

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«.

Kunstabilder 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 erkenntniserweiternde 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.

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.

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

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