

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 »Haussklavin« 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 Transzendenzenerfahrung 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 Stilleben 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 aufgewachsene 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 zusammengedrängten 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 leitverbundlichen 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 wolkenigen 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 Tüchenden 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 unterhalb 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.



R. VAN DER WEYDEN: *Jüngstes Gericht*, um 1450. Hôtel-Dieu, Beaune, Frankreich. Ausschnitt

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)