

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