lesbar“ zu werden. Allen hier gezeigten Bildern indes ist die Form der Ädikula gemein, die jeweils mit ziegelgedecktem Dach, das Tympanonfeld stützende Säulen beiderseits des Eingangs und auf einer Basis ruhend gezeigt wird, zu der mehrere Stufen emporführen – Heribert Meurer zufolge eine gezielte Anlehnung an das seit dem 4. Jh. verehrte Lazarusgrab in Bethanien⁸, zu dem sich in seiner heutigen Form jedoch kein architektonisch augenfälliger Bezug mehr herstellen lässt.

Über mehr als ein Jahrtausend hinweg blieb die so entstandene Bildformel stabil, ohne größeren Transformationen unterworfen zu sein. Noch Giotto di Bondone (1267/1276–1337), einer der großen Neuerer der Kunst am Vorabend der Renaissance, hielt in seiner Darstellung in der Arenakapelle zu Padua (Abb. 4) am spätantiken Darstellungsschema fest und tauschte lediglich die Ädikula gegen ein Felsengrab, wie es der neutestamentliche Text fordert.⁹ Die Leichenbinden, der Segensgestus, die Distanz zwischen Jesus und Auferwecktem jedoch – alle übrigen Bildelemente sind weiterhin erkennbar (wie im Übrigen auch noch die gesamte Renaissance hindurch). Erst im Frühbarock brach man mit der althergebrachten Tradition und ließ aus dem johanneischen Text etwas von Grund auf Neues entstehen.

⁷ Zum Begriff vgl. J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

⁸ Vgl. MEURER, „Lazarus“, 34. Die ältesten Erwähnungen des Lazarusgrabs bieten bereits im 4. Jh. der sogenannte Pilger von Bordeaux (*Itinerarium A Burdigala Hierusalem Usque Et Ab Heraclea Per Aulonam Et Per Urbem Romam Mediolanum Usque*) und die Nonne Aetheria in ihren Briefen (*Epistola Beatissimae Aetheriae Laude Conscripta Fratrum Bergidensium Monachorum A Valerio Conlata*); vgl. hierzu die jüngste Edition Aetheria/Egeria, *Reise ins Heilige Land. Lateinisch-deutsch*, herausgegeben und übersetzt von K. BRODERSEN, Berlin/Boston 2016.

⁹ Zu Giottos Leben und Werk allgemein vgl. den Ausstellungskatalog A. TOMEI (Hg.), *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato in dipintura“*. Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009, Mailand 2009, bes. E. NERI LUSANNA, „Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione“, 51–61 sowie D. BANZATO, „L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova“, 143–155. Zu Giottos Dekoration der Arenakapelle vgl. L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, London/Turnhout 2008.

2. Caravaggios „Auferweckung des Lazarus“: Eine Annäherung über Joh 11,38–45

Michelangelo Merisi wurde 1571 im 50 Kilometer westlich von Mailand (und ca. 150 Kilometer von unserem Veranstaltungsort) gelegenen Caravaggio geboren und starb 1610 in Porto Ercole, einem kleinen Küstendorf in der südlichen Toskana. Mehrmals befand sich der frühbarocke Maler in existenzbedrohenden Situationen; während seiner Römischen Jahre nach 1591 sorgten sowohl seine Altarbilder als auch seine privaten Eskapaden regelmäßig für Aufruhr. Dieser gipfelte in einem Totschlag, der ihn 1606 zur Flucht nach Malta zwang. Dort gewährte ihm der Johanniterorden Asyl und nahm ihn als Ritter auf, doch auch dort wurde er wegen eines Deliktes gefangen gesetzt. Dank der Hilfe unbekannter Freunde konnte in einer Nacht-und-Nebel-Aktion im Oktober 1608 nach Sizilien fliehen, wo seine letzte Schaffensperiode begann. Nahezu alle Bilder, die bis Juli 1610 entstanden – angefangen beim *Begräbnis der hl. Lucia* in Syrakus bis hin zum *David mit dem Haupte Goliaths*, einem seiner letzten Werke (in dem er in beinahe prophetischer Weise Goliath seine eigenen Gesichtszüge verleiht) –, beschäftigen sich mit dem Themenkreis um Tod, Zeit und Ewigkeit.

Die mit 3,80 x 2,75 m monumentale, in Öl auf Leinwand gemalte *Auferweckung des Lazarus* (Abb. 5) befindet sich heute im Museo Regionale in Messina; ursprünglich hatte es der Messineser Kaufmann Battista de' Lazzari bei Caravaggio in Auftrag gegeben. Als der Stifter einige Monate zuvor das Bestattungsrecht in einer Chorkapelle der Kirche Santi Pietro e Paolo de' Pisani erworben hatte, verpflichtete er sich vertraglich zur Ausstattung mittels eines Hochaltarbilds. Im ursprünglichen Vertrag ist von einer Madonnendarstellung mit Heiligen die Rede. Weil in jener Kirche jedoch seit 1591 der Ordine dei Ministri degli Infermi untergebracht war, haben sich Stifter und Ordensobere höchstwahrscheinlich auf das von Caravaggio ausgeführte Thema verständigt, das den Stifternamen mit dem Tätigkeitsfeld der volkssprachlich „Orden des guten Sterbens“¹⁰ genannten Padri Crociferi – die Pflege Kranker und Bedürftiger – in Einklang bringt.

Um das bahnbrechend Neue an diesem Tafelbild zu erkennen¹¹, nähern wir ihm uns zunächst über die Lazarus-Perikope des Johannesevangeliums. Jörg Frey konstatiert zum temporalen Rahmen, dass die mehrmals erwähnten vier Tage im

¹⁰ Vgl. S. EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München³2019, 229.

¹¹ Die oft genug herausgestellte Parallele zur *Auferweckung des Lazarus* des Cavaliere d'Arpino (Giuseppe Cesari) für den Palazzo Barberini (ca. 1591–3, heute in der Galleria nazionale d'arte antica, Rom) bezieht sich auf rein formale Kriterien der Komposition, etwa die kreuzförmig ausgebreiteten Arme des Auferweckten, und wird daher an dieser Stelle nicht weiter thematisiert.

Grab „primär der Mitteilung theologischer Sachverhalte zu dienen [scheinen]“¹², da die Reisedauer Jesu und des Boten von bzw. nach Bethanien nicht genannt werden. Dass Jesus zwei Tage wartet, bis er sich auf den Weg macht, sei wiederum ein klares Signal an die Rezipienten, dass der Erlöser die in ihn gesetzten Erwartungen eben nicht *a priori* erfülle, sondern „daß Jesu Handeln seine gesetzte Zeit und Stunde hat (vgl. Joh 2,4; 7,6).“¹³

Wie Frey darlegt, zeichnet sich die Lazarus-Perikope durch eine „auffällige Doppelzeitlichkeit“ aus, die einerseits den lebendigen, wirkmächtigen Jesus vor Augen führt, andererseits eine proleptische Funktion „als Zeichen und Prolepse jener kommenden Stunde“ erfülle.¹⁴ Die fünfteilige szenische Strukturierung¹⁵ unterstreiche zusammen mit einer Reihe von literarischen Stilmitteln und Signalen die auktoriale Gestaltung, wobei retardierende Elemente zur Steigerung der inneren Dramatik dienen, die Schlusszene vorausgehende Erzählelemente wiederaufnahme und dadurch die Klimax zusätzlich betone.¹⁶ Auf den Sinngehalt der Perikope im Hinblick auf das Kreuzesgeschehen wiederum deute bereits V. 4 („audiens autem Iesus dixit eis infirmitas haec non est ad mortem sed pro gloria Dei ut glorificetur Filius Dei per eam“) zeichnerhaft hin: Es gehe „um das paradoxe *Verhältnis von Tod und δόξα*, um den Zusammenhang zwischen dem Tod des Lazarus und der ‚Verherrlichung‘ des Sohnes wie auch umgekehrt zwischen der Auferweckung des Lazarus aus seinem Grab und dem Ganz des Sohnes ans Kreuz.“¹⁷

Für bildliche Darstellungen (und insbesondere die in der Malerei Caravaggios so zentrale Lichtregie) bedeutsam und ergiebig ist die Antithese von Tag und Nacht, Sichtbarem und Unsichtbarem, Offenbarem und Verborgenen. Der Text, so Frey, rekurriert damit auf „das Motiv des ‚Tages‘ als Zeit der öffentlichen Wirksamkeit Jesu, die mit dem Einbruch der ‚Nacht‘ (vgl. 13,30) ‚in der niemand wirken kann‘ (9,4), bzw. mit dem Beginn der ‚Stunde Jesu‘ (12,23; vgl. 2,4; 7,30;

¹² J. FREY, *Die johanneische Eschatologie. Band 2: Das johanneische Zeitverständnis* (WUNT 110), Tübingen 1998, 197.

¹³ FREY, *Eschatologie 2*, 198.

¹⁴ Vgl. J. FREY, *Die johanneische Eschatologie, Band 3: Die eschatologische Verkündigung in den johanneischen Texten* (WUNT 117), Tübingen 2000, 416.

¹⁵ FREY, *Eschatologie 3*, 416 gliedert die Perikope in Einleitungsverse (V. 1–5), Jüngerdialog (V. 6–16), Szene mit Marta und Jesus (V. 17–27), mit Maria und Jesus (V. 28–37) und abschließender Tutti-Szene am Grab (V. 38–44).

¹⁶ „V. 38a nimmt V. 33f. auf; V. 39 bezieht sich auf V. 1 und 17; V. 40 auf V. 25 und V. 4. V 41 greift auf den Befehl V. 39a zurück, und V. 42 auf die Sinndeutung V. 15, bevor V. 43f. der Abschluß, das Wunder, erzählt wird.“ – FREY, *Eschatologie 3*, 417–18.

¹⁷ FREY, *Eschatologie 3*, 421. Vgl. hierzu auch in aller Ausführlichkeit J. FREY, *Die Herrlichkeit des Gekreuzigten. Studien zu den Johanneischen Schriften I*, hg. v. J. SCHLEGEL (WUNT 307), Tübingen 2013.

8,20) zu Ende geht.“¹⁸ Für seine Bildkomposition macht Caravaggio das Begriffspaar auf ganz eigene Weise fruchtbar: Indem er das Geschehen von draußen ins Innere einer Grabkammer verlegt, kennzeichnet er die Auferweckung als (noch verhülltes, für die Anwesenden nicht als solches erkennbares) Vorzeichen dessen, was mit Passion und Kreuzestod Christi wenig später deutlich sichtbar werden soll – wie Frey es im Hinblick auf den Text formuliert: „Durch semantische Bezüge zur Passionsgeschichte und die von V. 8 über V. 12 bis V. 16 sich wandelnde Reaktion der Jünger wird sukzessive deutlich, daß Jesu Weg zu Lazarus ihn selbst in den Tod führen wird und daß allein in diesem Horizont das Wirken Jesu hinreichend verstanden werden kann. [Die Adressaten sollen] in ihm mehr erkennen als einen Wunderheiler oder Gesundheitsbeter: den Sohn Gottes (V. 4), ja ‚die Auferstehung und das Leben‘ in Person, der in göttlicher Vollmacht die Toten auferweckt.“¹⁹

Hiervon abgesehen bietet die äußere Handlung der Perikope (auch im Horizont des Johannesevangeliums) vergleichsweise viele Anhaltspunkte für bildliche Darstellungen. Auf die Form des Grabes wurde bereits im Zusammenhang mit den spätantiken Bildbeispielen hingewiesen: Beide Gräber, das des Lazarus wie auch später das Jesu selbst in Joh 20,1 werden als mit einem Stein verschlossenes Höhlengrab beschrieben; Jesus befiehlt den Umstehenden, die Deckplatte wegzuheben (ἄρατε, V. 39a vs. ἠρμένον, V. 20,1). Mehrmals wird explizit erwähnt, dass Jesus heftige Emotionen zeigt – in Form seines Ergrimmens auf dem Weg nach Bethanien und durch sein Weinen im Vorfeld der eigentlichen Erweckung. Bei dieser ruft er Lazarus „mit lauter Stimme (φωνῇ μεγάλῃ) und einem knappen Befehl (ohne Verbum!): Λάζαρε, δεῦρο ἔξω, aus dem Grab und antizipiert so die φωνή des Menschensohnes, die am Ende nach Joh 5,28f. die Toten aus den Gräbern rufen soll.“²⁰ Der Verstorbene tritt daraufhin als Wickelleiche aus dem Grab, an Händen und Füßen gebunden und mit Schweiß Tuch auf dem Gesicht.

Caravaggios Tafelbild zeigt jenen Moment, in dem Jesus im Begriff ist, den bereits seit vier Tagen toten und, wie seine Schwester Marta vor Öffnung des Grabes fürchtet, bereits nach Verwesung riechenden Lazarus wiederzubeleben (Joh 11,39): Mit zum Zeigegestus erhobenen rechtem Arm steht Jesus am linken Bildrand; seine linke Hand ist mit nach unten gerichtetem Zeigefinger unter dem dunkelgrünen Pallium im Halbdunkel erkennbar. Während das von links hinten einfallende Licht die Gesichter der Umstehenden wie auch den bereits von Leintüchern befreiten Körper des Lazarus durch kontrastreiche Schlaglichter erhellt, liegt das Haupt Christi ganz im Dunkel. Der Stoff seiner Tunika hingegen leuchtet geradezu in einem warmen, satten Rot, sodass es beinahe scheint, als

¹⁸ FREY, *Eschatologie* 3, 427–28.

¹⁹ FREY, *Eschatologie* 3, 430.

²⁰ FREY, *Eschatologie* 3, 442.

strahle das Licht vom Arm Jesu aus. Hinter ihm dicht gedrängt steht eine Gruppe männlicher Zuschauer, ausnahmslos mit entsetztem, fassungslosem Gesichtsausdruck – jene Zeugen des Geschehens, die sich in Martas Haus aufhalten und ihr nach draußen folgen, im Glauben, sie wolle am Grab weinen (Joh 11,31). Anders als im Evangelium beschrieben, spielt sich die Erweckungsszene nicht *vor* dem Grab ab, sondern *darin* (was auch die Art des Lichteinfalls erklärt); es handelt sich dabei auch nicht um „eine Höhle, die mit einem Stein verschlossen war“ („erat autem spelunca et lapis superpositus erat ei“, Joh 11,38), sondern um eine ähnliche Kulisse, wie sie bereits in einem früheren Bild Caravaggios begegnet: Die in weiten Teilen freie Bildfläche (deren Architektur an den Eingang der syrakusanischen *Latomie*, die Katakomben vor der Stadtmauer, erinnert²¹) und die beiden zentral im Vordergrund positionierten Totengräber mit um den Rumpf gewickelten weißen Tüchern als einziger Kleidung rufen deutlich das mit 408 x 300 cm noch größer angelegte *Begräbnis der hl. Lucia* (Abb. 6) in Erinnerung, das erste der sizilianischen Werke Caravaggios, das er nach seiner Landung auf der Insel 1608 für die Kirche Santa Lucia al Sepolcro schuf.

Hier wie dort prägt eine trostlose Atmosphäre das Bild, die in der Lazarus-Szene aber noch gesteigert ist durch die stärkere Präsenz des Todes in Form des bereits von Leintüchern befreiten, ausgemergelten, leichenstarr und mit vom Tod gezeichneten Hautkolorit scheinenden Körpers, den der Totengräber diagonal im Bild hebt, und die menschlichen Gebeine darunter; Caravaggio setzt hier die Jesusworte aus 11,25–26 unmittelbar in seiner Bildformel um, indem er die Begriffstrias *Auferstehung – Leben – tot (resurrectio – vita – mortuus)* in direkten Bezug zueinander setzt, nämlich als aufsteigende Linie vom am Boden liegenden Schädel über den nach hinten gefallenen Kopf des Lazarus zu seiner über ihn gebeugten Schwester Marta, die ihn (aller Todeszeichen zum Trotz) zu Küssen im Begriff ist: Vom Schädel als Todessymbol schlechthin über den Auferweckten an der „Transitions-“ bzw. „Schwellenphase“²² hin zu Marta als Sinnbild des Lebens ergibt sich so eine Steigerung, die exakt mit der Ich-bin-Aussage in den Versen 11,25–26 als Schlüssel der Erzählung korrespondiert und diesen narrativ illustriert.

Martas hellrote Palla mit der darunter getragenen grünlichen Tunika nimmt die Farben von Jesu Gewändern auf; die beiden bilden auf diese Weise einen Rahmen um die Personengruppe im Vordergrund – und auch der Blick Jesu ruht auf Marta, wenngleich er auf Lazarus deutet (mit dem Erweckungsgestus, der bereits in der frühchristlichen Kunst begegnet). In der zweiten Reihe dahinter steht

²¹ Vgl. S. SCHÜTZE, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2017, 275.

²² Diese von Arnold van Gennep geprägten Begriffe für einen Liminalitätsstatus „zwischen zwei Welten“ eignen sich ganz besonders, um den hier dargestellten Moment zu definieren. Siehe hierzu u.a. in aller Knappheit A. VAN GENNEP, „Räumliche Übergänge (1909)“, in: S. GÜNZEL (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 37–40.

rechts über Marta deren Schwester Maria. Genau wie im Text sind die beiden beinahe, aber nicht gänzlich parallelisiert: Marta ist diejenige, die im Dialog mit Jesus ihren Glauben in Gott, die Auferstehung und die göttliche Natur Jesu beweist (11,22–27), während die Perikope im Fall Marias einzig von deren Anklage und ihren Tränen zu berichten weiß (11,32–33). Wie auch schon in seinem römischen Tafelbild *Die Heiligen Marta und Maria Magdalena* (1598/99; Detroit Institute of Arts) stellt Caravaggio Marta in (gegenüber ihrer Schwester) deutlich schlichterer, weniger dem Weltlichen zugewandten Kleidung dar als Maria Magdalena.²³

Die in sich versunken wirkende Maria, im neapolitanischen Altarbild mit Schultertuch gezeigt, ist eine der von Caravaggio am häufigsten dargestellten biblischen Figuren²⁴; auch sonst zeigt die Komposition viel von Caravaggios reifem Stil Bekanntes: Die bis auf wenige gezielt gesetzte Farben und Akzente beinahe monochromatische Farbgebung ist dafür ebenso typisch wie die dramatische Beleuchtung mit extremen Hell-Dunkel-Kontrasten, bei der sich nur wenige Partien vom dunklen Hintergrund abheben, und der Verzicht auf alles Periphere. Es entsteht eine starke Konzentration auf die wesentlichen narrativen Elemente, ohne jegliches unnötiges *decorum*, ohne Ablenkung von den handelnden Figuren und deren ausdrucksstarker, extrem individualisierter Physiognomie.

Eine der Hauptfragen in Bezug auf das Bild Caravaggios lautet, ob Lazarus bereits lebendig ist oder seine Auferweckung noch bevorsteht. Er trägt alle Zeichen des Todes, lediglich die wie zur Abwehr erhobene rechte Hand, auf die der von außen dringende Lichtstrahl trifft, zeugt vom Erweckungswunder. Diese bereits erwähnte „Transitionsphase“ zwischen Tod und Leben beschäftigte Kunsthistoriker, von Herwarth Röttgen über Howard Hibbard (für den Lazarus‘ Armpositur Passion und Auferstehung in einem Wunder zusammenfasst²⁵) bis hin zu Svein Aage Christoffersen, der darin einen weiteren Beleg für Caravaggios Faszination an „transitions and

²³ Letztere wird in eben jenem Moment von ihrer Schwester durch die Aufzählung der Wunder Christi bekehrt, wovon die Requisiten (Puderdose und Kamm als Symbole des einstigen Lebens in Gottferne; Goldring am linken Ringfinger und Orangenblüte als Zeichen der mystischen Brautschafft) beredtes Zeugnis ablegen, vgl. SCHÜTZE, *Caravaggio*, 100-103.

²⁴ Auf dem Stuhl sitzend im 1595/96 entstandenen Gemälde der Galleria Doria Pamphili in Rom, zusammen mit Marta auf dem Doppelbildnis des Detroit Institute of Arts (1598/99) sowie auf der *Grablegung Christi* der Pinacoteca Vaticana (1602/03); alle drei Bilder entstanden während der römischen Jahre Caravaggios. Maria ist jeweils nach unterschiedlichen Modellen gemalt, wobei die letzten beiden Marien eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen in der *Auferweckung des Lazarus* aufweisen, sodass sich von einem mehr oder minder konstanten Typus sprechen ließe.

²⁵ “The unusual pose of Lazarus may be meant to foreshadow the crucifixion of the Christ who resurrects him, thereby encapsulating the Passion and the Resurrection in one miracle.” – H. HIBBARD, *Caravaggio* (Icon Editions), Boulder/Oxford 1985, 243.

turning points“²⁶ erkennt. Derlei Erklärungsversuche sind indes kaum nötig, wenn man den Blick auf den zugrunde liegenden Text richtet: V. 44 des Johannesevangeliums nennt Lazarus im Griechischen „der Verstorbene“ (τεθνηκώς, Partizip Perfekt²⁷) – es handelt sich also um jemanden, der nicht mehr am Leben teilnimmt, dem das im Sterben Geschehene noch immer anhaftet. Jene Erwartung, die Jesus in Vers 11,24–5 gegenüber Marta weckt („24 dicit ei Martha scio quia resurget in resurrectione in novissima die 25 dixit ei Iesus ego sum et vita qui credit in me et si fuerit vivet“) wird enttäuscht, der Auferstandene scheint in gewisser Weise Verstorbener zu bleiben. Der Text verdeutlicht dies auch daran, dass er kein weiteres Interesse an Details oder dem Fortgang von Lazarus' Geschichte zeigt: in Joh 12,10 ist noch einmal die Rede davon, dass auch er wie Jesus getötet werden sollte, doch danach verliert sich seine Spur. Auch kommt es im unmittelbaren Textfortgang zu keiner weiteren Interaktion mit Jesus, etwa einer Umarmung, wie sie zwischen Freunden (zumal im Anschluss an ein derartiges Wunder) zu erwarten wäre – und genau diese Distanz zeigt auch die Komposition Caravaggios, welche Jesus in deutlichem Abstand von Lazarus erscheinen lässt – ein Merkmal dieser Szene, die nicht nur im johanneischen Text irritiert, sondern auch spätere Bearbeitungen des Stoffes prägt.

3. Die Auferweckungsszene in außerkanonischen Schriften

Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine (letztes Drittel des 13. Jh.s), die allein schon aufgrund der immensen handschriftlichen Überlieferung als nach der Bibel am häufigsten gelesenes Buch des Mittelalters gilt²⁸, enthält zu Lazarus keine eigene Legende. Der dominikanische Verfasser erwähnt den von Jesus Auferweckten mehrmals²⁹ als Bruder der heiligen Marta und Maria Magdalena in deren Legenden; ein eigener, sehr kurzer Legendenabschnitt findet sich lediglich im Sondergut einzelner Überlieferungsstränge (Cap. CCXXXV/206, *De sancto Lazaro episcopo et discipulo*

²⁶ S.A. CHRISTOFFERSEN, “Ambiguity and the Fullness of Time: The Sacred and the Profane in Caravaggio’s Paintings”, in: M.B. BRUUN, S. GLASER (Hg.), *Negotiating heritage. Memories of the Middle Ages*, Turnhout 2008, 287–308, 305.

²⁷ Dass hier *kein* Aorist steht, signalisiert und unterstreicht das Fortdauern des Zustands. Ich danke Tobias Nicklas für diesen Hinweis. Im lateinischen Vulgata-Text ist dies weniger deutlich; dort ist im Plusquamperfekt von jenem, „qui fuerat mortuus“, die Rede – der Zustand des Todes liegt hier also in der Vergangenheit.

²⁸ Allein mehr als 1.000 lateinische Codices und 150 Drucke aus dem späten frühen und frühen 16. Jahrhundert legen hiervon beredtes Zeugnis ab, vgl. S. RAPPL, *Text und Bild in der Elsässischen Legenda aurea. Der Cgm 6 (Bayerische Staatsbibliothek München) und der Cpg 144 (Universitätsbibliothek Heidelberg)*, Hamburg 2015, 19. Hinzu kommt eine schier unüberschaubare Zahl an Übersetzungen in alle europäischen Volkssprachen sowie eine wild wuchernde Rezeptionsgeschichte.

²⁹ In den Abschnitten zum Evangelisten Johannes, zur Passion und zur Auferstehung Christi, in der Siebenschläferlegende sowie in den Legenden seiner Schwestern Marta und Maria Magdalena.

*domini*³⁰). Die Perikope des Johannesevangeliums erscheint dort auf einige wenige Sätze gekürzt:

“Qui quantum fuerit dilectus a domino nostro Jesu Christo, secretarius ejus beatissimus Johannes cap. XI descripsit dicens, quod erat quidam languens Lazarus, miserunt autem dictae sorores ad dominum dicentes: domine ecce, quem amas, infirmatur; Jesus autem mundi salvator respondit: infirmitas haec non est ad mortem, sed pro gloria Dei et ut glorificetur filius Dei per eam. Et post suis ait discipulis: Lazarus noster amicus dormit, sed vado, ut a somno excitem eam. Cum autem ad locum accessisset et sorores sancti Lazari cum maximis lacrymis eum adorassent, querulose dicendo haec: domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus, ad locum accessit et beatum Lazarum jam quadriduanum mortuum suscitavit.”³¹

Für die Bilddarstellung liefert der Text nur wenige Anhaltspunkte; die Szene war (nicht zuletzt aufgrund zahlloser Bilddarstellungen seit der Spätantike) so bekannt, dass sie dem Verfasser lediglich einen einzigen Halbsatz wert ist – der aber offenbar ausreichte, um bei den Rezipienten das kursierende „Legendenwissen“³² zu aktivieren.

Ein interessantes Bilddetail ist der Totenkopf unter Lazarus‘ linker Hand, die leblos nach unten weist – als Gegenstück zur Rechten, die abwehrend in Jesu Richtung zeigt. Ob man nun, wie Herwarth Röttgen vermutet, einen Anklang an die *acclamatio*³³ erkennen mag, sei dahingestellt. In jedem Fall aber zeigt die

³⁰ GRAESSE, *Legenda aurea*, 948-9. In den edierten Textausgaben der *Elsässischen Legenda aurea* wie auch der neuhochdeutschen, von Richard Benz besorgten Fassung ist die Legende, die zum Sondergut zählt, nicht enthalten.

³¹ GRAESSE, *Legenda aurea*, 949. Im kritischen Text von Maggioni (I. DA VARAZZE, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G.P. MAGGIONI. Trad. ital. di G. AGOSTI. Premessa di C. LEONARDI*, 2 Bde, Florenz 2007) ist dieser Teil des Sonderguts nicht enthalten. – Dt. Übersetzung von mir: „Der selige Johannes, der Schreiber unseres Herrn Jesus Christus, der ihn so sehr geliebt hat, beschrieb dies im 11. Kapitel und sagte, ein gewisser Lazarus sei krank gewesen; die Schwestern schickten nach dem Herrn und sagten: ‚Herr, siehe, er, den du liebst, ist krank‘. Aber Jesus, der Retter der Welt, antwortete: ‚Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Ehre Gottes und damit der Sohn Gottes dadurch verherrlicht werde.‘ Und danach sagte er zu seinen Jüngern: ‚Lazarus, unser Freund, schläft, aber ich werde ihn aus dem Schlaf wecken.‘ Und als er zu dem Ort gekommen war, verneigten sich die Schwestern des heiligen Lazarus unter größten Tränen vor ihm und sprachen klagend: ‚Herr, wenn du hier gewesen wärest, wäre mein Bruder nicht gestorben.‘ Und Jesus ging hin und erweckte Lazarus vier Tage nach seinem Tod zum Leben.“

³² Zum Begriff vgl. L. KRETZENBACHER, *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube* (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 4), Klagenfurt 1958, 101.

³³ H. Röttgen glaubt hierin eine Reminiszenz an die Geste der *acclamatio* aus der frühchristlichen Kunst zu erkennen, eines Grußes, der in der christlichen Ikonographie in Gegenwart des sprechenden Jesus die Bedeutung des „θεοις δεξιουσθαι“ annahm. – H. RÖTTGEN, “La

Rechte auf Christus, Symbol des Lebens schlechthin („ego sum resurrectio et vita“, Joh 11,25), die Linke auf den Totenkopf unten – ein, wie Röttgen weiter schreibt, in der Lazarus-Ikonographie ungewöhnliches Bildelement, das die Unentschiedenheit von Lazarus‘ Zustand zwischen Reich des Lebens und des Todes noch zusätzlich verstärke,³⁴ und das Bild in die Nähe des Nikodemus-Evangeliums (EvNik) rücke – jenem Apokryphon, in dem Jesus eben dieses ‚Reich des Todes‘ betrete.

Der *Descensus Christi ad inferos*, zweiter Teil des EvNik, bildet für Röttgen den Ausgangspunkt zur symbolhaften Implementierung des Totenschädels. Als Textgrundlage verwendet er die lateinische Version aus Tischendorfs *Evangelia apocrypha*, der bis heute maßgeblichen Textausgabe³⁵, und zitiert ausschnittsweise aus dem Dialog zwischen Hades und Satan in Kapitel IV (XX),3:

„Quis est iste Iesus, qui per verbum suum mortuos a me traxit sine precibus? Forsitan ipse est qui Lazarum quatruiduanum foetentem et dissolutum, quem ego tenebam mortuum, reddidit vivum per verbum imperii eius. Respondens Satan princeps mortis dixit: Ipse est ille Iesus. Haec autem audiens inferus dixit ad eum: Coniuro te per virtutes tuas et meas, ne perducas eum ad me. Ego enim tunc quando audivi imperium verbi eius, contremui perterritus pavore, et omnia officia mea simul mecum conturbata sunt. Nec ipsum Lazarum tenere potuimus, sed excutiens se ut aquila per omnem agilitatem et celeritatem salivit exiens a nobis, et ipsa terra quae tenebat Lazari corpus mortuum statim reddidit vivum.“³⁶

Resurrezione di Lazzaro del Caravaggio“, in: M. CINOTTI (Hg.), *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi, atti del convegno internazionale di studi caravaggeschi* (Bergamo 1974), Mailand 1975, 61–74, 62; ders., „Kreuz und Auferstehung. Caravaggios Auferweckung des Lazarus“, in: C. HEUSSLER, S. GENSICHEN (Hg.), *Das Kreuz: Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit* (Regensburger Studien Zur Kunstgeschichte 16), Regensburg 2013, 130–141, 133.

³⁴ „Esso [il teschio] ha naturalmente la funzione di rappresentare I due poli opposti, morte e vita, definendo così l'esistenza di Lazzaro – in questo momento sospesa tra il regno della morte e quello della vita – con Maggiore intensità di quanto potrebbe farlo la raffigurazione del semplice risveglio.“ – RÖTTGEN, „La Resurrezione“, 62.

³⁵ Vgl. W. SCHNEEMELCHER (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Band I: Evangelien*, Tübingen ⁶1990, 399.

³⁶ „Evangelii Nicodemi pars altera sive descensus Christi ad inferos“, in: CONSTANTIN VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha. Adhibitibus plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1876, 389–416, 396. – Dt. Übersetzung von mir: „Wer ist dieser Jesus, der mir durch sein Wort, ohne Gebete die Toten entzogen hat? Vielleicht ist er derjenige, der durch seinen Befehl den stinkenden und sich auflösenden Lazarus nach vier Tagen wieder lebendig gemacht hat, den ich tot gehalten habe. Darauf sagte Satan, der Herrscher des Todes: ‚Er ist dieser Jesus.‘ Als Hades dies hörte, sagte er zu ihm: ‚Ich beschwöre dich bei deinen und meinen Kräften, führe ihn nicht zu mir. Denn ich zitterte, als ich den Befehl seines Wortes hörte, und alle meine Diener waren mit mir bestürzt. Wir konnten Lazarus selbst nicht halten, denn wie ein Adler sich schüttelnd sprang er mit aller Beweglichkeit und Schnelligkeit von uns fort, und die Erde selbst, die den toten Körper des Lazarus barg, erweckte ihn sogleich zum Leben.“ – Vgl. hierzu auch die detailreichere Variante

Es handelt sich dabei um jenen Dialog um die Wirkmacht Christi, der auch in die Legende *Von der Auferstehung des Herrn* (Benz 306) der *Legenda aurea* Einzug hielt:

„Hec audientes omnes partiarche et prophete exultauerunt magna exultation. Tunc Sathan princeps et dux mortis dixit ad infernum: Prepara te suscipere Ihesum qui se gloriatur Christum filium dei esse et homo est timens mortem dicens ‘Tristis est anima mea etc.’ et multos quos feci curuos sanavit et claudos erexit.’ Respondit infernus dicens: ‘Si potens es tu, qualis est homo ille Ihesus qui timens mortem potentie tue aduersatur? Nam si dicit se timere mortem, capere te uult et ue tibi erit in sempiterna secula.’ Cui Sathan: ‘Ego illum tentauit et populum aduersum ipsum excitauit, iam lanceam exacui, fel et acetum miscui, lignum crucis preparaui et in proximo est mors eius ut perducam eum ad te. Cui infernus: ‘Ipsene est, qui suscitauit Lazarum quem tenebam? Cui Sathan: ‘Ipse est.’ Cui infernus: ‘Coniuro te per uirtutes tuas et meas ne perducas illum ad me. Ego enim cum audiui imperium uerbi eius contremui nec ipsum Lazarum tenere potui, sed excutiens se ut aquila super omnem agilitatem saliens exiit a nobis’. Et cum hec loqueretur, facta est uox ut tonitruum dicens: ‘Tollite portas principes uestras et eleuamini portae aeternales et introibit rex gloriae.’³⁷

nach C. MARKSCHIES, J. SCHRÖTER (Hg.), *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung in zwei Teilbänden, I. Band: Evangelien und Verwandtes. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen*, Tübingen 2012, 258–259: „(2) Da sprach Hades: „Also so mächtig ist er, daß er durch bloßes Wort derartiges bewirkt? Kannst du ihm, der solches vermag, denn widerstehen? Mir scheint, einem solchen wird keiner widerstehen können. Wenn du aber gehört zu haben behauptest, wie er den Tod fürchtete: solches sprach er, indem er sein Spiel und seinen Spott mit dir trieb, entschlossen, dich mit gewaltiger Hand zu packen. Und dann wehe, wehe dir für alle Ewigkeit!“ Satan erwiderte: „Allesverzehrender, unersättlicher Hades, du bist in solche Angst geraten, da du von unserem gemeinsamen Feind hörtest? Ich hatte keine Angst vor ihm, sondern wirkte auf die Juden ein, und diese kreuzigten ihn und tränkten ihn mit Galle und Essig. Mache dich also bereit, ihn, wenn er kommt, fest in deine Gewalt zu kriegen.“ (3) Hades antwortete: „Erbe der Finsternis, Sohn des Verderbens, Teufel, soeben hast du mir gesagt, er habe viele, die du zum Begrabenwerden reif machtest, durch bloßes Wort wieder ins Leben zurückgerufen. Wenn er also andere vom Grabe befreite, wie und mit welcher Macht wird er da von uns überwältigt werden können? Ich verschlang vor kurzem einen Toten namens Lazarus, und bald danach riß mir diesen einer der Lebenden durch bloßes Wort, mich vergewaltigend, aus meinen Eingeweiden. Ich nehme an, es ist der gleiche, von dem du sprichst. Wenn wir nun jenen hier aufnehmen, dann setzen wir, fürchte ich, auch die übrigen aufs Spiel. Denn, schau, ich sehe, wie alle, die ich von Weltbeginn an verschlang, in Unruhe geraten. Ich leide an meinen Gedärmen. Der mir vorweg entrissene Lazarus dünkt mich kein gutes Vorzeichen. Denn nicht wie ein Toter, wie ein Adler flog er von mir weg. So schnell warf ihn die Erde heraus.“

³⁷ MAGGIONI, *Legenda aurea*, 414 (vgl. auch GRAESSE, *Legenda aurea*, 243–44). – Dt. Übers. von mir: „Als sie dies hörten, freuten sich alle Partiarchen und Propheten mit großem Jubel. Dann sagte Satan, der Prinz und Anführer des Todes, zur Hölle: ‘Bereite dich darauf vor, Jesus zu empfangen, der sich rühmt, der Sohn Gottes zu sein, der den Tod fürchtet, indem er sagt: ‚Meine Seele ist traurig usw.‘, und der viele heilte, die ich krank machte, und der viele Lahme wieder

„Ist er nicht der, der Lazarum erweckte, den ich gefangen hielt?“ Sprach Sathan „Ja, er ist’s.“ Da sprach die Hölle „Ich beschwöre dich bei deinen und bei meinen Kräften, daß du ihn nicht zu mir führst; denn da ich das Wort seines Gebotes hörte, erzitterte ich also, daß ich Lazarum nicht mochte halten, sondern er schüttelte sich wie ein Adler und fuhr von uns empor über alle Schnelligkeit.“³⁸

Wir erkennen hier einen weiteren Beleg für das bereits oben erwähnte Legendenwissen – und in der Zusammenschau der lateinischen Texte zeigt sich eine erstaunliche Quellentreue des Jacobus de Voragine, der selbst die Adlermetapher aus der spätantiken Vorlage übernahm. Dass Caravaggio bestens mit der *Legenda aurea* bekannt war, zeigt eine Vielzahl seiner späten Martyrienbilder – sie diente mit hoher Wahrscheinlichkeit als Vermittlungsinstanz für den Stoff aus dem apokryphen Evangelium.

Mit einem anderen, weit weniger literarischen Text wiederum war Caravaggio aufs Beste vertraut, da sein Inhalt ihn mehrfach in Auseinandersetzungen mit Auftraggebern verwickelte: Die *Tridentinischen Bildervorschriften* verhandeln das, was in der religiösen Malerei erlaubt ist – und was nicht. Letzteres bildete eine imaginäre rote Linie, die der frühbarocke Maler mit seinem Hang zum Skandal oft und gerne übertrat. In der Sphäre der *lived religion*³⁹ nahm die Bilderfrage während der (Gegen-)Reformation eine zentrale Rolle ein; die formalen Kriterien religiöser Darstellungen wurden in der Schlussitzung des Tridentinischen Konzils (*sessio XXV*) erörtert. Die Kernpunkte unterstreichen zunächst die Legitimität der Heiligenverehrung aufgrund ihrer Vorbildfunktion für Gläubige; zugleich wird sie gegen

gehen ließ. Da antwortete die Hölle: ‘Wenn du so mächtig bist, was für ein Mensch ist dieser Jesus, der den Tod fürchtet und sich deiner Macht entgegenstellt? Denn wenn er sagt, dass er den Tod fürchtet, will er deine Stellung einnehmen und an deiner Statt sein für immer und ewig.’ Darauf erwiderte Satan: ‚Ich habe ihn versucht und das Volk gegen ihn aufgehetzt, nun habe ich die Lanze geschärft, ich habe Galle und Essig gemischt; ich habe das Holz für das Kreuz bereitet, und sein Tod ist nahe, um ihn zu dir zu bringen.’ Daraufhin die Hölle: ‚Ist er derjenige, der Lazarus auferweckt hat, der bei mir war?’ Satan antwortete: ‚Er ist es.“ Darauf die Hölle: ‚Ich beschwöre dich bei deinen Tugenden und meinen Kräften, führe ihn nicht zu mir! Denn ich zitterte, als ich seinen Befehl hörte, und ich selbst konnte Lazarus nicht zurückhalten, der sich schüttelte wie ein Adler und sich in größter Schnelligkeit erhob.’ Und während sie sprach, erklang eine Stimme wie ein Donner: ‚Öffnet eure Tore, ihr Fürsten, und macht hoch die ewigen Tore, der König der Herrlichkeit ist im Begriff einzutreten.“

³⁸ BENZ, *Legenda aurea*, 306.

³⁹ Den Begriff “lived religion“ verstehe ich in dem Sinn, in dem er von M.B. McGuire geprägt wurde, d.h. „how religion and spirituality are practiced, experienced, and expressed by ordinary people (rather than official spokespersons) in the context of their everyday lives“ (M. B. MCGUIRE, *Lived religion. Faith and practice in everyday life*, Oxford 2008, 12), denn “the world of everyday life is mainly affected by embodied practices, by which the sacred is made vividly real and present through the experiencing body” (ibid., 13).

Missbräuche verteidigt⁴⁰. Am bedeutsamsten für die Bildkunst sind bezeichnenderweise nicht die Gebote, sondern die Verbote des Dekrets:

„Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur [...]. Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inhordinatum, auto praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat cum domum Dei deceat sanctitudo.“⁴¹

Es mag also durchaus einem gewissen Überdruß an Auseinandersetzungen (oder auch dem Willen, in den Augen des Papstes Gnade zu finden und seine Verbannung aus Rom aufgehoben zu sehen) geschuldet sein, dass Caravaggio den Hinweis auf den apokryphen Text sehr dezent im Bild versteckt und daher zu einem ungewöhnlichen Einzelmotiv greift. Insgesamt nämlich treten in der mittelalterlichen (nicht nur byzantinischen, sondern auch westlichen) Ikonographie unter Rückgriff auf die Kirchenväter und das EvNik häufig Hades, Satan oder Hinweise auf das Weltgericht (etwa Christus mit einem Buch in der Hand) auf⁴², die den Bilderverboten zufolge der *licenza* religiöser Darstellungen widersprochen hätten: Apokryphen wurden somit für lange Zeit zu illegitimen Bildquellen erklärt, was zu einem Paradoxon führte: Die (zumeist) spätantiken Texte waren im Lauf der Jahrhunderte tief ins kulturelle Gedächtnis eingesunken, aus ihnen speiste sich ein erheblicher Anteil des Legendenwissens, das die Religiosität mitbestimmte; es entstand auf diese Weise eine eklatante Leerstelle in der Produktion neuer religiöser Kunst. Diese wiederum musste auf erfindungsreiche Weise geschlossen werden – indem die neuen Bilder selbst zu Apokryphen wurden, die biblische Geschichten fortschreiben und neu inszenieren.

⁴⁰ vgl. C. MARCORA, „Trattati de’ arte sacra all’ epoca del Baronio“, in: R. DI MAIO, A. BORROMEO ET AL (Hg.), *Baronio e l’ arte. Atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10.–13.10.1984)*, Sora 1985, 198–244, bes. 191.

⁴¹ *Conciliarum oecumenicorum decreta. Curantibus J. Alberigo [et al.]; Consultante H. Jedin*, Bologna ³1973, 775–6, hier: 776. Übersetzung nach ASCHENBRENNER, *Die Tridentinischen Bildervorschriften*, 44–5: „Ferner soll aller Aberglaube in der Anrufung der Heiligen, der Verehrung der Reliquien, dem hl. Gebrauch der Bilder beseitigt, jede schändliche Gewinnsucht ferngehalten, jede Lüsternheit vermieden werden, sodaß keine Bilder von üppiger Schönheit gemalt oder geschmückt werden [...]. Die Bischöfe sollen endlich hierin mit solch gewissenhafter Sorgfalt vorgehen, daß nichts Unordentliches, nicht in verkehrter und übereilter Weise Angeordnetes, nichts Profanes und nichts Unanständiges in Erscheinung trete, da dem Hause Gottes Heiligkeit geziemt.“

⁴² Vgl. MEURER, *Lazarus*, 34–7.

4. Die Auferweckung des Lazarus als Apokryphon im Raum zwischen Kanon und extrakanonischen Traditionen

Für einen offenen Apokryphenbegriff plädierte Tobias Nicklas erstmals 2006. Er fasst ihn dezidiert *nicht* in Form einer geschlossenen Definition, sondern nähert sich ihm von den Aspekten der Textualität und Intertextualität her, die eine Art Geflecht mit Leerstellen entstehen lassen. Diese Leerstellen füllen „Ergänzungsfragen“ der Rezipient:innen, die wiederum eine Vielzahl an Deutungsangeboten ermöglichen.⁴³ Unter Rückgriff auf Gérard Genettes Konzept der Hypertextualität⁴⁴ ergeben sich somit offene Grenzen für verschiedenste Überlagerungen von Hyper- und Hypotext, die lediglich Para- und Metatexte ausschließt, ansonsten aber jede Art von Fortschreibung zulassen. Dadurch versteht Nicklas in seinem Versuch einer Begriffsannäherung einen Text

„als christliches Apokryphon [...], wenn er (1) nicht Teil der in der heutigen christlichen Bibel gesammelten Schriften geworden sowie nicht nur oder weitestgehend nur aus Abschnitten der christlichen Bibel zusammengesetzt ist, wenn er aber (2) (in seiner Gesamtheit) als Hypertext zu Teilen oder dem Ganzen der christlichen Bibel gelesen werden will. Diese Teile der christlichen Bibel bzw. die christliche Bibel selbst bildet dann einen ‚privilegierten Hypotext‘ des entsprechenden Hypertextes.“⁴⁵

Zu Apokryphen zählen aufgrund eines weit gefassten Textualitätsbegriffs grundsätzlich auch bildliche Darstellungen. Dies wiederum deckt sich mit Erwin Panofskys Methodikbegriffen der Ikonographie und Ikonologie⁴⁶, deren Terminologie bereits impliziert, dass Bilder wie Geschriebenes zu interpretieren sind. Das Ziel der Interpretation jedoch ist erst erreicht,

„wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein ‚formalen‘ Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-,

⁴³ Vgl. T. NICKLAS, „Semiotik – Intertextualität – Apokryphität: Eine Annäherung an den Begriff ‚christlicher Apokryphen‘“, in: *Apocrypha* 17 (2006), 55–78.

⁴⁴ „Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich ... als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“ – G. GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, 14–15.

⁴⁵ NICKLAS, „Semiotik“, 74.

⁴⁶ Diese entwickelte Panofsky u.a. in zwei grundlegenden Aufsätzen, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (1932) sowie „Ikonographie und Ikonologie“ (1955), beide erschienen in E. PANOFSKY, *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006.

Meißel- oder Stichführung) als ‚Dokumente‘ eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat.“⁴⁷

Auf jeder der drei Bedeutungs- oder Sinnebenen bzw. Sinnschichten (Phänomen-, Bedeutungs- und Dokumentsinn) bedürfe die höchst subjektive, je von der Weltanschauung des Interpretierenden abhängige Betrachtung ein Korrektiv, im Grad der Komplexität aufsteigend von der Gestaltungs- über die Typen- hin zur allgemeinen Geistesgeschichte. Die drei Sinnebenen sind dabei weder klar zu trennen noch „als Grenzkämpfe zwischen subjektiver Gewaltanwendung und objektiver Geschichtlichkeit“ darzustellen; sie lassen sich vielmehr „in praxi zu einem völlig einheitlichen und in Spannung und Lösung organisch sich entfaltenden Gesamtgeschehnis verweben“⁴⁸. Da nun aber Bilder eben niemals neutral sind und den zugrundeliegenden Text (sofern sich überhaupt ein Primat des Textes konstatieren lässt) nie 1:1 ins Bild übersetzen, sind sie gemäß David R. Cartlidge und J. Keith Elliott schon ihrer Natur nach „interpretations of oral and textual narratives“ und „the transference of a story from one art medium to another.“⁴⁹ Als Konsequenz werden bildliche Darstellungen von Apokryphen selbst zu solchen – auch und gerade deshalb, weil der Medienwechsel es begünstigt, dass kanonische und außerkanonische Motive miteinander verwoben werden.

Die Transformation vom Text zum Bild (oder *vice versa*) wiederum führt zur Eröffnung eines neuen Kommunikationsraums. Eben dieser Raum konstituiert sich im Spannungsfeld zwischen Gegenstand und Interpretation, aber auch – um die vorhergehenden Überlegungen miteinzubeziehen – zwischen Hypertext und Hypotext, Kanonischem und Außerkanonischem. Die hier genannten Begriffspaare stehen dabei keineswegs nur in antagonistischem Bezug zueinander, im Gegenteil: sie tragen auch kompensatorische und affirmative Aspekte in sich, wie Tobias Nicklas es in seiner Beschreibung des Regensburger „Beyond Canon“-Projekts erläutert:

„[A]ußerkanonische Traditionen können mit ihren unterschiedlichen Ausdrucksformen, die im altchristlichen Diskurs ‚Raum‘ einnehmen, als ‚Heterotopien‘ (in freier Anwendung von Michel Foucaults Begriff ‚Heterotopie‘) verstanden werden oder solche repräsentieren.“⁵⁰

⁴⁷ PANOFSKY, *Ikongraphie*, 26.

⁴⁸ PANOFSKY, *Ikongraphie*, 29–30.

⁴⁹ D.R. CARTLIDGE, J. K. ELLIOTT, *Art and the Christian Apocrypha*, New York 2001, 16.

⁵⁰ T. NICKLAS, „‘Beyond Canon_‘. Eine kurze Erläuterung des Projekts, in: *Early Christianity* 12 (2021), 265–275, hier: 271–272. Im Hinblick auf den (durchaus offen gehaltenen) Foucault’schen Heterotopiebegriff bezieht er sich auf folgende Definition: „[W]irkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur

Dies macht deutlich, weshalb es in mehrfacher Hinsicht sinnvoll ist, mit einem offenen Apokryphenbegriff zu arbeiten und, statt eine Grenze zum „Kanonischen“ hin zu ziehen, von einem Kommunikations- bzw. Diskursraum zu sprechen – und Caravaggios Tafelbild somit als Apokryphon zu verstehen, das im Raum zwischen Kanon und extrakanonischen Traditionen angesiedelt ist. Die Transformation eines Stoffes von einem Medium ins andere (vom Text zum Bild, vom Bild zum Text oder auch im mehrfachen Wechselspiel) bewahrt und re-inszeniert Tradiertes, aktualisiert es, ergänzt es und/oder schreibt es fort.

Die Umsetzung apokrypher Texte in die Bildkunst, wie im vorliegenden Fall, stellt dabei nur einen von unzähligen Transformationsmodi dar, die sich aus dem Dreieck der Quellengattungen (Text – Ritualität – Material Culture) ergeben. Gerade dieser Fall aber bildet einen besonders ergiebigen Ausgangspunkt für eine Metadiskussion um die Methodik in der Zusammenschau von Text und Bild:

So lauten einige der Leitfragen rund um die Illustration apokrypher Stoffe und Motive, inwiefern künstlerische Darstellungen z.B. in Abhängigkeit von der Auftraggeberintention, dem situativen Kontext und/oder der ikonographischen Tradition eine eigene Bildprogrammatische entwickeln können und wie diese sich wiederum auf die Wahrnehmung und Verbreitung von Apokryphen innerhalb der sogenannten „Volksreligion“ auswirken.

5. Caravaggios letzte Werke als Beispiele literarischer Neuinszenierung

Wenden wir uns abschließend noch einmal der *Auferweckung des Lazarus* zu. Die bereits erwähnte Individualisierungstendenz der Figuren geht bei Caravaggio typischerweise bis zur zweifelsfreien Identifizierbarkeit: Auf der linken Bildhälfte in zweiter Reihe stehend bezeugt die bereits erwähnte Gruppe von Ἰουδαῖοι das Auferweckungswunder. In einem von ihnen – jenem, der sich mit zum Gebet gefalteten bzw. in Verzweiflung ringenden Händen „dem Erlösung bringenden Licht nachdenklich entgegensehend“⁵¹ Christus zuwendet – setzt Caravaggio sich wie schon mehrmals zuvor selbst ins Bild; noch zwei weitere Male wird er dieses Stilmittel vor seinem Tod im Juli des Folgejahres einsetzen, um die Wahrheit des Dargestellten zu bezeugen – zunächst im *Martyrium der hl. Ursula* (Abb. 7; 1610, Neapel), das sein Auftraggeber Marcantonio Doria am 18.06.1610 in Genua in Empfang nahm⁵² und das Caravaggio als entsetzten Beobachter rechts hinter der sterbenden Heiligen zeigt. Im Gegensatz zum Heidenfürsten, der den

gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“ – M. FOUCAULT, „Andere Räume (1967)“, in: K. BARCK (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1993, 34–46, hier 39.

⁵¹ EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio*, 231.

⁵² SCHÜTZE, *Caravaggio*, 300.

todbringenden Pfeil abgeschossen hat, und seinen Begleitern haben Ursula und die Figur mit den Zügen des Malers fahlweiße Haut, die auf ihren nahenden Tod vorausweist.

Noch drastischer inszeniert Caravaggio, dem von Zeitgenossen mehrfach das bizarre, extravagante Naturell⁵³ eines schwierigen Genies attestiert wurde, sich selbst in Verbindung mit dem Todesthema in einem seiner letzten Bilder, dem *David mit dem Haupte Goliaths* (Abb. 8; 1609/10, Rom, Galleria Borghese). Zweifelsfrei zeigt der enthauptete Riese sein Selbstporträt. Der jugendliche Held hält seinen abgeschlagenen Kopf mit gestrecktem Arm an den Haaren weit von sich; Hibbard glaubt in David ein zweites, jugendliches Selbstbildnis Caravaggios zu erkennen und versteht das Bild deshalb einerseits als “an explicit self-identification with Evil – and with a wish for punishment.”⁵⁴, sieht darin zugleich aber auch die Hoffnung auf Erlösung⁵⁵ eines Malers, dessen Leben und Werk unter den nachfolgenden Generationen von Biographen und Kunstkritikern so umstritten war wie kaum eines anderen Malers. So urteilt etwa der barocke Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori:

„Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisionomia ed aspetto: era egli di color fosco, ed aveva soschi gli occhi, nere le ciglia ed i capelli; e tale riuscì nacora naturalmente nel suo dipingere. La prima maniera dolce e pura di colorire fu la migliore, essendosi avanzato in essa al supremo merito e mostratosi con gran lode ottimo coloritore Lombardo. Ma egli trascorse poi nell'altra oscura, tiratovi dal proprio temperament, come ne' costumi ancora era torbido e contenzioso.”⁵⁶

Röttgen spricht in diesem Zusammenhang „von dem Gedanken eines Todes zu Lebzeiten, eines Konfliktes zwischen innen und einer über dem Ich stehenden Strafinstanz außen“⁵⁷, an anderer Stelle gar von einer selbstzerstörerischen Tendenz und einer persönlichen Religiosität Caravaggios, in der sich „die völlige Abwesenheit von

⁵³ Vgl. S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Fonti e documenti 1532–1724*, Rom 2003, 391.

⁵⁴ HIBBARD, *Caravaggio*, 262.

⁵⁵ Vgl. HIBBARD, *Caravaggio*, 267.

⁵⁶ G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), Repr. hg. v. E. BOREA. Turin 1976. Dt. Übersetzung von mir: “Caravaggios Stil korrespondierte mit seiner Physiognomie und seinem Erscheinungsbild; er hatte einen dunklen Teint und dunkle Augen, seine Augenbrauen und Haare waren schwarz. Diese Farbgebung spiegelte sich natürlicherweise in seiner Malerei wider. Sein früher Stil, süß und rein in der Farbe, war sein bester. Er erzielte darin große Erfolge und bewies damit, dass er ein exzellenter lombardischer Kolorist war. Später aber, von seiner eigenen Natur getrieben, verlegte er sich auf den dunklen Stil, der mit seiner düsteren und streitbaren Natur verbunden ist.“

⁵⁷ H. RÖTTGEN, „Kreuz und Auferstehung“, 130.

Hoffnung mit der völligen Abwesenheit von Angst vereint, die beide in der Erwartung der Zerstörung einhergehen.“⁵⁸ Mit seinen Extrembeispielen einer Neuinszenierung literarischer Figuren⁵⁹ löst Caravaggio das ein, was Nicklas „interactive and performative aspects of the processes which lead to the emergence of the new story“⁶⁰ nennt.

Auf diese Weise kann ein Tafelbild wie Caravaggios *Auferstehung des Lazarus* eine Vielzahl von Funktionen übernehmen: Es ist zugleich Heterotopie, Apokryphon, Reinszenierung und zu guter Letzt auch „Gedächtnisort“ im Sinne Pierre Noras, der aufgeladen ist durch „ein Wechselspiel von Gedächtnis und Geschichte“ – oder anders gesagt: Gedächtnisort und gleichzeitig Teil des sich dynamisch ändernden Gedächtnisorts „(Auferweckung des) Lazarus“. In Noras Definition fließen sämtliche Schlagwörter zusammen, die sich für das im Bild Dargestellte, seine Textbezüge und seine Interpretation als maßgeblich erwiesen haben. Ihr kommt daher eine Doppelfunktion zu – als Begriffsdefinition und (im Sinne Erwin Panofskys) Dokumentsinn des frühbarocken Altarretabels:

⁵⁸ „A questo punto l’assenza totale di Speranza si congiunge con l’assenza totale di paura essendo entrambe unite nell’anticipazione della distruzione.“ – RÖTTGEN, „La Resurrezione di Lazzaro“, 74.

⁵⁹ In Bezug auf den 1605/06 für die Kirche Santa Maria della Scala im Auftrag von Laerzio Cherubini gemalten „Tod Mariens“ (heute Paris, Musée du Louvre) hielt sich unter Kunsthistorikern hartnäckig das Klischee, Caravaggio habe die Tiberleiche einer Prostituierten als Modell für seine Maria verwendet – eine moderne Mär, die Sybille Ebert-Schiffener aufgrund eines Übersetzungsfehlers von römisch „gonfia“ (geschwollen) entmythisiert, der die angeblich schwangere Kurtisane zu einer nicht mehr gänzlich jungen und schlanken Frau macht. – EBERT-SCHIFFENER, *Caravaggio*, 187.

⁶⁰ T. NICKLAS, „Second Century Gospels as Re-Enactments of Earlier Writings: The Example of the *Gospel of Peter*“, in: R.M. CALHOUN, D. MOESSNER, T. NICKLAS (Hg.), *Modern and Ancient Literary Criticism of the Gospels. Continuing the Debate on Gospel Genre(s)* (WUNT 451), Tübingen 2020, 471–486, hier: 474.

STEPHANIE HALLINGER

„Mit Orten also haben wir es zu tun, doch mit vermischten, mutierenden, mit Zwitterorten, dicht gesponnen aus Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit – in einer Spirale des Kollektiven und Individuellen, des Prosaischen und des Sakralen, des Unbewegten und des Beweglichen, einer Folge ineinander verschlungener Möbiusringe.“⁶¹

Stephanie HALLINGER
Centre for Advanced Studies "Beyond Canon_"
Universität Regensburg
Germany

⁶¹ P. NORA, „Die Gedächtnisorte (1984)“, in: S. GÜNZEL (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 84–89, hier: 85–86.

Bibliographie

- Aetheria/Egeria, *Reise ins Heilige Land. Lateinisch-deutsch*, herausgegeben und übersetzt von K. BRODERSEN, Berlin/Boston 2016.
- „Evangelii Nicodemi pars altera sive descensus Christi ad inferos“, in: C. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1876, 389–416.
- ASCHENBRENNER, T., *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung* (Schriftenreihe der Universität), Freiburg i. Br. 1930.
- , Art. Bilderfrage, in: *RDK II*, 561–572.
- ASSMANN, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.
- BANZATO, D., „L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova“, in: A. TOMEI (Hg.), *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato in dipintura“*. Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009, Mailand 2009, 143–155.
- BELLORI, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), Repr. hg. v. E. BOREA, Turin 1976.
- BENZ, R., *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz*, Heidelberg⁹1979.
- CARTLIDGE, D.R. / ELLIOTT, J. K., *Art and the Christian Apocrypha*, New York 2001.
- CHRISTOFFERSEN, S.A., „Ambiguity and the Fullness of Time: The Sacred and the Profane in Caravaggio's Paintings“, in: M.B. BRUUN, S. GLASER (Hg.), *Negotiating heritage. Memories of the Middle Ages*, Turnhout 2008, 287–308.
- DRESKEN-WEILAND, J., *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010.
- EASTMAN, D.L., *The Ancient Martyrdom Accounts of Peter and Paul* (SBL Writings from the Greco-Roman World 39), Atlanta 2015.
- EBERT-SCHIFFERER, S., *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München³2019.
- FREY, J., *Die johanneische Eschatologie. Band 2: Das johanneische Zeitverständnis* (WUNT 110), Tübingen 1998.
- , *Die johanneische Eschatologie. Band 3: Die eschatologische Verkündigung in den johanneischen Texten* (WUNT 117), Tübingen 2000.
- , „Texts about Jesus: Non-canonical Gospels and Related Literature.“, in: *The Oxford Handbook of Early Christian Apocrypha*. Edited by A. GREGORY and C. TUCKETT, Oxford 2015, 13–47.
- GATHERCOLE, S., *The Apocryphal Gospels*. Translated with an Introduction by Simon Gathercole, Dublin 2021.
- GENETTE, G., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993.

- VAN GENNEP, A., „Räumliche Übergänge (1909)“, in: S. GÜNZEL (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 37–40.
- HIBBARD, H., *Caravaggio* (Icon Editions), Boulder/Oxford 1985.
- L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Achitecture & Experience*, London/Turnhout 2008.
- KOK, M. J., „Secret Gospel of Mark.“ e-Clavis: *Christian Apocrypha*. Accessed 05-01-2022. <http://www.nasscal.com/e-clavis-christian-apocrypha/secret-gospel-of-mark/>.
- KRETZENBACHER, L., *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube* (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 4), Klagenfurt 1958, 101.
- LONGHI, R., *Caravaggio*, Dresden 1968.
- NERI LUSANNA, E., „Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione“, in: A. TOMEI (Hg.), *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato in dipintura“*. Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009, Mailand 2009, 51–61.
- MACIOCE, S., *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Fonti e documenti 1532–1724*, Rom 2003.
- MARCORA, C., „Trattati de’arte sacra all’epoca del Baronio“, in: R. DI MAIO, A. BORROMEO ET AL (Hg.), *Baronio e l’arte. Atti del convegno internazionale di studi* (Sora, 10.–13.10.1984), Sora 1985, 198–244.
- MARKSCHIES, C. / SCHRÖTER, J., (Hg.), *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung in zwei Teilbänden, I. Band: Evangelien und Verwandtes. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen*, Tübingen 2012.
- MCGUIRE, M.B., *Lived religion. Faith and practice in everyday life*, Oxford 2008.
- MEURER, H., „Lazarus von Bethanien“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie Band. 3*, 33–38.
- MERKT, A., „The Hetero-Topography of the Forum Romanum: How Late Antique Peter Traditions Generated an Augmented Reality of Public Space“, in: T. NICKLAS, J.E. SPITTLER, J.N. BREMMER (Hg.), *The Apostles Peter, Paul, John, Thomas and Philip with their Companions in Late Antiquity* (Studies on Early Christian Apocrypha 17), Leuven 2021, 21–54.
- , „Fool on the Hill? Peter on Mount Tabor and the Paradoxes of Material Religion“, in: H. BUCHINGER, A. MERKT, T. NICKLAS (Hg.), *Extracanonical Traditions and The Holy Land: Texts, Rituals, and Material Culture in Late Antique Palestine* (STAC), Tübingen 2022 [zum Druck akzeptiert].
- NICKLAS, TOBIAS, „Semiotik – Intertextualität – Apokryphität: Eine Annäherung an den Begriff ‚christlicher Apokryphen‘“, in: *Apocrypha 17* (2006), 55–78.
- , „Absonderlich und geschmacklos? Antike christliche Wundererzählungen zwischen ‚kanonisch‘ und ‚apokryph‘“, in: J. FREY, C. CLIVAZ, T. NICKLAS (Hg.), *Between canonical and apocryphal texts. Processes of reception, rewriting, and*

- interpretation in early Judaism and early Christianity* (WUNT 419), Tübingen 2019, 415–440.
- , „Zwischen Redaktion und ‚Neuinszenierung‘: Vom Umgang erzählender Evangelien des 2. Jahrhunderts mit ihren Vorlagen“, in: J. SCHRÖTER, T. NICKLAS, J. VERHEYDEN (Hg.), *Gospels and gospel traditions in the second century. Experiments in reception*, Berlin/Boston 2019, 311–330.
- , “Second Century Gospels as Re-Enactments of Earlier Writings: The Example of the Gospel of Peter,” in: R.M. CALHOUN, D. MOESSNER, T. NICKLAS (Hg.), *Modern and Ancient Literary Criticism of the Gospels. Continuing the Debate on Gospel Genre(s)* (WUNT 451), Tübingen 2020, 471–486.
- , „’Beyond Canon’. Eine kurze Erläuterung des Projekts“, in: *Early Christianity* 12 (2021), 265–275.
- NORA, P., „Die Gedächtnisorte (1984)“, in: S. GÜNZEL (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 84–89.
- PANOFSKY, E., *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006.
- RAPPL, S., *Text und Bild in der Elsässischen Legenda aurea. Der Cgm 6 (Bayerische Staatsbibliothek München) und der Cpg 144 (Universitätsbibliothek Heidelberg)*, Hamburg 2015.
- RÖTTGEN, H., “La Resurrezione di Lazzaro del Caravaggio”, in: M. CINOTTI (Hg.), *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi, atti del convegno internazionale di studi caravaggeschi* (Bergamo 1974), Mailand 1975, 61–74.
- , „Kreuz und Auferstehung. Caravaggios Auferweckung des Lazarus“, in: C. HEUSSLER; S. GENSGHEN (Hg.), *Das Kreuz: Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit* (Regensburger Studien Zur Kunstgeschichte 16), Regensburg 2013, 130–141.
- ROHLS, J., *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock. Band 2: Reformation und Gegenreformation*, Berlin 2021.
- SCHNEEMELCHER, W., (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Band I: Evangelien*, Tübingen 1990.
- SCHÜTZE, S., *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2017.
- SPEAR, R.E., “The ‘Raising of Lazarus’. Caravaggio and the sixteenth century tradition”, in: *Gazette des beaux-arts* 6.Pér. 65 (1965), 65–70.
- DA VARAZZE, I., *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G.P. MAGGIONI. Trad. ital. di G. AGOSTI. Premessa di C. LEONARDI*, 2 Bde, Florenz 2007.
- WILPERT, J., *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i.Br. 1903.
- ZIMMERMANN, N., “Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art”, in: R.M. JENSEN, M.D. ELISON (Hg.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, New York 2018, 21–38.
- ZIMMERMANN, R., „Vorbild im Leben und Sterben (Die Auferweckung des Lazarus). Joh 11,1–12,11“, in: S. ALKIER, R. ZIMMERMANN ET AL. (Hg.), *Kompendium der*

STEPHANIE HALLINGER

frühchristlichen Wundererzählungen. Band 1: Die Wunder Jesu, Gütersloh 2013,
742–763.

Abbildungen

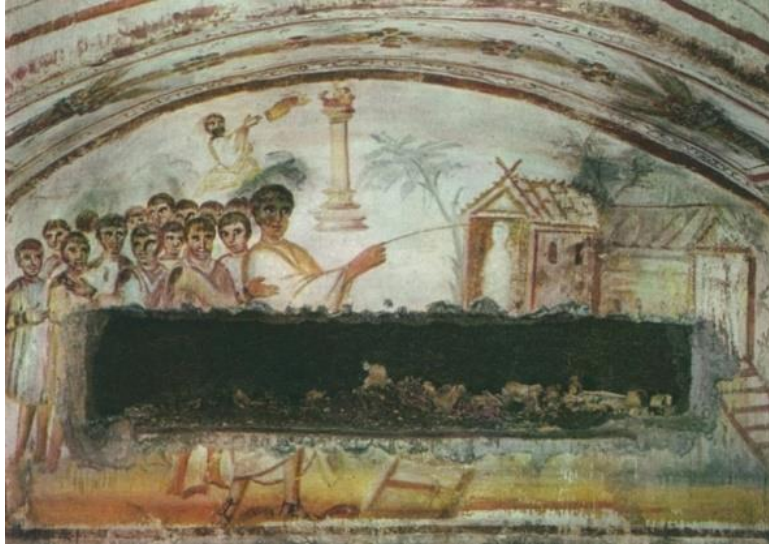


Abb. 1: *Die Auferweckung des Lazarus*, Rom, Katakombe an der Via Latina, Cubiculum O, linke Nische, in situ (Wandmalerei), 4. Jahrhundert n.Chr., Quelle: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:CatacombViaLatina_Resurrection_of_Lazarus.jpg (Zugriff: 07.01.2022, Public Domain).

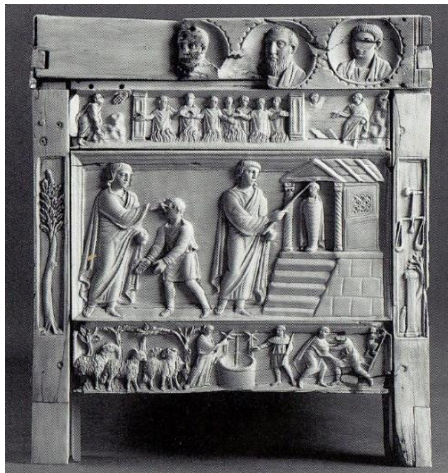


Abb. 2: sog. *Brescia-Casket* (*Brescia-Lipsanotheca*), Museo di Santa Giulia, San Salvatore, Brescia, Elfenbein, 4. Jahrhundert n.Chr., Quelle: Carolyn Joslin WATSON, "The Program of the Brescia Casket" in: *Gesta* 20/2 (1981), 283–298, Abb. 3.

STEPHANIE HALLINGER

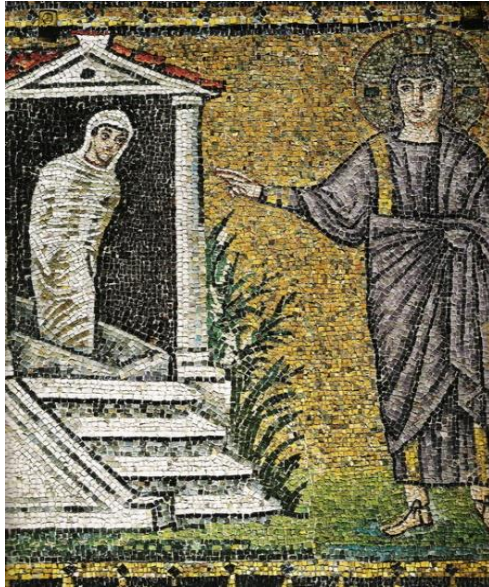


Abb. 3: S. Apollinare Nuovo, Ravenna, Mosaik, 6. Jahrhundert n.Chr., Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S._Apollinare_Nuovo_Resurr_Lazzaro.jpg (Zugriff: 07.01.2022, Public Domain).

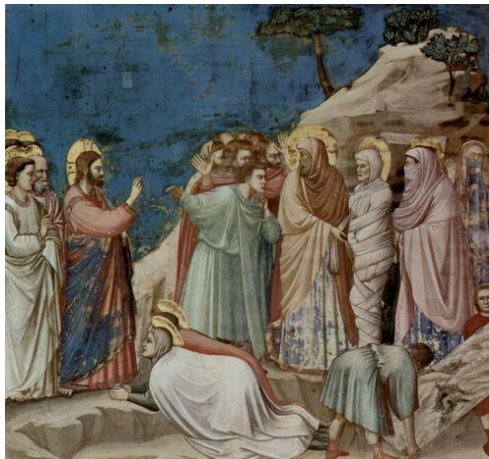


Abb. 4: Giotto di Bondone, Fresken in der Arenakapelle in Padua, 1304–1306, Quelle: <http://www.zeno.org/nid/20004036018> (Zugriff: 07.01.2022, Public Domain).



Abb. 5: Caravaggio, *Auferweckung des Lazarus*, 1609, Museo Regionale in Messina, Öl auf Leinwand, 380 x 275 cm; Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_006.jpg#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_006.jpg (Zugriff: 08.01.2022, Public Domain).



Abb. 6: Caravaggio, *Begräbnis der hl. Lucia*, 1608, Öl auf Leinwand, 408 x 300 cm, Syrakus, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro (Leihgabe im Museo di Palazzo Bellomo); Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burial_of_Saint_Lucy-Caravaggio_\(1608\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burial_of_Saint_Lucy-Caravaggio_(1608).jpg) (Zugriff: 08.01.2022, Public Domain).

STEPHANIE HALLINGER



Abb. 7: Caravaggio, *Martyrium der hl. Ursula*, 1610, Öl auf Leinwand, 142 x 180 cm, Neapel, Papazzo Zevallò Stigliano, Sammlung Banca Intesa Sanpaolo; Quelle: <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:CaravaggioUrsula.jpg> (Zugriff: 08.01.2022, Public Domain).



Abb. 8: Caravaggio, *David mit dem Haupt Goliaths*, 1609/10, Öl auf Leinwand, 125 x 101 cm, Rom, Galleria Borghese; Quelle: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Caravaggio_-_David_con_la_testa_di_Golia.jpg (Zugriff: 08.01.2022, Public Domain).