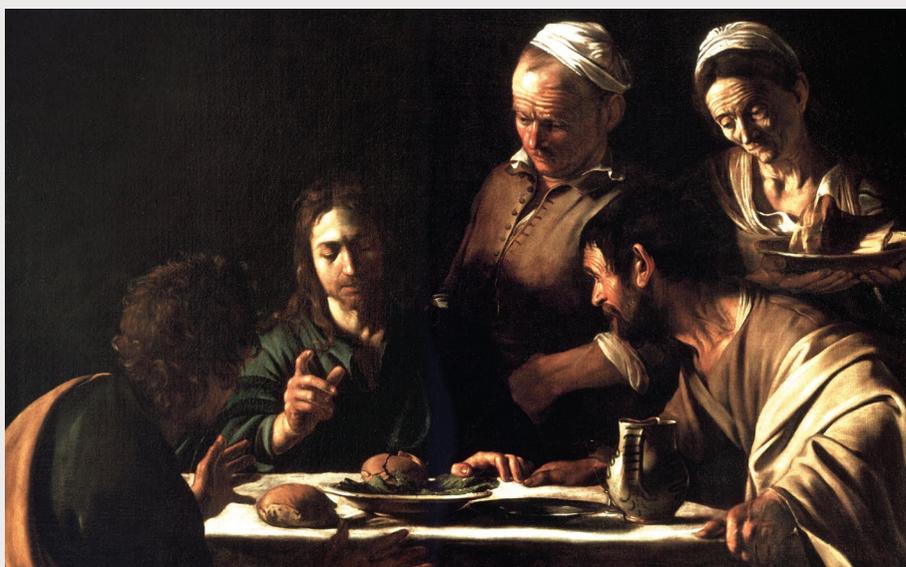


Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteuer der Bildanschauung.
Teil 2: Caravaggio



Das Sehbare
und das Unsehbare

Teil 2

Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteuer der Bildanschauung
Teil 2

Caravaggio
*Transzendenz und
Auferstehung*

ÜBER DEN AUTOR

Jürgen Stöhr ist Kunsthistoriker. Er lehrt als Professor an der Universität Konstanz und forscht und publiziert über Rezeptionsästhetik, Phänomenologie und Methodenfragen der Kunstgeschichte. Bei arthistoricum.net erschien schon der erste Teil von: Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung – Théodore Géricault, Frank Stella, Anselm Kiefer.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-623-0
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.623>

Text © 2020, Jürgen Stöhr

Umschlagillustration:

Oberer Teil: ANDREA MIKSCHL: OHNE TITEL, 2010

Öl auf Leinwand, 21 x 25 cm, Ausschnitt.

Courtesy: the Artist

Unterer Teil: MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO:

EMMAUSMAHL, 1606. Öl auf Leinwand, 141 x 175 cm

Pinacoteca di Brera, Mailand, Ausschnitt.

ISBN 978-3-948466-20-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-948466-19-0 (PDF)

Inhalt

Einführung – Aufführung	11
Caravaggio: <i>Emmausmahl</i>	21
Vorworte in Text und Bild	
▪ Wo ist <i>Lukas</i> ? Oder: Was ist ein Autor?	22
▪ Für eine <i>exegetische Phänomenologie</i>	26
▪ »Am Anfang steht die Hermeneutik« (DERRIDA)	28
▪ »Fleisch und Knochen« (LUKAS)	31
▪ Die Gesichter: Wiedergänger in den Bildern	35
Die Leere-Grab-Geschichte	
▪ und der Beginn der <i>Emmaus</i> -Erzählung	43
▪ <i>Schöpfungsgrund</i> oder Implosion des Glaubens?	47
▪ »... liebe den, der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht.« (NANCY)	56
▪ Caravaggios <i>Ambiguitäten</i> (oder besser: <i>Kuckuckseier</i>) oder sein theologischer Eros	62
▪ Gottes Heilsplan, erster Teil: die »Bedeutungsvernetzung aller Bilddaten«	66
Schrift und Erscheinung	
▪ Doppelte Mimesis im Brotlaib. Und: Wofür steht eigentlich <i>Mose</i> ?	69
▪ »Gott selbst entspringt im Buch«, erster Versuch	74
▪ <i>Entgegnung</i>	77
▪ Bei Tisch: Die Erscheinungserzählung	80
▪ Nur fast der entscheidende Augenblick	84
Von Decken, Stoffen und Händen	
▪ Das Porträt des Ushak-Teppichs	90
▪ Das Auge an die Hand nehmen... ..	94

- ... den Schwungfalten und einer These folgen 97
- Berührungs- und andere Wunder:
»steh auf!« und »komm heraus!« (JOHANNES) 102
- Über Fingerzeige und ein Ergriffensein 112
- Eine *Auferstehung* aus zweiter Hand 114
- Der Ertrag des Ausflugs zu den ›Wiedererweckten‹ 126
- ...aber was soll bloß diese ›dämmernde‹ Hand
im *Emmausmahl*? 129
- Ein Riss im Gewebe der Illusion – oder
Transzendenz auf den Punkt gebracht 133

Biblische Beweiskraft und bildliche Notwendigkeit

- Bohrender Zweifel auch nach dem *Emmausmahl* 135
- ...und dann ist eine geheime Logik am Werk? 144
- Gottes Heilsplan, zweiter Teil:
die bildgewordene *Notwendigkeitsstruktur* 149
- Die Wirt-Figur – ein Schauspiel braucht Zuschauer 153

Das Ende, das kein Ende sein soll:

- *Verklärung*... und endlich *Himmelfahrt* 157
- Es ist noch Luft nach oben 166
- Gott selbst entspringt in einer *Entgegnung*,
zweiter Versuch 169

Epilog

- »Fragen lehren das Sehen« (BECK) 173

Und jetzt? Velázquez' *Emmausmahl*

Ein ungewollter Nachtrag in Zeiten des *Corona-Virus*

- *Auferstehung* im Rückspiegel 179
- Phänomenologie heißt: alles andere vergessen können . . . 182
- Die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit
richten 188

- Wieviel *Himmelfahrt* steckt in einem Phallussymbol? 193
- Immerhin Hoffnung:
 »Die Phänomenologie erlaubt auch noch in einer absurden Welt – das Glück der Erkenntnis« (SAFRANSKI) 198

Anhang

Bibliographie	205
Abbildungen	219
Abbildungsverzeichnis	228

**»Weder erschaffen die Götter den Menschen
noch erfindet der Mensch die Götter [...].«
(HEIDEGGER 1938/39, 235)**

Einführung – Aufführung

Das Abenteuer der Bildanschauung¹

»Das Geschäft des Kunsthistorikers«, so pflegte Max Imdahl zu sagen, »sollte als eine *Aufführung* des Werks verstanden werden. Die Aufführung der Werke sei Aufgabe des Kunsthistorikers.« So ist es. Dieses Buch ist der zweite Teil einer Untersuchung zur Phänomenologie des Bildes. Ein Kunstwerk soll so ausführlich wie möglich erlebt, »durchgesehen« und durchgespielt, eben aufgeführt werden. Auf diese Weise wird es, wenn alles gelingt, wieder zur »ästhetischen Gegenwart« gebracht. Sein Wirkungspotential wird aktualisiert. Bildbedeutungen werden überhaupt erst im Anschauungsvorgang »generiert«. »Sie sind das Produkt einer Interaktion« von Werk und Betrachter. Es geht bei diesem aktiven »Mitvollzug« der Sinnkonstitution nicht um das, was wir sowieso schon fest zu wissen glauben, sondern um das, was darüber hinaus erst sehbar wird. Es geht darum, dass die Betrachtung »den Charakter des Geschehens« gewinnt. Gleichzeitig kann es auf diese Weise darüber hinaus aber auch gelingen, »den religiösen und geschichtlichen Zusammenhang, aus dem es [das verselbständigte Kunstwerk, js] hervorgegangen ist, wach[zu]halten, also [zu] tradieren«.

Kunstbilder besitzen einen »sinnlich organisierten Sinn«, dem hier nachgegangen wird. In einer Weiterentwicklung der IKONIK Max Imdahls wird hier »eine Erkenntnis in den Blick [ge]rückt, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist«. Im Zentrum der Beobachtungen stehen also die Sehverstehensprozesse und die »Sinneinlösungen«, die sich vom ausgewählten Einzelbild her ergeben. Ein bedeutendes Werk Caravaggios – sein *Emmausmahl* – soll im Folgenden auf diese Weise als eindringliches Seh-Ereignis wiederentdeckt und neu betrachtet werden. Das Abenteuer der Bildanschauung besteht dabei in einer »eingehenden Analyse der phänomenalen Erscheinungslage des Bildes, seiner immanenten Entfaltungslogik und dem Bedingungsgeflecht aller Daten«. Angestrebt wird also ein möglichst intensives, teils intuitives, teils kontextualisiertes Bildverstehen, das alle bisher vorliegenden und immer nur flüchtig ausgefallenen Deutungen dieses Meisterwerks übersteigen wird.

IMDAHL in:
WINTER 1996, 28

ISER 1970, 7, 16;

DERS. 1972a, 271

IMDAHL 1980, 98

BOEHM 1980, 149

IMDAHL 1980a, 97

BRÖTJE 2001, 83

DERS. 2012b, 93

¹ Dies ist Teil 2 der *Abenteuer der Bildanschauung*. Vorgestellt wird hierin eine weitere, vierte Methode. Die vorausgehenden ersten drei Interpretationsansätze zu einer Phänomenologie des Bildes sind in meinem ersten Buch über *Das Sehbare und das Unsehbare* zu finden. Vorkenntnisse sind nicht erforderlich.

Das Gemälde selbst ist für die Anschauung eine Art ›Offenbarung‹ und das Besondere an Caravaggios *Emmausmahl* besteht zusätzlich darin, dass das Bild dabei thematisch von einem Augenblick der Gottesoffenbarung handelt und diesen für den Betrachter fiktional ausmalt.

Erscheinungsweisen

Das erste Prinzip, dem der vorliegende Text folgt, besteht also darin, eine Phänomenologie des Bildes zu entfalten. Dabei werden methodologische Operationen, die einen bildphänomenologischen Zugang charakterisieren, beispielhaft vorgestellt und im Detail an Caravaggios religiösem Ereignisbild, das 1606 entstanden ist, vorgeführt. Ich nenne die methodische Herangehensweise, die speziell für dieses Werk gewählt wurde, noch eher provisorisch eine *exegetische Phänomenologie*. Das bedeutet: Nach wie vor geht es dabei um das Sehen und um das erkennende und deutende Anschauen von Bildern. Im Vordergrund steht eine Fixierung auf die Wahrnehmung, auf das Kunsterlebnis und die ganz konkrete ästhetische Erfahrung der Binnenstruktur des Einzelwerks. Es

ist der Versuch, so detailliert zu sehen und zu deuten wie es geht – hier und da mit Streif- und Beutezügen zu benachbarten Bildern, um auf diese Weise am Ende noch mehr zu erkennen. Eine Bildanschauung, die vielleicht sogar in eine gewisse Exzessivität und Obsession hineingerät.

Das Augenmerk liegt, wie schon in meinem ersten Buch über *DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE*, auf den eigengesetzlichen Gestaltbildungen und den Erlebnisanmutungen, die in der Welt des Bildes schlummern. Es gilt, in die dargestellten Phänomene genauer hineinzuschauen, um das Kunstwerk als ein dynamisches Sehgeschehen begreifen zu können. Das ausgewählte Beispiel ist hier also Caravaggios *Emmausmahl*. Dieses Bild zeigt vor allem auf seiner Erscheinungsebene phänomenologisch äußerst

komplexe Gestaltbildungen und visuelle werkimmanente Argumentationszusammenhänge. In diesen entfalten sich dann in einer bildeigenen Weise die theologischen Fragen der »Auferstehung«.

Überdies geht es dann aber zudem darum, die Ebene dessen, was dargestellt ist, zu übersteigen, zu ›transzendieren‹. Erforderlich dazu ist nach wie vor ein aufmerksames Studium der Phänomenologie des Bildes, das Caravaggio direkt nach seiner Flucht aus Rom geschaffen hat. Die wiedererkennbare und identifizierbare Bildwelt zu übersteigen,



meint hier dann: Es besteht die abenteuerliche Herausforderung, sich auf das Mysterium der Auferstehung Christi einzulassen – und in diesem Zuge darauf gefasst zu sein, dass das Gemälde mehr sichtbar werden lässt, als eigentlich darstellbar wäre. Vorsichtig formuliert könnte bei diesem Vorgehen eben von einer *exegetischen Phänomenologie* oder von einer *phänomenologischen Bildexegese** gesprochen werden. Dabei werden dann aber auch die Bibeltexte direkt hinzugezogen.

Der Text zum Bild

Das zweite Prinzip dieses Buches besteht darin, sich zwar einerseits voll und ganz auf die Einzelanalyse des Bildes zu konzentrieren, das Bildwerk darüber hinaus aber in engst mögliche Abstimmung zur konkreten Textgestalt der Evangelien zu bringen. Traditionell verzichten konventionelle ikonographische Analysen auf eine solche zeitraubende Detailarbeit. Das ist hier ganz anders. Die entsprechenden Bibelverse werden *kursiv* gesetzt zwischen der Werkbetrachtung mitlaufen. Sie werden zum »Material« für das Bild. Und sie sind auch unbedingt mitzulesen. Die Aufgabe oder die Funktion dieses Vorgehens besteht darin, das phänomenologische Verfahren zu rahmen, zu ergänzen oder zu konfrontieren. Wie verhalten sich diese Textepisoden ganz präzise zum Bild? Welcher erkenntnisweiternde Status kann ihnen in Hinblick auf die ästhetische Erfahrung des Gemäldes zukommen? Wie genau interpretiert der Maler die *Emmaus*-Erzählung? Wie legt er sie selbständig aus, wenn er den Text nicht bloß illustriert? Welche Christus- und Gottesvorstellung wird heute noch im Bild erkennbar?

Caravaggios *Emmausmahl* geht einer Weggeschichte nach, die im *Lukas*-Evangelium erzählt wird. Diese Weggeschichte ist ein literarisch-ästhetisch inszeniertes Vorspiel*, sie ist selbst schon ein Bild davon, wie der Mensch zum Glauben und zu Gott finden kann. Dabei reicht es nicht aus, das Werk des Malers bloß einer routinierten christlich-ikonographischen Identifizierung oder einer kurzen Klärung des Darstellungsinhalts zu unterziehen. Täte man nur dies, so würde sich alles auf einen schlichten »Theologismus« beschränken, der »das Kunstwerk als solches nur oberflächlich betrachtet« und bei dem »die Ergebnisse der Kunstwissenschaft gleichgültig bleiben«. (LÜTZELER 1975, 796) Dies öffnet nicht die Augen. Genau diese Erfahrung, dass sich die Augen öffnen, haben aber die *Emmausjünger* beim Abendmahl mit dem auferstandenen Gottessohn gemacht. So steht es jedenfalls geschrieben. Das Sehen, Erkennen und auch das Unsichtbar-Werden ist damit also ein zentrales Thema des Bildes. Es geht von Anfang an um das Augenöffnen.

*daneben existiert seit einiger Zeit der eher bildtheologische orientierte Begriff der »visual exegesis«, auf den hier aber nur hingewiesen werden soll. (HORNİK 1999, 561-585; MELION 2017)

*»Ihr Verfasser hat sich eher die Aufgabe gestellt [...] zu berichten, was geschehen könnte und was möglich wäre«. (LÜDEMANN 1994, 181)

Die ästhetische Erfahrung muss in diesem Fall theologischer werden. Aber sie darf dabei nicht zu einer andächtig-frommen Bildtheologie werden. Dies liefe lediglich auf eine religiöse Werkerfahrung hinaus. Es geht vielmehr um eine Phänomenologie des Bildes unter theologischen Gesichtspunkten. Es geht um eine Phänomenologie, die versucht das Innere und Geregelte der Glaubenstexte so streng wie möglich mitzuverfolgen und zugleich aber die Bibel ebenso wie Caravaggios Werk genauso streng als rein immanente Zeichensysteme zu lesen. Es handelt sich um ein Vorgehen, das sich nun auch auf die Phänomenologie der *Heiligen Schrift* auszuweiten beginnt. Dabei werden aber keine bibelhermeneutischen Grundsatzfragen zur Sprache kommen. Der Text wird ausschließlich als autonome Schrift gelesen, unabhängig von Fragen der Überlieferungs- und Redaktionsgeschichte usw..² Der bildphänomenologischen Betrachtung entspricht hier – auf die Schrift bezogen – eine Konzentration auf die *intentio operis*, das heißt auf die den biblischen Texten immanenten Absichten, deren Werkbotschaften. »Sinn« ist ausschließlich Textsinn. Und es geht um eine Wirklichkeit, die (nur) im Werk existiert.

vgl. ISER 1975,
312

Das Bild und die Texte dazu wollen gleichermaßen phänomenologisch erschaut und ›gelesen‹ werden. »Ein Bild *liest* man, wie man zu sagen pflegt, so wie man Schrift liest. Man beginnt ein Bild zu entziffern wie einen Text«. Man blättert es auf. Die deutsche Hermeneutik formulierte das einmal so. Und es gilt, das Bild »aufzubauen, so dass es sozusagen Wort für Wort als Bild gelesen wird und am Ende dieses zwingenden Aufbaus zu dem Bild zusammengeht, in dem die in ihm anklingende Bedeutung gegenwärtig ist«. (GADAMER 1977, 36) Das tönt heute ein wenig hölzern, vielleicht etwas altbacken und schulisch, aber sehr wahrscheinlich gilt es trotzdem nach wie vor.

JABÈS in: DERRIDA
1964, 117

Sinn ist also ausschließlich Text- und Bildsinn. Die Devise könnte demnach lauten: »Wenn Gott ist, dann weil er im Buche ist«. Die Rede davon, dass der alttestamentarische Gott im Buch »entspringt«, spiegelt sich in modifizierter Form in der Auffassung, dass Christus sich »im Fleisch des Textes« »inkarniert« und »nur dort aufzuspüren« ist. In den Evangelien wird er »vor Augen gemalt« und »inszeniert«. Ob er damit zugleich auch »präsent« wird oder doch in den Signifikanten auf immer abwesend bleibt, ist wiederum eine reine Glaubensfrage.

HUIZING 1999, 36,
41

² Eine empfehlenswerte Einführung in die Methodendiskussionen der Bibelhermeneutik vom *linguistic turn* bis zur *Postmoderne* und zur *Posthermeneutik* bietet DÖBERT 2005: *Die erloschene Stimme*. Zur Überlieferungsgeschichte und zum ›Neue[n] Testament‹ und seine[n] literarischen Formen vgl. zum Beispiel THEIBEN 2002, 9ff.

Man muss also nicht vorab gläubig sein, um auf die Suche nach der *Transzendenz*, dem Übersinnlichen und Jenseitigen, zu gehen. Denn weder eine *exegetische Phänomenologie* noch eine *phänomenologische Lese-Theologie** setzen einen Gott oder *Transzendenz* voraus. Sie setzen darauf, was erfahrbar und sehbar wird und was sich vielleicht an unsichtbarer Hinterwelt anzeigen und einstellen könnte.

*zur Methodologie:
phänomenologische Lese-Theologie:
HUIZING 1996b,
112; zu Ansätzen
einer *narrativen Theologie* und
narrativen Exegese:
FINNERN 2016,
173ff.

Vom Sehbaren zum Unsehbaren

Der vorgelegte Text ist der zweite Teil eines umfassenderen Vorhabens. Die Bilduntersuchungen hier folgen wie im ersten Teil einem weiteren Prinzip. Dies betrifft den Ablauf oder die Regie der Reihenfolge dessen, was einerseits bereits im ersten Teil entfaltet worden ist und was andererseits hier nun im Folgenden zur Sprache kommen wird. Der eingeschlagene Weg führte im ersten Teil von einer *Phänomenologie der Phänomene* (bei Théodore Géricault), über eine *spekulative Phänomenologie* (bei Frank Stella), zu einer *diskursiven Phänomenologie* (bei Anselm Kiefer). Ab jetzt geht es hier (bei Caravaggio) wie gesagt um eine *Art exegetische Phänomenologie* oder um eine *phänomenologische Exegese*. Zusammengenommen, über diese vier Etappen hinweg, ist dies zugleich der Weg, den die ästhetische Erfahrung vom Sehbaren zum Unsehbaren und vom Existentiellen zum Transzendenten nimmt.

Bei Caravaggio ist es letztlich so, dass wir es mit einer »Intrige des Sehens« zu tun haben, die hier vom Bild ausgeht. Vieles bleibt einem nur gewöhnlichen, pragmatischen Übersehen der Bildszene verschlossen. Es bedarf einer eher detektivischen Investigation und eines erkennenden Sehens. Schon die biblische Figur der Maria Magdalena hatte es mit einer solchen »Intrige« zu tun. In der Geschichte vom *leeren Grab* besteht sie darin, dass die Frau aus der Gefolgschaft Jesu nur einen gewöhnlichen Menschen, einen »Gärtner« auf einem Friedhofsgelände, sieht. Sie erkennt den auferstandenen Christus zunächst überhaupt nicht (wieder), als sie ihm begegnet. Erst durch Ansprache wird er plötzlich präsent. In der *Emmaus*-Erzählung verhält es sich ganz ähnlich – und im *Emmaus*-Bild auch. Man darf sich nicht von der scheinbaren Schlichtheit der dargestellten Tischszene täuschen lassen. Im Zentrum des Bildes darf man quasi nicht nur einen »Gärtner« sehen. Es muss erst noch etwas sehbar werden und zur Erscheinung kommen. Ob mir, dem Bildbetrachter, die Augen »wie mit Blindheit geschlagen« bleiben oder aber doch »aufgehen«, wie es den Jüngern bei diesem Abendmahl geschehen ist, hängt dabei auch von Caravaggios Art und Weise zu malen ab.

NANCY 2003, 37

LUKAS 24,16 / 31

Leitbegriffe

Bisher kamen die methodischen und konzeptuellen Elemente dieses kleinen Fortsetzungsbuches kurz zur Sprache, die auch schon im ersten Teil beschrieben worden sind. Es bleibt noch zu erwähnen, dass hier, wie auch schon zuvor, ein Leitbegriff vorangestellt ist. Zu Caravaggios Bild lautet er nun TRANSZENDENZ. Im ersten Teil hießen die Leitbegriffe EXISTENZ (bei Géricault), gefolgt von REFERENZ (bei Stella), und MYTHOS (bei Kiefer). Diese vier Schlagwörter benennen die essentiellen Inhalte oder Bedeutungsdimensionen, unter denen die hier behandelten Kunstwerke gesehen und verstanden wurden und werden. Für Caravaggios *Emmausmahl* ist es so, dass der Leitbegriff TRANSZENDENZ wegweisend werden soll.

Transzendieren ist hier genauer gesagt in zweierlei Hinsicht zu verstehen: Zum einen übersteigt – *transzendiert* – sich die malerisch verfasste Bildwelt im *Emmausmahl* insofern selbst, als an oder in ihr etwas zur Geltung kommt, das ansonsten nicht hätte sichtbar werden können. Als Erscheinungsgeschehen lässt das Gemälde mehr erfahrbar werden als bloß rein sachlich wiedererkannt werden kann.

Als *transzendent* gilt zum anderen das, was außerhalb oder jenseits des Bereiches möglicher Erfahrung liegt. Gemeint ist die Vorstellung des Übersteigens, insbesondere eine Überschreitung der endlichen Erfahrungswelt auf deren göttlichen Grund hin. So hat *transzendent* »den Sinninhalt des Überschreitens aller möglichen Erfahrung; davon ist abgeleitet die allgemeinere Bedeutung: übersinnlich, jenseitig, übernatürlich«. (KLAUS/BUHR 1976, 1232)

Dabei ist zu betonen: Einschränkend gilt das, was schon Michael Brötje für die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Begriff vorformuliert hatte. Um es noch einmal zu wiederholen: Die hier entwickelten Anschauungsschritte setzen »weder die wirkliche Existenz von Transzendenz noch den Glauben an diese voraus«. Sie greifen wohl lediglich »zurück auf das Ur-Bedürfnis der Vergewisserung eines letzten Grundes, der das Sein, die Wirklichkeit hinterfängt«. Insofern bildet der Leitbegriff TRANSZENDENZ zusammen mit den drei anderen vorausgegangenen Begriffen vielleicht so etwas wie ein unsichtbares Gerüst unserer menschlichen Grundausrichtungen – aus der Sicht dieses Buches also eine Art existentieller »Geviert«-Konstellation**.

Ergänzend tritt der Begriff der *Auferstehung* ins Zentrum der Betrachtungen, denn das *Emmausmahl* und alle Bilder, die hier ergänzend und zusätzlich zur Anschauung kommen sollen, haben eines gemeinsam. Stets thematisieren sie auf ihre Weise die Visionen des auferweckten Christus und stets geht es um Erscheinungen und Figurationen von

*BRÖTJE 2001,
141

**»Geviert«:
»Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen«.
(HEIDEGGER 1950,
180)

Vgl. dazu auch
STÖHR 2018,
61ff. [*Das Seh-
bare und das
Unsehbare.*
Teil 1]

animierten Körpern, die sich in einem Zwischenstadium von Tod und neuem Leben befinden sollen – in einer »Lücke« und im Übergang von Welt-Immanenz in Transzendenz.

Der hier vorliegende Text versucht im übrigen, in seinem methodischen Grundanliegen, einem verbreiteten Defizit des Faches Kunstgeschichte entgegenzuarbeiten. Dieses Manko besteht prinzipiell darin, dass oftmals nicht genau genug hingesehen wird. Stattdessen wird lieber, mehr oder weniger ausführlich, über die Bilder hinweggeredet. Das ist natürlich falsch. Es kommt eben doch insbesondere darauf an, mit den eigenbedeutsamen Bildphänomenen und ihren Details einen »intimen« und andauernden Blickkontakt aufzunehmen. Wir sollten also keine Zeit verlieren und uns sowohl dem Offensichtlichen als auch der »logique secrète«, der geheimen Logik, und der »ordre inaperçu«, der unbemerkten Ordnung, in Caravaggios *Emmausmahl* zuwenden. Mit diesen Begriffen hatte der französische Romantiker Eugène Delacroix die Geheimnisse der Malerei umschrieben.

Laden wir diese mysteriösen Vokabeln also mit neuem »Sinn« auf und stürzen wir uns, ganz gläubig oder vollkommen ungläubig, auf alle Fälle aber bildbesessen, sehend und lesend ins Abenteuer der Werkbetrachtung.

DELACROIX,
zitiert nach UBL
2007, 350ff.

für *MM*; Konstanz im Winter 2019

...mit einem ungewollten Nachtrag
im Frühjahr 2020

Transzendenz³

und Auferstehung

³ So hat *transzendent* »den Sinninhalt des Überschreitens aller möglichen Erfahrung; davon ist abgeleitet die allgemeinere Bedeutung: übersinnlich, jenseitig, übernatürlich«. (KLAUS / BUHR 1976, 1232)

»Gott selbst entspringt im Buch,
das somit den Menschen an Gott [...] bindet.
»Wenn Gott ist, dann weil er im Buche ist.«
(DERRIDA 1964, 117, zitiert Edmond JABÈS)

»Alles muss in Erfüllung gehen, was im Gesetz
des Mose, bei den Propheten und in den Psal-
men über mich gesagt ist. Darauf öffnete er [Je-
sus, js] ihnen die Augen für das Verständnis der
Schrift. Er sagte zu ihnen: So steht es in der
Schrift [...].«
(JESUS von Nazareth; in: LUKAS um 80 n.Chr.,
24,44-45)

CARAVAGGIO

Emmausmahl



MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO; *Emmausmahl*, 1606. Öl auf Leinwand, 141 x 175 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand (Caravaggios zweite Version/Fassung des Emmausmahls)

Vorworte in Text und Bild

»¹Schon viele haben es unternommen, einen Bericht über all das abzufassen, was sich unter uns ereignet und erfüllt hat. ²Dabei hielten sie sich an die Überlieferung derer, die von Anfang an Augenzeugen und Diener des Wortes waren. ³Nun habe auch ich mich entschlossen, nachdem ich allem von Beginn an sorgfältig nachgegangen bin, es für dich, hochverehrter Theophilus, der Reihe nach aufzuschreiben. ⁴So kannst

du dich von der Zuverlässigkeit der Lehre überzeugen, in der du unterwiesen wurdest.» (LUKAS um 80 n.Chr., 1,1-4; Prooemium/ Vorwort)

Wo ist Lukas? Oder: Was ist ein Autor?

Womit und mit wem haben wir es hier nun zu tun? Wir lasen die allerersten Sätze des *Lukas*-Evangeliums. Lukas gilt als einer der vier Evangelisten, die im Neuen Testament in vier Büchern über das Leben und Wirken von Jesus von Nazareth berichten und »Zeugnis ablegen«. Dieser Lukas ist es auch, der in seinem Buch als Einziger die kurze Weg-Geschichte der beiden Emmaus-Jünger erzählt. Diese Emmaus-Perikope hat damit eine singuläre Stellung und in der lukanischen christologischen Argumentation einen zentralen Aussagewert. Wohl auch aus diesem Grund und wegen der Intimität der religiösen Szene in der Herberge, die Lukas schildert, ist gerade diese Episode für einen gegenreformatorischen Maler ein besonders affektives Motiv. In der Frühen Neuzeit, im Zeitalter des Konfessionalismus, entstehen erste private Gemäldesammlungen. Ihre theologisch und ästhetisch gebildeten Besitzer schätzten Bildszenen, die ein einführendes Miterleben hervorrufen.

Der Ich-Erzähler, der hier seine Absicht erklärt, »allem von Grund auf sorgfältig nachzugehen«, um es dann »aufzuschreiben«, wird also Lukas genannt. Aber dieser Lukas ist ein »fiktiver Erzähler, den ein abstrakter Autor erst erschaffen hat«. (GÖLLNER 2010, 28) Ein Bild des abstrakten oder auch impliziten Autors ergibt sich für den Leser in der Rezeption erst nach und nach aus der Beschaffenheit, den Operationen, der Appellstruktur und dem Bedeutungspotenzial, das ein Text selber aufweist.* Die überlieferte Schrift selbst – hier das *Lukas*-Evangelium – zeichnet so das Bild ihres Autors.

Aber die Strategie des Textes fördert nicht nur diesen verborgenen Autor in der Schrift zu Tage. Dieser Lukas »zeichnet« auch selbst innerhalb oder mit seinem Evangelium das Bild, das »Porträt«, des Jesus von Nazareth. In den Legenden gilt Lukas zwar zugleich auch als der authentischste Maler der wahren Bilder Marias, der Gottesmutter mit dem Kind auf dem Arm. So wird er in der byzantinischen und westlichen Kunst seit 600 als Madonnenmaler stilisiert und ikonographisch tradiert. (BELTING 1990, 69ff. / KRUSE 2003, 225ff.) Diese *Lukas*-Legende lässt sich aber auch mit Blick auf die literarische Qualität dieses Evangeliums in der Schriftgestalt finden: »Lukas ist der Maler des Wortes, [der Maler mit Worten js], der ein literarisches Porträt des Lebens Jesu von der Ankündigung der Geburt bis zur Himmelfahrt ausführt«. Das »lukanische Christusporträt« – »das sichtbare Wort« – bewirke für die Leser in

*Zur Figur des abstrakten Autors siehe hier z.B. S. 80

Allgemein:
SCHMID 2003,
1-18;
LINK 1976, 34ff.

Dass der abstrakte Autor und die *intentio operis* die beiden Seiten derselben Medaille sind, liegt dabei nah.

der Aufnahme des Textes eine Verlebendigung, das heißt eine »Inkarnation« und eine leibhafte Anwesenheit von Jesu, »eine textuelle Präsenz«*. (HUIZING 1996a, 172, 158) Dies betrifft auch das erzählte Geschehen beim *Emmausmahl* und die Szenen der Auferstehungserscheinungen insgesamt. Jesus habe »sich im Text inkarniert und ist *in den* Text [hinein] auferstanden« und nur dort »aufzuspüren«. (EBD., 135; DERS. 1999, 41) Der textimmanente Verfasser Lukas erwähnt nun innerhalb seiner Geschichte einen künftigen Leser oder Adressanten: einen *Theophilus*. Diesen prototypischen Leser will der abstrakte Autor von der unbestreitbaren dogmatischen Wahrheit der tatsächlichen geschehenen Auferstehung Christi überzeugen. Denn ohne den Glauben an eine Wiedererweckung von den Toten bliebe Jesus ein karitativer Sozialreformer, sonst nichts.

Es geht also um eine Auferstehung in der Schrift. Natürlich könnte man einwenden, dass wohl auch einige andere gut ausgearbeitete Romanfiguren in literarischen Texten das Potenzial hätten, im emphatischen Lesen in Fleisch und Blut überzugehen. Aber das trifft hier nicht den Punkt. Es geht um einen Ansatz, der eben davon ausgeht, dass Jesus in der »eigenbedeutsamen« »materialen Schrift«, das heißt allein »im Text in Erscheinung« tritt. (DERS. 1999, 30) Sich ganz auf Lukas' Schrift zu konzentrieren, bedeutet dann vor allen Dingen erst einmal eins: Jede Suche nach einer Wirklichkeit und Wahrheit hinter dem Text oder außerhalb des Textes, kommt nicht in Betracht. Was einzig vor Augen steht, ist eine exemplarisch inszenierte »literarische Verdichtung eines über Quellen zugänglichen Lebens« (EBD., 17) Dabei entwirft der abstrakte Autor für seinen Leser *Theophilus* dramatische Schlüsselsituationen aus dem Leben Jesu. Und dabei kann es durchaus sein, dass dieser *Theophilus* »vielleicht mehr [ist] als nur Theophilus. Vielleicht ist er der ideale Leser und Sie, die empirischen LeserInnen, dürfen ganz unbefangenen seinen Platz einnehmen«. (EBD., 11) Aber nicht nur seinen Platz, sondern auch seinen Rang. Denn der Ansprache nach handelt es sich um einen gebildeten Leser der römischen Oberschicht. Das bedeutet, dass dieses Evangelium explizit darauf hinweist, dass seine Textstrategien reflektiert mitgelesen werden sollen.**

Der Text selbst konstituiert also erst seinen in ihm aufgehobenen Urheber – und seine Leser gleich mit. Es versteht sich, dass dieser im Text enthaltene Autor nicht mit dem tatsächlichen, empirischen Verfasser identisch ist. Der implizite Autor muss in der Auslegung erst allmählich hermeneutisch verstehend ermittelt werden. Darauf wird noch einzugehen sein. Einen Lukas, der hier »ich« sagt und der mit seiner Erzählung beginnen will, gab es so nie. Nach dem realen Autor des sogenannten

*»textuelle Präsenz« oder Gegenwart klingt dabei zu Recht erst einmal oxymoronisch.

Zum Thema »Gott im Text« siehe hier das Kapitel: *Schrift und Erscheinung*, S. 69ff.

**»Gesucht sind Modell-LeserInnen, die die erste Naivität biblischer Lektüren nur noch bestaunen, die um die Grammatik der Texte wissen, also die »falsche Unschuld« vermeiden« haben [ECO 1983, 79] und doch das Spiel mitmachen und sogar ernst nehmen können.« (HUIZING 1999, 42)

Lukas-Evangeliums ist aber schon früh geforscht worden. Er ist, je nachdem welcher Ansicht man sich anschließen will, entweder doch ursprünglich anonym oder aber man tippt auf den tatsächlich historisch überlieferten und sehr gebildeten Griechen namens Lukas – ein Arzt, der auch den Apostel Paulus etwa in der Zeit zwischen 51 und 62 n. Chr. auf seinen Missionierungsreisen begleitet haben soll. Dieser »belegte« Lukas war demzufolge wohl »ein Angehöriger der 3. christlichen Generation; vermutlich lebte er in einer großen hellenistischen Stadt«. (SÖDING 2006, 10 / THEIBEN 2002, 75ff.)

Vielleicht also dieser frühchristliche Arzt, auf jeden Fall aber der »abstrakte Autor«, der im Text selbst entdeckt werden kann, imaginiert einen kunstvollen Bericht, in dem ein fiktives Ich spricht. Unabhängig von den Überlieferungsgeschichtlichen und quellenkritischen Exegesen zu den Entstehungsbedingungen des Evangeliums gilt: Dieses fiktive Erzähler-Ich ordnet sich bewusst nur sehr vage in den zeitlichen Zusammenhang ein. Einerseits will es in seinem noch folgendem Text den Begebenheiten eher historisch »nachgehen«, ohne wohl aber selbst »von Anfang an Augenzeuge []« gewesen zu sein. Es kennt »alle[s]« durch »Überlieferung«. Andererseits empfindet es sich aber doch noch als Mitglied der Gemeinschaft der Jünger Jesu. Denn es will »einen Bericht über all das ab[]fassen, was sich unter *uns* ereignet und erfüllt hat«. Es führt sich also mit einem rhetorischen Manöver als ein mittelbar doch noch oder schon dabei gewesener Zeitzeuge ein, jemand, der noch unter den bleibenden »Wirkungen« der »Ereignisse« steht. (nachapostolisch; dazu SÖDING 2011, 67) Und dieses fiktive Ich tut dabei so, als wären die folgenden Episoden und Stationen des Lebenswegs Jesu – von seiner Geburt bis zur seiner *Himmelfahrt* – tatsächliche Begebenheiten gewesen, denen man als Augenzeuge genauso gut auch hätte beiwohnen können.

Das ist Teil des argumentativen Vorgehens des Textes. Diesen Verfahren werden wir hier folgen. Beim *Lukas*-Text handelt es sich um eine »literarische und theologische Erzählung«. (GÖLLNER 2010, 32) Eine Erzählung so, wie ein Lukas sie in seinem Vorstellungsraum imaginiert und formuliert hat – eben »nach« oder gemäß der Imaginationskraft und der Bilderwelt eines Lukas, der sich erst im Text manifestiert.

Das Kernziel, mit dem der Text abgefasst worden ist, gilt bis heute. Es soll, wie gesagt, die Zuverlässigkeit einer einzigen zentralen Behauptung oder »Lehre« untermauert werden. Der ganze Evangelientext soll seine Leser am Ende unwiderruflich und zweifelsfrei davon überzeugen, glauben machen, dass dieser Jesus von Nazareth Jesus Christus, der mensch-gewordene Sohn Gottes, der »Messias« und »Heiland« sei – der von Gott zur Stiftung eines neuen Bundes gesandte Erlöser, der unsere

Lukas übernahm z.B. die vorausgesetzte Grundstruktur des *Markus-Evangeliums*, benutzte es, schrieb es um und ergänzte es durch Jesusüberlieferungen aus der *Logienquelle* und mit Sondergut. (THEIBEN 2002, 22-27)

Sünden auf sich genommen habe, dafür auf Golgatha am Kreuz gestorben und am dritten Tage wieder auferstanden sei. Um die Leser zu der Vorstellung gelangen zu lassen, dass Jesus von den Toten auferweckt worden sei, geht die biblische Erzählung Schritt für Schritt vor. Sie erwägt die denkbaren Hindernisse, die dieser Suggestion entgegenstehen könnten und beseitigt sie auf ihre Weise. Dabei enthalten speziell die wundersamen Begebenheiten, von denen auch die *Emmausmahl*-Episode handelt, wichtige Regieanweisungen an ihre künftigen Leser. In dieses Szenario mischt sich das Bild Caravaggios ein, indem es selbst das geheimnisvolle Geschehen malerisch auszulegen beginnt.

Eine rein phänomenologische Bildanschauung des Gemäldes vom *Emmausmahl* bräuchte eigentlich keine so detaillierte Vorarbeit, die sich ausführlich mit dem literarisch-theologischen Umfeld der Bibelikonographie des Bildes beschäftigt. Es würde alleine schon ausreichen, mit der überlieferten Textquelle so weit vertraut zu sein, um in der dargestellten »erregten Tischgesellschaft« korrekt das *Emmausmahl* zu erkennen. Die Vertrautheit mit dem Thema und den damit verbundenen Vorstellungen würde schon vollkommen genügen. Dann wüsste man: In dem Moment, in dem Jesus das Brot am Tisch sitzend bricht und segnet, wird er von seinen beiden zunächst enttäuschten Jüngern überraschend als der auferstandene Messias erkannt. Physiognomisch wiedererkannt werden muss er dabei nicht. Er offenbart sich alleine in der sakramentalen Geste.

Soweit knapp über die Text- und Ereignisreferenz informiert, würde eine Bildphänomenologie nun eilig in die malerische Eigenwirklichkeit des Bildes eintauchen wollen. Ganz gemäß dem folgenden methodologischen Erkenntnisanliegen: Kunstwerke »enthalten Einsichten, die sich aus historischen [textuellen, js] Substraten alleine nicht herleiten lassen, die vielleicht mit der Darstellungskraft dessen zu tun haben, was man ein *Werk* nennt.« Denn »vom Anschaulichen auszugehen, ist die Grundmethode der Phänomenologie«. Diese »phänomenologische Betrachtungsweise« bietet »einen Schlüssel zu dem eigensten Bereich der Kunstgeschichte«. »Denn nicht nur Jesus Christus wird sich in Caravaggios Tischszene »offenbaren«, sondern darüber hinaus ist auch eine »künstlerische Sinnoffenbarung« im Bild selbst erfahrbar. Denn das Werk übersteigt, »transzendiert«, eigenbedeutsam jede Text- und Ereignisreferenz.

Also warum besinnen wir uns nicht sofort auf diese bildimmanente Transzendenz, den eigensinnigen Bedeutungszuwachs, den Caravaggio sehr wahrscheinlich im Malakt kreierte haben wird? Betrachtet man etwa das Fleisch in der Schale der Magd genauer, wird (wenig später) gefragt

vgl. PANOFKY
1955, 36-50

BOEHM 1985, 195

MESSERER 1957,
172, zitiert nach
DITTMANN 1992, 9

IMDAHL 1985, 195

werden, welche Bildlogik dahintersteckt, wenn der Rand der weißen Bluse noch durch die braun-opake Fleischfarbe hindurch zu schimmern scheint. Was ist wohl der genauere Sinn dieses Phänomens? Das wäre hier die phänomenologisch angemessene Frage.



Wozu also noch der Aufenthalt bei den in Frage kommenden Bibelstellen, wenn doch das Kunstwerk selbst sowieso schon »alle mitgewussten [...] Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt«? (IMDAHL 1979a, 432) Der Grund liegt in dem speziellen und paradoxen Darstellungsproblem, das denjenigen religiösen Bildern innewohnt, die – in der Fiktion – den von den Toten auferstandenen Jesus zu zeigen vorgeben. Die Bilder also, die einen Auferstehungskörper zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, zwischen Immanenz und Transzendenz, hervorbringen wollen. Immer schon waren die Versuche, das Undarstellbare doch noch zu figurieren die höchste Kunst. Von der Verkündigung, der Inkarnation bis zur Himmelfahrt Jesu »musste es jeden Maler vor beinahe unüberwindliche Hindernisse stellen, den Eintritt [und den Wiedereintritt im Akt der Auferstehung] der undarstellbaren Transzendenz in die Immanenz vor Augen führen zu wollen«. (GRAVE 2011, 157) Aufgrund dieser zu erwartenden Schwierigkeiten wird also erst einmal das Umkreisen des *Emmausmahls* im Orbit einer intensiveren Lektüre von Teilen der *Heiligen Schrift* bevorzugt.

*»Das heißt, der Glaube als glaubendes Verhalten wird selbst geglaubt, gehört selbst mit in das Geglaubte.«

»Theologie [Bildtheologie, js] ist ferner Wissenschaft des Glaubens nicht nur, sofern sie Glauben und Geglaubtes zum Gegenstand macht, sondern weil sie selbst aus dem Glauben entspringt.« (HEIDEGGER 1927a, 21ff.)

Die beiden Zitate entstammen einem frühen Vortrag, den Heidegger später, 1969, »in freundschaftlichem Gedenken an die Marburger Jahre 1925 bis 1928« dem Theologen Rudolf BULTMANN gewidmet hatte. Dieser hatte seinerseits den für das 20. Jh. einflußreichen Kommentar zum Evangelium des Johannes verfasst (1941)

Für eine exegetische Phänomenologie

Eine Phänomenologie des Bildes muss an dieser Stelle besonnener werden. Sie muss vielleicht theologischer werden. Aber wie stellt sich dann das Verhältnis von einer *Bildphänomenologie* zu einer frommen *Bildtheologie* dar? Es gestaltet sich genau so, wie das von »Phänomenologie und Theologie«* im Allgemeinen: Während die Theologie von vornherein immer schon glaubt – zuallererst an den Glauben glaubt –, kann die Phänomenologie die Theologie unvoreingenommen in ihren Erscheinungsweisen betrachten, ohne die Gläubigkeit immer schon voraussetzen zu müssen.

Bildtheologisch gedeutet, legt die christlich-sakrale Kunst mit ihrem »angestammten religiösen Offenbarungsanspruch« Zeugnis von den Ereignissen der biblischen Geschichte und ihren Glaubensinhalten ab. (KRÜGER 2001, 181) Sie spricht den gläubigen Betrachter mit seinen religiösen Voreinstellungen als immer schon Gläubigen an. So dient die christliche Kunst – weil sie, wie die Theologie selbst auch, »selbst aus dem Glauben entspringt« – der kontemplativen Andacht und so der Bestärkung des Glaubens, an den schon vorab geglaubt werden muss. In solchen Zusammenhängen von Frömmigkeitspraxis und Bildanschauung hält sich die *Bildtheologie* vornehmlich auf.

Hier geht es stattdessen aber um einen kunstwissenschaftlichen Bildbegriff und um eine *Phänomenologie des Bildes*; und es geht präziser formuliert um eine *Phänomenalität der Phänomene**, die nun aber insbesondere unter theologischen Gesichtspunkten agiert. Oder besser gesagt: Es geht nun um ein Verfahren, das mit einer kommentierten und hermeneutisch erweiterten Bibelikonographie arbeitet. Diese Anbindung der Bildanschauung an eine mitgeführte Exegese der Referenztexte setzt dabei, sie schon betont, weder die »wirkliche Existenz von Transzendenz noch den Glauben an diese« voraus. (BRÖTJE 2001, 141) Es handelt sich stattdessen um eine Werkbetrachtung, die sich nun auch auf die konkrete Verfasstheit des Bibeltextes, auf seine Worte, seinen Satzbau, seine Inszenierung hin ausweitet. Man könnte deswegen auch probeweise von einer *exegetischen Phänomenologie* sprechen.

*zur
Phänomenologie
/Phänomenalität
der Phänomene
vgl. STÖHR 2018,
12ff., 67, 86, 219,
232. [Das Seh-
bare und das Un-
sehbare. Teil 1]
ferner: STÖHR
2016

Zum Ende seines Evangeliums wird Lukas seinen Lesern dann die dramatische *Emmaus*-Geschichte erzählen, um eben eine nicht unerhebliche Argumentationslücke in der Beweisführung der Auferstehung Christi zu schließen. Aber soweit ist es noch nicht. Wir sind erst am Anfang. Wir befinden uns noch nicht einmal in der Geschichte, sondern vor der Geschichte. Wir befinden uns noch im Vorwort. Und der versierte Autor Lukas gehört zu den »Dienern des Wortes«. Aber was heißt das? Lässt er die Jesus-Gestalt durch seine Schrift »Wort« und Text werden? Malt er mit Worten. (HUIZING 1996a, 17) Und innerhalb dieser Texte kommt zunächst zur Sprache, dass Jesus »das Wort Gottes« ist.

Was es heißt, »Diener des Wortes« zu sein, lässt sich genauer erfahren, wenn noch ein weiteres, zweites Vorwort, der hochbedeutsame und exegetisch umstrittene Prolog des *Johannes*-Evangeliums, hinzugezogen wird. Dieser Prolog ist ein Para- oder Metatext, der auch deshalb immer wieder untersucht und gedeutet worden ist, weil er Gottvater und das Wirken von »Gottes Wort« von Anbeginn der Welterschöpfung bis zur Erlösung des Menschen in einen verständlichen Gesamtzusammenhang zu rücken versucht. Erst nach dieser klärenden Gesamtdeutung

allen Geschehens beginnt Johannes dann, seine eigene Jesus-Geschichte zu erzählen. Dieser Prolog liest sich bekanntlich »hymnisch« wie folgt:

»¹Im Anfang war das Wort,
und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.
²Dieses war im Anfang bei Gott. ³Alles ist durch das Wort geworden
und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.
⁴In ihm war Leben und das Leben war das Licht der Menschen.
⁵Und das Licht leuchtet in der Finsternis und die Finsternis hat es
nicht erfasst. [...]
⁹Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt.
¹⁰Er war in der Welt und die Welt ist durch ihn geworden, aber die
Welt erkannte ihn nicht.
¹¹Er kam in sein Eigentum, aber die Seinen nahmen ihn nicht auf.
¹²Allen aber, die ihn aufnahmen, gab er Macht, Kinder Gottes zu
werden, allem, die an seinen Namen glauben, ¹³die nicht aus dem
Blut, nicht aus dem Willen des Fleisches, nicht aus dem Willen des
Mannes, sondern aus Gott geboren sind.
¹⁴Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt
und wir haben seine Herrlichkeit geschaut, die Herrlichkeit des
einzigen Sohnes vom Vater, voll Gnade und Wahrheit. [...]
¹⁶Denn aus seiner Fülle haben wir alle empfangen, Gnade über
Gnade.
¹⁷Denn das Gesetz wurde durch Mose gegeben, die Gnade und die
Wahrheit kamen durch Jesus Christus [...].«
(JOHANNES um 90 n.Chr. 1,1-18; Prolog)

Ausgelassen
sind hier die
Verse, die
vermutlich
nachträglich,
sekundär, in
redaktioneller
Bearbeitung
des Textes von
weiteren Mit-
verfassern er-
gänzt worden
sind.
(Vgl. SÖDING
2010, 21-30)

»Am Anfang steht die Hermeneutik«

(DERRIDA 1964, 105)

Es sieht hier so aus, als müssten wir – um letztendlich die Bildwelt von Caravaggios *Emmausmahl* einmal einsehen zu können – nicht erst bei Adam und Eva einen Anfang suchen. Wir müssen mit diesem Prolog des *Johannes-Evangeliums* ganz an den Anfang, den Uranfang, zur Schöpfungsgeschichte, zurückschauen. Dieser Prolog »nach Johannes« ist nämlich »eine christologische Rekonstruktion der *Genesis*«, weil Gott »die Welt durch sein Wort [λόγος, Logos, js] erschaffen hat: indem er spricht. *Logos* bedeutet nicht nur das (geschriebene und gesprochene) Wort, sondern auch das Sprechen selbst und den Sinn, den es macht.« Der erste Schöpfungsakt ist die wörtliche Erschaffung des Lichts. »Dieses Licht leuchtet, bevor es Sonne, Mond und Sterne am Himmel gibt. [...] Es ist das Licht Gottes selbst, das der Welt das Leben schenkt, weil

es das Licht des Logos« sei. (SÖDING 2010, 25) Johannes fasst für seine Leser in seinem Prolog diese Schöpfungsgeschichte aus dem *Alten Testament* hermeneutisch-theologisch betrachtet noch einmal zusammen. Dort im *Buch Mose* steht bekanntlich geschrieben:

»¹*Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde [...]*
³*Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht.*
⁴*Gott sah, dass das Licht gut war. Und Gott schied das Licht von der Finsternis [...]*«
(1. MOSE, Genesis 1,1-4)

In Bezug gesetzt zum *Johannes*-Prolog lautet das so:

»¹*Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.*
²*Dieses war im Anfang bei Gott.*
³*Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist. [...]*⁵*Und das Licht leuchtet in der Finsternis*«. (JOHANNES 1,1-5)*

Die Textausschnitte beziehen sich ganz offensichtlich aufeinander, das ist leicht zu bemerken. Allerdings war in der Zwischenzeit viel geschehen. Und es gibt einen alles entscheidenden Unterschied. Die alttestamentarische Urgeschichte, der Sündenfall, das Empfangen der zehn Gebote durch Moses, Abrahams harte Probe durch Gott usw. – diese Begebenheiten sind für den *Johannes*-Prolog Vergangenheit: Der allmächtige Gottvater hatte die Welt durch den Logos, alleine durch sein Wort, erschaffen. Nun aber, in den Zeiten von Lukas und Johannes, war »das Wort [...] Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt«. Das ist das entscheidend Neue; davon erzählen die neuen Diener des Wortes nun.

Das vorweltliche und präexistente Sein des »Wortes«, das »bei Gott« ist – oder griechisch: das Sein des Logos – sei in diesen Texten Mensch geworden in der Erlöserfigur Jesus Christus. Sie sei die »vollkommenste Weise der Immanenz [des Im-Diesseits-Seins,js] des transzendenten Logos *in der Welt*«. (THEOBALD 1988, 130) Der göttliche Logos, Gottes Wort, komme in Jesus Christus in die Welt und unter die Menschen. Im *Johannes*-Evangelium offenbart sich Jesus immer wieder selbst als der

*»Die erste Teilstrophe (Joh. 1.1.f.) erhellt die theologischen Voraussetzungen der Schöpfung: Sie bestehen im Gottsein Gottes, des Vaters, und in der von Ewigkeit her bestehenden Anteilhabe des Logos am Gottsein des Vaters.«

»Das uranfängliche *Wort* ist kein *zweiter Gott*«. Es sei und bleibe »zu Gott gehörig« in »radikaler Unterscheidung zwischen Gott und dem Logos« und in »radikaler Partizipation des Logos am Gottsein Gottes«. (SÖDING 2010, 25ff.) – »wesensgleich«; »in personaler Gemeinschaft mit Gott« (THEOBALD 1988, 492)

Der Logos-Begriff mit seinen jüdisch-hellenistischen Rückbezügen sei mehrdeutig und vielschichtig: z.B. auch im Sinne einer präexistenten Weisheit oder als kosmisches, weltbegründendes Prinzip oder als eine alles durchdringende Wirkkraft, als »Pneuma«. (EBD., vgl. z.B. etwa HENTSCHEL 2015)

fleischgewordene Logos. Etwa indem er mit *Ich-bin*-Sätzen formuliert: »*Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis wandeln.*« (JOHANNES 8,12) Der Sohn verkörpert »das Wort« des Vaters. In seinem Auftrag erschuf »das Wort« die Welt und in seinem Auftrag wurde es in Jesus ein irdischer, sterblicher Mensch aus Fleisch und Blut. Jesus verkündet »das Wort Gottes« und wirkt durch sein Wort. Er sei dieses »Wort Gottes«, das prophetisch »über die Grenzen aller vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Geschichte hinausblick[e]«. (SÖDING 2011, 260) So soll man sich das vorstellen. So stellt es uns die Schrift vor. Und so wird es auch wichtig fürs *Emmausmahl*.

Der Prolog macht so deutlich, dass die Jesus-Narration, die nun folgt, nicht erst mit der Geburt des Gottessohns beginnt. Sie beginnt in Wahrheit bereits schon mit der Erschaffung der Welt. Kosmologie und Heilsgeschichte, Schöpfung und Offenbarung und Gnade, Anfang und Ende gehören untrennbar zusammen. Der *Johannes*-Text erinnert seine Leser in der erklärenden Einführung also daran, dass der Logos, »Gottes Wort«, zuerst präexistenter »Mittler der Schöpfung« gewesen sei. Auch war das »Wort« »Mittler der Offenbarung« (Gott offenbart sich dem auserwählten Volke Israel durch das Wort, *AT*). Und nun, in den Evangelien, wird es letztlich auch inkarnierter »Mittler der Erlösung«. (DERS. 2010, 25ff.) Der Autor macht klar, dass die nun folgenden Begebenheiten aus dem Leben Jesu in diesem weit geschlagenen Bogen, mit reflexiven Rückbezügen, erzählt werden müssen. Deshalb beginnt das *Johannes*-Evangelium seine Geschichte genau so, wie sie beginnt.

In Caravaggios *Emmausmahl* wird ein ebensolcher Bogen mit erklärenden Rückbezügen zum *Alten* und *Neuen Testament* geschaffen. Es wird keineswegs nur eine naturalistisch wirkende Momentaufnahme eines dramatischen Augenblicks repräsentiert. Das Bild besteht bei aller scheinbaren Schlichtheit aus verschiedenen Meta-Diskursen, die jeweils eigene Reflexionsschritte anschaulich machen. Und dieses Bild hat quasi auch sein eigenes Vorwort. Der Ort von Caravaggios malerischer Eigenartikulation eines bildnerischen Prologs findet sich in der rechten oberen Zone. Es ist möglich, das Vorzeigen der herbeigebrachten Fleischrippen in einer Schale als piktorales Vorwort zur Geschichte des *Emmausmahls* zu sehen. Die Art und Weise der Darbietung wirkt von der Bildhandlung isoliert und fällt zeitlich und inhaltlich aus der Szene heraus. Es ist ein Prolog, in dem zugleich die Schöpfung einer Bildwelt, die »Fleischwerdung des Wortes« und der Opfertod Christi wie auf dem Präsentierteller als bildimmanenter Kommentar dargeboten werden. In der metallenen Schale ist die Zeit wie zusammengezogen. Alles Wichtige ereignet sich in ein und demselben Stück Fleisch zugleich.



»Fleisch und Knochen« (LUKAS 24,39)

Wie bereits schon angedeutet wurde, bleibt die Darstellung des Fleisches opak. So kann der obere Rand der weißen Bluse, der eigentlich verdeckt sein müsste, als Wellenform durch die schleierhafte Fleischsubstanz hindurch scheinen. Deutlich wird damit auch, dass der Fleischberg, auf dessen Vorderseite das Beleuchtungslicht spielt, während einer viel späteren Phase des Malaktes hinzugefügt worden sein muss – also als die alte Magd schon fertig ausgeführt gewesen war. (BELLUCCI 2017, 350f.) Diese auffällige Phänomenausprägung gewinnt so über ihre Inhaltsqualifikation als ›Fleisch‹ eine »motiv-transzendierende Anschauungsbedeutung«*. Ich sehe in ihr die Erscheinungsbedeutung eines erst noch Im-Werden begriffenen Fleisches. Das Fleisch im Zustand eines *non finito*, eines Stücks Malerei, das sich zu Fleisch inkarnieren wird. Es wird im Bild dazu werden, wenn es sich je einmal vollenden würde. Ich sehe buchstäblich eine Fleischwerdung vor mir. Eine Fleischwerdung im Sinne von einer malerischen Hervorbringung und Bildwerdung – eine Fleischschöpfung im herangetragenen Gastmahl.

Im »Prolog« des *Emmaus*-Bildes wird also eine Fleischwerdung im buchstäblichen Sinne vor Augen geführt. Dabei wird wiederum er-

*Zu solchen prägnanten Formulierungen vgl. BRÖTJE 1990, 90

scheinungsimmanent ersichtlich, dass die innerbildliche Fleischwerdung über zwei in sich gegensätzliche Prozesse verläuft. Zum einen wird der ›Fleischberg‹ durch erste lasierende Übermalungsschichten über der Brust der alten Frau Schritt für Schritt inkarniert. Zum anderen verliert das Fleisch aber auch dort wieder an Form und Verkörperung, wo



es im Schatten liegt. In diesen verschatteten Bereichen versinkt es im Bildgrund wie in einer Höhle und deinkarniert, entkörperert sich zusehends wieder. Die dunkle Vertiefung in der Mitte des ›Fleischbergs‹ verbindet sich nach rechts hin vollständig mit dem einförmigen und unfigurierten Bildgrund, dem Hintergrund, dem Schöpfungsgrund – der Substanz der Malerei –, aus dem heraus das Gemälde alle Bildwelt Gestalt werden lässt. Von die-

sem Bilddunkel her, diesem dunklen Nichts auf der Hinterseite der angestrahlten ›Fleischwand‹ nehmen dann die Rippenknochen in leichter Biegung langsam wieder Formen an, bis die plastisch gewordenen hervorleuchtenden Rippenenden sich nach rechts, sich zum Bildrand hinwenden.

Was das Werk Caravaggios hier in seiner Meta-Reflexion* vorführt, ist nichts Geringeres als ein malerisches Selbstexperiment, ein gemalter Kommentar zu der Frage: Wie kann Malerei nach 1600 das Mysterium der Inkarnation, der Fleischwerdung des *Logos* – und das noch größerer Mysterium: wie kann Malerei den unvorstellbaren Auferstehungsleib Christi zwischen ganz Mensch-Gewesen-Sein, Gestorben-Sein, Auferstanden-Sein und Zum-Himmel-Fahren-Werden – in einem bildlich-figürlichen In-Erscheinung-Treten überhaupt fassen? Sicher nicht in der bloß dasitzenden Jesus-Figur selbst. Dazu bedarf es stattdessen eines ›Vorworts‹ zur Thematisierung des Darstellungsproblems.

Dabei kommt der Überblendung von Fleisch und Haut, beziehungsweise dieser opak bleibenden, lasierend aufgetragenen Übermalung eine besondere Bedeutung zu. Das Zurückkehren des Fleisches in den unfigurierten Bildgrund kann als Äquivalent für die Rückkehr in einen Schöpfungsgrund angesehen werden, aus dem alles entspringt. Die halbdurchsichtig gebliebene Frontseite auf der Brust der Magd dagegen stellt sich als Reflexion über den Auferstehungskörper dar, wie ihn die Jünger der Erzählung nach wohl vor sich sehen: »kein Geist«, nicht immateriell also, aber auch kein Mensch mehr, nicht nur scheinotot gewesen. Und dennoch zugleich immer noch aus »Fleisch und Knochen«.

*Zu weiterführenden Überlegungen zum Thema Selbstreflexion – Malerei und Inkarnation – die aufschlussreichen Ausführungen von BLÜMLE 2012, 189-222 und KOOS 2007, 2017.

Ferner hier S. 141

Ein Körperzustand im Noch-Inkarniert-Sein. Das heißt einerseits im aufrecht erhaltenen Zustand des noch Fleisch-Geworden-Seins. Dazu hat Caravaggio begonnen, Fleischlichkeit im Medium der Farbe Strich für Strich zu verkörpern. Dann aber handelt es sich andererseits doch auch schon um einen Übergangszustand zu einer transzendenten Leiblichkeit. Diese Gleichzeitigkeit zweier Zustände übersetzt die Malerei in ein Transparent-Bleiben des Fleisches, des Leibes. Inkarnation und Transzendenz in Gleichzeitigkeit – in einem Sowohl-als-Auch.

Kurz nach den Begebenheiten in der Herberge im Ort *Emmaus* erzählt Lukas' Text weiter, dass der wieder auferstandene Jesus von Nazareth am Osterabend unter seinen Jüngern erschienen und »in ihre Mitte« getreten sei. Die Jünger »erschrakten und hatten große Angst, denn sie meinten, einen Geist zu sehen.« (LUKAS 24,37) Die ungläubige Reaktion seiner früheren Gefolgschaft auf das Mysterium der plötzlichen körperlichen Anwesenheit des Gekreuzigten erfordert eine umgehende sprachliche Intervention zur Authentifizierung und zur heilsgeschichtlichen Aufklärung des Geschehens.

»³⁸Da sagte er zu ihnen: Was seid ihr so bestürzt? Warum lasst ihr in eurem Herzen solche Zweifel aufkommen? ³⁹Seht meine Hände und Füße an: Ich bin es selbst. Fasst mich doch an und begreift: Kein Geist hat Fleisch und Knochen (Gebein, js), wie ihr es bei mir seht.« (EBD., 24,38-39)

Jesus weist seine Jünger also ausdrücklich darauf hin, aus »Fleisch und Knochen« und kein »Geist« zu sein. Wenn Caravaggio nun dem Bildbetrachter vorab – in seinem gemalten ›Vorwort‹ in der rechten oberen Ecke – Fleisch und Knochen servieren lässt, greift er, so wie Lukas' *Emmaus*-Erzählung auch, dem eigentlichen Osterabend vor, indem er Jesus vorab schon einmal erscheinen lässt. In den anderen Evangelien wird sich der Auferstandene seiner Jüngerschar erst am Ostertag als wiedererweckt zeigen. Nur im *Lukas*-Evangelium ist davon die Rede, dass Jesus sich schon vorher den zwei Jüngern exklusiv offenbart. Dass der *Lukas*-Text eine zeitlich vorgelagerte Tavernen-Episode liefert, hat plausible Gründe, die noch einsichtig zu machen sind. Caravaggios Bild zeigt jedenfalls, dass es von den noch kommenden Jesus-Worten – Ich bin »kein Geist«, sondern aus »Fleisch und Knochen« – sehr wohl weiß.

Und als wäre das nicht genug, ist noch der ovale Riss, das sich auftuende Loch im Stoff der Bluse der alten Magd zu bemerken. Es tut sich oberhalb des Fleisches auf. Und es ist mit diesem durch einen dunklen minimalen Kanal nach unten verbunden. Sollte diese ovale Öffnung metaphorisch und doch ganz offensichtlich zusammen mit dem



»Fleisch und Knochen« bildsemantisch auf die Seitenwunde des Gottessohnes und damit auf die zurückliegende Passion verweisen? Sind »Fleisch und Knochen« dort oben im Bild die alternative Verkörperung von Jesus Christus, dem »Lamm Gottes«? (JOHANNES 1,29)

Aber nicht nur der halbdurchsichtige Verlauf der schmalen Blusenkaute nach rechts ist phänomenologisch bedeutungsgenerierend. Auch ihre eigensinnige Entwicklung nach links – dorthin, wo sie sich unter das Obergewand schleicht und von diesem senkrecht nach oben aufgenommen wird – auch dieser Kantenverlauf erzeugt seitlich von sich selbst eine dunkle, eigenbedeutsame »Schattenfigur« auf der nackten glatten Haut. Wie ist dieser Schattenwurf in seiner spezifischen Formbildung und Ausdrucksverwandlung auszulegen? Welcher Anschauungssinn kommt in dieser Umrissform intuitiv, ahnbar und schemenhaft, in Betracht?



»Christus tritt sanft aus den Schatten heraus, umhüllt von einem niedrigen, warmen Licht, das, von links kommend, einen Teil seines Gesichts und die segnende Hand beleuchtet, das ganze Tischtuch einnimmt und sich schließlich auf die stehenden Personen ausweitet, um sich auf der Brust der alten Frau im Schatten zu verlieren. Es hinterlässt einen Effekt mit den Umrissen eines Fisches, ein seit dem frühesten Christentum verwendetes Symbol, um die Gegenwart Christi anzuzeigen.«

(DAL BELLO 2010, 74f.)

Aus der Schattenform auf der Brust steigt demnach unergründlich und wie selbstlebendig die Anmutung »eines Fisches« auf. Caravaggio hatte diese *Emmaus*-Szene fünf Jahre früher mit einem vergleichbaren Setting übrigens schon einmal im Auftrag des römischen Marchese Ciriaco Mattei gemalt. Für dessen Sammlung war damals auch die Darstellung des Knaben *Johannes' mit dem Widder* (1602) entstanden. Die erste Mahl-Version von 1601 fällt dabei sehr viel üppiger, farbiger und dramatischer aus. Aber auch hier existiert schon ein merkwürdiger Fisch-Schatten oder Schatten-Fisch, der rein sachlich nicht durch das Beleuchtungslicht zu legitimieren ist. Der Maler zitiert sich also in der zweiten Version des Bildes quasi selbst, wenn er einen Schatten einem Fischumriss annähert. Nur mit dem Unter-



CARAVAGGIO; *Emmausmahl*, 1601. Öl auf Leinwand, 141 x 196,2 cm. Erste Version, Detail mit Fischschwanz-Schatten.

schied, dass sich die Figuration eines Fisches mit Schwanzflosse in der ersten Version in dem Schattenwurf eines überfüllten Früchtekorbs einstellt. (SCRIPNER 1977, 376) In beiden Fällen schafft der Maler gleichermaßen ikonographisch klar identifizierbare, symbolische Zeichen für die unsichtbare Anwesenheit von Jesus Christus im Raum. Es handelt sich stets um eine Art von ins Bild gesetzten Gedächtnisstützen.

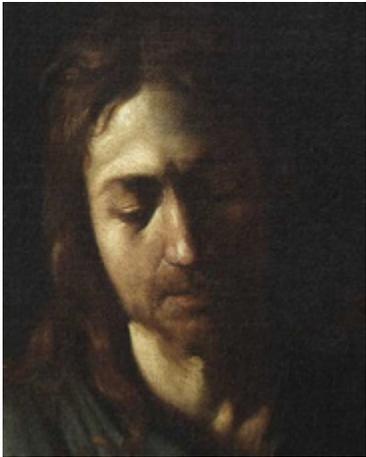
Phänomenologisch betrachtet, wird der Schattenwurf also instrumentalisiert und semantisiert zu einer Fisch-Anmutung, um so quasi flankierend auf das eigentlich undarstellbare Transzendente zu verweisen. Nötig werden diese Gesten, weil der repräsentierten Jesusfigur, die im Zentrum des Bildes Platz genommen hat, eben gerade nicht anzusehen ist, dass hier gerade der auferstandene Logos, das »Wort Gottes«, der Messias erschienen ist. Derjenige also, der durch sein Selbstopfer gerade den Tod überwunden hat. Dort am Tisch sitzt lediglich ein gemalter Mensch – ein friedfertig wirkender Mann mittleren Alters, dem man erst noch abnehmen muss, für Jesus Christus, den Herrn eintreten zu können.

Die Gesichter: Wiedergänger in den Bildern

Niemand ist im Stande, alle Bilder Caravaggios gleichzeitig zu sehen. Man kann sie nur nacheinander und vergleichend in Zusammenstellungen anschauen. Nur Caravaggio selbst hatte sie wohl alle im Kopf, jedes Detail, jede einzelne Stofffalte, jede Bildvariante, die Abweichungen in den einzelnen Versionen eines Bildthemas – jede Pore der Haut, jede Unreinheit unter den Fingernägeln. Er kannte seine Modelle in und auswendig. Teilweise reisten sie in seiner Entourage. Und er setzte sie, wie unschwer zu erkennen ist, wenn man sich erst einmal einen Überblick verschafft hat, häufiger und sehr kalkuliert in unterschiedlichen Rollen und Konstellationen immer wieder ein. Diese Besetzungsstrategie hatte im Laufe der Zeit gravierende Auswirkungen.

Vermutlich hat Caravaggio im gleichen Jahr, in dem seine zweite Version des *Emmausmahls* entstanden ist, auch die Arbeit zum *Salome*-Bild mit dem abgetrennten Haupt des *heiligen Johannes dem Täufer* aufgenommen. Dort ist die Szene festgehalten, in der der Scharfrichter den schon vom Leib geschlagenen Kopf für Salome in eine bereit gehaltene flache Schale legen wird. Es ist überhaupt nicht ausgeschlossen, dass es sich dabei sogar außerbildlich um ein und dieselbe Schale aus dem Küchenhaushalt seines einflussreichen Protektors gehandelt hat. So kam sie sowohl im *Emmausmahl* wie im Bild mit *Salome mit Haupt des hl. Johannes* gleich zwei Mal als Requisite zum Einsatz.*

*»I borrow bodies and objects«. (CARAVAGGIO, zitiert unter PINACOTECA BRERA: *Eyes wide open*, 2016)



rechts: CARAVAGGIO; *Salome mit dem Haupt des hl. Johannes des Täufers*, 1606/7. Öl auf Leinwand. 91,5 x 106,7 cm. Ausschnitt.

Einmal liegen nun also »Fleisch und Knochen«, »das Wort Gottes«, in dieser Schüssel; ein anderes mal dann der abgetrennte Kopf des Heiligen. Die dargebotene Schale ist, zusammen mit der in beiden Bildern vertretenen greisen Magd, das Vermittlungsglied zwischen den beiden Bildern. Über die jeweiligen Grenzen der Einzelwerke hinweg entsteht so eine theologisch wirksame Austausch- und Verweisbeziehung zwischen dem herangetragenen Fleisch, in Stellvertretung für Jesus Christus, und dem herangereichten Kopf von *Johannes dem Täufer*. Dieser selber ist eine historisch gesicherte und für die katholische Kirche hochbedeutsame Figur, auch weil er das *Alte* mit dem *Neuen Testament* verbindet. Der Heilige war älter als Jesus und gilt als dessen Vorläufer und

Wegbereiter. Er taufte den jungen Mann aus Nazareth. Und er wurde selber noch vor dessen Kreuzigung gefangengenommen und hingerichtet. Insofern verweist das *Emmausmahl* durch die naheliegende Austauschbeziehung der Schaleninhalte – Fleisch/Kopf oder Kopf/Fleisch – einerseits auch zurück auf den schon vorausgegangenen Märtyrertod von *Johannes dem Täufer*. Dessen Hinrichtung erscheint als »Präfiguration des Kreuzestodes Christi«. (KROSCHEWSKI 2002, 98) Und insofern verweist die Enthauptung des Johannes auf theologischer Ebene andererseits voraus auf den Opfertod Christi. Und der Prophet *Johannes der Täufer* war es, der in Jesus auf der Stelle »das Lamm Gottes« erkannt haben soll, das gekommen sei, »die Sünde der Welt hinweg-[zu]nehmen«. (JOHANNES, 1,29) In dieser metonymischen Verschiebung und Überschreibung würde dies zugleich bedeuten, dass die Magd im Bild dem Betrachter auch das »Osterlamm« auf ihrer Schale präsentiert.

Theologisch sind diese Verweisketten allgemein bekannt. Und darauf kommt es hier auch gar nicht ganz so sehr an. Denn auf bildtheoretischer Ebene sind die Auswirkungen, die sich aus dem Vergleich der beiden Bilder ergeben, interessanter. Es sollte nun auffallen, dass das Haupt des Johannes und das Antlitz Jesu nach ein und demselben Modell gemalt sind. Ist das einmal erkannt, liegt folgender Schluss nahe: Durch diese Überblendung und Verschränkung der Gesichter der beiden Dargestellten entsteht eine neue Bedeutungserweiterung und eine Bedeutungsübersetzung. Auf der Ebene des Darstellers, dem selben zwei mal wiederkehrenden Modellgesicht, werden die repräsentierten Figuren so austauschbar. Der am Tisch Sitzende und der Geköpfte sind in diesem Fall identisch, sie sind ein und dieselbe Person. Diese Feststellung hat nun aber bedeutende Auswirkungen darauf, was und wie im *Emmaus*-Bild erzählt wird.

Caravaggio hat nämlich innerbildlich ein Problem reflektiert, das wie gesagt alle Darstellungen des Auferstandenen unausweichlich betrifft. Jesus Christus war zwar gestorben und tot, aber wenn der Künstler ihn als den Auferstandenen zeigen wollte, konnte er ihn nur so darstellen, als wäre er immer noch am Leben: naturalistisch mit seinem »empirischen Körper«. Der schon transzendente Anteil dieses Körpers bleibt dagegen für immer undarstellbar. Nur anhand der eingemalten Wundmale (und möglicher Weise der Darstellung ihrer ungläubigen

»Zum einen gilt: Wer von der vergleichenden Wahrnehmung auf das Einzelbild zurückkehrt, macht die im Vergleich erkannten Gemeinsamkeiten und Differenzen als neue Kategorien der Sinnstiftung fruchtbar; er sieht im Einzelwerk »Dinge« – formale Eigenheiten, Gesten, Objekte, Bezüge zwischen den dargestellten Objekten und Akteure –, die er zuvor nicht gesehen hat. Dieses im Einzelbild Neu-Erkannte kann bei der Rückkehr zum großen Ganzen wiederum als Vorgabe für neue Verknüpfungen dienen.«

(THÜRLEMANN 2013, 16)

»Caravaggios Schaffensprozess ist in dieser Hinsicht äußerst rational.«

(TREFFERS 2002, 48)

»Jedes Werk der bildenden Kunst wird von den übrigen Werken, mit dem zusammen es ein *hyperimage* bildet, aufgrund der vergleichenden Aktivität des Rezipienten, gleichsam kommentiert und gedeutet.« (THÜRLEMANN 2013, 20)

Alternativ zur Vorstellung eines *hyperimage* könnte auch allgemeiner von *interpikturalen* Beziehungen gesprochen werden: »Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von einem in ein Anderes.« (VON ROSEN 2011, 208)

Parallel dazu: Konzepte der *Intertextualität* vgl. STIERLE 1984, 139-150; LACHMANN 1984, 133-138

Prüfung; vgl. Caravaggio: *Ungläubiger Thomas*; hier S. 139ff.) lässt sich die paradoxe Körperlichkeit des Wiedererweckten, des Untoten, mitteilen. So oder so bleiben aber alle Lösungsversuche solcher Art unbefriedigend. Sie können das Problem immer nur aufschieben und an einen anderen Ort im Bild verschieben.

Caravaggio aber hat den bereits gestorbenen Jesus in sein *Emmamaahl* hineingeholt und mitanwesend gemacht. Nicht direkt natürlich, sondern indem das *Salome*-Bild mitgesehen wird. Die beiden Bilder können zu einem *hyperimage* werden. Im *hyperimage*, im Zusammensehen der Bilder, zeigt sich das identische Gesicht (dasselbe Modell) einmal tot in der Schale und einmal – wiedergekehrt – lebendig und ruhig am Tisch dasitzend. Wenn man zudem die Schüssel mit dem Fleisch betrachtet, stellt sich in der Vorstellung ein »Phänomen der Montage« ein. Dabei geht der Betrachter vom »existierenden, bereits bedeutungstragenden Einheiten« aus (THÜRLEMANN 2006): Die Mittelfigur am Tisch wird leicht als dargestellter Jesus beim Abendmahl erkannt. Und »in einem Prozess von Arrangement und Re-Arrangement übergreifende[r] Einheiten« wird im Zusammenspiel mit dem *Salome*-Bild eine neue Bedeutung geschaffen: Auch das Haupt Jesu wird in die (Opfer-)Schale gelegt worden sein, in der nun im metonymischen Austausch »Fleisch und Knochen« zu sehen sind. Der Messias ist natürlich nicht enthauptet worden so wie der Täufer. Es geht lediglich um eine geschickte metonymische Verschiebung. Über die Schale und ihren Inhalt kommt der gestorbene Körper des Gottessohns ins Spiel, ohne dass er wirklich im Bild zu sehen sein muss.

Schaut man sich zudem die beiden gleichen Köpfe noch etwas genauer an, ist noch eine weitere phänomenologisch eigenbedeutsame Gemeinsamkeit festzustellen. Jeweils liegt die rechte Gesichtshälfte hell im Beleuchtungslicht. Die linke dagegen ist bereits hier wie dort verschattet und das Auge wirkt wie schon geschlossen. So schleicht sich in die beiden Häupter über die geteilten Gesichtshälften und über die Färbung des Inkarnats der Hinweis ein: Im Übergang vom Licht zum Dunkel hat sich die Grenze vom Leben in den Tod – vielleicht auch von Auferstehung – in die Physiognomie schon eingeschrieben. Wolfram Pichler sprach deswegen anderenorts von Körpern und Köpfen, die wie »auf der Kippe« wirken. (PICHLER 2006, 139; 2010, 34)

Was nun die gängige Caravaggio-Forschung angeht, wäre hier folgendes anzumerken und noch zu ergänzen: Klar ist: Caravaggio lässt die im Atelier Modell stehenden Darsteller mit ihren Requisiten im Rollenspiel immer wieder in unterschiedlichen und sogar in sich widersprechenden ikonographischen Bildmotiven palimpsestartig wiederkehren.

Dieser Befund wird als eine bewusst eingesetzte Bildstrategie gewertet. (PRATER 1992, PICHLER 1999, KRÜGER 2001, VON ROSEN 2003, 2009)

Die daraus resultierenden Irritationseffekte auf Seiten des Rezipienten wären demnach feine, bewusst einkalkulierte ironische Brechungen auf der Oberfläche der Repräsentation. Diese hätten Einfluss auf die Semantik des Bildes und auf »die Vermittlungsleistung seiner Inhalte«. (VON ROSEN 2009, 13) Die instabile Verbindung zwischen Modell und Rolle »führt zu einem gewollten Zwiespalt zwischen der Erscheinung der Gestalten und dem Rang ihrer ikonographischen Bedeutung«. (PRATER 1992, 25, 152) Genau dies war auch schon den gebildeten Zeitgenossen Caravaggios aufgefallen. Und die so einsetzende referenzielle Verwirrung zielt absichtlich darauf, die Differenz zwischen dem realen Darsteller und dem fiktiv Dargestellten, zwischen »Sein und Bedeuten« (KRÜGER 2001, 245), zwischen Realpräsenz in der Ateliersituation und zeichenhafter visueller Repräsentation, im Bild bewusst zu halten. Caravaggio würde so immer auch die »Vermitteltheit« (EBD., 250) aller malarischen Illusionsbildung mitausstellen.



links: CARAVAGGIO; *Amor als Sieger*, 1601/2; rechts: CARAVAGGIO; *Johannes der Täufer (mit Widder)*, 1602, jeweils Öl auf Leinwand. (Details). Dasselbe erotisch inszenierte nackte Knaben-Modell einmal in der Rolle des frivolen Liebesgottes der römischen Mythologie, ein anderes Mal in der sakralen Rolle des jugendlichen christlichen Heiligen.

Die Forschung konzentriert sich dabei vorwiegend auf diese zersetzende Überschreitung der ikonographischen Bedeutungen, die sich eben dadurch ergeben, dass ein und dasselbe Aktmodell – etwa ein nackter römischer Straßenbursche – einmal den jungen Gott *Amor* und gleich anschließend den verehrten heiligen *Johannes* als Knabe verkörpert. Dem Wiedererkennen des Darstellers, das heißt der unübersehbar störende »Mitsprache des Modells«, wird dabei eine selbstreflexiv-selbstkritische Funktion eingeräumt. Die partielle Desillusionierung des Betrachters dient der gängigen Meinung nach letztlich dazu, innerbildlich die

»trügerische Macht«, das heißt die täuschend echte »präsentische Wirkung« des trügerischen Gemäldes zu reflektieren. (VON ROSEN 2003, 2006) Der sinnlich-frivol posierende *Johannes*-Knabe etwa kann nicht mehr uneingeschränkt, wenn überhaupt noch, mit gutem Gewissen als asketischer christlicher Heiliger angesehen werden. Und auf den erotischen *Amor*-Knaben färbt ganz unpassend der heilige Ernst des christlichen Martyriums ab. Caravaggios mythologische und sakrale Bildfiguren spiegeln und überblenden sich gegenseitig und werden unter diesen Begleitumständen ambivalent und »oxymoronisch«. (WILKENS 1999, 36)

Eine klare semantische Produktivität beobachtet dagegen nur Abrecht Wilkens ansatzweise in seiner wenig beachteten Dissertation bei K. Heinrich und R. Preimesberger. In der Überblendung und der Modellidentität vom *Amor* und *Johannes* mag Caravaggio der Entwurf einer erotischeren, »generöseren Religion« anstelle des streng moralischen Katholizismus vorgeschwebt haben. (WILKENS 1999, 38, 83/87)

Eine ganz ähnliche Argumentation, die über die Präsenz des gleichen Modells in unterschiedlichen Bildern läuft, findet sich auch beim Darsteller des heidnischen Scharfrichters in Caravaggios *Enthauptung des Johannes* (1608). Dieser kehrt in einer semantischen Verschiebung im gleichen Jahr noch als nun schon bekehrter und gläubig trauernder Christ im *Begräbnis der hl. Lucia* wieder. (TREFFERS 2002, 45)

CARAVAGGIO; *Opferung des Isaak*, ca. 1603; 104 x 135 cm. Öl auf Leinwand. Ausschnitt.

Zu ergänzen wäre an dieser Stelle nun aber, dass das Wiederverwenden und Wiedererkennen des Modells nicht grundsätzlich einen beabsichtigt negativ-selbstkritischen Einfluss auf das Bildthema ausüben muss. Stattdessen kann der Bedeutungstransfer von einem Bild in das andere sehr wohl auch bildsemantisch produktiv sein – so wie es im Falle des identischen *Jesus-Johannes* Modells zu beobachten ist.

Eine *exegetische Phänomenologie* (oder eine *phänomenologische Exegese*) hat an dieser Stelle noch einem weiten Seh-Weg vor sich, so wie Lukas erst am Anfang seiner Erzählung steht und so wie auch die beiden *Emmaus*-Jünger erst noch zu ihrem Fußweg zu dem entfernten Dorf aufbrechen müssen. Hätte man es nur auf ikonographisch-typologische Verweisspuren abgesehen, käme die Beschreibung zwar schneller voran, aber es würde auch nur die Hälfte sehbar werden.

Der nackte *Johannes*-Knabe, von dem hier die Rede war, posiert mit einem Widder. Zusammen mit dem abgetrennten *Johannes*-Kopf auf dem *Salome*-Bild verweisen der Widder und die Tötungsweise zurück auf die *Opferung*



Isaaks im Alten Testament. Das Thema hatte Caravaggio 1603 wieder von demselben Knabenmodell ›schauspielern« lassen. Dargestellt ist der entscheidende Augenblick, in dem ein Engel Abraham davon abhält, seinen einzigen Sohn Isaak zu opfern. Abraham besteht die Prüfung Gottes, zeigt sich als unbedingt gehorsam. Anstelle seines Sohnes darf der Vater daraufhin den Widder als Opfer darbringen, dessen Kopf sich im Bild schon über Isaaks eigenem zum Austausch angeboten hat. Sieht man nun alle vier Bilder zu einem »hyperimage« zusammen – das *Emmausmahl*, *Salome mit dem Haupt des Hl. Johannes des Täufers*, *Johannes der Täufer mit Widder* und *Die Opferung Isaaks* –, dann wird klar: Als Caravaggio in der oberen Ecke sein Vorwort aus »Fleisch und Knochen« malte, sprach er schon an, dass in seinem *Emmausmahl* bildübergreifend mehr kopräsent und präfiguiert sein wird, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der Maler jongliert förmlich mit Köpfen.

Der Bedeutungstransfer kann schnell bis zurück zu Abraham und Isaak, als Vorausdeutung auf Jesus und das Selbstopfer Christi, reichen. Oder noch weiter, wenn die Rippen in der Schale zur Schöpfungsgeschichte, das heißt zur Stammutter *Eva* zurückverfolgt werden. Denn »Gott, der Herr« formte aus der Rippe *Adams*, dessen Seitenwunde er »mit Fleisch« wieder schloss, die erste Frau. *Eva* aber sündigte, wurde mit ihrem Mann aus dem Paradies vertrieben und zu »Mühsal« und Arbeit verflucht. Wenn die gebrechliche Magd eine Anspielung auf eine *alte Eva* ist, die nun das Opferlamm in die (Bild-)Welt trägt, dann »suggests [das *Emmausmahl*] the continuity and correction of time«. (PFATTEICHER 1987, 13) Aus dem alten Bund Gottes mit dem Menschen sei durch Jesu Selbstopfer ein neuer geworden. Der menschgewordene Gottessohn ist nun auferstanden. Er sitzt am Tisch.

»Fleisch und Knochen« in der gereichten Schale sind also in jedem Fall eine bildimmanent formulierte Auseinandersetzung mit der wundersamen Anwesenheit des Auferstandenen unter den Menschen: Das maleische Vorwort formuliert die theologischen Eckpunkte in aller Kürze. Erst das Opake, Halbdurchsichtige des Fleisches, das entweder gerade im Verschwinden oder im Erscheinen begriffen ist als Hinweis auf eine paradoxe Körperlichkeit; dann die das Einzelbild übergreifend argumentierende Verschränkung von Jesus mit dem toten *Johannes* und die da-



*Jesus sprach: »⁵¹... Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, (ich gebe es hin) für das Leben der Welt. [...] ⁵⁴ Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am letzten Tag.«
(JOHANNES 6, 51, 54)

mit mitbewirkte abwesende Mitwesenheit des Gestorbenen angesichts des ruhig dasitzenden Wiederauferstandenen. Dabei mag der weiße Schal, mit dem im *Salome*-Bild die Schüssel an ihrem Rand gehalten wird, an das weiße Tisch-tuch im *Emmausmahl* erinnern – und zugleich auch noch daran, dass es noch eine weitere, bisher unbeachtete Schale in diesem *Emmaus*-Bild gibt. In dieser getöpften Keramikschüssel, die ganz in der Mitte auf dem Tischtuch platziert wurde, liegt das von Jesus gerade erst gebrochene und gesegnete Brot. In diesem Brot kehren »Fleisch und Knochen« verwandelt wieder. Ganz so wie schon beim letzten Abendmahl: * »¹⁹ Und er nahm Brot, sprach das Dankgebet, brach das Brot und reichte es ihnen mit den Worten: Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird. Tut dies zu meinem Gedächtnis!« (LUKAS 22,19; *Das Abendmahl*) Im Bild scheint all dies von Anfang an schon versammelt.

Die Leere-Grab-Geschichte

und der Beginn der Emmaus-Erzählung

Wie aber hatte der Evangelist Lukas seine *Emmaus*-Geschichte überhaupt beginnen lassen? Und was war kurz vor der Pilgerreise der *Emmaus*-Jünger in der *Heiligen Schrift* geschehen? Nach dem Tod Jesu nahm man ihn vom Kreuz ab, wickelte seinen Leib in Leinentücher und legte ihn in ein Felsengrab. Daraufhin kehrten die Frauen aus Galiläa, die ihm Geleit gegeben hatten, heim, um Öle und Salben zuzubereiten. *»Am Sabbat aber hielten sie die vom Gesetz vorgeschriebene Ruhe ein.«* (LUKAS 23,56)

*»¹Am ersten Tag der Woche gingen die Frauen mit den wohlriechenden Salben, die sie zubereitet hatten, in aller Frühe zum Grab. ²Da sahen sie, dass der Stein vom Grab weggewälzt war; ³sie gingen hinein, aber den Leichnam Jesu, des Herrn, fanden sie nicht. ⁴Während sie ratlos dastanden, traten zwei Männer in leuchtenden Gewändern zu ihnen. ⁵Die Frauen erschrakten und blickten zu Boden. Die Männer aber sagten zu ihnen: Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? ⁶Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden. *Erinnert euch an das, was er euch gesagt hat, als er noch in Galiläa war: ⁷Der Menschensohn muss den Sündern ausgeliefert und gekreuzigt werden und am dritten Tag auferstehen. ⁸Da erinnerten sie sich an seine Worte. ⁹Und sie kehrten vom Grab in die Stadt zurück und berichteten alles den Elf und den anderen Jüngern. ¹⁰Es waren Maria Magdalena, Johanna und Maria, die Mutter des Jakobus; auch die übrigen Frauen, die bei ihnen waren, erzählten es den Aposteln. ¹¹Doch die Apostel hielten das alles für Geschwätz und glaubten ihnen nicht. ¹²Petrus aber stand auf und lief zum Grab. Er beugte sich vor, sah aber nur die Leinenbinden (dort liegen). Dann ging er nach Hause, voll Verwunderung über das, was geschehen war.«* (LUKAS 24,1-12)*

vgl. STÖHR 2018, 29: CARAVAGGIO; Grablegung Christi, 1603/4. [Das Sehbare und das Unsehbare. Teil 1]

Lukas, der »Diener des Wortes«, lässt die beteiligten Frauen also nach dem Ruhetag, am Ostermorgen, mit ihren vorbereiteten Salben zur Grabstätte zurückkehren. Aber sie stoßen dort zunächst auf einen weggewälzten Stein und das dadurch geöffnete Grab. Der Text benutzt diese einleitende Schilderung als »Bild der aufgesprengten Pforte des Todes«.

(GÖLLNER 2010, 61) Dann bemerken die Frauen, dass der physische Leichnam nicht mehr wie erwartet in der Grabkammer liegt. Er ist nicht mehr da. Rational erklärbar wäre diese Tatsache nur so, dass nun angenommen werden müsste, der Tote sei in der Zwischenzeit von irgendjemandem gestohlen und davongetragen worden. Die für die Leser nachvollziehbare Ratlosigkeit unter den Frauen muss nun umgehend aufgeklärt werden. Dazu wählt der Text die Strategie, dass er plötzlich in der zweiten Hälfte des Satzes zwei »Männer in leuchtenden Gewändern« auftreten lässt. Diese machen die Aussage, Jesus sei auferweckt worden und »auferstanden« von den Toten.

Warum reden die Evangelien, warum redet der *Lukas*-Text zuerst vom leeren Grab? Das leere Grab alleine und für sich genommen kann die Auferstehung nicht begründen. Es liefert noch keine Evidenz für die Glaubwürdigkeit der Auferstehung, weil es eben auch aus anderen Gründen verlassen sein kann. (EBD., 65) »Was soll theologisch über die Wirklichkeit der Auferstehung ausgesagt werden, wenn von Jesus von Nazareth gesagt wird, dass sein Grab leer gewesen sei? Geht es hier theologisch um ein ›sprechendes Zeichen‹, so ist anzugeben, *wofür* es ein Zeichen ist.« (THOMAS 2001, 185) Oder stiftet das leere Grab nur Verwirrung. Denn genau davon berichten die beiden *Emmaus*-Jünger auf ihrem Weg-Gespräch mit Jesus zuerst:

»¹³Und siehe, am gleichen Tag waren zwei von den Jüngern auf dem Weg in ein Dorf namens Emmaus, das sechzig Stadien von Jerusalem entfernt ist. ¹⁴Sie sprachen miteinander über all das, was sich ereignet hatte. ¹⁵Und es geschah, während sie redeten und ihre Gedanken austauschten, kam Jesus selbst hinzu und ging mit ihnen. ¹⁶Doch ihre Augen waren gehalten, sodass sie ihn nicht erkannten. ¹⁷Er fragte sie: Was sind das für Dinge, über die ihr auf eurem Weg miteinander redet? Da blieben sie traurig stehen, ¹⁸und der eine von ihnen – er hieß Kleopas – antwortete ihm: Bist du so fremd in Jerusalem, dass du als einziger nicht weißt, was in diesen Tagen dort geschehen ist? ¹⁹Er fragte sie: Was denn? Sie antworteten ihm: Das mit Jesus aus Nazareth. Er war ein Prophet, mächtig in Wort und Tat vor Gott und dem ganzen Volk. ²⁰Doch unsere hohen Priester und Führer haben ihn zum Tod verurteilen und ans Kreuz schlagen lassen. ²¹Wir aber hatten gehofft, dass er der sei, der Israel erlösen werde. Und dazu ist heute schon der dritte Tag, seitdem das alles geschehen ist. ²²Aber auch einige Frauen aus unserem Kreis haben uns in große Aufregung versetzt. Sie waren in der Frühe beim Grab, ²³fanden aber seinen Leichnam nicht. Als sie zurückkamen erzählten sie, es seien ihnen Engel erschienen und hätten gesagt, er lebe. ²⁴Einige von uns gingen dann zum Grab und fanden alles so, wie die

»¹⁶oculi autem illorum tenebantur ne eum agnoscerent.« (Vulgata)

»¹⁶ihre Augen aber waren festgehalten, dass sie ihn nicht erkannten.« (Münchener Neues Testament, 1998)

Frauen gesagt hatten; ihn selbst aber sahen sie nicht.« (LUKAS 24,13-24)

Alles was man bis jetzt sagen konnte war nur, dass die Leiche fehlte. Diese Erkenntnis des Weg-Seins ist allerdings auch die Voraussetzung dafür, dass Jesus wenig später in leiblicher Präsenz vor den Jüngern erscheinen kann. Wäre nicht vorher das leere Grab inspiziert worden, wäre anzunehmen gewesen, dass die Jesus-Erscheinungen nichts anderes als lediglich reine Visionen oder Einbildungen gewesen sein könnten. In der Kausalität, die der *Lukas*-Text hier aufbaut, ist es also so: Das leere Grab an sich ist, wie gesagt, noch kein notwendiges oder schlüssiges Argument für den Glauben an die Auferstehung. Aber dieser Beginn der Erzählung fungiert als Plausibilisierung der folgenden Erscheinungsbezeugnisse, indem er eine narrative Kontinuität schafft. Nur wer weg war, kann als jemand, der von Gott auferweckt worden ist, wieder erscheinen.

Die Frauen glauben tatsächlich als erste an die Auferstehung, weil sie sich an die Worte von Jesus von Nazareth erinnern. Das »führt hier zur Einsicht in die Notwendigkeit des Kreuzigungstodes und zur Erkenntnis der Auferstehung«. (GÖLLNER 2010, 64) Dass die Männer die Schilderungen der Frauen dagegen für unglaubwürdiges »Geschwätz« halten, zeigt, dass der Text und sein impliziter Autor selbst das leere Grab noch nicht für ein ausreichendes Argument für die Auferstehung halten. Die theologisch-literarische Beweisführung muss für den Leser erst noch überzeugender weiterentwickelt werden.

Die Rede vom leeren Grab ist aber so oder so ein vorausweisendes »sprechendes Zeichen« für eine entscheidende Veränderung (von verschlossen zu offen, vom Tod zu Leben), für »die Verwandlung der alten Schöpfung« in eine neue, die durch die Auferstehung aus dem Grabe »dort geschehen ist«. (THOMAS 2001, 216f.) Mit der Erzählung vom leeren Grab wird damit eine narrative »Leerstelle« erzeugt. (EBD., 193) Die Auferstehung, jene mutmaßliche »Tat Gottes« »bleibt unsichtbar und erschließt sich in ihrer Wirklichkeit immer nur dem GLAUBEN SELBST«. (CAMPHAUSEN, zitiert nach ADAM 2001, 69)

»Am gleichen Tag« begegnen dann aber die beiden *Emmaus*-Jünger dem auferstandenen Messias, der sich ihnen in der Gestalt eines einfachen Pilgers anschließt. Es ist damit noch nicht gesagt, dass Jesus »in anderer Gestalt« erschienen wäre. Der Text sagt lediglich, dass den beiden Jüngern (von Gott) die Fähigkeit des Wiedererkennens genommen wurde. Von »festgehaltenen Augen« und Blindheit wird in den Übersetzungen gesprochen. Da es sich bei dem *Emmaus*-Reisebericht, der

*siehe auch
PAULUS; 1. Korintherbrief, 15,4-19
4»und dass er begraben und dass er auferweckt worden ist am dritten Tag, nach den Schriften...«

*Aber nicht nur die Emmaus-Geschichte alleine ist eine Umkehr-Erzählung. Das Lukas-Evangelium insgesamt profiliert Jesus' Sendung als Umkehrmission: »Umkehr der Verlorenen«. (THEIBEN 2002, 79)

von Abkehr, Umkehr und Rückkehr handelt, um einen bildlichen Ein-sichts- und Erkenntnisweg dreht*, ist die Ausgangssituation für die ent-täuschten Jünger zunächst deprimierend. Für sie hat sich erst einmal herausgestellt, dass Jesus doch nicht der Erlöser gewesen war, sondern nur ein gescheiterter sterblich-menschlicher Prophet. An das Auferste-hungsgeschehen können sie nicht glauben. Die messianischen Erwar-tungen wurden tief enttäuscht. »Die Emmausjünger sind wie die Abend-mahlsjünger Verlorene. Sie haben Jesus und seinen Gott, der Retter der Verlorenen sein will, nicht mit ihren Lebenserfahrungen in Einklang bringen können.« (GÖLLNER 2010, 123)

Mit seinem malerischen ›Vorwort‹ – der alten Magd und der Schlüssel mit dem ›Fleischberg‹ mit den Rippenknochen – hatte Caravaggio die dargestellte mystische Mahl-Handlung in ein sehr viel erweitertes heils-geschichtliches Licht gerückt: Von der Erschaffung der Welt durch den *Logos* über die Fleischwerdung des »Wortes« zu *Johannes dem Täufer*, zum »Lamm Gottes«, zum Selbstopfer am Kreuz. Betrachtet man nun kurz das Gemälde als Ganzes, springt die extreme Asymmetrie des Bild-aufbaus sofort ins Auge. Während die rechte obere Ecke also mit dem einleitenden und weit ausgreifenden exegetischen Selbstkommentar ausgefüllt ist, bleibt dagegen das linke obere Feld vollkommen leer. Der Unterschied ist so radikal in Szene gesetzt, dass er als bedeutende Aus-sage verstanden werden muss. Caravaggio setzt der sprechenden Phäno-menologie rechts oben, fast wie in einer Pendant-Abstimmung, links das Schweigen des eintönigen dunklen Bildgrunds entgegen. Die beiden ra-dikal gegensätzlichen Randfelder beziehen sich offensichtlich kontra-diktorsch aufeinander. Aber womit hat man es nun zu tun, wenn der

eigene Blick von der Magd weg in das Dunkel dieses schwarzen Nichts auf der an-deren Seite fällt? Es ist nicht einfach nur Caravaggios ab-strakter »Mut zur Quasi-Mo-nochromie und Leere«, der hier bewundert werden könnte. (HAASE 2005, 388) Damit ist es nicht getan. Was bedeutet dieses Schwarz-Se-hen für die Anschauungser-fahrung und für das Seher-lebnis? Warum beherrschen der tiefe Bildgrund und die



Präsenz des schwarzen Bildfelds die Szene, die sich links oben bietet?
Welche Instanz und welches Erlebnis verkörpern sich im Bildgrund?

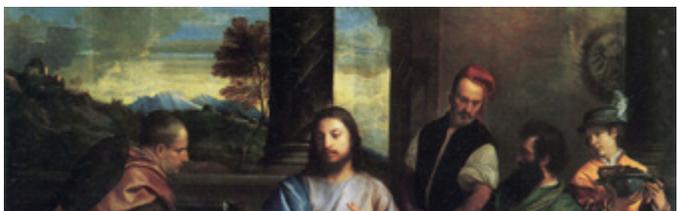
Schöpfungsgrund oder Implosion des Glaubens?

Die Frage lässt sich auf zwei unterschiedliche Weisen beantworten, die aber miteinander in enger Verbindung stehen. Die erste Antwort ist neueren Datums. Sie hatte sich über 403 Jahre lang unter der Bildoberfläche verborgen und wurde erst 2009/10 durch eine Infrarot-Untersuchung des Gemäldes ans Tageslicht gehoben. Genau unter der undurchsichtigen schwarzen Bitumenfarbe, die sich so entgegengesetzt zur Zone der Magd verhält, schlummert ein übermaltes Geheimnis: Es gab dort einen Fensterausblick in eine Landschaft! Und vielleicht stimmt es sogar, dass es einen inneren Zusammenhang gibt und das opake Fleischstück erst dann nachträglich auf die Schlüssel gemalt wurde, nachdem bereits entschieden war, diesen Fensterausblick wieder durch den neu aufgetragenen und wiederhergestellten Bildgrund zu ersetzen. (BELLUCCI 2017, 350f.)

Oben und Mitte:
»The hidden window
in Caravaggio painting«.
Multispektral-Scanner
Infrarot-Reflektographie des Gemäldes. INO-CNR, Istituto Nazionale di Ottica, Rom, 2010.
Ausschnitt.



unten zum Vergleich
das zeitlich frühere
Werk mit Landschafts-
ausblick im Hinter-
grund von TIZIANS
Emmausmahl, ca.
1530/5, 169 x 244 cm,
ehemals Verona.
Seitenverkehrt ge-
spiegelter Ausschnitt,
js.



Dieses größere Fenster im Bildhintergrund der Szene gab einmal, in einer früheren und noch nicht endgültigen Phase des Bildzustands, den Ausblick nach draußen in eine fiktive italienische Landschaft frei. Beherrscht wurde der perspektivische Außenraum »von einem üppigen Baum«? (BONANNO 2009) Vielleicht sogar ein Feigenbaum, dessen Blätter noch vor Jesu in der Schüssel liegen. Das natürliche Tageslicht schien ursprünglich in den Innenraum und beleuchtete die Tischgesellschaft und die Dinge. Der Schattenwurf des silbernen Tellers auf der Decke bezeugt noch diese von hinten her einstrahlende, jetzt aber verloschene Lichtquelle. Aber was genau hätte sich für die ästhetische Erfahrung des *Emmausmahls* verändert, wenn der Ausblick in eine Naturlandschaft erhalten geblieben wäre? Lassen sich die verborgenen ikonographischen und phänomenologischen Sinneffekte rekonstruieren?

Der am Ende verworfene und vollkommen schwarz übermalte Entwurf hätte in der Bildanschauung entscheidende Auswirkungen haben müssen. Wäre als Pendant zu Magd und ›Fleischberg‹ auf der anderen Seite ein Landschaftsausblick zu sehen gewesen, wäre der Bildaufbau keineswegs mehr asymmetrisch ausgefallen. In der Figur der Magd hätte nun tatsächlich die ›alte Eva‹ erscheinen können, weil der gerahmte Naturausschnitt mit dem dominierenden Baum ikonographisch auch als Anspielung auf den *Garten Eden*, den Paradiesgarten, hätte verstanden werden können. So würde der Baum zum »Baum der Erkenntnis« werden. Und so wären die Schöpfungsgeschichte und der Sündenfall zusammen mit dem zu »Fleisch und Knochen« gewordenen Erlöser-»Wort« die Klammern gewesen, die das eigentliche Wundergeschehen am Tisch von links und rechts regelrecht gerahmt hätten.

Darüber hinaus sähe es phänomenologisch so aus, dass der Kopf des dasitzenden Jesus mit dem Fensterausblick ganz im Detail in Verbindung getreten wäre. Die verborgenen Einzelheiten der Untermalung lassen sich nur noch ahnen, aber soviel wird man sicher sagen können: Der Kontakt und die Berührung zwischen dem leicht nach links geneigten Jesus-Kopf und dem betreffenden Landschaftsausschnitt hätte auf der Bildoberfläche stattgefunden. Wie jedes Werk so hat auch das *Emmausmahl* grundsätzlich zwei Ebenen, beziehungsweise zwei Systeme. Die Ebene oder das System des wiedererkennbaren empirisch-sachlichen Illusionsraums – dort wo die Orte im Bild sich räumlich zueinander verhalten – und die Ebene oder das System der transempirischen Anordnung der Formen auf der Bildoberfläche. Das Werk besteht also immer zugleich aus einem Zusammenhang von »Raumorten« und »Flächenorten«. * Jede tiefenräumliche Überschneidung im Sinne eines Hintereinanders ist im Bild zugleich auch immer ein formales bedeutungshafte Über-, Neben- und Untereinander.

*Zu »Raumort«
und »Flächenort«
BRÖTJE 2012a,
128f.



CARAVAGGIO; *Opferung des Isaak*, ca. 1603, 104 x 135 cm; Öl auf Leinwand. Ausschnitt. rot: der Linienschwung, der sich in Abrahams Auge spiegelverkehrt nach oben in den Ast fortsetzt.

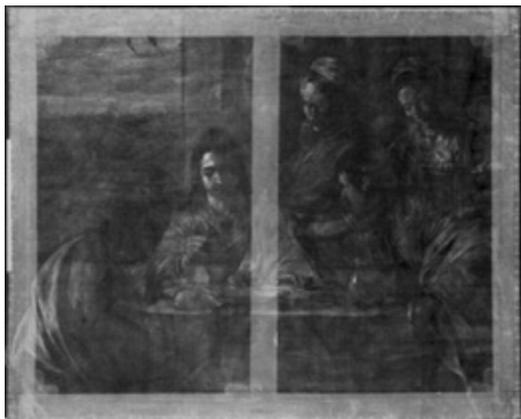
Die Berührung von Kopf und Landschaftsdetail wäre so ein aussagekräftiger formaler »Flächenort« gewesen. Wie in etwa dieser Zusammenhang hätte aussehen können, ist an einem anderen Caravaggio-Werk deutlich zu beobachten. Bei der *Opferung des Isaak* lehnt sich Abraham gewaltsam über seinen fixierten Sohn, um ihm die Kehle durchzuschneiden. Im gleichen Zuge wendet sich sein Kopf zurück zu einem Engel, der ihn von seinem Vorhaben abhalten wird. Rein sachlich-räumlich gesehen befindet sich nun rechts hinter Abrahams Kopf ein leicht schräg gesetzter dickerer Baumstamm, von dem ein junger Trieb mit frischen Blättern und ein abgestorbener Ast ausgehen. Betrachtet man diesen Ort dagegen in der Fläche, grenzt sich das beleuchtete Inkarnat des kahlen Hinterkopfs oben herum deutlich vom Dunkel des Stamms ab. Beim Haaransatz und um das Ohr herum verliert sich dagegen der Hinterkopf im Braun-Dunkel und verschwimmt mit den übrigen Farbwerten.

Dieses Sich-Auflösen des Kopfes im Stamm an diesem »Flächenort« bewirkt nun, dass die Bildwerte des Hinterkopfs und die Bildwerte des Baumes nicht mehr voneinander getrennt wahrgenommen werden können. Auf diese Weise kann so eine Schwunglinie, die von der orangenen Grenzlinie des Rückens gebildet wird, weitergedacht und sich nach Oben fortsetzend gesehen werden. Dabei spiegelt sich dieser Schwung in Abrahams Auge dynamisch nach oben am Ast entlang. Diese formal-ästhetische Umlenkung der Schwunglinie, die von Abraham ausgeht, ist erscheinungsimmanent höchst selbstbedeutsam. Sie wird im Sehen erkannt. Verwirklicht sich in ihr alleine schon die Wende von der Mordabsicht des gehorsamen Vaters hin zum Aufruf des Engels, von Isaak abzulassen? Der abgestorbene Ast markiert den Abbruch des Tötungsaktes. Die jungen Triebe dagegen versinnlichen die Erlebnisanmutung neuen Lebens. Möglich wird dieses Sehereignis durch den diffusen Kopf-Baum-Ort auf der Leinwandfläche.

*Ein Akt der Eingebung auch in der Hinsicht, dass diese Übermalung als Wendepunkt im Gesamtwerk Caravaggios gelten kann. Ab diesem Zeitpunkt herrsche ein an Finsternis gebundenes Bildlicht. (PRATER 1992, 80ff.; BONANNO 2009)

**vgl. *Das Seh-
bare und das
Unsehbare*,
Teil 1

unten:
Röntgenauf-
nahme. Im
Summationsbild
zeigt sich noch
das übermalte
Fenster im Hin-
tergrund.



Was nun im Falle des *Emmausmahls* zu sehen gewesen wäre und welche Ausdruckszusammenhänge sich geboten hätten, verrät die kunsttechnologische Untersuchung des Bildes nicht wirklich. Es ist im Detail nicht mehr feststellbar, wie der Kontakt, der »Flächenort«, zwischen Jesus, den Haarlocken des linken Jüngers und dem entsprechenden Landschaftsausschnitt im Fenster ursprünglich beschaffen war. Und so bleibt es wohl das große verdunkelte Geheimnis im Werk. Aber die ausdifferenzierten blau-grün-gelben Farbwerte des Multispektral-Scans, die die versteckten Schichten der unterschiedlichen Farbaufträge für das Auge sichtbar machen, legen nahe, dass die Landschaft des Fensterausblicks im Herstellungsprozess wohl weitgehend ausgeführt war, bevor Caravaggio sich – vielleicht in einem plötzlichen und elementaren Akt der Eingebung* – entschieden hatte, doch alles wieder zu übermalen. Er verdeckte also die schon geschaffene naturalistische Perspektive und tilgte alle empirische Natur und Außenwelt wieder, indem er die teerhaltige Bitumenfarbe verwendete, die später auch Géricault für das *Floß der Medusa* einsetzen würde, um seinem Katastrophenbild den nötigen dunklen Bildgrund zu geben.**

Wer heute in der *Pinacoteca di Brera* vor dem *Emmausmahl* steht, dem begegnet das Betumen-Schwarz als dunkle und etwas unhomogene Patina-Schicht mit kleinen Craquelés. Von ihr geht (je nach den jeweiligen Lichtverhältnissen im Saal) bis heute das aus, was Wolfgang Schöne in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts metaphysisch als ein »Dunkellicht« des Grundes« beschrieben hatte. (SCHÖNE 1954, 142)

Aber schweigt uns dieses Schwarz-Dunkel, das als »Pendant« gegenüber der Figur der Magd liegt, nur an? Oder »spricht« es auch, kommuniziert es (etwas)? Obwohl diese Schwärze alle natürliche Welt der Landschaft unter sich ausgelöscht, genichtet und total begraben hat, bringt sie aus sich selbst heraus doch auch wieder etwas Unfassliches mit sich. Sie ist keine bloße Verdunkelung und keine reine Finsternis. Und dieses Dunkel besitzt auch *nicht* »die überall gleiche, alles Nichtbeleuchtete verschluckende Dichte«. (JATHO 1976, 69f.) Die Bildzone implodiert hier nicht einfach im Schwarz. Nicht alles versinkt einfach nur in einem düsteren Feld und wird zugedeckt. Stattdessen »scheint das Dunkel vor allem Licht dazusein. [...] Nicht mehr das Licht,

sondern das Dunkel ist bei Caravaggio die eigentliche innerbildliche Größe«. Das Bild »gründet sich förmlich auf dem Eigenwert der bildimmanent gewordenen Finsternis. Dieser Eigenwert wird schon darin offenkundig, dass das Ausmaß des Dunkels bei weitem jede gegenständliche Motivation überschreitet.« (PRATER 1992, 80f.) Aus dieser Finsternis heraus lässt Caravaggio durch Licht eine Bildwelt werden.

Die Schwärze stellt keine einfache gegenständlich zu betrachtende Zimmerrückwand dar. Und sie ist auch kein irgendwie noch räumlich zu verstehender Hintergrund. Sie ist als Übermalung die Wiederkehr und die geplante Wiedereinsetzung des Bildgrunds selbst. »Wo eigentlich eine Rückwand wäre, ist bei Caravaggio ein [schwärzliches, js] Medium, das sich dort ausbreitet, wo die Wand wäre.« In diesem »Medium des Grundes ist die Distinktion von Licht und Materie aufgehoben«. Die Figurengruppe ist nun wieder von einem finster-milden Eigenlicht des Bildgrunds umflossen. In diesem wiederhergestellten Bildgrund »fusionieren« Licht und Materie. Er bildet – im Gegensatz zum unsichtbar gemachten ikonographischen Experiment mit dem illusionistischen Fensterausblick – ein mysteriöses »ruhes Potential von Verkörperung, In-Erscheinung-Treten« und Verlöschen. Aus diesem Bildgrund, der sich in der linken Ecke wieder in seiner restituierten Absolutheit zeigt, dämmern Anfang und Ende, drohende Nichtung und Verbergung wie auch die Vorstellung von einer »creatio ex nihilo«*. Denn so wie der weltgründende *Logos*, Gottes »Medium«, aus dem Nichts die Welt erschuf, so treten die Figuren nun auch aus dem alles bedingenden, erscheinungsgenerierenden Medium des (Schöpfungs-)Grundes des Bildes hervor⁴. Aus ihm heraus wird eine Bildwelt ins Werk setzt.**

⁴ Die Denkfigur besteht dabei darin, den Bildgrund als Schöpfungsgrund, als eine »starke« »Figur des Anfangs«, des »unanschaulich Anfänglichen« zu sehen (BOEHM 2012, 29, 43), weil aus ihm alles hervorgeht und an ihn gebunden bleibt. Welterschöpfung und Bildschöpfung sind äquivalent. Als absolute Bedingung der Möglichkeit des »Erscheinenkönnens« (EBD., 2012, 65) übersteigt, transzendiert, der Bildgrund alles Gegebene. Er wäre die Dimension, in der »Transzendenz [...] sich in eine dazu geschöpfte Welt von sich fortgibt, und sich aus dieser [...] wieder auf sich zurücknimmt«. Der Bildgrund stünde ein für »die »Hinterfangenheit« der Menschen von Transzendenz«. Und für die ermöglichte »Erfahrung eines Gegebenseins der Welt aus dem Grund der Transzendenz«. (BRÖTJE 1990, 105ff.) Insofern hätte der so entworfene Bildgrund eine quasi-theologische Dimension. Gleiches gilt für die Bildebene. Diese Ebene wäre »das Unveränderlich-Eine, Zeitlos-Ruhende, allem Seienden wesenhaft Vorausliegende, das sich [...] einer prozessualen Verdichtung [...dem Werden der Motiv- und Bildwelt, js] überlässt, ohne doch dadurch seine gleichförmige Erstreckungshomogenität, d.h. seine Identität preiszugeben.« (DERS. 2001, 130. Zur Beobachtung dieser Auslegung der Bildebene vgl. auch STÖHR 2016, 32ff.)

*verstreute Zitate in diesem Ansatz: WILKENS 1999, 97f. zu Caravaggios *Amor als Sieger*, 1601/2

**Man könnte salopp auch sagen: »Im Anfang war der Grund; und der Grund war beim Künstler-Gott.« (js)

Vgl. auch allgemein den Topos von der Schöpfer-Analogie vom *deus artifex* in der Genesis und dem menschlichen Künstler als *artifex divinus*.

»Das Kunstwerk als Modell für Gott«. (BLUM 2014) vgl. auch hier S. 141f.

zum Vergleich
das Schatten-
spiel in der
ersten Fas-
sung:
CARAVAGGIO;
Emmausmahl,
1601. Öl auf
Leinwand, 141
x 196,2 cm.
London.



Die Figurenkörper verweisen dabei mit ihren Verschattungen in »den Zustand des Ungeschaffenen zurück« – ein verhüllendes Übergehen ins Schwarz, in »die Farbe des Mediums«. Im *Emmausmahl* zeigt sich einmal mehr, wie die abgehobenen plastischen Körper dennoch »vom Grunde, vom Potential, noch attrahiert«, d. h. wieder angezogen werden und wie sie dabei wieder »dem Grund entgegendämmern«, aus dem heraus sie hervorgewachsen und »abgehoben« sind. (WILKENS 1999, 97f.) Dieses Schwarz tritt dabei aber paradoxer Weise nicht zurück in einen Hintergrund. Es bleibt die Selbstartikulation des absoluten Grundes. Das Schwarz lässt das Weiß am stärksten hervortreten und tritt dabei selbst »ganz im Gegenteil« auch weiter hervor. (MARIN 1981, 222)

Die Figuren sind somit »mit dem Raumdunkel des Bildes« »verwachsen«. Und »umgebendes Dunkel und Figuren treten immer in partieller Verbindung auf«. (JATHO 1976, 70f.) So kann dieses Schwarz aus seiner Tiefe heraus noch etwas Sakrales ausstrahlen – bildtheoretisch gesehen nämlich genau dann, wenn der Bildgrund eben als Metapher für einen Schöpfungsgrund wahrgenommen wird und sich damit die Transzendenzgebundenheit des Erscheinenden mitteilt.

Der Bildgrund hat diese ihm inhärente Ausstrahlung gerade auch deshalb, weil in dieser zweiten Fassung des *Emmausmahls* kein einziger Schattenwurf die (nicht vorhandene) Rückwand erreicht. Aus dem Dunkel heraus werden die Figuren zwar »geschöpft«, ihre möglichen Schatten aber verschluckt der Untergrund tatsächlich auf der Stelle. Die pechschwarze Dunkelheit des Fonds duldet keine Trugbilder in oder auf sich selbst und nichts, was sein formloses »Kontinuum«, das heißt »die andere Seite der Figuration«, (BOEHM 2012, 65) berühren könnte.

Die Anlage des Bildes in der jetzigen Endfassung wäre also nur auf den ersten Blick asymmetrisch geraten. Bei näherer Betrachtung bildet die tiefe schattenlose Finsternis die begriffslose andere Seite dessen, was an biblischen Rückverweisen im gemalten »Vorwort« angesprochen war. Im linken Bildbereich ist man nun nicht mehr mit einem Fensterblick in die empirische äußere Natur (oder ikonographisch begriffen mit dem *Garten Eden*) konfrontiert, sondern stattdessen mit einem großen, übergreifenden undargestellt gebliebenen *Anderen*.

Obwohl dieser schwarze Grund das ganze Gegenteil von einem Goldgrund ist, scheint es in Caravaggios Gemälde dennoch eine ähnliche, sich selbst doch noch transzendierende, ungegenständliche Kraft der Farbe zu geben. Der schwarze Grund ist eine Aussetzung der empirischen Welt. Nicht ganz so spirituell wie die »geheimnisvollste und sinnlichste Macht des Goldes«, die etwa Theodor Hetzer metaphysisch werdend beschrieben hatte. Aber diese Kraft bleibt in der Schwärze spürbar.* (Allerdings war Hetzer dann doch der Auffassung, dass »die Farben Caravaggios die Beziehung zum Golde, als dem Inbegriff des Höchsten und kostbar Heiligen verloren« hätten. [HETZER 1935, 208f.]

*»Der Grund ist die Kraft des Bildes«.
(NANCY 2003, 20)

Und es gibt tatsächlich ganz offenbar auch noch andere bildimmanente dunkle Kräfte, die dafür sorgen, dass der Wirkeindruck entsteht, der Kopf Christi würde durch einen schwarzen V-förmigen Keil, der sich zwischen den Auferstandenen und den Körper des Wirts vorschiebt, leicht nach links in den Bildgrund hinein abgedrängt. So als würde dieser dargestellte Jesus nicht ganz freiwillig seinen Kopf zur Seite neigen. Sondern vom Dunkel her entsteht ein Druck nach links, der zu dieser leichten Schrägausrichtung führt.

Dieses Bildgrund-Dunkel hat schon begonnen, sich mit der einen Gesichtshälfte Jesu wieder zu verschmelzen. Und überhaupt ist das Antlitz des Auferstandenen, wie schon erwähnt, auffällig gespalten und zweigeteilt. Vom Mittelscheitel herab, über die Stirn und den Nasenrücken verläuft die Grenzlinie, ein teilender Schrägwert. Caravaggio zeigt ein Gesicht, das schon halb in den Tod und halb zurück ins Leben und in den unnatürlichen Schein des Lichts gerückt ist: Er zeigt es »in der Scheidung zwischen nicht vermittelbaren, je für sich gültigen Existenzauslegungen. Die eine besteht in ihrer seelischen Hinhaltung auf ein Jenseits zu [...], die andere ist ihre Hinhaltung auf den Boden«, auf das Diesseits zu.* (Anregung bei BRÖTJE 2012b, 194)

Die geknöpfte rehbraune Jacke des Wirtes, der dem Erkenntnisgeschehen am Esstisch nur zusieht, der aber nichts von all dem wird »bezeugen« können, – diese Jacke ist über der Brust aufgeknöpft geblieben, sodass sich an



*Caravaggio fasst den Tod häufig »als eine Art Kante auf, auf deren zwei Seiten sich ein lebendiges und ein totes Wesen verteilen, die durch sie, die Todeskante, getrennt, aber auch verbunden werden.«

Der Dargestellte ist dann »weder lebendig noch tot oder er ist beides zugleich, denn er überquert gerade die Achse des Todes.« Ein »Zwischen-Sein« und ein »Zwiespalt« inmitten von nicht mehr und noch nicht. (PICHLER 2010, 38f.)

dieser Stelle ein schmaler Spalt im Obergewand gebildet hat. Weiter unten ist sie ein Stück weit geschlossen, bis sie wieder aufzugehen scheint und dann im »Flächenort« auf die Schulter von Jesus trifft. Dieser schrägliegende geöffnete Gewand-Spalt muss in anschaulicher Korrespondenz zum abdrängenden schwarzen ›V‹ des Bildgrundes gesehen werden, das zwischen Jesus und dem Wirt trennend wirkt. Einmal abgesehen davon, dass der Wirt ganz banal eine braune Jacke trägt, die offensteht und die sich im Kragenverlauf nach außen hin umbiegt, ist dieser Spalt zugleich diese wichtige Sehanweisung: Man soll eben gleich links daneben unbedingt auf diese spaltend wirkende V-Form des Bildgrundes achten, der sich zwischen den beiden Figuren auftut.

Und darüber hinaus schließt sich an diese Jacke nach unten hin die Faust des Wirtes an. Auch hier wäre es rein sachlich betrachtet wohl einfach nur so, als hätte der Wirt sich in seinen Bauchgürtel gefasst oder seine Hand in die Hüfte abgestützt. Von der anschaulichen Formkraft her gesehen, stellt sich diese Hand aber als eine geballte und auftreffende Faust dar. Sie ›boxt‹ und trifft den Jesuskörper am Oberarm so, dass dieser dort daraufhin eine deutlich einbeulende Wirkung zeigt. Diese Druckkraft trägt im Übrigen ebenfalls dazu bei, auch den Ober-



körper von Jesus – und nicht nur seinen Kopf – leicht nach links hin abzudrängen. Dabei erscheint diese Faust an sich im Inkarnat auffällig verflacht und eher unartikuliert als plastisch herausgeformt.

Der ganze Unterarm des Wirtes wird dann etwa ab dem Ellbogen vom Kopf des rechten Jüngers, der vor ihm sitzt, verdeckt und so vom Leib quasi abgeschnitten. Nur in der Vorstellung, nicht aber in der Anschauung,

schreibt man diesen Arm bedenkenlos der Schulter des Wirtes zu. Tatsächlich könnte dieser Armstumpf mit der Fausthand anschauungsbestimmt aber auch noch in einen ganz anderen und erweiterten Phänomenzusammenhang gerückt werden.

Sehr flächig ausgeführt wirkt die kräftige Hautfarbe wie ein diagonal ins Bild gesetzter Arm-Balken, der an seinem linken Ende abrupt auf den Auferstehungskörper trifft. Verlängert man diesen Schrägwert dann aber in die andere Richtung nach rechts hinauf weiter, endet dieser überraschend in einer anderen Hand. Der Blick muss den Hals des Jüngers überspringen, der sich gerade eben jetzt nach vorne gebeugt hat. Tut er dies, trifft die Verlängerung des Arm-Balkens nach rechts auf die körperlos ausgestreckte Hand, die die Fleischschüssel hält. Hier begegnen dem Betrachter die Hände, die der alten Magd zuzuordnen sind.

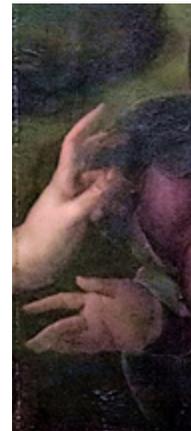
Zieht man nun also zusätzlich diese tragenden Hände in Betracht, entsteht erneut eine Verbindung zwischen »Fleisch und Knochen« und dem von den Toten auferstandenen und nun dazusitzenden Christus. Und es wäre nun vielleicht sogar diese Schüssel dort oben, von der die ganze zustoßende Kraft des Faust-Arms am Ende ausginge. Wie wäre ein solcher Zusammenhang, eine solche Vollzugsanweisung für das Auge, die sich hier andeutet, zu verstehen? Zur Auflösung dieser Phänomensituation muss beachtet werden, welchen Zweck dieser Fauststoß ganz konkret hat. Denn dieser Stoß artikuliert eine entgegenwirkende Kraft, die genau betrachtet den Arm von Jesus nach links zurückzuschieben angibt.



Das Ziel dieser Intervention liegt buchstäblich auf der Hand: Unterbunden werden soll damit die zart sich vortastende und schon fast vertraut wirkende Berührungsszene der Fingerspitzen. Denn die Finger von Jesus haben einen minimalen diskreten Kontakt zur sich vorschubenden dunkleren Hand des Jüngers aufgenommen. Und sie sind fast schon im Begriff diese Liaison als Fingerspiel zu intensivieren. Es handelt sich hierbei um eine erotische Einspielung und um ein gut platziertes Zitat des *Noli-me-tangere*-Motivs, das den anderen Beteiligten im Raum wohl unbemerkt bleibt. Allerdings ist zu sehen, dass der untere Rand der weißen Tischdecke unterhalb dieses Händespiels mit einem hervorgehobenen Aufwellen im Tuch sehr wohl auf diese amouröse Vibration reagiert.



In der *Noli-me-tangere*-Episode wird erzählt, dass Maria Magdalena jede Jesus-Berührung untersagt bleibt. Im Gegenzug aber, quasi als Sublimation, zeigen die male- risch-ikonographischen Umsetzung dieses Motivs in der Kunstgeschichte des Öfteren eine subtile Verschiebung der Berührungszone. Jesus wird tatsächlich nicht von Maria Magdalena berührt, doch ist er durchaus dabei, sich stattdessen selbst zu berühren, indem sich hier Daumen und Ringfinger flächig in einer Geste übereinander legen.



links : A. BRONZINO; *Noli me tangere*, 1561, 291 x 195 cm, ehemals Florenz; Detail. Oben die Hand Jesu.

»... liebe den, der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht.«

(NANCY 2003, 50)

Jean-Luc Nancy, der französische ›Dekonstrukteur des Christentums‹, hat über einige der bedeutendsten *Noli-me-tangere*-Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts intensiv geforscht und geschrieben. Und er bemerkt dazu:

»Wenn man in Gedanken von einem Gemälde zum anderen übergeht oder ihre Motive übereinanderblenden will, lässt sich dieses Berühren als singuläre Kombination von Distanzierung und Zärtlichkeit, von Segen und Liebkosung verstehen. ›Berühre mich nicht, denn ich berühre dich, und diese Berührung ist derart, dass sie dich auf Abstand hält.« (NANCY 2003, 49)

Diesem nun tastenden Herumfingern im *Emmausmahl*, diesem Sich-Spüren-Wollen, muss hier nun also durch die geballt vorgeschobene Faust Einhalt geboten werden. Dies geschieht ausgerechnet von der Schale, vom ›Vorwort‹ her. Das Fleisch gewordene »Wort Gottes« interveniert gegen die körperliche Kontaktaufnahme von sich aus, von oben her. Das Begehren zu berühren und eine Anwesenheit zu ertasten, ist auch in dieser Phase der Mahl-Erzählung noch unzulässig und unangebracht. So fungiert die Hand des Wirtes von ihrer Formkraft her als Anstoß gegen den Arm von Jesus, um die Beziehung zu trennen, die im Begriff ist stattzufinden.

Wenn dem aber tatsächlich so ist, warum hat Caravaggio diese Anspielung überhaupt ins Bild gesetzt? Mit dem Kontakt der Fingerkuppen ist die Frage der empfindsamen Berührbarkeit des Auferstehungskörpers auf eine intime Weise angesprochen. Die *Noli-me-tangere*-Szene kommt dabei in Lukas' Erzählung gar nicht vor, sondern sie ist im Text des *Johannes-Evangeliums* zu lesen. Dort heißt es, dass Maria Magdalena, die liebende Vertraute ihres »Meisters«, alleine unterwegs ist und die leere und verlassene Begräbniskammer entdeckt. Sie trifft sodann als erste auf den gerade aus seinem Grab getretenen Christus, erkennt ihn aber zunächst ebenso wenig wie die *Emmaus*-Jünger.

»¹¹Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte. Während sie weinte, beugte sie sich in die Grabkammer hinein. ¹²Da sah sie zwei Engel in weißen Gewändern sitzen, den einen dort, wo der Kopf, den anderen dort, wo die Füße des Leichnams Jesu gelegen hatten. ¹³Die Engel sagten zu ihr: Frau, warum weinst du? Sie antwortete ihnen: Man hat meinen Herrn weggenommen und ich weiß nicht, wohin man ihn gelegt hat. ¹⁴Als sie das gesagt hatte, wandte sie sich um und sah Jesus dastehen, wusste aber nicht, dass es Jesus war. ¹⁵Jesus sagte zu ihr: Frau, warum weinst du? Wen suchst du? Sie meinte, es sei der Gärtner,

und sagte zu ihm: Herr, wenn du ihn weggebracht hast, sag mir, wohin du ihn gelegt hast. Dann will ich ihn holen.¹⁶ Jesus sagte zu ihr: Maria! Da wandte sie sich ihm zu und sagte auf Hebräisch zu ihm: Rabbuni!, [eine intimere Anrede, js] das heißt: Meister.¹⁷ Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater aufgegangen.« (JOHANNES 20,11-18)

»Noli me tangere«, aus dem Griechischen ins Lateinische übertragen, wird im Deutschen unterschiedlich übersetzt mit: »halte mich nicht fest« (»nicht zurück«) oder mit »berühre mich nicht«. Der Ausspruch des auferstandenen Gottessohns insistiert entweder darauf, nicht berührt werden zu wollen (>tu das nicht<) oder aber es ist die Aufforderung an Maria Magdalena, sie möge ihn wieder loslassen (>hör auf, das zu tun, tu das nicht länger<). Er spricht ein Berührungsverbot aus und unterbindet damit eine Handlung, die bereits stattzufinden begonnen hat. (ACHILLES 2018) Aber worum geht es in dieser Begegnung eigentlich und was genau importiert und zitiert Caravaggio demnach also in sein *Emmausmahl* hinein? Zwei Aspekte werden hier relevant:

Erstens: Den Erscheinungsberichten ist etwas gemeinsam. Für Maria Magdalena wie auch für die beiden Jünger gilt, dass sie Jesus in seiner körperlich-menschlichen Gestalt zunächst nicht identifizieren und nicht erkennen können, bis sich das Geschehen plötzlich »zur Erkenntnis und Anerkenntnis« wendet. (ECKSTEIN 2001, 20) Die äußere Erscheinung, ob unbekannter Pilger oder fremder »Gärtner«, ist in beiden Fällen nicht ausschlaggebend. Ob Jesus eine andere Gestalt angenommen hat oder ob die Beteiligten »wie mit Blindheit geschlagen« wurden – welcher Art die »Intrige des Sehens« also ist (NANCY 2003, 37) –, kann noch zurückgestellt werden. Etwas anderes ist in diesem Moment zentral:

Die im *Emmausmahl* mitzitierte *Noli-me-tangere*-Episode verstärkt die Bildbotschaft, dass ein rein »wiedererkennendes Sehen« erkenntnislos bleibt. Dies gilt sowohl für die beiden erzählten Begegnungs- und Erscheinungsgeschichten wie ebenso wie für Caravaggios *Emmaus*-Bild. Das Bedeutungsgeschehen und das Erscheinungsgeschehen ereignen sich auf einer ungewöhnlicheren Erlebnisebene. Auf der Stufe rein abbildlicher Wahrnehmung kann nichts erkannt und anerkannt werden. Die *erkennende erkenntnistiftende Erfahrung* liegt immer schon jenseits des bloß sachlich Identifizierbaren! Wer nur wiedererkennend sieht und wer somit nicht erschaut, wer oder was in Wahrheit erscheint, dem

Auf die Malerei übertragen könnte man also auch sagen: »die Erfahrungen eines autonomen, sehenden Sehens und eines heteronomen, wiedererkennenden Gegenstandssehens und die ihnen entsprechenden syntaktischen und semantischen Sinnebenen« müssen zusammenwirken, damit es zu »ungeahnten oder gar unvordenklichen Erfahrungen eines erkennenden Sehens« kommt. (IMDAHL 1980a, 92)

sind die Augen in der Tat wie »festgehalten«. Das gilt auch für diejenigen, die das Gemälde betrachten wollen. Dies zeigt sich einem phänomenologischen Sehen etwa durch das halbdurchsichtige Lammfleisch, die »geteilten« Gesichtshälften der Jesusfigur oder in der Finsternis des mitanwesenden Bildgrunds, der nicht als bloßer Hintergrund wiedererkannt werden sollte.

Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Caravaggio seine Jesusfigur auch deshalb ganz ungewöhnlicher Weise in einem grünen Gewand erscheinen lässt, weil er mit dieser naturverbundenen Farbwahl auch noch an den »Gärtner« aus der *Noli-me-tangere*-Szene erinnern kann. Damit wäre das Thema von Sehen und (Nicht-)Erkennen einmal mehr in das *Emmausmahl* eingeschrieben.

NANCY 2003,
43, 34

Zweitens: Maria Magdalena will ihren Herrn und Meister berühren, umarmen, vielleicht seine Beine halten und ihn küssen; vertraute Gesten zwischen Liebkosung und gläubiger Huldigung. »Auf den meisten [...] Darstellungen in der Malerei gibt *Noli me tangere* einem bemerkenswerten Spiel der Hände statt«. Caravaggio nimmt diese »subtilste Szene« zwischen Maria und Jesus in seinem *Emmausmahl* als ein Spiel der sich berühren wollenden Fingerspitzen wieder auf und überträgt sie auf Christus und den Jünger an seiner Seite.

EBD., 67

Es liegt denkbar nahe, die Abweisung der körperlichen Annäherung und das ausgesprochene Berührungsverbot gerade in einem Gemälde zu zitieren, in dem sich das letzte Abendmahl im kleinen Kreis wiederholen wird. Denn schon der *Johannes*-Text entwickelt in der *Noli-me-tangere*-Szene die Denkfigur und Glaubensvorstellung einer »anwesenden Abwesenheit«. Im Fortgehen, im Sich-Zurückziehen erst vollzieht sich für die bei ihrem Namen gerufene »Maria« das Erkennbar-Werden von Jesus. Ihm wird so eine Präsenz zugeschrieben, die sich nur im Weggehen zeigt, die nur zu vergegenwärtigen ist als »Präsenz des Verschwindens«. Der auferstandene Jesus Christus erlangt seine Gegenwärtigkeit, er wird erkannt und anbetbar, wenn er sich in seinem Fortgehen entzieht. »Halte mich nicht fest«. (»Ich muss aufgehen«). Der Gottessohn wird entschwinden. Und er wird so doch als Weggegangener in etwas anderem, symbolisch oder transsubstantiiert, wiederkommen. Und er wird immer von neuem gegenwärtig sein, weil er zuvor fortgegangen ist: »Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben...« (JOHANNES 6,54)

EBD., 23,
»Präsenz, die
nur ein Fort-
gehen ist«,
EBD., 57

EBD., 50

Das Berührungsverbot und Jesus' Aufforderung seinen Leib zu essen und sein Blut zu trinken, gehören zusammen. Caravaggios Bild erinnert daran. »...liebe den, der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht«, denn nur dadurch, dass der Messias abwesend wird, kann er später abwesend anwesend werden. Sobald der menschlich-irdische Jesus von Nazareth

zum auferstandenen Sohn Gottes wird, kann er nicht mehr uneingeschränkt gegenwärtig sein, weil der Gott des *Alten* und *Neuen Testaments* kein präsenter Gott ist. Wie wir noch lesen werden, entzieht sich Jesus auch in der Geschichte vom *Emmausmahl* und lässt, verwandelt, seinen Leib und sein Blut auf dem Tisch zurück.

Deswegen ist es auch so, dass dem Metallteller, der direkt unter dem Händespiel platziert ist, rein phänomenologisch nun eine bedeutende Anweisungsfunktion zukommt. Er schiebt – in der Gegenbewegung zur Faust des Wirtes, die gegen den Berührungsbereich von Jesus stößt – den Blick horizontal von links nach rechts zum Krugrand. So wird unsere Aufmerksamkeit vom zitierten *Noli-me-tangere*-Motiv weggelenkt auf das, worin Christus fortan abwesend anwesend sein wird: im Wein und in der Feier der Eucharistie. Denn zwischen dem Tellerrand und der Krugwand befindet sich der Fuß eines fast verdeckten Rotweinglases. Wie zur Bestätigung unserer Blickbewegung von links nach rechts ist auch der kleine Glaskelch nach rechts hinter den Bauch des getöpferten Weinkrugs verschoben. Aber entlang dem zarten Stil dieses Glases, der sich zwischen Teller und Keramikgefäß aufrichtet, gelangt unser Blick zur roten Substanz des Weins. Ein leicht geschwungener Lichtreflex im Kelchfuß führt dabei das Auge nach oben.

»Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blut, das für euch ausgegossen wird.« (LUKAS 22, 19)

Im halb gefüllten Kelch ist die abwesende Anwesenheit des Erlösers schon teilerfüllt. Es besteht also ein direkter Zusammenhang zwischen den Berührungssuchenden Händen, der intervenierenden Faust des Wirtes und der folgenden Verschiebung und Führung unseres Blicks zum Rotweinglas. Der Glaskelch überschneidet einen Gewandzipfel und das Inkarnat der Hand des Jüngers etwa auf der Höhe seines Armgelenks. Betrachtet man nun dieses Blut und diese Hautpartie genauer, wird eine Art farblicher ›Infusion‹ erkennbar. Das Blutrot fusioniert förmlich mit dem Farbspiel des Inkarnats und gleich sich ihm an – es diffundiert und scheint fast in ihm aufzugehen: Unten im Schatten der Haut gibt es sich dunkler und oben, dem leichten Licht-



reflex auf der Hautoberfläche folgend, hellt es sich ebenso auf. Caravaggio zeigt den »neue[n] Bund« als Blut-Wein-Farb-Infusion in einem Ineinander-Verschwimmen der weichen Rot-Braun-Töne. Der schräggestellte helle Strich, der einen Lichtreflex auf der seitlichen Kelchkante wiedergeben und der sachlich gesehen das Glas vom Inkarnat abgrenzen soll, wirkt dabei – genau wie die Anmutung des gemalten Glases selbst – wie eine Art Membran.

Der Wein, der Inhalt des Kelchglases ›fließt‹ zudem seiner Gestaltausprägung nach über eine kleine braun-grüne Farbspur am unteren Teil des Glases in den Tonkrug ein – ›fließt‹ zurück. Dieser Farbverlauf befindet sich dort, wo sich Glasinhalt und Krugbauch im »Flächenort« begegnen und verbinden. Für das wiedererkennende Sehen ist dieses ›Einfließen‹ nur die eingetrübte Fortsetzung der angeschnittenen grünen Ornamentlinien, die sich auf dem Bauch des Kruges abzeichnen. Aber nur dies zu sehen, heißt eben auch, zu wenig zu erkennen.



Mit dem Eindruck des ›Zurückfließens‹ wird für mich und für alle Betrachtenden deutlich, welche Flüssigkeit sich im Krug befindet, die mitgedacht werden muss: der Rotwein, das Blut Christi, das für uns »ausgegossen wird«. Dabei ist das Keramikgefäß so dahingedreht, dass der durch grüne Streifen markierte Griff zu mir, zum Betrachter zeigt. Er bietet sich mir nun dar und an, steht für mich da, lädt zum Zugreifen ein. Ich bin eingeladen, am bevorstehenden Ritual teilzuhaben. Ich kann mir meine Hand vorstellen, wie sie nun den Krug nimmt.



Und zugleich macht die grün aufgemalte Ornamentik noch einmal bewusst, dass sie farblich abgestimmt ist auf das »Gärtner«-Grün des Jesusgewandes. Dabei kommt den Weinblättern in der krugfarbenen Tellerschale zudem eine Vermittlerfunktion zu. Über den unübersehbaren dunklen Riss im Brot setzt sich das dunklere Gewandgrün über seinen Faltenwurf in die Blätter nach unten fort. Diese hellen das Grün sodann nach rechts hin auf, bis der Grünton der Krugornamentik erreicht ist.

Auf Caravaggios berühmtem *Früchtekorb* von 1595/96 ist ein sehr ähnlich anmutendes und teils eingerolltes Blatt auch als ein »Feigenblatt« identifiziert worden. (SCHNABEL 2017) Lügen also auch im *Emmausmahl* zum Ansporn aller Kenner der christlichen Ikonographie grüne Feigenblätter in der Tellerschale, gäbe das Bild erneut einen Hinweis auf einen aussagekräftigen Rückbezug zum *Alten Testament*. Versuchung, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, das ist es, was durch den »Neuen Bund« überwunden werden soll.

»⁶Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß. ⁷Da gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.«

(1 MOSE 3, 6-7)

Vermittelt über das Feigengrün trägt nun also das Linienmuster auf dem Krug die Farbe des Tunika-Stoffes, der Jesus umhüllt. Und der Krug umhüllt und fasst nun seinerseits den Blut-Wein. Es ist die Übersetzung und Verwandlung der sich entziehenden Präsenz des Auferstandenen am Tisch in seine kommende abwesende Anwesenheit im blutigen Rebensaft.

Das heißt: Erst jetzt wird mir, wird den Betrachtenden, eigentlich deutlich, welch auffällig dominante Eigenpräsenz dieser bauchige Krugleib im Bildganzen immer schon ausgestrahlt hat. Er ist dabei, in Stellvertretung, an die Stelle des gerade noch dasitzenden Auferstandenen zu treten. Dieses Gefäß besitzt eine förmlich spürbare, in die weltlich-menschliche Instanz entlassene Körperexistenz. Es ist das »realste« Objekt im ganzen Bild und damit die denkbar stärkste Formulierung einer Entgegensetzung zur scheinwirklichen und halbtransparenten Gestalt von »Fleisch und Knochen« auf dem Tablett der alten Magd! Dieser Krug ist das, was einzig greifbar bleiben wird, was Präsenzgeltung behalten wird, wenn die Episode zu Ende erzählt ist. Der Text des Lukas berichtet denn auch vom Mysterium des Verschwindens des Messias in Mitten des *Emmaus*-Abendmahls:

»²⁸So erreichten sie das Dorf, zu dem sie unterwegs waren. Jesus tat, als wolle er weitergehen. ²⁹Aber sie drängten ihn und sagten: Bleib doch



Caravaggio; *Früchtekorb*, 1595/96, 47 x 61 cm. Stillleben, Öl auf Leinwand, Detail: teils eingerolltes Feigen- oder Weinblatt.

bei uns; denn es wird bald Abend, der Tag hat sich schon geneigt. Da ging er mit hinein, um bei ihnen zu bleiben.³⁰Und es geschah als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot, sprach den Lobpreis, brach es und gab es ihnen.³¹Da wurden ihre die Augen aufgetan und sie erkannten ihn, und er entschwand ihren Blicken«. (LUKAS 24,28-31)

Liest man die Zeilen aufmerksam, springt eine Formulierung besonders ins Auge, die gerade schon im *Buch Mose* (1 MOSE 3,7) genau so aufgetreten war. Das Bild, dass jemandem die ›Augen aufgehen‹ und dann etwas ›erkannt‹ und erkennbar wird, findet offensichtlich zwei Mal Verwendung. Das erste Mal im *Mose*-Text. Hier sehen und erkennen Eva und Adam, weil oder indem sie gesündigt haben. Das zweite Mal werden die beiden *Emmaus*-Jünger sehend und erkennen, weil ihnen das ›Wie‹, das Ritual, des Brotbrechens und des Segnens auffällt. Sie erkennen es wieder. Offensichtlich unterscheiden die Bibeltexte hier nicht zwischen ›sündigen‹ und ehrfürchtig-frommen (Seh-)Erkenntnissen. Adam und Eva und die beiden Jünger kommen so oder so zu einer neuen Wirklichkeits- und Weltwahrnehmung. Ihnen ›gingen die Augen auf‹. Es bedarf keines frommen Anlasses, um richtig zu sehen. Die grünen Feigenblätter in der Keramikschale, mit denen sich schon die beiden ersten Menschen notdürftig bekleideten, rufen also zusätzlich auch die Anspielung auf, dass es sündiges Sehen und Erkennen geben kann.

*Ein Kuckucksei wird in ein fremdes christlich-ikonographisches Bild-Nest geschmuggelt und dort in der Anschauung so lange ausgebrütet, bis es den ursprünglichen Bildsinn aus dem Nest zu werfen beginnt.

Caravaggios *Ambiguitäten* (oder besser: *Kuckuckseier**) oder sein theologischer Eros

Doch noch einmal kurz zurück zum prominent sich anbietenden Weinkrug. Wie wir sahen, steht er da, wie um berührt, gefasst und genommen zu werden. Er sagt förmlich: ›Me tangere‹! Statt den Leib Jesus berühren und halten zu wollen, verschiebt das Bild das Berührungsbegehren nun also auf das Wein-Blut-Gefäß.

Dabei ist es, von den *Lukas*- und *Johannes*-Texten aus betrachtet, überhaupt nicht so, dass es irgendwie tabuisiert gewesen wäre, den Auferstehungsleib zu berühren. Im Gegenteil. Und die vorstellbare Berührung durch Maria Magdalena würde auch nicht Jesu Weggang und Aufstieg grundsätzlich verunmöglichen. Eher geht es doch wohl darum, Jesus nicht von etwas abzuhalten, dass noch getan werden muss. (ACHILLES 2018) Gottvaters Heilsplan ist noch nicht ganz erfüllt. Zudem ist die Auslegung der *Noli-me-tangere*-Situation bei dem Kirchenvater Chrysostomos für Caravaggios *Emmausmahl* mitzubeachten.

Dort ist in der Übersetzung zu lesen:

»Was nun? Es scheint mir, dass sie gewillt war, noch weiter mit ihm zusammen zu sein, gerade so wie zu jener Zeit. [...] Hätte er eben deshalb gesagt »nähere dich mir nicht, gleich so wie zuvor: denn wir sind nicht (mehr) in solchen Verhältnissen (wie vor Ostern), und ich beabsichtige auch zukünftig nicht, mit euch auf gleiche Weise zusammen zu sein«; das wäre schroff gewesen und hätte arrogant gewirkt. Sagt er jetzt: »ich bin noch nicht zum Vater hinaufgestiegen«, so war das – wenn auch nicht belastend – das was er offenbaren wollte.« (CHRYSOSTOMOS, ca. 405 n.Chr., zitiert nach ACHILLES 2018)

»Chrysostomos stört sich also an der Vertrautheit Marias mit dem Auferstandenen und sieht in der Aussage: »halte mich nicht fest« eine freundliche, aber notwendige Distanzierung Jesu.« (EBD.)

»...wir sind nicht (mehr) in solchen Verhältnissen« wie vor meinem Tod«. Soll *Noli-me-tangere* so verstanden werden? Und sollte der *Johannes*-Text an dieser Stelle so verstanden werden, dass er der Zweierbeziehung zwischen Jesus und »Maria« eine (theologisch kritische) sinnlich-körperliche Nähe zuschreibt? Und hätte Caravaggio nur darauf gewartet, in seinem *Emmausmahl* seine eigene Pointe dieser Verwicklung formulieren zu können? Hätte der Maler die intime »Vertrautheit« zwischen Jesus und Maria Magdalena – »die Sinnlichkeit Maria Magdalenas« (NANCY 2003, 68) – in eine vom Jünger ausgehende homoerotische Szene umformuliert und gewendet? Oder würde man es sich hier all zu einfach machen, wenn das diskrete Fingerspiel der beiden Männer gar nicht länger alleine auf die theologische Brisanz des Auferstehungskörpers bezogen wahrgenommen würde. Caravaggio hätte das Vorkommnis in seinem Bild stattdessen als ein ganz weltliches, irdisch-zwischenmenschliches Knistern verhandelt?

Dabei wäre darauf hinzuweisen, dass ein Detail aus dem biblischen Bericht vom *Letzten Abendmahl* – die innige Beziehung zwischen Johannes und Jesus (JOHANNES 13,23-25) – auch schon früh aus dem Zusammenhang der *Abendmahl*-Darstellungen herausgelöst worden ist. Es hatte sich in der Folge zu einer Zwei-Figuren-Gruppe, der sogenannten *Johannesminne*, verselbständigt.⁵ Ursprünglich sollte diese intime Nähe, die Johannes zu Jesus sucht, die Gläubigen animieren, sich in der Andacht innerlich in den Evangelisten nachempfindend hineinzusetzen. Nichtsdestotrotz wurde auch hier schon gelegentlich eine homo-



Bildhauermeister HEINRICH VON KONSTANZ; *Johannesminne*, um 1310. Eichenholz.

⁵ Den Hinweis verdanke ich einem langjährigen Wegbegleiter: Franz Zigan.



oben: CARAVAGGIO; *Früchtekorb*, 1596.
Öl auf Leinwand, 47 x 61 cm. Detail mit
drei Stielen von denen die Trauben schon
abgeplückt worden sind.

unten: CARAVAGGIO; *Emmausmahl*, 1601.
Öl auf Leinwand, 141 x 196,2 cm. Erste
Fassung. London. (mit Früchtekorb im Vor-
dergrund an der Tischkante)



phile Note in das Brustauflegen und das vertraute Spiel der ineinandergelegten Hände eingeflochten.

Liefert das *Emmausmahl* eine nähere Auskunft über diese spekulative-erotische Anmutung, wenn genauer darauf geachtet wird, wie und mit welcher Art der Erregung der betreffende Jünger seinen Herrn eigentlich ansieht? Handelt es sich um eine heimlich in das Sakral- und Andachtsbild hineingezirkelte »Ambiguität«? – ein feinsinniges Doppeldeutig-Werden der Zwei-Figurenkonstellation? Ein »Kuckucksei«! Das Problematische besteht in diesem Fall eben darin, dass dieses fleischliche Begehren nicht in die vom Betrachter erwartete religiöse Bilderfahrung integrierbar wäre. Würde dies, so wie jetzt geschehen, auffallen, liefe alles entweder auf eine Dissoziation von religiöser und erotischer Erfahrung hinaus. Oder aber Caravaggios Bild würde auf sehr subtile Weise eine alternative Ausprägung des Glaubens verhandeln. Einen Glauben nämlich und eine Frömmigkeitsvorstellung, die weniger rigoros und etwas lustvoller ausfallen würde – ein erotisierter Glaube, in dem ein »Metangere« jederzeit möglich wäre. Ein sinnlich aufgefasster Glaube vielleicht, für den es so schnell keine sündige Frucht mehr gäbe.

In einem Stilleben, in Caravaggios *Früchtekorb* von 1596, wurde schon von den Trauben genascht. (EBERT-SCHIFFERER 2002, 1ff.) Drei von ihnen wurden gerade schon versucht. Die Stängel glänzen noch vom frischen Fruchtfleisch. In der zweiten Fassung des *Emmausmahls* findet sich allerdings keine Frucht mehr, während dieses Motiv des Naschens die erste Fassung durch einen übervollen Früchtekorb noch regelrecht dominiert.

Wie und wohin und mit welcher Art von Erregung startt nun also der angespannte Jünger mit den auffälligen Gesichtsfalten, dem dunklen Vollbart? Wahrscheinlich lässt sich das gar nicht mit Sicherheit sagen. Und es soll sich wahrscheinlich auch gar nicht mit Sicherheit sagen lassen. Was sich dagegen aber sehen und formulieren lässt, ist in

diesem Zusammenhang etwas anderes. Egal wie doppeldeutig auch immer die Details hier liegen mögen, so hat Caravaggio doch im gleichen Moment dafür gesorgt, dass angezeigt ist, dass alle erdenklichen Energien, Erregungen und Anspannungen dieses Jüngers bildphänomenologisch auch wieder sublimiert, in eine Entsagung abgewendet und abgeleitet werden. Wie auch immer die Paarung von Glauben und Erotik, Sehen und Berühren, sich hier eingeschlichen haben mag, an einem hell-weißlichen gestauten und gekrempelten Rand eines Hemdes enden alle Erwägungen dieser Art erst einmal. Hier haben sich die Krempelfalten zwischen das Jünger-Gesicht und die Jesus-Figur geschoben. Am unteren Ende formt sich dabei eine kleine tropfenförmige Röhrenfalte, die den Seheindruck erweckt, als würde sie in die bereitstehenden Krugöffnung »abfließen«. Diese Hemdpartie wirkt wie eine Schranke gegen das Kinn des Jüngers und verhindert optisch, dass sich der erregte Mann noch weiter nach vorne auf Jesus hin beugen könnte. Seine Bewegung wird auf diese Weise abgestoppt und eingefroren. Die so angestauten Bewegungsenergien fließen rein anschauungslogisch in den Weinkrug ein. Alles läuft so im Opfergottesdienst, in der Vorausdeutung auf das Messopfer, wieder zusammen. In der Präsenz des Gefäßes beruhigen sich das Geschehen und die Ambiguitäten wieder. In Voraussicht darauf kommt nun auch das formal abgestimmte übergroße Ohr, das sich exakt über Ärmel und Krugöffnung befindet, zur Geltung. Über das Gehör und das Vernommene fließt nun anscheinend – wiederrum visualisiert durch die Tropfalte – die Auferstehungsbotschaft in das Gefäß.

Was bleibt, ist die Anschauungserkenntnis, dass Caravaggio in seinem *Emmausmahl* die *Noli-me-tangere*-Episode feinsinnig anzitiert. Und um es noch einmal zu wiederholen: Auch rein theologisch ist dies nicht unbedeutend, denn die Geschichte von Maria Magdalena und dem leeren Grab bildet einen wichtigen Argumentationsbaustein in der »Beweiskette« zur Glaubwürdigkeitssteigerung der Auferstehung.

»Die Grabstradition ist [...] aus drei Gründen für das Ostergeschehen von Bedeutung. Erstens spricht die Grabstradition gegen die These, dass es sich in den Erscheinungen des Auferstandenen nur um Halluzinationen [nur um einen immateriellen phantasmagorischen Körper, NANCY] handelte. Zweitens verwehrt die Tradition vom leeren Grabe eine spiritualistische Verflüchtigung der Osterbotschaft. [...] Drittens hat die Grabesgeschichte die Funktion einer Bestätigung, dass der in den Erscheinungen Begegnende wirklich Jesus ist«. (KENDEL 2001, 158) Indem der Betrachter diese Anspielung im *Emmausmahl* realisiert, kann er die Dimension des nun am Tisch sitzenden Auferstandenen einschätzen, auch wenn er nur eine männlich-menschliche Gestalt sieht.



Gottes Heilsplan, erster Teil: die »Bedeutungsvernetzung aller Bilddaten«

Die *Emmaus*-Geschichte geht nun weiter und sie ist in der Tradition einer »erzählende[n] Erörterung« verfasst, die so erzählt werden muss, dass »die ›strittige‹ Auferstehung Jesu« »durch Leseerkenntnis zur Sicherheit«, zur »Glaubenswahrheit« wird. (GÖLLNER 2010, 32) Das ist die Funktion der fiktiven Schilderung.

Die Jünger befinden sich gerade erst auf dem Hinweg nach *Emmaus*, beziehungsweise auf dem Weg, der wegführt von diesem Jesus von Nazareth, in dem sie deprimiert nur noch den gescheiterten Propheten sehen können. Dass Jesus aber auferstanden ist und ihnen nun Seite an Seite folgt, können sie bisher noch nicht erkennen, weil sie zu diesem Zeitpunkt »wie mit Blindheit geschlagen« sind. Dann aber, so erzählt der *Lukas*-Text weiter, habe Jesus auf der Wegstrecke das Wort ergriffen.

»¹⁶Doch ihre Augen waren gehalten, sodass sie ihn nicht erkannten. [...] ²⁵Da sagte er zu ihnen: Ihr Unverständigen, deren Herz zu träge ist, um alles zu glauben, was die Propheten gesagt haben. ²⁶Musste nicht der Christus all das erleiden, und so in seine Herrlichkeit zu gelangen? ²⁷Und er legte ihnen dar, ausgehend von Mose und allen Propheten, was in der gesamten Schrift über ihn geschrieben steht. ²⁸So erreichten sie das Dorf, zu dem sie unterwegs waren. Jesus tat, als wolle er weitergehen, ²⁹aber sie drängten ihn und sagten: Bleibe bei uns; denn es wird bald Abend, der Tag hat sich schon geneigt. Da ging er mit hinein, um bei ihnen zu bleiben.«
(LUKAS 24,16; 25-29)

Während der Wanderung kommt es also zu einem »Weggespräch«, in dessen Verlauf Christus den beiden Jüngern noch einmal erklärt, dass sie den Aussagen der schon damals von Gott gesandten Propheten glauben schenken müssen. Der Hin-Weg ist demnach ein Beweisführungs- und Belehrungsweg. Der noch unerkannte Jesus legt während des Gehens die alttestamentarischen Prophezeiungen so aus, dass sie auf ihn selbst zutreffen. Der *Lukas*-Text verzichtet dabei auf konkrete Beispiele, weil dies hier ablenken würde. Die Leserführung ist so angelegt, dass man es sich vorstellen soll, wie Jesus die Liste der Verheißungen und Ankündigungen mit den Jüngern durchgeht, die er selbst mit dem eigenen In-die-Welt-Gekommen-Sein erfüllt habe. Er selbst sei der angekündigte und vorausgesagte Gesalbte und die sehnsüchtig herbeigewünschte messianische Heils- und Herrschergestalt, die die Zeiten-

wende einleitet. Alles verläuft den Schriften gemäß. Dem sollen die Leser hier ebenso zustimmen, wie es die Jünger tun werden. Wenn der Text davon spricht, dass Jesus selbst die »messianischen Prophezeiungen« auslegt, sollen die Leser noch vor dem »Aufgehen der Augen« an den abgesicherten und fundierten Wahrheitswert des Ablaufs erinnert werden. Die Jesuszeit sei damit heilsgeschichtliches »Erfüllungsgeschehen«. Alles müsse so kommen und solle so sein. Im *Alten Testament* findet sich die schon lange zuvor vorausgesagte »jesuanische Auferstehungsverheißung« zum Nachlesen. (GÖLLNER 2010, 62)

»⁸Ich habe den Herrn ständig vor Augen. Er steht mir zur Rechten, ich wanke nicht. ⁹Darum freut sich mein Herz und frohlockt meine Seele; auch mein Leib wird wohnen in Sicherheit. ¹⁰Denn du gibst mein Leben nicht dem Tode [der Unterwelt] preis; du lässt deinen Frommen das Grab nicht schauen. ¹¹Du zeigst mir den Pfad zum Leben. Vor deinem Angesicht herrscht Freude in Fülle; zu deiner Rechten Wonne für alle Zeit.«

(1 BUCH DER PSALMEN 16,8-11, die Entstehungszeit ist umstritten; vielleicht etwa um 550 v. Chr.)

»Niemals wieder ist in Israel ein Prophet wie Mose aufgetreten. Ihn hat der Herr Auge in Auge berufen.« (5 MOSE 34,10)

»Mose« ist die hebräische Schreibung, »Moses« die griechische.

Jesus legitimiert sich selbst also zunächst einmal über die Schrift. Er öffnet seinen Jüngern die Augen für die Texte. Er wird wenig später inmitten der versammelten Jüngerschar noch einmal als Auferstandener erscheinen und er wird sich wiederholen und es erneut so sagen:

»⁴⁴Alles muss in Erfüllung gehen, was im Gesetz des Mose, bei den Propheten und in den Psalmen über mich gesagt ist. ⁴⁵Darauf öffnete er ihnen die Augen für das Verständnis der Schrift. ⁴⁶Er sagte zu ihnen: So steht es in der Schrift: Der Messias [Christus] wird leiden und am dritten Tag von den Toten auferstehen...« (LUKAS 24,44-46)

Der *Emmaus*-Text verweist also innerhalb des Geschehens, das er kreiert, seinerseits auf andere Texte, um seine eigene Erzählung zu stabilisieren. Schrift soll hier Schrift legitimieren. Der Text lässt Jesus also sagen, man solle sich unter anderen und zuallererst auf das »Gesetz des Mose« beziehen, damit die mysterischen Vorgänge »richtig« verstanden werden können. Bezieht sich auch Caravaggio auf diese Textstelle? Bezieht er den Propheten in sein Bild ein? Wo ist der Hinweis auf Mose? Oder: Was steht für »Mose«?

Dazu muss zunächst noch einmal beachtet werden: Wenn Caravaggios *Emmausmahl* eingehend betrachtet und erfahren wird, hat man nicht einfach eine kontingente Ereignisdarstellung vor sich, die hier und da

auch ganz anders hätte ausfallen können. Stattdessen besitzen alle Formen ihren phänomenologischen Eigensinn im visuellen Argumentationszusammenhang und -verlauf des Bildes: das sich inkarnierende opake Fleisch bei der alten Magd oben rechts im Bild, das präsente Dunkel der linken Bildecke, das Abgedrängt-Werden in der Haltung von Jesus, die auf ihn zustoßende Faust, die sich berührenden Fingerspitzen, das halb verdeckte, halbvolle Weinglas, die Infusionsfarbe des Weinrots, die Stellung des Kruggriffs, die Abwandlung der Grüntöne vom Gewand über das gebrochene Brot zu den Feigenblättern und zu den Ornamentlinien des Krugs, die »abtropfende« Falte am gekrempelten Hemd des Wirts... und all das, was mit geöffneten Augen noch zu sehen sein wird.

Das heißt: Die Geschehenskonstellation und die bildinternen Eigenartikulationen sind im Bild unabänderlich festgelegt. Caravaggio hält einen ganz bestimmten Moment der Handlung genau so unwiderruflich fest, wie er es getan hat. So und nicht anders. Und dabei gewinnt der dargestellte »aktuelle, als ein erlebbares Eben-Jetzt gegenwärtige Augenblick«, in dem die Jünger den vermeintlichen Weggefährten als den auferstandenen Christus erkennen, »selbst ikonische [bildhaft anschauliche, js] Notwendigkeit und auch Dauer«. Und zwar deshalb, weil die Phänomen-Konstellationen die Positionen der Figuren und Gegenstände »invariabel« aufeinander beziehen. Also ist alles im Bild »notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«. (IMDAHL 1980, 93ff.) Das heißt, es sei denn man ändert alles und malt ein anderes Bild mit demselben Sujet. Aber innerhalb dieses *Emmausmahls* ist alles innerbildlich verbindlich festgelegt, genau so wie es bis heute zu sehen ist.



Schrift und Erscheinung

Doppelte Mimesis im Brotlaib. Und: Wofür steht eigentlich *Mose*?

Wenn also etwa die linke Hand des Jüngers, der mit dem Rücken zu mir, zum Betrachter, sitzt, mit seinem kleinen Finger fast die Brotkruste berührt – im Flächenort fast berührt –, ist das kein Zufall. Fast schon erscheint es so, als sollte noch ein weiteres Mal auf die *Noli-me-tangere*-Situation angespielt werden. Und es ist auch nicht verhandelbar, dass genau dieser Jünger die Brotkante auf ihrer verschatteten Seite mit der Daumenspitze seiner anderen Hand leicht verdeckt. Wir sehen also den Zusammenhang zwischen dem kleinen Finger und dem daliegenden Brot sofort flächig, während der Zusammenhang zwischen Daumen und Brot zuerst räumlich aufgefasst wird. Erst danach, im Gesamtzusammenhang, wird auch im Abgleich mit der linken Seite der flächige Kontakt zwischen Daumen und Brotecke realisiert. Im Resultat wirkt der Brotlaib nun wie zwischen Finger und Daumen eingeklemmt oder wie verklammert.

In dieser Haltung gewinnt der Laib auf dem weißen Grund der Tischdecke die Sehanmutung, zwischen den beiden Jünger-Händen zu schweben. Seine Lage ist zudem vertikal abgestimmt auf die segnende Hand Jesu darüber. Aber diese Hand segnet nicht nur. Drei ihrer Finger, insbesondere der Mittelfinger, zeigen auch auf das dem Auferstandenen zugeordnete gebrochene Brot hinter dem Teller mit den Feigenblättern. Mit diesem Fingerzeig wird die Segnungsgeste mit dem Brotbrechen in einen stimmigen Zusammenhang gesetzt. Jede einzelne Gestaltungsmaßnahme ist mit allen anderen abgestimmt. Alles scheint seine innere Notwendigkeit zu haben.

Gottes von langer Hand erwirkter Heilsplan, der vorsieht, am Ende den sündigen und sterblichen Menschen zu vergeben und ihnen durch seinen Sohn das ewige Leben zu schenken, und der Bildplan, der Aufbau und die phänomenologische Detailstruktur des *Emmausmahls* sind gleichermaßen unabänderlich – in sich selbst notwendig. Im Bild kann nichts mehr verrückt werden, so wenig wie die Verheißung Gottes noch hätte beeinflusst werden können.

Jesus musste seine deprimierte Gefolgschaft dabei erst wieder auf das prophezeite Wahr-Werden dieses Erlösungsplans argumentativ aufmerksam machen. Und Caravaggio hatte sicherlich auch die betreffende Textpassage der *Emmaus*-Geschichte noch im Kopf. – »[A]usgehend

von Mose« und »dem Gesetz des Mose«, hieß es ja dort. Aber was könnte oder müsste, »ausgehend von Mose«, ins Bild gesetzt worden sein?

Machen wir uns erst noch einmal bewusst, was es bedeutet und was es bedeutet hat, dass der *Lukas*-Text seiner Jesusfigur genau diese Worte in den Mund legt. Der Rückverweis auf das schon Prophezeite soll das Auferstandensein glaubhafter machen. Aber mit Mose ist im Text noch sehr viel mehr angesprochen. Moses ist auch die auserwählte biblische Führerfigur, das dargestellte Medium Gottes, mit dem »Jahwe, der Gott eurer Väter, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs« (2 MOSE 3,15) sein auserwähltes Volk der Israeliten der Erzählung nach aus der Knechtschaft aus Ägypten herauszuführen gedenkt. Zu Moses spricht Gott der Herr im Text persönlich und direkt. Ihm offenbart er sich dort und ihm erscheint er in Bildern vom brennenden Dornbusch, Feuer und Rauch. Und ihm sagt er im Buch *Exodus* seinen Namen: »Jahwe«.

Die Geschichte, die im *Exodus*, im zweiten Buch Mose, erzählt wird, ist allgemein bekannt. Auch, dass das Volk nach dem Aufbruch in die Wüste schließlich zu murren begann, weil es fürchtete zu verhungern.

»⁴Da sprach der Herr zu Mose: Ich will euch Brot vom Himmel regnen lassen. Das Volk soll hinausgehen, um seinen täglichen Bedarf zu sammeln. [...] ¹¹Der Herr sprach zu Mose: ¹²Ich habe das Murren der Israeliten gehört. Sag ihnen: Am Abend werdet ihr Fleisch zu essen haben, am Morgen werdet ihr satt sein von Brot und ihr werdet erkennen, dass ich der Herr, euer Gott bin. ¹³Am Abend kamen die Wachteln und bedeckten das Lager. Am Morgen lag eine Schicht von Tau rings um das Lager. ¹⁴Als sich die Tauschicht gehoben hatte, lag auf dem Wüstenboden etwas Feines, Knuspriges, fein wie Reif, auf der Erde.

¹⁵Als das die Israeliten sahen, sagten sie zueinander: Was ist das? Denn sie wussten nicht, was es war. Da sagte Mose zu ihnen: Das ist das Brot, das der Herr euch zu essen gibt. ¹⁶Das ordnet der Herr an: Sammelt davon so viel, wie jeder zum Essen braucht, ein Gomer je Kopf. [...] ³¹Und die Israeliten nannten es Manna.« (2 MOSE 16,4, 11-16,31)

Der füllige Brotlaib, den der Jünger im *Emmausmahl* zwischen Daumen und Finger so enthoben zu balancieren scheint, erinnert vielleicht an das Wun-

»... dass du
mein Volk, die
Israeliten, aus
Ägypten füh-
rest.«
(2 MOSE 3,10)

Über das Brot
kommt ein
»Echo« vom
Exodus ins
Bild.
(PFATTEICHER
1987, 11)



der des Brotregens und an die miraculöse *Manna*-Speisung. Der *Exodus*-Text erzählt, dass Gott auf diese Weise sein Volk ernährte, während es jahrelang durch die Wüste wanderte. Dabei kommt nun auch der irdische Sachzwänge überbietende Schwebestand und die genauere Ausformung des Brotes zur Sprache. Tatsächlich wirkt es knusprig und fein. Es ist, so wie es im Bild vorkommt, kein Brot von dieser Welt allein, sondern »Brot aus dem Himmel«. Und die auffällige Einklammerung durch Finger und Daumen wird nun mehr als ein vorsichtiges Nehmen-Wollen eines Unfasslichen aufgefasst: eine im Bild angelegte Allusion zum Aufsammeln des himmlischen *Manna* vom Wüstenboden.

Dieses Brot passt sich dem Tellerumriss an und scheint sich unter ihn zu schieben, wenngleich es rein sachlich betrachtet doch vor ihm zu liegen kommt. Bildet es hier nicht, gleich unter dem Tellerrand mittig im Schattenbereich, eine »Nase« aus! Und kommen so nicht über dem Daumennagel die leichten Umrisse von »Lippenwülsten« zum Vorschein! Sehen wir nicht bald das Profil eines verdunkelten »Gesichts«; und sehen wir nicht sodann die Licht beschienene, knusprig-braue Brotkruste zugleich auch als »Schädeldecke«! Inkorporiert das *Manna*-Brot nicht zugleich auch ein figürlich-vermenschlichtes Moment in sich.* Denn soll nicht auch der Mensch gewordene Jesus Christus das »Brot des Lebens« sein! Stellt das *Emmausmahl* also auf diese eigentümlich phänomenologische Weise argumentativ einen Zusammenhang zwischen der *Manna*-Speisung bei Mose und dem Abendmahl mit dem Auferstandenen her – Laib für Leib. Der Leib Christi und das gebrochene Brot weisen zurück auf den Propheten des *Alten Testaments*, so wie das *Manna* als Vorausdeutung auf die heilige Kommunion verstanden werden soll. Alles kommt so, wie es kommen soll.

Caravaggio hat also in dem betreffenden Brotlaib eine »doppelte Mimesis« angelegt, damit die »geistige Mitwirkung des Betrachters« und »das Spiel der projizierenden Phantasie« im *Manna*-Brot ein Gesicht im Profil heraufbeschwört und »mobilisier[t]«. (GOMBRICH 1977, 206ff.) Vom objektiv zu sehenden bloßen Brotstück über die Einbildungskraft zum subjektiven Seheindruck eines menschlichen Kopfes zu gelangen, ist in Bezug auf das theologisch verhandelte Thema des *Emmausmahls* sogar naheliegend. Geht es doch um ein Erlebnis des Zum-Vorschein-Tretens: Ein Mysterium soll sich vor unseren Augen im scheinbar Banal-Alltäglichen ereignen. Dabei muss schließlich in das Offensichtliche – fünf Menschen, die sich um einen Tisch herum aufhalten – das hineingesehen werden, was darüber hinaus zur Verhandlung kommt: In den Augen gläubiger Christen nämlich die unleugbare Begegnung mit dem Auferstandenen. In der Aktualität des Erschauens wandelt sich das realistisch Abgebildete in die Szene eines ungeheuren

»Jesus sprach zu ihnen: Ich bin das Brot des Lebens; wer zu mir kommt, wird nicht hungern« (JOHANNES 6, 35)

*»...doppelte Mimesis« vgl. THÜRLEMANN 2003. Und vielleicht steckt ja im »Hinterkopf« des Brotgesichts auch noch ein Totenkopf!



»Erschauen«, Erscheinen und »Erschautes« vgl. BOCKEMÜHL 1981, 16ff.

Erscheinens und Erkennens. Dass Caravaggio in diesem Zusammenhang aber das Phänomen eines projizierenden Sehens anhand des minimalen Details des Brotlaibs einführt, mag vielleicht irritieren. Denn wenn die beiden Jünger schließlich in dem fremden Pilger am Tisch Jesus Christus erblicken werden, sollte dies keine phantastische oder projizierte Anschauungserfahrung gewesen sein. Den Jüngern soll sich in diesen Fall etwas offenbart haben. Aber wir, die Bildbetrachter sind nicht Teil dieser Offenbarung. Wir müssen in unserer eigenen Imagination im Brotlaib förmlich ein Gleichnis für die Verwandlung entdecken, um am mystischen Geschehen Anteil haben zu können. Jede projektive Wahrnehmung verlangt »ein unauflösliches Moment der ›Einfühlung‹. Der Rahmen des Bildes wird zur Schwelle, über die der Betrachter sein eigenes Leben ins Bild hineinverlagern oder hineinverlängern kann«. (BOGEN 1999, 196) Das Brotlaib-Gesicht ist dieses Angebot an uns. Wir können die Gelegenheit verschenken oder das von uns mitgesehene und mitkonstruierte Bildgleichnis würdigen. Das Wunder, das sich in Emmaus vollzogen haben soll, hat sich so »auf andere Art im Wunderwerk des Bildes wiederholt«. (EBD., 206)

Aber die lukanische *Emmausmahl*-Passage erzählt zudem von Jesu, dass dieser seine Jünger zugleich, »ausgehend von Mose«, auch noch auf das »Gesetz des Mose« verweist. Dieser Punkt im Text ist wohl noch sehr viel bedeutender als das beschriebene Wunder der Wüstenspeisung als Vorausweisung auf die gesegnete Hostie des Abendmahls.

»Das Gesetz des Mose – dies ein Gedanke, der schon von Augustinus gefasst worden war – führe dem Menschen die Sünde vor Augen, da er das Gesetz nicht erfüllen könne und lasse ihn so erkennen, dass er auf die Gnade Gottes angewiesen sei. So weise das Gesetz des Mose in seiner Beziehung auf das Evangelium der Rechtfertigung allein aus Glauben auf Christus voraus.« (OTTO 2006, 96; vgl. JOHANNES 1,17)

Mose hatte dem Volke Israel der *Heiligen Schrift* nach neben allen erdenklichen Anweisungen und Verboten die Gesetzestafeln mit den *Zehn Geboten* vom Berg Sinai gebracht. Im *Alten Testament* bildet dies zugleich den Höhepunkt der ganzen Narration. In der *Emmaus*-Erzählung spricht Jesus genau diesen Kulminationspunkt ausdrücklich an.

Mose steht demnach vor allen Dingen und zuallererst symbolisch für eine zentrale revolutionäre Idee. Die Idee einer radikalen, umstürzenden und abgrenzenden neuen Gottesvorstellung. Mose verkörpert die fiktive oder imaginäre Symbolfigur, mit der sich die Erinnerung und Vorstellung an die Geburt und Verkündigung des Monotheismus verbindet.* Diese Geburt der Vorstellung, dass es nur den EINEN EINZIG WAHREN GOTT gibt, findet »ihren Ausdruck in der Erzählung vom Aus-

*vgl. ASSMANN 2003, 162

zug, griechisch: Exodus, der Kinder Israels aus Ägypten«. In dieser »Gründungslegende« ist die »Erinnerungsfigur *Mose*« der symbolische Religionsstifter, Botschafter und Führer in den Monotheismus, der strikt und streng »zwischen dem EINEN WAHREN GOTT und den vielen »anderen«, fremden, verbotenen, falschen Göttern [unterscheidet...]. An Moses erinnern heißt, an diese Unterscheidung erinnern«. Mose ist der Gründer der geistigen mosaischen Jenseitsreligion, der Lehrer seines monotheistischen Glaubens, der »Schöpfer des Jüdischen Volkes«. »Jedes Gesetz war von Mose gegeben«.

ASSMANN:
1997, 20

DERS. 2005a,
8/1998, 34;

DERS. 1998,
41, 34

In der Mose-Erzählung ist er der symbolische »Repräsentant Gottes« – jedenfalls so lange, bis der heilige Text sich selbst vollendet hat. Denn er erzählt auch davon, dass das menschliche Medium Mose unmittelbar nach der vollständigen hebräischen Verschriftlichung der Thora sterben muss. Von da ab ist der jüdische Glaube als schriftlich fixierter »Gesetzeswille Jahwes in seinem Volk präsent«. (OTTO 2006, 63)

Der Heidelberger Ägyptologe Jan Assmann hat immer wieder darauf hingewiesen, dass zu fragen ist, wofür Moses als »Erinnerungsfigur« steht. Das gilt auch für die *Emmaus*-Episode, in der Lukas Jesus das Moses-Argument in den Mund legt. Assmann führt hierzu aus:

»Die biblische Darstellung der Moses-Gestalt entfaltet sich in den Büchern Exodus bis Deuteronomium (2-5 MOSE). Dies ist zugleich alles, was wir über Moses wissen. [...] Hier darf man nicht fragen: was ist wirklich passiert?, Wie ist es eigentlich gewesen?, sondern: warum erzählen wir die Geschichte? [...] wofür steht diese Geschichte? Wofür steht Moses? Und weil die Frage »Wer war Moses?« notwendigerweise ins Leere gehen muss, da es ja keine außerbiblischen Zeugnisse und Spuren seiner historischen Existenz gibt, so ist die Frage »wofür steht Moses?« auch die einzig sinnvolle.« (ASSMANN 2005a, 5f.)

Es könne also nur darum gehen, zu verstehen, »welchen kulturellen und religiösen Sinn [Moses] verkörper[t]«. (DERS. 2004, 147) Moses ist im wesentlichen eine überlieferte symbolisch-mythologische Gestalt in einer »symbolischen Erzählung«, mit der sich die Menschen und die Gesellschaft den abstrakten Vorgang der Durchsetzung des Monotheismus als Gründungsgeschichte, als Mythos und Dichtung, als Legende (re-)konstruiert, erzählt, vorgestellt und erinnert haben. Dies bleibt dabei auch dann noch richtig, wenn die Theologie oder Religionstheorie der *Frühen Neuzeit* von diesen Mose-Deutungen und diesem Moses-Bild noch nicht viel wissen konnten. Nichtsdestotrotz standen die Juden und Christen doch immer schon unter den grundlegenden »psychohistorischen Konsequenzen einer solchen Ausbürgerung des Heiligen aus der Welt, einerseits in die Transzendenz und andererseits in die Schrift«. Diese »Umlenkung der Aufmerksamkeit« führte dazu, dass sich »ganz

auf die Schrift konzentriert wird.« (DERS. 2003, 147). Das ursprünglich rigorose Bilderverbot markiert diesen Paradigmenwechsel zu einer asketischen »Weltabwendung« hinein in die weltentzogene, unsichtbare Transzendenz. (DERS. 2001, 67)

»Gott selbst entspringt im Buch«, erster Versuch*

*vgl. dazu
auch hier S.
169ff.: zweiter
Versuch

Jesus spricht also im *Emmaus*-Text über Mose's Gesetz. Und der Brotlaib, das im Schatten liegende »Brotgesicht«, zwischen den Fingern des Jüngers kann nun als Erinnerungszeichen dafür betrachtet werden, dass auch in Caravaggios *Emmausmahl* an den Propheten Mose, den Stifter dieses monotheistischen transzendenten Gottes, zurückzudenken ist. Auch Christus steht für diesen weltabgewandten entzogenen Gott. Auch er wird bald nach dem Geschehen in Emmaus und in Jerusalem in den »Himmel«, in die Transzendenz, in die Schriftlichkeit – ins Buch – »fahren«, aus dem er entstammt. So steht es in der Schrift und alle Begebenheiten geschehen nur im Text selbst. Sein Auferstehungsleib, so wie er am Tisch sitzend im *Lukas*-Text und in Caravaggios Werk erscheint, ist ein Körper-Mysterium zwischen Immanenz und Transzendenz. Theologisch gesehen muss an dieser irdischen Hülle nicht nur die »Identität des Auferstandenen sichtbar werden, sondern zugleich die Verwandlung offenbar werden«. (ETZELMÜLLER 2001, 228)



Caravaggios *Manna-Laib* wird aber darüber hinaus auch noch zu einem im Bild vor Augen stehenden Mahnmal an den Betrachter. Denn das verzernte Profilbild eines Gesichtes, das wir in den Brotlaib hineinprojizieren, kann außerdem auch noch an das erinnern, was wenig später nach der *Manna*-Gabe in der Wüste Sinai noch geschah. Diese »Fratze« wäre ebenso eine düstere Mahnung, dass sich der Glaube ausschließlich auf die Schrift stützen dürfe.

»Die Schrift ist das Eigentliche«, weil in der monotheistischen Gottesvorstellung »das Heilige in der Welt überhaupt nicht mehr zu finden ist«. (ASSMANN 2003, 147f.) Nach dem göttlichen Brotregen erzählt der *Exodus*-Text die Szene vom *Tanz um das Goldene Kalb*. In dieser Episode wird bekanntlich eindringlich, abschreckend und exemplarisch vorgeführt, was passiert, wenn das ungehorsame und störrische Volk den Versuch unternimmt, gegen den Willen des verborgenen, jenseitigen, außerweltlichen und eifersüchtigen EINEN GOTTES einen »Baal«-

Götzen anzubeten. In diese in Gold gegossene Kultfigur projizierten die ungeduldig auf Mose wartenden Israeliten sinnfällig die verkörperte Anwesenheit einer innerweltlich wirkenden Heidengottheit. Sie verehrend umtanzten sie ihren selbstgemachten Gott. Und der Mose-Text zeigt daraufhin, dass Idolatrie und Unbekehrbarkeit ganz unbarmherzig mit dem Tod bestraft wird. So weist Mose bei seiner Rückkehr vom Berg Sinai seine Getreuen an: »Jeder erschlage seinen Bruder, seinen Freund, seinen Nächsten.« (2 MOSE 32,15-29)

Die *Mose-Exodus*-Erzählung beleuchtet und führt selbst vor, dass und inwiefern die Schrift zuallererst konstitutiv ist für die monotheistische Gottesgestalt. In und durch die Schrift bringt sich »Gott« erst hervor. »Gott selbst entspringt im Buch«. (DERRIDA 1964, 117) Und Mose ist es, der die Thora, das »Buch des Gesetzes Mose«, im Text selbst erst schreibt. (JOSUA 8,31) Mose steht so letztlich für die Entstehung des transzendenten Gottes aus der Schrift.

»Der Schritt in die Religion der Transzendenz war ein Schritt aus der Welt – man möchte fast von einer Auswanderung, einem Exodus, sprechen – in die Schrift.« (ASSMANN 2003, 150)

Daher »gehören Schrift und Transzendenz zusammen«. Und »[v]ieles spricht dafür, dass der jüdische Monotheismus, das Prinzip der Offenbarung [...] aus dem Geist der Schrift geboren« ist. (EBD., 145ff.)⁶ Dabei ist nicht irgendeine beliebige Bilderschrift die Bedingung für die Ermöglichung des jüdisch-christlichen Gottes, sondern es ist die Alphabetschrift. Dieser mosaische Gott, Mose's Gott, ist ein transzender, jenseits aller Bereiche menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten bleibender, präsenzloser und unsichtbar-abstrakter Gott in der Schrift. »Was sich theologisch beschreiben ließe als ein Heraustreten Gottes aus der Götterwelt in die Einsamkeit und Einzigkeit der Transzendenz.« (DERS. 2005b, 37)

Es geht hier also – nur scheinbar weit weg von Caravaggio – um die Rolle der Schrift als Medium stabiler Verstetigung einer substantiellen religiösen Semantik und Bedeutung – inklusive einem garantierten Wahrheitsanspruch, den die Schrift für sich reklamiert. Ein Wahrheitsanspruch deshalb, weil die sichere Verbindung von Signifikant und Signifikat als garantiert und verbürgt angesehen wird. »Gott« ist der zu-

⁶ »Meine Vermutung ist, dass sich der monotheistische Gedanke nie anders als in der Form einer verschrifteten Tradition hat etablieren können. Die monotheistische Idee lässt sich nur als Textkorpus [...] auf Dauer stellen«. (ASSMANN 2003, 54) »Gott [...] konnte nur im Rahmen einer die Sprechsprache notierenden Schrift erkannt werden«. »...dass diese Gotteskonzeption weder rein sprechsprachlich noch pikto-graphisch hätte erdacht werden können«. (vgl. BRUMLIK 1994, 17-26)

verlässigste Signifikant, in dem nun der transzendente EINE GOTT verschriftlicht ist. Im Text steht deshalb geschrieben, dass Gott von sich selbst sagt: »Ich bin das A und das O«. (JOHANNES; *Offenbarung* 1,8)

Im *Exodus*-Kapitel wird erzählt, dass Gott mit dem Volke Israel einen Bund schließt. Voraussetzung dazu ist aber zugleich auch noch die Etablierung eines abstrakten »Vertrags«. Er wird symbolisch geschlossen zwischen den neuen alphabetischen Schriftzeichen auf der einen Seite und dem, was diese Buchstaben auf der anderen Seite zweifelsfrei und vertrauenswürdig bezeichnen und bedeuten sollen. – Und zwar unter der nur scheinbar erschwerenden Voraussetzung, dass diese neue Buchstabenschrift keinerlei Ähnlichkeit mehr mit dem aufweisen kann, was sie bezeichnet und bedeutet. Aber gerade in dieser Arbitrarität lag auch epochenlang ihr besonderer Vorteil. Der Glaube an die Bezeichnungskraft der Schrift und der Glaube an Gott basiert auf ein und demselben Grundvertrauen.

»Es gäbe keine Geschichte, wie wir sie kennen, keine Religion, Metaphysik, Politik oder Ästhetik [...], ohne einen anfänglichen Akt des Vertrauens, des Zutrauens [...]. Diese Einsetzung des Vertrauens [...] findet zwischen Wort und Welt statt.« (STEINER 1989, 123)

»Die verständliche Seite des Zeichens bleibt der Welt und dem Antlitz Gottes zugewandt.« Eine auf Korrespondenz, Entzifferbarkeit und Wahrheitswerte gegründete Semantik und Poetik, die [...] durch Konsens entsteht, ist strenggenommen untrennbar vom Postulat einer theologisch-metaphysischen Transzendenz. Demzufolge ist der Ursprung des Axioms der Bedeutung und des Gottesbegriffs ein gemeinsamer. Das semantische Zeichen, wo es als bedeutungshaft gilt, und Göttlichkeit »sind am selben Ort und zur selben Zeit geboren«. »Das Zeitalter des Zeichens«, so sagt Derrida, »ist ein essentiell theologisches.« (EBD., 160f.)

Aber wie inszeniert sich im *Mose-Exodus*-Text diese allererste vertrauensvolle Schreibszenen, die symbolisch gleich für drei Gründungsakte steht? Sie steht für die Erfindung der Alphabetschrift, für die »Geburt« Gottes »aus dem Geist der Schrift« und sie ist die narrative Fassung für die Verschriftlichung und damit für die Verewigung der *Zehn Gebote* auf den beiden steinernen Gesetzestafeln.

Wie allgemein bekannt, handelt die Geschichte davon, dass Gott die beiden ersten Gesetzestafeln oben auf dem Berg Sinai an Mose übergab. Die Schrift, die sich in die Tafeln eingegraben hatte, war entweder von Mose selbst (2. MOSE 24,4) oder mit dem »Finger Gottes geschrieben« (2 MOSE 31,18) Wer genau schrieb bleibt in der Erzählung uneindeutig. Nachdem Mose diese Tafeln so oder so in einem spontanen Wutausbruch beim Anblick des *Goldenen Kalbs* zornentbrannt zerschmettert hatte, schrieb Gott jedenfalls nicht noch einmal selber. Stattdessen rief er Mose erneut auf den Berg und diktierte nun seine Gebote, so heißt es in der Schrift, noch einmal.

»²⁷Dann sprach der Herr zu Mose: Schreibe diese Worte auf! Denn aufgrund dieser Worte schließe ich mit dir und mit Israel einen Bund.
²⁸Mose blieb dort beim Herrn vierzig Tage und vierzig Nächte. Und er schrieb auf die Tafeln die Worte des Bundes [...]«. (2 MOSE 34,27-28)

Entgegnung

Soviel wir bis heute wissen hat Caravaggio sehr wahrscheinlich nie ein Gemälde zum Sinai und Exodus Komplex, zum Gesetz des Mose, gemalt. Oder wenn doch, so ist es verschollen und verloren. Aber es existierte ein anderes Werk von ihm, das er schon 1599 in Rom angefertigt hatte und das vorübergehend als provisorisches Altarbild gedient haben soll. Es beinhaltete eine mühsam verkrampte Schreibszenen, in der der Apostel Matthäus beim Abfassen einer Seite einer hebräischen Version der *Heiligen Schrift* zu sehen war. Eine erhaltene Photographie dieses Bildes, das sich zuletzt in Berlin befand, zeigt den heiligen Autor mit dem aufgeschlagenen Buch auf dem Schoß und einem Federkiel in der rechten Hand. Caravaggio hatte ihn dabei in der Gesellschaft einer Engelfigur dargestellt. Vorgeführt wurde hier offensichtlich, wie ein Engel dem Matthäus die Schreibhand dirigiert. Der unbeholfen dasitzende Apostel lernt wohl gerade erst im Akt des Schreibens die Alphabetschrift. Und er reißt so ungläubig die Augen auf, als könne er in diesem Moment auch noch nicht lesen.

Die dargestellte Szene ließe sich bildlich auch auf Mose (Matthäus) und Gott (Engel) übertragen. Bevor Mose die Gesetze verfasste, konnte er noch gar nicht schreiben. Der Gesetzgeber Mose ist auch der erste Schriftsteller, der in einer Buchstabenschrift schreiben kann. Die Erfindung der Alphabetschrift erhält ihren symbolischen Ausdruck und ist dichterisch ausgestaltet in der Erzählung vom Aufstieg und Aufenthalt Mose' auf dem Gipfel des Berges Sinai. Auch Mose musste erst noch die Buchstaben und ihre korrekte Ausführung in der Abgeschlossenheit



CARAVAGGIO: *Der hl. Matthäus schreibt sein Evangelium mit Hilfe eines Engels*, 1602, 223 x 183 cm. Bode Museum, Berlin. 1945 im Flakbunker Friedrichshain zerstört; s/w-Photographie; Ausschnitt.

einstudieren. Deshalb dauerte das Ganze auch noch einmal so lange. Abermals verbrachte Mose auf dem Gebirge noch einmal 40 Tage und 40 Nächte.

»Es wäre verlockend«, sagte der Ägyptologe Karl Sethe, »in der Person des großen Gesetzgebers des hebräischen Volkes den Erfinder des phönizischen (semitischen) Alphabets zu sehen, wie es der jüdische Geschichtsschreiber Eupolemos (2. Jh. v. Chr.) behauptet hatte« (HAMBURGER 1964, 91 zitiert SETHE 1939) Die Vorstellung ist hier, dass die Erfindung der Schrift, die Stiftung der Ein-Gott-Religion und die Abfassung der mosaischen Gebote in eins fallen. Liest man die Legende, den *Exodus*-Mythos so, wäre dies alles zusammen und zugleich dem Volke Israel und der Menschheit übergeben worden. Mose hätte dann seinen *JAHWE*-Gott, den Gott Israels, nicht erfunden, noch erschuf Gott die Menschen. Gott braucht die Erfindung und den Beginn der Alphabetschrift, um als Sich-Entziehender im Text erscheinen zu können. Und der Mensch braucht Gott und muss Gott denken und glauben, damit sich Gott als dieser transzendente, jenseitige Schöpfergott in der Schrift ereignen kann. Alles ereignet sich *zwischen* Gott, der Schrift und dem Menschen. Mit Heidegger könnte man so formulieren: Gott und die Menschen »entgegen« sich. (HEIDEGGER 1938/ 39, 235) Sie erwidern sich.



Caravaggios Bild von *Matthäus mit dem Engel* ist in dieser Hinsicht sehr aufschlussreich. Was zeigt es in den wesentlichen Details? Es entfaltet selbsterklärend eine intensive und unauflöslche gegenseitige Abhängigkeit, die *zwischen* dem Verfasser der Schrift, dem von Gott gesandten Engel und dem aufgeschlagenen Buch wirkt. Auch wenn das Werk leider verloren ist, gibt die noch erhaltene Photographie sehr genau die wechselseitigen Bedingungsverhältnisse wieder, die sich in den eigensinnigen Überkreuzungen der Arme und Hände einstellen. Alles bedingt sich gegenseitig.

Die linke Hand des Schreibenden, die das Buch gegriffen hat und die rechte Hand, mit der der Engel darüber auf sich selbst zurückweist, sind eine Spiegelung. Durch diese Spiegelabwandlung verweisen die göttliche Engel-Erscheinung und die *Heilige Schrift* aufeinander. Das Bindeglied ist die kräftige Greifhand. Der Unterarm des Engels verbindet diese beiden Hände. Deswegen wirkt der linke Oberarm des Engels auch wie abgeschnitten, obwohl er rein sachlich nur von der groben Hand des Apostels verdeckt ist. Der rechte Arm des Engels schreibt einen stark artikulierten langen Schattenstrich in die Buchseiten ein – und dieser Schattenbalken trennt in der Folge die das Buch greifende Hand vom Unterarm. Die ganze Erscheinungsausprägung der vier Hände und Unterarme scheint darauf hinauszulaufen, phänomenologisch die Verschlungenheit der Akteure einzusehen und zu begreifen.

Weil Caravaggio darauf verzichtet hat, die Oberseite des Handgelenks ausreichend zu strukturieren, wirkte der Unterarm wohl seltsam aufgequollen und damit merkwürdig amorph und eigenlebig. Dieser Arm verbindet wiederum die Schreibhand über die Schulter des Engels mit der Hand, mit der das göttliche Wesen auf sich selbst zeigt. Der abgespreizte kleine Finger dieser spielenden Hand löst eine eindeutige Assoziation aus. Es entsteht der Eindruck, dass die Engelhand, wie auf den Tasten eines Klaviers, die Zonen des Handrücken und die Fingeroberflächen ›anschlägt‹ und dabei in der Schreibhand eine Bewegung des Federkiels auslöst. Dabei würde sich Matthäus nur noch verwundert beim eigenen Schreiben zusehen. Diese Assoziation bewirkt nun einerseits, den Evangelisten tatsächlich mehr und mehr als ›Instrument‹ der Buchstabenschrift zu begreifen. Aber der Engel wäre andererseits gar nicht da, gäbe es nicht schon das Buch und die begonnenen Zeilen. Der Engel bringt sie mit hervor. Aber ohne die Schriftzeichen wäre er auch nicht von Nöten. Und die Schrift ist nur da, weil ein Mensch im Begriff ist, sie zu schreiben. Die Schrift, der Engel und Matthäus bilden in den Details der Arme und Hände eine Einheit in der Differenz. Alleine deswegen verschmelzen auch die Schatten der unterschiedlichen Hände genau auf dem Papier der *Heiligen Schrift*.

Die Apostelfigur ist es, die die göttliche Erscheinung des Engels in ihre Ankunft ruft. Ohne den Schreiber bedürfte es keines Engels. Die Ankunft des Engels im Bild, sein Auftreten, wird vom Tun des Schreibers ausgelöst. Matthäus (vgl. Mose) bringt den Engel (vgl. Gott) aber auch so mit sich, dass Matthäus (Mose) selbst erst durch ihn zur Schrift findet. Die Engelserscheinung (Gott) wird von dem Schreiber (Mose) hervorgerufen, der selbst erst durch sie (Engel/Gott) zum Verfasser des



*Caravaggios Bild folgt gerade nicht dem geläufigen Topos, wonach die biblischen Autoren der *Heiligen Schrift* »unter göttlicher Eingebung [schrieben], ohne zu wissen, was sie wirklich sagten« und welche »mehrfachen Bedeutungen« sie ihren Berichten gaben. (ECO 1987, 24)

Statt Eingebung verhandelt Caravaggios Bild hier das Konzept von »Entgegnung«. Das ist keineswegs dasselbe.

Evangeliums gemacht wird. So wird der Engel erst von dem zur Anwesenheit gebracht, der ohne den Engel nie zum Autor geworden wäre.*

Caravaggios Schreibszene zwischen dem Engel und Matthäus könnte, wie gesagt, auch im übertragenen, personifizierten Sinne für die Vorstellung stehen, wie Gott und Mose auf dem Berggipfel die *Zehn Gebote* auf die Tafeln bringen. Caravaggios ins Bild gesetzte Version des Zusammenspiels von Transzendenz und Immanenz zeigt, dass es keinen außertextuellen, außerbildlichen Gott braucht. Was das Werk anschaulich werden lässt, ist folgender »Bund«: Gott und Mensch »entgegen« sich in einer paradoxen Gleichzeitigkeit. Der eine kann je nur im Horizont des je anderen in Erscheinung treten. Sie beide bilden eine Einheit in der Differenz; eine Einheit, die unreduzierbar aus einer Zweierheit besteht.

Aber es ist noch weiter zu sehen, wie sich alles im Einzelnen im *Emmausmahl* und in der Geschichte vom Gang nach Emmaus entwickelt. Gerade hatte der *Lukas*-Text Jesus argumentieren lassen. Vor den beiden Jüngern verwies er auf Mose und sein Gesetz. Dabei stellte sich heraus, dass in diesem Zusammenhang auch die Rolle der Alphabetschrift und genau genommen auch die Stiftung des monotheistischen Glaubens selbst angesprochen sind. Der fiktive Erzähler Lukas mag das nicht im Auge gehabt haben. Aber der »abstrakte Autor«, der vom Text selbst hervorgebracht und im Text selbst enthaltene Autor, weiß sehr wohl davon. Dieser abstrakte Autor greift auf die Sinai-Szene im Zweiten Buch Mose zurück und deutet damit seinem Leser an, dass alles in der Schrift, im Buch, »entspringt«.

Dann fährt der *Emmaus*-Text fort:

Bei Tisch: Die Erscheinungserzählung

»¹⁶Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, sodass sie ihn nicht erkannten. [...]»²⁷Und er legte ihnen dar, ausgehend von Mose und allen Propheten, was in der gesamten Schrift über ihn geschrieben steht.²⁸So erreichten sie das Dorf, zu dem sie unterwegs waren. Jesus tat, als wolle er weitergehen.²⁹Aber sie drängten ihn und sagten: Bleib doch bei uns; denn es wird bald Abend, der Tag hat sich schon geneigt. Da ging er mit hinein, um bei ihnen zu bleiben.«³⁰Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot, sprach den Lobpreis, brach das Brot und gab es ihnen.³¹Da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht mehr.«³²Und sie sagten zueinander: Brannte uns nicht das Herz in der Brust, als er unterwegs mit uns redete und uns den Sinn der

*Schrift erschloss?*³³ *Noch in derselben Stunde brachen sie auf und kehrten nach Jerusalem zurück und sie fanden die elf und die anderen Jünger versammelt.*³⁴ *Diese sagten: Der Herr ist wirklich auferstanden und ist dem Simon erschienen.*³⁵ *Da erzählten auch sie, was sie unterwegs erlebt und wie sie ihn erkannt hatten, als er das Brot brach.*« (LUKAS 24,16; 27-35)

Was bisher geschah und was nun passiert: »Die Emmausjünger sind wie die Abendmahlsjünger Verlorene. Sie haben Jesus und seinen Gott [...] nicht mit ihren Lebenserfahrungen in Einklang bringen können. Erst die Mahlgemeinschaft mit dem Auferstandenen kann die Erkenntnis in Gang bringen, dass sich die Mähler Jesu (zu Lebzeiten, js) im ›Auferstehungsmahl‹ fortsetzen. Jetzt passen ihre Erinnerungen an Jesus, seinen Tod als Tat der Menschen und die Auferstehung als Tat des rettenden Gottes zusammen.« (GÖLLNER 2010, 123)

Jesus betritt also mit den Emmausjüngern den Raum des Wirtshauses, die drei setzen sich an den Tisch und nun geschieht es, dass der fremde Gast den nichtsahnenden Jüngern zum Gastgeber wird, dass er die Rolle des Haus- oder Tischherrn einnimmt und rituell zu handeln beginnt. Hier entwickelt sich nun die »seit der Exposition erwartete Erkenntnisszene« – der »Erkenntnismittelpunkt« der Erzählung von Lukas. Erst jetzt in der »Mahlhandlung bricht Jesu die Anonymität auf und schenkt den Jüngern dadurch die Erkenntnis seines Auferstandenseins.« (EBD., 74, 43)

Zweierlei ist an diesem Teil der Geschichte nun ausschlaggebend. Die Theologen und die Kirche leiten aus den Versen 30-32 die Anleitung ab, wie »spätere Generationen von Christen« immer wieder von Neuem mit Jesus, dem Gottessohn in Kontakt treten können. Die beiden Jünger haben den Auferstehungsleib Jesu, so wie er bei Tisch saß, nicht mit dem Gekreuzigten identifizieren können. Der »leiblichen Erscheinung korrespondiert ein Nichterkennen, während die erkennende Vergegenwärtigung in Brot und Wein liegt«. Beides gleichzeitig ist nicht zu haben. »Im Emmausmahl zeigt Jesus den Jüngern, wie er im Gedächtnismahl, zu dem er die Jünger während des Abendmahles beauftragt, weiter bei ihnen ist, ohne selbst das Brot mit ihnen zu essen.« Die Erscheinungserfahrung des Auferstandenen wird hier schon »mit der eucharistischen Mahlerfahrung verknüpf[t]«. (EBD., 74f., 95, 133)

Mit der beim *Emmausmahl* gewonnenen Erfahrung der Präsenzwendung des auferstandenen Christus führt Lukas' Geschichte die Kult-handlung vor, mit der »eine existentielle und personale Begegnung« und die Gemeinschaft mit dem Auferstandenen erlebbar werde: In der

Eucharistiefeier, die als ein teilhabendes »Gegenwartsmahl« verstanden werden müsse. Die hermeneutische Funktion des Mahls ist theologisch betrachtet für die Leser der Geschichte dann folgende: Die »Mahl-Gemeinschaft [...] macht Nicht-Erkennende zu Erkennenden«. (GRÖTZINGER zitiert nach EBD., 75) »Denn erst der in Brot und Wein Vergegenwärtigte lässt den dann Abwesenden als den auferstandenen Christus erkennen, lässt post factum die nicht erkannte Erscheinung *als* Erscheinung des Auferstandenen erkennen.« (THOMAS 2001, 196) Aus der Auferstehungserfahrung resultiere sodann die neue Glaubens- und Lebenspraxis. Die Jünger kehren nun um. Sie kehren zurück nach Jerusalem in die Gemeinschaft der übrigen Jünger. Die *Emmaus*-Erzählung ist somit eine symbolische Geschichte eines Erkenntniswegs.

Aus malerischer Perspektive wiederum müsste man sich vor allen Dingen wohl für den Vers 31 interessieren. In den unterschiedlichen Übersetzungen lautet er: »³¹*da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht mehr*«. (Kath. Einheitsübers., 1980) Oder: »³¹*Ihre Augen aber wurden geöffnet, und sie erkannten ihn; und er wurde unsichtbar, (weg) von ihnen*«. (Münchener NT, 1998) Oder auch: »³¹*Et aperti sunt oculi eorum et cognoverunt eum et ipse evanuit ex oculis eorum*«. (Vulgata; dt.: »*Und da sind ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn; und er verschwand aus ihren Augen*«) Oder aber: »³¹*Da wurden ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn; und er verschwand vor ihnen*«. (Lutherbibel 1984)

Schaut man sich den Text hier in den leicht unterschiedlichen Übersetzungen an, fallen Varianten auf. Diese beziehen sich etwa auf die Verwendung von Aktiv- und Passiv-Formulierungen wie: »sahen ihn nicht mehr« oder »wurde unsichtbar« usw. Generell verhandelt die Erzählung die Erscheinungserfahrung des Auferstandenen in Bildern einer Augen-Metapher, des Sehens und des Unsichtbar-Werdens, um für die Leser eine bildhafte Vorstellung des Mysteriums zu erzeugen. Für Maler muss diese wundersame Schilderung des *Emmaus*-Ereignisses gerade in Hinblick auf die Reflexion des eigenen Mediums in Betracht kommen. Geht es doch um das Erlebnis des Sehens und zugleich um ein im Erkennen sich vollziehendes Nicht-mehr-Sehen-Können, um ein Unsichtbar-Werden oder um ein Ver- oder Entschwinden vor den offenen Augen.

Die Malerei selbst ist auch das spezifische Medium, in dem sich der Dreischritt von Sehend-Werden, Erkennen und Verschwinden bildimmanent ereignet. Die Malerei selbst lässt im Erschauen erscheinen. Sie selbst lässt (sich) sehen und öffnet uns die Augen. Sie sorgt dafür, dass wir erkennen. Und sie vermag es genauso gut auch, das Verkörperte, das

einen Augenblick wie anwesend wirkt, wieder zu verflüchtigen und zum Verschwinden zu bringen. Sie nimmt zurück. Sie entzieht (sich). Am opaken Knochen-Fleisch auf dem Tablett der Magd war dieses Vermögen von Erscheinen- und Verschwinden-Lassen, von ›Inkarnation‹ und Defiguration schon verhandelt worden.

Aber all das scheint hier im Falle der entspannt dasitzenden Jesus-Figur nicht wirklich vor sich zu gehen. Diese bleibt überaus präsent, auch wenn das Gewandgrün nach hinten in den dunklen Fond zurückverschmilzt. Aber Caravaggios Jesus wird niemals verschwinden oder vor unseren Augen unsichtbar werden. Wir werden ihn nicht nichtmehr sehen. Ein Verschwinden findet nicht statt.

Das Verwunderliche gegenüber der erzählten Geschichte besteht hier darin, dass der Messias überhaupt noch da und zu sehen ist. Das Brot ist bereits gebrochen, der Segen wird erteilt. Es ist Zeit in der Unsichtbarkeit zu verschwinden. Malte Caravaggio also den Moment des Erkennens, diesen einen Bruchteil von Sekunden, bevor die Jünger und wir ihn aus den Augen verlieren werden? Sieht es nicht sogar förmlich so aus, als ob ich – vor dem Bild und vor der Szene – tatsächlich auf das Verschwinden, das niemals kommen wird, geradezu warte? Bin ich nicht in andauernder Erwartung, dass sich im Bild doch noch etwas tut; dass etwas Bevorstehendes eintritt, wenngleich es aber von vornherein ausgeschlossen und jedes Warten aussichtslos ist? Erschöpft sich Caravaggios Jesus in der diesseitigen Welt? Oder soll ich, der Betrachter, vielleicht im Akt einer »inneren Schau«, eines »geistigen Sehen« das Mysterium des Entzogen-Werdens selbst antizipieren und im Gedächtnis und in Erinnerung schon einmal eintreten lassen oder nachvollziehen?



Es ist dieser zurückgehaltene Moment, das nicht stattfindende Verschwinden, das isolierte, »ewige«, »bleibende Innehalten«. (MESSERER 1957, 179f.) Einerseits ist damit nun die Kontinuität und bleibende Gegenwart Jesu selbst erkannt. Aber alleine mit seiner Anwesenheit ist, wie schon gesehen, das Gegenargument des Scheintods oder einer vorhergehenden medizinischen Reanimation für die Leser und Betrachter

»Er ist derselbe, ohne derselbe zu sein, er ist in sich selbst alteriert« (NANCY 2003, 38)

»Verwandlung der irdischen Leiblichkeit Jesu in die eschatologische Wirklichkeit eines neuen Lebens«. (KENDEL 2001, 158)

»Solche Verwirrung begibt sich nur als Dazwischenkunft. Es bedarf also eines Fremden, der kommt, gewiss, aber der schon fort ist, bevor er ankommt, absolut in seiner Erscheinung« (LÉVINAS 1983, 249; »ab-« = weg, js)

immer noch nicht völlig ausgeschlossen. Der Unterschied zwischen dem irdischen Leib des Gekreuzigten und dem verwandelten – transfigurierten – Auferstehungsleib des Gottessohns muss »vielmehr auf eine schwer beschreibbare und schwer fassbare Weise, mit Anzeichen der Differenz und Kontinuität« zugleich versehen werden. (THOMAS 2001, 192f.) Zur Argumentation für die paradoxe Andersartigkeit, Transformation und Verwandlung Jesu gehört maßgeblich das unerklärliche Verschwinden oder das Aus-den-Augen-Verlieren dieses Körpers dazu. Aber wie dies zeigen?

Nur fast der entscheidende Augenblick

Vom »Eben-Jetzt«, dem gebannten Jetztgeschehen, das im Bild ikonische Dauer gewinnt, war schon kurz die Rede. Und das »Momenthafte der Zeitgestaltung Caravaggios wurde schon des Öfteren eindringlich beschrieben. Es ist [...] nicht der gleichgültige Moment, den Caravaggio darstellt, sondern der herausgehobene Moment, der Augenblick der Krisis und der Entscheidung«. (DITTMANN 1977, 105f.) Caravaggio zeige immer »was unmittelbar der entscheidenden Handlung vorausgeht«. Die im Bild »still-gehaltenen Gegenwart« ist ein Zeitpunkt des Gerade-Noch-Nicht. Genau an diesem Moment, wo das Ereignis vor seiner Wende »innehält«, ist es angehalten und wie »geronnen«. (MESSERER 1957, 176ff.)

Das ist die erzählte, innerdiegetische und dargestellte Zeit im Werk: der vorenthaltene Erfüllungsmoment, der in einem narrativen Ereignisbild wie dem *Emmausmahl* nie gezeigt werden kann, weil es wohl überhaupt keine bildlogische Lösung für den auferstandenen Jesus gibt, der genau genommen »schon fort ist, bevor er ankommt« (LÉVINAS 1983, 249) – dessen Leiblichkeit innerweltlich zugleich schon weltjenseitig ist.

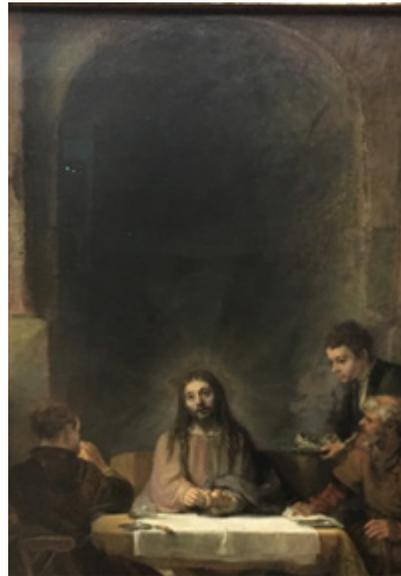
Mehr kann Caravaggio, kann sein Bild an dieser Stelle im Vergleich zum *Lukas-Text* erst einmal nicht tun und anbieten. Es sei denn, man würde in diesem Zusammenhang eine andere erwähnenswerte Deutung hinzufügen. Diese bezieht sich auf ein *Emmausmahl*-Gemälde von Rembrandt van Rijn, einem Calvinisten, der als Siebenjähriger die Lateinschule der Universitätsstadt Leiden besucht hatte. Das Bild entstand 1648, also über vierzig Jahre später als die katholische Mailänder Fassung und damit zum Ende des Dreißigjährigen Kriegs im reformierten

Amsterdam. Generell ist der unmittelbare und mittelbare »Einfluss« Caravaggios auf die holländischen »Caravaggionachfolger«, was etwa den seitlichen Lichteinfall, das Raumdunkel oder die Bildausschnitte betrifft, gut belegt. Die ersten Niederländer, die zum Studium nach Rom gereist waren, fanden »begeisterte Aufnahme« bei den wohlhabenden Gönnern Caravaggios wie Marchese Vincenzo Giustiniani oder dem Kardinal Scipione Borghese. Was Rembrandt selbst angeht, so ist der nachwirkende Einfluss durch die *Utrechter Caravaggisten*, die auch einige doch eher unbedeutendere *Emmausmahl*-Bilder geschaffen haben, beschränkt. (SCHNEIDER 1967, 11, 20, 67ff.)

Bei Rembrandts *Emmausmahl* sei die Bildlösung nun so, dass der Maler das Unsichtbar-Werden Jesu auf die Weise darstelle, »dass er zwar Jesus mit den Jüngern am Tisch sitzend zeigt, gleichzeitig aber die obere Hälfte des Bildes leer lässt«. Wer nun dem »nach oben gerichteten Blick« Jesu folge, werde »auf einen Teil des Bildes verwiesen, wo außer einer fleckigen Mauer, einer hohen Nische, einer Art bilderlosem Kirchenraum, nichts zu sehen ist«. Dieser Teil, der einer Apsis gleicht und der reiner Bildgrund zugleich ist, sei ein »unsichtbares Bild, das als Bild für das Unsichtbarwerden Jesu [...] gedeutet werden« könne. (STÜCKELBERGER 2005, 18)

Der Blick des Erlösers wäre also ein Wink mit dem Zaunpfahl in die Region des Bildes oder in das Bild im Bild, in dem außer einem »bilderlosen« Bildgrund nichts mehr zu sehen ist. Diese Zone soll so als Äquivalent für das Unsichtbar-Werden eintreten und als das angesehen werden, was an der Jesus-Darstellung nicht hinreichend geltend gemacht werden kann.

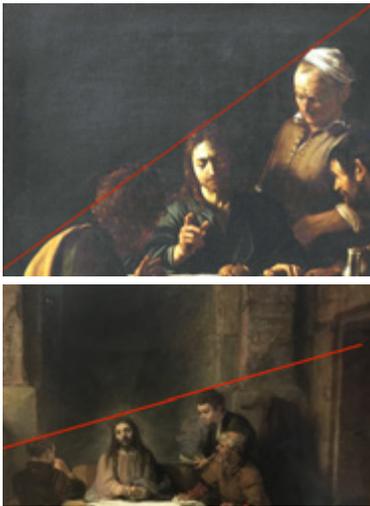
In Hinblick auf Caravaggios Bild war schon darauf hingewiesen worden, dass seine Jesus-Figur zwar nach unten blickt. Der Kopf aber wirkt ebenfalls wie in den »bilderlose[n]« und unidentifizierbaren Bildgrund hinein »gedrängt« – wie in das verschwundene, schwarz übermalte Bild im Bild eintauchend (vgl. hier S. 47ff). Wäre also auch in Caravaggios Fassung das Verschwinden, das Unsichtbar-Werden, das Nichtmehr-Gesehen-Werden symbolisch verbunden mit dem Schwarz-Geworden-Sein der linken oberen Bildhälfte des *Emmausmahls*?



REMBRANDT: *Das Emmausmahl*, 1648, 68 x 65 cm. Öl auf Holz. Louvre, Paris. Ausschnitt. S. 86 ein weiterer Ausschnitt.

Caravaggio hatte aber ganz bewusst auf eine Maßnahme verzichtet, die in Rembrandts *Emmausmahl* von hoher Bedeutung ist. Der Niederländer hatte seiner Figur eine ausstrahlende »Lichtaura« hinzugefügt. Diese bindet »den Kopf in einen transempirischen, das Nischendunkel »öffnenden« Erscheinungsraum ein«. (BRÖTJE 1990, 142) Dieser übernatürliche Schein, der von Jesu ausgeht, stellt aber zugleich auch sicher, dass der Betrachter Jesus schon im Vorhinein als die Verkörperung des transzendenten Gottes erkennt, noch bevor er weiß, was überhaupt szenisch erzählt wird. Bei der Version des italienischen Vorläufers dagegen muss der Dargestellte, der nur die Merkmale des Gewöhnlich-Menschlichen trägt, vom Betrachter aus dem Geschehen selbst heraus erkannt werden – in Analogie dazu, dass die zwei Jünger ihren Messias auch erst in seinem Handeln erkennen konnten.

Und wenn hier gerade schon einmal von Rembrandts *Emmausmahl* die Rede ist, dann sollten die folgenden vergleichbaren Befunde nicht unerwähnt bleiben: Zunächst zu dem Diener oder Wirt, der in der nord-europäisch-reformatorischen Version anstelle der Magd die gefüllte Schüssel an den Tisch trägt. Im *Lukas*-Text wird weder von einem Wirt oder einer Magd noch von einem Diener berichtet. Die Assistenzfiguren sind traditionell eigenständige Bilderfindungen der Maler. Sie werden in das Geschehen eingefügt, weil sie, wie sich gezeigt hat, für den Aufbau



eines theologischen Deutungshorizonts des christlichen Ereignisbildes unverzichtbar sind. Gleichzeitig beeinflussen sie mit ihrer Anwesenheit aber auch die Bildkomposition und gestalten diese maßgeblich mit. Dabei ist es in beiden *Emmaus*-Versionen so, dass ein imaginär aufsteigender Schrägwert die flächige Bildorganisation dominiert. Jeweils ist die stehende Wirt- bzw. Dienerfigur an der Konstitution dieser steileren oder flacheren Schräge beteiligt. Beim Caravaggio führt dieser Diagonalzug den Blick geradezu magnetisch zur weiß-glänzenden Kappe, die zugleich die hellste Stelle im ganzen Bild ausmacht. Beim Rembrandt dagegen führt die Schräge in der Verlängerung in der Leserichtung von links nach rechts zur oberen schwarz-flächigen Wange einer Ausgangstüre*.

*dazu FENDRICH 1990, 52f.

Im Argumentationsaufbau dieses Bildes kann das miraculöse und undarstellbar bleibende Abwesend-Werden des Auferstandenen auch metaphorisch als Zuführung des Blicks auf die Türöffnung hin versinnlicht werden. Bei Caravaggio dagegen scheidet eine solche Bildlösung aus. Vielmehr findet das Auge hier einen Halt am Weiß der Kopfbe-

deckung, so dass noch nach der genaueren semantischen Bildbedeutung dieser »Wirts«-Figur zu fragen ist.

In beiden Werken ist die herbeigebrachte Schale reich beladen. In der Version Rembrandts hat der Schaleninhalt allerdings eine »assoziativ mehrdeutige Erscheinungsqualität«. (BRÖTJE 1990, 148) »Im Gemäldekatalog des Louvre identifiziert der Kustos des Museums, J. Foucart, die Knochen als einen in zwei Teile zerbrochenen Lammschädel.« Auch hier und auf diese Weise wäre also auf das *Lamm Gottes*, den Opfertod usw. verwiesen, »denn das ›Agnus Dei‹ war und ist auch noch heute der Begleitgesang zum Brotbrechen vor der Kommunion«. (FENDRICH 1989, 640; ausführlich: DERS. 1990, 74)

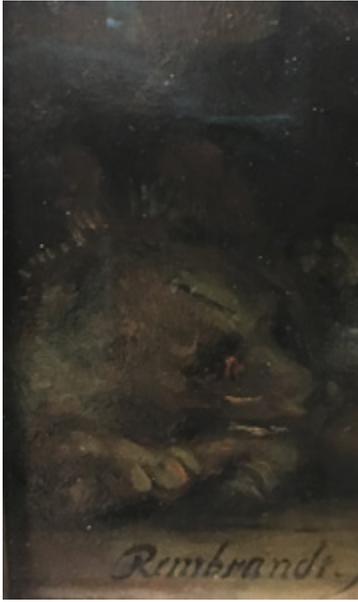
Vergleichsweise interessanter ist an dieser Stelle aber noch die Phänomenausprägung und ausdrucksstarke Erscheinungsbildung in der Wand- oder Grundgestaltung über dem Schaleninhalt. Hier entsteht, von weitem gesehen, in der Anschauung die etwas verschwommene potentielle Anmutung eines menschlichen Schädels mit starken Wangenknochen und dunkleren Augenhöhlen. Diese gespenstische Eigenentfaltung einer über dem auseinandergebrochenen Lammschädel schwebenden oder aufsteigenden Gestalt eines ›Totenkopfs‹ ist nicht bloß ein Phantasma. Sie ist eine spontane Gestaltwerdung. Sie ist in sich selbst das Ausdrucksäquivalent einer ›Auferstehung‹ aus dem Grab des Bildgrundes. Aber tritt man wieder näher an das Bild heran, verschwindet die Schädelfigur wie von selbst. Sie diffundiert zurück in das visuelle Kontinuum, so dass ein unkonkret-amorphes Farbspiel von Tönen auf der Oberfläche zurückbleibt. Wir hatten den Kopf gerade erkannt, sehen ihn dann aber nicht mehr. So schafft dieses Bild hier ein Gleichnis für die *Lukas*-Passage, die ja selbst als ein Gleichnis zu lesen ist.

Wie wir schon sahen, waren »Fleisch und Knochen« in der Schale auch für Caravaggios *Emmausmahl* Phänomene von besonderem Aufmerksamkeitswert und von spezieller Erscheinungsprägung. Sie wurden halbdurchsichtig und erst nachträglich aufgemalt und eingesetzt. Als solche sind wir es, die sie aktiv im Akt der Anschauung bedeutungshaft ›einzulösen‹.

Was hier bei Rembrandt spirituell als dahingehauchter Geist- oder Atemschädel über der ›Opferschale‹ sehbar wird, hat sein profanes Pendant in



REMBRANDT: *Das Emmausmahl*, 1648. Ausschnitt.
S. 88 ebenso: liegender Hund mit einem Knochen. Ausschnitt.



*»Die Spiritualität [der Bilder Rembrandts] liegt im prinzipiellen, alles umfassenden unmittelbaren Sichtbarmachen des Sichtbarwerdens selbst«. (BOCKEMÜHL 1981, 135)

Offenbarung als theologisches Sinngeschehen und Sichtbarwerden als Erschauens-Erfahrung fielen so unmittelbar zusammen. Auf diese Weise habe der Bildbetrachter in der ästhetischen Erfahrung Anteil an der Offenbarung und am Offenbaren.

der linken unteren Bildecke dieses *Emmausmahls*. Auch hier geht es um das, was erst noch erschaut werden muss. Hier in der Ecke ist es dieser schläfrig daliegende Haushund. Auch er wird erst im Erschauen als Erschauter, als erschaute Erscheinung langsam gegenwärtig und gewinnt für mich mehr und mehr an Präsenz. Die Figuration einer Hundegestalt tritt erst in meiner »Sehaktualisierung« in seine Existenz. (BRÖTJE 1990, 149) Auf diese Weise bewirkt das Bild, dass das Erscheinen selbst gesehen werden kann. (BOCKEMÜHL 1981, 90)* Am Phänomen ›Hund‹, unter dem Rembrandt programmatisch signiert, kann so eingeübt werden, was dann auch in dem Schweben-Schädel in Erscheinung gerufen werden soll. Und deswegen erschauen wir, quasi als Querverweis zurück zur Fleischschüssel, dass dieser friedliche Haushund noch dazu an einem Knochen nagt, den er zwischen seinen Pfoten hält. Dass dieser bärige Hund offensichtlich vom Erscheinungsgeschehen am Tisch keineswegs alarmiert ist, deutet wohl darauf hin, dass er den »Herrn«, Christus, instinktiv schon lange erkannt hat.

Es ist also so: Sowohl bei Caravaggio als auch bei Rembrandt stehen visuelle Ausdrucksäquivalente für das ein, was die Jünger der Erzählung nach als Erscheinungsgeschehen erleben. Ausdrucksäquivalente sind so etwas wie bildeigene Übertragungen und anschauungsanaloge Umschreibungen, die das Wunder ästhetisch erfahrbar machen sollen, auch wenn sie unähnlich zu dem sind, worauf sie sich beziehen.

Inhaltlich geht die *Lukas*-Geschichte dann so weiter:

»³²Und sie sagten zueinander: *Brannte uns nicht das Herz in der Brust, als er unterwegs mit uns redete und uns den Sinn der Schrift erschloss?* ³³Noch in derselben Stunde brachen sie auf und kehrten nach Jerusalem zurück und sie fanden die elf und die anderen Jünger versammelt.« (LUKAS 24,32-33)

Nach der Erscheinung des Auferstandenen am Tisch passiert im Bibeltext nun das, was Caravaggios *Emmausmahl* nicht auch noch oder nicht mehr zeigen kann. »Die Erfahrung der Emmausjünger ändert ihre

Lebenspraxis.« Sie kehren in einer Umkehr ihrer »inneren Haltung« hoffnungsfroh und gläubig zurück »in die Jerusalemer Jüngergemeinschaft und wollen von ihren neuen Glaubens- und Lebensmöglichkeiten erzählen. Ihre Um-Kehrgeschichte führt den Leser an den lukianischen Erzähl- und Handlungsort Jerusalem zurück.« »Das Unterwegssein wird als eine Reise, die Sinn macht, verstanden«. (GÖLLNER 2010, 166f., 37, 41)

Die Frage, die sich nun stellt, ist nur, ob es dem *Lukas*-Text in seiner Argumentationsfolge vom *leeren Grab* zur Erscheinungsszene bei Tisch bis jetzt schon gelungen ist, seine Leser hinreichend und zweifelsfrei von der absoluten Glaubwürdigkeit der Auferstehung Jesu zu überzeugen? Oder kann oder muss die ›Wahrheit‹ dieser Geschichte in der »Leserlenkung« und den »Steuerungsvorgängen«* nicht »noch auf andere Weise« gesichert werden? »Gibt es über die Mahlerkenntnis hinaus noch eine andere Fundierung, dass Jesus lebt, so dass weder die Mahlerfahrung noch das neue Leben der Emmausjünger zu den alleinigen Erkenntnisgründen für die Auferstehung Jesu werden?« Wird sich in Jerusalem ein weiteres Hauptargument »für die Sache Jesu und seine Auferstehung finden lassen«? (EBD., 123, 167)

Oder es ließe sich auch fragen, ob Caravaggios *Emmausmahl* selbst noch weiter argumentiert und nur bildmögliche visuelle Evidenzen dafür liefert, dass hier im Bild Ungeheuerlichkeiten vor sich gehen?

*ISER 1970, 21;
DERS. 1972b,
81: »... ließe
sich als die ex-
plizite Steue-
rung des Lesers
bezeichnen...«

Von Decken, Stoffen und Händen

Das Porträt des Ushak-Teppichs

(spätes 16. Jahrhundert)

Caravaggio porträtierte im Vordergrund seines *Emmausmahls* ganz exakt ein Stück eines auffälligen Teppichs. Dieser liegt ausgebreitet und nach vorne herunterhängend als »tappeto da tavola«, als Tischteppich, über dem gesamten Esstisch, der hier zur »mensa eucharistica« wird. (VARRIANO 1986, 219ff.) Es handelt sich dabei offensichtlich um einen wertvollen anatolischen Ushak-Teppich, der selbst wieder von einem etwas kürzeren »feinen flandrischen Leinentuch bedeckt« ist. Und aus »genau diesem [Leinentuch, js] besteht auch die Leinwand, auf der das Bild gemalt ist«. (EBERT-SCHIFFERER 2009, 144f.) Das heißt: Zuerst ist ein ausgespanntes Leinentuch über den Keilrahmen gezogen worden. Nach einer dunklen Grundierung legte Caravaggio die naturgetreue malarische Nachahmung dieses osmanischen Teppichs über die Bildleinwand. Das reale Leinentuch anverwandelt sich in die Illusion einer osmanischen Teppichoberfläche. Das faktische Geflecht der Leinwandbespannung wandelt sich ab in eine Stoff- oder Gewebebahn mit einem ausgeprägten Ornamentmuster. Diese rhythmische Flächenordnung ist die erste Modifikation, Artikulation, Verdichtung und formale Ausdifferenzierung der Bildebene.



Dieser rotbraune Teppich mit seinen goldbraunen Binnenformen liegt mit seiner Frontseite also ganz genau und flach auf der Ebene der Bildoberfläche – und zwar so lange, bis eine Partie des Teppichs so tut als ob sie sich wellt und nach innen wegfallen würde. Dies geschieht an der Ecke des Tisches unterhalb der Stelle, wo die Hand des Jüngers den Rand der Tischplatte ergreift. Hier beginnt das Bild, sich nach vorne und hinten zu verräumlichen. Dass die Teppichillusion und die Leinwand aber bis dahin ein und dieselbe Bildoberfläche einnehmen, gibt dem Teppich etwas Realpräsenzes. Das Ushak-Gewebe ist wie wirklich da. Diese Frontalität lässt kurz den Gedanken einer Koinzidenz von Bild und Wirklichkeit entstehen, weil einen Augenblick lang nicht mehr klar unterschieden werden kann, ob der Tischteppich an dieser Stelle wirklich oder gemalt ist. (dazu PICHLER 2006, 133)

Der Eindruck wird noch durch eine weitere Virtuosität Caravaggios verstärkt. Denn über der zum Teppich ausgeformten Bildleinwand legt sich nun eben wieder eine weiße, aber ins Dunkel verschattete Tischdecke. Sie ist als ein feines einfaches und schmuckloses Leinentuch ausgebreitet. So deckt dieses gemalte Leinen alles wieder zu. Und es ist fast so, als sei die Leinwand des Bildes selbst wieder aufgedeckt worden. Die Front dieses Tischtuchs, die ein Stück weit den Ornamentteppich überdeckt, wirkt auch deswegen so überzeugend echt und real, weil immer noch der materielle Bildgrund, der ursprüngliche und zugrunde liegende Stoff der Leinwandoberfläche, durch die Farbschichten durchbricht. So hat das reale plastische Leinengewebe ganz konkret Anteil an der Illusionsbildung des plastisch wirkenden Leinentischtuchs.

Das liegt daran, dass Caravaggios Ausführung des Bildes schnell war. Die Farben sind dabei so dünn aufgetragen, dass der Grund und die Struktur des Gewebes der Leinwand dabei sichtbar sind. (BELL 1995, 165)* So profitiert das gemalte leinene Tischtuch noch deutlich vom darunterliegenden echten Leinen, indem es zwar vorgetäuscht und doch zugleich aus wirklichem Leinen ist.



*»Die Farbe ist dünn und knapp aufgetragen. Der Grund und die Leinwand sind offensichtlich und die verdünnte Farbe ist zügig aufgetragen mit einem flüchtigen Pinselstrich auf der Grundierung.« (CASSANI 2005, 102; Übers. js)



*Dieser Befund zur Identität von Bildleinwand und Motiv gilt auch in besonderem Maße für das monumentale Segeltuch in Géricaults *Floß der Medusa*; vgl. STÖHR 2018, 60f. [Das Sehbare und das Unsehbare, Teil 1]

Das ganze Teppich-Auslegen, Stoffe-Schichten und Tisch-Decken ist kein Selbstzweck. Natürlich ist es durchaus richtig, wenn festgestellt wird, dass somit immer die Referenz auf den Träger der Illusion erkennbar wird und, dass Caravaggio unübersehbar die Referenz auf die Oberfläche des Gemäldes selbst ausstelle. (KOOS 2007, 75ff.) Aber was ist damit bildphänomenologisch angesprochen? Was ist der Stellenwert dieses Befundes? Welche anschauliche Bestimmung erfährt diese virtuelle Überlagerung von Stoffen?

Es sieht dabei so aus, als verschleierte das dünne Tisch-tuch in der Frontalansicht die darunter liegende Ornament-entwicklung. Fast lässt sich das Musterfeld, das sich unter der Decke fortsetzen müsste, noch erahnen. Hat Caravaggio das eigentlich unchristliche Teppichornament wohlmöglich mit der weiß-bräunlichen Farbe des Leinens überstrichen – in Analogie zum Überdecken?

Auch dürfe »der etymologische Zusammenhang von *table* und *tableau* nicht vergessen« werden. Und auch nicht, dass Caravaggio nach einer von Giovan Pietro Bellori (1645) »kolportierten Anekdote« »eine bereits bemalte Portraitleinwand zur Tischdecke umfunktionalisiert und morgens wie abends darauf gegessen habe«. Es darf also nicht außer Acht gelassen werden, dass »die materielle Verwandtschaft oder sogar Identität von Malerleinwand, Tischdecke [...] biswei-len ästhetisch ernst genommen wurde«. *(PICHLER/UBL 2002, 62ff.)

Wenn der Esstisch im *Emmausmahls* zur *mensa eucha-ristica* wird, also zum Abendmahl-Altar sich wandelt, und wenn des weiteren Bildleinwand und Tisch-Teppich und Tisch-Tuch eng aufeinander und übereinander bezogen sind, dann hat dies für die Bildbedeutung Konsequenzen: Caravaggios Malerei legt hier nahe, dass das Bild selbst sich als Altartuch versteht. Wie das aufgespannte Tischtuch begreift sich auch die Bildleinwand als eigentlicher Ort des *Emmausmahls*. So gewinnt das Bild Anteil an dem, was es darstellt und zeigt: an der Feier des Messopfers. Das Bild selbst verkörpert dabei für den Betrachter, der Augenzeuge wird, einen Moment lang den Altar. Es bildet nicht nur eine damals übliche Schmückung eines Altars mit Teppich und Tisch-tuch ab, es ist selbst das Trägermedium des Abendmahls. Deswegen hat Caravaggio auch darauf verzichtet, die Tischbeine zu zeigen. Er »schneidet« sein Bild auf der Höhe der Teppichkante ab. Das Werk reflektiert

sich damit nicht nur selbst. Es beglaubigt zugleich auch die Auferstehungsbotschaft, indem es zum Ort, zur *mensa eucharistica* wird.

Caravaggio schuf also auf der flachen Ebene seines Bildes das Porträt eines seltenen anatolischen Ushak-Teppichs, der sehr wahrscheinlich aus einer der wertvollen Sammlungen seiner Patrone stammte, wie etwa der des Kardinal del Monte oder der von Ottavio Costa. Sehr wahrscheinlich malte er das Stück direkt von der Originalvorlage ab. (VARRIANO 1986, 222)

Aber Caravaggio porträtiert nicht nur einen Teppich wie nach einem Modell. Er macht ihn auch zum sprechenden Bild. Die arabeske Ornamentordnung verselbständigt sich ins Figurative und wird so christlich umgedeutet. Denn es darf nicht übersehen werden, dass wir in Reihe genau drei gerahmte und voll ausgeprägte Lineament-Figuren vor uns haben. Diese abstrakten ›Figuren‹ entfalten sich in der Eigendynamik aufsteigend und emporwachsend. Hierin die programmatisch zur Schau gestellte Analogie zur Selbstentfaltung der christlichen Trinität, die Dreifaltigkeit, erkennen zu wollen, macht für das Auferstehungsthema überaus Sinn. Mit dieser direkten Dreiheitsanzeige würde schon auf der Frontseite des Tisches (bzw. auf der Bildebene selbst) symbolisch selbstbedeutsam die angenommene Einheit der göttlichen Dreiheit von Vater, Sohn und Heiligem Geist als Grundfeste des Glaubens angezeigt.



Der vorher noch als flattrig und leicht wellig wahrgenommene Teppichstreifen verfestigt sich für mich, für den Betrachter, nun in seiner Anmutungsqualität zu einer gründenden ›architektonisch‹ wirkenden Formgliederung. Diese zeigt sich zugleich als theologisches Fundament der gesamten Bildhandlung des *Emmausmahls*. Dabei gerinnt das untere goldbraune horizontale Schmuckband optisch zu einer ›Sockelzone‹. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass diese Grundform direkt parallel zum unteren Bildrand verläuft und diesen so ins Bild hinein aufnimmt. Auf diesem Sockel richten sich die drei abstrakten ›Figuren‹ wie Säulen auf. Diese tragen nun das weiße Tisch-tuch.



Für den Betrachter findet also ein imaginärer Substanzwechsel statt: von einer gemusterten Stoffbahn zu einem architektonischen-statischen Block. Somit ist das Porträt des Ushak-Teppichs viel mehr als nur ein nachgeahmtes Stück Perserteppich. Auf ihm ruhen vielmehr die Grundsätze der katholischen Kirche. Auf diese greift nun die Hand des Jüngers zu, wenn er – nur rein wiedererkennend gesehen – die Tischplatte packt. Jetzt wird auch bemerkbar, dass es nicht die Finger dieses Jüngers sind, die auslösen, dass sich der Teppich an dieser Stelle nach hinten einwellt. Sondern Caravaggio nutzt diese Sachsituation zu etwas anderem. Tatsächlich geht es ihm darum, links eine strenge Abschlusschräge zu legitimieren. Denn diese Schräge gibt der Front eine geometrischere Form. Sie erhöht so den Eindruck, dass man es mit einem architektonischen Gebilde, also mit einer massiven Altarmensa, zu tun hat. (siehe hier die Abbildung S. 90)

Das Auge an die Hand nehmen . . .

Die in die Altartischdecke fassende und dort Halt findende Hand ruft nun auch andere Hände wieder auf den (Bild-)Plan zurück. Und auf diese Weise ergibt sich wiederum rückblickend ein kleiner Ablauf der Hände im *Emmausmahl*. Man könnte auch sagen, dass das Betrachterauge an die Hand, an die Hände genommen wird. Denn die greifende Hand des Jüngers nahe dem rechten Bildrand stellt sich als die Endbefestigung einer Bewegung dar, die auf der Phänomenebene des Bildes vor sich geht. Vor diesem abschließenden Griff liegen eine Zeitspanne und ein Weg der Bildwahrnehmung. Verfolgt man diesen Weg zurück, gelangt das Auge zu den ausgestreckten Fingern der Hand des anderen Weggeführten. Diese Finger, die in der Tischdecke »feststecken«, haben schon die ganze Zeit zur Greifhand gewiesen. Ihnen kommt die Anschauungsanweisung zu, den Blick über die Bahn des Tuchs von links nach rechts zur arretierten Jüngerhand zu steuern. Nur, und bezeichnender Weise, der Zeigefinger überschreitet die Tuchkante mit der Fingerkuppe in das angeleuchtete oder aus sich selbst heraus strahlende Stoffweiß der Tischtuchplatte. Folgt man nun einerseits diesem Fingerzeig schräg nach oben weiter, wird man auf diese Weise wieder genau auf den Berührungspunkt des Fingerspiels der *Noli-metangere*-Hände zurückverwiesen.



Die Hand in der Tischdecke markiert phänomenologisch eine Weichenfunktion für den Blick. Denn wird andererseits dem hoch ausgestreckten Daumen als Richtungsanweisung gefolgt, springt der Blick von dort über die Schüssel, die Feigenblätter und das gebrochene Brot nach oben zur Hand Jesu, von der in diesem Moment die Segnung ausgeht.

Wir hätten diese Blickstrecke nun allerdings richtungsverkehrt nachvollzogen. Intuitiv einleuchtend ist sie aber nur in der Bewegung von links nach rechts. Von der Eingangsbefindung der Segnung nach unten zur weiterweisenden Jüngerhand der Tischkante entlang bis zum kräftigen Erfassen der Tischplatte. Ins Bild gesetzt und versinnlicht ist damit so etwas wie die Zeitspanne der Verarbeitung der Auferstehungserkenntnis bis zur endgültigen Glaubensbefestigung. Denn diese ›letzte‹ Hand am Tischrand zeigt nicht etwa nur an, dass der Jünger angesichts des Auferstehungswunders nach der faktischen Rückversicherung in der diesseitigen Materialität der Tischplatte sucht. Sondern was er stattdessen ebenso vormacht, ist etwas anderes: Er ergreift, als Stellvertreterfigur für den Bildbetrachter, das Altartuch für sich und hält sich an ihm fest. Im selben Maße wie er ergreift, ist er auch vom Glauben ergriffen. Bildlich ausgedrückt findet er also in der liturgischen Eucharistiefeier, an der Altarmensa seinen Halt. Man muss das nicht sofort glauben, aber so sieht es eben aus. Und Caravaggio hat phänomenologisch gesehen große Sorgfalt darauf gerichtet, diese Endbefestigung der Glaubensgewissheit selbsterklärend auszugestalten. Denn ist es nicht förmlich so, als sei das Gewandtuch, das diesem Jünger über seine Schulter gelegt wurde, das ins Beige-Weiße abgewandelte Altartuch! – Das Tuch sieht nur für ein rein sachliches, bloßes Wiedererkennen so aus, als sei es fast schon von der Schulter gerutscht und als würde es nur noch seitlich über dem Arm liegen.

Tatsächlich formuliert Caravaggio aber damit, dass dieser Tuchschal nicht zur ursprünglichen Bekleidung des Jüngers gehört hat. Er ist selbständig eigenbedeutungsvoll angeschmiegt. Als umgeformte Wiederaufnahme und Weitergabe und Weiterführung der Altardecke wurde dieser Stoff dem Jünger mit der Glaubensergreifung quasi umgelegt. Vom Tisch-
tuch ausgehend hat sich diese Decke in ihrer Eigenentfaltung von links nach rechts farblich abgedunkelt über den Jünger gelegt. Die bogenförmige Hakenfalte zwischen Ellbogen und Schulterkontur weist dabei dem Tuchende den Weg nach unten zum Bildrand.





Die Hand und der Umhang stehen dabei in einem unmittelbaren Abstimmungszusammenhang. Denn der Maler lässt einen fast senkrecht verlaufenden schmalen Streifen der Stoffkante des Überwurfs dort auf die Hand treffen, wo er – in seiner Gestalt umgewandelt zum Verlauf einer Blutader – auf dem Handrücken wieder aufgenommen und fortgesetzt wird. Ebenso hat Caravaggio die querliegende dunkle Röhrenfalte im Umhangtuch, die sich nach links von der Schulter aus vorschiebt, in ihrer Ausrichtung auf die Form und Lage des ausgestreckten Daumens sehr genau abgestimmt.

Wie formal konsequent die heilige Altartischdecke in das übergeworfene Gewandtuch übersetzt wird, zeigt sich auch noch einmal am Parallelverlauf der beiden Stoffbahnen. Beide wellen zur rechten Bildecke hin aus, ohne sich zu berühren. Aber mit sensibler Rücksicht aufeinander. Sie verwandeln sich einander an, ohne identisch zu werden. Auf der einen Seite sorgt ein schwarzer Schattenspalt dafür, dass sie in ihrer Differenz unterscheidbar bleiben. Auf der anderen Seite schmiegen sie sich so rhythmisch zueinander, dass klar wird, dass das Gewandtuch als die formale und semantisch wirksame Transformation des Altartuchs verstanden werden muss. Die Überführung des einen Tuchs in das andere und die ›Übergabe‹ und Einkleidung des Jüngers kann als das visuelle Analogon für den Empfang und die Erneuerung des verloren gegangenen Glaubens gedeutet werden. Die Decke wird dem Jünger zur Glaubensausstattung. Sie schmückt ihn nun.

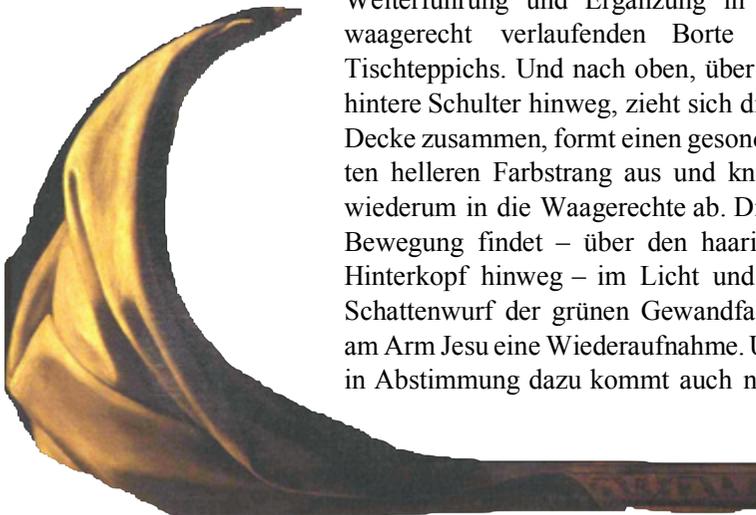
Das Ganze ließe sich noch weiterführen: Indem Caravaggio dem Tischdecken-Weiß mehr Beige und Braun beigemischt hat, wird angezeigt, dass im Übersetzungsvorgang vom Altartuch zur Gewanddecke ein Weltlich-Werden vor sich geht. Das Tischgeschehen überträgt sich auf den Apostel, der nun bald ausgesandt werden wird, um die Auferstehungsbotschaft in die Welt zu tragen. Deshalb übergibt sich ihm die im Licht stehende Stoffbahn. Eine solche Zeitentfaltung im *Emmausmahl* spricht sich

alleine darüber aus, wie phänomenologisch genau der Gewandstoff in seiner konkreten Erscheinungsweise, in seinem Übergeworfen-Sein ausgestaltet ist. Deswegen besteht bildlogisch auch ein enorm großer Aussageunterschied zwischen dem sakralen Bildsinn dieser Tuchausformung einerseits und der umschlungenen rehbraunen Obergewandung andererseits, die der Jünger links im Bild ganz pragmatisch und profan am Körper trägt. Diese Stoffhülle kommt im unmittelbaren Abgleich mit dem ›heiligen Tischtuch-Umhang‹ auf der anderen Seite in den Blick.

... den Schwungfalten und einer These folgen

Mit dieser Umhüllungs-dramaturgie beginnt eigentlich das ganze Bild. Diese Formentwicklung nimmt ihren Ausgang von der Knautschfalte, die am Bildrand ansetzt. Sie ist in der Leserichtung von links nach rechts der eigentliche Auftakt der Selbstentfaltung der bildimmanenten Erzählung des *Emmausmahls*. Dieser belebten Führung des Stoffes und den Kurvenkräften, die sich in der Draperie der Faltenabwicklung ergeben, kommt eine entscheidende formalästhetische Funktion zu. Sie lösen für das Auge eine Bogen- und Schwungbewegung aus, die imaginär über das Bildfeld noch weiterwirken wird. Aber zunächst klammert die langgezogene Kurve der Innenfalte, die den Jünger in sein dunkelgrünes Untergewand einhüllt, das Geschehen am Tisch vom linken Bildrand her zusammen. Unten sucht die Zugfalte des Umhangstoffes ihre optische

Weiterführung und Ergänzung in der waagrecht verlaufenden Borte des Tischtappichs. Und nach oben, über die hintere Schulter hinweg, zieht sich diese Decke zusammen, formt einen gesonderten helleren Farbstrang aus und knickt wiederum in die Waagerechte ab. Diese Bewegung findet – über den haarigen Hinterkopf hinweg – im Licht und im Schattenwurf der grünen Gewandfalten am Arm Jesu eine Wiederaufnahme. Und in Abstimmung dazu kommt auch noch





einmal der gekrümmte Mittelfinger der Jesus-hand zur Geltung, der nun seinerseits hinunter auf das schon gebrochene Brot weiterweist.

Wozu dient nun aber dieser kleine, aber eindringlich nahegelegte Sehweg, der sich vom linken Bildrand und von der nach oben führenden Kurve der Umhang->Schale (so wie gerade beschrieben) Schritt für Schritt auf das Brot des Auferstehungsmahls zurücksenkt?

Auf gewisse Weise legt diese Abknickung und Herunterleitung des Blicks nahe, die so separierte Szene der Hände und Brote für einen Augenblick lang unabhängig vom Rest des Bildes zu betrachten. Das Gesehene soll quasi kurz als Bild im Bild, als eine dezente aber spürbare Form der ›Einkreisung‹ zur Anschauung kommen, die unabhängig ist von den agierenden und reagierenden personalen Akteuren.

Überhaupt ist festzustellen, dass Caravaggio einerseits größtes Kalkül darauf verwandt hat, die rechte Seite des Bildes, in die er die drei betrachtenden Figuren geschoben hat, so strikt wie möglich von der leereren linken zu trennen. Er teilt förmlich sein *Emmausmahl* in zwei getrennte Bilder auf. Er schafft ganz offensichtlich in ein und demselben Werk zugleich ein integriertes Diptychon.

Andererseits vereinigt sich die Tischgruppe auch wieder. Denn die Faltenzüge in der Gewandbildung des linken Umhangs übersteigern sich auch wieder blickdynamisch. Sie weisen über sich hinaus und bilden optisch einen inkludierend wirkenden Bogenschwung über das ganze Bildfeld hinweg. Dieser ist dazu geeignet, die drei Hauptfiguren wieder zusammenfassend zu umwölben. Damit wird der Jünger im rechten Bildfeld – im Gegensatz zur tren-

nend wirkenden Mittelsenkrechten – wieder in die Mahlgemeinschaft aufgenommen und wieder in das Geschehen bei Tisch einbezogen. Die Folgewirkung dieser formalästhetisch vollzogenen Verklammerung der Gruppe besteht darin, dass Caravaggio das Wundergeschehen am Tisch

optisch für in sich geschlossen erklärt und damit erneut die Sonderrolle des Wirts und der Magd herausstellt.

Aber zunächst einmal bleibt tatsächlich die außerordentliche Betonung der Mittelsenkrechten maßgeblich. Die formalästhetische Anstrengung, das Bild in der Mitte wie aufgespalten wirken zu lassen, zeigt sich auch daran, dass der Verlauf der imaginären Mittelsenkrechte auf der Leinwandoberfläche ganz präzise angegeben und markiert ist. Zwei kleine Marker geben jeweils für die unter und die obere Bildhälfte die genaue Position der Mittelachse an. Im unteren Bereich zeigt die Fingerkuppe des Jüngers die Position dieser imaginären Mittellinie an. Das Ende des Ringfingers rührt quasi an der Mittelachse. Darüber hinaus existiert im oberen Bildteil über der Jesus-Schulter ein kleinerer weißer Farbleck aus drei schnell aufgetragenen, gestischen Pinselstrichen. Diese dürften erst aufgesetzt worden sein, als das Bild schon fast fertig war. Wollte man diesem Weiß-Fleck mitten im Bild eine Sachbedeutung zurechnen, wäre man mangels anderer Alternativen veranlasst anzunehmen, dass es sich schlicht und ergreifend um ein hervorquellendes Stück des aufgekrempelten Unterhemds handeln soll, das der Wirt unter seiner Jacke trägt.



Wirklich überzeugend gerechtfertigt wäre diese Erklärung für die Existenz dieser Farbspuren aber wohl eher nicht. Als gegenständlicher Bezeichnungswert für etwas Dargestelltes taugt diese Weiß-Irritation nicht sonderlich gut. Sie tut nicht so, als würde sie unter dem braunen Jackenstoff des Obergewands hervorkommen, sondern sie ist im Gegenteil deutlich sichtbar auf die flache Bildoberfläche aufgesetzt. Und es scheint auch überhaupt nicht klar, ob das weiße Farbleuchten an dieser, eigentlich ja im Hintergrund des Motivs liegenden Stelle, »objektiv«-sachlich gesehen durch das simulierte Beleuchtungslicht schlüssig legitimiert ist? Aus diesen Gründen ist nun also davon auszugehen, dass es sich bei dieser Markierung – von der Motivlage »gekrempeltes Unterhemd« gerade noch halbwegs gedeckt – um ein Signal handelt, das die Malerei hier von sich selbst aussendet.

Dabei handelt es sich aber keineswegs um ein »metapikturales«, selbstreflexives »Symptom«, mit dem das *Emmausmahl* nur auf sich selbst verweist. Es geht keineswegs darum, in dem Farbleck nur etwas »anti-gestalthaftes« oder einen »Unfall« oder eine gezielte Störung der Transparenz der illusionistischen Repräsentation zu erkennen. Und

doch wäre es verlockend, hier in eine bildwissenschaftliche These (z.B. PICHLER 1999, 88ff.) einzusteigen, die – auf des *Emmausmahl* übertragen – folgendes besagen würde: Man könnte für einen Moment lang annehmen, dass Caravaggio hier an dieser Stelle, fast genau im Mittelpunkt des ganzen Bildes, eine Schwellensituation reflektiert:

In der Anschauung dieses weißen Flecks käme für den Betrachter, für mich, unmittelbar zur Erfahrung, wie aus Unähnlichkeit (aus weißem Pigment/aus Farbe) etwas Erkennbares – Ähnlichkeit wird (ein Hemdsärmel). Aber nicht ganz. Eine »tiefgreifende, unüberwindbare Differenz« und »Unähnlichkeit« (EBD.) bliebe erhalten. Der Farbfleck »ist« kein weißer Hemdsärmel, sondern er bleibt immer etwas anderes.

Die These klingt also schon gut. Der Punkt ist nun eben nur der: Es handelt sich hier eben nicht um diese metamalerische Selbstreflexion des Bildes, das auf diese Weise vielleicht die Dialektik von malerischer Täuschungskunst einerseits und der realen Anwesenheit der Materialität der Farbe andererseits ausspielt.* Sondern – wenn überhaupt – handelt es sich um die phänomenologisch und thematisch funktionalisierte Inszenierung der Kernaussage des *Lukas*-Textes. Denn auch die Emmausgeschichte ist eine wunderbare literarische Inszenierung einer Wende, die sich zwischen Nicht-Erkennen und Erkennen vollzieht. Und diese Geschichte muss, wie gesagt, unbedingt überzeugend sein, damit am Ende die Gewissheit der Auferstehung beim Leser bewirkt wird und der Glaube an die kunstvolle Schilderung eintritt. Caravaggios Bild selbst leistet dabei auf der Handlungsebene keine unmissverständliche Überzeugungsarbeit. Man sieht eben, so sehr man sich auch anstrengt, immer nur wirklichkeitsgetreu porträtierte Menschen um einen Tisch versammelt.

Aber dass aus Unähnlichkeit Ähnlichkeit, aus Befremdlichkeit und Fremdheit Vertrautheit und aus einem irritierten Sehen ein erkennendes Sehen werden kann – das ist ja genau die Quintessenz des Geschehens, von dem das Evangelium hier erzählt. Dieser Prozess sucht nach seiner Verbildlichung, die immer wieder nur in Form einer Analogie vor unseren Augen geschehen und sich ereignen kann.

Was auf den Farbfleck zutrifft, betrifft auch den auferstandenen Jesu. Es geschieht ein Wiedererkennen, weil die Jünger den Fremden in einem ihnen vertrauten Abendmahl-Kontext verorten können. Im Bild-Kontext wird auch aus dem Farbfleck ein Stück Hemd, ohne dass der Farbfleck damit aufhört, ein Farbfleck zu sein. Auch der Körper des Auferstandenen ist weder menschlich noch nicht-menschlich. So, wie das Hemdstück ein Hemdstück ist und doch kein Stück Hemd ist. Der Fleck wird so doch noch zu einem »Symptom«: zum Anzeichen für

*vgl. in einem ähnlichen Fall: STÖHR 2016, 104ff., bes. 106.

einen labilen Zwischenzustand, der im Bild eben nicht anders darstellbar ist: Diese tiefgreifende innere Differenz bringt auch der mysteriöse Auferstehungskörper mit sich. Und sie wird die Jünger wenig später noch eingehender beschäftigen. Denn Jesus wird ihnen ein zweites Mal, dieses Mal in einem verschlossenen Zimmer in Jerusalem, erscheinen – und er wird in einem Zwischenraum von Identität (»Ich bin es selbst.«, »Hoc est enim corpus meum«) und Disidentität erscheinen (»Denn wir sind nicht mehr in solchen Verhältnissen«, »noli me tangere«). In dieser Szene in Jerusalem wird es dann heißen:

»³⁶Während sie noch darüber redeten, trat er selbst in ihre Mitte und sagte zu ihnen: Friede sei mit euch! ³⁷Sie erschrakten und hatten große Angst, denn sie meinten, einen Geist zu sehen. ³⁸Da sagte er zu ihnen: Was seid ihr so bestürzt? Warum lasst ihr in eurem Herzen solche Zweifel aufkommen? ³⁹Seht meine Hände und Füße an: Ich bin es selbst. Fasst mich doch an und begreift: Kein Geist hat Fleisch und Knochen, wie ihr es bei mir seht. ⁴⁰Bei diesen Worten zeigte er ihnen seine Hände und Füße...« (LUKAS 24,36-40)

Doch dazu später mehr. Zunächst ist noch einmal kurz auf den Ort oder auf dem Punkt zurückzukommen, den der weiße Hemdsärmel-Farb-fleck in der Bildmitte einnimmt. Rein formal gesehen kommt ihm so oder so eine bedeutende innerbildliche Aussagefunktion zu. Sie besteht, wie schon gesehen, darin, die Lage der Mittelachse sichtbar werden zu lassen. In der Konsequenz bedeutet dies, dass sich das *Emmausmahl* damit als Diptychon anbietet.

Die Diagnose, dass in Caravaggios Werk also eine klare Zweiteilung des Bildes vorgesehen und vorgegeben ist, lässt sich nicht von der Hand weisen. »Viele seiner Gemälde sind oder enthalten latente Diptychen.« (PICHLER 2010, 38) Die Spiegelachse verläuft dabei in diesem Fall genau so, dass an ihrer Schnittstelle die Hand von Jesus in das rechte »Bild« abgeschoben und abgetrennt wird, die an dem vielleicht delikaten *Noli-me-tangere*-Spiel beteiligt ist. Der Rücken des Daumens dieser Hand markiert so ebenfalls die imaginäre Grenze, die die linke Hälfte des Bildes vom der rechten scheidet. Im Zuge dieser Aufteilung kommt es zu einer anschauungslogischen Folgekonsequenz. Denn jetzt wird deutlich, dass sich über diese senkrechte Mittelachse das Brot (links) und die Hand (rechts) spiegelsymmetrisch aufeinander beziehen. Das Brot spiegelt sich als Hand, die Hand als Brot.

Was sich hier also gegenüberliegt, ist die Alternative zwischen der zur Hostie werdenden »geistigen« Nahrung des





eucharistischen Brotes und der konkreten Körperlichkeit, die sich in der auf der Tischplatte aufliegenden Hand spiegelbildlich gleichwertig anbietet.

Was das Bild Caravaggios also vermittelt, wäre eine Gegenüberstellung von einem Glauben im Geiste einerseits und einem Erfahren des Glaubens in der körperlichen Berührung andererseits. Damit wäre auch noch einmal ein anderes Licht auf die vermeintliche *Noli-me-tangere*-Situation geworfen. In dieser neuen Konstellation ginge es nun um den Akt eines Berührungswunders. Dieser Jünger rechts von Jesus würde das Mysterium der Auferstehung durch einen winzigen Körper- und Hautkontakt erspüren und leiblich, leibhaftig erleben und erfahren. In diesem Fall könnte man sich von den Theologen darüber informieren lassen, welch hohe Bedeutung gerade das *Lukas*-Evangelium in seiner Bildsprache Szenen der Berührung einräumt.*

* z.B. die Erweckung des Jünglings von Nain als Berührungswunder: »siehe, da trug man einen Toten heraus. [...] Und er trat heran und berührte die Bahre. Die Träger blieben stehen und er sagte: Jüngling, ich sage dir: Steh auf! Da setzte sich der Tote auf und begann zu sprechen...« (LUKAS 7,12-15)
Vgl. auch hier S. 163 zur Heilung des epileptischen Knabens: »Jesus aber fasste ihn an der Hand und richtete ihn auf und er erhob sich.« (MARKUS 9,27)

Berührungs- und andere Wunder: »steh auf!« und »komm heraus!« (JOHANNES)

Der von Lukas porträtierte Jesus bewirkt in seiner Textwelt Auferweckungswunder und Krankenheilungen sehr häufig durch Kontakt und Handberührung. »Die körpermotorische Eigenart der Wundergeschichten besteht [...] in der Berührung und in der Nähe.« (HUIZING 1996a, 101)

»Das ist die Eigentümlichkeit der inkarnatorischen Bilderwelt des Neuen Testaments. In der Sinnlichkeit – nicht im Denken – geschieht die Transzendenz.« (EBD., 112)

In der Geschichte über die Erweckung der Tochter des Jairus von den Toten etwa geschieht zunächst die spontane Genesung einer kranken Frau passiv, indem diese von sich aus das Gewand Jesu berührt. Die Wiedererweckung des gerade verstorbenen Mädchens erfolgt dann aktiv, indem Jesus sie an die Hand fasst und auferstehen lässt. Gerade dass der übernatürliche Messias im Stande scheint, selber Tote wiederauferstehen zu lassen, muss systematisch im engen Zusammenhang zur Oster-Erzählung gesehen werden. Gerade weil auch schon der Gottessohn die Macht zur Totenerweckung besaß, wird auch sein Vater ihn mit seiner Allmacht von den Toten auferstehen lassen. In diesem textuellen Argumentationsmuster wird davon erzählt, dass schon Jesus Herr über Leben und Tod sei:

»⁴¹Siehe, da kam ein Mann namens Jairus, der Synagogenvorsteher war. Er fiel Jesus zu Füßen und bat ihn, in sein Haus zu kommen. ⁴²Denn er hatte eine einzige Tochter von etwa zwölf Jahren, die lag im Sterben. Während Jesus auf dem Weg war, drängten sich die Menschen eng um ihn. ⁴³Da war eine Frau, die schon seit zwölf Jahren an Blutfluss litt, ihren ganzen Lebensunterhalt für Ärzte aufgewandt hatte und von niemandem geheilt werden konnte. ⁴⁴Sie trat von hinten heran und berührte den Saum seines Gewandes. Im gleichen Augenblick kam der Blutfluss zum Stillstand. ⁴⁵Da fragte Jesus: Wer hat mich berührt? Als alle es abstritten, sagte Petrus: Meister, die Leute zwängen dich ein und drängen sich um dich. ⁴⁶Jesus erwiderte: Es hat mich jemand berührt; denn ich fühle, wie eine Kraft von mir ausströmte. ⁴⁷Als die Frau merkte, dass sie nicht verborgen bleiben konnte, kam sie zitternd herbei, fiel vor ihm nieder und erzählte vor dem ganzen Volk, warum sie ihn berührt hatte und wie sie sofort geheilt worden war. ⁴⁸Da sagte er zu ihr: Tochter, dein Glaube hat dich gerettet. Geh in Frieden!

⁴⁹Während Jesus noch redete, kam einer von den Leuten des Synagogenvorstehers und sagte: Deine Tochter ist gestorben. Bemüh den Meister nicht länger! ⁵⁰Jesus hörte es und sagte daraufhin zu ihm: Fürchte dich nicht! Glaube nur, dann wird sie gerettet werden! ⁵¹Als er in das Haus ging, ließ er niemanden mit sich hineingehen außer Petrus, Johannes und Jakobus und den Vater des Mädchens und die Mutter. ⁵²Alle Leute weinten und klagten um sie. Jesus aber sagte: Weint nicht! Sie ist nicht gestorben, sie schläft nur. ⁵³Da lachten sie ihn aus, weil sie wussten, dass sie tot war. ⁵⁴Er aber fasste sie an der Hand und rief: Mädchen, steh auf! ⁵⁵Da kehrte ihr Lebensatem zurück und sie stand sofort auf! Und er ordnete an, man solle ihr zu essen geben.« (LUKAS 8,41-55)

Der rechte Emmausjünger wäre also deswegen so erregt, weil er das Wunder des Auferweckt-Worden-Seins anhand der Berührung erfährt. Und Caravaggio hätte so in seiner zweiten Version der Gestaltung des *Emmausmahls* eine weitreichende spiegelbildliche Gegenüberstellung geschaffen. Dabei würde es eben ganz zentral um das gehen, was links und rechts von der vertikalen Mittelachse, die das Bild in zwei Hälften teilt, inszeniert und verhandelt würde. Die These würde nun also so lauten: Auf der einen Seite des Bildes befände sich der prototypische Hinweis auf das geistige Mahl und die damit verbundene Geste der Segnung. Nur so – durch den Verzehr der Hostie, des Leibes Christi, wie es heißt, – wäre die Gegenwart des Gottessohns wieder zu realisieren. Und nur so könnte der Auferstandene in der Eucharistiefeyer immer wieder ritueller Teil von ›uns‹ und damit Glaubensrealität werden. Lukas er-

zählt seinen Lesern die *Emmaus*-Szene genau aus diesem Grund: Sie ist nichts anderes als die Präfiguration der heiligen Messe.

Auf der anderen Seite des Bildes läge die konträre Vorstellung eines sinnlich gelebten Glaubens, der darauf basieren würde, dass sich der Mensch der Gegenwart seines Gottes in der Alltagserfahrung spürbar nahe fühlen könnte. Der Bildbetrachter hätte quasi die Wahl, welcher Glaubensvorstellung er sich anschließen wollte. Aber so oder so, das ist nicht ganz unser Metier. Wir glauben erst einmal nur, was wir sehen.



Und bei den ganzen Glaubensangelegenheiten darf natürlich nicht vergessen werden, dass Caravaggio im Jahre 1609 in Messina selbst auch noch eine wunderhafte Wiederauferstehung malen wird. Sein Werk über die *Auferweckung des Lazarus* ist in unserem Zusammenhang deswegen bedeutsam, weil die dazugehörige Erzählung des Johannes schon in besonderem Maße argumentativ vorausdeutend auf die Plausibilisierung der Auferstehung Jesu zielt.

»¹⁷Als Jesus ankam, fand er Lazarus schon vier Tage im Grab liegen. [...] ²⁰Als Marta hörte, dass Jesus komme, ging sie ihm entgegen, Maria aber blieb im Haus sitzen. ²¹Marta sagte zu Jesus: Herr, wärest du hier gewesen, dann wäre mein Bruder nicht gestorben. ²²Aber auch jetzt weiß ich: Alles, worum du Gott bittest, wird Gott dir geben. ²³Jesus sagte zu ihr: Dein Bruder wird auferstehen. ²⁴Marta sagte zu ihm: Ich weiß, dass er auferstehen wird bei der Auferstehung am Jüngsten Tag. ²⁵Jesus sagte zu ihr: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt, ²⁶und jeder, der lebt und an mich glaubt, wird auf ewig nicht sterben. Glaubst du das? ²⁷Marta sagte zu ihm: Ja, Herr, ich glaube, dass du der Christus bist, der Sohn Gottes, der in die Welt kommen soll. ²⁸Nach diesen Worten ging sie weg, rief heimlich ihre Schwester Maria [...]. ³³Als Jesus sah, wie sie weinte und wie auch die Juden weinten, die mit ihr gekommen waren, war er im Innersten erregt und erschüttert. [...] ³⁷Einige aber sagten: Wenn er dem Blinden die Augen geöffnet hat, hätte er dann nicht auch verhindern können, dass dieser hier starb? ³⁸Da wurde Jesus wiederum

innerlich erregt und er ging zum Grab. Es war eine Höhle, die mit einem Stein verschlossen war. ³⁹Jesus sagte: Nehmt den Stein weg! [...] ⁴¹Da nahmen sie den Stein weg. Jesus aber erhob seine Augen und sprach: Vater, ich danke dir, dass du mich erhört hast. [...] ⁴³Nachdem er dies gesagt hatte, rief er mit lauter Stimme: Lazarus, komm heraus! ⁴⁴Da kam der Verstorbene heraus; seine Füße und Hände waren mit Binden umwickelt und sein Gesicht war mit einem Schweiß Tuch verhüllt. Jesus sagte zu ihnen: Löst ihm die Binden und lasst ihn weggehen! ⁴⁵Viele der Juden, die zu Maria gekommen waren und gesehen hatten, was Jesus getan hatte, kamen zum Glauben an ihn.» (JOHANNES 11,17-45)

Die Leser des Textes sollen in der Lektüre ebenso zum Glauben kommen. Die Erzählstruktur und das hier vorgestellte Schauspiel – die »gemalten Wörter«* – steuern die Argumentation. Dabei steht die Lazarus-Figur hier stellvertretend für Jesus selbst. Dessen eigenes Auferstehungsgeschehen ist eine einzige Leerstelle in den Schriften der Evangelien; und die Grabeshöhle eine black box. Niemand war dabei und keiner kann davon zeugen, etwas Derartiges gesehen zu haben. Alles beginnt erst mit der Entdeckung des *leeren Grabes*. Die Funktion der Lazarus-Geschichte besteht deshalb darin, den Auferstehungsmoment für dem Leser anhand dieser Wunderwirkung vorstellbarer zu machen und bildhaft schon vorwegzunehmen. Jesus ruft Lazarus zurück ins Leben, indem er spricht: »Lazarus, komm heraus!« Und der Auferstandene verlässt daraufhin das Grab. Auf ähnliche Weise könnte Gott seinen Sohn etwa durch eine Engelgestalt wiedererweckt und gerufen haben. Natürlich liegt dieses Mysterium im Dunklen, aber die Episode könnte den Leser schon vorab davon überzeugen, dass Gott die Macht besitzt, den Menschen vor aller Augen von den Toten zu erwecken. Denn in dieser Szene wirkt Jesu nicht selbständig, sondern der Gottessohn ruft dazu vorher seinen Vater an und wird von ihm erhört. Theologisch gesagt:

»Die Auferweckung offenbart Gott als den, der den Tod überwindet, und Jesus als denjenigen, der die Auferstehung und das Leben deshalb bringt, weil er beides in sich trägt und ist.«

»Die Lazaruserzählung ist eng mit der Passionsgeschichte verbunden. [... Und sie ist] eine vorweggenommene Ostergeschichte. [...] Die Auferweckung offenbart Gott als den, der den Tod überwindet, und Jesus als denjenigen, der die Auferstehung und das Leben« bringt. Und »die Totenerweckungen auf der Erde sind ein Zeichen für die Auferstehung zum ewigen Leben, die das Kommen der Gottesherrschaft verheißt. Im Gespräch vor der Auferweckung des Lazarus wird dieser Zusammenhang [in der Erzählung selbst, js] expliziert und zugleich geklärt, dass die Auferweckung die Gegenwart des eschatologischen Heiles zeigt. (Joh. 11,21-27)«.

(SÖDING 2010, 65ff.)

*HUIZING 1996a, 158

»Das Leben kann über den Tod siegen. So ist es für Lazarus, so wird es auch für Christus sein.«
(DAL BELLO 2010, 56)



CARAVAGGIO: *Auferweckung des Lazarus*, 1609, 380 x 275 cm, Öl auf Leinwand. Museo Regionale, Messina, Sizilien, Italien, Gesamtansicht und Detail



Die typologischen Vorausdeutungen vom verstorbenen und wiederauferweckten Lazarus zum am Kreuz geopfertem und wieder auferstandenen Jesus sind auch wegen der Parallelität der äußeren Umstände bezeichnend. In der von Johannes verfassten Geschichte soll Lazarus »schon vier Tage im Grab liegen«. Jesus seinerseits wird am dritten Tage von den Toten auferstehen. Ebenso wird zuerst ein Stein, der auch hier den Eingang zur Grabhöhle verschließt, weggenommen werden. Und auch Lazarus war wie Jesus in Binden und Tücher gehüllt.

Aber wie verbildlicht Caravaggio das Wunder der *Auferweckung des Lazarus*, das in so engem Verweis zur Auferstehung Jesu steht? »Gott hat Jesus von den Toten erweckt.« (PAULUS Röm. 10,9) Dabei ist der konkrete Akt der Wiedererweckung des Gottessohns selbst nie dargestellt worden; das triumphale Resultat im Sinne des bereits erfolgten Entschwebens aus dem geöffneten Grab gehört dagegen zum Dauerrepertoire christlicher Kunst (z.B. BELLINI ca. 1479 / RAFFAEL ca. 1503 / TIZIAN 1522 / VERONESE ca. 1575). Allerdings ähnelt dieses Bildprogramm, dieser »Schwebetypus« dabei stets eher einer vorgezogenen aufschwebenden *Himmelfahrt* statt einer Totenerweckung.

Das *Lazarus*-Motiv ist dagegen eine echte Auferweckungsszene, die bei Caravaggio ihre auffälligen Eigentümlichkeiten hat. Denn streng genommen weicht sie vollkommen von ihrer Textvorlage ab. Das *Johannes*-Evangelium lässt die Episode ganz anders aussehen. Denn dort heißt es: »Da nahmen sie den Stein weg.« Und daraufhin lässt der Text Jesus »mit lauter Stimme« rufen: »Lazarus, komm heraus! Da kam der Verstorbene heraus«. Die meisten Maler haben sich an diese Schilderung des Geschehens gehalten. Caravaggio aber interpretiert die Vorgänge ganz anders. Er zeigt eben keinen aus seiner Grabhöhle herausgekommenen und

schon wiedererweckten Lazarus. Er verändert das ganze Setting, verlegt es mitsamt dem ganzen Bildpersonal in den dunklen und überhohen Innenraum einer Grabkammer, deren Deckenabschluss nicht erkennbar ist. Er positioniert die beiden Frauen, Marta und Maria, weg von Jesus auf die andere Seite des Bildes und formuliert sie so zum Beweinungsschema um. Er präsentiert keinen selbständig aus dem Grab tretenden Lazarus, sondern zeigt die anstrengende Exhumierung einer starren Figur, deren Seinszustand er im Unklaren hält. Darüber hinaus könnte auch mit gutem Recht angemerkt werden, dass die ganze rechte Hälfte des Bildes sehr konsequent dem tradierten Bildformular der *Grablegung Christi* folgt und einer *Lazarus*-Ikonographie entgegenwirkt. Zu dieser Verunsicherung der Lesart passt auch die Haltung des Helfers. Dieser hat den erstarrten Körper im 45° Winkel aufgenommen und hält ihn nun so, als ob er ihn auch genauso gut gerade wieder ins Grab zurücklegen könnte.

Jesus berührt den toten Lazarus nicht. Wir haben es nicht mit einem Berührungswunder zu tun. Und dennoch wird das detaillierte Spiel der Hände auch in diesem Werk von zentraler Bedeutung sein. Immer wieder wurde betont, der Maler habe die Szene so angelegt, dass er den widersprüchlich-ungewiss bleibenden Moment der Erweckung zeige. Lazarus sei »weder lebendig noch tot, oder er ist beides zugleich«. (PICHLER 2010, 38, RÖTTGEN 2013, 137ff.; GREGORI 1985, 44: »The figure of Lazarus seems to express an almost equal attraction to death and to life.«)

Aber es ist mehr als fraglich, ob sich dieser Körper tatsächlich in einem Zwischenzustand des »nicht mehr« Tot- und »noch nicht« Lebendig-Seins befindet. Der aus dem Grab Gehobene erscheint bei Caravaggio vielmehr so hölzern, als würden die Helfer eine vergrabene lebensgroße Skulptur bergen, die ursprünglich einmal ein Kreuzifix, ein großes Holzkreuz, geschmückt haben könnte. Dieser Lazarus ist zugleich eine nachgeahmte Christus-Skulptur, die förmlich vor meinen Augen aus dem Bildraum der Höhle in die Bildfläche, frontal zum Betrachter, zu mir hin, gedreht wird. Dieser Korpus kann gar nicht zwischen Tod und Leben schweben, weil er nichts anderes verkörpert als ein ganz künstlich ins Bild hineinversetztes Jesus-am-Kreuz-Zitat.

Wer noch Zweifel an dieser Lesart der Bildbotschaft hegt, sollte etwa auch die über-

Abb. unten:
isoliertes Detail
des Lazarus-
Korpus hier in
die Vertikale
gedreht, js



kreuzte Beinhaltung der Figur beachten. Sie ist ganz typisch für die Bein-
stellung des ans Kreuz genagelten Christus. Im *Lazarus*-Bild ist diese
Positionierung der Beine sachlich weitgehend ungerechtfertigt. Allen-
falls sieht es noch so aus, als ob der Klammergriff des Helfers herbei-
geführt habe, dass sich Lazarus' Schienbeine überkreuzen. Tatsächlich
aber täuscht dieser Kunstgriff nicht darüber hinweg, dass es der Bild-
argumentation gerade darum geht, dass erkannt wird, dass diese Bein-
stellung Teil eines zitierten Kruzifix-Körpers darstellt.

Damit liegt eine Schlussfolgerung nahe: Johannes schreibt also wie
schon gesehen die *Lazarus*-Geschichte für seine Leser, um so auch die
zu erwartende Auferstehung Jesu glaubhafter zu machen. Demnach wird
Jesus am Kreuz den Opfertod sterben und, ganz sicher, am dritten Tage
wiederauferstehen – so wie schon Lazarus. Caravaggios Werk ver-
bildlicht die Erzählung wie gesagt nicht korrekt. Es scheint aber statt-
dessen die im *Johannes*-Text implizierte Argumentation und Intention
ganz buchstäblich realisiert zu haben. Indem es so aussieht, als ob an
Stelle des Lazarus ein gerade frisch ausgegrabener Kruzifix-Korpus
ganz plastisch in den Betrachtterraum gedreht wird, präsentiert das Bild
buchstäblich gleich das eindrucksvollste von Christen geschaffene
Sinnbild des Heils, der Erlösung, des Glaubens und der Andacht.

Es geht in diesem Moment schon lange nicht mehr um Lazarus. Der
im Bild nachgeahmten Kruzifix-Skulptur kommt dabei eine ent-
scheidende Rolle zu. Solch ein Kruzifix kann es erst geben, wenn sich
die Botschaft des Evangeliums schon bewahrheitet und als Glaubens-
gewissheit durchgesetzt haben wird. Caravaggio zeigt damit eine sich
bereits vollendet habende Vergangenheit. Das heißt einen kirchlich-
katholischen Glauben, der sich in der Nachwelt verwirklicht haben wird.
Alles wird bereits zweifellos so gekommen sein, wie es geschrieben
steht. Unumstößlicher Ausdruck dieser Glaubenswahrheit, die sich rea-
lisiert haben wird, ist dabei für alle Zeiten das Kruzifix.

Und tatsächlich soll Caravaggio in seiner kurzzeitig eingerichteten
Werkstatt in Messina den aufgefundenen Korpus eines lebensgroßen
Holzkruzifixes als Vorbild für seinen Lazarus/Christus verwendet ha-
ben. Als er die Szene der *Auferweckung* mit seinen ›Schaustellern‹ qua-
si als *tableau vivant*, als lebendiges Vorbild für seine Malerei, aufstellte,
muss das Modell, das den Träger darstellte, die schwere Holzfigur in
seinen Armen geschleppt haben. (POSEQ 1998, 103ff.)* Damit stand der
hölzerne Christus am ›Set‹, also während der Bildproduktion, für einen
abwesenden Lazarus, weil der Maler ihn durch keinen lebenden Dar-
steller gemimt sehen wollte.

Auferweckung ist hier dabei auch eine ›Auferweckung‹ der Be-
trachter. Für sie, für mich vor dem Bild, soll die Wahr-Nehmung der

*Caravaggio
»might have
decided to use
the life-sized
statue as his
model...«.
Dabei kann es
sich aber auch
um eine »Papp-
maché Figur«
gehandelt
haben, die in
Neapel gerade
zu Prozessions-
zwecken ver-
wendet worden
war. (POSEQ
1998, 105)

Kruzifix-Szene ein Akt der Bewusstwerdung und Realisierung werden: Der Glaube an die Auferstehung wird mit dem vorgezeigten Kruzifix längst christliche Wirklichkeit geworden sein. So erinnert auch der ›aus der Hand gefallene‹ Totenschädel am unteren Bildrand noch an das Überwunden-Worden-Sein des Todes auf dem Golgatha-Hügel.

Der nach unten gerichtete Arm der Kruzifix-Figur knickt im Ellbogengelenk unnatürlich nach rechts ab (der Kruzifix-Haltung folgend), statt entspannt lotrecht nach unten zu hängen. Dabei wird er in Abstimmung zu einer dahinter liegenden Röhrenfalte eines hellen Tuchs gebracht. Dieses fällt – in Stellvertretung für den Unterarm – senkrecht nach unten, so wie es eigentlich der Arm selbst hätte tun müssen. Mit dieser Differenzsetzung von Tuch zu Arm unterstreicht die Stoffführung mit ihrer ›tropfenden‹ leeren Hohl falte phänomenologisch die Eigenbedeutsamkeit der Armstellung mit der weit geöffneten Hand. Bildlogisch erhält die vorgezeigte Innenfläche der Hand, die dem Betrachter zugewandt ist, so eine eigene Aussagefunktion. Denn es liegt ›auf der Hand‹, dass diese linke Extremität des Lazarus (des Kruzifix-Korpus) im Kontrast und in Gegenüberstellung zu seiner hochgestreckten rechten Hand gesehen werden will. Es wird bedeutend werden, dass das Bild uns diese Hand nur flach von der Seite, im Profil, zeigt.

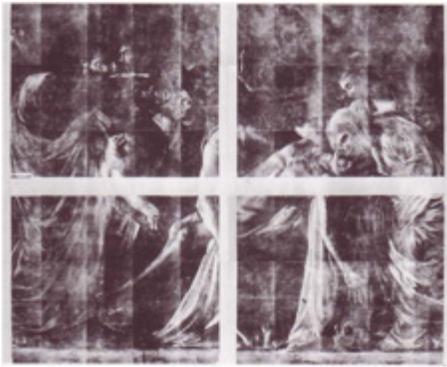
Im ganzen *Lazarus*-Bild gibt es nur ein Indiz dafür, dass Gott sich – so wie es sich die Erzählung des Johannes vorgestellt hat – durch seinen Sohn als derjenige offenbart, der am Leib des Lazarus den Tod überwindet und die Auferstehung und das (ewige) Leben bringt. Es ist lediglich die Hand des in die Diagonale gestreckten Arms, in der sich das Auferstehungsmotiv wirklich artikulieren und anzeigen könnte. Diese Hand richtet sich senkrecht zur Bildmitte auf und markiert dabei fast genau die Mittelachse des Bildes. Und wieder ist es, wie schon im *Emmausmahl*, eine Daumenspitze, die dem Betrachter angibt, wo sich das Bild in zwei Hälften, wieder zu einem Diptychon, teilt. Rechts die Aufregung und das aktive Leben, links dagegen Trauer, Erstarrung und der Tod.



CARAVAGGIO;
*Grablegung,
Christi*, 1603/4
(Ausschnitt
mit natürlich
nach unten
hängendem
Arm,
spiegelver-
kehrt, js)



Dass die Hand also die Symmetrieachse des Bildes nur fast, aber nicht ganz genau angibt, hat einen besonderen Grund, der sich hinter der Leinwand verbirgt. Denn hinter der aufgespannten Oberfläche befindet sich an dieser Stelle eine durchgehende vertikal eingesetzte Holzlatte, die zum Konstruktionsgerüst des monumentalen Keilrahmens gehört. Auf ihn hatte Caravaggio seine Leinwand aufgezo- gen, die er zuvor aus mehreren zusammenge- nähten Stoffbahnen auf das erforderliche Riesen- format gebracht hatte. Wenn sich der Maler dann beim späteren Ausführen und Bemalen der grundierten Leinwand spontan nicht ganz sicher war, wo genau in seinem Bild die trennende Mittelachse verläuft, lies sich das Lattenkreuz unter der Leinwand als leichter materieller Widerstand er- fühlen. Wenn Caravaggio also spontan nach einer formalästhetisch sicheren Positionierung für die genaue Lage dieser ausgestreckten Hand suchte, musste er sich nur an dieser erspürbaren Mittellatte orientieren. Im Resultat zeigt eine Röntgenaufnahme des Gemäl- des die Handfläche des Lazarus so, als ob sie von rechts gegen dieses unsichtbare Keilholz drücken würde.



CARAVAGGIO: *Auferweckung des Lazarus*. Röntgenaufnahme, Ausschnitte. Dabei zeigen sich kreuzförmig die Mittellatten des Keilrahmengerüsts hinter der Leinwand (die weißen Balken im Bild); links: die Hand des Lazarus, die gegen die Mittellatte des Kielrahmens ›drückt‹.

*FIENSCH 1955, 75, 81; in einem Aufsatz zur Landschaftsmalerei

Es fehlen dieser ausgestreckten Handfläche also wenige Zentimeter nach links, um dem Betrachter tatsächlich die genaue Lage der »unausgesprochenen«, nicht gegenständlich erscheinenden Mittelachse* präzise anzuzeigen. Aber offensichtlich hatte Caravaggio dies ganz bewusst vermieden und sich stattdessen an der Außenkante der Mittellatte orientiert. Die Entscheidung, sich nicht dafür zu entscheiden, dass Lazarus' Finger die Mittelsenkrechte exakt berühren, dieses minimale Nur-Kurz-Davor-Sein, ist symptomatisch für das ganze Bild. Es ist nur kurz davor, eindeutig verständlich zu sein. Und die Handgeste selbst ist entsprechend unklar formuliert. Sie erklärt sich nicht nur als die Andeutung da-

für, dass die wundersame Wiederbelebung des Lazarus schon einzutreten begonnen hat. Sie artikuliert sich auch deutlich im Gegensatz dazu als ein ausdrücklich ausgesprochenes Stoppsymbol. So wehrt das Bild zugleich seine kurz bevorstehende Verständlichkeit ab.

Macht nun diese Hand aus der Kreuzifix-Skulptur doch wieder einen auferstehenden Lazarus? Und was versinnlicht sich hier also tatsächlich, wenn Caravaggio das Resonanzfeld der Innenhand absichtlich nicht zeigt, sondern zur Seite hin weggedreht, im Profil, malt? Mehrfach wurde schon geäußert, dass es eigentlich unentscheidbar bleibe, »ob Lazarus' Hand eine empfangene oder eine abwehrende Geste vollzieht: ob die offene Handfläche das Licht aufnimmt« oder »ob sie es bloß reflektiert und wie ein Schirm zurückstrahlt«. (PICHLER 2010, 38 / BERSANI schon 1998, 29) Die Geste beinhaltet einerseits die sofortige Annahme und Zustimmung zur Auferweckung und zum Geschenk des neuen Lebens. Genauso gut zeige sie andererseits aber auch zugleich den Zwiespalt, den Widerstand, die aktive Abstoßung und Blockade dieses Angebots – »unreadability is reinforced by the irreducible ambiguity of that highlighted right hand«. (EBD., 29f.)

Wird hier im Bild »Auferstehung« als ein Empfangen des göttlichen Lichtscheins verstanden, der von ganz Links, von Außen, eintritt und den Lazarus gerade »mit den Fingerspitzen [...] berührt«? (LONGHI 1952, 54) Oder denkt sich der abstrakte Maler-Autor Caravaggio die Situation weniger theologisch* und eher existentialistisch (auch wenn dieser Begriff noch nicht geprägt war): Geht es dem Sein in seinem Dasein nicht gerade auch darum, »den Tod als Tod [zu] vermögen«? ** Wie soll das Mensch-Sein gedacht werden? Wie entwirft das Bild das ›Wesen des Mensch-Seins‹ aus sich selbst heraus? Von der Auferstehungstheologie her? – Oder von seiner Sterblichkeit her? Ist der Sieg über den Tod das *Ewige Leben* oder bringt eine angeordnete Wiedererweckung den Menschen um den ganzen ›Sinn‹ seines Daseins? Was wäre, wenn »Auferstehung« nichts anderes wäre als eine unerwünschte Zu-



*zum theologischen Denkmodell um 1600 wäre zu sagen: Im Zurückweisen, Ablehnen und Verweigern »wird die Ambivalenz der Lazarusfigur als Symbol des sowohl an Gott wie den Tod gebundenen Menschen anschaulich macht«. »Sündenbewusstsein« und »Gnadenhoffnung«. »Wohl nie zuvor und niemals mehr ist der Gedanke der Existenz des Menschen zwischen den Möglichkeiten des ewigen Todes und des ewigen Lebens im Thema des Lazarus eindringlicher dargestellt worden, wie hier.« (RÖTTGEN 2013, 136ff.)

**»Wenn eine der möglichen Bedeutungen von Lazarus' Geste die ist, dass er sich der Geste Christi widersetzt, dann behauptet er für sich – im Entgegenhalten zu Christus' Wunderwirkung – das menschliche Vorrecht sterblich zu sein; [...] die fundamental undarstellbare doppelte Bewegung von Leben und Tod, die jeden Moment der menschlichen Existenz begleitet. Der Tod folgt nicht nur dem Leben; er ist eine Bewegung im Leben selbst.« (BERSANI 1998, 30, Übers. js)

mutung und Einmischung? Was wäre, wenn der ›Sinn‹ des Lebens aus dessen radikaler Endlichkeit entworfen würde? Behält sich Caravagios Werk das Recht vor, den Menschen endgültig sterblich sein zu lassen? Verhandelt das Bild eine solche Botschaft durch die intervenierende Hand, die sich vom Kreuzifix-Korpus genau dazu verselbständigt haben könnte? Etwa so wie es Martin Heidegger dann 340 Jahre später konsequent durchdacht haben wird:

»Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich. Der Tod ist der Schrein des Nichts, dessen nämlich, was [...] gleichwohl west, sogar als das Geheimnis des Seins selbst.«

»Die Sterblichen nennen wir jetzt die Sterblichen – nicht, weil ihr irdisches Leben endet, sondern weil sie den Tod als Tod vermögen.« (HEIDEGGER 1950, 180)

Über Fingerzeige und ein Ergriffensein

Welche Auswirkungen hätten diese Fragen möglicher Weise auf die Betrachtung des *Emmausmahls*? Und ist dieser mögliche Konflikt zwischen göttlicher Ewigkeit und menschlicher Endlichkeit im Bild weiterhin greifbar? Wäre nur diese erhobene Hand ein einziges großes Fragezeichen?

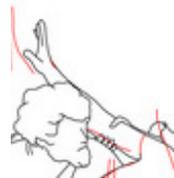


Es ist nun noch zu beachten, dass die Jesus-Figur bildnerisch gleich zwei Anweisungen gleichzeitig formuliert. Die erste artikuliert sich, wie schon gesehen, ganz augenfällig mit dem ausgestreckten Arm im roten Gewand und der Geste, mit der auf Lazarus gewiesen wird. Genau genommen bleibt dieser Fingerzeig aber – phänomenologisch betrachtet – in der Stirn der Assistenzfigur stecken, die sich gerade dem wundersam strahlenden Lichteinfall zugewandt hat, der die Bildfiguren erst aus der Dunkelheit ihres Schattendaseins zum Leben ›erweckt‹. Genau gesehen ›bohrt‹ sich also die Fingerspitze – die Wirkung der Geste erst einmal abschwächend – so zwischen Stirn und Haaransatz, dass sie sich erkennbar in einem dunkelbraunen Farbstrich parallel zu den Stirnfalten schräg abfallend nach unten fortsetzt. So könnte diese Fingerkurve – »für den Durchlauf meines Blicks« – auch der Anfang eines »elliptische[n] Bogen[s]« sein, der erst unten am Totenschädel sein Ende findet. (MARIN 1977, 225f.)

Von der Jesus-Figur geht dann aber noch eine zusätzliche zweite, vielleicht zunächst weniger auffällige Handlungsanweisung aus, die nicht unberücksichtigt bleiben darf. Denn mit seiner linken Hand zielt diese Weisung mit dem ausgeschreckten Zeigefinger auf denjenigen Helfer weiter unten, der dabei ist, die schwere Grabplatte offen zu halten. Die Figur hat sich ebenfalls zur bildexternen Lichtquelle umorientiert. Nun sollte man annehmen, dass die Jesus-Geste hier für den Befehl steht: »nehmt den Stein weg«. Aber irgendwie lässt sich alles eben auch anders herum lesen. Zuerst das offensichtliche Zeigen auf den starren Korpus – »dieser da«. Dann die Anweisung mit der anderen Hand, die mit dem aufgestellten Daumen noch an die vorausgehende Geste aufmerksam macht: »legt ihn ins Grab (zurück)«. Das Bild legt von sich aus nahe, die Abfolge in diesem logisch-zeitlichen Ablauf zu verstehen, weil das Auge die Verfügungsgesten ausschließlich in dieser Reihenfolge realisiert und nie anders. In der Anschauung wird die verdecktere Geste nie vor der dominanteren realisiert werden.

Caravaggios *Auferweckung* ist ein fiktives Bild zu einem fiktiven Text und die innerbildliche Organisation des Geschehens und dessen genauer Ablauf bleiben in jeder Hinsicht uneindeutig. Aber die wohl auf alle Fälle mysteriöseste Partie im Bild stellt ein im Halbschatten verborgener Handgriff dar.* Dieser scheint bisher stets vollkommen unbeachtet geblieben zu sein, obwohl es ihn tatsächlich gibt. Es ist nur so, dass der Maler sie ganz bewusst in eine Ver-

*unten: Nachzeichnung, die die greifende Frauenhand registriert hat; Ausschnitt. In rot dargestellt: »Documentazione grafica delle incisioni«, die Caravaggio vorgenommen hatte. (MARCONE 2012, 54)



dunklung getaucht hat, die vom Kopf des Trägers erzeugt wird und die sich über den Oberarm des Kreuzifix-Körpers gelegt hat. Genau an dieser vom Beleuchtungslicht unberührten Stelle umgreift eine Hand, die fast nicht zu erkennen ist, diesen steifen Arm. Und es ist wiederum ›nicht von der Hand zu weisen‹, dass sich hier ein Schauspiel zu erkennen gibt, das darauf angelegt ist, das Bildgeschehen noch weiter zu irritieren. Denn diese Hand ist es, die den Korpus in seiner Position hält und sie ist es auch, die diesen Arm präzise so hochhaltend ausrichtet, wie er nun zu sehen ist. Das Ganze wirkt eher wie eine provisorische Stellprobe.

Man kann nicht umhin, diese zupackenden Finger, die sich aus einer auffällig hellen, faltigen und abstehenden Gewandkreppe vorgehoben haben, der hinteren Frauenfigur, Maria Magdalena, zuzuordnen. Es wäre also so, dass Maria in Caravaggios Interpretation den Arm des Lazarus – des Kreuzifix-Zitats – förmlich ergriffen und in seine Stellung aufgerichtet hätte, um selber eigenhändig dafür zu sorgen, dass letztendlich dessen Hand dem herrlichen Licht entgegensteht? Dass es dabei jetzt ausgerechnet Maria Magdalena ist, die hier so handgreiflich wird, lässt wiederum ironisch an die *Noli-me-tangere*-Szene vor dem leeren Grab des unberührbaren auferstandenen Christus erinnern.

Im Gegensatz zum *Emmausmahl* sieht es vorläufig so aus, als zeige sich in Hinblick auf die *Auferweckung des Lazarus* hier eines ganz deutlich: Die phänomenologischen Verknüpfungen – das heißt der bildimmanente Aufbau des figurativen Bild-Textes – werden in der Malerei

nicht mehr eins mit der »Zeitlichkeit der referentiellen Geschichte«. (MARIN 1977, 225ff.) Damit ist gemeint: Die *Lazarus*-Erzählung (die Geschichte, die der *Johannes*-Text beschreibt) und das Gezeigte (»die Momentaufnahme der Repräsentation«*, die das Lazarus-Bild ausstellt) werden nicht mehr eins. Es ist so, dass ein Konflikt entsteht, der die Lesbarkeit des Bildes dadurch untergräbt, dass viel zu viel verwirrendes gezeigt wird. Das fängt schon bei all den Zeige-Gesten an, die den Verlauf der Erzählung zerstören.

*»Momentaufnahme der Repräsentation...«

»... Eine geordnete Folge von Figuren [...] entwickelt und entfaltet plastisch, strukturell keine narrative, diachronische Syntagmatik«. (MARIN 1977, 225ff.)

Eine Auferstehung aus zweiter Hand

Angesichts der Lage, die sich jetzt aus der Hinzuziehung der *Auferweckung des Lazarus* ergeben hat, stellt sich die Frage, ob Caravaggio nicht vielleicht doch auch das Thema der *Auferstehung Christi* bearbeitet und figuriert haben könnte? Davon ist durchaus auszugehen. Denn sehr wahrscheinlich hatte er selbst tatsächlich auch eine eigene Version dieser Szene ausgeführt. Diese muss kurz nach dem *Lazarus*-Bild ent-

standen sein, ist aber heute nicht mehr erhalten. Während seines zweiten Aufenthalts in Neapel 1609 /10 war er von der Familie Fenaroli beauftragt worden, drei großformatige Bilder für die später ausgebrannte Kirche *Sant' Anna dei Lombardi* zu schaffen – darunter ziemlich sicher eine *Auferstehung Christi*. (LONGHI 1952, 51) Entweder wurde dieses Werk dann aber 1798 durch eben diesen Kirchenbrand vernichtet oder es ging sieben Jahre später während eines Erdbebens in der Region verloren? »[A]ber alte Schreiber unterrichten uns, dass es eine *Auferstehung* darstellte, wiedergegeben in dunklen Tönen und mit außerordentlichem Pathos.« (EBD., 56)

Der französische Graveur Charles Nicolas Cochin erwähnte das Werk um 1750 in seinem Reisetagebuch *Voyage d' Italie* und hielt verwundert fest, dass es sich um eine »seltsame Auslegung« des Motivs handele. So schwebte Christus »nicht in der Luft, sondern geht mitten durch die Wachen hindurch«, was einen »vulgären Eindruck« erwecke, »weil er einem Straffälligen ähnelt, der seinen Wächtern entschlüpft«. Im Übrigen habe »man die Vorstellung eines mageren Menschen, der vieles erleiden musste«. (COCHIN 1763, zitiert nach LONGHI 1952, 56)

Die kurze Bildbeschreibung Cochins deutet darauf hin, dass es hier wohl weniger um das majestätische Wunder der Auferstehung als um ein Entgehen aus dem Verlies der Grabhöhle gegangen sein könnte. Cochins beschreibende Wiedergabe des Bildes veranlasste sogar den großen »Wiederentdecker« Caravaggios, Roberto Longhi, zu folgender Annahme: Der Maler habe sich für seine Version der *Auferstehung* in »Erinnerung an die [eigene] Flucht aus dem Kerker in Malta«* einen Christus vorgestellt, »der bei der Auferstehung nicht himmelwärts entschwebt, sondern sich in der Dunkelheit dieser schlechten Welt verbirgt«. (EBD./VARRIANO 1999, 197f.)

Aber diese Kommentare scheinen auch nicht ganz zuverlässig, wenn man berücksichtigt, dass es eventuell sogar eine Kopie des verlorenen Bildes gibt, die sich heute in der Kirche *St. Jean de Malte* in Aix-en-Provence befindet. Der flämische Kunsthändler und Maler Louis Finson, einer der ersten *Caravaggisten*, lebte und arbeitete wohl zwischen 1604

*Caravaggio war es Anfang Oktober 1608 gelungen, aus der Kerkerhaft auf Malta auszubrechen und nach Sizilien und später nach Neapel zu entkommen.

L. FINSON; *Auferstehung Christi*, 1610, 218 x 168 cm. Saint Jean de Malte, Aix-en-Provence (Kopie einer Arbeit von Caravaggio?)





Oben: CARAVAGGIO;
Kreuzigung des Hl. Andreas, 1607, 202,5 x 152,7 cm; darunter: L. FINSONS Kopie, um 1608-10, 200 x 150 cm

*Der Caravaggio Experte Maurizio Marini hielt Finsons Werk intuitiv für eine formale Verwässerung, »diluizione formale« und nicht für eine eindeutige direkte Kopie. (MARINI 1987, 344, 82)

»Seine [Finsons] Kopien lassen im Pinselduktus, aber auch im physiognomischen Ausdruck der Figuren eine eigene künstlerische Handschrift erkennen und geben daher vor allem eine Vorstellung von Caravaggios Komposition.« (SCHÜTZE 2009, 295)

und 1612 mit seinem Companion Abraham Vinck in Neapel. Er muss dabei einen exklusiven Zugang zu den Werken Caravaggios gehabt haben. Möglich ist auch, dass Vinck und Finson zeitweise freundschaftlich dessen Werkstatt mitgenutzt haben könnten. Der flämische Maler studierte die Werke des lombardischen Meisters und malte sie nach den Vorbildern auch vor Ort nach. Der Datierung zu Folge, die Finsons *Auferstehung Christi* aufweist, müsste er Caravaggios Auferstehungsbild schon im Entstehungsjahr in Neapel kopiert oder nachgeahmt und später dann in die Provence exportiert haben. (OSNABRUGGE 2019, 82; BODART 2007, 30; GREGORI 1982, 39f.: »and we may guess that it was directly inspired by it.«*) Das Resultat, Finsons Kopie oder seine wenigstens »inspirierte« Anlehnung an den nicht mehr erhaltenen Caravaggio, die erst einmal niemand beauftragt hatte, ist hier auf der vorhergehenden Seite zu sehen. Als Finson dann 1613 oder 14 in der Provence ankam, hatte er vermutlich sein Werk im Reisegepäck. Zu dieser Zeit war der Name Caravaggio in Frankreich auch schon bekannt, allerdings hatte man seine Bilder im Nachbarland wohl noch nicht gesehen. (BODART 2007, 17)

Es müssen sich wohl sogar zwei Originalwerke Caravaggios bis zu seinem frühen Tod 1617 in Finsons Besitz befunden haben. Und es sollte mitbedacht werden, dass der Flame gleich eine Reihe von Kopien nach Gemälden von Caravaggio angefertigt hatte. Vergleicht man zum Beispiel seine *Kreuzigung des Hl. Andreas* mit dem Vorbild, ist sofort deutlich, wie überaus ähnlich die Kopie dem Original stilistisch und motivisch ist. (HARTJE 2006, 237ff.) Unter anderem wird ihm zudem etwa auch eine Kopie von *Judith enthauptet Holofernes* zugeschrieben. Auch diese kommt dem bis 2014 vermissten und dann auf einem Dachboden in Toulouse wiederentdecktem Original, ausgesprochen nahe. Und es wird heute angenommen, dass Finson tatsächlich auch selbst der Eigentümer dieses, nach seinem Ableben erst einmal verschwundenen, Originalwerks von Caravaggio gewesen war. (CHRISTIANSEN 2016) Viel Genaueres weiß man nicht. So oder so macht es an dieser Stelle aber Sinn, sich Finsons Version von der *Auferstehung Christi* aus dem Grab einen Augenblick lang genauer anzusehen.

Das Ziel besteht dabei darin, über das *Lazarus*-Bild hinaus doch noch einer Arbeit Caravaggios näher zu kommen, die dem Erscheinungsgeschehen beim *Emmausmahl* thematisch vor-

ausgeht. Denn wie müsste man sich die Verbildlichung eines Auferstehungskörpers zwischen *Grablegung* und *Himmelfahrt* im Verständnis und in der Bildsprache Caravaggios phänomenologisch vorstellen, wenn doch schon die historischen Berichte über das Neapler Werk so eindrucksvoll klingen? Und hilft eventuell die Kopie oder Aneignung durch den flämischen Maler dabei, wenn uns das Original doch unwiederbringlich unzugänglich geworden ist? Natürlich kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob Finsons *Auferstehung* die mehr oder weniger genaue Wiedergabe des Caravaggio ist. Wir können nur kurz so tun, als ob sie es wäre.

Was bei dem großformatigen Altarbild in der Kirche von Aix-en-Provence sofort auffällt, ist die Übereinstimmung mit der Bildbeschreibung, die noch zu Caravaggios Werk vorliegt: Der Auferstandene schwebt »nicht in der Luft, sondern geht mitten durch die Wachen hindurch« (COCHIN 1763 / GREGORI 1982, 40)

Aber nicht dieses Gehen selbst ist hier die alles entscheidende Bilderfindung. Sondern es ist die eigengesetzliche und eigenkausale Bildentfaltung – das *Wie* der Auferstehung – die hier bemerkenswert ist. Diese ergibt sich zunächst aus der genauen Beziehung, wie sie zwischen Christus und der frontal zum Betrachter daliegenden schlafenden Wächter-Figur formuliert ist. Dieser in extremer perspektivischer Verkürzung dargestellte Körper erinnert augenblicklich an Andrea Mantegnas *Toten Christus*, der heute in der Pinacoteca di Brera ebenso herausgehoben präsentiert wird wie schon Caravaggios *Emmausmahl*.

Und der Verweis auf Mantegnas berühmtes Gemälde ist hier sicher alles andere als ein Zufall. Vielmehr wird Mantegna hier zitiert. Und der friedlich entschlafene und aus dem Leben entrückte Körper der Wache, deren Kopf auf dem steinernen Grabrand ruht, vertritt hier den gestorbenen Jesus von Nazareth, den Mantegna selbst so realistisch und dies-



links: A. MANTEGNA; *Beweinung Christi / Der tote Christus*, um 1480, 66 x 81,2 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand (Ausschnitt)

»...erbeben die Wächter und waren wie tot.« (MATTHÄUS 28,4)

Zu Fuß + Schwertklinge siehe bei CARAVAGGIO auch die Füße von Maria und Jesus, die auf eine Schlange treten: *Madonna dei Palafrenieri*, 1606. Detail



CARAVAGGIO; *Enthauptung des Johannes*, 1608, 361 x 520 cm. Co-Cattedrale di S. Giovanni (Ausschnitt)

seitig als toten Menschensohn dargestellt hatte. In Finsons (Caravaggios?) Bild liegt nun dieser Wächter anstelle von Jesus »wie tot« da – statt seiner und in Stellvertretung für den Gekreuzigten, der nun nicht länger ein irdisch-toter Mensch ist. Die Erscheinung des Auferstandenen ist vielmehr mit dem Toten eng verknüpft und aus ihm, wie ein Astralkörper, nach oben »hervorgegangen« und herausgetreten.

Im Unterschied zu Mantegnas totem Jesus hat er sein linkes Bein angewinkelt, so dass sein Knie im Beleuchtungslicht hervortritt. Das angezogene Bein bedeutet bildphänomenologisch für den Anschauungsvollzug, am Schienbein entlang den Blick aufwärts zu richten. Fixiert der Betrachter dann die Lichtreflexe auf der Kniekuppe, realisiert er in Relation dazu zugleich auch den benachbarten rechten Fuß des auferstandenen Christus. Bei diesem Blickübersprung kommt die glänzende Klingenspitze eines Degens zum Zug. Der ohnmächtig Gewordene selbst hält diesen Degen noch so in der Hand, dass dieser quer über seinen Unterkörper zum Liegen gekommen ist und nun schräg nach oben zeigt. Dabei entsteht der Seheindruck, die Degenklinge durchkreuze den Daliegenden und »durchbohre« zudem noch das angewinkelte Bein.

Es wirkt wie von hinten »aufgespießt«, sodass nun das Ende der Klinge nach links »heraussticht«. Es entsteht dabei die Suggestion, der voranschreitende und leibhaftig von den Toten auferstandene Messias würde im nächsten Moment auf diesem Klingenstück zum Stehen kommen – oder mit einer deutschen Redewendung: Er würde im wahrsten Sinne des Wortes »über die Klinge springen«.

Ironischer Weise wäre dies hier aber ganz anders zu verstehen: Jesus wird nicht über die Klinge gesprungen sein; er wird nicht so tot sein, wie etwa *Johannes der Täufer* tot war. Dessen grausame Enthauptung hatte Caravaggio mehr als ein Jahr vor seinem letzten Neapel-Aufenthalt für die *Co-Cattedrale di San Giovanni* in Valletta auf Malta gemalt. In diesem riesigen Altarbild liegt die Klingenspitze tatsächlich gleich neben dem enthaupteten Heiligen, dessen Märtyrertod allgemein stets als »Präfiguration des Kreuzestodes Christi« gedeutet wird. (KROSCHEWSKI 2002, 98) Nun aber, wenn sich Gottes Plan erfüllt, ist alles anders. Die Klinge wechselt ihren Bedeutungsgehalt ins Gegenteil.

Dieser interikonische Querverweis könnte dabei durchaus dafür sprechen,

dass Finsons Werk tatsächlich Caravaggios *Auferstehung Christi* zum Vorbild gehabt hat. Caravaggio hätte demnach in beiden Bildern (der verloren gegangenen *Auferstehung* für Neapel, um 1609 und der *Entauptung des Johannes* für die Malteser, 1608) das Motiv der Klinge variiert: Auf Malta die abgelegte Hinrichtungsklinge, die hinter dem Leichnam hervorsticht; in Neapel die Klingenspitze als ›Stufe‹ und Verbindungslinie zwischen Ohnmacht, Tod und Auferstehung. Denn über den leicht glänzenden schrägen Flächenwert dieses Degenendes – förmlich eine Auferstehung ›auf des Messers Schneide‹ – gelingt dem Betrachter, gelingt mir, die Aufrichtung des Blicks nach oben hin. Eine Blickaufrichtung, die wegführt von dem leblos zurückgebliebenen Körper am Boden.

Über die senkrecht gestellten Zehenspitzen des Fußes wiederum gelangt das Auge zu einer weißen Faltenöffnung, aus der der Fuß herauschaut. Diese unterste spitze Gewandstauung über dem Fußrücken impliziert in ihrer Phänomenausprägung schon eine erste, noch schräggestellte Zeigeanweisung nach oben. In ihrer Folgeentwicklung formuliert sich sogleich eine zügige Aufwärtsbewegung im Faltenzug, die zuerst mit einer kleineren Schwungfalte nach rechts über dem nackten Fuß geschmeidig einsetzt. Entlang der Außenkante der Stoffbahn, dem dunklen Mittelspalt im Gewand entlang, fährt der Blick an geradewegs nach oben. Er wird hochgehoben zur Schulter, an der sich die Dramaturgie des Faltenwurfs bündelt, staut, versammelt und wieder abzustrahlen scheint. In dieser weißen aufwärtsstrebenden Gewandhülle steckt dann der nackte Auferstehungsleib. Und von dem Schulterstück aus fließt – wenn man es so sehen will – rechtsseitig des spitzen dunklen Spalts, der die Stoffbahnen von einander trennt, eine kürzer gehaltene Draperie zurück nach unten. Sie bildet einen hellen Zipfel und rollt sich an ihrem anderen Ende ein, um eine ovale dunkle Öffnung zu umschließen.

Finson (Caravaggio?) hat die Länge dieser Tuchbahn in eine auffällig unauffällige Abstimmung zum kreisförmigen Gesicht des »wie tot« Daliegendem gebracht, der genau darunter liegt. Die Distanz, der undeutliche Zwischenraum, der schemenhaft nur noch vom anderen Jesus-Fuß und einem weiteren Gewandstück ausgefüllt wird, ist gerade so groß, dass die Verbindung von Tuchende zum beleuchteten Gesicht nicht ganz abreißt. Der Bezug geht nicht verloren, er dominiert aber auch nicht die viel entscheidendere Aufwärtsbewegung, die von der Knie-Fuß-Re-

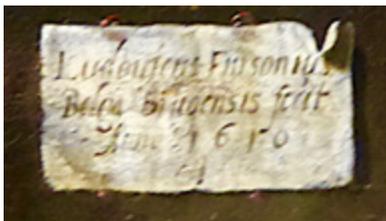


lation ausgeht. Das Tuchende verhält sich zum ruhenden Kopf gerade noch so, dass sich der intuitive Seheindruck einstellen kann, dass die in sich eingerollte Gewandung den Figurenkopf schirmt oder wie schützend ›überdacht‹.

Schon zu Mantegnas *Beweinung Christi* war immer wieder bemerkt worden, dass der in extremer perspektivischer Verkürzung wiedergegebene Körper dazu beiträgt, die Distanz zum Betrachter stark zu verringern. Das ist in der *Auferstehung* ebenso der Fall. Die liegende Figur erscheint dadurch greifbar nahe und der ausgestreckte Fuß scheint fast die vordere Bildebene zu durchstoßen. Über diese erzielte Distanzverringern kommt der Betrachter dem Auferstandenen als seinem direkten Gegenüber einerseits denkbar nahe. Andererseits bewirkt die Schuhsohle des Stiefels aber gleichzeitig die Abwehrung einer zu weit reichenden Annäherung. Die Figur selbst wird so zum ›Überleitungsmedium‹, über das Nähe und Distanz zum Auferstandenen vermittelt werden.

So wie der Auferstandene aus dem Totenschlaf herausgetreten ist, so wird jetzt für den Betrachter, wird für mich, die Auferstehung zu einem Begegnungserlebnis. In diesem Geschehen wird der Tod – der »wie tot« Schlafende – blickdynamisch ›übergangen‹ und überschritten. Auferstehung begegnet dem Betrachter, mir, als ein Übergangereignis, das in der Bildanschauung durch die Figurenverknüpfung initiiert wird. Der »wie tot« entschlafene Wächter repräsentiert für die phänomenologische Wahrnehmung vor allen Dingen ein körperlich-irdisches Übergangsstadium zwischen mir vor dem Bild und meinem herangerückten direkten Gegenüber: dem Auferweckten. Anders als im *Emmausmahl*, bei dem das Erscheinungsgeschehen momenthaft eingefroren ist, entsteht hier im Anschauungsvollzug ganz direkt ein in der Gestaltausprägung ablesbarer dynamischer Aufrichtungsprozess. Dieser bildet das visuelle Äquivalent zur selbst undarstellbaren »Auferstehung«.

Das auf dem Bildträger prunkende Wappen der Familie Gaillard am unteren Bildrand wurde mit Sicherheit erst nachträglich in Aix-en-Provence als Übermalung hinzugefügt. (ASCIONE 1982, 272) Es wirkt nun wie ein Fremdkörper und stört dabei die



Oben: die Signaturen auf den Bildern:
oben: L. FINSON; *Auferstehung Christi*.
»Ludovicus Finsonius. Belga brugensis
fecit« (»...ein Belgier aus Brügge
machte es.« (Übers. js)

darunter: CARAVAGGIO; *Enthauptung des
Johannes*.
»f. michel ANG« (sehr wahrscheinlich zu
lesen als: »fecit Michelangelo«)

Illusion der Auferstehung. Der fingierte eingerissene Zettel mit der latinisierten Signatur *Ludovicus Finsonius* und dem Entstehungsdatum stammt hingegen von Finson selbst. Der Zettel, der keiner ist, avancierte später zu einem öfter eingesetzten »Markenzeichen«, mit dem der Belgier aus Brügge etwa auch seine zweite Kopie von Caravaggios *Magdalena in Ekstase* von 1613 signierte. (CAPITELLI 2014, 34) Dass Finson ausgerechnet ganz in Trompe-l'œil-Manier so tut, als hinge ein loser Zettel auf der planen Oberfläche seines Gemäldes, der ihn als Urheber des Bildes ausweist, ist für das Thema *Auferstehung* eine Provokation. Das Ganze erweckt einen ironischen Eindruck, der Caravaggio gefallen haben könnte. Dieser hatte überhaupt nur ein einziges seiner Bilder signiert. Aber auch nicht irgendwie, sondern ebenso selbstreflexiv. Dieses Bild seiner Unterschrift befindet sich wiederum auf der *Ent-hauptung des Johannes* auf Malta. In diesem Fall tut Caravaggio so, als habe er mit seinem eigenen Finger seinen Namen mit dem (Farb-)Blut des Heiligen in den Sand, beziehungsweise auf die flache Bildebene, geschrieben – was ihn in einen bedenkenswerten Zusammenhang zum dargestellten Mord und zur täuschend echten Gemachtheit der gezeigten Illusion rückt.

Auch bei Finson erfolgt hier der ausdrückliche Hinweis auf die Gemachtheit des Bildes (*fecit*). Und es entsteht mit dieser expliziten Zettel-Signatur nun der Eindruck, als habe auch hier der Künstler am Ende etwas mit der Auferstehung Christi zu tun – etwa in dem geläufigen Sinne, dass die Malerei selbst es sei, die den Tod überwindet, indem sie den Abgebildeten im Schauspiel des Bildes für die Ewigkeit hervortreten lässt, auch wenn er schon lange gestorben ist. Die Betrachtung der gemalten Person ist dann wie ihre Auferweckung.* (Vgl. hier S. 141f.)

Der Maler wählte die bekannte Textpassage über die Auferstehung wie sie nur das *Matthäus*-Evangelium erzählt. Dabei handelt es sich um eine ästhetisch-rhetorische Inszenierung, mit hohem argumentativem Kalkül. Natürlich geht es weiterhin darum, dass die Leser »an den totenerweckenden Gott« glauben sollen. (SÖDING 2008, 60) Der Text unternimmt hier aber einen einmaligen Winkelzug. Dieser zielt darauf ab, eine bekannte antichristliche Behauptung zu widerlegen, die von den Juden in diesem Zusammenhang erhoben wurde. Demnach seien es die Jünger selber gewesen, die den Leichnam ihres Herrn aus dem Grab gestohlen hätten, um seine Auferstehung vorzutäuschen. Indem der *Matthäus*-Text nun eine Grabwache hinzuimaginiert, konstruiert er für seine Leser ein Gegenargument, das diesen Einwand vorweg entkräften soll, denn die Anwesenheit der Wachen hätte jeden Leichenraub von vornherein unmöglich gemacht.

Ausführlich
hierzu:
GLUDOVATZ 2004,
93ff.

*Die religiöse
Kunst überschreitet
ihre Grenzen
»jeweils dort, wo
sie diesen Dienst
[für die Religion,
js] verlässt, um
sich selbst zum
Gott oder Götzen
zu erhöhen«. So
formulierte man
die Sache früher
einmal.
(BRAUNFELS 1951,
XXVL)

»^{27,62}Am nächsten Tag gingen die Hohepriester und die Pharisäer gemeinsam zu Pilatus; es war der Tag nach dem Rüsttag. ⁶³Sie sagten: Herr, es fiel uns ein, dass dieser Betrüger, als er noch lebte, behauptet hat: Ich werde nach drei Tagen auferstehen. ⁶⁴Gib also den Befehl, dass das Grab bis zum dritten Tag bewacht wird! Sonst könnten seine Jünger kommen, ihn stehlen und dem Volk sagen: Er ist von den Toten auferstanden. Und dieser letzte Betrug wäre schlimmer als alles zuvor. ⁶⁵Pilatus antwortete ihnen: Ihr sollt eine Wache haben. Geht und sichert das Grab, so gut ihr könnt! ⁶⁶Daraufhin gingen sie, um das Grab zu sichern. Sie versiegelten den Eingang und ließen die Wache dort.

^{28,1}Nach dem Sabbat, bei Anbruch des ersten Tages der Woche, kamen Maria aus Magdala und die andere Maria, um nach dem Grab zu sehen.

²Und siehe, es geschah ein gewaltiges Erdbeben; denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf. ³Sein Aussehen war wie ein Blitz und sein Gewand weiß wie Schnee. ⁴Aus Furcht vor ihm erbebten die Wächter und waren wie tot. ⁵Der Engel aber sagte zu den Frauen: Fürchtet euch nicht! Ich weiß, ihr sucht Jesus, den Gekreuzigten. ⁶Er ist nicht hier; denn er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommt her und seht euch den Ort an, wo er lag! ⁷Dann geht schnell zu seinen Jüngern und sagt ihnen: Er ist von den Toten auferstanden...«.

(MATTHÄUS 27,62-66; 28,1-7)

»⁴Aus Furcht aber vor ihm erbebten die Bewachenden, und sie wurden wie Tote. ⁵Antwortend aber sprach der Engel zu den Frauen: Fürchtet euch nicht, denn ich weiß, dass ihr Jesus, den Gekreuzigten, sucht; ⁶nicht ist er hier, denn erweckt wurde er, gleichwie er gesprochen hatte [...] Und schnell gehend, sprecht zu seinen Schülern: Er wurde erweckt von den Toten...« (MATTHÄUS 28,4-7/ Münchener NT, 1998)

Wie relevant die Grabwachen-Geschichte für den Glauben an die Auferstehung sein könnte, ist Sache der Theologen. Zumeist wird sie als »apologetische Legende« angesehen. (BERGER 1984, 120f.) Aber diese literarische Textsequenz, die aus einer Kontroverse zwischen Juden und Christen um das *leere Grab* entstanden sein muss, führt den Leser einen Schritt weiter zu der Überzeugung, dass etwas »dran ist« am Argument des *leeren Grabs*. (CRAIG 1984, 273ff.) Und sie führt darüber hinaus neben den Frauen neue Kandidaten ein, die bei der Auferweckung dabei gewesen sein sollen: die nichtchristlichen römischen Legionäre, die Grabhüter, die Wache gehalten haben sollen.

Aber was zeigt Finsons (Caravaggios) Bild selbst? Es zeigt einen Zeitraum, der vor dem Eintreffen des Engels liegt. Die dargestellte Bildhandlung muss sich abgespielt haben, bevor der Engel den Grabstein wegwälzen wird, um die verlassene Gruft vorzuzeigen. Der Engel und die Frauen sind noch gar nicht da. Sie werden erst noch kommen. Der

Engel als Botschafter, der den beiden ›Jüngerinnen‹ die Auferstehung verkündet, kommt spät, er kommt erst nachträglich. Er öffnet nur noch das bereits leere Grab. War aber der Auferweckte durch den Felsen hindurch gegangen, »ohne die Siegel des Grabes zu verletzen« (SCHILLER 1971, 16; 77: »das Wunder der Überwindung der Materie«)? Wurde er überhaupt auferweckt oder ist er selbständig, von sich aus und aus eigener Kraft auferstanden? Oder ist der Vorgang, der in der Bibel nirgends auch nur andeutungsweise angesprochen wird (EBD., 13), schlicht und einfach unwichtig, weil es ausschließlich um den Glauben daran geht?*

Und auch die Frauen kommen in der Erzähldramaturgie dieser Szene zu spät. Schon wieder zu spät, wie in den anderen Evangelien, um das Ereignis selbst unmittelbar noch miterleben zu können. Bezeugen können sie wie schon in der *Lukas*-Erzählung sehr wohl das *leere Grab*. »Ihn selbst aber sahen sie nicht.« (LUKAS 24,24)

Während die Texte der Evangelien also eine Leerstelle aufweisen, ein zeichenloses Schweigen, das zwischen der bewachten Versiegelung des Grabes und dem Wegwälzen des Steins liegt; weil die Auferstehung also nirgends geschildert, sondern nur verkündet wird (KREMER 1987, 257) – währenddessen also, in diesem Zwischenraum und in diese Lücke hinein imaginiert Finsons (Caravaggios?) Malerei »in dunklen Tönen und mit außerordentlichem Pathos« einen gerade auferstandenen Christus, der »mitten durch die Wachen hindurch[geht]«. (LONGHI/COCHIN)

Das Bild fingiert also, in dieser »seltsamen Auslegung« des Motivs (DERS.), das, was der Text bewusst unausformuliert und im Dunklen lässt*: Die Details des Osterwunders am Sonntagmorgen(?), die direkt nach der Auferweckung selbst geschehen sein müssen; »das von keinen Zeugen gesehene Geheimnis der Auferstehung«. »Von niemandem wurde wahrgenommen, wie Christus das Grab verließ.« (SCHILLER 1971, 78; 23) »So hat ihn niemand gesehen. So hat er sich niemandem gezeigt.« (BRAUNFELS 1951, XIX) Aber die Malerei modelliert nun diese Vision des aus dem Grab getretenen Erlösers, sie figuriert und fingiert also nichts anderes als den »Tod des Todes« und den Sieg des Ewigen Lebens. (THOMAS 2001, 211) Deswegen trägt Christus auch symbolisch stets die Sieges- oder *Zachäus*-Fahne in der Hand.

Und auch das Bild macht deutlich, dass es für das, was es selbst zeigt, nicht wirklich Augenzeugen zu geben scheint. Denn die Legionäre, die wie schon in der *Gefangennahme Jesu* (CARAVAGGIO 1602) in zeitgenössischen barocken Rüstungen imaginiert werden, sind entweder in Ohnmacht gefallen, eingeschlafen oder sie halten sich erschrocken die Hände

*Jesus »begegnet als überirdisches Wesen, das aus der präexistenten Welt Gottes gesandt wurde, Mensch wurde, den Tod erlitt, um von den Toten aufzuerstehen und zum Herrscher über alle Mächte aufzusteigen«. (THEIBEN 2002, 13)

*In den Augen der katholischen Kirche, im Katechismus, ist es wohl so, dass die Seele Christi wieder mit seinem Körper vereinigt wurde, zurückgekehrt ist, und der, der tot war, auferstand.



*»vom Mysterium zum Theatrum« (BRAUNFELS 1951, XXVI)



oben: FINSON:
Auferstehung
Christi, Neapel
1610. Detail

unten:

CARAVAGGIO:
Das Martyrium
der Hl. Ursula,
Neapel 1610.
Ausschnitt.

Man beachte die
Ähnlichkeit in
der Malweise der
Rüstungen in
beiden Bildern.

vor die Augen. Oder aber sie trauen ihren Augen nicht. Klar geöffnete Augen sind im Bild nicht zu finden. Der einzige wirkliche Zeuge für dieses Ereignisgeschehen, für dieses Schauspiel, dieses »Theatrum«*, ist der Betrachter selbst, bin ich – nicht draußen vor dem Grab, sondern draußen vor dem Werk. Es ist eine Vision nur für mich, meine Vision, die mit meiner Bildanschauung kurz Wirklichkeit wird.

Später geht der Text noch einen Schritt weiter. Er lässt die Wachen zu den Juden zurückgehen und lässt sie von der Auferstehung berichten, bei der sie zwar irgendwie zugegen waren, deren Ablauf und Geschehen sie aber nicht haben bemerken oder sehen können, da sie ja sonst schon vor dem Eintreffen des Engels alarmiert gewesen wären. Auch sie haben erst nachträglich von der Auferstehung erfahren, die sich zugetragen haben soll. Nachträglich – erst als sie aus ihrer Ohnmacht und Umnachtung wiedererwacht waren.

»¹¹...da kamen einige von den Wächtern in die Stadt und berichteten den Hohepriestern alles, was geschehen war. ¹²Diese fassten gemeinsam mit den Ältesten den Beschluss, die Soldaten zu bestechen. Sie gaben ihnen viel Geld ¹³und sagten: Erzählt den Leuten: Seine Jünger sind bei Nacht gekommen und haben ihn gestohlen, während wir schliefen. [...] ¹⁵Die Soldaten nahmen das Geld und machten alles so, wie man es ihnen gesagt hatte. Und dieses Gerücht verbreitet sich bei den Juden bis heute.« (MATTHÄUS 28,11-15)

Der fiktive literarische Text versucht hier angestrengt die noch ausstehende Erklärung dafür zu liefern, wie überhaupt das Argument des Leichendiebstahls in die Welt kommen konnte. Nicht die Jünger waren nun demnach die hinterlistigen Diebe, sondern die Hohepriester entpuppen sich in dieser Legitimationserzählung als die korrupten Anstifter zu einer solchen Notlüge. Und den römischen Besatzern, die vor dem Grab postiert waren, fällt die Rolle der verschlafenen Deppen zu.

So jedenfalls erklärt sich nun auch, wieso in Finsons *Auferstehung Christi*, wie so häufig, überhaupt Wächter zu finden sind, die zu schlafen scheinen. Auf dem Bild herrscht tatsächlich tiefe Nacht; »die Dunkelheit dieser schlechten Welt«, wie Roberto Longhi es schon gesagt hatte (1952, 56). Und die Wächter erscheinen in einer Verdrehung der Textreferenz und einer Vermischung oder Verschmelzung der Erzählfäden pars pro toto als »Gegenpol« zu Jesu und als die »Vertreter der Feinde und der Todesmacht«. Deswegen werden ursprünglich schon seit dem 6. Jahrhundert immer wieder die Grabwachen in der Szene ergänzt.

(SCHILLER 1971, 19) Auch wenn die biblische Erzählung selbst erst anlässlich der wundersamen Engelserscheinung von den Wächtern berichtet, so ziehen die Auferstehungsbilder die Reaktionen der Grabhüter einfach vor. Finson (Caravaggio?) hatte den Bericht der Engelscheinung auf das Erscheinen von Christus zurückübertragen. Was etwas später bei der Ankunft des Engels passiert, kann so auch bei der Auferstehung selbst geschehen sein. Das ist die zeitversetzte Logik.

»²Und siehe, es geschah [...] ³Sein Aussehen war wie ein Blitz und sein Gewand weiß wie Schnee. ⁴Aus Furcht vor ihm erbebten die Wächter und waren wie tot.« (MATTHÄUS 28,2-4)

Und siehe, offenbar wurde auch die Beschreibung des Aussehens des Engels bei Matthäus zum Vorbild für das Jesus-Portrait genommen. Das Bild stellt sich die Auferstehung genau oder analog zur Szene der Engelscheinung vor. Das ist hier die Blaupause, um das unbeschriebene und nicht erzählte Auferstehungsereignis vorstellen zu können. Dieses Verfahren einer Art Übertragung der einen geschilderten Situation auf die andere ungeschilderte hat wie gesagt eine lange ikonographische Tradition. Ab dem 13. Jahrhundert entstand dann der Typus und das Motiv, das Christus auf der vorderen Sarkophagwand stehend zeigt. Und »[d]ieses Stehen auf dem Grab kann wie der Tritt auf einen Hüter in Parallele zum Stehen auf dem Feind gesehen werden«. (SCHILLER 1971, 75)

Das Neapler Auferstehungsbild ist dagegen dann doch anders ausgeführt. Das ikonographische Formular wurde dabei malerisch in einer phänomenologischen Eigenlogik der Figurenentwicklung uminterpretiert. Die friedlich »wie tot« daliegende Wache ist dabei nicht mehr der Feind. Christus steht nicht, sondern hält sich irgendwie schwerelos kurz über der Finsternis der Todeshöhle. Und er tritt nicht auf eine Gegenfigur. Stattdessen veranlasst der steile Aufwärtsschwung in seiner Gewanddraperie im optischen Zusammenhang mit dem Liegenden, der den *Toten Christus* Mantegnas zitiert, eine emporfahrende Blickaufrichtung. Diese fungiert – wie gesehen – als Ausdrucksäquivalent zur eigentlich undarstellbar bleibenden Auferstehung.* Das ist es, was alleine die Anschauung den Phänomen an Bedeutung beimessen kann.

*vgl. hier S. 117f.

Und unvermittelt und intuitiv hat der Betrachter eigentlich schon von Anfang an realisiert, dass hier der Faltenwurf des weiß glänzenden Tuchs der eigentliche »Bildheld« ist. Diese Gewandhülle selbst und ihr Erscheinungsverlauf haben sich im Aufmerksamkeitshaushalt des Bildes an die Stelle der Eigenleiblichkeit Jesu gesetzt. Dem »mageren Menschen« (COCHIN), der in diesen Stoffbanen steckt, ist seine Umhüllung viel zu groß. Der Aufbau und die Art und Weise der Gewandbildung

und der Faltenordnung ist nicht rein natürlich oder irgendwie zufällig. Sie ist in sich selbst sinnbestimmt und in sich ›gültig‹. Sie gilt der modellhaften, in Form einer Analogie verfahrenen Versinnlichung, wie »Auferstehung« im Sehvollzug verstanden werden kann.

Der Ertrag des Ausflugs zu den ›Wiedererweckten‹

Fassen wir die Ergebnisse und Erträge dieser punktuellen Betrachtungen zur *Auferweckung des Lazarus* und zur *Auferstehung Christi* kurz zusammen. Die Ausgangsüberlegung unseres Exkurses hatte sich auf die



Abb.: von oben nach unten in Vergleich Bildausschnitte mit den Gesten der Hände: CARAVAGGIO: *Emmausmahl*; *Auferweckung des Lazarus*; *Berufung des Matthäus* (1600) (spiegelverkehrt, js); MICHELANGELO: *Erschaffung Adams* (1512)

Berührungswunder bezogen; und auf den Glauben, der auf Fingerkontakt basiert. Dabei sind wir dann zu weiteren Auferstehungskörpern abgeschweift. Und wir sind zu Ereignissen gelangt, die dem *Emmausmahl* vorausgegangen waren. Das alles wäre für unsere weitere Betrachtung des *Emmaus*-Bildes vielleicht eher etwas unerheblich gewesen, wenn dabei nicht noch einmal ein bemerkenswerter Hinweis zu Tage gefördert worden wäre.

Es war bemerkt worden, dass in der *Auferweckung des Lazarus*, bildphänomenologisch aufgefasst, die anweisende Jesushand mit ihrem Zeigefinger in der Stirn der Assistenzfigur ›steckengeblieben‹ war. Darauf ist schon hingewiesen worden. Allerdings sind die Auswirkungen dieses Umstands noch nicht ausreichend in Betracht gezogen worden. Es wurde bisher lediglich festgestellt, dass die mehrdeutigen Gesten der Hände dem linearen Fluss der eindeutigen Bibelerzählung insgesamt widersprechen.

Rezeptionsästhetisch gesehen, erzeugt das Bild so »Leer- oder Unbestimmtheitsstellen«, die in der mitvollziehenden Vorstellung aktiv eingelöst werden müssen. Der Betrachter »wird die Leerstellen dauernd auffüllen beziehungsweise beseitigen« und so an der »Sinnkonstitution des Geschehens« beteiligt sein. (ISER 1970, 16ff.) Er wird in seiner ästhetischen Erfahrung jeweils entscheiden: Lazarus wird hier gerade auferweckt

oder er doch wieder ins Grab gelegt? Unbestimmtheit wird so immer von neuem durch Bedeutung ersetzt, die auf der Seite des Rezipienten erst hergestellt wird.

Oder aber, wenn das Sakralbild selbstreflexiver gesehen wird, dann wird diese Verunklärung, die unter anderem in den Händen und Fingerzeigen liegt, eine einkalkulierte ironische Doppelsinnigkeit erzeugen, die Fragen nach der Stabilität von Bedeutung im Bild selbst verhandelt. Die Mehrdeutigkeit würde so nicht für den Moment durch eine Entscheidung »beseitigt«, sondern sie stände selbst im Raum und wäre selbst dauerhaft thematisch. Und es wäre darüber hinaus wiederum nicht zu entscheiden, ob man sich für das Eliminieren oder das Reflektieren der Unbestimmtheitsstellen einsetzen sollte.

Aber die bildimmanenten Konsequenzen sind gravierender als es diese beiden Lesarten der Szene vermuten lassen. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Caravaggio hier zitiert. Zum einen zitiert er sich selbst, denn er hatte diese Weisungshand Jesu schon in der *Berufung des Matthäus* ausgearbeitet. Zum anderen zitierte er damit von Anfang an aber auch schon die Hand Adams, die Michelangelo erschaffen hatte. Diese aller Welt bekannte Hand streckt sich seither in der *Sixtinischen Kapelle* etwas entspannt und noch ohne Kraft und Willen, noch unbeseelt ihrem nahenden Schöpfergott entgegen. Adam ist schon am Leben, ein vollkommen geschaffener Körper. Aber er ist noch nicht Mensch im eigentlichen Sinne. Die Beseelung bringende Berührung, die der Finger Gottes verspricht (TREFFERS 2011, 37), steht noch aus. Es bleibt ein winziger Zwischenraum, diese sich nie schließende minimale Distanz. Schöpfung (die Erschaffung Adams), Berufung (des Matthäus) und Auferweckung (des Lazarus) haben also gemeinsam, dass sie in den Bildern mit ein und derselben Handbewegung verbunden sind. So verweisen die drei Vorgänge thematisch eng aufeinander. Caravaggio zitiert nicht die dominante Hand Gottes, sondern die Adams. So setzt er seine Jesusfigur zudem augenscheinlich als *zweiten Adam* in Szene.

Allerdings gibt es eben diesen einen eklatanten Unterschied, der in der *Erweckung des Lazarus* alles noch einmal umdeutet. In der *Auferweckung* ist der Zeigefinger nicht frei vor dem Bildgrund zu sehen. Er steckt stattdessen in fleischlicher Materie fest und wird zudem bedeutungshaft in einem leichten Bogen der Haare zuerst optisch verlängert



CARAVAGGIO; *Berufung des Hl. Matthäus*, 1600. 332 x 340 cm. San Luigi dei Francesi, Rom



FIENSCH 1955,
80; zu Mantegna

und dann nach unten abgeführt. Das sollte ernst genommen werden. Denn diese Überschneidung als ein Eindringen zu realisieren, setzt voraus beziehungsweise führt dazu, dass die Gegenstandsformen (Finger und Stirn) »ins Flächenhafte umgeformt« werden. Stirn und Finger verschmelzen förmlich. Durch diese erscheinungsphänomenale Umdeutung des zu Sehenden kommt es zu einer Art »Energieentleerung« der Erweckungsgeste. Sie wird in den gestauten Falten der Stirn regelrecht absorbiert. Was in den beiden anderen Szenen zu gelingen scheint, Erschaffung und Berufung, misslingt an dieser Stelle – und zwar misslingt die »Auferweckung« entgegen der Erzählung und entgegen einem nur »wiedererkennendem Sehen« genau dann und für diejenigen, die die Formfiguren (Fingerstirn/Stirnfinger) phänomenologisch sehen. Das ist die Unterscheidung, die Caravaggio hier formuliert hat.

FIENSCH 1955, 77

Der zweite Querverweis, der sich aus dem Abstecher zu den beiden anderen Bildern ergibt, betrifft die verlorene, aber vielleicht doch vorher schon kopierte oder angeeignete *Auferstehung Christi*. Finsons (Caravaggios?) Bilderfindung basiert wesentlich auf der »Formidee« und der Ausdrucksgestalt des »wie toten« Wächters. Zu dem zugrunde liegenden und hier zitierten Vorbild Mantegnas wurde schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts bemerkt: »Körperverkürzungen sind bei Mantegna niemals Selbstzweck oder »verwertetes Studienmaterial«, sondern erscheinen stets als Glieder einer höheren Ordnung, die nicht aus rationalen Bemühungen um Projektionsprobleme erklärt werden können.« Auch in der *Auferstehung Christi* liegt der Figurenkörper der Wache ebenso wenig nur als Selbstzweck da. Die Körperform dient hier ebenso einer höheren dynamischen Kommunikationsabsicht, insofern sie bild-eigenlogisch mit der Auferstehungsgestalt optisch verbunden wird.

Beide Befunde waren das Ergebnis phänomenologisch-formanalytischer Betrachtungsweisen. So bestätigte sich eine an Günther Fiensch orientierte grundlegende methodische Einsicht, die lautet: »reine Formerörterungen« sind also »sehr wohl in der Lage, ein Kunstwerk nicht nur zu beschreiben, sondern zu interpretieren« und »seinen Gehalt zu vermitteln«. (WINTER 1983, 56 zu Fiensch) Dabei zeigte sich, dass der Auferweckungs- und der Auferstehungskörper als problematische Figur (Lazarus) beziehungsweise als »selbstredende« Gewandhülle (Jesus) aufzufassen waren. Caravaggios *Emmausmahl* erörtert nun die Begegnung mit dem Auferstehungskörper bei Tisch – rein theologisch gesehen eine Offenbarungs- und Erkenntniserzählung. Für das Abenteuer der Bildanschauung bedeutet dies aber eben nun auch, dass sich »reine Formerörterungen« um so mehr als äußerst gewinnbringend zeigen. Konkret können sie jetzt bei der Lösung einer noch anstehenden Frage weiterführen.

...aber was soll bloß diese ›dämmernde‹ Hand
im *Emmausmahl*?

In Caravaggios Bild vom *Emmausmahl* ist im unteren Bereich eine geöffnete Hand zu sehen, die zum linken Jünger gehört und deren Dau-
menspitze hier schon thematisch geworden ist. Diese Hand erscheint nun in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich und eigentümlich. Ein Ver-
gleich mit der ersten Version des Themas macht dies deutlich. Gegen-
über der früheren Londoner Ausführung sind die Funktionen der Hände
›ausgetauscht‹ worden. Hatte in der ersten Version die Hand links im



oben: CARAVAGGIO; *Emmausmahl*, 1601; 1. Version. Gezeigt wird, wie die rechte
Hand in die Stuhllehne greift und wie die linke des anderen Jüngers nahezu
›aus dem Bild kommt‹ und die ästhetische Grenze berührt.

unten: *Emmausmahl*, 1606; 2. Version. Gezeigt ist, wie die rechte Hand
›in‹ der Tischdecke liegt und wie die linke des anderen Jüngers nun
in die Tischplatte greift. Ein Stuhl ist gar nicht mehr zu sehen.

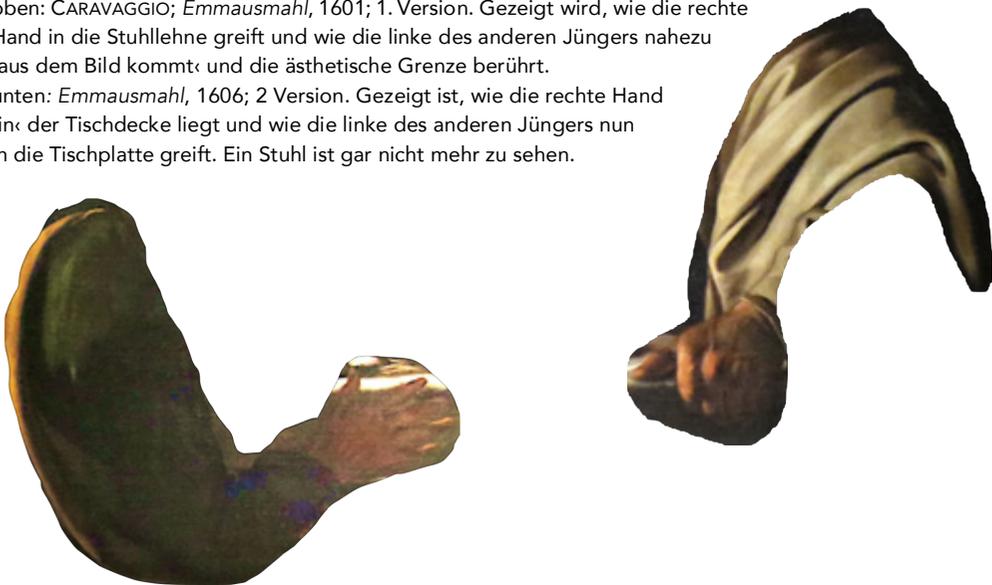


Bild die Aufgabe, ein Zufassen und Abstützen zu demonstrieren, so verlagert sich diese Ausdrucksgebärde in der zweiten, der Mailänder Fassung auf den linken Arm der rechten Figur. In beiden Fällen demonstriert das Zugreifen zunächst den Reflex, sich angesichts der wunderbaren Gegenwart des Auferstandenen der tatsächlichen, irdisch-materiellen Realität zu versichern. Gegenüber dem Irrealen, dem Erkennen der anderen, der »göttlichen Wirklichkeit«, hilft ein haltsuchender Rückgriff in die handfeste diesseitige Gegenständlichkeit. Denn der Auferstandene ist die kontrafaktische »Gegenwart des für diese Welt Irrealen«, für das in dieser Welt kein Platz zu sein scheint. Was real ist und was nicht kehrt sich um: »Im Vergleich zu den handfesten Realitäten der Lebenswelt kann die göttliche Wirklichkeit als irreal«, erscheinen. Für das religiöse Bewusstsein allerdings ist sie das im höchsten Sinne Reale, das alle welthafte Realität relativiert, begrenzt und durchdringt.« (PANNENBERG 1983a, 22) Sich mit einer Hand ans Diesseits der Möbel zu klammern, hilft also um das Irreale, das hier nun im Innerweltlichen situiert ist, als eine solche Ausnahmeerscheinung einordnen zu können.

Während also die Greif- oder Haltebewegungen vertauscht sind, aber konstant in beiden Versionen vorkommen, unterscheiden sich die Ausprägungen des anderen Händepaars vollkommen. Die frühere Londoner Ausführung zeigt am rechten Bildrand einen weit ausgestreckten Arm mit einer zum Betrachter geöffneten Hand, die dabei ist, die ästhetische Grenze des Bildraums zu überwinden, um aus der Leinwand in den Realaum nach vorne durchzubrechen.

Demgegenüber gibt die Hand in der Mailänder Fassung Rätsel auf. Sie wirkt ganz nach Innen gerichtet. Einerseits sieht es so aus, als dränge sie gegen den Tisch, um das ganze innerbildliche Geschehen »im Bild zu halten« – um also gerade die ästhetische Grenze als solche zusammen mit der Flächigkeit der Bildebene zu behaupten. Zu dieser Wirkbedeutung der Hand trägt auch bei, dass sie so auffällig unplastisch und schwach modelliert ist. Durch ihre betonte Flachheit wird verhindert,



dass sie eine eigene Räumlichkeit nach vorne postuliert. In dieser Ausdrucksanmutung korrespondiert sie mit der anderen zupackenden Hand im Vordergrund. Auch sie umfasst die Kante der Tischplatte so mit einem Druck nach Innen als wolle auch sie ein Nach-vorne-Kommen des Tisches, auf den Betrachter, auf mich zu, verhindern. So sind beide Hände erst einmal Agenten des Illusionsraums, den sie zusammenhalten und der auf diese Weise auf seine Abgeschlossenheit insistiert.

Andererseits gewinnt man auch den Eindruck, dass damit gleichzeitig die figürliche Illusion einer menschlichen Hand ›vor‹ der Tischdecke verblasst. Sie wird förmlich vom Tischtuch absorbiert, was ein wenig an den schon erwähnten ›Stirn-Finger‹ im *Lazarus*-Bild erinnert. So oder so wirkt die Hand aber mit ihren unscharfen Übergängen seltsam mit dem Bildgrund verschmolzen und die Finger scheinen regelrecht ein Einfließen in das Tuch der Tischdecke vorzuführen. Das mag am *non finito* dieser Partie liegen, mit dem Caravaggio »den Prozess zu vermitteln« versuche, »die Figuren und Gegenstände in der Malerei lebendig werden« zu lassen. (PERICOLO 2011, 293ff.; Übers. js)

Das Tuch liegt an dieser Stelle im Schatten, den der Jünger selber wirft. Die Hand steht ausdruckschaft für sich selbst, wie erstarrt, so als könne sie niemals wieder vom Fleck gerührt werden. Wir sahen schon, dass das Tischtuch, das Altartuch, und das leinerne Bildfeld der Leinwand ineins gesehen werden können.*

So ›dämmert‹ oder ›schwimmt‹ diese Hand mit ihren ausgestreckten Fingern zugleich auch konturlos, rauchig im Schatten des Bildfeldes. Sie befindet sich in einer Übergängigkeit zwischen der Gegenstandswelt und der Bildebene – zwischen diesseitig-menschlicher Handform, dem formlosen Bildgrund und der Grundierung. Sie ist nicht noch unfertig (nicht *non finito*), sondern wirkungsqualitativ ist es genau umgekehrt zu verstehen: Das *non finito* bedeutet hier, dass diese Hand schon nicht mehr fertig ist, also für unsere Augen im Verschwinden begriffen ist. Sie hat schon begonnen, ihrem Umfeld ähnlich zu werden. Caravaggio übernahm dazu für das Inkarnat der Hautoberfläche dieselben gold-braun-gelben Farbhalbtöne wie für die arabischen Ornamentmuster des Ushak-Teppichs darunter. Das macht sie optisch mehr zum Bestandteil der Bild-Teppich-Oberfläche als zu einer Hand, die naturalistisch oder natürlich dem Jünger zugeordnet werden könnte. Was kommt damit zum Ausdruck?

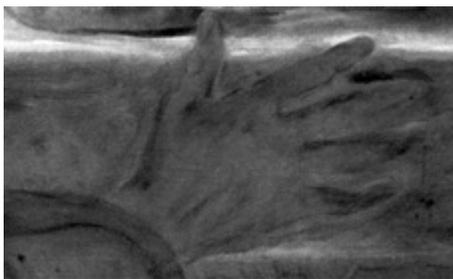
*Das ist im Übrigen keine exklusive Erkenntnis der Kunstwissenschaft, die seit den 90er Jahren bildnerische *Selbstreflexivität* ins Zentrum ihrer Analysen stellt. »Solche Umformung der Gegenstandsflächen [Tischtuch, js] in die künstlerisch formalen Flächenwerte des Bildes vollzieht sich auf Grund der Ähnlichkeit beider: der Dingflächen und der Teilflächen der Bildordnung.« (FIENSCH 1955, 72)

Hinzu kommt die Parallelführung des Tischtuchs zum unteren Bildrand. Vgl. weiter: »Dingform und Bildform« und »Gegenstandsform« und »Flächenform« (EBD., 72, 120)

Wenn diese Hand sich aus dem grünen Hemdsärmel zur Bildmitte hin schiebt, so wie sie es hier tut, dann kommt sie aus dem Kontinuum der diesseitigen Geschichte, der fließenden Zeit und der leiblichen Vergänglichkeit. Als solche ist sie Teil der Welt und der Zeit, zu der der Jünger und das Dasein des Menschen gehören. Zu ihr gehört das Verlöschen. So hat dieser linke Jünger eine lebendige Hand, die nach dem Brot greift und eine ›tote‹, deren starre Finger schon wie abgestorben wirken: Ausgeführt in *non finito*, aber mit der Kommunikationsfunktion als *Vanitas*-Motiv gelesen zu werden. Für die Bildargumentation ist dabei eben nun entscheidend, wo genau dieses Vergehen, das Verlöschen der Erscheinung der Hand, platziert und verortet ist: Sie wird im Altartuch aufgenommen! Es wirkt als würde diese schon verflächtigte Hand wieder aufgesogen in das Leinen dieses Altartuchs, das zugleich der Grund des Bildes ist. Aus diesem Bildgrund haben sich die Figuren herausentwickelt, in ihn wird die Hand zurückgeführt.

Das klingt schon sehr theologisch und früher einmal ist es emphatisch auch ungefähr so verstanden worden: Die Hand im Altartuch wäre dann »die Leitanweisung für den Betrachter aus seiner Sehverhaftung zur Welt in eine Anerkennung der Primär- und Alleingeltung der Ebene, der Transzendenz zurückzufinden.« (BRÖTJE 1990, 150) Das Ganze vollzieht sich jenseits des immer wieder angesprochenen *Chiaroscuro*, der Hell-Dunkel-Malerei, und jenseits des Spiels von Licht und Schatten. Es geschieht ganz verhalten im ›Bauch‹ der Malerei und im Inneren des Gemäldes. Es geschieht, so könnte existentieller im Duktus Heideggers formuliert werden, als Versiegen der *Welt* in der *Erde* des Werks*.

*HEIDEGGER 1935, 38ff.; dazu vgl. STÖHR 2018, 293ff.: *Das Sehbare und das Unsehbare*. Teil 1

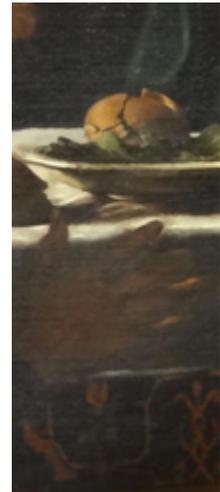


CARAVAGGIO; *Emmausmahl*, Detail des Verschwimmens der grafischen Umriss der Finger. Multispektral IR Reflektographie (INO-CNR, Florenz)

Oder noch anders formuliert: »der ins Bild genommene, fast drohende Verweis auf ein Verlöschen und Sich-wieder-Verschließen«. Dann habe Caravaggio »das Unsichtbarwerden des Sichtbaren zur Grundlage seiner Bildkonzepte gemacht.« (PRATER 1992, 82) Und schaut man sich an dieser Stelle die Multispektral-Aufnahme der Malweise der Hand genauer an, wird sehr schön erkennbar, wie Caravaggio die Finger von Anfang an schon *in* der Ebene des Tuchs angelegt hat.

Die ›verschwimmende‹ Hand befindet sich direkt unter der Jesus-Figur und unter dem Teller und dem gebrochenen Brot dahinter, sodass sich wiederum sofort eine

Abstimmung von oben nach unten ergibt. Die Erscheinung des Auferstandenen wird so über die Hostie und den Teller in einen direkten Bezug zur Hand gebracht. Dabei ragen die Daumenspitze (das wurde schon berücksichtigt) und eine Fingerkuppe über die Tischkante aus dem Schatten heraus in die Weiße des Tuches hinein. Zu beachten ist, dass sich genau zwischen Daumenspitze und Fingerkuppe unter dem Tellerbecken in der Tischdecke eine kleine gestauchte helle Wellenfalte gebildet hat. Es sieht ein wenig so aus, als wäre diese Staufalte sachlogisch dadurch zu Stande gekommen, dass der Teller ein winziges Stück nach vorne geschoben worden sei. Phänomenologisch betrachtet ist diese Partie deswegen aber beachtenswert, weil die leichte Unruhe in der Tischbedeckung an dieser Stelle überhaupt erst den visuellen Kontakt zur Unterseite des Tellers herstellt. Ohne diese farbliche Belebung im Tuch gäbe es diese beschriebene spannungsgeladene Vertikalbeziehung gar nicht, weil der Abstand zwischen Hand und Teller zu groß und zu leer ausgefallen wäre. So aber wird eine Überleitung gestiftet, die von Auferstehung zum Verlöschen oder umgekehrt vom Verlöschen zur Auferstehung führt.



Ein Riss im Gewebe der Illusion – oder Transzendenz auf den Punkt gebracht

Der Ärmel und das ganze Gewand des linken Jüngers sind im Übrigen in ihrem dunkelgrünen Farbton abgestimmt auf die hellere grüne Tunika des Auferstandenen in der Bildmitte. Man muss ganz genau hinschauen, um in diesem Hemd des Apostels eine kleine abgewetzte Stelle zu entdecken. Auf dem Rücken, unterhalb der Schulter, dort wo sich der Stoff in einer seichten Falte etwas nach vorne aufwirft, befindet sich diese kleine abgewetzte Stelle, die noch kein wirklicher Riss ist, sondern eher eine Spur der Abnutzung. Dieser Umstand würde nicht weiter auffallen; es könnte genauso gut ein kleiner Farbabrieb auf der Leinwandoberfläche sein, der bei der nächsten Restaurierung beseitigt werden würde. Aber so einfach ist das nicht. Denn es gibt da diesen prominenten Riss, dieses aufgeplatzte Loch im Ärmelstoff am hervorstechenden Ellenbogen, das Caravaggio sich für seine erste Version des *Emmausmahls* hatte einfallen lassen. Dort in der Londoner Fassung, so ist zu lesen, sei der geplatzte Stoff »ein Motiv, das die affektive Spannung potenziert,



unter welcher der Dargestellte aber auch das Bild als solches zu stehen scheint« (KOOS 2007, 75) In dieser Logik wäre mit der marginalisierten Verschleißspur in der Mailänder Version vordergründig wohl ausgesagt, dass die Anspannung beim plötzlichen Erkennen des Auferstandenen abgeflaut sein dürfte und das Augenmerk im Bild nun auf etwas anderem zu liegen scheint: »ein Verdunkeln des Bildes, in das die Schärfe der Gesten und die Zuspitzung der Zeitlichkeit zurückgenommen werden. Anschauliche Schwere in nach unten gebeugten Linien und Haltungen [...] dehnen den dramatischen Höhepunkt der Handlung zu einem Erlebnis der seelischen Erfahrung.« (KRETSCHMER 1991, 174)

So ist der hier nur noch andeutungsweise vorhandene Mini-Riss nur noch ein leises Echo auf das Loch des aufplatzen Ärmelstoffs, den Caravaggio beim ersten Mal zeigte. Aber es bleibt der interikonische Hinweis auf das vorhergehende Bild, das schon 1601 in Rom für den Kardinal Ciriaco Mattei entstanden war. Und hier habe der Riss noch eine weiterreichende Funktion im Bild. In solchen Rissen und Löchern im Gewand deutete sich auch immer ein Riss in der Illusion des Bildes an. Eine »Reflexion der Bedingtheit der Malerei«. Das »Motiv des aufgeplatzten oder zerschlissenen Ärmels, »das gerade dort das darunter getragene Leinenhemd zu erkennen gibt, wo der aufgestützte Arm des Dargestellten den Bildraum sprengt«; an der »Schnittstelle zwischen Illusion und Bildoberfläche«. (KOOS 2007, 75)

Aber was würde diese Selbstthematizierung der Malerei als Täuschung oder bloßer Schein schon bringen außer, dass damit zugleich die Unglaubwürdigkeit der Szene und damit die der ganzen *Emmaus*-Erzählung verursacht würde. Risse bedeuten stattdessen ein Sich-Auftun von Transzendenz. Reißt ein Ärmel erweist sich an diesem Ort die dargestellte Welt als brüchig. Sie muss sich bildlogisch deshalb als brüchig erweisen, weil die empirisch-irdische Welt nicht das Eigentliche ist. Das *Emmausmahl* ist keine genügsame Selbstpräsentation von Weltlichkeit. Theologisch souffliert und angehaucht könnte man an dieser Stelle auch sagen: Einzig das Transzendente, das Weltübergreifende, hätte in dieser Hinsicht Anspruch auf unversehrte Ganzheit und Vollkommenheit. In ihrem Aufplatzen zeigt sich mir dagegen die Brüchigkeit der diesseitigen Dingwelt, die von sich aus keinen immanenten Zusammenhalt schaffen kann. Und im Aufriss »bewahrheitet« sich mir das der Bildwelt zugrunde liegende. Alleine dadurch, dass die dargestellte Welt im Stoffgewebe zerreißt, wird das sehbar und hält sich mir das entgegen, was sonst immer schon entzogen ist.* Dem späteren Mailänder Bild reicht dieses kleine Fleckchen, dieses leise Echo auf den früheren großen Ärmel-Aufriss, um im Kleinsten, nicht im Monumentalsten, das Transzendente, das Zugrundeliegende, anzusprechen.

*zu dieser Rückwendung des Selbstreflexiven ins Theologisch-bildthematische und zur verwendeten Terminologie vgl. BRÖTJE 1990, 83f.

Biblische Beweiskraft und bildliche Notwendigkeit

Bohrender Zweifel auch nach dem *Emmausmahl*

Wie schon gehört, verlassen die Jünger nach dem Mysterium des unverhofften Abendmahls, so geht die Geschichte ja weiter, sofort das Gasthaus und das kleine Dorf Emmaus und kehren in ihrem Erkenntnisweg um.

»³³Noch in derselben Stunde brachen sie auf und kehrten nach Jerusalem zurück und sie fanden die elf und die anderen Jünger versammelt. ³⁴Diese sagten: Der Herr ist wirklich auferstanden und ist dem Simon erschienen. ³⁵Da erzählten auch sie, was sie unterwegs erlebt und wie sie ihn erkannt hatten, als er das Brot brach.« (LUKAS 24,33-35)

Hier und so kommt die *Emmaus*-Geschichte zu ihrem Schluss. Aber interessanter Weise nimmt das Geschehen nun in der Vorstellung des Textes eine etwas unerwartete Wende. Denn im Folgenden ist es so, dass das, was die beiden Jünger erlebt und zu erzählen haben gar nicht weiter ausschlaggebend zu sein scheint. Die Narration »will den letzten Zweifel an der Auferweckung Jesu endgültig ausräumen«. Dieses entscheidende Argument ist aber nun »ein Ereignis, das der Erkenntniserfahrung der Emmausjünger vorausgeht«. Bevor die beiden berichten können, kommt es vorher schon zur Aussage des Bekenntnisses von Petrus. Dieses Bekenntnis soll ein noch wichtigeres Argument oder der »zweite Höhepunkt unserer Geschichte« sein. Denn wirklich gesehen hatten die Emmausjünger Jesus ja nicht. Sie hatten ihn nur an seinen Segensgesten erkannt. Es geht der Erzählung hier jetzt also um das noch ursprünglichere »Auferstehungs-bekenntnis des Simon/Petrus als neues Erkenntnisargument.« (GÖLLNER 2010, 130f.)

»Das entscheidende Argument für den Auferstehungsglauben ist in der zweigliedrigen Auferstehungsformel des Petrus enthalten«: Petrus hat den Auferstandenen in seiner Erscheinung personal erfahren: Die »visuelle Theophanieformel« lautet: »Der Herr ist wirklich auferstanden und ist dem Simon erschienen« bzw.: »Der Herr ist tatsächlich auf-erweckt worden und ist dem Simon erschienen.« Für den Leser soll dieses Zeugnis nun ein Zeugnis »für die Wahrheit und Wirklichkeit der Auferstehung Jesu« sein. Das *Wie* und *Wo* der Begegnung wird nicht

Zürcher Bibel

*»Er ist wahrhaft auferstanden. Er ist der Lebende.« (RATZINGER 2011, 302)

*Die Heilige Schrift hatte die Sonderrolle des Petrus schon durch die Worte Jesu ankündigen lassen: »Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen [...] Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben...« (MATTHÄUS 16, 18-19)

Caravaggio hatte die Kreuzigung des Hl. Petrus schon 1602 während seiner Zeit in Rom für die Cerasi-Kapelle in der Kirche Santa Maria del Popolo gemalt.

erzählt. Nur vom *Dass* ist die Rede. (EBD., 167, 142) Die Erscheinung vor Petrus bleibt seine subjektiv-individuelle Begegnung mit dem Auferstandenen, die rückblickend erzählt wird. Aber sie soll keine fantastische Erfindung sein, sondern der verfasste Sprechakt wird rhetorisch von den Begriffen »wirklich« oder »wahrhaft«*, das heißt wahrhaftig geschehen, begleitet. Die Begegnungserfahrung macht aus Petrus/Simon einen Zeugen! Für den Leser soll der Eindruck entstehen, dass Petrus deshalb zum Glauben gekommen ist, weil er Jesus »wirklich« leibhaftig gesehen hat. »Petrus identifiziert den Gekreuzigten als Auferstandenen« das soll die letzten Zweifel am Auferstehungsglauben ausräumen. Das Urteil der Leser hängt jetzt »vom Glaubwürdigkeitszeugnis des Petrus« ab, von seiner »Zuverlässigkeit«. (EBD., 132ff.)

Der Text investiert hier alles in seine stark ausgebaute wahrheitsgarantierende Petrus-Figur.* Dabei ist vor allem auch die kausale Reihenfolge des Ablaufs, die im Satzbau sichtbar wird, mitentscheidend, damit der Leser die Auferstehung tatsächlich als »objektives Ereignis« einstufen kann: Zuerst heißt es: »Der Herr ist wirklich [wahrhaftig] auferstanden«; erst danach folgt die Formulierung: »und ist dem Simon erschienen.« Das soll klarstellen: Der Herr erschien erst, nachdem er vorher schon auferstanden war. Damit soll die umgekehrte Möglichkeit mit Sicherheit ausgeschlossen werden: Der Herr erschien Petrus nicht zuerst nur im Kopf, im Geiste. Aufgrund dessen habe er danach gedacht, ihn gesehen zu haben. (ECKSTEIN 2001, 17)

Man muss sich jetzt entscheiden, dieses Bekenntnis genau so zu glauben! »Es gibt nur das Zeugnis derer, die erzählen, dass sie ihn gesehen haben. Das muss genügen. (SÖDING 2010, 116) [Außerhalb des Glaubens gibt es überhaupt keine Erkenntnismöglichkeit. »Moderne Deutungen, die die Vision des Petrus als Folge einer Trauer- und Konfliktverarbeitung psychologisch erklären wollen, bleiben gleichsam bei der subjektiven Visionserfahrung haften.« (GÖLLNER 2010, 168)]

Die textimmanente Leserlenkung und die Sprachhandlung laufen hier auf eine Vorentscheidung hinaus. Wer Christ sein will, muss also an dieser Stelle ein »Glaubwürdigkeitsurteil über den Auferstehungszeugen Petrus fällen«. Die Leser »sind verwiesen auf die Erfahrung eines anderen«. Deswegen folgt erst jetzt der nächste Satz, der nun das *Emmausmahl* thematisiert. Denn in der *Emmaus*-Geschichte hatte Lukas gezeigt, »wie die späteren Generationen von Christen zu ihren notwendigen eigenen Erfahrungen« des Auferstehungsglaubens kommen. (EBD., 133f.) Alleine durch das gemeinsame Abendmahl:

»Da erzählten auch sie, was sie unterwegs erlebt und wie sie ihn erkannt hatten, als er das Brot brach.«

Diese Verse beenden die *Emmaus*-Erzählung. Was dann folgt, ist die Fortsetzungsgeschichte, die vom Erscheinen des Auferstandenen unter der verängstigten Gemeinde der versammelten Jünger handelt:

»³⁶Während sie noch darüber redeten, trat er selbst in ihre Mitte und sagte zu ihnen: Friede sei mit euch! ³⁷Sie erschrakten und hatten große Angst, denn sie meinten, einen Geist zu sehen. ³⁸Da sagte er zu ihnen: Was seid ihr so bestürzt? Warum lasst ihr in eurem Herzen solche Zweifel aufkommen? ³⁹Seht meine Hände und Füße an: Ich bin es selbst. Fasst mich doch an und begreift: Kein Geist hat Fleisch und Knochen, wie ihr es bei mir seht. ⁴⁰Bei diesen Worten zeigte er ihnen seine Hände und Füße. ⁴¹Als sie es aber vor Freude immer noch nicht glauben konnten und sich wunderten, sagte er zu ihnen: Habt ihr etwas zu essen hier? ⁴²Sie gaben ihm ein Stück gebratenen Fisch; ⁴³und er nahm es und aß es vor ihren Augen. ⁴⁴Dann sprach er zu ihnen: Das sind die Worte, die ich zu euch gesprochen habe, als ich noch bei euch war: Alles muss in Erfüllung gehen, was im Gesetz des Mose, bei den Propheten und in den Psalmen über mich geschrieben steht. ⁴⁵Darauf öffnetet er ihnen Sinn für das Verständnis der Schrift. ⁴⁶Er sagte zu ihnen: So steht es in der Schrift: Der Christus wird leiden und am dritten Tag von den Toten auferstehen, ⁴⁷und in seinem Namen wird man allen Völkern Umkehr verkünden, damit ihre Sünden vergeben werden, angefangen in Jerusalem, ⁴⁸seid ihr Zeugen dafür. ⁴⁹Und siehe, ich werde die Verheißung meines Vaters auf euch herabsenden. Ihr aber bleibt in der Stadt, bis ihr mit der Kraft aus der Höhe erfüllt werdet.« (LUKAS 24, 36-49)

Dieser Erzähltext vom Erscheinen des Auferstandenen am Osterabend gehört nach dem Petrus-Zeugnis zu den zentralsten Argumentationsschritten, mit denen die Leser endgültig von der tatsächlichen Totenerweckung überzeugt werden sollen. »Das Auferstehungszeugnis des Simon/Petrus und die Erfahrung der Emmausgeschichte haben noch nicht alle [Jünger] zum Glauben an den Auferstandenen geführt. Deshalb wird die Auferstehungserkenntnis noch einmal von der Glaubwürdigkeit der Zeugen abgekoppelt und gleichsam am Auferstandenen selbst festgemacht.« (GÖLLNER 2010, 148f.)

Jesus offenbart sich hier der versammelten Jüngergemeinde, den wenigen Erwählten, in seiner Leiblichkeit, indem er anbietet, sich berühren zu lassen und vor ihren Augen weltliche Nahrung zu sich nimmt. Im Text wird das Geschehen zu einer Demonstration der leibhaften, lebendigen Anwesenheit Jesu. »Durch den Verzehr des Fisches zeigt Jesus, dass er kein Geist ist, sondern leibhaft gegenwärtig ist.« (EBD., 95) Das ist deswegen nötig, weil der Text angibt, dass alle Jünger den erschienenen Auferstandenen zwar als den Gekreuzigten identifizieren.

Aber sie könnten noch denken (so wie der Leser auch) er wäre ein Geist – eine reine Geistererscheinung des Verstorbenen. Daher ist entscheidend, wie der Auferstehungsleib im Text modelliert wird. Denn einerseits zeigen die Verse, dass »die Auferweckung Jesu [...] alles andere als die Wiederbelebung eines Leichnams [ist]. Sie ist nicht Rückkehr ins irdische [wie noch bei Lazarus], sie ist Aufbruch ins himmlische«, nicht mehr »an Raum und Zeit gebundene Leben. Johannes verdeutlicht dieses Moment dadurch, dass der Auferstandene durch die geschlossenen Türen hindurch wie aus dem Nichts in die Mitte der Jünger gelangt«. (SÖDING 2010, 155) Für den Gläubigen ist Jesus an dieser Stelle »als Auferwecker weder eine transweltliche ›supranaturale Realität‹ noch ein bloßer Vorgang im Bewusstsein der Glaubenden«. (DALFERTH 2001, 305) Der Text meint »eine Auferstehung ins Endgültige und Andere hinein mitten in der weitergehenden alten Welt«, was »daher zunächst auch nicht verstehbar [war]«. Der Text soll seinen Lesern vermitteln, dass Jesus nicht »nur war«, sondern »auch ist« – »ein von Gott her neu und für immer Lebender«, so die Auffassung der römisch-katholischen Theologie. (RATZINGER 2011, 269f., 294)

Wie schon beim Weg nach Emmaus legt Jesus die Schrift gegenüber seinen Jüngern erfüllungstheologisch aus, um sich selbst erneut als den Prophezeiten zu zeigen. Denn alleine schon die Schrift auszulegen bedeute, »die Augen zu öffnen«; »Wiedererkenntnis« ist »immer eine Blindenheilung«. (HUIZING 1996a, 163, 166) Neu ist hier gegenüber dem *Emmasmusahl*, dass der Auferstandene die Zweifelnden nun darüber hinaus auch noch auffordert, sie sollen ihn durch das Anschauen und Betasten seiner Wunden an den Händen und Füßen als den gekreuzigten Auferstandenen identifizieren. Der Text produziert hier eine weitere Leerstelle. Man liest, dass es auf der Handlungsebene zum Vorzeigen der Hände und Füße kommt. Gleich der nächste Satz aber lautet, dass die Anwesenden auch in ihrer Freude »immer noch nicht glauben konnten«. Ob in der Zwischenzeit eine objektive Prüfung im »Fleisch« der Wundmale stattgefunden hat, muss der Leser in seiner Imagination für sich selbst entscheiden.

Man muss sich dieses Schauspiel aber wohl so oder so ziemlich unübersichtlich und aufgeregt und schwer zu malen vorstellen. Dramatische Vielfigurenbilder auf engem Raum wie zum Beispiel die *Erweckung des Lazarus* sind in dieser zentralen Glaubensfrage nicht sonderlich dienlich. Caravaggio hat diese Erscheinungsszene unter den vielen Jüngern auch nicht ins Bild gesetzt. Und der *Lukas*-Text selbst verzichtet seinerseits auch auf nähere sachdienliche Ausführungen. Er orientiert seine Leser kurzerhand um und wechselt stattdessen schon im nächsten

Satz zu dem ›Fischspeise‹-Argument. Dass der Text an dieser Stelle ausgerechnet einen gebratenen Fisch für Jesus bereithält, hat übrigens damit zu tun, dass intertextuell wiederum unterstützend eine weitere hier unerwähnte Erscheinungserzählung miteinbezogen werden soll, die aus dem *Johannes*-Evangelium stammt. (RATZINGER 2011, 295)* All diese Erscheinungserzählungen sollen demnach zusammen als Lernhilfe allesamt stets einem wiedererkennbaren Dreischritt folgen. Der lautet: »Er gab sich zu sehen‹; ›er sprach‹; ›er hielt Mahl‹.« Das sind »die drei zusammengehörenden Selbstbekundungen des Auferstandenen, in denen er sich als Lebender erweist«. (EBD.) Mahl halten, das soll hier in dieser Szene heißen: Er nahm das Stück Fisch »und aß es vor ihren Augen«.

Dass in der Londoner Version von Caravaggios *Emmausmahl* ein Schattenwurf auf der Tischdecke zugleich einen Fischschwanz abbildet und dass sich in der zweiten, der Mailänder Arbeit, im Dekolleté der alten Magd ein fischähnlicher Schatten zu bilden begonnen hat, zeigt, dass die Reflexion auf das Fischmahl am See von Tiberias in diesen Bildern immer schon mitinstalliert ist. (vgl. hier S. 34).

Einen Satz vor diesem Fischmahl waren die Jünger wie gesagt noch aufgefordert worden, den paradoxen Leib, das heißt die »neue Existenz des Auferstandenen«, anzufassen. (EBD., 291) Wie jeder weiß, hatte Caravaggio dieses Thema der Berührung in einem anderen Zusammenhang besonders tiefgreifend behandelt. Das handfeste Bohren eines ausgestreckten Zeigefingers in der klaffenden Seitenwunde Christi war schon fünf Jahre vor dem Mailänder *Emmausmahl* zum Motiv seiner Malerei geworden. Sein berühmtes Bild vom *Ungläubigen Thomas* hängt heute in der Gemäldegalerie im Schlosspark Sanssouci in Potsdam. Der preußische König Friedrich Wilhelm der III. hatte es 1815 zusammen mit einem größeren Konvolut aus der

**»¹Danach offenbarte sich Jesus den Jüngern noch einmal, am See von Tiberias, und er offenbarte sich in folgender Weise. [...] Jesus sagt zu ihnen: Kommt her und esst!*

¹²Keiner von den Jüngern wagte ihn zu befragen: Wer bist du? Denn sie wussten, dass es der Herr war.¹³Jesus trat heran, nahm das Brot und gab es ihnen, ebenso den Fisch.

¹⁴Dies war schon das dritte Mal, dass Jesus sich den Jüngern offenbarte, seit er von den Toten auferstanden war.«

(JOHANNES 21,1;12-14)



CARAVAGGIO; *Der ungläubige Thomas*, 1601/2, 107 x 146 cm. Öl auf Leinwand. Schloss Sanssouci; Bildergalerie, Potsdam

italienischen Sammlung Giustiniani angekauft. Ursprünglich war es wohl für die Privatsammlung Ciriaco Matteis, den adligen Bruder des Kardinals der katholischen Kirche in Rom Girolamo Mattei, bestimmt. Es ist sofort bemerkbar, dass diese intime *Thomas-Szene**, wie das *Emmaus*-Bild auch, dem Betrachter ein weitreichendes Angebot zur spannungsreichen mitfühlenden Partizipation, zur innerlichen Teilhabe anbietet. Dazu hatte der Maler das Figurenpersonal entgegen dem Text drastisch auf nur drei anwesende künftige Apostel, inklusive Thomas, reduziert. Diese wirken auf der Leinwand so, als seien sie als Halbfiguren in Nahansicht für dieses Glaubensexperiment extra so lange in das Bildformat eingezwängt worden, bis der Sachverhalt geklärt wäre. Dabei erhält der private Betrachter unweigerlich die Rolle eines weiteren Augenzeugens. Auf der thematisch-theologischen Ebene soll er sich hier zugleich auch in der Rolle des Thomas reflektieren. Denn schon der *Johannes*-Text führt seine Thomas-Figur an dieser Stelle gezielt als Identifikationsangebot und »als Repräsentant all derer ein[], die nicht glauben können, dass Jesus lebt, weil sie seine Nähe nicht unmittelbar erfahren, sondern nur durch andere vom Ostergeheimnis gehört haben. Das ist aber die Situation nicht nur des ›ungläubigen Thomas‹; es ist die Situation [...] aller Christen.« (SÖDING 2010, 116) So ist der Leser hier tief in dieses Textgeschehen mitverstrickt.

Es wird dann weiter erzählt, dass Thomas in seinem Unglauben die Bedingungen formuliert, unter denen er zu bezeugen bereit wäre:

»²⁴Thomas [...], einer der Zwölf, war nicht bei ihnen, als Jesus kam.
²⁵Die anderen Jünger sagten zu ihm: Wir haben den Herrn gesehen. Er entgegnete ihnen: Wenn ich nicht das Mal der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in das Mal der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht.«

Daraufhin kommt Jesus Tage später in den Raum, so inszeniert es der Text in dieser Perikope, und »zeigt sich dem, der zweifelt«. (EBD.) Das soll für den Leser erst einmal aufschlussreich bedeuten: Jesus wird gerade im Zweifel zu mir kommen und für mich da sein:

»²⁶Acht Tage darauf waren seine Jünger wieder drinnen versammelt und Thomas war dabei. Da kam Jesus bei verschlossenen Türen, trat in ihre Mitte und sagte: Friede sei mit euch!«

Innerhalb der Erzählung folgt jetzt das Angebot Jesu' zur empirischen Prüfung seines mysteriösen Auferstehungsleibes: »²⁷Dann sagte er zu Thomas: Streck deinen Finger hierher aus und sieh meine Hände! Streck deine Hand aus und leg sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!« Der Text ist mit dieser Aufforderung noch nicht

an sein Ende angelangt. Dass Thomas das Wundmal tatsächlich berührt, ist auch hier nicht gesagt. Das Entscheidende steht noch aus. Die Erzählung malt diese Szene mit Worten vor den Augen ihrer Leser zu einem dramatischen Schauspiel aus, bis Jesus »leibhaft spürbar« und durch den Text »präsent« erscheinen soll. (allg. HUIZING 1996a, 158) Es sieht ganz so aus, als habe Caravaggio diese beiden vorhergehenden Sätze des Evangeliums als Malanweisung gelesen und dann in seinem Werk umgesetzt. Er malt dem Betrachter die konkrete Prüfung der Seitenwunde durch den Zweifler als handfeste Zumutung, als leibhaftige Penetration vor Augen.* In diesem Bild erscheint der Auferstandene auch dem (ungläubigen) Betrachter buchstäblich bildlich fast präsent und lebensecht wie aus Fleisch und Blut. Giovan Pietro Bellori, der 1672 über das Leben und die Kunst Caravaggios schrieb, meinte diese »illusionistische Wirkung von Gegenwart und Lebendigkeit«, wenn er für sich den »Begriff *incarnazione* verwendet.«** (KOOS 2007, 66) »...so dass die Fleischwerdung [...] wahr erschien«. (BELLORI 1672, 19, 55, 106)

Der ungläubige Thomas und der Betrachter, ich also, stehen im Grunde vor einem analogen Problem und Anliegen. Nur geht es jetzt nicht mehr, wie auf der theologischen Darstellungsebene, darum, sich mit der Zweifler-Figur zu identifizieren. Das Thema lässt sich nun auch leicht auf die bildtheoretische Ebene übertragen (KOOS 2005, 1146f.): So wie Thomas prüfend seinen Finger in die Seitenwunde schiebt, so penetriert der Betrachter genau diesen Ort mit seinem Blick. Thomas will wissen, ob der Auferstandene tatsächlich der Gekreuzigte ist. Und der Betrachter prüft seinerseits, wie lebensecht und wirklich das Bild diesen Körper, dieses Fleisch und diese Haut tatsächlich präsentiert. Das prüfende Begehren nach Glaubwürdigkeit findet sich demnach sowohl auf der innerbildlichen Ebene zwischen Thomas und Jesus wie auch auf der medialen Ebene zwischen dem Gemälde und dem Betrachter. Diese Analogie liegt auf der Hand.



Wir als Schauende glauben auch nicht ohne Weiteres, dass diese Jesuserscheinung, dieses Körperbild, in der Malerei wirklich geworden ist. Sowenig wie Thomas zunächst glaubt, dass er wirklich den toten und auferstandenen Christus vor sich hat. So wie er wollen wir den Bildkörper begreifen oder die Oberfläche berühren, um zu verstehen.

Caravaggio hat dabei den Körper der Aktfigur, der eben zum Greifen

*zu diesem Bild liegen seit einiger Zeit sehr innovative und neue Analysen vor: BAL 1999, 31-38; KOOS 2005 / 2007; PICHLER 2006

**»Caravaggio stellt mit seinen der materiellen Welt verpflichteten Bildmotiven das Repräsentierte so vor Augen, dass es gleichsam (be-)griffen, mit der Hand erfasst werden kann, *far toccar con mano*, wie der Effekt der Unmittelbarkeit in der italienischen Sprache des Cinquecento bezeichnet wird.« (KOOS 2005, 1144)

Den eignen Tod überleben und das Weiterleben im Werk: ganz klassisch formuliert: Die Malerei sei deswegen eine göttliche Kraft, *forza divina*, weil sie Tote, *quasi vivi*, lebendig mache. (ALBERTI 1436,100) Dieses Denkmodell dekonstruktivistisch gewendet bei MARIN 1993, 13ff.; DERRIDA 1993, 24f.

nahe ist, auch »explizit wie ein Bild [wie ein Bild im Bild, js] inszeniert«. Denn »das über Eck geführte helle Leinen/Leinentuch, mit dem Christus umwunden ist, [erinnert] an einen Vorhang, hinter dem ein Bild enthüllt wird.« (Koos 2005, 1146) Der Körper Jesu wird hier förmlich zum Bildkörper oder Körperbild. Und der fiktive Thomas würde damit in die Hautleinwand oder Leinwandhaut bohren. Aber dieses interne Bild im Bild hier wäre gar nicht für diesen Thomas gedacht – deshalb schaut er ja auch vorbei –, sondern in seiner Frontalität wäre es an den Betrachter, eben zu mir und an mich gerichtet.

In dieser naheliegenden bild-medienbewussten Logik würde mir aufgezeigt, dass der ungläubige Thomas zwei Dinge gleichzeitig tut und wir jetzt auch zwei Dinge gleichzeitig sehen. Wir sehen auf der Darstellungsebene, dass dieser Thomas mit beweiskräftiger Sicherheit mit seinem Finger unter der Haut im Auferstehungsleib steckt. Und wir sehen gleichzeitig auf der selbstreflexiven Ebene mit der gleichen Sicherheit etwas anderes: Caravaggio hätte darüber hinaus so getan, als ob dieser Thomas mit seinem Finger auch immer schon im *Bildkörper* selbst bohrt und dort stattdessen ein Loch, einen Einschnitt in der Leinwand prüft. Das alles erhöht die Zweifel, die eigentlich beseitigt werden sollten.

In seinem Text »führt der Evangelist den Leser durch einen Lernprozess seiner Figuren« über die »Verbindung der Motive Sehen, Glauben und Bezeugen«, beziehungsweise »Sehen – Begreifen – Erkennen«, an das intendierte Ziel heran. (MATENA 2011, 65ff.) Der Dreischritt soll alle Zweifel beseitigen. Wohin aber führt Caravaggio seine Betrachter?



Diese Bildgeschichte ist an dieser Stelle noch nicht zu Ende gesehen. Und auch das Abenteuer der Bildanschauung geht hier noch weiter. Das alles Entscheidende steht auch hier wie im *Johannes*-Text noch aus. Es ist noch nichts endgültig entschieden. Denn was fällt bei der Betrachtung des Bildes sonst noch auf? Wir beschränken uns auf ein vielbeachtetes und auffälliges Detail, das nun aber phänomenologisch neu gedeutet werden soll. Dabei steht diese äußerliche Auffälligkeit noch einmal in einem engen Zusammenhang zum *Emmaus*-Bild.

Im Fokus befindet sich wiederum ein Riss. Es ist dieses Mal der Riss im Obergewand des Thomas; scheinbar nur eine aufgegangene Schulternaht am Ärmelansatz ganz im Vordergrund des Bildes. Aber es ist komplizierter. Auf Höhe der Seitenwunde kehre offenbar »etwas in gewisser Weise repliziert an anderer Stelle wieder«, werde etwas wiederholt, verdoppelt oder vertauscht. Es ist so, als ob die Seitenwunde »an einem anderen Ort noch einmal, wenngleich in anderer Form« als dieser Riss nämlich, zu sehen wäre. (PICHLER 2006, 153) An dieser Stelle »ist die Naht im Stoff der Jacke an der Schulter aufgeplatzt und lässt das weiße Unterhemd [...] hervortreten«. Auf diese Weise wird die »geschlossene Oberfläche der Repräsentation selbst quasi mit einer Wunde ausgestattet [...], auf die sich der Blick fixiert, weil es hier nichts zu (be-)greifen gibt.« (SUTHOR 2003, 267ff.) Als geschlossen wäre die Oberfläche der Repräsentation dann zu betrachten gewesen, wenn die Illusion des Obergewandes auf dem Bildfeld intakt geblieben und das nachgeahmte Gewebe nicht aufgetrennt wäre. Dies ist aber eben nicht so.

Das Bild will es anders. Und aufgrund dieser Wiederkehr der Wunde in Form des Risses im Stoff beginnt der Blick des Betrachters, beginnt mein Blick zwischen diesen beiden »Löchern« hin und her zu springen. Wird der Blick aufgrund dieser Ähnlichkeit abgezogen und so davor bewahrt, sich zu sehr und zu lähmend auf den Skandal der Prüfung des Auferstehungsleibes zu konzentrieren? Entzieht die aufgesprungene Schulternaht dem Wesentlichen die Aufmerksamkeit? Lenkt sie von der Feststellung des Auferstandenseins und der Beweissicherung ab? Nimmt dieser Riss der Wunde ihre Beweiskraft, lässt sie sie vielleicht zweifelhaft erscheinen. Entzieht der Riss der Seitenwunde damit am Ende »ihre Autorität, ohne eine andere Sache an die Stelle der ersten zu setzen«? (PICHLER 2010, 37) Das heißt, der Riss träte nicht etwa selbst in eine Konkurrenz zum Eigentlichen, zur Seitenwunde. Er wäre überhaupt nicht ebenso bedeutsam wie diese. Der nebensächliche Riss wäre stattdessen gerade deswegen so hochbedeutsam, weil er eigentlich völlig unbedeutend sein müsste.

Was ist also die *logique secrète*, die geheime Logik, und was ist die *ordre inaperçu*, die fast unbemerkte Ordnung dieser beiden ständig aufeinander verweisenden Details, dieser beiden Verletzungen, mit denen



*der Begriff findet sich im Zusammenhang von Malmaterial und repräsentierten Stofffalten bei IMDAHL 1983, 361

unser Auge offenbar abwechselnd oder zugleich eine Verabredung hat? Worin besteht die Logik, in der sich Körperwunde und Stoffriss wechselseitig interpretieren und »anverwandeln«*, weil die Wunde unter den Wahrnehmungshorizont des Textilen tritt, wie auch umgekehrt der gerissene Stoff unter den Verständnishorizont der Seitenwunde tritt?

...und dann ist eine geheime Logik am Werk?

Eine Antwort auf die Frage findet man, wenn beachtet wird, wie genau dieser vermeintliche löchrige Riss hier phänomenologisch eigentlich figuriert und fingiert wird. Denn er ist ›in Wirklichkeit‹ nur aufgemalt. Und er wird erst von weitem in unserer Vorstellung zu einem hell-gelben Unterhemd und zu einer textilen Unterschicht, die vorgibt, hinter dem Obergewand zu liegen. Wir glauben nur, in den Zwischenraum einer geplatzen Naht hineinschauen zu können. Aber dieser Glaube ist der ›Normalzustand‹. Man wird diese Zone in der Vorstellung immer stofflich als eine an der Schulter aufgerissene Jacke deuten – und das Gelb als eine Eigenschaft des Unterhemds. Aber das Gelb in seiner Eigenwirkung wahrzunehmen, ist der Ausnahmezustand.

Zwischen materialem Sehen und unserer Einbildungskraft spielt sich die Entscheidung zwischen Wahrnehmung und Vorstellung ab: Wahrnehmbar wäre eigentlich das Bildgelb als Farbwert. Vorstellbar wird aber immer zuerst das Dinggelb des Unterhemds. Diese Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Vorstellung – Bildgelb und Dinggelb – ist die entscheidende Unterscheidung zwischen einem vor-signifikativen und einem signifikanten Zustand.

Das Bildgelb als ein Wahrnehmbares ist vordergründig nicht thematisch. Caravaggios ›Realismus‹ der Darstellung verhüllt an dieser Stelle erst einmal das konkret Sichtbare: den anwesenden gelben Pinselstrich, der sich über einen dunkelbraunen Grundton gelegt hat und diesen nun unter sich verbirgt. Wir haben es hier also mit einer Umkehrung zu tun. Das Zuunterst-Sein des Unterhemdes wird fingiert durch eine zuoberst und zuletzt aufgetragene Gelbschicht. Das in der Vorstellung Zuunterste ist also ›in Wirklichkeit‹ das Zuoberste.

Eine vergleichbare Situation stellt sich demgegenüber bei der sich wölbbend öffnenden Seitenwunde gar nicht erst ein. Der ungläubige Thomas bohrt dort mit Jesu Hilfe zweifellos unter die (Bild)Haut. Alles bleibt uneingeschränkt auf der Ebene der Einbildungskraft, das heißt ›in der Präsenz des Vorgestellten«*. Wahrnehmungsalternativen gibt es erst

*ISER zitiert nach
IMDAHL 1979b, 187

einmal keine. Und doch beherrscht auch hier ein kleines Verwirrspiel die ganze Lage. Denn was Caravaggio hier inszeniert und variiert hat, beinhaltet eine bemerkenswerte Regie. Er führt an der Jesus-Hand vor, wie – mit welchen Fingerstellungen – Finger in Stoffbahnen und Stofffalten eindringen und verschwinden können. So wiederholt der Zeigefinger genau den Zeigefinger des ungläubigen Thomas, indem er nun selbst gleich daneben in eine senkrecht verlaufende Faltenmulde einfährt. So wird die Wunde hier noch einmal als eine Öffnung im Stoff, diesmal als Faltenmulde, umgedeutet. Der Daumen dagegen führt vor, wie mit einem Druck gegen den (Leinwand)-Stoff eine weitere Falte erzeugt werden kann. Und mit dem kleinen Finger ist fingiert, wie die Fingerverkürzung im Falle eines frontalen Einstechens auszusehen hat. Der Mittel- und der Ringfinger wirken eher wie abgeschnitten und man weiß nicht recht, ob sie schon vollständig im Rand des Gewandes oder sonst wo eingetaucht sind.



Die malerischen Fingerübungen, die geborstene Naht und das Ganze Hin und Her und Drunter und Drüber bilden ein Lehrstück, hinter dem eine geheime Logik steckt, die erst noch aufgedeckt und durchdacht werden muss. Und auch der ungläubige Thomas konzentriert sich über alle Maßen so sehr, dass sich in der Anstrengung seine Stirn in tiefe Sorgenfalten verzogen hat. Wie wir ist er dabei, sich darauf zu konzentrieren, wie das alles zu verstehen wäre. Als künftiger Apostel muss er wissen, dass Jesu Auferstehung das Unglaublichste innerhalb der empirischen Welt überhaupt sein muss; dass Jesus als Auferstandener »der Gleiche [ist] – leibhafter Mensch – und er ist der Neue«, ein verwandelter Anderer, mit einem »verwandel[ten] Leib«. Er komme demnach »nicht aus der Totenwelt [...], sondern er kommt im Gegenteil aus der Welt des reinen Lebens, von Gott her«, so die dogmatische Glaubenslehre. (RATZINGER 2011, 291ff.) Jesus sei dem Glauben die leibliche Verkörperung des Weltjenseitigen, der Transzendenz in der Immanenz, in der diesseitigen Welt. Dabei hatte sich das Christentum in seiner konkreten Textauslegung schon seit dem 2. Jahrhundert »nahezu einhellig« darauf festgelegt, dass Thomas tatsächlich

*Der ungläubige Thomas: »Erst in der Spätantike [...] mutiert er dann vom ›einfachen‹ Augenzeugen zu jenem Prototyp einer taktilen Visualität.« (GANZ 2011, 13)

die Wunde im Auferstehungskörper berührt habe, um seinen Unglauben zu überwinden.* (MATENA 2011, 72) Jesus »lässt seine Wunden durch Thomas berühren [...], um seine wahre Leiblichkeit zu beweisen. Und doch ist er nach diesen Erzählungen nicht einfach ein wiedergekommener Mensch wie vor dem Tod.« Und noch heute formuliert die römisch-katholische Kirche predigthaft: »Mit Thomas legen wir unsere Hände in die durchbohrte Seite Jesu und bekennen ›Mein Herr und mein Gott‹.« (RATZINGER 2011, 290, 302)

Aber so weit sind wir in der Lektüre unserer Bibelverse wie gesagt noch nicht. Die *Johannes*-Erzählung ist erst noch dabei, dieser identifikatorischen Bekenntnismöglichkeit ihre literarisch-fiktionale Gestalt zu geben, damit die Begegnung mit dem Auferstandenen für die Leser vorstellbarer wird. Auf diese Weise solle »in den Wunderberichten die verborgene Intensität und Endgültigkeit des Heils auf fiktionaler Ebene sichtbar gemacht« werden. »Christliche Erfahrung von Offenbarung« habe häufig Ausdruck gefunden in sogenannten *fiktionalen* Texten. Gemeint sind solche Texte, die eine nur mögliche Erfahrung betreffen, deren Regeln sogar von der unseren abweichen oder ihr widersprechen können.« (BERGER 1984, 246f.)

Und natürlich ist auch Caravaggios Bild der Szene, das wiederum in der Imagination der Betrachter eine intime Teilhabe an diesem einmaligen Bekehrungsvorgang inszeniert, erst einmal reine Fiktion. Aber diese malerische Fiktion, so war schon deutlich geworden, weist über das thematisch Dargestellte hinaus eine eigenbedeutsame phänomenologische Detaillogik auf, die in der Schrift des Johannes niemals zu finden sein wird – nicht zuletzt weil der Text hier schweigt.

Diese geheime Bildlogik von Wunde und Riss und diese fast unbemerkt bleibende unwirkliche Ordnung von all den im Bild verschwindenden Fingern beruht darauf, dass überall dort so getan wird *als-ob*. Es wird nur so getan, *als-ob* die Finger alle eingesteckt wären, *als-ob* Wunde und Riss miteinander eine Art geheimer Liaison unterhalten würden und *als-ob* das Unterhemd kein zuletzt aufgesetzter dicker Farbstrich sei! Und all diese eher versteckten Phänomene entgehen doch nicht unserer Aufmerksamkeit. Konzentriert man sich darauf, wird erkannt, dass sich das Bild vom ungläubigen Thomas im »Vorzeichen« dieses *Als -Ob* als ein besonders »inszenierter Diskurs«* zu sehen geben will – das heißt als eine ausdrückliche Formulierung des Fiktiven und des kalkulierten Gemachtseins.

Mit dem Sehbar-Werden des Fiktiven *als* Fiktion tritt das ein, was Wolfgang Iser als »Selbstentblößung der Fiktion« behandelt hatte. (ISER 1983b, 502) Mit dieser »Entblößung seiner Fiktionalität« gibt das Bild detailliert zu verstehen, dass es »damit etwas anderes [sei] als Wirklich-

*»Wenn sich der literarische Text als ein inszenierter Diskurs zu verstehen gibt und damit alles unter das Vorzeichen des Als-Ob rückt...« (ISER 1983b, 502)

keit«. Denn im »Kennlichmachen des Fingierens wird alle Welt«, die in Caravaggios Bildwerk »organisiert ist zu einem Als-Ob. Die dadurch bewirkte Einklammerung macht deutlich, dass nun alle natürlichen Einstellungen zu dieser dargestellten Welt zu suspendieren sind«. * Durch diesen Appell zur Suspendierung kann so das empirisch Unglaublichste und Unrealistischste – Jesu leibhaftiges Erscheinen in seinem testierbaren Auferstehungskörper – glaubhaft werden. Im Sich-Sichtbar-Machen der Fiktion verliert das Dargestellte nicht unbedingt seine Wirkung. Es könnte stattdessen gerade deshalb glaubhaft werden, weil man sich die Bildwelt so vorzustellen hat, »wie wenn sie eine Welt wäre«. Damit wäre mir, dem Betrachter, bewusst gemacht, dass die hier dargestellte Welt eine andere in Klammern gesetzte »göttliche Wirklichkeit«* sei, die »so zum Medium wird, das zu entdecken, was in der empirischen Welt verdeckt geblieben ist«. (ISER 1983b, 502)

Ich, der Rezipient des Bildes, sehe mich in meiner realen Welt bewusst in eine »irreale Welt« einbezogen, mit ihr »zusammengeschlossen«. Indem ich sie betrachte und aktualisiere, hat dies »eine temporäre Irrealisierung« zur Folge. Wir sehen die Bildwelt, in der Thomas zum euphorischen Auferstehungszeugen mutieren wird, »als ob sie eine Welt wäre«. Die Reaktionen auf den »Ereignischarakter«, den die Bildwelt »in mir« auslöst, führt dazu, dass wir »uns selbst [...] irrealisieren«. Diese »Grenzüberschreitung« zwischen meiner empirisch-gewöhnlichen Welt und der dargestellten Als-Ob-Welt wird phänomenologisch bewirkt durch die sich selbst entblößenden Bilddetails. Diese »Selbstanzeigen« sind allesamt innerhalb eines horizontal verlaufenden Bildausschnitts nebeneinander angeordnet und in Längsrichtung verteilt.



Die entscheidende weiterführende Erkenntnis bestünde nun also im Folgenden: Die textuelle Darstellung des Thomaszweifels im *Johannes-Evangelium* ist Dichtung. Deren bildliche Darstellung bei Caravaggio ist entblößte Fiktionalität; keine simple Illusion. Diese verunmöglicht nicht, dass ein »religiös gestimmter Betrachter« darin Zeugenschaft und göttliche Offenbarung erkennen will. Es bedarf hier gerade einer eingeklammerten, fingierten Als-Ob-Welt, um Vorgänge sichtbar zu machen, die die Alltagserfahrung transzendieren. In diesem Fall kann die Grenze zwischen dem fiktional Ästhetischen und dem Religiösen verwischen.

*ISER 1983a, 135ff.:
Es »interessiert nicht der abweichende Seinsmodus [dass das nie ›passiert‹ ist], sondern das *Mitteilungsverhältnis*«

*PANNENBERG 1983a, 31

ISER 1983a, 148f.
»Akte des Überschreitens«

PANNENBERG 1983b, 521

*PANNENBERG
1983a, 22

Wirklich »spezifisch religiös« scheint in diesem Zusammenhang grundsätzlich »nur zu sein, dass es zu einer eigentlichen Umkehrung des Realitätsbewusstseins [des Gläubigen] kommt«, sodass die eingeklammerte Welt als die entschleierte »eigentliche Realität« gilt, der gegenüber die Alltagswelt dementsprechend entwertet wird.* Aber es muss keineswegs zwingend einen Gegensatz geben zwischen »ästhetischer Fiktion« und einer »religiös[n] Sinngebungskraft«, so wie es öfter formuliert wurde (etwa KRÜGER 2001, 190).

So lässt sich an Caravaggios *Ungläubigen Thomas* im Detail durchspielen, wie man sich vorstellen kann, dass eine selbstbewusste Fiktion und eine in Aussicht gestellte Offenbarung zusammengesehen werden könnten: Indem sich die malerische Fiktion im gleichen Zuge selbst offenbart nämlich.

In der biblischen Textwelt der Thomas-Perikope gibt es wie gesagt keine großartigen Details, sondern nur die berüchtigte Leerstelle, in der ausgelassen ist, wie Thomas reagiert haben könnte. Auf die Berührungsaufforderung durch Jesu lässt der Text den künftigen Apostel nur mit dem formelhaften Sprechakt reagieren: »²⁸Thomas antwortete und sagte zu ihm: Mein Herr und mein Gott! Worauf die Verse Jesus umgehend antworten lassen: ²⁹Jesus sagte zu ihm: Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.« (JOHANNES 20,28-29)

Inwieweit die Berührungssanktion, die schon vor dem *Emmausmahl* mit dem *Noli-me-tangere* ausgesprochen worden war, hier nun mit dem Angebot Jesu an Thomas außer Kraft gesetzt sein soll, kann vom Text ausgehend nicht endgültig geklärt werden. Jedenfalls malen die Verse dem Leser auf diese Weise einen der wichtigsten Zeugen für die ›Wahrheit‹ der Auferstehung vor Augen. Dies fügt sich zu einer übergreifenden strategischen theologischen Operation. Denn »[ü]ber die Sukzession von Zeugen, deren Zeugnis von anderen bezeugt wird, kommt eine Kette des Testierens zustande, die sicherstellen soll, dass die verkündete Offenbarung auch die Nachgeborenen erreicht.« (GANZ 2011, 13) Anders als in Caravaggios eng gedrängter vierköpfigen Prüfungsszene gibt der *Johannes*-Text vor, dass zwölf Jünger dabei waren, als es zu Thomas' spektakulärer Bekehrung kam. Und auch für »Lukas bürgen die zwölf Apostel als Augenzeugen für alles«. (GÖLLNER 2010, 139f.) Die Zwölf sollen im theologischen Verständnis »der eigentliche Grundstein der Kirche [sein], auf den sie immer verwiesen ist«. (RATZINGER 2011, 285) »Ihr seid Zeugen dafür« »Der kurze Satz ist ein ganzer Vers. So wichtig ist es. Jesus erklärt sie von sich aus zu authentischen Zeugen, deren Zeugnis wir uns nun anvertrauen müssen«/sollen. (EBD., 301)

LUKAS 24,48

Gottes Heilsplan, zweiter Teil: die bildgewordene *Notwendigkeitsstruktur*

Der Beweis der Gottheit Jesu ist seine Auferstehung. Der Bibelleser* muss an dieser Stelle unbedingt die Einsicht gewinnen können, dass die Jünger während der Ostererscheinung endgültig wirksam bekehrt wurden und zu ihrem Glauben zurückgefunden haben. Diesen Prozess der Einsichtsgewinnung spielt der Text vor und um diese Überzeugungsarbeit geht es dem Narrativ. Darum inszeniert das *Johannes*-Evangelium noch argumentativ flankierend die bildlich klar vorstellbare Schlüsselzene vor den Augen des Lesers: Der ungläubige Thomas verwandelt sich in den Kronzeugen der Auferstehung und bekennt. Der *Lukas*-Text dagegen will mit der *Emmaus*-Perikope vorab die ausführliche Erzählung von der Kehrtwende und Umkehr zum Glauben und von der Nachfolge »des Herrn« in der Eucharistiefeyer bieten. Und auch das *Markus*-Evangelium weiß am Rande von der Emmausgeschichte und erwähnt beiläufig die Wandlung der beiden Jünger. Aber auch der *Markus*-Text lässt die Apostelgemeinde an dieser Stelle erst noch einmal skeptisch zurückhaltend auf die »Gerüchte« der ersten Augenzeugen reagieren.

»⁹Als Jesus am frühen Morgen des ersten Wochentages auferstanden war, erschien er zuerst Maria aus Magdala, aus der er sieben Dämonen ausgetrieben hatte.¹⁰Sie gingen und berichteten es denen, die mit ihm zusammengewesen waren und die nun klagten und weinten.¹¹Als sie hörten, er lebe und sei von ihr gesehen worden, glaubten sie es nicht.¹²Darauf erschien er in einer anderen Gestalt zweien von ihnen, als sie unterwegs waren und aufs Land gehen wollten.¹³Auch sie gingen und berichteten es den anderen und auch ihnen glaubte man nicht.« (MARKUS 16,9-13)

Skepsis und Unglaube müssen aber im Bewegungsgeschehen der Texte überwunden werden. Deshalb sind beide Varianten der Offenbarungsbeschreibungen – sowohl beim Emmausmahl als auch beim ungläubigen Thomas – durch eine »dramatische Formungskraft« ausgezeichnet, »die exemplarische Szenen der Betroffenheit von Transzendenz zur Sprache bringen« soll. (HUIZING 1996b, 149, 181) Dabei lässt der Text Jesus selbst immer wieder in Form einer prophetischen Verheißungs- und Erfüllungsrhetorik sprechen. Insgesamt müsse damit das ganze Mysterium der Auferstehung und »die heilsgeschichtliche Notwendigkeit der Passion Jesu für den Eingang in seine Herrlichkeit [...] aus der Perspektive des Schemas von Verheißung und Erfüllung gesehen« werden. (GÖLLNER 2010, 50)

*»...der Appell- und Anmutungscharakter der Heiligen Schrift«, ihre »Dramaturgie« und ihre »Bühnenästhetik« (HUIZING 1996b, 182)

»...die Auferweckung Jesu von den Toten ist nicht ein spontaner Entschluss, den Gott irgendwann fasst, sondern von allem Anfang an Teil seines Heilsplans.« (SÖDING 2011, 125)



*PICHLER 2010, 37;
PERICOLO 2011,
295: »Naht und
Wendepunkt«



Wenn aber alles biblische Geschehen von Anfang an unabänderlich vorausbestimmt, vorhergesehen und durch Gottes Willen heilsgeschichtlich unabdingbar vorfestgelegt sein soll, wie könnte ein Bild wie Caravaggios *Emmausmahl* dies alles mit der gleichen unbedingten Überzeugungskraft aus sich selbst heraus kommunizieren und ansichtig werden lassen? Das ist hier die Frage.

Bisher wurde dabei noch nicht ausreichend auf den Stellenwert des gebrochenen Brotes eingegangen, das direkt vor dem auferstandenen Jesus platziert zum Liegen gekommen ist. Im Anschauungsgefüge des ganzen Bildes wird es aber zu einer Art *Nukleus*. Das heißt das zum Mahlhalten schon gebrochene und im Eben-Jetzt gesegnete Brot wird zu einem ganz wesentlichen *formalen* »Kern« der gesamten Bildaussage. Denn zusammen mit dem darüber angeordneten Antlitz der Erscheinung des Auferstandenen wird sich diese Brot-Gesichts-Konstellation bestimmend auf das Bild im Ganzen auswirken. Es ist schon im Vorfeld darauf hingewiesen worden: Die obere Bruchstelle des an der Kruste zerbrochenes Brots setzt genau dort ein, wo – darüber gelegen – auch eine schräge Schnittlinie das Gesicht Jesu in eine im Licht liegende und in eine verschattete Hälfte zerschneidet. Damit teilt sich das Gesicht symmetrisch in zwei Hälften. Diese über den Nasenrücken verlaufende Gesichtsteilung läuft präzise »auf diese zentrale Bruchstelle« im Brotlaib zu. Sie setzt am Mittelscheitel des Haaransatzes ein und spaltet das Gesicht in zwei Zonen – eine helle für den halb lebenden Gottessohn und eine im Dunkeln liegende mit geschlossenem Auge für den halb toten Menschensohn. Dann verlängert sich diese Naht optisch in die Kruste hinein und lässt dort den ovalen Brotlaib brechen und zerbersten.*

Wäre das an der entscheidenden Stelle »aufgeknackte« Brot-oval nicht da wo es ist, ginge die Schräge, die das Gesicht Jesu in zwei Hälften unterscheidet und teilt ins Leere. Die Schräge wäre ein beliebiger Detailwert ohne nennenswerten Anfang und ohne ein das Antlitz überschreitendes Endziel im Bildganzen. Und ebenso wäre die Körperhaltung und -bewegung des Auferstandenen gerade ebenso beliebig oder zufällig, so als ob ein austauschbares und unmaßgebliches Abendessen zu sehen wäre, das sonst irgendwo und nirgendwo hätte stattfinden können. Erst wenn die Teilungsschräge in formaler Verlängerung zur Krustensprengung wahrgenom-

men wird, »gewinnt der aktuelle, als ein erlebbares Eben-Jetzt gegenwärtige Augenblick«, in dem Jesus im Brotbrechen und während der Segnung als er selbst erkennbar wird, wiederum »ikonische Notwendigkeit und auch Dauer«. (IMDAHL 1980a, 95 zu Giotto)

Es ist nämlich so, dass diese imaginäre Schräge bildübergreifend angelegt ist. Denn in ihrer Verlängerung läuft dieser Schrägwert am unteren Bildrand förmlich genau auf die senkrechte Mittelachse des gesamten Bildes zu.* Daraus ergibt sich die Anschauungserkenntnis, dass die Kopfstellung und Körperhaltung des auferstandenen Christus und damit auch das Mahl-Geschehen selbst eben gerade keineswegs als zufällig oder beliebig angesehen werden können. Vielmehr stellt sich nun heraus, dass alles in Abstimmung zur formalen Aufteilung und fundamentalen Ordnung des Bildträgers geschehen ist – und zwar durch diese Schräge, indem sie »als formaler Kompositionswert die Position und auch die Handlungsmomente der Figuren invariabel«, das heißt unverrückbar, aufeinander bezieht. Alles Geschehen ist so gesehen »notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«. (EBD.)

*vgl. auch hier
S. 98



Eine beliebig nur dahingemalte Tischgesellschaft wird nicht mir nichts dir nichts zu einem überzeugenden heilsgeschichtlichen Ereignisbild wie es Caravaggios *Emmausmahl* auszeichnet. Denn »was eine dargestellte Gegenständlichkeit zum Bild [erst zum glaubwürdigen Gemälde, js] macht, ist ihre formale Beziehung zur gegebenen Fläche.« Erst »von der Form aus«, erst in der »Zusammenschau von Raum und Fläche, von Zufälligkeit des gegenständlichen Ausschnitts [...] und Geschlossenheit des Bildes« – erst von der Form aus bewirkt ein Bild wie das *Emmausmahl* also überzeitliche Geltung. Erst die Einbindung in die endgültige, unverrückbare Bildflächenordnung überführt die motivische Kontingenz in bildliche Kohärenz. »Heilsgeschichtliche Notwendigkeit«, Gottes Masterplan für die Erlösung des Menschen, manifestiert sich erst in einer bildgewordenen »Notwendigkeitsstruktur«. Die Überzeugungskraft des »ikonischen Bildsinns« sei »begründet in kompositioneller Notwendigkeit«. (IMDAHL 1980a, 96)

FIENSCH 1955,
79

EBD.

Wenn das »Gesetz der Fläche« die Haltung und die Positionierung der Figur exakt fest schreibt, ist auch das darin verbildlichte erzählte Geschehen als endgültig aufzufassen. Es wird unverrückbar und »endgültig verortet«. Im Bild könnte sich so ein vorentschiedener Weltlauf und ein Walten der Vorsehung zur »Sichtbarkeitsoffenbarung« ver-

FIENSCH 1955,
75

dichten. (DERS. 1980b, 488) Dazu muss der Betrachter, muss ich, nur in der figurativen Bildwelt des *Emmausmahls* das zugrunde liegende Gerüst des Bildplans und der vorausgeplanten Bildarchitektur erkennen.

Max Imdahl hatte diese Vorstellung so für die moderne Kunstwissenschaft formuliert. Religiöse Ereignisbilder, wie auch Caravaggios Werk eines ist, »übersetzen« den »in einer Glaubensgewissheit vorgewussten Providenzcharakter heilsgeschichtlicher Ereignisse in eine Form sinnlicher Anschauung und Erfahrungsevidenz« und »enthüllen« »so die hinter allen Zufälligkeiten [...] waltenden Kräfte«. (EBD.)* Imdahls grundlegender Gedanke einer Ausdrucksäquivalenz von der »Vollendetheit der Bildform« und der »Erfülltheit der Szene« – die göttliche Fügung – stammt schon aus seinen Analysen zur karolingischen Buchmalerei, die er in den Jahren 1955 und 1966 geschrieben hatte. Auch hier waren die Bildwerke genau deswegen »anschauliches Konkretum für Transzendenz«. (DERS., 1955, 66)

Konkret auf das *Emmausmahl* gemünzt, bedeutet dies: Der scheinbare Naturalismus der Darstellung trügt hier. Er wird von einer anderen, stärkeren Struktur fundiert und transzendiert. Caravaggios Werk legt durch seine bildimmanente Notwendigkeitsstruktur** die Ereignisse, die der *Lukas*-Text erzählt, in seiner Bildkomposition unverrückbar fest. Mit dieser Strategie argumentiert es für den unerschütterlichen Glauben an den gottväterlichen Plan einer Auferstehung Jesu. »Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«!

Den Anspruch auf absolute Unveränderbarkeit des Geschehens erhebt im Übrigen auch schon die Textgestalt der Bibel selbst. Er findet sich etwa als Warnung an die Nachgeborenen am Ende der Heiligen Schrift in einem Endzeit-Text. Hier warnt eine *Johannes*-Prophezeiung in sich selbst davor, nachträglich durch Zufügungen oder Auslassungen noch in ihrer kunstvollen Textkomposition verändert zu werden.

»¹⁸Wer etwas hinzufügt, dem wird Gott die Plagen zufügen, von denen in diesem Buch geschrieben steht. ¹⁹Und wer etwas wegnimmt von den prophetischen Worten dieses Buches, dem wird Gott seinen Anteil am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt wegnehmen, von denen in diesem Buch geschrieben steht.« (JOHANNES; *Offenbarung* 22,18-19)

Und als ob Caravaggios auferstandener Christus bei Tisch selbst noch ausdrücklich an seine gültige Unverrückbarkeit erinnern will, »klopft« die Spitze seines rechten Zeigefingers an den *Goldenen Schnitt* des Bildes; beziehungsweise sie zeigt seine genaue Lage an. Damit würde es völlig irrsinnig anzunehmen, dass diese Hand Jesu genauso gut auch ein Stück weiter, woanders, die Segnung des Brotes hätte vornehmen können. Und wer würde so nicht daran glauben, dass auch Caravaggio

*Zur Erläuterung, und Problematik der Position Max Imdahls vgl. STÖHR 2017, 83ff.: Dabei ist darauf hinzuweisen, dass sich dieses Begründungsverhältnis von unveränderbarer Bildordnung und Vorausbestimmtheit der Heilsgeschichte auch umkehren lassen würde: Erst die Eigengesetzlichkeit des Bildes selbst ermöglicht überhaupt eine Vorstellung davon, dass der Weltlauf ebenfalls einer göttlichen Ordnung folgen könnte. (Vgl. auch BLUM 2014, 304ff.)

**eine Art »Notwendigkeitsstruktur« war uns schon früher aufgefallen. Vgl. hier S. 66ff.

alles weitsichtig vorhergesehen und vorausgeplant hatte, wenn zudem auch noch auf die kompositorisch mitentscheidenden Formalwerte der Bilddiagonalen aufmerksam gemacht würde. Hier fügen sich die Körper den Maßen des Bildes. Wer bliebe hier ungläubig und wer würde nicht anerkennen, dass alles im Bild unanzweifelbar seinen Platz und seine einmalige Bewandnis besitzt. Die Hoffnung des Glaubens und alle Erwartungen, die sich mit der Auferstehung verbinden, scheinen – was das *Emmausmahl* angeht – im Nachvollzug der Gestaltungsmaßnahmen zu ruhen. So hieß es einmal allgemein:

»So geht das Ich [ich selbst vor dem Bild, js] den Weg bis zur Erkenntnis [...]. Deren Unverrückbarkeit ist eins mit der Unverrückbarkeit des Bildes als Daseinsentwurf.« (BRÖTJE 2012b, 198)

... Es sei denn, alles wäre anders.

Die Wirt-Figur – ein Schauspiel braucht Zuschauer

Die malerische Bekundung eines Anderen, des Transzendenten, im Diesseitigen setzt nicht nur Augenzeugen und Bekenntnisse in Szene, sondern sie kalkuliert auch den Zuschauer dieses Schauspiels ein. Das Wesentliche liegt nicht nur »in der Art, wie ein Sinn, der jenseits des Sinns ist, sich dem Sinn, der in der Ordnung bleibt, einfügt«. (LÉVINAS 1983, 246) Das sahen wir anhand der »Selbstentblößung der Fiktion« und der zwingenden Kompositionsschemata. Darüber hinaus gibt es innerhalb des *Emmausmahl*-Bildes aber auch noch einen internen Beobachter der Vorgänge. Es gibt ein »dargestellte[s] Sehen im Bild«, das uns, die Betrachter deutlich betrifft, weil es »zur Reflexionsvorgabe für das äußere Sehen des Bildes selbst« werden kann. (KRÜGER 2001, 266) Es handelt sich bei diesem impliziten Betrachter um die Figur, die wir in den Kategorien unserer Alltagserfahrung einfach für den Wirt des Gasthauses halten würden. Was dabei die immanente Handlungslogik selbst angeht, so kann dieser ›Wirt‹ die Erscheinung des Auferstandenen überhaupt gar nicht realisieren, weil er nicht zum inneren Kreis der Gefolgs-



FENDRICH 1990,
72

LUKAS 24,16
Vgl. hier S. 44,
61f.

LUKAS 24,31

RATZINGER 2011,
294

leute Jesu gehört und weil er deshalb auch nicht bei den Instruktionen während des *Letzten Abendmahls* dabei gewesen ist. Als Außenstehender kann er sich an nichts erinnern. Er wird als »Kontrastfigur« den am Tisch Dargestellten nie als Jesus erkennen und er sieht nicht, was die Jünger gerade als Mysterium erfahren. In ihm nimmt die Tatsache Gestalt an, dass eigentlich klar sein muss, dass Caravaggios Bildsprache eine Glaubenswirklichkeit zu fassen versucht, die prinzipiell nicht anschaulich oder sehbar werden kann. Stattdessen sieht der Wirt innerhalb der erzählten Welt einen Fremden, so wie schon Maria Magdalena einen »Gärtner« sah, als sie dem Auferstandenen begegnet ist. Seine Augen sind »gehalten«. Vielleicht sieht dieser Wirt *im Bild* auch immer nur Caravaggios Modell vor sich, vielleicht einen Bekannten von nebenan, der gerade in eingefrorener Segnungspose die Rolle des Gottessohns eingenommen hat? So sieht er einen sterblichen Menschen vor sich. Uns *vor dem Bild* wird dieser Mensch, dieser Darsteller darüber hinaus als der auferstandene Christus erscheinen, sobald wir die religiöse Ikonographie der Szene erkennen, so wie die Jünger sich erst an das zurückliegende *Letzte Abendmahl* erinnern mussten, um erkennen zu können.

Mit der Einschreibung dieses Blicks ins Bild kann ich als Betrachter letztlich beides zugleich und in Einem sehen: Mein Stellvertreter im Bild, der zuschauende Wirt, sieht für mich auf den realen Menschen herab, der neben ihm am Tisch platzgenommen hat. Und ich sehe draußen vor dem Bild stehend, wie sich dieser ganz diesseitige Mann in dem Moment in den Auferstandenen verwandelt, in dem ich das Schauspiel der Szene als das *Emmausmahl* erkenne. So werden zu diesem Zeitpunkt auch meine Augen »aufgetan«. So transformiert sich die Figur vom Menschen zur paradoxen Verkörperung des Auferstandenen – und zwar durch die Änderung des Betrachtungsstandortes von dort zu hier, vom Wirt zu mir. Sobald ich aber diesen Mechanismus der Blickregie durchschaut habe – so wie jetzt –, verschwindet dieser Jesus sofort wieder vor meinen Augen. So ahmt Caravaggio in seiner malerischen Eigenformulierung für den Betrachter das nach, was der *Lukas*-Text seinen Lesern durch seine literarisch-erzählte Emmausgeschichte nachdrücklich glaubhaft machen will: Die Wiederkehr Christi; und »dann entschwindet er dem äußeren Blick, und gerade in diesem Entschwinden öffnet sich das innere Sehen« für die, die glauben wollen.

Phänomenologisch betrachtet, ist es dabei noch einmal überaus interessant, die methodische Herausforderung anzunehmen und auch diese Figur-Figuration, die den Wirt bildet, »auf Leben und Art ihrer Form zu befragen«. (FIENSCH 1958, 52) Denn dabei fällt zuerst ins Auge, dass der dargestellte Jesus seinen Schatten nach rechts auf das Wams der stoff-

brauen Weste des Wirtes wirft. In dieser dunklen Farbaufwallung bekundet sich zunächst einmal die leibliche Präsenz und materiell-körperliche Gegenwart des Auferstandenen im Bild. Weder Geister und Gespenster noch eine »kollektive Halluzination« und »Selbsttäuschung«* verursachen einen Schattenwurf auf einer Projektionsfläche.

Vom Schattenspiel auf dem Bauch des Wirtes hellt sich die warmbraune Weste nach oben zur Brust hin auf. Für die Entdeckungsfähigkeit des Sehens und für das Abenteuer der Bildanschauung hält diese Oberbekleidung des Wirtes aber noch weitere Sehanweisungen bereit. Überhaupt sieht es ganz so aus, als müsse das sachlich unverfänglich scheinende geknöpfte Wams mit seiner geöffneten Knopfleiste erscheinungsverfasst als aufsteigende Bahn von unten nach oben realisiert werden. Immer geht es phänomenologisch darum, den Zusammenhang zu sehen, den die Dinge stiften, indem sie sich über ihre Dingbedeutung hinaus übersteigen in ihre eigene phänomenologische Formausprägung und Bedeutungsgenerierung. Dabei kommt eine die wiedererkennbare empirische Wirklichkeit des nur Dargestellten transzendierende, eine »transempirische Wirklichkeit« zur Sprache. Mithin kommen stets zwei Wirklichkeits-sphären zugleich zur Geltung: das, was im Bild rein sachlich abgebildet ist, und das, was in dem Phänomen selbst darüber hinaus eigenständig mitausgeformt wird.

Dabei kommt es nun vor allem darauf an, alle Gestaltungsmaßnahmen der Weste, die Caravaggio hier vorgenommen hat, in ihrer Erscheinungsableitung vom Brotlaib, der schräg darunter liegt, her zu sehen. Farblich wurden der zerborstene Brotlaib und die Weste mit der genau identischen Braun-Palette geschaffen. Besonders anschaulich wird die hergestellte Beziehung zwischen beidem in der Betrachtung der Infrarotreflektografie-Aufnahme, bei der die zugrundeliegende Linienführung sich klarer abzeichnet, als heute vor dem Original. Folgt der Blick dann weiter entlang der Naht der Knopfleiste, begegnet man dann dem Spalt einer V-förmigen Gewandöffnung, mit ihren markanten Stoffkanten. Über die Weise der Formentwicklung dieser V-Formung wird eine Blickaufteilung und -aufspaltung des Sehweges herbeiführt. Sie erzwingt so vorübergehend die Entscheidung, entlang welcher der beiden sich auffächernden V-Bahnen die Blick-

*so urteilt z.B. LÜDEMANN 2008; also ein inneres und keine von außen empfangenes Bild, d.h. eine bloße Halluzination; »visionär-ekstatische Erfahrungen«. (DERS. 1994, 178)

BRÖTJE 1990, 184



oben: isolierter Ausschnitt des Bildbereichs; Infrarot-Reflektografie von Brotlaib und Kleidungsverlauf vor neutral-schwarzem Hintergrund.



führung erst einmal folgen soll. Einmal entlang der dunkelbraunen runden Punkte der Knopfleiste, die optisch eine steile Stufung nach links oben bilden? Oder aber entlang der Knopflöcher-Schlitzte, die als parallel angeordnete ›Treppe‹ aus Farbstrichen anschaulich ein stufenweises Aufsteigen nach rechts oben suggerieren können.

Der Aufstieg entlang der Knopfleisten-Punkte links führt dazu, dass der Sehweg am oberen Ende angekommen ›umgeworfen‹ und über den Rand des weißen Hemdkragens wie-

der ›ingerollt‹ wird – womit wohl zum Ausdruck kommt, dass eine Weiterführung meines Blicks nach links aussichtslos wird. Auf der anderen Seite leitet eine weiße Farbzunge, die in der unteren Spitze der V-Form emporwächst, entlang der Farbschlitzte nach oben zum Westenkragen und darüber hinaus zu einer sich ausfaltenden weißen Kante des Unterhemds. Diese deutliche Verlaufsbahn der Hemdkante fährt als eine wellenförmige weiße Pinsellinie nach rechts aus. Und sie findet dabei ihre optische Wiederaufnahme und Weiterführung nach rechts hin in der ebenfalls hell-weißen Wellenkante des Unterhemds der alten Magd. Der Wahrnehmungsvollzug dieses phänomenologischen Fortsetzungszusammenhangs erfordert dabei einem Blickübersprung von der Hemdwelle des Wirts über einen dunkel-schwarzen Abgrund zum Wellenbogen des Untergewands der Frauengestalt. Die blickdynamische Anschauungsbedeutung dieses imaginären weißen Linienverlaufs besteht darin, dass so für den Betrachter – für mich und für jeden, der das ebenso sehen will – ein Rückaufstiegs des Blicks und ein Zurückfinden von der zerteilten ›Hostie‹ auf dem Tisch zur herangetragenen Lamm-Schale der Magd und damit zum ›Vorwort‹ des Bildes gelingt:

»...Und *das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt*«. (JOHANNES 1,14)



Das Ende, das kein Ende sein soll:

Verklärung... und endlich Himmelfahrt

»⁴⁸... seid ihr Zeugen dafür. ⁴⁹Und siehe, ich werde die Verheißung meines Vaters auf euch herabsenden. Ihr aber bleibt in der Stadt, bis ihr mit der Kraft aus der Höhe erfüllt werdet.« (LUKAS 24,48-49)

Im *Lukas*-Evangelium schließen sich nach der Ankündigung des Pfingstereignisses (in den Augen der Kirche der Zeitpunkt der »Ausgießung des heiligen Geistes«) »die wenigen Zeilen über die Himmelfahrt« an. »Damit schließt das lukanische Evangelium über den Mittler Jesus«. (HUIZING 1996b, 217f.)

»⁵⁰Dann führte er sie hinaus in die Nähe von Betanien. Dort erhob er seine Hände und segnete sie. ⁵¹Und es geschah, während er sie segnete, verließ er sie und wurde zum Himmel emporgehoben. ⁵²Sie aber fielen vor ihm nieder. Dann kehrten sie in großer Freude nach Jerusalem zurück. ⁵³Und sie waren immer im Tempel und priesen Gott.« (LUKAS 24,50-53)

Obwohl der Text den Auferstandenen an dieser Stelle nun endgültig entschwinden lässt, liest man von der Freude der Jünger nach dem Ereignis der *Himmelfahrt*. Im theologischen Verständnis müssen sich die Jünger in diesem Fall nicht noch einmal mehr »verlassen« fühlen, sondern das happy end bestehe hier darin, dass Jesus nun »zur Rechten Gottes sitzen[d]« immer gegenwärtig sein könne. (RATZINGER 2011, 306ff.) Der Verfasser des *Lukas*-Evangeliums oder der »Schriftsteller Lukas lässt dann aber noch ein weiteres Buch folgen [...]. Dort kommen die Erfahrungen der Betroffenheit von Transzendenz ausführlich zur Darstellung.« (HUIZING 1996b, 218) Zu Beginn nämlich schmückt dieser nachfolgende Text die *Himmelfahrt* noch einmal bildlich stärker aus. Hieran können die Maler dann auch sinnlich besser anknüpfen. Auch ist in diesem Text wieder, wie schon im Vorwort des Evangeliums, vom Adressaten des Buches die Rede. Angesprochen wird immer noch oder wieder derselbe hochverehrte Theophilus als idealer Leser.

»¹Im ersten Buch [dem Evangelium des *Lukas*, js], lieber Theophilus, habe ich über alles berichtet, was Jesus von Anfang an getan und gelehrt hat, ²bis zu dem Tag, an dem er in den Himmel aufgenommen wurde. Vorher

hat er den Aposteln, die er sich durch den Heiligen Geist erwählt hatte, Weisung gegeben. [...] ⁸Aber ihr werdet Kraft empfangen, wenn der Heilige Geist auf euch herabkommen wird; und ihr werdet meine Zeugen sein in Jerusalem und in ganz Judäa und Samarien und bis an die Grenzen der Erde. ⁹Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken. ¹⁰Während sie unverwandt ihm nach zum Himmel emporschauten, siehe, da standen zwei Männer in weißen Gewändern bei ihnen ¹¹und sagten: Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr da und schaut zum Himmel empor? Dieser Jesus, der von euch fort in den Himmel aufgenommen wurde, wird ebenso wiederkommen, wie ihr ihn habt zum Himmel hingehen sehen.« (LUKAS; Apostelgeschichte. Vorwort 1,1-2 / 1,8-11)

RATZINGER 2011,
309

Mit dieser Verheißung, dass Jesu »Weggehen [...] ein Kommen« sei, nehmen die Apostel ihre nachösterliche Berufung also letztendlich an. Der Text lässt sie nun euphorisch bekennen: »Diesen Jesus ließ Gott auferstehen, wovon wir alle Zeugen sind.« »Und mit großer Kraft legten die Apostel das Zeugnis von der Auferstehung des Herrn Jesus ab, und große Gnade war auf ihnen allen.« (LUKAS 2,32 / 4, 33)

In dieser Erzählung sind die Jünger nun endgültig zu wahren Zeugen geworden und können durch die »Verheißung des Vaters«, gestärkt »mit der Kraft des Geistes aus der Höhe« mit der »Verkündigung der frohen Botschaft« beginnen. »Ihre Zeugenschaft ist wesentlich Sendung. Sie müssen der Welt verkünden, dass Jesus der Lebende ist – das Leben selbst«. (RATZINGER 2011, 304) Denn die »Auferstehung dien[e] nicht der Selbstbestätigung Jesu oder der Demonstration seiner Macht über den Tod, sondern der Fortsetzung und Ausweitung seiner Sendung.« (SÖDING 2011, 478)

In der *Apostelgeschichte* wird nun ergänzend über die *Himmelfahrt* erzählt, dass der auferstandene Jesu von einer Wolke aufgenommen worden sei. Das geschieht nicht ohne Grund. Denn mit diesem Bild der Wolke erinnert der Text seine Leser gezielt an ein im Erzählfluss des Evangeliums zurückliegendes Offenbarungsereignis, über das die Jünger allerdings geschwiegen hatten, wie es heißt. Die Erwähnung der Wolke ruft im Leser die Szene der *Verklärung* ins Gedächtnis, in der ebenfalls eine helle Wolke auf Jesu und die Jünger gefallen war und aus der



RAFFAEL: *Verklärung (Transfiguration)* 1516-1520. Öl auf Kirschbaumholz, 405 x 278 cm. Vatikanische Museen, Rom. Ausschnitt, oberer Teil

schließlich die Stimme Gottes erschollen sein soll. Schon in dieser Passage hatte der *Lukas*-Text seinen Lesern vorausdeutend klargemacht, dass der zu diesem Zeitpunkt noch lebendige Jesus sich seinen Getreuen kurzzeitig als »verklärter Herr« gezeigt habe. »Wenn die Jünger erst nach der Auferstehung über die wundersame Begebenheit berichten dürfen, dann rückt die Transfiguration in die Osterbotschaft ein. In ihr ist die Metamorphose des Auferstandenen präfiguriert.« Die Bedeutung der Vorgängigkeit dieses Ereignisses muss unterstrichen werden, »um deutlich zu machen, dass es nicht um eine Verherrlichung geht, sondern um die Transzendenz einer historischen Person, die nach der Transfiguration Mensch bleibt«. (SUTHOR 2006, 11) Das heißt, dieses Verwandlungs-Ereignis »unterbricht« die Erzählung vom »Weg Jesu nach Jerusalem, wo er gekreuzigt werden soll, durch die Verklärungsgeschichte«. In dieser Episode der Transfiguration, der Überhöhung, wird also eingeschoben und vorgeführt, wie sich »das radikal Ungewöhnliche im Alltag« ereignen kann. (VOUGA 2006, 18ff.) Denn die »Verklärung ist nichts anderes als die esoterische Offenbarung seiner [Jesu] göttlichen Natur [, mit der] die bis dahin verborgene Würde Christi als Sohn Gottes, Messias und Prophet enthüllt wird«. (PREIMESBERGER 1987, 90)

Der Verfasser des *Lukas*-Textes inszeniert seinen »dramatischen Einfall«, von einem übernatürlichen Transfigurationsereignis zu schreiben, folgendermaßen:

VOUGA 2006, 19

»²⁸Es geschah aber: Etwa acht Tage nach diesen Worten nahm Jesus Petrus, Johannes und Jakobus mit sich und stieg auf einen Berg, um zu beten. ²⁹Und während er betete, veränderte sich das Aussehen seines Gesichtes und sein Gewand wurde leuchtend weiß. ³⁰Und siehe, es redeten zwei Männer mit ihm. Es waren Mose und Elija; ³¹sie erschienen in Herrlichkeit und sprachen von seinem Ende, das er in Jerusalem erfüllen sollte. ³²Petrus und seine Begleiter aber waren eingeschlafen, wurden jedoch wach und sahen Jesus in strahlendem Licht und die zwei Männer, die bei ihm standen. [...] ³⁴Während er noch redete, kam eine Wolke und überschattete sie. Sie aber fürchteten sich, als sie in die Wolke hineingerieten. ³⁵Da erscholl eine Stimme aus der Wolke: Dieser ist mein auserwählter Sohn, auf ihn sollt ihr hören. ³⁶Während die Stimme erscholl, fanden sie Jesus allein. Und sie schwiegen und erzählten in jenen Tagen niemandem von dem, was sie gesehen hatten.« (LUKAS 9,28-36)

Das *Markus*-Evangelium enthält an dieser Stelle am Ende noch eine variierende Ergänzung, die explizit den Bezug zur Auferstehung herstellt:

»⁹Während sie den Berg hinabstiegen, gebot er ihnen, niemandem zu erzählen, was sie gesehen hatten, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden sei. ¹⁰Dieses Wort beschäftigte sie und sie fragten einander, was das sei: von den Toten auferstehen.« (MARKUS 9,9-10)

*)...das schlechthinnige Paradox, dass das ewige Wort Gottes eine historische Person geworden ist«. (VOUGA 2006, 29)

Diese »Komposition der Transfiguration Christi« sei »die dichterische Schöpfung eines Erzählers, der versucht, das schlechthinnige Paradox* der Menschwerdung der Transzendenz und des historischen Charakters der Ewigkeit Gottes zu denken und denkbar zu vermitteln«, so sagt es uns die Theologie. (VOUGA 2006, 29)

Im *Markus*-Evangelium ist es sogar so, dass »die Metamorphose des Auferstandenen [...] nicht in der Ostergeschichte zu sehen [ist], sondern in der Szene der Verklärung«. Sie habe »dort die Funktion, auf die alltägliche Stimme des irdischen Jesus (»hört auf ihn!«) als den Ort und auf die Zeit der Offenbarung der Transzendenz zu verweisen«. (EBD., 27)



RAFFAEL: *Verklärung (Transfiguration)*, 1516-1520. Öl auf Kirschbaumholz, 405 x 278 cm. Vatikanische Museen, Rom. Gesamtansicht.

Von Caravaggio selbst ist kein Versuch erhalten, die *Himmelfahrt* oder auch die *Transfiguration* einem Publikum male- risch zu vermitteln. Er hat kein Werk ge- schaffen, das einem der beiden Motive ge- widmet ist. Aber das muss keineswegs heißen, dass er keine Bilder der *Himmel- fahrt* oder der *Verklärung* gesehen und ge- kannt hat. Es wäre sogar anzunehmen, dass er eine ganz bestimmte Version der *Transfiguration*, die – wie wir hörten – immer schon eine vorweggenommene *Himmelfahrt* ist, aufgenommen und wei- terverarbeitet hat. Es ist nämlich aufgrund einer nicht zu leugnenden Ähnlichkeit denkbar, dass Caravaggio eine seiner ent- scheidenden Figuren, aus einem Gemälde zitiert, das eine *Transfiguration* darstellt. Dieses Vorbild muss ihm durchaus aus seiner Zeit in Rom bekannt gewesen sein, denn es war damals auf dem Hochaltar der Klosterkirche *San Pietro in Montorio* auf- gestellt. Es handelt sich um Raffaels gro- ßes *Verklärungs*-Bild, an dem der Künst- ler noch bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1520 gearbeitet hatte.

Allerdings wird es jetzt auch schon etwas komplizierter, weil das in diesem Bild aufgeführte Drama aus zwei unterschiedlichen Teilen besteht. Im oberen Teil von Raffaels Werk sieht man eine Verklärungs-, eine Transfigurationsszene Jesu. Durch die »sichtbare Verwandlung seiner Gestalt und das Leuchten seiner Kleider in überirdischem Weiß erscheint Christus vorübergehend in der Daseinsweise himmlischer Wesen und enthüllt sich damit der Anschauung der Zeugen als der himmlische Menschensohn«. (PREIMESBERGER 1987, 90)

Aber in der kompletten unteren Hälfte des Gemäldes spielt sich bekanntlich etwas ganz anderes ab. Etwas, das Louis Marin als eine Szene der »völlige[n] Entstellung«, der »Defiguration« bezeichnet hatte. (MARIN 1981, 77) Das bedeutet, dass der Bildplan Raffaels als solcher eine ›Anomalie‹ aufweist. Sie besteht darin, dass sein unvollendet gebliebenes Werk gleich zwei Episoden, zwei unverbundene Handlungen in einem Bild zeigt: im oberen Teil die Verklärung Jesu, im unteren Bereich aber den Anfang einer Wunderheilungsgeschichte, die im Text der Evangelien eigentlich einen Tag später verortet ist:

»³⁷Es geschah aber am folgenden Tag: Als sie vom Berg hinabstiegen, kam ihm eine große Menschenmenge entgegen. ³⁸Und siehe, ein Mann aus der Menge schrie: Meister, ich bitte dich, schau auf meinen Sohn!« (LUKAS 9,37-38)

Dass hier also bekanntermaßen zwei Ereigniserzählungen simultan in einem Bild zusammen verschmolzen werden, hat folgende Konsequenz: Die schwebend erscheinende Christusfigur bleibt nun nicht mehr alleine der uneingeschränkte Konzentrationsmoment des Bildes. Im unteren Bildfeld entsteht eine ungewöhnlich wirksame Gegenfigur, die eben soviel Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen beginnt. Es ist die Gestaltung des kranken Sohns, der von einem »Dämon« besessen eben gerade einen epileptischen Anfall erleidet. Schon der *Lukas*-Text selbst besteht ausdrücklich darauf, dass diesem Sohn eine besondere Aufmerksamkeit zugesprochen wird: »*Siehe*«!

»³⁹Siehe, ein Geist packt ihn, dass er plötzlich aufschreit, zerrt ihn hin und her und lässt ihn schäumen und der Geist quält ihn fast unaufhörlich.« (EBD., 9,39)

In Raffaels Bild selber kann diese Figurenkonkurrenz nicht ohne gravierende Auswirkungen bleiben. Aber bevor wir auf diese zu sprechen kommen, geht es eigentlich ja um Caravaggio. Und genau genommen geht es darum, noch einmal auf die *Auferweckung des Lazarus* zurückzukommen. Denn was dazu bisher noch ungesagt geblieben ist, betrifft unter anderen die starr geöffneten Augen dieses ›gekreuzigten‹ Lazarus.



CARAVAGGIO: *Auferweckung des Lazarus*, Detail mit nach oben gedrehtem Kopf des Lazarus, js.

*Andere sehen Giuseppe Cesaris *Lazarus*-Darstellung in Rom von 1593 als Vorbild für die Anlage von Caravaggios *Lazarus*-Figur. (PUGLISI 1998, 323)

**BOCK V. WÜLFINGEN 1956, 17



Was wäre, wenn Caravaggio in seinem Bild die Figur Raffaels erinnert und abgewandelt wieder aufgenommen hätte, die in der *Verklärung Christi* der entstellten und defigurierten Gegenfigur des ins überirdisch-göttliche überhöhten Christus entspricht*: die Gestalt des von bösen Dämonen besessenen Sohns. Zwar ist der Kopf des Lazarus hier in den Nacken gefallen, während der des besessenen Jungen an dieser Stelle nach oben zum ausbleibenden Erlöser gerichtet sein muss. Aber natürlich wirkt dieser gequälte Knabkörper, der bei Raffael von Anspannung durchzogen ist, dabei doch trotzdem genauso ans Kreuz genagelt wie der Kruzifix-Leib des Lazarus von Caravaggio. Was also wäre, wenn diese beunruhigende Defiguration und Entstellung auch von diesem Lazarus Besitz ergriffen hätte. Was wäre, wenn in dem, der hier zum Leben wiedererweckt werden soll und der für nicht weniger als für die vorweggenommene Auferstehung Christi steht, eine entstellte Gestalt inkorporiert und eingeschrieben wäre, die Caravaggio bei Raffael vorgefunden, aufgenommen und weiterverarbeitet hätte?

Raffael gab dem »Burschen, dem der böse Geist Glieder und Augen verdreht«**, diesen starren und irren Blick. Und was ist dann in den aufgerissenen und ebenso verdrehten Augen von Caravaggios Lazarus zu lesen, wenn man bedenkt, dass »es also dem Evangelisten nicht um den äußeren Hergang, nicht einmal um die Person des Lazarus [ging]«. (KREMER 1985b, 248ff.) Lazarus werde wohl nur deshalb erweckt, weil der Text Jesu »als den Bringer des wahren Lebens verkündet und zum Glauben an ihn als den Sohn Gottes hinführen will«. (EBD.) Und »auffallend oft wird die Totenerweckung als eine aufgezogene und beklagenswerte Rückkehr in das Elend dieser Welt poetisch gestaltet [...].

Nicht wenigen gilt der von den Toten Auferweckte als Bild des Menschen, der das ihm wiedergeschenkte Leben nicht ertragen kann und es rückgängig machen möchte.« (EBD.)

Und welchen Grund könnte man annehmen, der bereits Raffael seinerseits dazu verleitet hatte, dem transfigurierten Körper des Gottessohns in ein und demselben Werk den defigurierten Leib eines anderen Sohns, »erstarrt wie tot«, bildlogisch entgegenzustellen?

MARIN 1981, 78

Auf alle Fälle brauchte Raffael erst einmal ein beeindruckendes Hochformat, um das beherrschende Bildthema möglichst eindrucksvoll ins Szene zu setzen. »Seine Verklärung brauchte die Höhe, um das Geheimnisvolle des Geschehens sichtbar werden zu lassen, allein mit Hilfe eines bloß gemalten Berges konnte er sie nicht gewinnen. [...] Die Ferne eines überirdischen Mysteriums bedurfte darum [...] eines menschlich-irdischen Gegengewichtes, und um dies zu finden, war es nun notwendig, den Text des Evangeliums weiterzulesen«. So werden die zwei getrennten Szenen künstlich, durch »künstlerische Überlegung« verbunden. (BOCK V. WÜLFINGEN 1956, 13ff.)

Der Knabe, im epileptischen Anfall erstarrt, wird bewusstlos und »wie tot«* sein, aber er wird nach dem Anfall auch wieder aufwachen – auf(er)stehen. Insofern sind die beiden Hauptfiguren in diesem Bild über ganz bestimmte Motive eng miteinander verbunden: der vorübergehende ›Tod‹ und die vorweggenommene Auferstehung. So wie Christus einerseits schwebt, kann der Knabe andererseits nicht länger selbständig stehen. Und so wie die Transfiguration ist auch die Defiguration eine vorübergehende ›Episode‹, wie man medizinisch sagt. Auf sie folge eine *restitutio ad integrum**, eine vollständige Wiederherstellung – auf Christus bezogen: seine Auferstehung.

*vgl. hier besonders die folgende Stelle im Markus-Text:

»²⁶Da zerrte der Geist den Knaben hin und her und verließ ihn mit lautem Geschrei. Er lag da wie tot, so dass alle Leute sagten: Er ist gestorben. ²⁷Jesus aber fasste ihn an der Hand und richtete ihn auf und er erhob sich.« (MARKUS 9,26-27)

*SCHNEBLE 2002

In all dem gleiche der »mondsüchtige«, wie besessen wirkende epileptische Junge dann auch wieder dem Lazarus, der im Text ins Leben zurückgerufen wurde. Beide Motive wären also eng mit dem christologischen Thema Tod und Auferstehung verbunden. Sie präfigurierten es in noch abgeschwächter Form, indem sie das Thema metonymisch auf den knabenhaften Sohn und Lazarus, den Bruder von Maria und Martha vorausdeutend verschöben. Aber diese Aussagen sind hier vielleicht zu theologisch mitgedacht und zu wenig bildphänomenologisch weitergesehen.

Denn bei Raffaels *Verklärung* glaubt man vielleicht »ein bisschen zu schnell, ein bisschen zu früh«. (MARIN 1981, 73) Der vorliegende Bildgedanke scheint hier nämlich bewusst oder unbewusst vor allem auch

darin zu bestehen, die Vater-Sohn-Beziehung gleich zwei Mal vorkommen zu lassen. »Dieselbe Geschichte wird wiederholt, aber auf dämonischer Ebene.« (EBD., 77) Sie wird also künstlich verdoppelt und »gespiegelt«, sodass die eine im Lichte der anderen erscheint und sich »umkehrt«. Die erste obere Szene ist die der Verwandlung ins Übernatürliche. Die zweite untere Szene »ist die einer Ohnmacht, die im Gemälde selbst durch eine räumliche Abtrennung«, »ein Zwischenraum aus Schatten«, »markiert ist, einen diagonal verlaufenden Abstand, der die neun Figuren links (die Apostel) von den neun Figuren rechts (der Familie mit dem Kind das vom Dämon besessen ist) trennt«. (EBD., 75; DERS. 1993, 283f.)

*eine Wolke gehört traditionell und auch schon bei Moses »par excellence« zu »den Topoi der Theophanien«. (VOUGA 2006, 19ff.)

Da ist dort oben im Licht die Stimme des Vaters aus der Wolke*, die über ihren Sohn verkündet: »*Dieser ist mein auserwählter Sohn, auf ihn sollt ihr hören*«. Und da ist unten im Irdischen, rechts vom dunklen Schattenzwischenraum, »der andere einzige Sohn, der aber vom Geist besessen, stumm und taub ist«. (DERS. 1981, 76f.) Aber auch für ihn spricht der Vater: »*schau auf meinen Sohn! Es ist mein einziger. Siehe, ein Geist packt ihn, dass er plötzlich aufschreit...*«. Die Aussagen zweier Väter also und zwei Söhne in unterschiedlichen Stadien: der eine, der gerade jetzt seinen Kontrollverlust erleidet und der andere, der gerade verwandelt ist und dessen eigenes Leiden in der Passionsgeschichte schon bald folgen wird. Auf den einen Sohn soll man hören, während der andere schon schreit.



RAFFAEL: Verklärung; Detail: nach oben weisender Jünger

*PREIMESBERGER 1987, 103

In der linearen Zeitlichkeit der Narration der *Lukas*- und *Markus*-Texte gibt es einen Verlauf von einem Vorher (Verklärung auf dem Berg) zu einem Nachher (dem Zurückkommen und Heilen). Davon will auch das Bild erzählen. Und vor allem die hin und her weisenden Zeigegesten der Figuren sollen dazu dienen, diese Handlungseinheit überhaupt erst herzustellen. »Nicht ich, sondern jener« ist der Inhalt der Doppelgebärde*, die etwa die Vermittlungsfigur des Jüngers im roten Gewand aussprechen können soll, indem sie nach oben weist. Aber all das innerbildlich-gestikulierende, *erzählte* Handeln der Figuren stimmt nicht mit dem überein, was das Bild simultan für sich genommen stattdessen *zeigt*. Raffaels Werk zeigt etwas anderes als es erzählt. Es zeigt eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Gleichzeitigkeit. Es neutralisiert die Zeit, die Zwischenzeit, weil die malerischen Zwischenräume, die Raffael im Bild geschaffen hat, nicht für Zeit-Zwischenräume stehen können. Das Bild zeigt, dass »der vielgeliebte [auserwählte, js] Sohn fortgegangen [ist]. Übrig bleibt nur das gemarterte Kind, erstarrt wie tot.« (MARIN 1981, 78)

Während »die Hauptfigur des Dramas den Übertritt in eine andere Ordnung [ge]schafft« hat und verklärt im überirdischen und außerzeitlichen Glanz schwebt, ist gleichzeitig der andere irdische Sohn in Umkehrung dazu zurückgeblieben in seiner wahnsinnigen Todesstarre. Ganz genau so sieht es jedenfalls in Raffaels Bild aus. Und das alleine ist ausschlaggebend.

Mit dem, was buchstäblich gezeigt wird, ist die Chronologie, die der Erzähltext etabliert hat, ausgesetzt oder abhandengekommen. Das Bild ist selbst zeitlos und gespalten; es stellt die Sachverhalte nur gegenüber. Es ist flächig unterteilt in ein benachbartes Über- und Untereinander, in dem die beiden Sohn-Figuren nicht narrativ, sondern örtlich und farblich durch ihre weiß-bläulichen Gewänder aufeinander bezogen sind. Aber ist wirklich »in der *Transfiguration* zu viel des Gewollten, Überlegten, Komponierten«? »Vermissen [wir] die Einheit der Eingebung«? (HETZER 1947, 53) Oder ist hier der »Bruch der Handlungseinheit« – die »Narbe der Unterbrechung« und der trennende »Riss«, der sich in dem horizontal verlaufendem »nachtschwarzen Streifen« »von Dunkelheit« zeigt – bildgewollt? (MARIN 1993, 283f.) Oder hat sich hier etwas anderes mit ins Werk gesetzt? Jedenfalls zeigt Raffaels Bild eine Simultaneität des Differenten und eben keine Sukzessivität des Ablaufs. Es zeigt damit nach wie vor nicht das, wovon es hätte erzählen sollen.

Das ganze Gemälde macht dabei deutlich, dass sich niemand aus der unteren weltlichen Bildzone nach oben der *Verklärung Christi* zuwendet. Und wenn überhaupt jemand, der dort unten dargestellt ist, die zeitgleich geschehende *Verklärung* sehen könnte, dann nur der entstellte Junge selbst, dessen unfokussierte und entgleiste Pupillenstellung zumindest einen Hinweis darauf gibt, als ob er nach oben sehen wollte. Nur er alleine sieht fast so aus, als würde er in seinem ganzen Irrsinn als Einziger dort hinaufschauen. Nur er allein würde, wäre er bei Bewusstsein, diese problematische Gegensätzlichkeit wahrnehmen, an der er Anteil hat: die zweifache Metamorphose, ins Göttliche und ins Dämonische, die in ein und demselben monumentalen Bildfeld gegenübergestellt ist. Übrig bleibt für immer das gemarterte Kind, weil das Bild gleichzeitig zeigt, wie der Erlöser-Sohn nicht aufhört, verwandelt zum Himmel emporzusteigen, während der besessene, entstellte Sohn vom bösen Geist heimgesucht und seinerseits nicht aufhört, ins Andersartige verwandelt zu sein.

Dieser Erdensohn in seinem Martyrium nimmt dabei aber nicht von ungefähr selbst schon eine Kreuzhaltung ein. Das macht seine Darstellung so vergleichbar mit der starren Kruzifix-Figur von Caravaggios Lazarus. Zudem überschneiden sich die Themen und Motive der beiden Evangelien-Texte deutlich: In der einen Geschichte wird Jesus Lazarus



wiedererwecken. Am Ende der anderen Geschichte wird er auch dort das erwirken, was seinen Jüngern zuvor in ihrer Machtlosigkeit nicht gelungen war: Er wird auch den besessenen Knaben noch heilen.

»⁴²... Jesus aber drohte dem unreinen Geist, heilte den Knaben und gab ihn seinem Vater zurück.« (LUKAS 9,42)

In Raffaels *Verklärung* fehlt aber dieser letzte Teil der Geschichte. Er ist nicht wiedergegeben. Der Knabe ist nicht zurückgegeben an seinen Vater. Er ist zurückgelassen in seinem Leid. Die Rückgabe an den Vater geschieht stattdessen gespiegelt oben im Bild als *Verklärung* Jesu, die eben als vorweggenommene *Himmelfahrt* zu begreifen sei. Mit der *Himmelfahrt* des Auferstandenen wird der Sohn – der Fleisch gewordene Logos – seinem Gottvater zurückgegeben, um künftig »zur Rechten des Vaters« an seiner Seite zu sitzen. So steht es geschrieben.

Zusammenfassend ließe sich also bezweifeln, ob es in Raffaels riesigem Altarwerk überhaupt Erlösung gibt. Das visuelle ›Denkmuster‹ des Bildes folgt einer immanenten anderen Logik. Das Transzendente spiegelt sich immer nur im Existentiellen und umgekehrt. »Die wesentliche Aussage der Transfiguration Christi [sei], dass die historische Person Jesu von Nazareth [...] die Gegenwart der Transzendenz verkörper[e]«, so sagen es uns die Kirchenvertreter. (VOUGA 2006, 29) Das Bild zeigt uns aber zugleich und in Einem auch »das Andere derselben Szene« (MARIN 1993, 286): Die verkörperte Gegenwart eines Gegensätzlichen; das unvermittelte Gegenüber von Transzendenz und ausgesetzter, ausbleibender Erlösung.

Es ist noch Luft nach oben

In Caravaggios *Auferweckung des Lazarus* ist noch viel Luft nach oben. Die kompositorische Organisation ist mit der Raffaels vergleichbar. Auch dieses Bild ist in sich radikal zweigeteilt. Die ganze obere

Hälfte der Bildfläche ist dabei befremdlich dunkel, leer und undurchdringlich geblieben. Die Bildebene hat sich hier insgesamt horizontal in sich selbst geschieden. Sie zerfällt förmlich in die Sphäre eines außergeschichtlichen, gestaltlos-übergreifenden Oben und in den Bereich eines weltlichen, körpergeprägten Unten.

Die Jesus-Figur schwebt nicht mehr auf einer Wolke, sondern sie steht nun dort unten, wo sie bei der Heilung des epileptischen Kindes ebenfalls erwartet worden wäre: im irdischen Diesseits der erzählten Handlung. Dafür gibt es aber im oberen Teil diese schwärzliche Finsternis der Dunkelfläche. Für das wiedererkennende Sehen stellt sie wohl die hallenhohe Rückwand einer Grabhöhle dar, die aussieht wie eine »still-unexplored area« über den sterblichen Menschen. (BOLOGNA 2005, 33) Dieses Zitat ist hier wörtlich zu nehmen. Diese Dunkelfläche hat ein Eigengewicht und die formale »Wirkqualität« einer Einsenkung und eines Lastens nach unten. Sie drückt auf die Konturbildung der Figuren. Dabei ist dieses ungegenständliche Areal meines Wissens nach in der Literatur zu Caravaggio tatsächlich noch nicht als es selbst erforscht und phänomenologisch betrachtet worden. Lediglich in Hinblick auf die vorher verschlossene und nun halb aufstehende Türe, die links im Hintergrund schemenhaft zu erkennen ist, wurde symbolisch etwa von einer »Porta della Morte«* gesprochen. Die Vernachlässigung des »Hintergrunds« könnte auch an dem lange Zeit vorherrschenden schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes gelegen haben, der auch die obere Bildhälfte betraf. Es gab gravierende Verluste von Farbschichten bei unsachgemäßer Firnisabnahme, diverse nachträgliche Retuschen und andere üble Beschädigungen. Dann aber wurde das Bild erst kürzlich im Jahre 2012 umfassender untersucht und restauriert.* Die Bezirke des Flächendunkel sind jetzt wohl wieder so rekonstruiert und wiederhergestellt, wie sie vermutlich von Caravaggio angelegt gewesen sein könnten.

Unten in die Bildwelt hat sich mit visueller Evidenz die Figur des Besessenen eingemistet. Und zwar eben in der starren Kreuz-Figur des Lazarus selbst, die wie schon gesehen als Präfiguration des Leidens (Tod am Kreuz) und der Auferstehung Jesu gesehen werden sollte. Die Erzählung von der *Auferweckung des Lazarus* sei zu verstehen als »das kleine Ostern«. (KREMER 1985a, 9) Aber in dieser Auferweckungs-Figur wäre nun eben auch die existentielle Unerlöstheit des Menschen mitverankert. Die Gestalt und Pose des Entstellten, die wir aus Raffaels Werk kennen, wurde hier nicht einfach nur leicht modifiziert übernommen, sie zieht auch die Bedeutung, die sie im vorhergehenden Bild Raffaels hatte, mit sich hinüber auf und in diesen Lazarus. Sie kommt nicht semantisch unbelastet von einem Bild ins andere. Denn »[j]edes Zitat

BRÖTJE 1988, 30

ZUCCARI 2012, 25;
PUGLISI 1998, 324:
»...allude to the door of death, a motif of Early Christian funerary art«

*zur Dokumentation der Restaurierung vgl. den Katalog: RADEGLIA 2012; zu früheren Radiografien des Bildes: LAPUCCI 1996, 40f.

wird zusammen mit dem ursprünglichen Kontext in einen neuen Zusammenhang eingefügt«. (TREFFERS 2002, 48) Deshalb muss ab jetzt mitgedacht werden, dass in diesem Lazarus auch noch ein für immer in Hoffnungslosigkeit zurückgelassener Anderer steckt. Diesem Anderen war Caravaggio sehr wahrscheinlich bei Raffael in Rom begegnet, als er dessen Bild am Hochaltar in *San Pietro in Montorio* betrachtet hatte. Durch die Mitreflexion der Raffael'schen Figur wird jetzt eines noch klarer und deutlicher: In Caravaggios Bildlösung gibt es keine »krisenlose Auferstehungssymbolik«, sondern nirgendwo sonst werde der tote Lazarus »so entschieden [...] zum Gegenspieler Christi« (RÖTTGEN 2013, 131ff.) – so wie schon bei Raffael der entstellte Sohn zum Gegenspieler des verkörperten Sohns geworden war.

Damit aber formuliert Caravaggios »in religiöser Hinsicht neuralgische[s]« Bildwerk eine andere Christus und Gottesvorstellung als es das Evangelium wohl vorzugeben scheint:

»Diese wie ein Drama aufgebaute Geschichte [habe im *Johannes*-Text ...] die Selbstoffenbarung Jesu als Sinnschwerpunkt«. Das Hauptinteresse liege ganz auf »Jesus und seiner Offenbarung als Herr des Todes sowie an der Hinführung zum Glauben an ihn«. (KREMER 1985a, 29ff., 80f.) Dafür ist der arme Tote offenbar nur das austauschbare Exempel. Aber in Caravaggios *Auferweckung des Lazarus* wird das Drama ganz anders aufgeführt. Die Jesus-Figur ist nicht nur deshalb so wenig dominant an den Bildrand gerückt, weil die Aufmerksamkeit hier auf den unsichtbaren Gottvater selbst gelenkt werden soll, der als von außen einfallender Lichtschein die Wiedererweckung mitbewirkt. Insbesondere wird aber durch diese Gesamtkonstellation die ursprüngliche Aktiv (Jesus)-Passiv(Lazarus)-Relation in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis uminterpretiert.

Ohne die aufgerichtete Hand des Lazarus bliebe einerseits die Jesus-Hand phänomenologisch einfach nur in der Stirn des aufschauenden Helfers »stecken« und erschiene so beinahe wirkungslos. Die Jesusgeste braucht die Entgegnung der grüßenden oder zurückweisenden (das ist

jetzt nicht mehr ausschlaggebend) Lazarus-Hand. So wie andererseits diese Hand ihrerseits nichts anderes als nur die Mittelachse des Bildes anzeigen würde, wenn sie nicht als Entgegnung die anweisende Hand Jesu hätte. Die beiden Akteure, Jesus und Lazarus, brauchen sich in Caravaggios Werk gegenseitig als ihr jeweils anderes. Und das ist neu und anders.

Um dieses wechselseitige Bedingungsverhältnis auch intern noch einmal explizit auszu-

RÖTTGEN 2013,
131



spielen, inszeniert das Bild in sich selbst in der Mitte eine Szene geteilter, aber miteinander verbundener Aufmerksamkeit. Denn die beiden Helfer-Statisten im Zentrum des Bildes sind förmlich spiegelbildlich so angeordnet, dass durch ihre Blickausrichtungen die beiden Hauptfiguren wechselseitig aufeinander bezogen gesehen werden müssen. Sie sind als Figurenpaar dazu geschaffen, zu beiden Seiten nach rechts und links gleichermaßen zu schauen. Durch dieses gespiegelte Kopfpaar wird so ein Blickscharnier organisiert und ins Bild gesetzt, mit dem der Betrachter, mir also, das hin und her, das heißt die Szene der Entgegnung deutlich wird.

Leitet mich nicht zuletzt Caravaggios *Erweckung des Lazarus* zu der Vorstellung an, einen Gott, den Sohn, der auferstanden sein soll oder das *Transzendente* überhaupt – und wenn überhaupt – als einen Akt der Entgegnung, als ein Sich-Entgegenhalten, als eine wechselseitige Erwiderng anzunehmen?

Gott selbst entspringt in einer *Entgegnung*, zweiter Versuch*

Der erste Versuch bestand darin, darauf hingewiesen zu haben, dass es sein könnte, dass Gott »im Buch entspringt«. Es ging bei diesem Versuch darum, (ganz unmetaphysisch, aber dennoch der Irrealität des Glaubens Rechnung tragend) der Vorstellung zu folgen, dass es nicht darauf ankommt, eine vorgängige »extratextuelle Gegenwärtigkeit« Gottes anzunehmen. Der *Eine Gott* fände »sich alleine in der Bibel, also in der Schrift«. (ZEISBERG 2013, 15) »Alles geschieht im Buch [...]. Jeder Austritt aus dem Buch, findet im Buch statt.« (DERRIDA 1964, 116) Hinter dem Text müsste nicht(s) weiter gesucht werden. »Im Text hast du es!« Alles ist im Bewegungsgeschehen des Textes vor Augen gemalt. (HUIZING 96a, 66)

Und auch der Körper Christi wäre in diesem Sinne »nicht zunächst Gründer [des neutestamentarischen Glaubens, js] und dann, wenn er erst einmal tot und abwesend ist, in seiner Macht als Gründer bestätigt. Nein, diese Macht verdankt sich der bildlichen Verklärung. Sie, diese Gründer-Macht, kommt dank und aufgrund der bildlichen Verklärung. Die Gründung ist zunächst bildlich«. (DERRIDA 1993, 22) Diesen »Austausch von Leichnam und Sprache«, dieser abwesende Leichnam, der durch Sprache in der Schrift ausgetauscht wird, nennt Marin hier in Anlehnung an den Bibeltext »Verklärung«, weil der Körper hier eine Metamorphose erlebt. Er wird im Text in Sprache verwandelt. Der Bibeltext selbst führt bildlich erzählt und inszeniert vor, wie ein »toter Leich-

*vgl. hier S. 74ff.:
erster Versuch;
zum philosophischen Denken
der »Entgegnung«:
HEIDEGGER
1938/39, 235f.

nam« in der Erzählung vom *Leeren Grab* abwesend wird und durch eine »zum Ausdruck gebrachte Botschaft«, durch den Text, im Text selbst, auferstehen und wiederkehren wird. Auch hier bedürfte es keines extratextuellen Körpers.

Der zweite und letzte Versuch, das Transzendente bildbezogen vorzustellen und zu denken, wendet diese schriftfixierte Sichtweise abschließend noch einmal kurz ins Malerische und ins Existentielle zurück. Dabei ist wiederum mit »der existenzialen Bestimmung des Menschen [...] noch nichts über das ›Dasein Gottes‹ oder sein ›Nicht-sein‹, ebensowenig über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Göttern entschieden«. (HEIDEGGER 1946, 349ff.) Und nie wurde behauptet, »der Mensch sei [...] abgekehrt von Gott und gar losgebunden von der *Transzendenz*«. »Das Transzendente [sei] das übersinnlich Seiende«. (EBD.) Im Rahmen dieser Gottesvorstellung »erschaffen [weder] die Götter den Menschen noch erfindet der Mensch die Götter.« (DERS. 1938/39, 235) Vielmehr erscheint das »Sein zu Gott« in dieser Denkfigur vereinfacht so, dass Gott den Gott-bedürftigen Menschen ebenso bräuchte, um erscheinen zu können. Beide »entgegenen« einander.

Was aber bedeutet *Entgegnung* bildlich gedacht an dieser Stelle ganz konkret? Wie ergibt und ereignet sich ein Sich-Entgegenen? Das *Lazarus*-Bild inszeniert in seinem oberen düsteren und nahezu ungegenständlichen, gefühlsbestimmten, im seelisch unbewussten Bereich, wie sich das Menschliche und das Göttlich-Transzendente wechselseitig erwidern könnten. Es ist eine fast unmerkliche, fast verborgene Szene der



Eröffnung. Dabei wird das Kontinuum der Dunkelfläche aufgetan, indem ein überdimensioniert hohes Türblatt halb geöffnet in den Raum reicht. Das Offenstehen der schweren Pforte bedeutet genau genommen rein phänomenologisch betrachtet, dass sich durch diese Schräge der Türe die Bildfläche selbst geöffnet hat. Der »endothyme« Bildgrund* scheidet sich hier und die Bildfläche nimmt die Gestalt einer Türfläche an; sie legt sich als Türblatt aus oder geht in die Gestalt einer Türform über. Durch diese Eingangsöffnung wird im Bildgrund selbst überhaupt erst ein erster Bildraum eröffnet. So hat der Grund schließlich auch »an der Spannung der Figuren Anteil«. Er ist damit »im Geschehen ›Bild‹ miteinbezogen« als umfassendes »pneumatisches Feld« und als die anfängliche, »ein Binnenräumliches emanierende Sphäre«. (MESSERER 1964/DITTMANN 1996, 16)

Dabei ist es aber nun nicht so, dass dieses Flächendunkel der Umgebung dort oben ohne Weiteres auch ohne das Türblatt als das erfahrbar wäre, was es eigentlich ist. Sondern nur indem die geöffnete Türe als Öffnung einer Bildwelt erscheint, kann sich auch das von ihr verschiedene Andere – der undefinierte Bildgrund selbst – mitanzeigen. Man ist versucht, hier die etwas kryptische Rede Heideggers zu wiederholen, die lauten würde: Erst im malerischen Hervorbringen des Türflügels öffnet dieser zugleich auch »das verborgen Bergende [seiner] Herkunft mit«. (HEIDEGGER 1955, 120) Man könnte bezogen auf die *Auferweckung des Lazarus* auch einfacher formulieren:

Mit der Türe ist nicht einfach nur ein wiedererkennbarer Bildgegenstand zu sehen. Sie bringt auch das, woheraus alle Erscheinungswelt im Bild entstammt, den Malgrund, zur Mitterscheinung. Die aufstehende Türe bringt den Bildgrund so zur Mitterscheinung, dass sie ihn als ihre Differenz, als das, was sie nicht mehr ist, miterbringt. Zugleich erscheint sie aber auch selbst als aus ihm Hervorgegangene, Eröffnete. Als das Andere des Sichtbargewordenen kann der Bildgrund nur erfahren werden, indem er sich verbirgt und zurückzieht hinter dem, was er aus sich entstehen lässt und was er nicht mehr ist. Erst durch die Gestaltwerdung und Öffnung der Türe wird auch das die Türe eröffnende, der Bildgrund, als Erscheinungsgrund und als Bedingung jeder Hervorbringung miterlebbar. Erst so enthüllt er sich. Daher spricht Heidegger von einem »verborgen Bergende[n]«. Die Türe muss sich schon geöffnet haben, damit ich den Bildgrund als solchen ansprechen kann. Beides entsteht gleichzeitig in einem Akt der Entgegenhaltung, der Entgegnung.

Bildgrund und Transzendenz können in diesem Vorstellungsmodell nun zusammengedacht und zusammengesehen werden*: Wie der Bild-

*SEDLIMAYR 1957, 46: »die Stimmung des Kunstwerks«. Vgl. dazu auch IMDAHL 1980a, 102f.: »endothymen Grund, welcher sich als Stimmung oder als erster anschaulicher Charakter dem physiognomischen, vorgegenständlichen anmutungshaften Verstehen des Bildes offenbart«.

*Zu dieser Analogie vgl. auch noch einmal die Ausführungen zum schwarzen Bild(hinter)grund im *Emmausmahl*: hier S. 51

grund die sich öffnende Bildwelt braucht, um sich als Entziehender zu zeigen, so bräuchte der transzendente Gott den Menschen, um als sich-entziehender angesprochen werden zu können. Erst in der Erwidern, in der Entgegnung würde das sichtbar, auf das erwidert und entgegnet wird: »das noch Unentschiedene und Maßlose« – das Transzendente. (HEIDEGGER 1935, 63) Ohne die Türe kein maßloser Bildgrund – ohne den Menschen kein transzendenter Gott.

Und was ist nun mit dem auferstandenen Jesus in Caravaggios *Emmausmahl*? So gesehen – unter dem Gesichtspunkt der »Entgegnung« – war dem Betrachter, war mir, das Erlebnis eines Sich-Erwiderns auch dort schon – und eigentlich schon sehr viel offensichtlicher – begegnet: Die gegenseitige sensible Berührung von Finger- und Daumenspitze inszeniert doch nichts anderes als dieses hier entscheidende Modell, in dem das Gottesverhältnis als Entgegnung entschieden wird. Erst in dieser Entgegnung wird der Mensch am Tisch zum Gottessohn auferstehen. Er braucht die Entgegnung des Jüngers, so wie der Jünger nur dem entgegen kann, was schon auf eine Erwidern gewartet hat.

Am Ende – egal ob gläubig oder nicht – am Ende stellt sich vielleicht heraus, dass Caravaggios *Emmausmahl* nicht nur »aufgeführt« und so zur ästhetischer Gegenwart gebracht werden kann, sondern dass das Gemälde selbst auch zu einer »Stätte der Entgegnung« geworden ist. Wir brauchten das *Emmausmahl* so wie es ist, um zu sehen, was sehbar wird. Und das *Emmausmahl* wäre nicht so wie es uns erschienen ist, wenn wir es uns nicht entgegengehalten hätten.

HEIDEGGER
1938/39, 238

* fin *



Epilog

»Fragen lehren das Sehen« (BECK 1976, 46)

Dieses hier absolvierte und vielleicht sogar bestandene Abenteuer der Bildanschauung war eine intensive Wiedervergegenwärtigung des grandiosen Gemäldes *Emmausmahl*, das Caravaggio direkt nach seiner Flucht aus Rom geschaffen hat. Ganz zu Anfang, in der Einführung zu diesem Text hier, hatte Max Imdahl schon davon gesprochen, dass ein Werk »aufgeführt« werden müsse. Wenn dies geschieht, wenn es auf diese Weise »vollzogen« wird und das Bild so zur »Darstellung« kommt, wird es noch einmal und immer von neuem zum präsenten Seh-Ereignis*. Das *Emmausmahl*, das in Mailand in der *Pinacoteca Brera* einen Ehrenplatz gefunden hat, in möglichst vielen Detailstudien auf diese Weise auszuspielen und in seiner eigenlogischen Bildwelt nachzuvollziehen war das Ziel dieser Arbeit. Methodologisch folgte das Unternehmen einer rezeptionsästhetisch-phänomenologischen Bildanschauung. Dabei interessierte zuallererst immer, wie und als was uns das erscheint, was wir im Bild sehen. Wie genau ließ sich die dargebotene Bildwelt aktuell erfahren und erleben? Was wurde für das Auge sehbar und was bleibt unsehbar?

Es ging allerdings nie um so etwas wie die Rekonstruktion oder Einbeziehung eines konkreten historischen, für Caravaggio zeitgenössischen, Diskurses oder Kontextes. Ein Bild von Caravaggio »ist nicht vorbei, vorbei sind nur einige Umstände, die es entstehen ließen«. (RICHTER 1973, 74) Ein historistisches Erklären der Kunstwerke, also etwa im Horizont der gegenreformatorischen Bildtheorie des post-tridentinischen Katholizismus, war nicht beabsichtigt. Genauso wenig wie Bezüge zu Caravaggios andauernder Gratwanderung zwischen Propaganda- und Skandalbild oder zu den konträr verlaufenden Caravaggio-Interpretationen des 20. Jahrhunderts.** Und auch Bezüge zu spezifisch barocken Raum-, Zeit-, Licht- oder Farblehren (vgl. BAL 1999) oder auch zu naturphilosophischen Traktaten oder anderen historischen Quellen wurden definitiv nicht gesucht. Die reflexartige Rede von Caravaggios *Chiaroscuro*, seiner Hell-Dunkel-Malerei, wurde umgangen. Gemeint ist dabei immer das enthüllende, »kontrastierende Wechselspiel von Licht und Schatten, mit dem Caravaggio Bedeutungsschwerpunkte setzt und Körperplastik erzielt«. (BILZER 1958, 349) Aussagen dazu

*Vor M. Imdahl hatte schon H.-G. Gadamer ausdrücklich von »Aufführung«, »Vollzug« und »Darstellung« gesprochen. (GADAMER 1960, 112ff.)
»...eine so in die Präsenz gehobene, in die Verfügbarkeit und kommunikative Teilhabe gestellte Welt«. (DERS. 1977, 54)

**Vgl. etwa die Bedeutung der Beschlüsse des römisch-katholischen Konzils von Trient vom 4.12.1563 für die christliche Kunst in Hinblick darauf, wie Kunst zu sein habe, besonders aber wie Kunst nicht sein dürfte. Dazu BREHM 1992, 322ff.; ferner TIES 2016; *Leitmotive der jüngeren Caravaggio-Forschung* bei HELD 1996, 11-20

betreffen in der Regel aber stets eher das wiedererkennende Sehen als eine *Phänomenologie der Phänomene*. All das also nicht.

*BAXANDALL 1972;
*MELION 2009

Also keine Umwege über ein »Period Eye«* oder über »Early Modern Eyes«*, nicht die Rekonstruktion eines Auges und der Umstände, mit denen um 1600 gesehen worden sein könnte, wie es die Kunstgeschichte einmal genannt hat. Es wurden erst recht keine wilden Spekulationen über Caravaggios eigene Religiosität angestellt, etwas in dem Sinne, »ob der Tod für Caravaggio unwiderruflich, irrevocabile sei«*. Wäre dem so gewesen, hätte der Maler selbst wohl nie an die Auferstehung glauben können. Für andere zeichnet sich dagegen in Caravaggios Werk ab, dass der Künstler im Laufe der Zeit zum Glauben »bekehrt« worden sei*. Aber auch darauf kommt es eigentlich nicht an. Wie sich zeigte, wurde hier dem Anliegen der »Bekehrung« zwischenzeitlich die Gottesvorstellung einer »Entgegnung« gegenübergestellt.

*RÖTTGEN 2013,
141 (Vgl. den
Widerruf: »steh
auf«, »komm her-
aus«)
*so etwa TREFFERS
2002

Grundsätzlich bestand die Originalität der hier vorgelegten Fragestellung genau genommen darin, das zu betreiben, was hier mit dem Arbeitsbegriff einer »exegetischen Phänomenologie« bezeichnet worden ist. Dabei wurden die Bibeltexte noch einmal genauer gelesen. Ihre Argumentations- und Appellstruktur wurde beobachtet. Aber das im Evangelium Erzählte und das im Ereignisbild Gezeigte sind natürlich nicht ein und dasselbe. Die Erzählungen werden in den Bildwerken transformiert und neu interpretiert, wenn sie im Optischen herausgelöst und eigenlogisch artikuliert werden. Caravaggio legt die *Heilige Schrift* aus. Seine Bilder durchqueren die Texte und verändert sie. Die Malerei verändert ihr Verständnis. – Und die Betrachter, wir, wiederum legen Caravaggios Bilder aus, indem in die präzise Verfasstheit der Phänomene hineingeschaut werden kann. Dabei geht es letztlich um die nach wie vor überaus angemessene Frage nach der Möglichkeit eines Verstehens des Bildes »als Es-Selbst«. (FIENSCH 1961, 60) Ein solches Bildverstehen in der Interaktion mit dem *Lukas*-Text zu demonstrieren, war das vorrangige Ziel dieser Untersuchung.

Es mag übrigens stimmen, dass der »Phänomenologe ein Detektiv (und Ganove) ist, der sich in zwielichtigem Milieu bewegt und die Bedeutungskraft, die er sucht, nie grenzscharf und puristisch rein erhält«. (HUIZING 1996b, 105) Das könnte vor allem daran liegen, »dass alles, was sich uns in der *Intuition* originär [...] darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt«. * Doch als was sich etwas gibt, wenn man es detektivisch betrachtet, ist nicht immer ganz so einfach zu sagen.

*HUSSERL zitiert
nach MESSERER
1957, 172

Und es stimmt sicher auch, dass dieser »Detektiv (und Ganove)« »immer zwischen die Fronten [gerät].« (EBD.) So sind die hier herangezogenen theologischen und literarischen Perspektiven auf die lukani-

sche *Emmaus*-Erzählung allemal modern oder sogar postmodern. Das durften und mussten sie sogar sein, weil es eben gerade nicht um eine Rekonstruktion des Gewesenen, sondern um die heutige, im Eben-Jetzt geschehende Aktualisierung des überlieferten Bildes geht. Wenn man so will, geht es um so etwas wie eine Wiedererweckung und Auferstehung des Werkes im Akt der Bildanschauung – eines Werkes, das innerbildlich, quasi in sich selbst, eine Auferstehung verhandelt. Eine Aktualisierung des Bildes im Schaufschluss, die deshalb heute noch möglich ist, weil nicht zuletzt auch die Theologie jeden Tag von Neuem beansprucht, dass die Auferstehungserzählung »auch noch für die Gegenwart wirksame Bedeutungskraft offen[]legen« kann. (DERS. 1996a, 29) Das historisch-kritische Problem der Referenz der biblischen Texte stellt sich damit wie gesagt gar nicht erst oder tritt für eine rezeptionsästhetisch-phenomenologische Betrachtung vollkommen in den Hintergrund, weil sich die Texte erst im aktuellen Ereignisvollzug des Lesens neu konkretisieren und »vollenden«. Gleiches geschieht, unabhängig vom »Glauben an den Glauben«, in der Bildanschauung, denn »im Grunde gibt es niemals ein Kunstwerk ein für allemal. Das Kunstwerk existiert immer nur im Modus seiner Aktualität«. (IMDAHL 1986, 11) In diesem Sinne haben wir uns auf das Abenteuer der Bildanschauung eingelassen.

Dort, wo es angebracht und vielversprechend erschien, erfolgten Seitenblicke und Abstecher, etwa zur *Auferweckung des Lazarus* oder zur *Auferstehung Jesu* bei Louis Finson, der sich die Malerei Caravaggios immer wieder angeeignet hatte. Es gab eine Stippvisite zu Rembrandts *Emmausmahl* und zu weiteren Gemälden Caravaggios. Dies war besonders dann der Fall, wenn es so aussah, als würden das Œuvre Caravaggios in sich selbst – interikonisch oder einem hyperimage ähnlich – mit sich selbst kommunizieren. Caravaggios Werke scheinen in einem permanenten Austausch untereinander zu stehen, so dass sich immer wieder bild- und themenübergreifende Transfers ergeben. Dabei hat sich gezeigt, dass es sich auch weiterhin lohnen könnte, diese sinnstiftenden semantischen Verschiebungen weiter »auszubeuten«.

Aber was ist also *Transzendenz* und ein *Transzendieren* in der Malerei Caravaggios? Eine Malerei, »die sich der Aufgabe zu stellen hatte, wie sich im neuen, auf maximale Vergegenwärtigung zielenden Modus *al naturale* Transzendenz zur Erscheinung bringen lässt«. (VON ROSEN 2009, 297) Und was bedeutet »Auferstehung« im Zusammenhang dieser Bilder? Gibt es dazu weiterführende Antworten? Haben diese Fragen uns Sehen gelehrt und unser Sehen geschult? Für ein rein wiedererkennendes Sehen des *Emmausmahls* gibt es keine Auferstehung und keine

Transzendenz – nur fünf einfache Personen, die sich um einen Tisch versammelt haben. Ein rein konventionelles ikonographisches Identifizieren der dort Anwesenden, versehen mit einem kurzen Verweis auf die Bibelstelle, führt natürlich nicht weiter. Das, was im Bild sehbar wird, transzendiert das, was gegenständlich wiedererkennbar und benennbar ist. Wie aber kommt das Transzendente im *Emmausmahl* überhaupt zur Erfahrung?

Vorgeschlagen wurde hier die folgende Antwort auf diese Frage: Das Transzendente, das Übersinnliche in sinnlich-malerischer Wirklichkeit zu fassen, kann »gelten als der Versuch, das Sinnliche so zu gestalten, dass das Unanschauliche im Anschaulichen anschaulich werden kann. Dies aber erfordert in erhöhtem Maße das Anschauen selbst.« (BOCKE-MÜHL 1988, 81) Das heißt ganz schlicht und einfach: Das Transzendente könnte immer schon ein Stück weit in der Phänomenalität der Phänomene, in der inneren Beschaffenheit ihrer Formen stecken. Das, was das Wiedererkennbare übertrifft und übersteigt, kommt zur Mitterscheidung, wenn genau hingesehen wird, wie die Bildwelt im Detail figuriert ist. Für manche Theologen entscheidet sich die Frage, »ob Jesus ›wirklich‹ Gottes Sohn war auch [...] durch die Form des Evangeliums«. (SÖDING 2011, 138) Warum sollte sich nicht auch die Frage, was in Caravaggios *Emmausmahl* vor sich geht, durch die Form des Bildes entscheiden?

Zuletzt noch ein weiterer kurzer Rückblick auf die *Heilige Schrift*. Wir haben die Ausschnitte der Evangelien-Texte hier weder historisch-kritisch noch gläubig gelesen. Wir haben sie als überlieferte, redaktionell nachbearbeitete, autonome Narrationen in ihrer heutigen Textgestalt gelesen. Und wir haben sie narratologisch ein wenig unter die Lupe genommen, um zu sehen, wie sie operieren und für ihre Botschaften argumentieren. Hingenommen und einkalkuliert wurde dabei ein gewisses Drunter und Drüber in der Betrachtung der konfessionellen Bibelhermeneutiken und der theologischen Denkmodelle. So wurde in den Kommentaren und Deutungen etwa nicht direkt erkennbar unterschieden zwischen einer katholischen und einer vielleicht konträren protestantischen theologischen Schriftauslegung, so wenig wie zwischen einem posthermeneutischen oder einem kulturwissenschaftlichen Verständnis der Schriften. Kontinuierlich wurde aber von der religiösen, literarisch-erzählenden Qualität der betreffenden Texte ausgegangen. (THOMAS 2001, 189) Dieses undogmatische Verfahren des ungenierten ›Körnerpickens‹ in den theologischen Themenfeldern sei mir verziehen, weil es die Bildbetrachtung hier und da nachweislich beflügeln konnte.

Und noch ein kurzes Wort zur zitierten und berücksichtigten kunsthistorischen Literatur, die hier gelesen und verwendet worden ist. Es sollte dem aufmerksamen Leser aufgefallen sein, dass ein nicht geringer Teil dieser Quellen bevorzugt auch aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ja selbst noch aus den 50er Jahren stammen. Wie lässt sich dieser Umstand hier erklären? Die Antwort lautet: Die hermeneutisch arbeitenden Autoren des 20. Jahrhunderts besitzen einen strategischen Vorteil gegenüber ihren methodisch neu positionierten Nachfolgerinnen und Nachfolgern. Dieser Vorteil wird heute häufig nicht mehr als solcher erkannt. Aber er existiert. Und er besteht darin, dass diese Geisteswissenschaftler noch an die erkenntnistiftende und weltverändernde ästhetische Erfahrung, die in den Kunstwerken ruhe, geglaubt haben. Man muss sich gegenwärtig vielleicht nicht mehr mit vollem Ernst darauf einlassen. Aber man kann es versuchen und noch einmal nachspielen, »bauchrednern«* und ausprobieren. Es ist immer einen Versuch wert. Deshalb sympathisiere ich mit diesen Schriften, ihren Autoren und ihren Fragen und Antworten. Wenn es aber um die Problematisierung dieser Kunsttheorien in Hinsicht auf ihren teils inhärenten Essentialismus und Substantialismus geht, dann empfehle ich mein Buch

»DIE SORGE UM DIE THEORIE«.

Schließen wir nun diese Anschauungsüberlegungen mit einem Satz, der ganz ähnlich formuliert schon den ersten Teil vom **SEHBAREN UND UNSEHBAREN** beendet hatte: Das Abenteuer der Bildanschauung hört nie auf. Und es bleibt zu hoffen, dass die hier zur Sprache gekommenen Bilder immer weiter als selbständige »Formierungsereignisse« (nach-) vollzogen und wiederaufgeführt werden. Mögen sie so oft es geht immer wieder auferstehen!

*zum Verfahren einer »bauchrednerischen« Methodologie vgl. STÖHR 2016

EBD.

BRÖTJE 2012b, 8

JS

Und jetzt? Velázquez' *Emmausmahl*

Ein ungewollter Nachtrag in Zeiten des *Corona-Virus**

Auferstehung im Rückspiegel

Wo bin ich? Oder: Warum sollte ich gerade jetzt in der Zeit der Sorge und der Särge noch ein weiteres *Emmausmahl* ansehen? Warum sollten ›Transzendenz und Auferstehung‹ noch einmal aufgenommen werden? Was ist der Anlass? Die Menschen sterben gerade in großer Zahl. Ein heimtückischer neuartiger Grippevirus verseucht unsere bekannte Welt.

Ich, der Betrachter, bin immer noch kein Kunsttheologe. Und wir wollen auch immer noch nicht zuerst an den Glauben glauben.* Und doch: Ich bin in dieser Zeit, vielleicht einer Wende des Daseins, anders »gestimmt«. Es beschleicht uns eine andere »Befindlichkeit« oder wir sind »intentional« anders auf das nun folgende *Emmaus*-Bild von Velázquez gerichtet, plötzlich »ent-setzt«, »versetzt«, verstört, geängstigt? Gibt es gerade jetzt noch etwas Neues anzuschauen und zu beschreiben?

Es bleibt ein Stück weit bei Heideggers Denken, »dass der Mensch die Götter nicht vorfindet und nicht erfindet«. Vielmehr gründe und »entfern[e]« sich das Göttliche in das, was es sei, in dem Moment, in dem auch eine »Verwandlung« des Menschen einzusetzen beginnt. Will sagen: Es würde sich so etwas wie ein »gleichzeitige[s] Gescheh-

*Corona-Pandemie! Zwischenstand am 06. April 2020: 1.350.837 Infizierte, 74.870 Todesfälle – bis jetzt. Tendenz: stark steigend. Das Ausmaß ist schon jetzt enorm. Es herrscht hier eine Kontakt-sperre.

*vgl. zu den Voraussetzungen z.B. hier S. 26f.



D. VELÁZQUEZ: *Die Küchenmagd mit dem Emmausmahl (La mulata / La Cocinera)*, ca. 1617-1618, 55 x 118 cm. Öl auf Leinwand. National Gallery, Dublin, Irland

*Begriffe in Anführungszeichen bei HEIDEGGER 1938/39, 229ff.

nis« ereignen. Wenn der Mensch sich bereit zeigen würde, über die Götter zu »wachen«*, begänne auch das Göttliche sich wieder als sich (immer schon) Entziehendes zu zeigen. Und nur so könnte es noch einmal anwesend werden. Und nie anders als nur so: »Und sie erkannten ihn; und er verschwand aus ihren Augen«. So hatte es ja schon Lukas, der Maler mit Worten, imaginiert. (LUKAS 24,31) Also altmodisch gefragt: Was passiert hier nun? Schau ich das folgende Bild anders an und ändert sich meine ästhetische Erfahrung, wenn sich mein aktueller Erfahrungshorizont von heute auf morgen verdüstert und mein Dasein an den Abgrund gerückt ist? Aber bleiben wir gelassen.

Etwa um 1618 entwarf der noch junge, achtzehn oder neunzehn jährige Diego Velázquez ein sehr seltsames – »de forma tan extraña« – Bildkonzept. (MESTRE FIOL 1973, 78) Wahrscheinlich handelt es sich um das früheste Werk von ihm, das erhalten ist. Es wird davon gesprochen, dass der junge Maler während seiner Ausbildungszeit bei seinem späteren Schwiegervater Francisco Pacheco einige Arbeiten von Caravaggio (oder auch Kopien) studieren konnte. Schon sein Lehrer soll diese Werke sehr geschätzt haben und schon früh nannten viele Zeitgenossen Velázquez nach »übereinstimmenden« Angaben aufgrund seines malerischen »Realismus« einen »zweiten Caravaggio«. (JUSTI 1888, 83) Das frühe Bild, das der angehende Maler also schuf, soll wohl als Hauptmotiv vordergründig ein Küchenmädchen, eine junge Mulattin mit Kopftuch, zeigen – vielleicht eine »Hausklavin« mit »afrikanischer Herkunft«, die in einem einfach eingerichteten Küchenambiente hantiert. (TIFFANY 2008, 33) Das ungewöhnlich langgestreckte Gemälde präsentiert dabei eine Momentaufnahme – ein Eben-Hier und Eben-Jetzt. Es fingiert den Augenblick, in dem das eben noch mit alltäglichen Verrichtungen beschäftigte Mädchen von etwas Außergewöhnlichem abgelenkt worden zu sein scheint.



D. VELÁZQUEZ: Die Küchenmagd mit dem Emmausmahl, Ausschnitt, Jesus mit Nimbus und einem Jünger am Tisch. Ganz links: Teile des Bilderrahmens

Velázquez' Bild war bis vor seiner Restaurierung im Jahre 1933 in einem schlechten Allgemeinzustand. Erst während der Reinigung der Oberfläche enthüllte sich überraschend in der oberen linken Bildecke die bis dahin verborgen und überdeckt gebliebene kleine Szene eines Emmausmahls. Möglicher Weise ist das Gemälde zudem am linken Bildrand beschnitten. Heute könnten dort einige Zentimeter fehlen?

Diese Diagnose rührt daher, weil in diesem Bereich die dargestellte Tischszene nicht mehr vollständig vorhanden zu sein scheint. Lediglich der Teil eines nach oben gestreckten Arms mit geöffneter Hand ist noch erhalten. Unter normalen Umständen könnte dieses Detail vielleicht eher beiseite gelassen werden. In diesem Fall aber ist es deswegen nicht unwichtig, weil sich durch die Figuren bei Tisch eben das *Emmausmahl* zusammensetzt. Dass dabei der zweite Emmausjünger quasi ganz fehlen sollte, ist zumindest für ein ikonographisches Schema eher fraglich.

Bezieht man nun diese enthüllte und wiederentdeckte *Lukas*-Erzählung oben in der Bildecke in die Betrachtung ein, ergibt sich folgendes: Die junge mulattische Küchenmagd ist also in dem Moment von ihrer Routinearbeit abgelenkt, in dem sie wie in einem ›Rückspiegel‹ auf das mysteriöse Erscheinungsgeschehen am Tisch gerade jetzt aufmerksam geworden ist. Sie ist dabei, die ungewöhnlichen Gäste am Tisch im Augenblick des Offenbarungsereignisses zu erkennen. Ihr gehen »*die Augen auf und sie erkannte [] ihn*«. (LUKAS 24,31)

Damit ist es also so: Neben den beiden *Emmaus*-Jüngern, die wenig später bezeugen werden, dass Jesus von den Toten auferstanden ist, gibt es in dieser Bilderzählung ›zufällig‹ eine weitere, aber unbeteiligte Augenzeugin, von der ich als Bildbetrachter annehme, dass sie erkennend sieht. Das unterscheidet sie fundamental vom Wirt oder der alten Magd bei Caravaggio, die nichts von all dem mitbekommen. Aber was bedeutet das? Was bedeutet es für mich? Velázquez' Bildlösung zeigt, dass in seiner Version des Erscheinungsereignisses die Selbstoffenbarung Jesu als auferstandener Gottessohn auch einem uneingeweihten Menschen voraussetzungslos unmittelbar evident werden kann. Was sich im Erlebnis des *Emmausmahls* zeige, wäre vorwissensfrei mitvollziehbar. Eine solche Darstellung eines doppelten Geschehens ist eine komplexe Bilderfindung. In ihr werden die Geschehnisse immer schon als gedeutet zur Anschauung gebracht.

Aber welche Deutung wird hier genau inszeniert? Es würde zunächst einmal um eine malerische Abhandlung über Augenblicklichkeit und über das Geheimnis des Augenblicks gehen. In diesem Augenblick erkennt das Mädchen, was gerade geschieht. Dieser Augenblick wäre hier inszeniert als *gesteigerte Intensität* und *Evidenz*. »Augenblick bedeute Ausbruch aus dem Gewohnten«, Ausnahmezustand. »Da bricht etwas ein«. »Das Mysterium des Augenblicks [...], wenn Gott in das Leben eintritt und der einzelne sich zur Entscheidung aufgerufen fühlt [...]. Der so verstandene Augenblick verspricht eine Beziehung zu dem *ganz Anderen*«. Ein Augenblick der »Geistesgegenwart«; eine »Zurückholung aus der Zerstreung [...] und dem alltäglichen Besorgen«. * Das Bild

*Die kursiv und in Anführungszeichen gesetzten Begriffe finden sich in einer zusammenfassenden Analyse des »Augenblicks« im Umkreis von Heidegger in: SAFRANSKI 1994, 199ff.

würde also individuelle Transzendenzerfahrung aus sich heraus erst einmal als ein »jähés« und plötzliches Evidenzerlebnis deuten.

Phänomenologie heißt: alles andere vergessen können

Was phänomenologisch betrachtet und erfahren werden soll, dem muss die Gelegenheit gegeben werden, sich zu zeigen. Entscheidend ist »die phänomenologische Einstellung, noch einmal ganz neu an die ›Sachen‹ heranzutreten: *das Abstellen von Vorurteilen – schlichtes Sehen und Festhalten des Gesehenen* [...]. *Die Arbeit des Abbauens der Verdeckungen und damit des freilegenden Sehenlassens*«. »Man muss zunächst einmal alles vergessen, was bisher gesagt worden ist.« (SAFRANSKI 1994, 90ff., zitiert in Kursivsetzung HEIDEGGER) Man muss selber hinsehen.

Das Bild zeigt also eine beschäftigte Frau, die auf etwas aufmerksam geworden ist. Wie aber sollte man sich die räumliche Anordnung vorstellen, die zu diesem Bildausschnitt geführt haben mag? Sollte man überhaupt eine ›reale‹ räumliche Situation rekonstruieren wollen, die diesem ›Rückspiegel‹-Arrangement zugrunde gelegen haben könnte? Findet die *Emmaus*-Szene in einem Hinterzimmer statt, das sich im Glanz der Schüsseloberfläche spiegelt? Sieht die Magd an der Schüssel und dem großen Krug vorbei in einen Spiegel, der sich vor ihr außerhalb des Bildes befindet? Gibt es etwa sogar zwei Spiegel? Oder handelt es sich um ein angeschnittenes Bild im Bild, das schlicht und einfach an der Rückwand hängt oder ist das Bild selbst ein Spiegel usw.?* – Eigentlich spielt all das keine Rolle (mehr). Es ist wie es ist. Und es geht nicht um die akademische Rekonstruktion eines komplizierten räumlichen Bildaufbaus, sondern alleine um dieses präzise Sosein. So wie es mir vor Augen steht. Also »genug der verkehrten Theorien. Am Prinzip aller Prinzipien: dass jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, [und] dass alles, was sich uns in der ›Intuition‹ originär [...] darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt«. * Zu beachten ist ausschließlich die Phänomenalität des Bildes. Ihr gilt meine ganze Aufmerksamkeit. »Diese Überlegungen sind phänomenologischer Art. Sie sollen nämlich Klarheit darüber schaffen, welche Einstellung erforderlich ist, damit sich die *Phänomene* zeigen können, wie *sie von sich aus sind*.« (EBD., 145)

Von sich aus versammelt das Bild auffällig viele Gefäße, Töpfe, Schüsseln und Krüge, in der Nähe seines unteren Bildrandes. Aufgestellt, kopfüber, gestürzt, in- oder aufeinander gelegt. Nach links und rechts

*vgl. z.B. zur Spiegel- und Raumrekonstruktion: MESTRE FIOLE 1973, 75ff.

*»Ideen zu einer reinen Phänomenologie und einer phänomenologischen Philosophie« (HUSSERL 1913, zitiert nach DITTMANN 1992, 9. HEIDEGGER verwendete dasselbe Zitat seines Lehrers in Freiburg i.B. schon 1919)

aufgeteilt, aber verbunden: Die trennenden Distanz zwischen linker und rechter Seite überbrückt ein wie dahin ›schleichend‹ abgelegtes weißes Stück Stoff. Und auch die äußeren Konturen der Arme und der Schultern des Mädchens schlagen formal einen hohen halbkreisförmigen Bogen, sodass so die Krüge und Schüsseln über diesen Kurvenverlauf des Umrisses miteinander verbunden werden. Das runde angeleuchtete Gesicht wirkt dabei so dazwischen platziert wie eine frei schwebende Jonglierkugel. Als solche hat es mehr Anteil am ›Mobile‹ der Küchengegenstände als an der körperlichen Integrität der Frauengestalt. In ihrer leicht nach vorne gebeugten Haltung bringt diese Magd eine bogenförmige Formfigur zum Ausdruck, durch die sodann die Instanz der Bildfläche zum Tragen kommt. Das heißt: Diese zentrale Figur ist nicht bloß eine spontane und zufällige Augenzeugin, sondern sie ist phänomenologisch gesehen in erster Linie maßgeblich an der entstandenen Bildstruktur des aufgezeigten Geschehens beteiligt. Sie verbindet und hält den Bildaufbau mit ihrem Handeln und ihrem Körperausdruck überhaupt erst zusammen. Sie ist es, die gemeinsam mit den Küchenutensilien die Bildarchitektur und damit den Geschehniszusammenhang erst organisiert. Und zwar gestaltet sie meine Blickbewegung so, dass sich die diversen Gefäße entlang der Tischplatte zu einem Anschauungs- und Erfahrungsparcours miteinander verbinden. Aber wo anfangen?

Der erste Eindruck hatte auf der Handlungsebene unmittelbar das Ereignis des »Geheimnisses des Augenblicks« fokussiert. Nun aber haben wir es mit dem Tableau der Küchenausstattung, quasi mit einem Stück Stillleben zu tun. Oder wiederum auch nicht. Denn was sich hier zu sehen gibt, sind keine normalen Gebrauchsgegenstände, die bloß für ein wiedererkennendes Sehen nachgeahmt und abgemalt worden wären. Genauso wenig wie das an einer braunen Linie entlang ›schleichend‹ weiße Stoffstück in Wirklichkeit nur ein so oder anders abgelegter Küchenlappen ist.



In (Bild-)Wirklichkeit ist stattdessen phänomenologisch angedeutet, dass sich genau hier, quasi in einer Miniaturform, im Frühstadium einer Vor-Form, die weiße Tischdecke erst noch zu entfalten begonnen hat,

die bei Caravaggio den (Altar-)Tisch des *Emmausmahls* schon ganz bedeckt hat. Dieses kleine Tisch- oder Serviettentüchlein ist die ›embryonale‹ Anfangsäußerung dieser *mensa eucharistica* im Frühstadium ihrer Ausfaltungsentwicklung. Dem im Augenblick geschehenden mysteriösen Erkenntnisakt, der sich in der Figur der Magd vollzieht, entspricht also die Phänomenausweisung des Stofftuchs. Und zwar insofern, als sich gleichfalls in diesem Moment dieses kleine Deckchen als sich ausrollende heilige Altardecke zu sehen gibt.

So ist damit der erste bildlogische Hinweis gegeben, dass sich die Elemente, die hier auf dem Küchentisch versammelt sind, selbstredend in Akteure verwandeln, die eigenständig an der Formulierung der Ereigniserzählung beteiligt sein werden. Für diesen ersten Schaufschluss spricht auch ein unscheinbares Detail:

Die konkrete Ausformung des weißen Tüchleins zeigt innerhalb einer Einbuchtung eine kleine Aufwärtsbewegung an, die rein sachlich gesehen eher überflüssig und unsinnig vorkommen muss. Für ein phänomenologisches Sehen macht diese wie künstlich hinzugefügt wirkende ›Tuchnase‹ aber um so mehr Sinn, wenn dabei zusätzlich folgende bildlogische Erweiterung berücksichtigt wird: Wohin weist diese Stoffaufrichtung? Sie streckt sich nach oben, um dort in einem offenstehenden Spalt der Jacke von einem ebenfalls weißen ›Farbblitz‹ beantwortet zu werden. Dass sich ausgerechnet an dieser zentralen Stelle das dunkelgrüne Obergewand des Mädchens wie zufällig geöffnet haben sollte, um nun ›darunter‹ den Schein einer weißen Bluse freizugeben, ist mehr als abwegig. (Die ganze Anlage im Bild erinnert mehr an unsere Deutung der aufgerissenen Naht mit dem ›darunter‹ liegenden Unterhemd bei Caravaggios *Ungläubigem Thomas*; vgl. hier S. 142ff.) Einleuchtender ist dagegen etwas anderes: Die sich andeutende Umwandlung des



Tuchs in eine sakrale Bedeutung findet ihre Resonanz im Körperzentrum der Magd und kommt dort entsprechend ebenso unerwartet und plötzlich zum Vorschein. Damit wäre angezeigt, dass die Küchenhilfe in ihrem außergewöhnlichen Erkenntnisakt auch schon von der sich anbahnenden Eucharistiefeyer, in der sich ihr Küchentisch zum Altar verwandelt, positiv ›infiziert‹ ist. Christus erkennen, Tuchausfaltung und die Weißaufkeimung in der Magd geschehen so in Einem.

Velázquez' Werk zeigt keine gewöhnlichen Dinge zum alltäglichen Gebrauch, die nur irgendwie auf einer Anrichte herumstehen. Es zeigen sich nicht



irgendwelche belanglosen und beliebigen Küchengegenstände, sondern im Werk formulieren sich hier mit und in den Dingen Zustände! – Sie halten sich bereit, signalisieren, verkörpern, verleiten, verweigern sich oder empfangen.

Aber wie schon gefragt: Wo überhaupt soll man genau anfangen? Wo setzt mein Blick formal, phänomenologisch gesehen, ein? Am besten dort, wo sich ein Einsatz von sich aus, vom Bild selbst her einleitet. Diesen Ansatzort bildet die Kupferschüssel nahe dem linken Bildrand ganz von alleine, indem sie mir ihr Inneres anbietet und ihre Öffnung auf mich zu gerichtet ist. Ich sehe direkt in die Schüssel hinein, weil sie bereit steht und meinen Blick sofort aufnimmt. Um sicherzustellen, dass auch tatsächlich bewusst hineingeschaut wird, ›lockt‹ das Innere mit einem wie entflammten, glänzenden Lichtspiel in der Innenwölbung. Diese Angebotsanmutung wird bestätigt durch die aufgerichteten Bögen der Handgriffe, die flankierend an meinen Tastsinn appellieren.

Ich sehe also nun in dieses ›entflammte‹ Kreisrund der Schüssel hinein, um zu bemerken, dass die entzündeten Lichtreflexe im Inneren zusammen mit der schrägen Ausrichtung der gesamten Schale auf das oberhalb liegende kleinformatige *Emmausmahl* ausgerichtet sind. Fast hat es den Eindruck, es würde maßstabsgemäß in die Schüssel passen.

Das Entscheidende ist dabei aber, dass die Selbstoffenbarung des Auferstandenen, die das Sehen der Jünger erleuchtet, ihre metonymische Widerspiegelung im lichten Leuchten der Kesselschale findet.

Wohlmöglich, dass Velázquez die *Emmaus-Geschichte*, wie sie das *Lukas-Evangelium* ›ausmalt‹, in die inneren Zustände der Küchengefäße im Diesseits der Magd zurückübersetzt, indem er vorgangsäquivalente Ausdrucksformen zu schaffen beginnt: »ein Sich-Auftun und Angerührtsein der Dingwelt« (MESSERER 1956, 204)

In unmittelbarer Folgerweiterung tritt dann der von der Schüssel halbverdeckte helle Tonkrug hervor. Sein linker Henkel hatte zuvor schon dazu gedient, wie ein anzeigender Pfeil den Blick vom Schüsselinneren auf das *Emmausmahl* zu lenken. Nun tritt der Krug selbst also als Formabwandlung



der Schüssel aufrecht stehend hervor – so als ob in ihm das vorhergehende dramatische Erkenntnisgeschehen zur Ruhe und Abgeschlossenheit kommt. Dabei nimmt sein rechter Henkel schon eine anschmiegende Tuchföhlung zum Ärmel der jungen Frau auf. Dieser äußere Ärmelumriss war schon in seinem gesamten Schwungverlauf als hoher langgestreckter Verbindungsbogen in Betracht gekommen. Mit ihm wird der sich ausbreitende leere Zwischenraum, der für das weiße Tüchlein so viel Platz eingeräumt hat, buchstäblich überbrückt.



Ergänzt wird diese vom Bild selbst her initiierte Verschiebung des Blicks von links nach rechts durch den langgezogenen dunkelbraunen Schattenwurf des Krugs auf der Tischplatte, bzw. dem horizontalen Farbverlauf auf der Bildoberfläche. Dieser wird vom

Auge unwillkürlich sofort als ein Bewegungsimpuls von links nach rechts verfolgt, der die Bewegungsrichtung des weißen Stofftuchleins unterhalb bestätigt. Der aufrecht stehende bauchige Krug bringt also etwas Beruhigung mit sich. Aber er ›staut‹ an seinem Bauchrand auch die Bewegungsenergie nach rechts, was sich in den zusammengedrückten Staufalten des hervortretenden Blusenärmels artikuliert. Indem er sich also zu dem Bewegungsimpuls, der nach rechts hin drängt, standhaft verhält, ruft er gegenüber dem aufgewühlten Geschehen der Reflexe in der Schüssel die Assoziation auf, dass sich demgegenüber eine ausgewogene Flüssigkeit in diesem Tongefäß befinden sollte. Während also die Schüssel sich aufnahmebereit zeigt, hat sich im Krug bereits alles gesammelt – ein Zustand des In-Sich-Stehens und des versammelten Gefülltseins. Auch wenn das etwas zu viel ›geheideggert‹ sein sollte? – Irgendwie passt es gut hierher. Irgendwie ›spürt‹ man, dass es sich so verhält. Und ich denke, das tut es auch tatsächlich. Das anfängliche Bildgeschehen beruhigt sich im Dastehen des Kruges.



Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob das Küchenmädchen zugleich auch diesen halbverdeckten Krug fixiert, wenn es das *Emmausmahl* erkennt. Aber es gibt im Bild eine auffällige Gleichzeitigkeit, auf die hier offenbar großer Wert gelegt wird: Einerseits das Erkennen (links im Bild) und andererseits das Ergreifen und Erfassen des zweiten Weinkrugs (rechts im Bild). Weil es auf der linken Bildhälfte um ein Erkennen geht, liegt hier die Hand der Figur untätig und still ruhend an der Tischkante. Sie wird nicht gebraucht, weil die Differenz zwischen Erkennen und Handeln auf die beiden Hände der Magd aufgeteilt ist.

Auf der rechten Bildhälfte wird, wie in einem Reflex auf das schlagartige Erkennen-Haben dieser zweite Tonkrug ergriffen. Aber er wird eher tastend gefasst, denn die Fingerspitzen der Hand berühren erst einmal nur seine Außenwand und der Daumen ist noch aufgerichtet, ohne dass er schon den Griff umklammert hätte. Dabei sieht es ganz so aus, als sei der hinter dem Krug aufwachsene Schatten, der noch ›zur Sprache kommen wird‹, an der Wand eine monumentale Vergrößerung der Daumenspitze. Der Krug wird also gerade erst als Reaktion auf das Erkennen des Auferstandenen tastend ergriffen. Und wenn also im weißen Tüchlein angedeutet ist, dass sich der Tisch zum Altar wandeln wird, dann ist diese Mädchenhand im Begriff, den sich zum eucharistischen Weingefäß wandelnden Abendmahl-Krug – ganz ohne hinzusehen – wie von selbst für sich zu ›finden‹ und zu nehmen.

Mit ihrer leicht abgeduckten und nach vorne gebeugten Körperhaltung erzeugt die Figur der Magd also diese ›Überbrückung‹ vom bauchigeren und ruhenden dastehenden, ›sammelnden‹, Krug auf der linken Seite hin zum Übergang zum bereitgehaltenem Weinkrug rechts, der zum späteren Ausgießen gerade erst ertastet ist. Unerklärlich ist dabei erst einmal der scheinbar unvollständige Bemalungszustand dieses Krugs. Im oberen Bereich bis über die Bauchmitte hinaus kommt er in seiner grünen Ornamentausschmückung auf Caravaggios bereitgestellten Weinkrug auf dem *Emmaus*-Tisch zurück. Aber es sieht ganz so aus, als sei die weiße Glasur in der unteren Hälfte nicht weiter ausgeführt worden, sodass dieser Teil unbehandelt und roh erscheint. In der bildeigenen phänomenologischen Argumentation macht dies aber überaus Sinn, denn es wird auf diese Weise der Eindruck erzeugt, als ›fülle‹ sich der Krug von oben nach unten. Das herunterfließende Bemalt-



Worden-Sein ist hier das Äquivalent für ein geistiges Aufgefüllt-Werden mit dem heiligen Messwein, der seine Legitimation aus dem *Emmaus*-Geschehen erhält.

Ich nehme auch deshalb unwillkürlich an, dass dieser Krug gefüllt sein müsste, weil der kleinere dunkle Krug im Vordergrund im Gegensatz dazu noch umgedreht und ungebraucht oder zum Trocknen abgelegt, jedenfalls leer, auf dem Kopf steht. Formal gesehen ist dieser das eindeutige Pendant zur sich aufnahmebereite zeigenden Kupferschüssel links. Aber warum formt sich diese Schüssel ausgerechnet in dem Moment zu einem umgedrehten und damit verschlossenen Gefäß um, in dem der Weinkrug dahinter sich als gefüllt erweist?

Die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit richten

Velázquez hat all die Küchenutensilien auf dem Tisch vor sich und für uns so aufgestellt als seien sie stille Akteure eines Schauspiels auf einer hölzernen Bühne. Der dunkle Krug zeigt mit seinem tönernen Griff gradewege auf mich zu. Fast unmerklich ist er ganz leicht, minimal nur, zur Bildmitte hin ausgerichtet worden. Zielgenau zugerichtet auf meinen mittigen Standort vor dem Bild.

Ich registriere meine höhere Aufmerksamkeit. Die helle Wachheit des Mädchens, die im Bild thematisch ist, überträgt sich. Das Bild wird intensiver. Das hatte ich vorher nicht so erwartet. Und indem ich merke, dass ich aufmerksamer werde, hat sich schon die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit selbst zu konzentrieren begonnen. Es scheint, als lägen die Küchendinge deswegen genau so da, wie sie daliegen, damit ich ganz bewusst so sehen kann, wie ich gerade gesehen habe. Im Bild passiert etwas, das sich an und in den Zuständen und Beziehungen der Dinge zu äußern beginnt. Ich muss mich deshalb bei meinen Anschauungsvollzügen selbst beobachten, weil ich sonst das Erlebnis verpasse, wie sich durch meine eigene Wahrnehmung die Phänomene »erfüllen«.

»Durch die Vordergründigkeit [...] des Bildes« »hindurch kündigt sich etwas an, was nicht von dieser Vordergründigkeit selber ist«, schrieb Wilhelm Weischedel einmal an anderer Stelle. (1952, 20) Man muss erst in den »Bannkreis« dieser Bildwirklichkeit »treten und sich verwandeln lassen«. Begibt man sich dann aber »in den Machtbereich eines Phänomens«, erfährt man zugleich auch immer das »Aktbewusstsein des Sehens«*. Ich werde dabei aufmerksam auf das eigene bewusste Hinsehen – und auf das Risiko, den Dingen zu begegnen wie sie sich geben.

SAFRANSKI 1994,
320f. Ausführ-
ungen zur Phä-
nomenologie

*IMDAHL 1987,
16

Und nun hat sich im Bild also dieser kleinere braun-schwarze Tonkrug mit der Außenseite seines Griffs so auf mich zu geschoben, dass es nicht ausreicht, es bei einem vordergründigen, nur identifizierenden Sach-Sehen zu belassen. Gerade weil dieser dunkle Krug so äußerst fremd und widerspenstig deplatziert wirkt, muss seine Platzierung eine bildimmanente Bedeutsamkeit ausweisen. Er ist an mich adressiert, aber in dem Sinne, dass er mir merkwürdig abweisend vor kommt und mir eher entgegentritt als sich fassen zu lassen. Es ist keine Tischkante zu sehen, die die hölzerne Arbeitsplatte zum Betrachtterraum abschließen würde. Dies müsste eigentlich den Eindruck erwecken, die Tischplatte käme ungebremst so auf mich zu, dass ich selbst an ihrem vorderen Rand stehen und auf die Gegenstands-anordnung blicken könnte. Aber die »aggressive« Krugausrichtung und ihr dunkles Lasten stehen dem regelrecht im Wege. Als kalkuliertes Hindernis befindet sich dieses auf dem Kopf stehende Störgefäß zwischen mir und dem eucharistischen Weinkrug gleich dahinter. Es drängt mich ab. Und es ist die direkte Gegenartikulation zur Kupferschüssel.

Stattdessen führt der horizontale Schlagschatten dieses Hindernisses den Blick weiter nach rechts zu den aufgestapelten Untertellern mit dem dunklen Teller und einem(?) kleineren Trinkbecher, auf dem diese sachlich gesehen ruhen. Alles ist kopfüber gestürzt wie zum Trocknen abgelegt. Dieses Kopfüber verrät damit schon eine Folgeverschiebung vom ganz umgedrehten Dunkelkrug zu dem dreiviertel umgelegten Tischgeschirr. Wie zum Beleg dafür, dass hier vor kurzem noch dieses Geschirr abgetrocknet worden und das Mahl schon beendet und vorüber ist, »tropft« oben über den Untertellern ein zurückgelegter weißer Handtuchzipfel aus einem an der Wand hängenden Strohkorb – und zwar genau so, dass die ganze Abwärtsbewegung dieses Stoffes noch ganz klar nach unten auf die Teller zielt.

Aber wahrnehmungspsychologisch, dem Phänomensinn folgend, gilt auch der umgekehrte Blickbezug. Von den tellerweißen Sichelformen her wird mein Blick hinaufgezogen zum dahängenden Tuchstück hin. So oder so: Der Wechselbezug ist deutlich genug formuliert, um zu sehen, dass sich hier im Kleinen, in der Zone eines Wandvorsprungs am rechten Bildrand, genau die Überbrückungsfigur zu wiederholen beginnt, für die auch schon der Körperumriss der Magd rein visuell eingestanden hat. Damit ist folgendes gemeint:

Gestaut – stark gestaut stehen der geflochtene Korb und die rechts und links herabhängenden Tuchenden für den ge-



beugten Körper und die ausgebreiteten Arme der Magd. Die vereinzelte Knoblauchknolle liegt nun statt oder an Stelle des weißen Tischdecken-Tüchleins zwischen dem zusammengedrückten Geschirr. Tellerschalen und Becher stehen einerseits (links) in diesem ›Miniaturmodell‹, das die Hauptszene reformuliert, an Stelle der sich anbietenden Kupferschüssel und den ruhig dahinter stehenden Krug.

Der Metallmörser mit dem Stößel steht andererseits (rechts) in der Position für den zum Ausgießen gefüllten Weinkrug. Der Unterschied zwischen den beiden Ensembles besteht darin, dass in der nachgestellten gestauten Szene das auf dem Kopf gestellte dunkle Krughindernis verschwunden ist.

Im Zentrum des Gemäldes und weit über die Mittelachse, die durch den Kopf der jungen Hauptfigur verläuft, hinaus habe ich also eine nur scheinbar ›realistische‹ Küchenszene vor mir. Tatsächlich habe ich erst einmal einer komplexen Formwelt und den Zustandsveränderungen der Dinge zu folgen. Das gilt von links nach rechts so lange bis eine vertikale, räumlich unplausible Mauerkante in der Rückwand das szenische Geschehen abschneidet. Hier verliert es angesichts dieser durchtrennenden Schnittlinie seine ›Gültigkeit‹. Danach, im rechten Flügel des Bildes, wird eine abgewandelte Relationslogik neu eingeführt. Mit dieser Zonentrennung wird der Ort für die zusammengedrückte kleinere Bildwelt geschaffen, die sich zum rechten Rand hin drängt. Dies ist das Feld, in dem nun eine andere Art Modellsituation ausgearbeitet wird.

Aber warum sollte es im Bild noch einmal ein Modell geben, mit dem an nichtmenschlichen Akteuren dann noch einmal das demonstriert wird, was schon die Küchenbedienstete mit den Krügen vorgestellt hat? Die modellhafte Reinszenierung und Übersetzung in einen neuen Kontext dient dazu, darauf aufmerksam zu machen, dass auch die menschliche Szene mit der Küchenmagd, nur ein Modell ist. Es geht nicht um die bloße Repräsentation einer empirischen Welt, wie sie auch außerhalb des Bildes dagewesen sein könnte. Die ganze Bildwelt ist selbst von Anfang an ein modellhaft verfasster Austragungsort, der auf eine spezifische Sinngenerierung hin modelliert ist.

Aber man muss vor allem auch auf die Veränderungen achten, das heißt darauf, wie die Gegenstände ausgewechselt wurden oder in was sie sich von einem Fall zum anderen transformiert haben. Zuerst muss dazu der Hinweis zum Anschauungsverlauf wiederaufgenommen werden: Ich hatte gesehen, wie der kopfüber platzierte schwarz-braune, abweisend dastehende Krug seinen Schatten zum angehäuften Tischgeschirr wirft. An diesem werden nun zwei Aspekte augenfällig:

Dieses aufgestapelte Teller-Becher-Ensemble bietet sich mir in seinem Erscheinungsausdruck nun wie eine ›Grabstätte‹ dar. Zwei flache helle Keramikunterteller stapeln sich über einem dritten, etwas größeren schwärzlichen Teller und bedecken diesen bis zu seinen hervortretenden Rändern. Wer wissen möchte, wie dieser schwarze Teller auf einem gedeckten Tisch aussieht, könnte sich etwa Velázquez' *Christus im Hause von Maria und Martha* (vgl. LUKAS 10,38-42) ansehen, das etwa im gleichen Jahr wie unser Bild mit Küchenmagd und *Emmausmahl* entstanden ist. Außerdem hat es bekanntlich bei vergleichbarer Größe einen sehr ähnlichen Bild-im-Bild-Aufbau.



Diese drei Tellerschalen begraben einen umgestoßenen Becher so unter sich, als wären sie schwere gewölbte und geschichtete Steinplatten. Und dieser Becher darunter begräbt unter sich wiederum wohl eine weitere schwärzliche Becherschale, die unter ihm ruht. Oder es handelt sich hier um einen dunklen Einblick in seine innere Glasur. Es wirkt allemal so, als habe sich diese dunkle Becheroberfläche in eine ovale glatte und selber spiegelnde Höhle verselbständigt, die eben von der hellen Becher-›Platte‹ zugedeckt ist, die schwer über ihr ruht. Oder aber dieser Keramikbecher würde sich mit seiner eigenwilligen dunkel-glänzenden Gestaltungsmaßnahme gerade besonders bemüht zeigen, wie *dunkel-leer* zu wirken? Mit seinem Lichtreflex ist dieser unterste Becher noch eine Reminiszenz, ein neuer Anklang des hellen glitzernden Strahlens, das sich in der Kupferschüssel auf der anderen Seite gesammelt hat. Ich soll das eine als leises Äquivalent, bzw. als metonymische Verschiebung für das andere sehen.

Es handelt sich hierbei um einen Eindruck, der sich in seiner reinen Phänomenalität an dieser Stelle aufdrängt. Ein intuitiver Eindruck, der »die gegenständliche Wirklichkeit souverän außer Geltung setzt, obwohl er an ihr erscheint«. (BRÖTJE 2012a, 247) In gewisser Weise geht es – so wie es die *Emmaus*-Jünger im fiktiven *Lukas*-Text erfahren haben – um ein »Aufgetan-Werden der Augen« für das, was sich für die Berufenen dann wie von selbst offenbart. Wenn die in den Dingen schlummernde Verfasstheit entdeckt wird, wenn die Augen nicht mehr »festgehalten« sind, dann entspricht dies der mysteriösen Offenbarungserfahrung, die darin besteht, in einem vorher fremden Menschen bei Tisch die Anwesenheit eines ersehnten Auferstandenen zu erkennen.

Es geht hier nicht länger nur um die sachlichen Gegebenheiten eines zeitgenössischen Kücheninventars, sondern um das, was dieses gezielt transzendiert, was sich an ihm überschreitet. Es geht um die Ausdrucks-



Abb. oben:
D. VELÁZQUEZ:
*Christus im
Hause von Ma-
ria und Martha*,
ca. 1618, 63 x
103 cm Öl, auf
Leinwand. Lon-
don. Ausschnitt
mit schwarzem
Teller

LUKAS 24,31

EBD., 24,16

bedeutung der Phänomenwelt selbst, also um den transempirischer Suggestiveindruck, den die Dinge über ihr vordergründiges Dasein hinaus im Sehprozess hinterlassen. Und das ist in diesem Fall der Eindruck einer leeren, felsig vor mir aufgetürmten, überwölbt und so daliegend errichteten ›Grabstätte‹.

Die bildimmanente Eigenlogik sieht demnach folgendermaßen aus: Im Hintergrund, in der Hinterstube oder in einem »nur visionär gegebenen Raum« (MESSERER 1956, 203), zeigt sich die erzählte Begegnung mit dem auferstandenen Gottessohn. Dieses Selbstoffenbarungserlebnis während des *Emmausmahls* wird in der diesseitigen, alltäglichen Welt des Küchenmädchens metaphorisch in der aufnahmebereiten Kupferschüssel ›in Empfang‹ genommen und im dahinter aufrechtstehenden Krug ›bewahrt‹. Dem entspricht nun auf der anderen Bildhälfte die tönernerne Teller-Becher-Zusammenstellung. Diese erweist sich bei einem näheren deutenden Hinsehen erscheinungsverfasst als Formulierung eines aufgehäuften leeren ›Grabhügels‹.

Die Unwillkürlichkeit dieses Formeneindrucks bestätigt sich zum Beispiel auch dann sofort, wenn der hier aufgehäuften Geschirrberg mit einer sehr ähnlichen Stapelung verglichen wird. Diese befindet sich am Rand von Velázquez' Bild *Zwei Männer bei der Mahlzeit*, das im selben Zeitraum in Sevilla entstanden ist.* Offensichtlich ist alles ziemlich identisch inszeniert, mit der einen Ausnahme, dass sich im Vergleichswerk unter der untersten kleinsten Schale kein schwarzes Etwas mehr befindet. Stattdessen ist dort der Stößel, der zum ebenfalls mitgezeigten Mörser gehört, dabei, sich in dieses unausgefüllte Innere zu schieben. Anspielungen... Um so auffälliger und vielsagender ist deshalb die schwarz-glänzende Ovalausprägung im *Emmaus*-Bild. Denn über sie stülpt sich alles mit dem erdrückenden Eindruck, sie alsbald unter sich

*zur Beschreibung des Geschirrhauens vgl. schon JUSTI 1888, 132.

Abb. links: D. VELÁZQUEZ: *Zwei Männer bei der Mahlzeit*, ca. 1618-1620, 64 x 104 cm, Öl auf Leinwand. London, Ausschnitt, linke untere Bildhälfte



›begraben« zu haben. Dabei ist schon des Öfteren davon gesprochen worden, dass Velázquez' Gemälde – und speziell seine frühen stillebenhaften *Bodegones** – so etwas wie »den zweiten Blick brauchen«. Wie später auch Giorgio Morandi »entdeckt Velázquez das Wesentliche im Gewöhnlichen« (RAUTERBERG 2014) Aber das braucht meine Aufmerksamkeit und meine Selbstbeobachtung. Es braucht meine Aufgeschlossenheit, die gerade jetzt in dieser bedrückenden Zeit vielleicht erhöht ist.

Aber was soll man, was soll ich nun mit dem bisher Erschlossenen anfangen? Und was sollte es des Weiteren und noch darüber hinaus noch besagen, dass die eigenartige, in der rechten Bildecke angebrachte Korb-Konstellation – mit den beidseitig herunterhängenden Tuchenden – meinen Blick schließlich auf den Mörser aus Bronze überträgt und dann herunterleitet?

Wieviel *Himmelfahrt* steckt in einem Phallussymbol?

Zunächst muss eines noch erwähnt werden: Man darf sich natürlich auch nicht selbst täuschen. Es sollte bei all dem bedacht werden, dass die bisherigen Sehbefunde ihren Sinn aus der leitverbindlichen christlichen Grunderzählung, der Auferstehungsgeschichte, erhielten, die sie überformt. Möglicherweise erlebe ich hier nur bestätigend, was ich als textuellen Ereigniszusammenhang natürlich bereits vorausgesetzt habe?

Aber ganz so kommt es mir nun dennoch nicht vor. Das Bild selbst gibt die entsprechenden Stichworte der Phänomenbedeutung dadurch vor, dass es in der oberen Ecke den Auslegungsschlüssel – den kleinen Ausschnitt des *Emmausmahls* – als die DNA aller weiter folgenden Bilddetails angibt.

Eine *exegetische Phänomenologie*, beziehungsweise eine *phänomenologische Exegese* spürt dann nicht lediglich den Verknüpfungen, Stadien und der in den Gegenständen selbst waltenden Eigenlogik der Auferstehungsgeschichte nach. Sondern sie sucht dabei auch nach den bildlichen Übersetzungen, die vielleicht das formulieren, was in den Evangelien unausgesprochen bleiben musste.

Es hat sich also dieser Ersteindruck eingestellt, dass mein Blick über das Tuchende nach unten zur Endverfestigung des stabil dastehenden Mörsers am rechten Bildrand entlang nach unten

*»Das Wort benennt gegen 1610 den Keller oder die Vorhalle im Erdgeschoss, in der sich die eigentliche Schenke (Bodega) befindet.« (MOSER 2014, 51)





geleitet wird. Zugleich gilt es, noch eine weitere signifikante Bewegung hin zu diesem massiven und reich verzierten Metallbecher zu beachten. Es ist die wie vereinsamt abgelegt erscheinende Knoblauchknolle selbst, die hier einen eigenbewegten Implus aussendet. Und zwar vermittelt sie mir (über die sachfixierte Tatsache, eine gebräuchlichgewöhnliche Knoblauchzwiebel zu fingieren) eine darüber hinausgehende eher feierliche Sehanleitung. Ihrer gestalterischen Entwicklung wohnt eine übermotivische, eine übersachliche performative Kraft inne. – Denn diese vereinzelt Knoblauchzwiebel ist, vor sich her kriechend, ebenfalls auf dem Weg zu dem schweren Bronze- oder Messingmörser.

Mit dem Zwiebelkopf nach vorne (also mit den verdorrten, kurz abgeschnittenen Resten der Lauch-Haare auf der Oberseite voran) schiebt sich diese selbstbedeutsame Knoblauch-Figuration wie eigenlebendig auf den Fuß des Metallbechers zu. In einer nur in der Malerei möglichen, alles alltägliche überschreitenden Erlebnisanmutung, bewegt sie sich – ihrem eigenen Schattenwurf folgend und den bauchig-weißen Knollenleib nachschleppend – vom Teller->Grab< weg auf den Bildrand zu.

Verdeckte Binnenformen zeichnen sich hinter der trockenen, papierigen Zwiebelhülle ab, die sich um die einzelnen Zehen zusammengezogen hat. Aber darüber hinaus erweist sich diese Knollenbildung zuletzt auch – in einer Transformation des vorwärtsstrebenden Tischtüchleins im Vordergrund – als dessen Zusammenziehung und Verhärtung zu einem einzigen weißen ›Kern<.

Während sich also das kleine Tuch, das auf dem Tisch liegt, angesichts des Auferstehungsmahls als Vorankündigung einer künftigen Altardecke zu verstehen gab, hat nun auf der anderen Schmalseite des Bildes die Weiß-Knolle den Einflußbereich des Becherdunkels, das unter den Tellern begraben ist, verlassen. Ist also die quasi-menschliche Artikulation der Zwiebel so im Geschehensvollzug des Bildes angelegt, dass ich zu dem Schluß kommen soll, dieser kleine knollige Akteur habe in meiner Vorstellung das ›Grab< verlassen? Kann es sich so verhalten?

Ist erst einmal eine Denkpause nötig? Es mag nun die ein oder anderen geben, denen der hier zur Sprache kommende phänomenologische Anschauungsstil oder die Manier nicht ganz gefällt. Vielleicht ist sie ja auch einen Tick weit dem fiebrigen *Corona*-Virus geschuldet? Aber was tun wir eigentlich, wenn wir in und mit den malerischen Phänomenen denken und sie so mit Energien und Bedeutungen aufladen?

Der griechische Philosoph Heraklit soll sich einer Anekdote nach einmal in der Küche an einem Backofen gewärmt haben, als ihn neugierige und zaudernde Besucher aufsuchten, die wohl ein für den großen

antiken Denker atmosphärisches Ambiente erwartet hatten. Als Heraklit ihre Überraschung bemerkte, soll er, den Gästen Mut machend, entgegen haben: »Auch hier nämlich wesen die Götter an«* – also auch dann, wenn man nur in einer Küche an einem ganz alltäglichen Backofen steht. Gemeint war damit wohl: Das Göttliche kann sogar in einer Küchensituation anwesend werden, wenn und solange ich sie dort zur Sprache bringe, was der Philosoph mit seiner Äußerung ja gerade tat. Etwas zur Sprache zu bringen – das ist es, was bei Velázquez an den umgelegten Tellern, den Bechern, dem Knoblauch und den Schattenwürfen passiert ist.

*Vgl. diese Episode bei HEIDEGGER 1946, 355

Heraklits fremdelnde Besucher sind auf den ersten Blick »ratlos«. Sie glaubten, »den Denker in Verhältnissen antreffen zu müssen, die gegen das übliche Dahinleben der Menschen überall die Züge der Ausnahme und des Seltenen und damit Aufregenden tragen. [...] Stattdessen finden die Neugierigen Heraklit bei einem Backofen«. Aber die Anekdote läuft eben darauf hinaus, dass im Vertrauten und »im Umkreis des Geheuren«, das Außergewöhnliche, das Ungeheure »anwesen« kann. (HEIDEGGER 1946, 355f.) So ist es auch bei diesem Küchen-*Emmausmahl*. Und so ist es, wenn es gut geht, in der Bildphänomenologie überhaupt – vorausgesetzt: wenn und solange ich dieses Ungeheure dort zur Sprache bringe.

In dem schweren Mörserbecher ruht griffbereit ein dazugehöriger passender Stößel, der von der Becherwand gestützt schräggehend in die Diagonale nach oben zeigt. Der Mörser selbst weist auf seiner Außenseite, anders als in anderen Küchenszenen bei dem Spanier, eine herausgetriebene umlaufende Ornamentik auf: so etwas wie einen Löwenkopf. Der linke, ins Profil gedrehte Ornamentkopf ist dabei nach unten hin mit dem Kopf der Zwiebel in Abstimmung gebracht. Auf diese Weise arbeitet das Bild den ›intentionalen‹ Bezug der Knolle zum Mörser weiter heraus, indem es an dieser Stelle ein Gesicht aus der Messingwand treibt. Dabei darf nicht vergessen werden, aus welchem rein optischen Grund dieser Mörser auch noch seine horizontalen Schmuckringe unter- und oberhalb der Köpfe hat: Ohne diese Streifen würde meine Blickwanderung, die zugleich eine imaginäre Bewegung der Knolle nach rechts hin ist, schwächeln. Erst diese hervorgehobenen Becherlinien bewirken wie zur Bestätigung die noch benötigte Dynamik für den angeregten Schimpuls: Knolle kommt vom ›Grab‹ zum Mörser.



Es ließe sich also folgendes sagen:

»[U]nter den Augen aller, unbeachtet über Jahrhunderte« und »hinter dem Vertrauten« habe Velázquez »Gewohntes um[ge]schaffen und geschickt übersteigert«, »nach seinen Zielen umgeformt oder in wechselndem Miteinander die Wirkung verdichtet«. Wenn dem so wäre und wer auf etwaigen »verborgenen Sinngefügen besteht« – wer also »Hintergedanken« zu einer »zweiten Bedeutungsebene« pflegt (MOSER 2014, 64, 74ff.), der muss sich auch ganz darauf einlassen und angeben, worin sie konkret bestehen. Dies aber wurde noch nie wirklich ausgeführt.

Wenn also tatsächlich angenommen wird, dass die nichtmenschlichen Akteure eine Hauptrolle spielen und dass sie also »Komparsen« und »Schauspieler« sind (EBD.), dann sollte man nun – nach all dem, was bisher rein phänomenologisch sehbar wurde – davon ausgehen, dass sich also in Velázquez Küchenszene mit *Emmausmahl* das Auferstehungsgeschehen in der Modellwelt der Dinge wie von selbst reinszeniert.

Dass der Auferstehungsleib Christi dabei in der vorgeblichen Realität in Gestalt einer gewöhnlichen Knoblauchzwiebel erscheint, wäre nur eine folgerichtige Projektion. Mit dieser Knolle verbindet sich für das anschauliche Denken das, was den Auferstehungskörper ausmacht: Im »Eigenvermögen des Kunstwerks«* stiftet die Malerei hier eine einmalige lebendige und selbstsprechende Metapher. In unserem Fall wäre die Knoblauchzwiebel das ausdrucksstarke Körper-Äquivalent – die bildinterner Analogiebildung – für die paradoxe Zweigestaltigkeit des Auferstehungsleibes**: Die schälbare Lauchknolle ist von außen nicht das, was sie in ihrem Inneren beheimatet. Ihre papierene Außenhaut ist nicht mit ihrem Innenleben identisch. Stattdessen besitzt sie Schalen, Hüllen, Schichten und innere Zehen.

Und diese knollige Figur ist also, wie schon bemerkt, auf dem Weg zum Mörser, der sich mit seinem dazugehörigen Stößel aufnahmebereit an den Bildrand gerückt hat. In ihm wird der Knoblauch verarbeitet, gestoßen und transformiert werden. In ihm wird der geschälte Zwiebelleib seine endgültige Metamorphose erfahren und seine Aromen voll entfalten. Dass dem Knoblauch dieses Schicksal bereitet wird, hat Velázquez in einem im selben Jahr entstandenen Werk eigens ausgeführt. In diesem *Bodegón* liegt neben dem Mörser eine ganze Zwiebel sowie die leeren Schalen einer weiteren.

Wenn aber diese Folgebestimmung für die kleine Knolle »vorherbestimmt« und unausweichlich und

*BRÖTJE 2012a, 126f.

Es geht hier überhaupt nicht um eine ikonographische Kodifizierung; was auch immer Knoblauch um 1618 symbolisiert haben mag.

**siehe zur paradoxen Körperlichkeit Christi hier S. 38, 80, 139, 160



D. VELÁZQUEZ: *Eine alte Frau brät Eier*, 1618. 100 x 119 cm, Öl auf Leinwand. Ausschnitt: Mörser mit ganzer und geschälter Zwiebel

dieser reich geschmückte Mess(ing)-Becher in Erwartung ihrer Aufnahme ist, dann fragt man sich unweigerlich, was denn die Endbestimmung dieser Prozedur sein kann?

In seiner ganzen metallischen Undurchdringlichkeit ist der Mörser einerseits die *Black Box* des Bildes. Es wird uns für immer verwehrt bleiben, hineinzusehen. Andererseits aber trägt das Gemälde Sorge dafür, dass das bildeigenlogisch inszenierte *Happy End* der Story bis zum Schluss weiterverfolgt werden kann. Der im Mörser steckende Stößel steht, schräg nach oben zeigend, ab wie ein zu offensichtlich geratenes Phallussymbol. »Natürlich« steht ein Stößel immer genau so in einem Behältnis, wenn er so abgelegt wird, wie er hier hineingesteckt wurde. Aber »der gewarnte Betrachter« hat nun darüber hinaus zu »sehen gelernt«. (MOSER 2015, 74) Denn wenn ein solcher Stößel Bildphänomen wird, dann ist er eben nicht mehr die bloße Darstellung einer Sache. Stattdessen geht es dann um die Anschauung der produktiven »Bildprozesse« und um das, »was das Bild als es selbst hervorbringt«. Und »Anschauung« ist im Fall der Malerei »die produktive Tätigkeit des Subjekts am Bild«. (BÄTSCHMANN 1984, 126ff.)

Das Phallussymbol selbst ist offensichtlich viel zu banal. Darum geht es hier nicht. Dem Stößel *als* Phallussymbol, das heißt *dem Symbol selbst*, muss darüber hinaus eine weiterreichende metaphorische »bildsprachliche« Bedeutung übertragen worden sein, beziehungsweise von mir aus aktiv übertragen werden. Dazu müssen zwei semantische Felder« zu einer »neuen und überraschenden Gleichsetzung« gebracht werden. Die Eigenschaften des einen werden so »modifiziert« in die des anderen Feldes hinein-»projiziert«. (RIMMELE 2011, 2ff.)

Wenn unsere *visuelle Exegese* entlang des *Emmausmahls* und der Auferstehungsgeschichte nicht ganz abwegig verlaufen sein sollte, dann müsste hier alles mit einer *Himmelfahrt*, dem Versprechen vom Anfang vom Ende, dem Versprechen der Auferstehung von den Toten, ausgehen. Eine metaphorische Bildsprache »verkoppelt Heterogenes«, wodurch ein »Denk- und Deutungsraum« entstehen kann. (vgl. EBD., 12) Der Stößel als Phallussymbol öffnet das sexuelle Bedeutungsfeld des potenten und fruchtbaren erigierten männlichen Glieds. Im übertragenen Sinne – in den Stößelstil- und in den Auferstehungszusammenhang übertragen – wird also die Metapher der



GIOTTO: *Himmelfahrt*, 1305.
Arenakapelle, Padua. Ausschnitt,
spiegelverkehrt, js

LUKAS 24,51
»...fuhr auf
gen Himmel«
(Lutherbibel)

Himmelfahrt Christi wieder aufgenommen in der Bildsprache des mächtigen Stößel-Phallus. Ich projiziere die Erzählung, dass der auferstandene Gottessohn am Ende der Geschichte »zum Himmel emporgehoben« worden sei, in den emporgerichteten und nach oben weisenden Stil des Stößel-Phallus hinein. Das eine steht jetzt stellvertretend für das andere. Und dass die Darstellung der *Himmelfahrt* metaphorisch schon in der strahlenden ›Aura‹ einer phallusartigen Hülle verbildlicht wurde, zeigte schon Giotto's *Himmelfahrt* in der Arenakapelle in Padua.

Immerhin Hoffnung:

SAFRANSKI
1994, 381

»Die Phänomenologie erlaubt auch noch
in einer absurden Welt – das Glück der Erkenntnis«

Aber der Stößelkopf im Mörser zeigt nicht direkt himmelwärts und in einen Bereich der Transzendenz. In Velázquez' Bild gibt es überhaupt keinen Wolkenhimmel, sondern lediglich den kargen Innenraum zu sehen. Stattdessen weist die Griffspitze direkt schräg empor zu einem anderen Phänomen – einem wolkigen Schatten, der sich an einer Rückwand abzeichnet und aufwirft. Dieser befindet sich wiederum in der anderen, linken ›Realitätsebene‹ der Magd. Diese ist, wie schon gesehen, durch die vertikal verlaufende Trennungslinie der Mauerkante von der kleinen Modellwelt der Ding-Akteure auf der anderen Seite separiert.



Dieser Wandschatten machte vorher schon einen mysteriösen Eindruck. Einerseits soll er wohl sachlich gesehen von der jungen Küchenhilfe stammen. Aber andererseits will nicht ganz plausibel werden, wie genau diese Schattenform alleine von der Magd verursacht worden sein kann. Viel eher sieht es erscheinungsverfasst so aus, als müsse die Beziehung vom bemalten Tonkrug zur Schattenentwicklung stärker noch beachtet werden. Dass die Lichtverhältnisse im Bild teils bewusst irritierend ausfallen, zeigt auch eine weitere kleinere Farbverdunkelung, die im Rücken der Figur hervortritt und die ebenfalls wohl als Körperschatten des Mädchens aufgefasst werden soll.



So oder so bleibt der vom Stößel her jetzt aktualisierte Wandschatten, der aussieht wie ein überdimensionaler Daumenabdruck doppeldeutig. Wenn man ganz genau hinsieht, wird die Assoziation, dass ein ›Daumenabdruck‹ kommuniziert werden soll durch ein Bilddetail nachdrücklich unterstützt. Der Daumen der Magd kommt genau dort zum Vorschein, in Inneren des Krughenkels, wo die Entwicklung des Wandschattens ihren Ausgangspunkt nimmt. Dabei entsteht die Anschauungsanmutung, dieser Daumen-Schatten sei aus dem Krug – wie der ›Geist aus der Flasche‹ – hervorgekommen und steige nun kegelförmig wie eine emporsteigende Wolkengestalt aus ihm heraus. – Und mit ihm wird mein Blick von dem Weinkrug, der zum Ausschank bereit steht, hochgeführt in die Nachbarschaft des weißen Tuchendes im geflochtenen Korb.



Aber diese ganze Konstellation dort oben in der rechten Bild-ecke ist wiederum nicht nur das, wonach es aussieht. Die dem Tuch-Korb-Ensemble innewohnende Phänomenbedeutung lässt sich leicht an dem schon herangezogenen Bild der *alten Frau, die Eier brät* ablesen. In diesem Werk kommt ebenfalls der Korb mit dem Tuch an der Wand in variiert Form zur Sprache. Und auch dort ist er so angebracht, dass er mit seinem Griff an einem einzelnen Nagel aufgehängt ist. Ganz rechts daneben aber zeigt Velázquez dann eine große Küchen-, eine Balkenwaage! Dort im Bild ist also »diese Waage und das Strohkörbchen an der Wand« zusammen zu sehen – zusammenzusehen. (JUSTI 1888, 134)



Ausgerechnet eine solche Waage also. Woraus nun mit großer Evidenz die Anregung resultiert, in unserem Küchenbild mit *Emmausmahl* in Er-



D. VELÁZQUEZ: *Eine alte Frau brät Eier*, 1618. 100 x 119 cm, Öl auf Leinwand. Ausschnitt: Korb mit Tuch und daneben eine Balkenwaage an der Wand

mangelung einer wirklichen Waage, das Strohkörbchen mit seinen seitlich heraushängenden Tuchenden bildsprachlich für eine Balkenwaage mit ihren stofflichen Waagschalen zu nehmen. Nach dem Urteil dieser ›Waage‹ ist die Balance der Gewichte aus dem Gleichgewicht gekommen und hat sich auf der rechten Seite leicht nach unten abgesenkt. Diese ›Schale‹ wiegt demnach etwas schwerer. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den nach rechts hin auslaufenden Schattenwurf auf der anderen Seite des Tuches, was die Waagschale am Bildrand optisch noch weiter herunterzieht.

Aber was wird hier zum Schluss ›in die Waagschale‹ geworfen, was gegeneinander abgewogen? Denn die Auferstehungsgeschichte endet ja nicht wirklich mit der *Himmelfahrt*, sondern weiter heißt es dann:

»¹⁵Dann sagte er zu ihnen: Geht hinaus in die ganze Welt und verkündet das Evangelium der ganzen Schöpfung! ¹⁶Wer glaubt und sich taufen lässt, wird gerettet; wer aber nicht glaubt, wird verurteilt werden. [...] ¹⁹Nachdem Jesus, der Herr, dies zu ihnen gesagt hatte, wurde er in den Himmel aufgenommen und setzte sich zur Rechten Gottes.« (MARKUS 16,15-19)

Es muss also noch etwas kommen. Das Bild lässt sich mit der in der Tischplatte angelegten Logik von links nach rechts lesen. So stellt man fest, dass die Küchenplatte den Vordergrund nicht durchgängig beherrscht. Sie beginnt vom linken Rand abgerückt so, dass ihre Seitenkante zu sehen ist, während sie sich nach rechts hin angeschnitten und aus dem Bild laufend zeigt. Das bedeutet aber nicht, dass das Bild sich als ein Zimmerausschnitt zu verstehen geben will. Im Gegenteil. Die bildlogische Funktion besteht gerade darin deutlich zu machen, dass un-



R. VAN DER WEYDEN: *Jüngstes Gericht*, um 1450. Hôtel-Dieu, Beaune, Frankreich. Ausschnitt

terhalb des *Emmausmahls* ein klarer Anfang, ein Neubeginn gesetzt ist. Aber mit der Metapher der Körbchen-Waage, die wie der Tisch selbst angeschnitten ist, deutet sich eine thematisch-theologische Unabgeschlossenheit der Szene an. Denn irgendwann, am Ende der Zeit, gibt es eine letzte versprochene Hoffnung: Wer glaubt, so heißt es, dem werden am *Jüngsten Tag* seine Sünden gnädig vergeben, weil Jesus sie schon für alle Christen im Opfertod auf sich genommen hat. In der Vorstellung vom *Jüngsten Gericht* tritt die Menschheit so vor den Christus-Thron des Weltenrichters, damit ein Jeder in seiner weltlichen Schuldigkeit gewogen werde. Aber dies steht noch aus und daher kann Velázquez' Werk auch an dieser Stelle noch nicht ganz abgeschlossen sein. In der prophetischen Vision des Ich-Erzählers *Johannes* heißt es zu diesem vorhergesehenen Weltende:

»¹³Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren; und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet, jeder nach seinen Taten. ¹⁴Der Tod und die Unterwelt aber wurden in den Feuersee geworfen. Das ist der zweite Tod: der Feuersee. ¹⁵Wer nicht im Buch des Lebens verzeichnet war, wurde in den Feuersee geworfen. (JOHANNES; Offenbarung 20,13-15)

Wiegen die unbereuten Sünden schwerer und neigt sich die Schale nach unten, steht ewige Verdammnis bevor. Ansonsten erwartet den Gläubigen die Hoffnung, in ein *ewiges Leben* im *Jenseits* aufzusteigen...

... Aber davon sind wir für immer weit entfernt. Im *Corona*-Wahn habe ich alles *Sehbare* und möglicher Weise sogar *das Unsehbare* gesehen. Das kursierende fiebrige Virus hat den einsamen Phänomenologen, der an seinem Schreibtisch eine neue Fragwürdigkeit entdeckt, vielleicht soweit erfasst, dass er sich hinreißen ließ zur Schau – zu einer Bildanschauung, die Velázquez' karge Küchenlandschaft intuitiv zum theologischen Großschauspiel, rund um das *Emmausmahl* und die Auferstehungsgeschichte, hatte werden lassen. Das geschieht so nicht jeden Tag. Der Philosoph Martin Heidegger wusste, dass es für das Erlebnis einer gesteigerten Existenzwahrnehmung und eines »entschlossene[n] Daseins« – so wie jetzt – gerade auf die Gunst oder auch die Ungunst der Stunde ankommt.* Die Gunst in der Ungunst bestand hier darin, dass meine Einstellung es den Phänomenen besser erlaubte, sich zu zeigen. Pathetisch rezitiert: Das Seiende – und sei es nur in der Bildlandschaft – wurde seiender.

*HEIDEGGER
1927b, 298.

»Die Phänomenologie erlaubt auch noch in einer absurden Welt das Glück der Erkenntnis«, so hieß es in der letzten Zwischenüberschrift. Aber warum eigentlich? Weil die phänomenologische Bildanschauung eine leidenschaftliche Sisyphos-Arbeit ist, die heute den widersinnigen äußeren Umständen der Erkrankung der Welt die winzige Erkenntnis entgegensetzt, die in einer ›wandernden‹ Knoblauchknolle entdeckt werden kann. Es ist das ›Auskosten‹ des Selber-Hinsehens, wenn sich in der eigenen Anschauung das angezeigte Phänomen ›erfüllt‹. Auf diese Weise ist hiermit vielleicht auch ein schmales *Buch des Lebens* entstanden... Und all das, ohne im Treibgut der Bilddetails die weiße Küchenhaube der Magd erwähnt und berücksichtigt zu haben – was eigentlich nicht geht, denn jedes kleinste Detail hat seinen Eigensinn. Es muss also noch und noch und immer noch weiter geschaut werden.

Ende

(des *Corona*-Traums)

Anhang

Bibliographie

- Achilles**, Oliver (2018); »Noli me tangere«. Online-Ressource: <https://auslegungssache.at/7531/noli-me-tangere/>
- Adam**, Jens (2001); Das leere Grab als Unterpfand der Auferstehung Jesu Christi. Der Beitrag von Hans von Campenhausens. In: H.-J. Eckstein, Michael Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 59-76.
- Alberti**, Leon Battista (1436); Über die Malkunst. Wiederabdruck Oskar Bätschmann (Hg.), Darmstadt 2002. https://it.wikisource.org/wiki/Della_pittura/Libro_secondo
- Ascione**, Gina Clara (1982); Louis Finson. In: C. Whitfield u. J. Martineau (Hgg.): Paintings in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano. London.
- Assmann**, Jan (1997); Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur. Wiederabdruck 6. Aufl., Frankfurt am Main 2000.
- Assmann, Jan (1998); Moses und Echnaton: Religionsstifter im Zeichen der Wahrheit. In: Bärbel Köhler (Hg.): Religion und Wahrheit. Religionsgeschichtliche Studien. Wiesbaden, 33-44.
- Assmann, Jan (2001); Bilderverstrickung. Vom Sinn des Bilderverbots im biblischen Monotheismus. In: Gerhart v. Graevenitz, St. Rieger, F. Thürlemann (Hgg.): Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Tübingen, 59-75.
- Assmann, Jan (2003); Die mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus. München, Wien (bes. 5. Kapitel. »Die psychohistorischen Konsequenzen des Monotheismus«).
- Assmann, Jan (2004); Der hebräische und der ägyptische Mose. Bilder und Gegenbilder. In: M. Oeming, K. Schmid, M. Welker (Hgg.): Das Alte Testament und die Kulturen der Moderne. Münster, 147-155.
- Assmann, Jan (2005a); Die Mosaische Unterscheidung in Arnold Schönbergs Oper. *Moses und Aron*. In: Musik & Ästhetik 9, Nr. 33, 5-29.
- Assmann, Jan (2005b); Monotheismus und die Sprache der Gewalt. In: Peter Walter (Hg.): Das Gewaltpotential des Monotheismus und der dreieine Gott. Freiburg, Basel, Wien, 18-38.
- Bal**, Mieke (1999); Quoting Caravaggio. Contemporary Art – Preposterous History. Chicago.
- Bätschmann**, Oskar (1984); Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik – Die Auslegung von Bildern. Darmstadt.
- Baxandall**, Michael (1972); Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung in Italien des 15. Jahrhunderts. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1987.
- Beck**, Herbert (1976) u. Wolfgang Beeh, Horst Bredekamp; Sinnentleerung der Kunstgeschichte. In: Kritische Berichte, Jahrgang 4, Heft 4. Gießen, 39-46.
- Bell**, Janis C. (1995); Light and Color in Caravaggio's »Supper at Emmaus«. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 31, 139-170.

- Bellori**, Giovan Pietro (1672); Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio / Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Wiederabdruck: Valeska von Rosen (Hg.). Göttingen 2018.
- Bellucci**, Roberto (2017) u. Marco Ciatti, Cecilia Frosinini; Caravaggio: restauri e indagini all'Opificio delle Pietre Dure. In: Vodret, Rossella (Hg.): Dentro Caravaggio. Milano, 339-354.
- Belting**, Hans (1990); Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München. 6. Aufl. 2004.
- Berger**, Klaus (1984); Exegese des Neuen Testaments. Neue Wege vom Text zur Auslegung. 2. durchgesehene Aufl. Heidelberg.
- Bernet**, Rudolf (2009) (Hg.): Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. München, Paderborn.
- Bersani**, Leo (1998) u. Ulysse Dutoit; Caravaggio's Secrets. London.
- Bilzer**, Bert (1958) u. Jürgen Eyssen u. Otto Stelzer (Hgg.): Das große Buch der Kunst. Bildband – Kunstgeschichte – Lexikon. Braunschweig.
- Blümle**, Claudia (2012); Visuelle Emergenz. In: Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hgg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München, 189-222.
- Blum**, Gerd (2014); Das Kunstwerk als Modell für Gott. Die Umkehrung der Analogie von Gott und Künstler bei Leon Battista Alberti, Anton Francesco Doni und Giorgio Vasari. In: Christoph Bertsch, Viola Vahrson (Hgg.): Gegenwelten. Innsbruck, Wien, 304-315.
- Bockemühl**, Michael (1981); Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk. Mittenwald.
- Bockemühl, Michael (1988); Abstrakte Kunst und die ästhetische Wirklichkeit. In: Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst. Stuttgart, 77-92.
- Bock v. Wülffingen**, Ordenberg (1956); Raffael. Die Verklärung Christi. »Die Transfiguration«. Stuttgart.
- Bodart**, Didier (2007); Louis Finson (Bruges, 1585 – Amsterdam, 1617) et Naples. In: Les cahiers d'histoire de l'art. No. 5, 26-35.
- Boehm**, Gottfried (1980); Bildsinn und Sinnesorgane. In: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, 118-132. Wiederabdruck in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln, 148-165.
- Boehm, Gottfried (1985); Werk und Geschichte. In: Kunstchronik, Jg. 38, 195-196, Beitrag zum XIX. Deutschen Kunsthistorikertag 1984. München.
- Boehm, Gottfried (1991); Plädoyer für den Umweg. In: Frankfurter Rundschau Nr. 162, 16. Juli, 9.
- Boehm, Gottfried (2004); Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. Wiederabdruck in: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007/2010, 34-53.
- Boehm, Gottfried (2012); Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Ders. u. Matteo Burioni (Hgg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München, 29-93.
- Bogen**, Steffen (1999); Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas. In: Sachs-Hombach u. Klaus Rehkämper (Hgg.): Bildgrammatik: interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Magdeburg, 187-206.

- Bologna**, Ferdinando (2005); Caravaggio. The Final Years (1606-1610). In: S. Cassani u. M. Sapio (Hgg.): Caravaggio, the final years. The National Gallery, London. Napoli, 16-47. Reprinted.
- Bonanno**, Giovanni (2009); Michelangelo Merisi: oggi vi svelo un grande segreto. <https://archivioophenvirtualart.blogspot.com/2010/02/grandi-mostre-caravaggio.html>
- Braunfels**, Wolfgang (1951); Die Auferstehung. Düsseldorf.
- Brehm**, Margrit Franziska (1992); Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.
- Brötje**, Michael (1988); J.L. David »Der Tod des Marat«. Zur Transzendierungsqualität des Kunstwerks. In: D. Hees u. G. Winter (Hgg.): Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag. Duisburg.
- Brötje, Michael (1990); Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft. Stuttgart.
- Brötje, Michael (2001); Bildsprache und intuitives Verstehen. Hildesheim, Zürich, NY.
- Brötje, Michael (2012a-c); BildSchöpfung, Bd. I-III. Petersberg.
- Brumlik**, Micha (1994); Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot. Frankfurt am Main.
- Bultmann**, Rudolf (1941); Das Evangelium nach Johannes (KEK II), Wiederabdruck Göttingen 1986.
- Capitelli**, Giovanna (2014); Two new Saint Sebastians for Louis Finson. In: Dies. u. Andrea G. De Marchi (Hgg.): Louis Finson. Business & Painting. Florenz, 27-47.
- Carr**, Dawson W. (2014); Velázquez in Sevilla. In: Sabine Haag u. Sylvia Verino (Hgg.): Velázquez. Wien; München, 19-32.
- Cassani**, Silvia (2005) u. Maria Sapio (Hgg.): Caravaggio. The Final Years. The National Gallery, London. Napoli. Reprinted.
- Christiansen**, Keith (2016); Study Day at Brera. Caravaggio. A question of attribution. Pinacoteca Brera. Mailand.
- Craig**, William Lane (1984); The Guard at the Tomb. In: New Testament Studies. 30, 273-281. Wiederabdruck in dt. Übersetzung: <https://de.reasonablefaith.org/schriften/wissenschaftliche-schriften/die-wache-am-grab-jesu/>
- Dal Bello**, Mario (2010); Die Bibel des Caravaggio. Bilder aus dem Alten und Neuen Testament. Regensburg.
- Dalferth**, Ingolf U. (2001) Volles Grab, leerer Glaube? Zum Streit um die Auferweckung des Gekreuzigten. In: Hans Joachim Eckstein u. Michael Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 277-309.
- Derrida**, Jacques (1964); »Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch«. Wiederabdruck in: Ders.; Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main 1972, 102-120.
- Derrida, Jacques (1993); Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin. Wiederabdruck in: Michael Wetzell u. Herta Wolf (Hgg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, 13-35.
- Dittmann**, Lorenz (1977); Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in der Malerei. In: Friedrich Piel u. Jörg Traeger (Hgg.): Festschrift für Wolfgang Braunfels. Tübingen, 93-110.

- Dittmann, Lorenz (1992); »Vom Anschaulichen ausgehen«. Eine Einführung in das Werk Wilhelm Messerers. In: Stephan Koja (Hg.): Wilhelm Messerer: Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Wien, Köln, Weimer 1992, 9-17.
- Döbert**, Marcus (2005); Die erloschene Stimme. Biblische Hermeneutik und postmoderner Wissensdiskurs. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. http://opus4.kobv/opus4-fau/files/.../Marcus_Doebert_Die_erloschene_Stimme.pdf Wiederabdruck: Ders.: Posthermeneutische Theologie. Plädoyer für ein neues Paradigma. Stuttgart 2009.
- Ebert-Schiffener**, Sybille (2002); Caravaggios Früchtekorb – das früheste Stilleben? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 65, 1-23.
- Ebert-Schiffener, Sybille (2009); Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. München. 2. Aufl. 2010.
- Eckstein**, Hans-Joachim (2001); Die Wirklichkeit der Auferstehung Jesu. Lukas 24,34 als Beispiel früher formelhafter Zeugnisse. In: Ders., Michael Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 1 -30.
- Eco**, Umberto (1983); Nachschrift zum Namen der Rose. Wiederabdruck 8. Aufl. München, Wien 1987.
- Eco, Umberto (1987); Welt als Text – Text als Welt. In: Ders.: Streit der Interpretationen. Konstanz, 15-29.
- Etzelmüller**, Gregor (2001); »Ich lebe, und ihr sollt auch leben!« Die Leiblichkeit des Auferstandenen und ihre Bedeutung für die Eschatologie. In: H.-J. Eckstein, Michael Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 221-236.
- Fendrich**, Herbert (1989); »...da gingen ihnen die Augen auf...« Zu Rembrandts Bild des Emmausmahls im Louvre von 1648. In: Katechetische Blätter. Zeitschrift für religiöses Lernen in Schule und Gemeinde Nr. 114, Ostfildern, 633-642.
- Fendrich, Herbert (1990); Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles. Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris.
- Fiensch**, Günther (1955); Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. Formgeschichtliche Voraussetzungen. In: W. Hager, M. Imdahl, G. Fiensch (Hgg.): Studien zur Kunstform. Münster, Köln, 71-121.
- Fiensch, Günther (1958); Eine thronende Madonna des 13. Jh. im Diözesan-Museum zu Münster. In: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Münster (Hg.): Festschrift für Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln, 37-52.
- Fiensch, Günther (1961); Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. (Jost Trier u. Otto Herding: Münstersche Forschungen. Heft 13) Köln.
- Finnern**, Sönke (2016) u. Jan Rügemeiner; Methoden der neutestamentarischen Exegese. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen.
- Frank**, Manfred (1990); Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main.
- Fried**, Michael (2016); The Moment of Caravaggio. Princeton, Oxford.

- Gadamer**, Hans-Georg (1960); *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 3. erweiterten Aufl. Tübingen 1975.
- Gadamer, Hans-Georg (1977); *Die Aktualität des Schönen*. Wiederabdruck Stuttgart 2009.
- Ganz**, David (2011); Einführung. In: Ders. u. Thomas Lentes (Hgg.): *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*. Berlin, 8-19.
- Gludovatz**, Karin (2004); *Fährten Legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*. Wiederabdruck München 2011.
- Göllner**, Reinhard (2010); *Auferstehung heute eröffnen*. In: Ders., Norbert Brieden, Christina Kalloch (Hgg.): *Emmaus: Auferstehung heute eröffnen*. Berlin.
- Gombrich**, Ernst H. (1977); *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Wiederabdruck Stuttgart, Zürich 1978, 2. Aufl. 1986.
- Grave**, Johannes (2011); *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*. Paderborn 2015.
- Gregori**, Mina (1982); *Caravaggio and Naples*. In: Clovis Whitfield, Jane Martineau (Hgg.): *Paintings in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*. London, 36-40.
- Gregori, Mina (1985); *Caravaggio Today*. In: John P. O'Neill, Ellen Shultz (Hgg.): *The Age of Caravaggio*. New York, 28-48.
- Haase**, Amine (2005); *Ein Zeuge der Zerrissenheit. »Caravaggio – The Final Years«*. In: *Kunstforum International*, Bd. 176. *Kunst und Spiel I*, 386-389.
- Hamburger**, Käte (1964); *Thomas Manns Mose-Erzählung »Das Gesetz« auf dem Hintergrund der Überlieferung der Überlieferung und der religionsgeschichtlichen Forschung*. In: Dies. (Hg.): *Thomas Mann. Das Gesetz. Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, Berlin, 57-112.
- Hartje**, Nicole (2006); *Katalog*. In: Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin (Hgg.): *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Osterfildern, 204-263.
- Heidegger**, Martin (1927a); *Phänomenologie und Theologie*. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1970.
- Heidegger, Martin (1927b); *Sein und Zeit*. 18. Auflage. Unveränd. Nachdruck der 15. Auflage. Tübingen 2001.
- Heidegger, Martin (1935); *Der Ursprung des Kunstwerks. Minimal abweichender*. Wiederabdruck Stuttgart 1992.
- Heidegger, Martin (1938/39); *Götter*. In: *Gesinnung*. Wiederabdruck in: *Gesamtausgabe* Bd. 66. 3. Abteilung. *Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes*. Frankfurt am Main 1997, 229-256.
- Heidegger, Martin (1946); *Brief über den »Humanismus«*. Wiederabdruck in: *Gesamtausgabe* Bd. 9. 1. Abteilung. *Veröffentlichte Schriften 1914-1976. Wegmarken*. Frankfurt am Main 1976, 313-364.
- Heidegger, Martin (1950); *Das Ding*. Wiederabdruck in: *Gesamtausgabe* Bd. 7. 1. Abteilung. *Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Aufsätze und Vorträge*. Frankfurt am Main 2000, 165-187.
- Heidegger, Martin (1955); *Über die Sixtina*. Wiederabdruck in: *Gesamtausgabe*. Bd. 13. *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1970)*, Frankfurt am Main 1983, 119-121.

- Held**, Jutta (1996): Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Berlin.
- Henrich/Iser** (1983); Entfaltung der Problemlage. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X. München, 9-14.
- Hentschel**, Anni (2015); Logos. In: Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.): Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. (WiBiLex) PDF.
- Hetzer**, Theodor (1931); Gedanken um Raffaels Form. 2. unveränderte Auflage, Frankfurt am Main 1957.
- Hetzer, Theodor (1935); Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt am Main.
- Hetzer, Theodor (1947); Die Sixtinische Madonna. Frankfurt am Main.
- Hockney**, David (2001); Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der alten Meister wieder entdeckt von David Hockney. Wiederabdruck München.
- Hoeps**, Reinhard (2007-14) (Hg.): Handbuch der Bildtheologie. Bd. 1-3. Paderborn.
- Hornik**, Heidi, J. (1999) u. Mikeal C. Parsons; Caravaggio's London ›Supper of Emmaus‹: A Counter-Reformation Reading of Luke 24. In: Christian Scholar's Review, Volume XXVIII, Number 4, 561-585.
- Huizinga**, Klaas (1996a); Lukas malt Christus. Ein literarisches Porträt. Düsseldorf.
- Huizinga, Klaas (1996b); Homo legens. Vom Ursprung der Theologie im Lesen. Berlin, New York.
- Huizinga, Klaas (1999); Der vor Augen gemalte Christus. Kleines Plädoyer für eine Inkarnationshermeneutik. In: R. Anselm, St. Schleissing, K. Tanner (Hgg.): Die Kunst des Auslegens. Zur Hermeneutik des Christentums in der Kultur der Gegenwart, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, 19-42.
- Imdahl**, Max (1955); Die Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard. Farbgebung – Malweise – Komposition. Wiederabdruck in: Ders. Gesammelte Schriften Bd. II. Frankfurt am Main 1996, 33-77.
- Imdahl, Max (1979a); Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. Wiederabdruck: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. III. Reflexion – Theorie – Methode. Frankfurt am Main 1996, 424–463.
- Imdahl, Max (1979b); Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Hgg.): Identität. Poetik und Hermeneutik Bd. VIII, 187-211.
- Imdahl, Max (1980a); Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 2. erw. Aufl., München 1988.
- Imdahl, Max (1980b); Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto. Wiederabdruck in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. III. Frankfurt am Main 1996, 465-500.
- Imdahl, Max (1983); Kreide und Seide. Zur Vorlage »Fiktion and Reality in Painting« von M. Podro. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik, Bd. X. München, 359-363.
- Imdahl, Max (1985); »Wilde Ontologie« - Ästhetische Kohärenz. In: Kunstchronik, Jg. 38, 189-195, Beitrag zum XIX. Deutschen Kunsthistorikertag 1984. München.
- Imdahl, Max (1986); Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« – Andachtsbild und Ereignisbild. In: Ders. (Hg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln, 9-40.
- Imdahl, Max (1987); Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München.

- Iser, Wolfgang** (1970); Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanzer Universitätsreden. Konstanz.
- Iser, Wolfgang** (1972a); Der Lesevorgang. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 3. unveränderte Auflage. München 1988, 253-276.
- Iser, Wolfgang** (1972b); Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 3. Aufl. 1994.
- Iser, Wolfgang** (1975); Die Wirklichkeit der Fiktion. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 3. Auflage. München 1988, 277-324.
- Iser, Wolfgang** (1983a); Akte des Fingierens. Oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text. In: Ders. u. In: Dieter Henrich (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X. München, 121-151.
- Iser, Wolfgang** (1983b); Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven. In: Ders. u. Dieter Henrich (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X. München, 497-510.
- Jatho, Heinz** (1976) Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiologie. (M. Imdahl, W. Iser, H.R. Jauss, W. Preisendanz, J. Striedter (Hgg.): Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Bd. 38. München.
- Johannes** (um 95 n.Chr.); Johannes-Evangelium. In: Bibel. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, Neue katholische Einheitsübersetzung 2016.
- Johannes** (ca. 95 n.Chr.(a)); Offenbarung. In: Bibel. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, Neue katholische Einheitsübersetzung 2016.
- Justi, Carl** (1888); Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Mit einem Abriss des literarischen und künstlerischen Lebens in Sevilla. Bonn. http://www.deutsches-textarchiv.de/book/view/justi_velazquez01_1888?p=13
- Kendel, André** (2001); »Die Historizität der Auferstehung ist bis auf weiteres vorauszusetzen.« W. Pannenbergs Verständnis der Auferstehung und seine Bewertung der einschlägigen biblischen Überlieferungen. In: H.-J. Eckstein u. M. Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 139-163.
- Klaus, Georg** (1974) u. Manfred Buhr; (Hgg.): Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1964. 12. erw. u. neubearbeitete Aufl., 2. Bd., Leipzig/Westberlin.
- Koos, Marianne** (2005); Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des »Ungläubigen Thomas«. In: J.A. Steiger, R.G. Bogner (Hgg.): Passion, Affekte und Leidenschaft in der frühen Neuzeit. Wiesbaden. Bd. 2, 1135-1161.
- Koos, Marianne** (2007); Haut als mediale Metapher in der Malerei Caravaggios. In: Daniela Bohde (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Berlin, 65-85.
- Koos, Marianne** (2017); Verkörperung – Entkörperung bei Rembrandt. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 80, 349-391.
- Kremer, Jacob** (1985a); Lazarus – die Geschichte einer Auferstehung. Text, Wirkungsgeschichte und Botschaft von Joh. 11,1-46. Stuttgart.
- Kremer, Jacob** (1985b); Die Lazarusgeschichte. Ein Beispiel urkirchlicher Christusverkündigung. In: Geist und Leben. Nr. 85. Wien, 244-258.

- Kremer, Jacob (1988) u. Joachim Gnllka (Hgg.); Lukasevangelium. Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung. Würzburg.
- Kretschmer**, Hildegard (1991); Beobachtungen zur Bildsprache von Caravaggio. In: Karl Möseneder u. Andreas Prater (Hgg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hildesheim, Zürich, New York, 169-182.
- Kroschewski**, Nevenka (2002); Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio. München.
- Krüger**, Klaus (2001); Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München. (bes. Kap. 5: Zweierlei Künste: Religiöse und Ästhetische Erfahrung im Prozess ihrer Dissoziation)
- Krüger, Klaus (2006); Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform in Caravagios Frühwerk. In: v. J. Harten und J.-H. Martin (Hgg.): Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Osterfildern, 24-35.
- Kruse**, Christiane (2003); Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums. München.
- Lachmann**, Renate (1984); Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik Bd. XI. München, 133-138.
- Lapucci**, Roberta (1996); Radiografie e riflettografie a infrarossi su alcune opere del Caravaggio: novità, conferme e problemi. In: Mina Gregori (Hg.): Come dipingeva il Caravaggio. Atti della giornata di studio. Milano, 31-50.
- Leonhard**, Karin (2006); u. Silke Horstkotte (Hgg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln, Weimar, Wien.
- Lévinas**, Emmanuel (1983); Rätsel und Phänomen. In: Ders.; Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. Wiederabdruck Freiburg, München 1983, 236-259.
- Link**, Hannelore (1976); Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart. 2. Aufl. 1980.
- Longhi**, Roberto (1952); Caravaggio. Mailand. Wiederabdruck Dresden 1977.
- Lüdemann**, Gerd (1994); Die Auferstehung Jesu. Historie, Erfahrung, Theologie. Göttingen.
- Lüdemann, Gerd (2008); Das Grab des Gekreuzigten was nicht leer. In: Welt, 01.06. 2008 https://www.welt.de/wams_print/article2054436/Das-Grab-des-Gekreuzigten-war-nicht-leer.html
- Lützel**, Heinrich (1975); Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst. Freiburg, München. Bd. II. (Sechster Teil. Die heteronome Grundlegung der Kunstwissenschaft. 1. Kap.: Theologie.)
- Lukas** (um 80 n.Chr.); Lukas-Evangelium. Wiederabdruck: Bibel. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, Neue kath. Einheitsübersetzung 2016.
- Lukas (um 80 n.Chr.); Lukas-Evangelium. Wiederabdruck: Münchener Neues Testament. Patmos, Düsseldorf, 8. Aufl. 2007.

- Lukas (zwischen 60 u. 90 n.Chr.); Apostelgeschichte. Wiederabdruck: Bibel. Kath. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, Neue kath. Einheitsübersetzung 2016.
- Mann**, Thomas (1944); Das Gesetz. Wiederabdruck in: Käte Hamburger (Hg.): Thomas Mann. Das Gesetz. Dichtung und Wirklichkeit. Frankfurt am Main, Berlin 1964, 5-56.
- Marcone**, Anna Maria (2012); Tecnica di esecuzione. In: Daila Radeaglia (2012) (Hg.); Caravaggio. La Resurrezione di Lazzaro. Istituto superiore per la conservazione ed il restauro (ISCR). Roma, 53-58.
- Marin**, Louis (1977); Die Malerei zerstören. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2003.
- Marin, Louis (1981); Die exkommunizierte Stimme. Erinnerungsversuche. Paris. Wiederabdruck Berlin 2002.
- Marin, Louis (1989); Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento. Wiederabdruck Berlin 2004.
- Marin, Louis (1993); Von den Mächten des Bildes. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2007.
- Marini**, Maurizio (1987); Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio. »pictor praestantissimus«. Rom.
- Markus** (um 70 n.Chr.) Markus-Evangelium. Wiederabdruck: Bibel. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980. Neue katholische Einheitsübersetzung 2016.
- Matena**, Andreas (2011); Ein tastender Blick. In: David Ganz u. Thomas Lentes (Hgg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne. Berlin, 63-77.
- Matthäus** (um 80 n.Chr.); Matthäus-Evangelium. Wiederabdruck: Bibel. Katholische Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, Neue kath. Einheitsübersetzung 2016.
- Meier**, Esther (2011); Der gehaltene Blick. Rembrandts »Christus in Emmaus« von 1628/29. In: David Ganz u. Thomas Lentes (Hgg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne. Berlin, 183-199.
- Melion, Walter S.** (2017) Vermon K. Robbins, Roy R. Jeal (Hgg.); The Art of Visual Exegesis: Rhetoric, Text, Image. Atlanta.
- Melion, Walter S. (2009) u. Lee Palmer Wandel (Hgg.); Early Modern Eyes. Intersections Bd. 13. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture. Amsterdam.
- Messerer**, Wilhelm (1956); Figur und Bildinhalt im Werk von Velázquez. Wiederabdruck in: Ders.; Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Wien, Köln, Weimer 1992, 200-220.
- Messerer, Wilhelm (1957); Die Zeit bei Caravaggio. Wiederabdruck in: Ders.; Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Wien, Köln, Weimer 1992, 172-189.
- Messerer, Wilhelm (1964); Romanische Plastik in Frankreich. Köln.
- Mestre Fiol**, Bartolomé (1973); El »Espejo referencial« en la Pintura de Velázquez. II. (»Jesús y los discípulos de Emaús«. »La mulata«). In: Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, Núm.3, 75-100. Barcelona.
- Moser**, Wolf (2014); Velázquez. Schlüssel zu seinem Gesamtwerk. Bd. 1, 1599-1641. Münster, Berlin.
- Nancy**, Jean-Luc (2003); Noli me tangere: Aufhebung und Aussegnung des Körpers. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2008.

- Nancy, Jean-Luc (2005); Dekonstruktion des Christentums. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2008.
- Osnabrugge**, Marije (2019); The Neapolitan Lives and Careers of Netherlandish Immigrant Painters (1575-1655). Amsterdam.
- Otto**, Eckhart (2006); Mose. Geschichte und Legende. München.
- Pannenberg**, Wolfhart (1983a); Das Irreale des Glaubens. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X. München, 17-34.
- Pannenberg, Wolfhart (1983b); Verdinglichung und Transfiguration. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X. München, 521-527.
- Panofsky**, Erwin (1955); Ikonographie und Ikonologie. Wiederabdruck in: Ders.; Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in the Visual Arts). Neuaufll. Köln 1978, 36-50.
- Pericolo**, Lorenzo (2011); Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the *Istoria* in Early Modern Painting. London.
- Pfaffeicher**, Philip, H. (1987); Caravaggios Conception of Time in his two Versions of »The Supper at Emmaus«. In: Notes in the History of Art, Vol. 7, No.1. Chicago, 9-13.
- Pichler**, Wolfram (1999); Schminke, Leinwand – Caravaggio, Goya. Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe. (Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien.)
- Pichler, Wolfram, Ralph Ubl (2002); Enden und Falten. Geschichte der Malerei der Oberfläche. In: Neue Rundschau, Vol. 114, 50-71.
- Pichler, Wolfram (2006); Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio. In: V. Beyer, J. Voerhoeve, A. Haverkamp (Hgg.): Das Bild ist der König. Repräsentationen nach Louis Marin. München, 125-156.
- Pichler, Wolfram, Ralph Ubl (2009) (Hgg.): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie. Wien.
- Pichler, Wolfram (2010); Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts. In: Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie 14/15 (Dez.); »Die Figur der Zwei/The Figure of Two«. Zürich, 31-39.
- Pinacoteca Brera** (2016); Eyes wide open. <https://pinacotecabrera.org/en/media/third-dialogue-caravaggio-readings-and-re-readings-video-teaser/>
- Posèq**, Avigdor W.G. (1998); Caravaggio and the Antique. London.
- Prater**, Andreas (1992); Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik des Hell-dunkels. Stuttgart.
- Preimesberger**, Rudolf (1987); Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 50., Bd. 88-115, München, Berlin.
- Puglisi**, Catherine (1998); Caravaggio. London.
- Radeglia**, Daila (2012) (Hg.); Caravaggio. La Resurrezione di Lazzaro. Istituto superiore per la conservazione ed il restauro (ISCR). Roma.
- Ratzinger**, Josef (2011); Jesus von Nazareth. Bd. 2. Vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung. Freiburg, Basel, Wien.

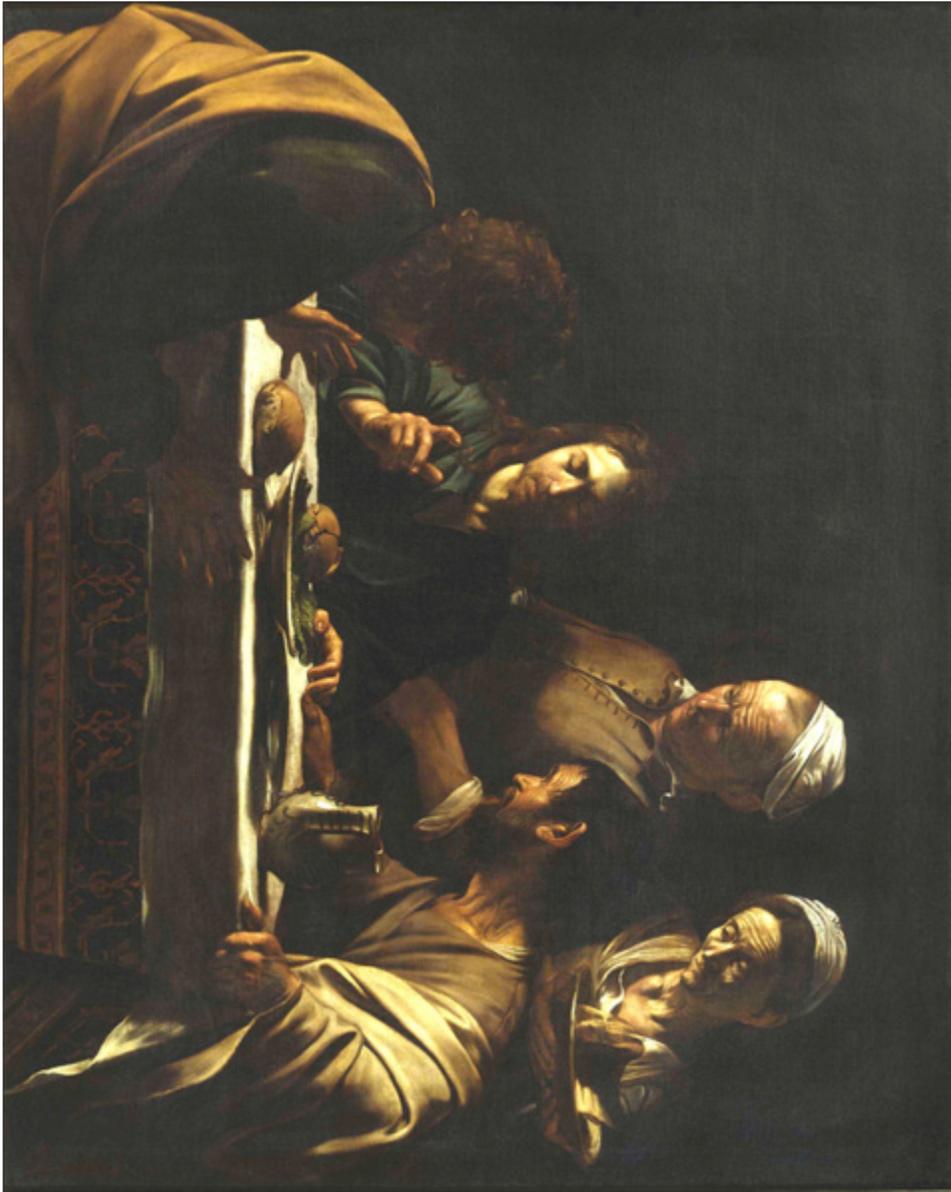
- Rauterberg**, Hanno (2014); Diego Velázquez. »Der Maler der Maler«. In: Die Zeit, Nr. 45, 30. Oktober
- Richter**, Gerhard (1973); Brief an Jean-Christophe Ammann zu Caspar David Friedrich. Wiederabdruck in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.): G. Richter – Text. Frankfurt am Main 1996.
- Rimmele**, Marius (2011); »Metapher« als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in die Analyse figurativer Bilder. In: kunsttexte Nr. 1, 2011; www.kunsttexte.de, 1-22
- Röttgen**, Herwarth (2013); Kreuz und Auferstehung – Caravaggios Auferweckung des Lazarus. In: C. Heussler u. S. Gensichen (Hgg.): Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit. Regensburg, 130- 141.
- Safranski**, Rüdiger (1994); Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. München, Wien. 6. Auflage Frankfurt am Main 2009.
- Schiller**, Gertrud (1971); Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh.
- Schmid**, Wolf (2003); Abstrakter Autor und abstrakter Leser. Hamburg. https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/ws_abstrautorleser030325.pdf
- Schnabel**, Norbert (2017); Das Auge isst mit. Caravaggios »Früchtekorb« in Mailand. Online-Ressource: <http://syndrome-de-stendhal.blogspot.com/2017/10/das-auge-isst-mit-caravaggios.html>
- Schneble**, Hansjörg (2002); Christus als Epilepsie-Heiler. Die Verklärung Christi. Deutsches Epilepsiemuseum, Kork. <http://www.epilepsiemuseum.de/deutsch/kunst/transfiguration.html>
- Schneider**, Arthur von (1967); Caravaggio und die Niederländer. 2. Aufl. Amsterdam.
- Schöne**, Wolfgang (1954); Über das Licht in der Malerei. Hans Jantzen zum 70. Geburtstag. 2. Aufl. Berlin 1961.
- Schrey**, Heinz-Horst (1949); Die Bedeutung der Philosophie Martin Heideggers für die Theologie. In: Martin Heideggers Einfluss auf die Wissenschaften. Aus Anlass seines 60. Geburtstags. Bern, 9-21.
- Schütze**, Sebastian (2009); Caravaggio. Das vollständige Werk. Köln.
- Schwemer**, Anna Maria (2001); Der Auferstandene und die Emmausjünger. In: F. Avemarie u. H. Lichtenberger (Hg.): Auferstehung – Resurrection. Tübingen, 95-117.
- Scquizzato**, Paolo (2015); »La cena di Emmaus« da: Il Vangelo secondo Caravaggio - VII Parte. <https://www.youtube.com/watch?v=3sMKrgo8Ctk>
- Scripner**, Charles III (1977); In Alia Effigie: Caravaggio's London Supper at Emmaus. In: The Art Bulletin, Vol 59, No 3, 375-382.
- Sedlmayr**, Hans (1957); Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. In: Ders. (Hg.): Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München 2., 5-47.
- Sethe**, Kurt (1939); Vom Bilde zum Buchstaben: die Entstehungsgeschichte der Schrift. Leipzig. Neuaufgabe 1964.
- Sloterdijk**, Peter (1996); Neuzeit – Tatzeit – Kunstzeit. In: Heinrich Klotz (Hg.): Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, 42-56.

- Söding**, Thomas (2006); Lukas. Das Evangelium und die Apostelgeschichte. Vorlesung. Online-Ressource: http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/aktuellevorlesungen/vorlesungs-skriptedownload/lukasapgvorlesung_2006.pdf (mit umfangreicher Bibliographie zum Lukasevangelium).
- Söding, Thomas (2008); Der Weg der Gerechtigkeit. Das Matthäusevangelium. Skript der Vorlesung. Katholisch-theologische Fakultät, Ruhr Universität Bochum. Online-Ressource: : http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/aktuellevorlesungen/vorlesungs-skriptedownload/matthausapgvorlesung_ws_2008.pdf
- Söding, Thomas (2010); »Im Anfang war das Wort«. Das Johannesevangelium. Skript der Vorlesung. Katholisch-theologische Fakultät, Ruhr Universität Bochum. Online-Ressource: http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/aktuellevorlesungen/vorlesungsskriptedownload/ss2010/skript_johannesevangelium_ss_2010.pdf
- Söding, Thomas (2011); Die Verkündigung Jesu – Ereignis und Erinnerung. Freiburg im Breisgau. 2. Auflage 2012.
- Steiner**, Georg (1989); Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Wiederabdruck München 1990.
- Stierle**, Karlheinz (1984); Werk und Intertextualität. In: Ders., Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik Bd. XI. München, 139-150.
- Stöhr**, Jürgen (2010); Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Bielefeld.
- Stöhr, Jürgen (2016); Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje. Paderborn.
- Stöhr, Jürgen (2017); Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite. In: Regards Croisés. Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik. No. 7. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2-D_7St_Ahr_dt.pdf
- Stöhr, Jürgen (2018); Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Théodore Géricault – Frank Stella – Anselm Kiefer. Universitätsbibliothek Heidelberg; arthistoricum.net. <http://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/328>
- Stückelberger**, Johannes (2005); Das unsichtbare Bild. Prolegomena zu einer reformierten Ästhetik. In: Ders. u. M. Krieg, M. Rüscher, M. Zeindler (Hgg.): Das unsichtbare Bild. Ästhetik des Bildverbots. Zürich, 11-18.
- Suthor**, Nicola (2003); Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos »Noli me tangere« und Caravaggios »Ungläubigem Thomas«. In: Valeska von Rosen, Klaus Krüger (Hgg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Berlin, 261-281.
- Suthor, Nicola (2006); u. Erika Fischer-Lichte (Hgg.): Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration. München.
- Theißen**, Gerd (2002); Das neue Testament. München. 3. Aufl. 2006.
- Theobald**, Michael (1988); Die Fleischwerdung des Logos. Studien zum Verhältnis des Johannesprologs zum Corpus des Evangeliums und zu 1 Joh.. Münster.

- Thomas**, Günter (2001); »Er ist nicht hier!« Die Rede vom leeren Grab als Zeichen der neuen Schöpfung. In: Hans-Joachim Eckstein u. Michael Welker (Hgg.): Die Wirklichkeit der Auferstehung. 2. Aufl. 2004, Neukirchen-Vluyn, 183-220.
- Thürlemann**, Felix (2003); Im Schlepptau des großen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer. In: Erika Greber und Bettine Menke (Hgg.): Manier – Manieren – Manierismus, Tübingen, 17-39.
- Thürlemann, Felix (2006); Theorie des Hyperimage. <https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/1543.html>
- Thürlemann, Felix (2013); Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage. München.
- Ties**, Hanns-Paul (2016): Zur Bedeutung des Konzils von Trient für die Kunst seiner Zeit. Materialien und offene Fragen. In: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog, Silvia Heudecker (Hgg.): Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne. Petersberg, 103-125.
- Tiffany**, Tanja, J. (2008); Light, Darkness, and African Salvation: Velázquez's Supper at Emmaus. In: Art History. Vol. 31, No. 1, February. Oxford, 33-56.
- Treffers**, Bert (2002); Caravaggio. Die Bekehrung des Künstlers. Amsterdam.
- Treffers, Bert (2011); The testament of Caravaggio: John the Baptist reclining. In: Ders. u. Guus van den Hout (Hgg): The last Caravaggio. Amsterdam, 29-41.
- Ubl**, Ralph (2007); Eugène Delacroix. Das Detail des Anderen. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hgg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München, 349-369.
- Van Zuylén**, Marina (1994); Difficulty as an Aesthetic Principle. Realism and Unreadability in Stifter, Melville and Flaubert. Tübingen.
- Varriano**, John (1986); Caravaggio and the Decorative Arts in the »Two Suppers at Emmaus«. In: Art Bulletin, Juni. Volume LXVIII, No. 218-224.
- Varriano, John (1999); Caravaggio and Religion. In: Franco Mormando (Hg.): Saints & Sinners. Caravaggio & the baroque image. Chicago 1999, 191-207.
- Vodret**, Rossella (2017) (Hg.): Dentro Caravaggio. Milano.
- Von Rosen**, Valeska (2003); Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, 59-72.
- Von Rosen, Valeska (2006); Arbeiten am Image. Caravaggios Selbststilisierung in Bezug auf seine Arbeitsweise. In: Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin (Hgg.): Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Ostfildern, 62-72.
- Von Rosen, Valeska (2009); Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin. (siehe dort auch die umfangreiche Bibliographie zur Malerei Caravaggios, 299-319.)
- Von Rosen, Valeska (2011); Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. erw. u. aktualisierte Aufl. Stuttgart/Weimar, 208–211.
- Vouga**, François (2006); Die Transfiguration Christi. In: Nicola Suthor u. Erika Fischer-Lichte (Hgg.): Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration. München, 17-30.
- Weischedel**, Wilhelm (1952); Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst, Tübingen.

- Wilkins**, Albrecht (1999); Licht und Gewalt bei Caravaggio. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einer epiphanen Neuerung. Universitäts-Dissertation. Berlin.
- Winter**, Gundolf (1983); Zur Sinnbestimmung der »Schönen Madonnen« um 1400. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. VI, 1-22. Wiederabdruck in: Martina Dobbe, Christian Spies (Hgg.): Gundolf Winter: Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur. Paderborn 2014, 55-78.
- Winter, Gundolf (1986); Die »Grabtragung« der Villa Borghese oder Raffaels Weg zur Geschichte. In: Michael Hesse u. Max Imdahl (Hgg.): Studien zu Renaissance und Barock. Festschrift für Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte. Frankfurt am Main, 65-88.
- Winter, Gundolf (1996); Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition. In: Ders. (Hg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Zur Kunst der Tradition. Frankfurt am Main, 8-32.
- Zeisberg**, Johanna (2013); »Ich bin das A und das O« – Gottes(-)Alphabet in den fünf Büchern Mose. <https://www.yumpu.com/de/document/read/9216402/ich-bin-das-a-und-opdf-dekonstrukt>
- Zuccari**, Alessandro (2012); »Mors et vita duello confluxere mirando«. La Resurrezione di Lazzaro del Caravaggio. In: Daila Radeglia (Hg.); Caravaggio. La Resurrezione di Lazzaro. Istituto superiore per la conservazione ed il restauro (ISCR). Roma, 20-27.

Abbildungen

















Abbildungsverzeichnis⁷

- 1.)
Michelangelo Merisi da Caravaggio; *Emmausmahl*, 1606, 141 x 175 cm. Öl auf Leinwand. Pinacoteca Brera, Mailand, Italien (2. Version)
<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/supper-at-emmaus/>
- 2.)
Michelangelo Merisi da Caravaggio; *Emmausmahl*, 1601, 141 x 196,2 cm. Öl auf Leinwand. National Gallery, London, Großbritannien (1. Version)
(Foto Dr. S. Hindriks)
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da->
- 3.)
Rembrandt, H. van Rijn; *Das Emmausmahl*, 1648, 68 x 65 cm. Öl auf Leinwand.
Musée National du Louvre, Paris, Frankreich (Foto J. Stöhr)
- 4.)
Michelangelo Merisi da Caravaggio; *Auferweckung des Lazarus*, 1609,
380 x 275 cm, Öl auf Leinwand. Museo Regionale, Messina, Sizilien, Italien.
(Public Domain)
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>
- 5.)
Finson, Louis; *Auferweckung Christi*, 1610, 218 x 168 cm. Öl auf Leinwand.
Saint Jean de Malte, Aix-en-Provence, Frankreich (Public Domain)
- 6.)
Michelangelo Merisi da Caravaggio; *Der ungläubige Thomas*, 1602, 107 x 146 cm,
Öl auf Leinwand. Potsdam, Gemäldegalerie Schloss Sanssouci, Potsdam
(Foto J. Stöhr)
<https://artsandculture.google.com/asset/der-unglaebige-thomas/OAEjjQkNdRL9sg>
- 7.)
Raffael (Raffaello Santi); *Verklärung (Transfiguration)*, 1516-1520, 405 x 278 cm,
Öl auf Kirschbaumholz. Vatikanische Museen, Rom, Italien
- 8.)
Velázquez, Diego; *Die Küchenmagd mit dem Emmausmahl, (La mulata / La Cocinera)*, ca. 1617-18, 55 x 118 cm, Öl auf Leinwand. National Gallery, Dublin, Irland

⁷ Gegebenenfalls sind hier Internetadressen angegeben, die besonders hochauflösende Abbildungen des jeweiligen Werks beinhalten.





Die Bildanschauung wird zu einem unvergleichlichen Abenteuer, wenn Kunstwerke intensiv betrachtet werden. Erst dann ist es möglich, tief in ihre Phänomenwelt und in die Eigenwirklichkeit der Malerei einzutauchen. Erst dann aktualisiert sich auch das genuine Wirkungspotential der Bilder. Im Mittelpunkt dieses Buches steht die Malerei Caravaggios. Genauer gesagt wird fast nur ein einziges Bild fokussiert: Das *Emmausmahl* aus dem Jahre 1606. Dieses Werk verhandelt in sich selbst auf besondere Weise die vom Bibeltext vorgegebene wundersame Thematik von Auferstehung, Augen-Öffnen, Sehen, Erkennen und Verschwinden.

Auch wir, die Betrachtenden, sind von diesem visuellen Erlebnis-zusammenhang noch heute ›betroffen‹. Um dem nachzugehen, wird eine detailreiche Reise in die großartige innere Struktur der Bildwelt dieses religiösen Ereignisbildes unternommen. Stets geht es um das, was für das Auge sehbar wird und um das, was unsehbar bleibt, aber dennoch nicht wegzudenken ist.

Die hier zur Sprache kommenden Bilderfahrungen werden schließlich ergänzt durch minutiöse Beobachtungen zu einem *Emmausmahl* von Diego Velázquez.