

Jürgen Stöhr

Das Kunstwerk als Anschauungs-Ereignis*

Raffael und Giotto

existential-hermeneutisch und
phänomenologisch betrachtet

Zum Autor: Jürgen Stöhr ist Kunstwissenschaftler. Er lehrt als Professor an der Universität Konstanz und forscht und publiziert zur Rezeptionsästhetik, Bildhermeneutik und zu Methodenfragen der Kunstwissenschaft.

Zwischen 2018 und 2023 veröffentlichte Jürgen Stöhr drei Bände zur detaillierten Phänomenologie des Bildes mit dem Titel *Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung*. Hier finden sich ausführliche Werkanalysen u.a. zu Caravaggio, Diego Velázquez, Théodore Géricault, Anselm Kiefer und Frank Stella. Die Bücher sind bei arthistoricum.net, Open Access, abrufbar.

Text: © 2023, Jürgen Stöhr. Universität Konstanz

Empfohlene Zitierweise:

Jürgen Stöhr: *Das Kunstwerk als Anschauungs-Ereignis. Raffael und Giotto – existential-hermeneutisch und phänomenologisch betrachtet*. Open Access, <https://konstanz.academia.edu/JürgenStöhr> 2023

*Anschauungs-Ereignis: »Die Kunst [...] gehört in das *Ereignis*, aus dem sich erst der *Sinn vom Sein* bestimmt.« (HEIDEGGER 1935, 91)

Inhalt:

I. Teil:

Altmethodische Konflikte und lehrreiche Anekdoten.

- Vom Bauchrednern und »Heideggern«
- Das schwierige Erbe: Ereignis oder Analyse
- Der ewige Streit: Verstehen oder Erklären?
- Heidegger, der »Weserich«
- Adornos »Rätselcharakter« der Kunst und die *Ikonik*

II. Teil:

Madonnen-Bilder als Seh-Ereignisse

- Die *Sixtinische Madonna* als Altarbild
- Die zentrale Denkfigur: Der Bildgrund als »Schöpfungsgrund«
- Über Blickwege und Seh-Verstehensprozesse: Die *Madonna della Sedia*
- Das Gold der Ikonen und das Gelb des Stoffes
- Wir nähern uns dem Ende der Bild-Geschichte
- Und die »vorausleuchtende Idee«?

III. Teil:

Noli me tangere – Giotto und die phänomenologische Eigenlogik der Malerei

- Das Comeback der Bildphänomenologie aus dem Geist der *Ikonik*
- Der falsche Marmor und das echte Blau
- Wir sind bei den Schlafenden
- Das Abenteuer der Bildanschauung. Unser Seh-Weg
- Fortsetzung:
Eine Bildanschauung mit und nach Michael Brötje – Denk- und Sehanstöße
- Sind wir auf dem *Holzweg* unterwegs gewesen?

»Wie unser Körper verfährt auch das ästhetische Erfassen fortschreitend durch verschiedenartige Bewegungen. Statt einer schnurgeraden Bahn zu folgen, machen wir bald einen Schritt nach links, auf die Form zu, bald einen Schritt nach rechts, in Richtung des Inhalts, dabei unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Empfindungsvermögen zusammen einsetzend.

Es ist das Paradoxe unseres menschlichen Zustandes, dass wir schräge Schritte machen müssen, wenn wir geradeaus marschieren und ans Ziel gelangen wollen.«

(BERGER 1958, 375)

»Sie [die Interpretation] muss eine Verbindung stiften zwischen dem Vertrauen, dass alles Nötige schon da ist [im Bild] und der Sorge, nichts davon zu verfehlen.«

(BUBNER 1989, 62)

I. Teil:

Alte methodische Konflikte und lehrreiche Anekdoten.

Vom Bauchrednern und ›Heideggern‹

Der hier jetzt zur Sprache kommende Text besteht aus einer Art Bauchrednerei in drei Teilen. Das heißt, wir haben es hier mit einer ›uneigentlichen‹ Rede zu tun. Souffliert werden entscheidende methodische Bausteine einer existentialhermeneutischen Bildanschauung und ihres Werkbegriffs. Im ersten Teil geht es um Aspekte der Grundlagen. Als exemplarische Beispiele dienen im zweiten Teil zwei Madonnen-Darstellungen. Die *Sixtinische Madonna* und die *Madonna della Sedia*, die Raffael zwischen 1512 und 1515 geschaffen hat. Abschließend wird im letzten Teil ein narratives Ereignisbild von Giotto in der Arena-Kapelle zu Padua (1305) von neuem zur Sprache kommen.

Der Bauchredner ist jemand, der seine Stimme in einer Art so manipuliert, dass sie von einer anderen Person, einer Puppe oder aus einer anderen Richtung zu kommen scheint. Er spricht Worte und Sätze mit einer fremden Stimme, ohne den Mund oder die Lippen zu bewegen. Tritt der Bauchredner dann nach einigem Üben auf, entstehen so in den meisten Fällen inszenierte Dialoge: Der Bauchredner führt dabei ein Gespräch mit einer Figur oder Gestalt, die er meist mitbringt und die in der Folge häufig ein irritierendes Eigenleben gewinnt.¹ Hier werden auf diese Weise abwechselnd Martin Heidegger und ein unbekannter, aber kürzlich wiederentdeckter und bisher fundamental unterschätzter Kunsthistoriker, der Privatdozent Michael Brötje (1938–2013), in den Blick gerückt.

In dieser Situation kann der Bauchredner, also der Autor dieses Textes hier, über seine Figuren simulierte Szenen und Diskussionen entstehen lassen und wiederaufführen. Diese Szenarien kämen uns im Falle der zur Sprache gebrachten bildhermeneutischen Positionen unter normalen Umständen auf den ersten Blick vielleicht etwas seltsam ungewohnt vor. Und im Ton und im Jargon würde man wahrscheinlich erst einmal mit ihnen fremdeln. Die Gedankenwelt und die Sätze, die hier nun ›aus einer anderen Richtung‹ kommen, kann man nicht mehr ohne weiteres, ›eigentlich‹, ausformulieren. Sie müssen aus dem Bauch kommen, weil sie ansonsten eben etwas unzeitgemäß erscheinen würden, oft leicht krude, zu exzentrisch und im hohen Maße eigenwillig, aber dennoch hoch komplex und deshalb um so spannender!

Es handelt sich, wie gerade angedeutet, um bildtheoretische Positionen zur Kunst aus dem Text-Pool der deutschen Existential-Hermeneutik. Sie sind vielleicht verstaubt und ideologisch angeschlagen, aber sie können sich den-

¹Eine andere schöne Metapher ist der Begriff des ›Geistergesprächs‹, den Manfred Frank damals geprägt hatte, um Lyotard und Habermas noch einmal miteinander in einen imaginären Dialog treten zu lassen. (FRANK 1988)

Angesichts der streckenweise ›dunklen‹ deutschen Geistesgeschichte könnte man auch davon sprechen, dass wir hier und da zu ›Nachtwandlern‹ werden könnten. Aber natürlich spricht der Verfasser dieses Textes dabei auch noch ein Wörtchen mit.

noch als äußerst wertvoll erweisen. Dazu muss man die Akteure und ihre Texte aber bauchrednerisch wiedergeben. Aus der Sicht des heutigen Hochschulbetriebs vermitteln die Schriften der Autoren ohnehin auf den ersten Blick erst einmal ein eher mulmiges Bauchgefühl.

Die Vorurteile sind also vermutlich nicht so leicht abzuschütteln und man fremdelt zuerst mit so manchen Formulierungen. Aber die Vorbehaltlichkeit des Bauchredners soll es möglich machen, dass die Vertreter dieser existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft in einer Art Aufführung neu vorgestellt werden. Sie sprechen so selbst, aber in der inszenierten Regie eines anderen, der sie neu liest, wiedergibt, zitiert und rearrangiert. Insbesondere gilt dieses Verfahren für ein bestimmtes Textkonvolut, das ab 1969 entstanden ist und das im ersten Moment vielleicht schwer zurückzuholen ist in das Spektrum problemlos verhandelbarer Bildtheorien. Aber dies täuscht.

Die Rede ist von den kunstwissenschaftlichen Schriften dieses Michael Brötje, die im Fahrwasser des kunstphilosophischen Denkens Martin Heideggers (1889–1976) entstanden sind. Wie sich hier ansatzweise zeigen wird, war Brötje der Autor einiger der eigenwilligsten Untersuchungen, die einem kunstwissenschaftlich interessierten Publikum überhaupt begegnen können. Und ihr Verfasser hatte selbst schon zu Protokoll gegeben, in den »langen Jahrzehnten der völligen wissenschaftlichen Isolation in Deutschland« immerzu gemieden worden zu sein.² Es war genau diese disziplinäre Quarantäne, die verhindert hat, dass die Texte überhaupt rezipiert wurden. Genauer betrachtet, handelt es sich dabei um zu bergende bildhermeneutische Schätze – antiquarisch und visionär zugleich. Exemplarisch vorgeführt wird dies zunächst anhand der Ausführungen zu den beiden Madonnen von Raffael.

Man darf in Brötje sicherlich ohne jede Böswilligkeit ein wunderbares Fossil erkennen. Der Autor war eine aus der Zeit gefallene Ausnahmeerscheinung. Eigentlich gehört er mit einem Bein in die ›dunklen‹ 30er–50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Er gehörte zur Nachhut des existential-hermeneutischen Ansatzes. Permanent geht es in seinen genial akribischen, manchmal etwas (w)irren Bildanalysen, um ein Klima der »Transzendenz« und um das, was damals »unergündliche Tiefe« und »Metaphysik des Bildes« hieß. Aber auf der anderen Seite ist sein großartiges phänomenologisches Detailsehen vielen zeitgeistigen Tendenzen in der heutigen Kunstwissenschaft weit überlegen. Unsere Beispiele führen im Folgenden eingehend in diese Anschauungspraxis ein.³

Brötjes Schriften erscheinen also insgesamt als die glückliche Entdeckung einer vergessen geglaubten Spezies. Mit ihnen liegt ein verblüffend umfangreiches Konvolut auf dem Tisch, das der Autor einer weitgehend ignoranten Öffentlichkeit hinterlassen hat. In einer fast 40-jährigen Forschungstätigkeit hatte Brötje ›im stillen Kämmerchen‹ vier Bücher und noch zahlreiche Aufsätze verfasst, die bisher eben leider weitgehend unbeachtet geblieben sind.

²BRÖTJE 2012, Bd. III, Danksagung

³vgl. zu dieser Theorie und Praxis vgl. STÖHR 2018, 2020, 2023. Hier sind eine ganze Reihe von phänomenologisch-rezeptionsästhetischen Bildanschauungen und zu finden; ausführlich zu: Caravaggio, Diego Velázquez, Théodore Géricault, Anselm Kiefer und Frank Stella

Aber der eigenwillige Autor stand sich auch zeitlebens selbst im Weg. Als Gläubiger und überzeugter Christ aus dem Erzbistum Paderborn wollte er in der modernen Kunstwissenschaft zu missionarisch unterwegs sein. Deshalb ging die Fachwelt zunehmend auf skeptische Distanz. Lediglich in Posen, am *Instytut Historii Sztuki* der *Adam Mickiewicz* Universität stieß er damals auf größere Gegenliebe und weiterreichendere Resonanz.⁴ Denn in polnisch-katholischen Gefilden ist man offenbar auch heute noch affiner gegenüber kunstreligiösen und kunstmetaphysischen Auslegungslehren.

⁴Vgl. HAAKE 2004;
BRYL 2009, 2014

So liegt eigentlich alles ausgebreitet auf dem Tisch, doch mit dem Beigeschmack eines abgelaufenen Verfallsdatums und mit dem Stigma einer unzeitgemäßen Kunst-Religiosität abgestempelt. Das Establishment zierte sich in diesem Fall einfach. Daher mag es zunächst eher kontra-intuitiv erscheinen, ausgerechnet diese Schriften wiederzulesen und ihnen eine neue Stimme zu geben. Aber es lohnt sich!

Befasst man sich nämlich mit den Ausführungen Brötjes, findet man zum einen eine bemerkenswerte und bisher ungenutzte »Schule des Sehens« vor. Zum anderen hat man den Eindruck, ihr Verfasser ziehe die »Wurzel« aus einer ungelösten Gleichung, die die Kunstphilosophie und -wissenschaft der 30er und 50er Jahre ihrer Disziplin als ungewolltes Erbe hinterlassen hatte.

Das schwierige Erbe: Ereignis oder Analyse

Die unkomfortable oder unbefriedigende Situation lag dabei darin begründet, dass in Deutschland zwei gleichermaßen ontologisch/metaphysisch ausgerichtete Kunsttheorien nicht wirklich zueinander fanden. Da war auf der einen Seite Heideggers Ereignisdenken und seine folgenreiche Hinwendung auf die Seinsfragen. Für die Rolle der Kunst war dabei bekanntlich vorgesehen, dass sie von sich aus ereignishaft, Ich-bezogen und amethodisch die »Wahrheit des Seins« »ins Werk setzt«.⁵ Die Auseinandersetzung mit dieser Denkfigur füllt bis heute ganze Bibliotheksregale.

Auf der anderen (gleichen) Seite fanden sich vielseitige Aufbrüche in der Methodenentwicklung der deutschen Kunstwissenschaft mit Hans Sedlmayr, Martin Gosebruch, Werner Hager, Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Kurt Badt und Kurt Bauch, etwas später mit Günther Fiensch und dann in der nächsten Generation mit Max Imdahl, Gottfried Boehm und Wolfgang Kemp. Deren Gemeinsamkeit bestand darin, dass sie sich den »Luxus

⁵HEIDEGGER 1935, 21, 25, 30

»Es mag den Kundigen befremde[n...], dass unter denen, die die Kunst »metaphysisch« betrachten, auch Heidegger erwähnt wurde, bei dem doch von Veröffentlichung zu Veröffentlichung deutlicher wird, wie schroff er sein Denken von aller metaphysischen Bemühung absetzt. [...] Doch zeigt sich ein Übereinstimmendes. Heidegger ebenso wie die traditionelle Philosophie fragen nach dem Sein. Beide unterscheiden sich zwar [...] grundlegend in dessen näherer Bestimmung. Für beide ist jedoch das Sein, in einem formalen Sinne verstanden, das, was nicht in der nächst gegebenen Wirklichkeit aufgeht und das doch – in einer je verschieden gedeuteten Weise – in dieser »anwesend« ist und sie gründet. Eben das umreißt in einer vorläufigen Kennzeichnung jenes »Metaphysische«, nach dem in der Besinnung auf das Wesen der Kunst gesucht wird.«

»Die Frage ist zunächst, ob überhaupt in der Erfahrung des Kunstwerks etwas dergleichen begegnet.« (WEISCHDEL 1952, 11)

deutender Bemühungen um das Kunstwerk leisten«, so Gosebruch. Er fasste diese Fraktion damals im weiteren Sinne als »strukturanalytisch« zusammen.

Eine praktische und tragfähige gemeinsame Basis fanden diese beiden ähnlich gelagerten Konzepte aber eben nicht wirklich. Der Grund war dabei folgender:

Während die »Ereignisdenker« über ihre konkrete Kunsterfahrung weitgehend schwiegen, aber nicht aufhörten, dem Werk dabei eine überbietende Erkenntnisfunktion und Wahrheit einzuräumen, setzten die »Bild-Seher« auf einen »ästhetischen Betrachter«. Sie kamen dabei u.a. der formalen Gemachtheit des Werkes und der *ästhetischen Erfahrung* auf die Spur. Allerdings stellte sich zunehmend auch die eher bange Frage, ob denn auch »noch Transzendenz aus strukturalistischen Begriffen gewonnen werden wird«.⁶

Was Gosebruch hier »strukturanalytisch« nannte, hat nichts mit dem Strukturalismus zu tun, wie wir ihn heute verstehen. Eher handelte es sich um einen frühen Hilfsbegriff, der die werkimmanent operierenden Positionen sammeln sollte. Man ahnte dann schnell, dass diesen »strukturanalytischen« Ansätzen zunehmend »die Dimension der Transzendenz« abhanden kommen musste.⁷ Das unmittelbar ereignishafte und in »seelischer Einstimmung« Erlebte, zerlegte sich zusehends in kristalline Analysesätze und klang bestenfalls bekenntnishaft noch in akademischen Protokollsätzen an. Aus dem Kunsterlebnis wurde eine abgekühlte und verwissenschaftlichte ästhetische Erfahrung. Die »Wissenschaft der Kunst« verliere so »die Spannung zu ihren Objekten; sie ist ohne Transzendenz«, klagte man schließlich⁸.

Daher stammen auch die immer wieder gesuchten Anשמiegungen der »metaphysischen« Kunstwissenschaft an Martin Heidegger: »nicht wegen des Pathos der Existenz, ist hier Heidegger zu nennen«, sondern, weil sein Denken »nicht mehr materiell feste Punkte und die Linien dazwischen [kennt], sondern je im *Wurf* sich Erfüllendes«. Denn Kunst sei »wesentlich im Einen des *Wurfs* zu erfassen, nicht im Nacheinander von »geistiger« und »ästhetischer« Schicht.«⁹ (Kritisiert werden hier Stilgeschichte und Ikonographie.)

⁶alle Zitate: GOSEBRUCH 1957, 40, 49ff.

⁷HAGER 1955, zitiert nach EBD. 51

⁸GOSEBRUCH 1978, 164

⁹DERS. 1954, 39

»Vor Jahren hatten wir selber geglaubt, mit Heidegger den Abschluss der kritischen Auseinandersetzung mit der Ikonografie finden zu können...«

Aber dann schon resignierender:

»Was aber nutzt Heideggers Rede von Kunst als Ins-Werksetzung der Wahrheit, wenn er vor van Goghs *Schuhen* sentimental wird, worin unterscheidet sich Gadamer, der an den Abstrakten das Verstummen des Bildes preist, von irgendeinem Feuilletonredakteur?« (GOSEBRUCH 1969, 124; 1978, 164)

Das war ungefähr die Lage der Dinge in einem Teil der deutschen Kunstgeschichte, bis man schließlich das ganze Hintergrundrauschen der Existentialphilosophie und der Kunstmetaphysik wie das Kind mit dem Bade ausschüttete und zu entmythologisieren begann. Danach hütete sich das Fach davor, noch einmal mit einer klaren *Wahrheitsästhetik* den Bogen zu überspannen.

Der in disziplinärer Quarantäne verschollene und hier wieder freigesetzte fleißige ›Ungeist‹ Michael Brötje hatte aber – zurück in die Zukunft – keine Probleme mit alten und essentiellen Formeln und Ansagen, denen man ein existentielles ›Rausen‹ noch deutlich anhört:

Das Kunstwerk »ermächtigt« »zu einer ganz neuen, seelischen Vergewisserung einer Wahrheit des Seienden«. (BRÖTJE 2001, 23)

Erlebbar werden und ereignen soll sich dies in einem intuitiven Erschließen der Sinnautonomie und der »existentiellen Direktverbindlichkeit« des Bildes.¹⁰ Also ad hoc und ohne gebildet-akademische Vorkenntnisse.

¹⁰BRÖTJE 1990, 41

Zugegeben: Man kann Brötje nur mit gewissen Bauchschmerzen zur Lektüre weiterempfehlen. Und es geht auch nicht darum, wieder »gläubig« zu werden. Man muss nicht zuerst an den Glauben glauben, wie es Martin Heidegger als Voraussetzung aller »theologischen Erkenntnis« herausgestellt hatte.¹¹ Sondern es geht vielmehr darum zu beobachten, was mit den Bildern und mit uns passiert, wenn wir sie über diese Umwege und Flashbacks des Existenz-Denkens neu betrachten. In der Latenzzeit der Isolation ist nämlich mit Brötje unbemerkt etwas amalgamiert: Eine existential-hermeneutische, metaphysische Grundhaltung ist mit einer kühn weiterentwickelten Praxis einer manchmal großartig exzessiven Bildanschauung in Kontakt gekommen.

¹¹HEIDEGGER 1927a, 21-27

Dieser Position – Brötje und Heidegger in einem – wird hier eine verstellte Stimme gegeben – notgedrungen mit Auslassungen, Verzerrungen und Sprüngen. Über die Bauchrednerei werden die Kunstwerke auf diese Weise umkreist. In einem anderen Zusammenhang hatte dies schon Kurt Badt in den 50er Jahren ähnlich vorgeschlagen als er schrieb, dass das »Fragen nach dem Wesen der Kunst [...] sich auf dem Umwege der Umkreisung zu vollziehen« habe, »da weder vom Künstler noch vom Können der Kunst noch von dem Werke der Ausgangspunkt genommen« werden kann.¹²

¹²BADT 1956, 9

Was bei diesem Umkreisen nun genau passieren würde, war dem Bauchredner, dem Autor dieses Textes hier, nicht vorhersehbar. Aber die Bilder werden nicht ganz die gleichen bleiben. Mit der von fremden Stimmen gesteuerten Anschauung werden sie sich für uns wandeln. Vielleicht lässt sich so eine verlorene Metaphysik der Kunst nachspielen und bauchrednerisch simulieren, in der sich die Madonnenbilder »transzendieren«?¹³ Sie würden sich noch einmal so verstehen lassen, als würden sie sich auf ein »Absolutes« hin überschreiten können.

Der Philosoph und Heidegger Schüler Georg Picht hatte das Ganze so auf den Punkt gebracht als er formulierte, man könne »ein Zeichen nicht mehr verstehen, wenn man die Möglichkeit dessen leugnet, was es bezeichnet.« Rafaels Bilder (Zeichen) der Gottesmutter sind allemal

¹³»Wir beschäftigen uns mit einer Theorie des künstlerischen Bildes. Diese ist kein Derivat einer überholten Einfühlungsromantik, auch keines der Wahrnehmungspsychologie. Auch setzt sie weder die wirkliche Existenz von Transzendenz noch den Glauben an diese voraus.« »Unter Transzendierung wird hier [...] eine Verfasstheit des Werkes selbst, d.h. ein in der Anschauung unmittelbar eingelöstes Erscheinungsgeschehnis verstanden.«

»Das Kunstwerk entwirft eine Ebene der visuellen Erfahrung«, die das »Dargestellte unwiderrufflich übersteigt.« (BRÖTJE 2001, 141, 1990, 12)

Andachtsbilder. Und Picht hatte hinzugefügt, dass »Chiffren« oder Worte wie »die Transzendenz«, »die Ewigkeit«, »das Absolute« »uns heute, zu Recht oder zu Unrecht, als bloßer Schein [gelten].« Und dabei hatte er absichtlich offengelassen, »ob das nun daran liegt, dass sie nichts als Schein sind, oder daran, dass wir das, was in diesem Schein zur Erscheinung kam, nicht mehr begreifen...«¹⁴ Wir müssen also einerseits nicht von vornherein an den christlichen Glauben glauben, damit etwas zur Erscheinung kommt. Aber andererseits sollten wir die Bildphänomene in ihrer Eigenartikulation auf das hin betrachten, was in ihnen dann doch zur Mit-Erscheinung kommt.

¹⁴PICHT 1973, 239

Der ewige Streit: Verstehen oder Erklären?

Neben Heidegger und den sogenannten »Strukturalisten« gab es da damals auch noch den »alten Pan«: den Begründer der Ikonographie Erwin Panofsky (1892–1968), zu dem die kunsthermeneutischen Kollegen zusammen mit Heidegger in kritischer methodologischer Distanz und Abgrenzung standen. Die Hamburger – Panofsky zusammen mit Aby Warburg – würden, so sahen es die süddeutschen Kollegen, vom anderen »Ufer« aus »auf denselben Strom« blicken.¹⁵ Dass Panofsky vom falschen Gegenufer aus die Kunst untersuchte, verstand sich daraus, dass dieser »offenbar [...] nicht mehr ahnte, was am Kunstwerk die unvergleichliche Kostbarkeit ausmacht: die *Einheit* von Form und Bedeutung in meinem Mal hervorzubringen«. Panofsky habe sich stattdessen »daran gewöhnt, Kunstwerke als *Zeichen* für vorgegebenen Sinn zu nehmen, und sie damit um ihr Wesen zu bringen«, denn dann ist ein Künstler wie Raffael »um das Wunder seiner Malerei gebracht.«¹⁶ – Aber auch Panofsky lag wohl seinerseits vieles auf der Zunge, was hier nicht zum Thema gehört und nicht verhandelt werden kann. Es würde die Untertöne des hier Gesagten betreffen. Wer will, kann seine Stimme aber noch deutlich hören. Panofsky blickt dabei auf Heideggers berüchtigte Rede zurück, die er am 27. Mai 1933 nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten als neu gewählter Rektor an der Universität Freiburg gehalten hatte.¹⁷

¹⁵GOSEBRUCH
1978, 163

¹⁶EBD. 162

¹⁷HEIDEGGER 1933

»Was aber Heidegger betrifft [...] so ist das [...] ein zu *weites Feld*«.

»Nur das Eine möchte ich sagen dürfen: Es ist *nicht* die Tatsache seiner Rektorsratsübernahme, sondern der tatsächliche Inhalt seiner Rede (und manches andere), das ich ihm nicht verzeihen kann.« (PANOFSKY 1958, 268, 26. April)

Dann aber auch wieder etwas versöhnlicher:

»Und wenn Herr Heidegger von Vöge [das war Panofskys verehrter Lehrer] so begeistert war, wie Sie schreiben, soll ihm anderes verzeihen sein.« (EBD. 270/Brief an Kurt Bauch: 5. Mai 1958)

¹⁸dazu z.B. die Analysen bei SAFRANSKI 1994, 256–379

Neben der zwischenzeitlichen weltanschaulichen Entgleisung Heideggers und seinem vielleicht missverstandenen Engagement in der NSDAP¹⁸ und neben seinem Antisemitismus, der auch Panofsky betraf, gab es auch noch

eine interessante methodische Auseinandersetzung zwischen den beiden. Denn Erwin Panofsky konnte sich ganz besonders über Heideggers »wildes« Verständnis von Hermeneutik echauffieren.

Aus einem noch aufzuklärenden Missverständnis heraus erwähnte der junge Erwin Panofsky, später der »Alte Pan«, am 20. Mai 1931 mehrfach einen Heidegger-Text zu Immanuel Kant, als er gerade vor der Kieler Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft vortrug. Dies ist hinlänglich bekannt und auch gut untersucht.¹⁹ Dabei wird davon ausgegangen, Panofsky habe an diesem Abend einer seiner Meinung nach unangemessenen »subjektive[n] Gewaltanwendung« entgegentreten wollen, die bei jeglichem Interpretationsversuch immer schon am Werke sein müsse. So sah es jedenfalls der auch noch junge Martin Heidegger. Panofsky habe sich streiterisch gegen eine Selbstbeobachtung der Gewaltigkeit gewandt, die »Herr Heidegger« exemplarisch an sich wahrgenommen haben wollte. Demnach müsse man, so Heidegger, »notwendige Gewalt« gebrauchen, um dem, was die Worte sagen, auch »dasjenige abzuringen, was sie sagen wollen.«²⁰

¹⁹THÜRLEMANN
2009

²⁰HEIDEGGER 1927,
192f.

Es lohnt sich, Panofskys Ausführungen dazu in ganzer Länge wiederzugeben, weil sich die Frage stellt, ob die Art des Zugriffs auch für Kunstwerke relevant sein könnte oder nicht. Dort heißt es bei dem Ikonographen Panofsky:

»In Heideggers Kant-Buch finden sich einige bemerkenswerte Sätze über das Wesen der Interpretation – Sätze, die sich zunächst nur auf die Auslegung philosophischer Schriften beziehen, die aber im Grunde das Problem jeglicher Interpretation bezeichnen [diese Sätze zitiert Panofsky dann]:

»Gibt nun eine Interpretation lediglich das wieder, was Kant ausdrücklich gesagt hat, dann ist sie von vornherein keine Auslegung, sofern einer solchen die Aufgabe gestellt bleibt, dasjenige eigens sichtbar zu machen, was Kant über die ausdrückliche Formulierung hinaus in seiner Grundlegung ans Licht gebracht hat; dies aber vermochte Kant selbst nicht zu sagen, wie denn überhaupt in jeder philosophischen Erkenntnis nicht das entscheidend werden muss, was sie in den ausgesprochenen Sätzen sagt, sondern was sie als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen legt. [...] Um freilich dem, was die Worte [die Bilder] sagen, dasjenige abzuringen, was sie sagen wollen, muss jede Interpretation notwendige Gewalt brauchen.«
(Heidegger, zitiert in PANOFSKY 1932, 198)

Klar ist erst einmal: Panofsky muss sich zu diesem Zeitpunkt, und zumal als Kunsthistoriker, von dieser Problematik angesprochen und sogar herausgefordert gefühlt haben. Denn er äußerte sich direkt dazu: »Wir werden einsehen müssen, dass auch unsere bescheidenen Bildbeschreibungen und Inhaltsdeutungen, insofern sie eben nicht einfache Konstatierungen, sondern auch schon Interpretationen sind, durch diese Sätze betroffen werden.«

Denn »auch sie, sogar das scheinbar unproblematische Aufzeigen eines bloßen *Phänomensinns*, legen im Grunde ›Ungesagtes vor Auge‹. Auch ›sie gebrauchen daher, um mit Heidegger zu reden, ›Gewalt‹. Und damit erhebt sich die schicksalsschwere Frage: Wer oder was setzt dieser Gewalt eine Grenze?«²¹

²¹Zitate: PANOFSKY
1932, 199

Panofskys Antwort, welche Instanz der gewalttätigen Interpretation Einhalt gebieten soll, fällt für die heutigen Leser vertraut und simpel aus: *Gestaltungsgeschichte* und *Typengeschichte* werden ab jetzt im methodologischen Korsett von *Ikonographie* und *Ikonologie* die Interpretationen als »objektive Korrektive« vor der Gewalt eines willkürlichen Subjektivismus schützen. Soviel war seit dem 20. Mai 1931 für Panofsky erst einmal klar.

Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin entschied sich in der Folge für Panofsky und ließ den vermeintlich grenzenlos »gewalttätig« verstehenden Heidegger mit seinem hermeneutischen Konzept fallen. Man wollte sich nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Exzess des Völkermords fortan lieber an »objektiver Geschichtlichkeit« orientieren, statt als Einzelkämpfer bedingungslos zu denken und zu forschen, so wie es Heidegger weiterhin tat.

Die Ausführungen Heideggers waren damals im Übrigen nicht vollständig wiedergegeben worden. Denn im nächsten Satz, den Panofsky nicht mehr zitieren wollte, hatte Heidegger ergänzt: »...die Kraft einer vorausleuchtenden Idee muss die Auslegung treiben und leiten«.

Panofskys Zitat bricht, fast selbst gewalttätig, ab, bevor von dieser Instanz einer »vorausleuchtende Idee« die Rede ist. Offenbar wollte Panofsky Heidegger einerseits gar nicht weiter verstehen. Er benutzte ihn nur, um die Notwendigkeit eingrenzender Kriterien begründen zu können. Andererseits war er in seinen eigenen Analysen oft induktiver und kreativer als er sich selbst verstand.²²

Es muss sich an diesem Abend in Kiel um ein doppeltes Missverständnis gehandelt haben. Heidegger war wohl absichtlich verkürzt wiedergegeben worden, damit man ihn schneller beiseitelassen konnte. Das war ein absichtliches Falschverstehen. Das zweite Missverständnis bestand dann in der Tatsache, dass Panofsky mit seiner

methodischen Ausrichtung von Heidegger gar nicht gemeint gewesen sein konnte. Er hatte sich wahrscheinlich irrtümlich adressiert gefühlt. Er war nämlich von Heideggers Ausführungen zur erkenntnisschließenden Interpretation gar nicht betroffen. Vorikonographische Beschreibung und *Ikonographie* bringen nämlich so oder so nichts Ungesagtes im Sinne Heideggers vor Augen. Und das System der *Ikonologie* war auf alle Fälle »quasi-erklärend« gedacht. Es ging gar nicht um ein »Verstehen«, sondern darum, aus einem schon bekannten Allgemeinen das Einzelne deduktiv zu erschließen.²³ Das war alles.

Dementsprechend bezeichnete auch Heidegger eine derartige Auslegung, die mit allgemeinen Voraussetzungen arbeitet, seinerseits als einen üblen »Überfall«²⁴. Panofsky hatte sich also in Kiel ausdrücklich gegen interpretatorische Gewaltangriffe gewandt. In Wirklichkeit aber überfiel er selbst seine Gegenstände mit einer Armada von Sekundärwissen und Ableitungen.

²²Aber auch Panofskys eigene »Einzelanalysen in *Studies in Iconology* (1939) und in *Meaning in the Visual Arts* (1955) sind keine Exemplifikationen des voran gesetzten methodologischen Textes. Es sind höchst Gelehrte ikonographische Analysen, die nicht nur einen kunsthistorischen Neophyten durch die immense Text- und Bildkenntnis des Autors einzuschüchtern vermögen.«

(THÜRLEMANN 2009, 221)

²³dazu ausführlich: BÄTSCHMANN 1978, 468f.; 1985, 111

²⁴HEIDEGGER 1935, 23

Kurze Zeit später war dies offensichtlich auch Panofsky selbst klar geworden. 1939 hatte er seinen Vortragstext völlig neu überarbeitet und 1955 erschien der geänderte Methodentext dann in englischer Übersetzung. In der Neufassung war die Auseinandersetzung mit Heidegger gar nicht mehr enthalten. Dieses Missverständnis hatte Panofsky aus seinem amerikanischen Exil nachträglich richtiggestellt. In der von den Nationalsozialisten erzwungenen Emigration endete die kurze Debatte über die Gewalt der Interpretation an einem realgeschichtlichen Überfall auf die Weimarer Republik und der anschließenden Machtübernahme.

Heidegger, der »Weserich«

Indem Panofsky Heidegger also gar nicht mehr erwähnte, war auch die Nabelschnur zur deutschen Existential-Hermeneutik in der Folge unmissverständlich und endgültig gekappt. Früher oder später folgte die Mehrheit der deutschen Kunsthistoriker nach dem Zweiten Weltkrieg dann dem ikonographischen Paradigma. Die innovativeren werkimmanenten »Strukturalisten« blieben damit in der Minderheit. Und unzweifelhaft ist, dass die *Ikonographie* zur »wohl bedeutendsten bildanalytischen Methode des 20. Jahrhunderts« wurde.²⁵ Kunstwerke wurden ab jetzt im Großen und Ganzen nur noch durch werkexternes Buch- und Sekundärwissen erklärt.

²⁵MICHELS 1998

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der zweiten Version von Panofskys Text hätte schon klar sein können: Dem Freiburger Philosophieprofessor war es nie um ein verschultes und intellektuelles Verfahren der Interpretation eines Kunstwerks gegangen. Kunstwerke lassen stattdessen geschehen. Sie zeigen von sich her. Sie sind ein Geschehen, dem man sich überlassen sollte. Sie »ereignen« sich.²⁶ Mit ihnen hat man ein »Spontaneinvernehmen«. Ihnen tut man sicher keine willkürliche rohe Gewalt an. Stattdessen ist man von ihnen »einberufen«. Das wiederum verlangt eine gewisse Bereitschaft von uns, den Werkanweisungen auch dementsprechend zu folgen.²⁷ Jeder distanzierte Erklärungsversuch ist von vornherein unnötig und unangemessen.

²⁶WINTER 1996, 8

Heidegger hatte damals in seinem Kant-Buch tatsächlich speziell das Interpretieren philosophischer Texte gemeint – Um Kunstwerke ging es dabei noch gar nicht. Und dieses Interpretieren der Philosophie hatte eine klare Positionierung in der Konstellation seines Denkens:

»Philosophische Interpretation« stelle eine »abgeleitete Weise von Verstehen und Auslegen« insgesamt dar. »Auslegung« nennt Heidegger dabei die weitere »Ausbildung des Verstehens«. »In ihr eignet sich das Verstehen sein Verstandenes verstehend zu.« Auslegung ist quasi der zweite, reflektiertere Schritt. Auslegung gründe so »existential im Verstehen, und nicht entsteht dieses durch jene.« »Im Verstehen liegt existential die Seinsart des Daseins als Sein-können« des Menschen.²⁸ Im Verstehen geht es »ums Ganzer«.

²⁷BRÖTJE 1990, 135/205. Dabei ist anzumerken, dass auch die Texte Brötjes ihrerseits die Bereitschaft verlangen, dass man erst einmal ihrer speziellen Argumentationsführung folgt und mitgeht, bevor man sie pauschal abkanzelt.

²⁸HEIDEGGER 1927, 143ff.

Verstehen entwirft das Dasein immer schon. Es gehört zur Struktur des Daseins selbst. Genau diese Struktur ist es, die die Existentialphilosophie

²⁹»...so galt die radikale ontologische Besinnung Heideggers der Aufgabe, durch eine »transzendente Analytik des Daseins« die Struktur des Daseins aufzuklären. Er enthüllte den Entwurfscharakter allen Verstehens und dachte das Verstehen selbst als die Bewegung der Transzendenz, des Überstiegs über das Seiende.«

(GADAMER 1960, 246; vgl. auch:

G. IMDAHL 1997: *Das Leben Verstehen*.

³⁰Vgl. umfassend dazu HERMANN 1980

durchdenken will. Das fundamentale Wesen des Daseins erfährt man dabei durch und im Leben selbst.²⁹ Und vielleicht eben auch darüber hinaus dann, wenn Kunst und Dichtung sich ereignen.

Zu Kunstwerken hatte sich der bekannt gewordene Freiburger Philosoph bis 1935 noch nicht geäußert. Es sieht einen Augenblick lang so aus, als hätte der mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten einsetzende Kulturbruch auch eine kunsthistorische Leerstelle hinterlassen. Das existenzphilosophische Denken Heideggers über den *Ursprung des Kunstwerks*³⁰ fällt dann zusammen mit Panofskys erzwungener und endgültiger Ausreise aus Deutschland. Im November 1935, im gleichen Jahr als dieser Hamburg verließ, um schließlich in Princeton eine

Inauguralprofessur am *Institut for Advanced Study* anzunehmen, begann Heidegger in Freiburg über die Funktion, oder besser über »das Wesen« der Kunst zu dozieren. Wenn man den entsprechenden berühmten Text liest, wird klar, warum der Ikonograph und Ikonologe in Amerika auf jede weitere Auseinandersetzung mit Heidegger verzichtet hatte.

Panofskys Hinweise auf den Freiburger Konkurrenten hatten sich mit dessen Kunstwerk-Aufsatz buchstäblich erledigt. Von einer interpretativen Aggression des Rezipienten war überhaupt keine Rede mehr. Auch jeder angebliche Subjektivismus-Vorwurf zerrinnt dem Kritiker zwischen den Fingern. Denn nun lesen wir bei Heidegger, dass im Werk »Wahrheit« geschehe. Das Kunstwerk erst erlaubt uns, ein »Er-sehen zu vermögen.«³¹ Die Dominanz des Interpreten ist abgewendet in die Zumutung, dem Werk stattdessen »zu entsprechen«. Es bedarf nicht einmal mehr einer »vorausleuchtenden Idee«, die die Auslegung treiben und leiten müsste. Auch sie ist schon deswegen unnötig geworden, weil Kunstwerke gar nicht interpretiert werden können oder müssen. Sie »wesen« einfach unabhängig von uns. Zu »wesen« meint, dass sie in einer ganz bestimmten Weise da sind: Kunstwerke sind offenbar im Unterschied zu normalen Dingen so da, dass sie sich nicht im Sinne eines Objekts aneignen lassen (sollten). Die Kunstwerke und die Dichtung sind etwas sehr Besonderes:

»Ob wir es einmal noch erkennen, Hölderlins Dichtung ist uns ein Schicksal. Es wartet darauf, dass die Sterblichen ihm entsprechen. [...] Doch wie sollen wir dies alles erkennen und behalten? Dadurch, dass wir auf Hölderlins Dichtung hören.« (HEIDEGGER 1959, *Vorbemerkung*)

»Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist.« (DERS., 1935, 29f, zu VAN GOGHS: *Bauernschuhe*)

»Was das Zeug sei, ließen wir uns durch ein Werk sagen. Dadurch kam, gleichsam unter der Hand, an den Tag, was im Werk am Werk ist: die Eröffnung des Seienden in seinem Sein: das Geschehnis der Wahrheit.« (EBD. 33)

³¹HEIDEGGER 1935, 47

Die Begegnung mit dem Werk regelt sich anders und ganz von alleine. Alles Wesentliche sieht man dem Dargestellten im Bilde an. »Im Werk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.«³² Die Interpretation dieses Satzes hat sich als Sisypchos-Arbeit für etliche Fakultäten herausgestellt. Deswegen ist es besser, ihn erst einmal so stehen zu lassen und abzuwarten, wie die Madonnenbilder darauf reagieren. Vielleicht versteht er sich dann überraschender Weise doch von selbst.

³²HEIDEGGER 1935,
30

Trotz oder gerade wegen seiner Abwesenheit vom Nachkriegs-Deutschland entschied sich die deutsche Kunstgeschichte also für den Methodiker Erwin Panofsky und gegen den »Weserich im Garten der Philosophie«, Martin Heidegger. »Weserich« nannte der Ikonologe seinen Antipoden.³³ Panofskys Bezeichnung für Heidegger war nicht nur polemisch, sondern auch in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Der metaphorische Ausflug in die Botanik, der zu der Titulierung »Weserich« – etwa in Abwandlung von »Knöterich« – geführt haben mag, lässt Heidegger als ein krautiges Gewächs erscheinen. Dabei kam der Nickname dadurch zustande, dass der Philosoph zur Präzisierung bestimmter Zustände das Verb »wesen« – in eigenwilliger Abwandlung zu »ist« und »sein« – geprägt und geradezu »wuchernd« benutzt hatte.

³³MICHELS 1994,
64

Sich darüber hinaus die Königsdisziplin *Philosophie* als »Garten« vorzustellen, ist ebenfalls vielsagend: Nun mag sich jeder selbst ausmalen, wie wohl ein Garten aussehen kann: Vom rationalistischen Barockgarten zum scheinbar freiwachsenden englischen Landschaftsgarten mit seinen mäandernden Wegen und Pseudoruinen bis zum privaten kleinen Schrebergarten. Allerdings hätte Panofsky vielleicht einen Gemüsegarten mit ordentlicher Sortierung der angebauten Nutzpflanzen als Visualisierung der Philosophie bevorzugt. Die Ikonologie hätte dort die benötigten Gewächse nach Rezept ziehen können. Den Weserich sah der Neu-Amerikaner wider Willen sicherlich in einem verwilderten Gartenreich unkontrolliert sprießen – sich selbst verortete der Kunsthistoriker dagegen übrigens in einem gepflegten Garten Eden: Er nannte seinen erzwungenen Aufenthalt in Princeton bekanntlich: »Ins Paradies vertrieben«.

Die Gartenmetapher wird aber in all ihren möglichen Facetten auch zum Bild für den schwelenden Antagonismus von Wahrheit und Methode. Der Weserich im Garten ist die Horrorvorstellung eines amethodisch-radikalen Denkens, dem Panofskys größte Vorbehalte galten.

So gab es für Heidegger zum Beispiel eminente Werke, die »zu bestehen [...] noch bevorsteht«³⁴. Möglich werden könne dies aber nur, »wenn wir uns selbst unserer Gewöhnlichkeit entrücken und in das vom Werk Eröffnete einrücken, um so unser Wesen selbst in der Wahrheit des Seienden zum Stehen zu bringen«.³⁵

³⁴HEIDEGGER 1935,
81

³⁵EBD. 77

Heideggers Formulierungen sind anstrengend. Aber die Anforderungen an die Betrachtenden sind eigentlich denkbar einfach, amethodisch und a-historisch und vor allem deswegen unbestimmt, weil man eben nicht vorher weiß, wie es im »Ereignis« der Bildanschauung werden wird. Die Anweisung

³⁶HEIDEGGER 1935,
54

vom Kunstwerk her lautet zunächst lediglich: »bewahre mich«. »Dieses: das Werk ein Werk sein zu lassen, nennen wir die Bewahrung des Werkes. Für die Bewahrung erst gibt sich das Werk in seinem Geschaffensein als das Wirkliche, das heißt jetzt: werkhafte Anwesende.«³⁶ Vernehmende Bewahrung ist der Rezeptionsmodus, in dem das Werk »seiend wird«. Man könnte auch sagen: Ein bloß materiell vorhandenes Kulturobjekt wird erst dann für uns wieder zu einem »wahren«, sich mitteilendem Kunstwerk, wenn wir es mit der angemessenen Aufmerksamkeit für das Wie und Was seines Geschaffenseins aktualisieren, das heißt, wenn wir es auf diese Weise von neuem anwesend machen. Aus einem bloßen Artefakt wird nur dann erst ein Werk, wenn wir es phänomenologisch betrachten und ihm die Gelegenheit einräumen, sich zu zeigen; wenn wir es reines Phänomen sein lassen. Entscheidend ist »die phänomenologische Einstellung, noch einmal ganz neu an die ›Sache‹ heranzutreten: Die Arbeit des Abbauens der Verdeckungen und damit des freilegenden Sehen-lassens«.³⁷

³⁷SAFRANSKI (zu
Heideggers Phä-
nomenologie)
1994, 320ff.

»Durch die Vordergründigkeit«, durch das, was im Bild offensichtlich ist, »hindurch kündigt sich etwas an, was nicht von dieser Vordergründigkeit selber ist«, schrieb Wilhelm Weischedel (1905–1975) dazu. Man muss erst in den »Bannkreis« dieser Bildwirklichkeit »treten und sich verwandeln lassen«. Es geht darum, sich »in den Machtbereich eines Phänomens« zu geben.³⁸

³⁸Zitate: WEISCHEDEL
1952, 20

Für Heidegger hatte Panofsky diesem Modus ästhetischer Ereignis-Erfahrung dagegen leider schon lange abgeschworen. Was dieser in seinem Methodenkatalog nachträglich anbot, war allenfalls noch Nostalgie in einem akademischen Methodenpanzer – oder »Kunstbetrieb«. Denn »sobald jener Stoß ins Ungeheure im Geläufigen und Kennerischen abgefangen wird, hat um die Werke schon der Kunstbetrieb begonnen. Selbst die sorgfältige Überlieferung der Werke, die wissenschaftlichen Versuche zu ihrer Rückgewinnung erreichen dann nie mehr das Werksein selbst, sondern nur eine Erinnerung daran«, schrieb Heidegger im Jahre 1935. Damit war auch Panofsky gemeint. Dieser operiere aus einer Perspektive der Nachträglichkeit, aus der heraus das »Werk und die Wahrheit des Werkes [schon] vergessen« seien.³⁹

³⁹Zitate: HEIDEGGER
1935, 68f.

Es geht an dieser Stelle nicht darum, endlich herausfinden zu wollen, wie ein Werkgeschehen im Konkreten genau tatsächlich bei Heidegger eintreten oder ablaufen soll. Dieses große Mysterium des Kunstwerk-Aufsatzes steht immer noch bevor. Im Moment befand sich Panofsky aber im methodologischen Notwehr-Modus. Die ikonographische Raffinesse eines Werkes durchschaut man nicht als »Weserich«, der das Bild ein unvordenkliches Phänomen sein lässt, sondern stattdessen mit geduldigem Studium seiner Zeichen. In Panofskys letzter Fußnote zu diesem Thema heißt es am Ende:

»Es lässt sich ja eine Betrachtungsweise denken, die sich von den historischen Korrekturen grundsätzlich unabhängig erklärt und nur die einzige Forderung anerkennt, dass das von ihr entworfene Bild der jeweils betrachteten Einzelercheinung ein in sich einheitliches und sinnvolles sei, gleichviel ob es in irgendwelche

geschichtlichen Zusammenhänge hineinpasst oder nicht. Eine solche Betrachtungsweise [...] ist solange unangreifbar, als sie sich ihrer überhistorischen oder besser außerhistorischen Zielsetzung bewusst bleibt, wird aber in dem Augenblick bekämpft werden müssen, in dem sie die Historie durch einen anders gearteten Anspruch in Notwehr versetzt.« (PANOFSKY 1932, 206)

Die »Historie« oder die erklärend-argumentierende Kunstgeschichte wird hier durch ein ahistorisches Wahrheitsversprechen in höchste Alarmbereitschaft versetzt. Heidegger machte – vor manch kryptischen Passagen, die seine Texte dann immer wieder begleiten sollten – zwei nicht unattraktive Alternativangebote an eine eher intuitive, unmittelbare Werkbegegnung:

Zum einen: Werkimmanenz! »Das Werk gehört einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird.«⁴⁰ (Das leicht Irritierende an diesem Postulat war nur, dass es die Groß- und Schutzmacht *Philosophie* war, die ihrem eigenen Departement der *Ästhetik* hier diese Garantie der Eigengesetzlichkeit zusicherte. Unter dieser Fremdbestimmung litt der Autonomieanspruch und das Souveränitätsversprechen des Werkes dann doch wieder ein wenig.)

⁴⁰HEIDEGGER 1935, 37

Zum anderen: Es sollte vorab ebenso garantiert sein, dass es zwischen Kunstwerk und den »existentiell einverpflichteten« Lesern und Betrachtern tatsächlich auch zu einer einvernehmenden Verständigung kommt.⁴¹ Heidegger äußert sich dazu nicht explizit. Es liegt im Wesen der Wahrheit selbst, einfach zu geschehen – und es liegt im Wesen des Seins, sich auf besondere Weise zu entbergen. Das ist in diesem Denkmodell einfach so gesetzt. Im Falle des Kunstwerks besteht die zusätzliche Bedingung des »In-der-Welt-Seins« mit dem Werk. Man muss den Horizont des Werkes (noch) teilen können, sonst wird es schwieriger mit der Unmittelbarkeit.

⁴¹Die Begegnung mit dem Kunstwerk ist ein »Erscheinungsgeschehnis«.
(BROTJE 1990, 12)

Später wird Heideggers Schüler Hans-Georg Gadamer, dessen Hauptwerk bekanntlich *Wahrheit und Methode* heißt, für die immer schon bestehende Verbundenheit zwischen Kunstwerk und Mensch ein einprägsames Bild finden: Das Bild der durch eine Scherbe hergestellten Gastfreundschaft:

»Was heißt Symbol? [...] Ein Gastfreund gibt seinem Gast die sogenannte »tessera hospitalis«, d.h. er bricht eine Scherbe durch, behält die eine Hälfte und gibt die andere Hälfte dem Gastfreund, damit, wenn in dreißig oder vierzig Jahren ein Nachkomme dieses Gastfreundes einmal wieder ins Haus kommt, man einander im Zusammensetzen der Scherben zu einem Ganzen erkennt. [...] Das Symbol dagegen, das Erfahrung des Symbolischen, meint, dass sich dies Einzelne, Besondere wie ein Seinsbruchstück darstellt, das ein ihm entsprechendes zum Heilen und Ganzen zu ergänzen verheißt, oder auch, dass es das zum Ganzen ergänzende immer gesuchte andere Bruchstück zu unserem Lebensfragment ist. [...] Kunst [...] ist die Beschwörung einer möglichen heilen Ordnung, wo immer es sei.« (GADAMER 1977, 41ff.)

Um dieses Bild einer geheilten Einheit von Werk und Rezipient hätte Panofsky seine Gegenspieler eigentlich beneiden müssen, denn für eine Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin gibt es so einen Kontrakt der Teilhabe selbstverständlich nicht. Nur unter Aussetzung dieser Bedingung kann erst die objektivistisch-forschende Arbeit des Ikonographen überhaupt einsetzen.

Adornos »Rätselcharakter« der Kunst und die *Ikonik*

Es gibt in der *Ästhetischen Theorie* Adornos eine Passage, die gegenüber Heidegger weniger »metaphysisch«, aber dennoch sehr ähnlich klingt. Aber auch sie überzeugte die Fachdisziplin nicht mehr. Auch sie war noch esoterisch und gab genauso wenig konkret-fachliche Verhaltensanweisung: »Der Betrachter«, so führte Adorno aus, unterschreibe, »unwillkürlich und ohne Bewusstsein einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu fügen, damit es spreche.«⁴² Dann folgen ausführliche Hinweise dazu, dass man ein Kunstwerk in der Gesamtheit seiner Gestalt »nachzuvollziehen« habe, statt den ohnehin aussichtslosen Versuch zu unternehmen, es erklären zu wollen. Der Fraktion der Ikonographen und Ikonologen bot diese Haltung genauso wenig Praktikables wie schon Heideggers Mahnung zur aktiven Bewahrung der Werke.

Was Adorno »Mimesis« nannte – das unbewusste sich dem Kunstwerk überlassen – roch zu sehr nach privatistisch-subjektivem und schweigendem Vollzug. Heidegger und Adorno hatten ansonsten wenig gemeinsam. Aber für letzteren war Askese eine veritable Option angesichts eines Gesellschaftszustandes der Verdinglichung und Entfremdung, der sich in der ideologiekritischen Analyse dadurch auszeichnete, dass »das Ganze das Unwahre«⁴³ sei. Heideggers Begriff lautet unpolitisch: »Seinsvergessenheit«.

Adorno formulierte natürlich nicht so deutschümelnd im *Jargon der Eigentlichkeit*, den er im Dunstkreis Heideggers vehement kritisiert hatte.⁴⁴ Dafür pflegte er seinen eigenen unnachahmlich verschachtelten Schreibstil. Wie Panofsky war auch er bekanntlich zunächst in die USA emigriert. Aber was für Heidegger »die Wahrheit des Werks« war, war bei Adorno die unhintergehbare »Unbegreiflichkeit« des Kunstwerks.⁴⁵ Weder »Wahrheit« noch fundamentale »Rätselhaftigkeit« der Werke waren aber im Rahmen einer universitären Kunstgeschichte lehr- und lernbar. Daher schieden Heidegger und Adorno als Vorbilder für die Disziplin gleichermaßen aus. Ikonographie und Ikonologie wollten der ominösen Wirkung der Kunstwerke mit Fachkenntnis begegnen, um sie durch Analyse aufzuklären und zu entmythologisieren. Sie wollten Rätsel lösen, statt sie einfach »sein zu lassen«.

Der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, dass Heideggers Überlegungen zur Gewalt der Interpretation, von der so viel die Rede war, und zur Funktion der »vorausleuchtenden Idee« keinesfalls anmaßend und willkürlich waren. Die »vorausleuchtende Idee«, die die Auslegung antreibt, bezieht ihre »Kraft« und Orientierung aus unserem Leben, unserem Dasein selbst. Panofsky hatte seinen Zuhörern und Lesern dies eben nur verschwiegen und unterschlagen, weil er mit solchen existentiellen Rückverankerungen sicher nichts anzufangen wusste.

⁴²ADORNO 1969, 114

⁴³DERS. 1951, 55

⁴⁴»Die Sprecher der Existenz bewegen sich auf heroisierende Mythologie zu, auch wo sie es nicht bemerken.« (DERS. 1964, 108)

⁴⁵»Theorie der Kunst darf ihr nicht jenseitig sein, sondern muss ihren Bewegungsgesetzen sich überlassen, gegen deren Bewusstsein die Werke hermetisch sich abdichten.«

»Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene überwältigende Verhärtung. [...] Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen.« (ADORNO 1969, 194, 191: *Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik*)

Aber Max Imdahl, der selbst leidenschaftlich werkimmanent vorgegangen ist, hat die gesamte Passage in Heideggers Kant-Buch von Anfang bis Ende gelesen und seinerseits zitiert. Er bezieht sich dabei hauptsächlich auf das, was Panofsky nicht mehr erwähnte. Denn wenn man weiterliest, heißt es dort bei Heidegger:

»Die *Kraft* einer vorausleuchtenden Idee« müsse »die Auslegung treiben und leiten. Nur in Kraft dieser kann eine Interpretation das jederzeit vermessene wagen, sich der verborgenen inneren Leidenschaft eines Werkes anzuvertrauen, um durch diese in das Ungesagte hineingestellt und zum Sagen desselben gezwungen zu werden. Das aber ist ein Weg, auf dem die leitende Idee selbst *in der Kraft zur Durchleuchtung* an den Tag kommt.« (HEIDEGGER bei IMDAHL 1977, 454)

Entscheidend ist hier: Die vorausleuchtende Idee ist also bei weitem keine wirre subjektive Vorannahme. Sondern: Dem Verstehen geht das immer Schon-Verstandesein voraus. »Alle Auslegung, die Verständnis beistellen soll«, sagt Heidegger, »muss schon das Auszulegende verstanden haben. [...] Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis [...], sondern er ist Ausdruck der existenzialen *Vor-Struktur* des Daseins selbst. [...] In ihm verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Verstehens.«⁴⁶

Die erkenntnisleitenden Vorannahmen und Fragestellungen, die wir bei unseren Bildauslegungen anstellen, wurzeln darin, dass wir immer schon einen existentiellen Bezug, ein Vor-Verständnis, zu dem haben, was wir auslegen wollen.

Max Imdahl seinerseits führte genau diese ausgewählte Sequenz des Heidegger-Zitats am Ende seines eigenen gewagten Textes aus gutem Grunde an.⁴⁷ Er hatte gerade eine gewaltige und »vermessene« Giotto-Interpretation präsentiert und musste vermuten, dass er nicht nur Zustimmung ernten würde. Mit seinem heute schon »klassischen« Text versuchte der Autor in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eine wissenschaftlich fundierte Überschreitung der Panofsky'schen Schemata von Ikonographie und Ikonologie. Diese methodische Revolution nannte er *Ikonik*. Die *Ikonik* ihrerseits folgt dabei der vorausleuchtenden Idee, dass den alten Giotto in der Arena-Kapelle zu Padua ein modern anmutendes formalästhetisches und damit sinngenerierendes Gerüst innewohnt, das die reinen Inhaltsdeuter (Ikonographen) gar nicht erst bemerken können. Ihre symbolanalytische Arbeit sieht diese Imdahl'sche Idee, die narrativen christlichen Ereignisbilder zugleich auch in der Flächengliederung quasi »abstrakt« zu sehen nicht vor. Sie sehen nur wiedererkennend das, was sachlich zu identifizieren ist.⁴⁸ (Vgl. hier S. 64)

Ansonsten kommt Heidegger in der Anschauungslogik der *Ikonik* leider kein einziges Mal mehr vor. Vermutlich hat Imdahl Heidegger auch gar nicht ausführlich gelesen. Nur in Teilen Süddeutschlands – zumeist bei seinen Freunden – findet man Anknüpfungspunkte der Kunst-

⁴⁶HEIDEGGER 1927, 152–153

⁴⁷»Natürlich hat jede Interpretation, die auf die Identität des Bildes zielt und damit auf das, was ein Bild eigentlich sagen will, etwas Vermessenes. Was die Vermessenheit eines solchen Anspruchs angeht, darf ich abschließend verweisen auf einen Satz Heideggers...« (IMDAHL 1977, 454) Dann folgt der oben zitierte Satz Heideggers.

⁴⁸vgl. IMDAHL 1980. Zur *Ikonik* siehe auch JANHSEN 2017; STOHR 2010; DERS. 2017

geschichte des Nachkriegsdeutschlands an das Denken Heideggers: so etwa bei Kurt Bauch, Wilhelm Messerer, Lorenz Dittmann, Hans Jantzen, Theodor Hetzer oder Georg Picht. Auf die Curricula des Faches *Kunstgeschichte* hatten die Schriften Heideggers danach keinen großen Einfluss mehr. Sie wurden aus besagten Gründen gemieden und aussortiert.

Erst mit Michael Brötjes programmatischer *Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft* (1990) gewinnt wieder eine dezidiert existentialphilosophische Bildtheorie an Format. Allerdings wie eingangs bemerkt wurde: weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Lediglich eine große Instanz der Fachwelt, der Rezeptionsästhetiker Wolfgang Kemp, hatte Brötje gelegentlich auf dem Radar.⁴⁹ 2016 erschien dann eine umfangreiche Studie zu dem Schaffen von Brötje mit dem Titel *Die Sorge um die Theorie*.⁵⁰

Schauen wir aber nun mit den Augen Brötjes und Heideggers auf zwei Werke Raffaels. Und leihen wir diesen beiden Autoren unsere Stimme.

⁴⁹KEMP 1992, 279–306; DERS. 2021, 215

⁵⁰STÖHR 2016

II. Teil: Madonnen-Bilder als Seh-Ereignisse

Die *Sixtinische Madonna* als Altarbild

Es existiert ein Text Heideggers zur *Sixtinischen Madonna*. Dieser agiert auf zwei Ebenen. Er soll hier noch einmal Satz für Satz gelesen und an den entscheidenden Stellen ergänzt und erläutert werden, denn, so der Philosoph: »Um dieses Bild versammeln sich alle noch ungelösten Fragen nach der Kunst und dem Kunstwerk.«⁵¹

⁵¹HEIDEGGER 1955, 119



links: RAFFAEL: *Sixtinische Madonna*, 1512/13. Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm, Dresden.
rechts: San Sisto in Piacenza, Blick durch das Mittelschiff zum Hochaltar mit der Kopie der *Sixtinischen Madonna*, ganz hinten, Photographie, um 1915–1920

Auf der einen Ebene von Heideggers kurzer Schrift geht es um so etwas wie einen kleinen ›Skandal‹. Heidegger zeigt sich bestürzt darüber, dass sein verehrter alter Schulfreund aus Konstanzer Zeiten, der Kunsthistoriker Theodor Hetzer, fälschlicher Weise folgende Aussage betroffen hatte: Das Bild Raffaels sei »nicht an eine Kirche gebunden« und verlange dementsprechend »nicht nach einer bestimmten Aufstellung«. ⁵² Hier war Heidegger aufgebracht und vollkommen anderer Meinung.

Auf der anderen Ebene erlaubt sich der Verfasser – »weder befugt noch gerüstet«, wie er selbst sagt – einige Bemerkungen, die aber reine »Spekulationen« ⁵³ bleiben müssten. Im Rahmen dieser kurzen, aber unheimlich komplexen Spekulationen wird dann beschrieben, wie das Altarbild der *Sixtinischen Madonna* »west«. Dass das Werk »entbergend« »west« und eben nicht einfach irgendwo ist oder beliebig aufgestellt werden kann, wird die beiden Ebenen verbinden. Oder anders gesagt: Die *Sixtinische Madonna* »west« nur an, ist also nur dann wirklich »anwesend« im wahrsten Sinne des Wortes, wenn sie an ihrem Bestimmungsort ist oder bleibt. ⁵⁴ In allen anderen Fällen und anderen ›Stellen‹ sei das Bild nur in der »Ausstellung«.

Weder für Theodor Hetzer noch für Erwin Panofsky »west« ein Kunstwerk. Was sollte das auch genau bedeuten? Es war nur da als Anschauungs- und Forschungsobjekt. Die Ortsspezifität, der räumliche Kontext oder die äußeren Zugangsbedingungen, waren reine Überlegungen, die ausschließlich zur historischen Rekonstruktion einer vergangenen Situation und Periode dienen konnten. ⁵⁵

Hetzer hatte es so tatsächlich für möglich halten können, dass sich das Kirchenbild ohne Abstriche in Dresden musealisieren und zugleich ästhetisch erfahren lasse. Heideggers Begründung, warum nun diese Vorstellung vom Kunstwerk und warum nun dieser wissenschaftliche Bildbegriff falsch seien, führt tatsächlich in eine Zone ungelöster Fragen. Wir treten in diese Zone ein, wenn wir danach fragen, weshalb oder wie Raffaels Bild ein besonderes »Altarbild in einem viel tieferen Sinne [ist]«.

Denn »allein das Bild ist kein Abbild und kein Sinnbild nur der heiligen Wandlung« ⁵⁶, weswegen es auch nicht ausreichen wird, es bloß zu »dechiffrieren und zu interpretieren«, wie es Panofsky getan hätte ⁵⁷.

⁵²HEIDEGGER 1955, 120; zitiert HETZER 1947

⁵³»Freilich ist speculari auch ein Schauen, aber ein unsinnliches.«

⁵⁴»ihrem Bildwesen nach« gehört die Sixtina »in die eine Kirche nach Piacenza«. (HEIDEGGER 1955, 120)



⁵⁵»Die *Sixtinische Madonna* wurde bereits seit Eröffnung der Sempergalerie 1856 eigenständig museal präsentiert. Raffael schuf die *Sixtinische Madonna* aber für den Hochaltar der Klosterkirche San Sisto in Piacenza. Der Chor und der Hauptaltar der Kirche wurden im 16. und 17. Jh. umgebaut, von dem ursprünglichen Rahmen ist nichts bekannt. 1983 wurde der bestehende vergoldete Plattenrahmen zu einer verglasten Wandvitrine umgebaut. Für eine Neurahmung von Raffaels Gemälde zum 500. Geburtstag bot sich letztendlich der Weg einer historisch getreuen Rekonstruktion eines Renaissance-Altarrahmens an. Von Raffael selbst gibt es keine Rahmenentwürfe, die sich für eine Rekonstruktion angeboten hätten. Die Entscheidung fiel auf einen originalen Tabernakelrahmen, der in der Bologneser Kirche San Giovanni in Monte noch heute ein großes Gemälde von Lorenzo Costa rahmt.« (Zitatzusammenfassung; MURRER 2012)

Foto oben: Sempergalerie, Dresden 1964

⁵⁶Zitate oben: HEIDEGGER 1955, 120f.

⁵⁷»Als nächstes sind die Zeugnisse zu »dechiffrieren« und zu »interpretieren...« (PANOFSKY 1940, 13)

Aber wie ist nun für Heidegger das Bild in einem viel tieferen Sinne »Altarbild«?

Heideggers Antwort unterscheidet zunächst knapp Historizität von Aktualität, denn: »Das Gemalte dauert auf seine Weise«. Als materielles Artefakt, Öl auf Leinwand, ist die *Sixtinische Madonna* nichts anderes als ein »antiquarisches« Objekt.⁵⁸

⁵⁸Zitate: HEIDEGGER 1955, 120

⁵⁹»Aber das Bild kommt je nur jäh in sein Schein, ist nichts anderes als die Jähe dieses Scheinens...« (EBD.)

Aber als einzigartiges Bild ist es – »je« und »jäh«⁵⁹ – ein auch einzigartiges Ereignis. In der Beschreibungssprache Heideggers entzieht sich aber dieses gepriesene Ereignis für den Leser immer wieder, weil der Philosoph nie deutlicher wird. Es wird eine hochaufgeladene Prozessualität und Ereignishaftigkeit verkündet, die bildprozessual, als bildimmanentes Geschehnis, im von Heidegger verfassten Text jedoch nie á detail zum Ausdruck kommt. Es und Etwas kommt ins Scheinen, ohne jede konkrete Beschreibung, wie und was eintritt. Es geschieht eben schlagartig. Das ist es.

Das Bild grenze »das Offene des Durchscheinens« ein, »um es durch die Grenze in eine Freigabe des Scheinens zu versammeln«, sagt uns Heidegger. »Doch ich merke«, betont der Autor dann, »all dies bleibt ein unzureichendes Stammeln.«⁶⁰

⁶⁰EBD. 120f.

Heidegger scheint das Ganze auf der Ebene des Bildes nicht einleuchtender formulieren zu können. Er glaubt, philosophisch prägnant bestimmt zu haben, was ein Bild ist, kann aber nicht sagen, wie er es phänomenologisch, in seinem Sinne prozessual anschaut. Alles geschieht und ereignet sich, wie gesagt, »jäh«, d.h. auch ohne, dass man darauf vorbereitet wäre; vielleicht auch abrupt und überraschend. Daher ist es in dem Moment auch nicht verbalisierbar.

»Das Offene...«, »durch die Grenze...«, »in die Freigabe des Scheinens« »zu versammeln«. Das klingt so, als wolle Heidegger mit seinem eigenen Wortschatz das gerahmte und damit das vollkommen eigengesetzlich verfasste autonome Tafelbild beschreiben. Indem es auf diese Weise das Alltägliche ausgrenzt, gibt es in sich etwas frei – versammelt es in seinen eigenen Bildgrenzen – eine höhere Aussage; es scheint und »stellt eine Welt auf«.⁶¹

⁶¹DERS. 1935, 43

⁶²»Das Bild [...] ist nichts anderes als die Jähe dieses Scheinens.« (EBD.)

Heidegger sagt in Hinblick auf die *Sixtinische Madonna* dann aber doch, was in der »Jähe« des Scheinens als wesentliche Bildschöpfung erscheint.⁶²

Es ist das unvordenkliche Bedingungsverhältnis zwischen Maria, Jesus und dem Bild selbst! Hier wird es hoch interessant.

⁶³»Maria bringt den Jesusknaben so, dass sie selbst erst durch ihn hervor-gebracht wird in ihre Ankunft,

...die in sich jeweils das verborgen Bergende ihrer Herkunft mit-er-bringt.« (EBD.)

Der Jesusknabe ist es, der Maria in ihre Ankunft bringt. Ohne das Jesuskind bedürfte es keiner Maria. Die Ankunft der Mutter Gottes im Bild, ihr Auftreten, wird vom kleinen Gottessohn hervorgebracht. Die Silbentrennungen Heideggers sind ereignishaft gemeint: »Maria bringt den Jesusknaben so, dass sie selbst erst durch ihn hervor-gebracht wird...«. Zuerst »her« (in ihre Ankunft) und dann »vor« (in ihre Erscheinung in der Bildmitte) gebracht wird – und zwar von Jesus, den sie eigentlich, rein motivisch, zu tragen scheint. Die Gottesmutter wird von dem hervorgebracht, den sie selbst hervorbringen wird.⁶³ Sie wird nur und nur in dem Moment sichtbar, in dem

sie Jesus als den anderen ihrer selbst her-vor-bringt. So wird sie von dem zur Mutter gemacht, dessen Ursprung sie selber ist. Ihre Ursprünglichkeit ist eine nachträgliche.

Hinter Heideggers etwas kryptischer Formulierung steckt eine spannende bildspezifische Beobachtung.

Denn das Bedingungsverhältnis zwischen Jesuskind und Maria wiederholt sich im Verhältnis von Maria (ihre Ankunft als Gestaltwerdung im Bild) und dem Bildgrund selbst. Wiederum ist Heideggers Beschreibung dunkel: Marias Ankunft erbringe, indem sie ankommt, »das verborgen Bergende ihrer Herkunft« mit.⁶⁴

Dass Maria ihre Herkunft mit-er-bringe, lässt sich auch so formulieren: Nur indem im Bild die Gestalt der Madonna als Frauenfigur in der gemalten Bildwelt erscheint, kann sich auch das von ihr verschiedene – der Bildgrund selbst – anzeigen. Maria bringt nicht nur den Jesusknaben auf dem Arm. Sie bringt auch das, wo heraus alle Bild-Erscheinung stammt, den Bildgrund, zur Miter-scheinung. Der Bildgrund ist das »verborgen Bergende«, er ist der Ort ihrer Herkunft. Er ist deswegen verborgen, weil er nicht mehr da ist, sondern sich in die Maria-Figur verwandelt hat. Gleichzeitig wird er auf diese Weise erst als sich entziehender sichtbar, weil uns deutlich wird, dass der Bildgrund der Herkunftsort ist, aus dem heraus sich die Figur entwickelt hat. Maria bringt den Bildgrund also so zur Miter-scheinung, als dass sie ihn als ihre Differenz – als das, was sie nicht mehr ist – miterbringt. Sie bringt den Bildgrund also »mit sich«. Und zugleich erscheint sie aber auch selbst als aus ihm Hervorge-gangene – in Ankunft.

So bringt sie erst zur Erscheinung, was ihr vorausgeht und wo heraus sie hervorgeht, hervorgegangen ist. Brötje sagt dazu: »Die Bildebene trägt bergend das Erscheinende.«⁶⁵

⁶⁴»Das Bringen, worin Maria und der Jesus-Knabe wesent...« (HEIDEGGER 1955, 120)

⁶⁵BROTJE 2001, 36



oben: Detail, rechts der Bildgrund, zur Mitte verwandelt er sich in ein Tuch und in die Haare, dann erscheint in ihm, aus ihm hervorgehend, das Gesicht einer jungen Frau, der Gottesmutter.

Um es noch einmal zu wiederholen: 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. Daher sagt Heidegger uns verklausuliert, er sei »verborgen bergend«.

Erst durch Gestaltwerdung der Gottesmutter im Bild – der Verwandlung des Bildgrunds in diese Figur – wird auch das sie Hervorbringende, der Bildgrund selbst, als Bedingung jeder Hervorbringung miterlebbar. Und weiter:

»Im Bild, *als* dieses Bild geschieht das Scheinen der Menschwerdung Gottes, geschieht jene Verwandlung, die auf dem Altar »die Wandlung«, als das Eigenste des Messopfers sich ereignet.« (HEIDEGGER 1955, 121)

Das Bild *ist* (wie) die Menschwerdung Gottes. Sie erscheint im und als Bild. Im Bild selbst findet die Verwandlung, die Fleischwerdung aus dem Farbgrund heraus ganz konkret statt.

Die Gottesmutter bringt so zwei Mal ihren jeweiligen »Grund« zur Miter-scheinung: ihren Gottessohn und den Bildgrund. Sie bringt Jesus als von ihm hervorgebracht, und sie bringt den – ihren – Erscheinungsgrund als Möglichkeitsbedingung ihres Erscheinens mit sich: Als »Schöpfungs-Apriori« für alles »zeigt sich der Bildgrund damit als quasi-transzendente Erstsetzung eines Sinn-Grundes«, der alles trägt⁶⁶. Heidegger sagte: er »versammelt«. Aus dem »unendlichen« Bildgrund formt sich Endlich-Menschliches: Maria und Jesus.

⁶⁶Zitate: BRÖTJE 1990, 19, 24

All dies, diese Ereignisse einer Differenzeröffnung, sollen sich in und durch das Bild ereignen – als zweimalige *Einheit in der Differenz*: Sohn und Mutter und Bildgrund und Bildwelt. Die Mutter kann immer nur angesprochen werden im Unterschied zu dem, was sich aus ihr bereits – sie selbst erst hervorbringend – differenziert hat – der Gottessohn. Und der Bildgrund kann ebenso nur (sich entziehend) angezeigt werden in der Ankunft Marias. Der Sohn Gottes, seine Mutter Maria und die ganze Bildwelt müssen sich immer schon herausdifferenziert haben, bevor ich Mutter und Grund sagen kann. Beides entsteht gleichzeitig in der untrennbaren *Einheit in der Differenz*.

Im Bild und in der Anschauung würden sich so im »Erscheinenden zugleich der entbergende, sinn- und ordnungsgebende Erscheinungsgrund desselben« einlösen.⁶⁷

⁶⁷DERS. 2001, 33

Für Heidegger stellt die *Sixtinische Madonna* keine übernatürliche himmlische *Vision* einer anderen Welt dar. Sie ist auch in keiner Weise so etwas wie eine *Epiphanie*. In seiner Sichtweise werden hier stattdessen das christliche Mysterium und das Bildmysterium deckungsgleich, synonym, gleichnishaft oder ausdrucksäquivalent: als und im Bild geschieht jene »Wandlung«.

Genau aus diesem Grund glaubte Heidegger eben auch, dass die *Sixtina* nie vom Hochalter in San Sista hätte entfernt werden dürfen. Der ganze »tiefer Sinn« »geschieht« für uns nur an einem Ort, der nach dem Bild »ruft«⁶⁸, so wie das Bild nach seinem Ort rufe. Ansonsten, im Museum nämlich, könnte jene erlebte »Transsubstantiation« auch als ein relativ allgemeines Phänomen aufgefasst werden: Denn immer, sobald der erste Pinselstrich gezogen ist,

⁶⁸HEIDEGGER 1955, 121

erscheint der Bildgrund als Trägermedium mit. Der erste Pinselstrich erbringt seinen Grund, auf dem er liegt, mit. Das ist grundsätzlich so. Doch an einem heiligen Ort, in der Kirche, am Altar in San Sisto, beginnt damit das eigentliche Mysterium der Wandlung. Dort ist es besonders.

Indes, Heidegger formuliert das alles nicht weiter aus. Warum nicht? Weil es falsch wäre, zu viel zu sagen? Weil es überflüssig ist, mehr zu sagen? Weil es reicht, gesagt zu haben, dass es ein ganz spezifisches So-Und-Nicht-Anders-Bringen ist, das hier geschieht: In diesem Bringen »wesen« Maria und der Jesusknabe an. Das ist es. Alles weitere im Bild ist offensichtlich nebensächlich.

Aber Heidegger sagt »so« und nicht »so-und-so...«, das heißt, er sagt nicht, wie im Bild alles anschaulich organisiert sein könnte. Er sagt es präzise und dunkel, in resultativen Sätzen, im Einzelnen unnachvollziehbar. Ein paar einzigartige Sätze, die selbst ein Ereignisgeschehen sein könnten.

Was bringt es also, die Zeilen Heideggers auszulegen? Der Auslegung bleibe, so hatte Heidegger selbst formuliert, »die Aufgabe gestellt, dasjenige eigens sichtbar zu machen, was [der Autor] über die ausdrückliche Formulierung hinaus in seiner Grundlegung ans Licht gebracht hat; dies aber vermochte [er] selbst nicht zu sagen, wie denn überhaupt in jeder philosophischen Erkenntnis nicht das entscheidend werden muss, was sie in den ausgesprochenen Sätzen sagt, sondern was sie als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen legt.«⁶⁹

Liegt uns das Ungesagte durch das von Heidegger Gesagte nun »vor Augen«? Das heißt: Lässt sich nun doch auch das ersehen und »eigens sichtbar [...] machen, was über seine »ausdrückliche Formulierung« hinausgeht?

⁶⁹HEIDEGGER 1927, 192f.

Die zentrale Denkfigur: Der Bildgrund als »Schöpfungsgrund«

Man muss »im phänomenologischen Rückgang« zu allererst die Bildebene und den Bildgrund als das bestimmen, was sie für die Werkwahrnehmung sind: der »absolute«, »erste Grund« der Erscheinungsbildung, der Ursprung.⁷⁰ Für Michael Brötje ist der Bildgrund nicht einfach eine technisch-materielle Voraussetzung oder Grundlage für das Malen. Er ist das erscheinungsgenerierende Medium, der Grund, aus und in dem eine Bildwelt entsteht.

Wenn dies so ist, entselbstverständlich sich das, was man immer schon gesehen hat – die Bildebene wird so, faktisch und allegorisch zugleich, zum absoluten, ersten Grund. Darüber hinaus sollten auch »die Bildgrenzen – dem Wirkanwurf vollkommener Selbstgetragenheit und Eigenbeschlossenheit gemäß, der dem künstlerischen Bild eignet – stets als *Seinsgrenzen*« verstanden werden. Und damit müsse auch die Bildwelt, die im Bildgrund erscheint »als übergängige Brechung, Verdichtung der Bildebene in Seinsfacetten, als Schöpfung mithin« anerkannt werden, sagt uns Michael Brötje nun. Und zwar »hervorgehend aus und wieder zurückweichend in den unsichtbar anwesenden Schöpfungsgrund«: die homogen ausgedehnte Ebene des Bildgrundes.⁷¹

⁷⁰BRÖTJE 2012, 2. Es zeige sich dem intuitiven Verstehen unmittelbar das Mysterium der Bildschöpfung selbst. In ihr ahmt sich das Mysterium der Schöpfung »gleichnishaft« nach und vollzieht sich damit zugleich auch ganz konkret.

⁷¹Zitate: EBD. 88

⁷²Zitate: BRÖTJE 1990, 124, 155. Vgl. hierzu auch Brötjes Begriff des *Mediums*; analysiert bei PÖHNL 2017

⁷³DERS. 2001, 43, 37

⁷⁴BRÖTJE 2012, 15

⁷⁵DERS. 1993, 50f.

⁷⁶DERS. 2012 88, 32. Und Heidegger schrieb zu den Bildgrenzen wie wir schon lasen: »Das Bild selbst bildet erst dieses Fenster.«
»Sein Rahmen grenzt das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in eine Freigabe des Scheinens zu versammeln.« (HEIDEGGER 1955, 120)

rechts: RAFFAEL: *Madonna della Sedia*, 1515/14. 71 cm Durchmesser, Öl auf Holz. Florenz, Palazzo Pitti, mit Prunkrahmen

»Dieses Verhältnis ist das der Entbergung, der Emanation« auf *uns* zu. – Und Brötjes Intonation wird zunehmend apodiktischer:

»Die Bildebene ist tragender Schöpfungsgrund.«⁷² Der Mal- oder Bildgrund ist das, was die Erscheinung der Madonna birgt und trägt. Er hält sich als die »Entbergungsinstanz« im Bild mitanwesend. Denn: »Die Bildebene ist eine alles bedingende Erstinstanz in der Geltung eines transzendenten Sinn- und Entbergungsgrundes.«⁷³

Und noch einmal: Dieser »Werdevollzug« setze »voraus, dass die Daten in sich transparent bleiben auf jene erste Instanz, der sie ihr In-Erscheinung-Kommen verdanken«: der »immateriellen Bildebene, die sich – obwohl selbst nicht realiter sichtbar – doch ihrerseits in den Daten, in der Erscheinungswirklichkeit anwesend hält als deren tragender Schöpfungsgrund.«⁷⁴

»Das Bild zeigt als Ganzes den Vorgang eines Sich-aus-sich-selbst-Hervorbringens, einer Schöpfungsemanation – die Ebene, das »Absolute« gibt sich dabei für den Betrachter in eine Verdichtungsartikulation ihrer selbst« – in unserem Fall in die Erscheinungswerdung von Maria und Jesus.⁷⁵

»...ein immer neues Jetzt-Geschehen«. Und dabei seien eben auch »die Bildgrenzen nicht nur Sicht-, sondern zugleich Seinsgrenzen [...], jenseits derer nichts existier[e]«, so Brötje weiter.⁷⁶ Verfolgen wir dies ein wenig weiter.

Über Blickwege und Seh-Verstehensprozesse: *Die Madonna della Sedia*

Hier schrieb nun also ein weitgehend in Vergessenheit geratener Kunstwissenschaftler über die Kraft des Bildgrundes. Er arbeitete über eine etwas später entstandene und deutlich kleinformatigere *Madonna* von Raffael.



Brötjes Text zur *Madonna della Sedia* ist im Unterschied zu Heideggers stakkatohaften Setzungen weitaus kleinteiliger. Ihm geht es dabei um den genauen Anschauungsprozess, der zu einem schrittweisen Sehverstehen führt. Brötje beobachtet das Werk Raffaels genau. Und er kommt zu einem ersten Befund:

Setzt man »die Bildgrenze als Seinshorizont an«, dann werde »der Bekundungssinn der Kopfneigung« in Raffaels *Madonna della Sedia* »schlagartig evident« (»jäh«): »Diese Frau unterstellt sich darin dem Gebot des Höchsten, Letztumgreifenden, welches jenseits der fassbaren Wirklichkeit lieg[e].«⁷⁷ Der runde Rahmen »diktiert« demnach, dass Maria ihr Haupt, dem Bildrand folgend, nach vorne neigt.

⁷⁷BROTJE 2012, 88

Diese ersten Zeilen zur »einverlangten Wahrnehmung der Erscheinung«⁷⁸ des florentinischen Madonnenbildes erschienen 2012. Dies darf aber nicht täuschen: Ihr Autor vollendete zu dieser Zeit sein 75stes Lebensjahr. Der Verfasser hatte bereits 1969 seine Dissertation über Jean-A.-Dominique Ingres verfasst. Er war dann zehn Jahre lang Dozent am neugegründeten kunstgeschichtlichen Institut in Bochum. Irgendwann verliert sich seine Spur. Der Ordinarius am Institut, Max Imdahl, der zeitweise sein Chef war, hatte ihn vielleicht nicht weiterbeschäftigt. Als Privatdozent entglitt er dann vollständig der Aufmerksamkeit des Faches – allerdings wohl eben auch nicht ganz grundlos. Auf seine Weise war er ein zu spät gekommener »Weserich« der Kunstgeschichte. Er hatte gewissermaßen die »Ausfahrt verpasst«. Für ihn war das schicksalhaft. Für uns ist seine Wiederentdeckung eine glückliche Fügung.

⁷⁸EBD. 75

Brötje war aber nicht nur ein solcher »Weserich«. Er machte bei seinen Exerzitien darüber hinaus die Blickwege und »das Sehgeschehen«, d.h. die vom Kunstwerk selbst »einverlangte« Wahrnehmung prozesshaft außerordentlich deutlich und nachvollziehbar. Deswegen folgen wir hier seiner Raffael-Deutung und sprechen sie nach. Vielleicht erhält so auch Heideggers magere Rede vom Geschehnis der Verwandlung⁷⁹ mehr »Fleisch«.

⁷⁹»Die Wirkung des Werkes besteht nicht in einem Wirken. Sie beruht in einem aus dem Werk geschehenden Wandel der Unverborgenheit des Seienden und das sagt: des Seins.«
(HEIDEGGER 1935, 74)

Verneigt sich also die Madonna vor ihren Bildgrenzen oder hält der Maler sich einfach nur ganz banal an die Vorgaben des gewählten Formats? Es gibt zwei Antworten auf diese Frage. Wenn man sie mit ja beantwortet, sieht man in der Bildgrenze die Bedingung der Möglichkeit, dass sich im Bildinneren etwas versammelt und zur Freigabe des Scheinens kommt. Dann wäre man bei Heidegger. Beantwortet man die Frage mit nein, sieht man Format und Motiv schlicht materiell determiniert: In einem runden oder ovalen Format wird man eher gebeugte Figuren malen müssen als aufrechtstehende.

Nun unterscheiden sich die beiden scheinbar konträren Antworten aber (nur) darin, dass Erstere zu den Bildgrenzen auch »Seinsgrenzen« sagen. Für Letztere sind die Bildgrenzen nichts als die Ränder des Formats des Bildträgers. Ob man aber nun die Bildränder »Seinsgrenzen« sein lässt und ob man den Bildgrund »Schöpfungsgrund« nennt, könnte eine Frage

nach der »vorausleuchtenden Idee« sein. Es zeigt sich einfach sehr viel mehr und anderes, wenn wir im Vorhinein annehmen und hartnäckig vorausschicken, dass Grenzen und Grund semantisch aufgeladen sind als Autorität und Schöpfungsstätte.

Brötjes Auslegung von Grenze und Grund sind bis heute eigentlich »einleuchtend«. Nur insistierte er derart auf seiner metaphysischen Lesart, dass er selbst akademisch immer weniger vermittelbar wurde. Sein ganzer Bildbegriff war so christlich-religiös unterlegt, dass es irgendwann immer schwülstig wurde. Im intellektuellen Klima der BRD nach den 1968er Jahren hatte derjenige einen schweren Stand, der weiterhin für ein ergriffenes, andächtiges Schauen eintrat. Die unhinterfragte Bereitwilligkeit sich »in die unmittelbare Gegenwart des Werks«⁸⁰ führen zu lassen, sollte nun stattdessen durch eigenständigere und mündigere Verstehensansätze ersetzt werden. Von Führung und Führer und jeder Form des »Einberufenseins« hatte man die Nase voll. Das änderte aber nichts an Brötjes Überzeugung vom Wesen der Kunst:

⁸⁰LIESBROCK 2000, 16

»Dies eben ist der Anspruch der Bilder an uns: Sie auszuhalten in ihrer schweigen- den Wesentlichkeit, mit der sie uns in eine Wesentlichkeit unserer selbst einbe- rufen.« (BRÖTJE 1990, 205)

In einem sehr frühen Text von 1975 plädierte etwa der später hochverehrte Wolfgang Kemp bereits für eine durchgreifende Reform selbst der schuli- schen »Sprachpädagogik« im Deutsch-Kunstunterricht. Nach einer Analyse von Schulbüchern der 60er Jahre kam er damals zu dem Schluss, es bräuhete für die Kunstvermittlung dringend »neue Ansätze«, die sich nicht länger allzu pathetisch ins »Allgemeinmenschliche« verlören.⁸¹

⁸¹KEMP 1975, 141f.

Brötje blieb dem westdeutschen Reformismus gegenüber in einer un- beugsamen Haltung. Was rufen die Bildgrenze und die Bildebene denn nun also auf? Sind es simple materielle Konstitutionsbedingungen oder gleichnis- haft »absolute« Vor-Voraussetzungen, aus der die Bildwelt geschöpft wird? Seine Sichtweise war eindeutig. Und im Zusammenhang mit seiner kunstreligi- ösen Prägung hat ihn das schließlich zeitlebens weitgehend stigmatisiert.

Zunächst einmal geht Brötjes Text zur *Madonna della Sedia* aber folgender- maßen weiter: »Indem aber dieses Gebeugt-Werden identisch ist mit ihrem Sich-Niederbeugen zum Kopf des Kindes, beinhaltet [Marias] gleichzeitiger Blick nach außen auf mich die unmissverständliche Aussage: ›Ich [Maria] und dieses Kind stehen in Deine Präsenz [die des Betrachters vor dem Bild] hin- ein«.⁸²

⁸²BRÖTJE 2012, 88

Das Bild sagt hier ›Ich‹ und es sagt ›Du‹ zu uns. Und wir werden ihm darauf antworten müssen. Denn das Werk soll unvermeidlich und in seiner Direktverbindlichkeit unserer »eigenen Personalexistenz« gelten.⁸³

⁸³BRÖTJE 1990, 41, 171

Martin Heidegger hatte solche Avancen an ein Betrachter-Ich stets vermie- den und distanzierter vom Kunstwerk aus formuliert: Es »stellt auf«, »öffnet«, »versammelt«, »gibt«, »lässt«, »west« – im Kunstwerk »geschehe...«. »Im Bild,

als dieses Bild geschieht das Scheinen der Menschwerdung Gottes...«⁸⁴, hatte er im Falle der *Sixtina* gesagt. In seiner Wahrheitsästhetik wird diese »Wahrheit« nicht kommunikativ, in Rezeptions- oder Wirkungszusammenhängen, entwickelt. »Die Stiftung der Wahrheit« ist stattdessen eine »freie Schenkung«. Wenn sie sich schenkt, ist sie eine ursprüngliche Gabe. – Heidegger sagt, ein »Anfang«. Der »Schenkungs«⁸⁵ geht in diesem Fall nicht schon die Bereitschaft zur Annahme durch den Beschenkten voraus, um Schenkung zu sein. »Frei« meint hier auch, dass diese Art des Schenkens unabhängig von einem schon vorhandenen Empfänger ist. Das Bild ist eine »Schenkungs« an sich und im Voraus. Sie wartet auf uns.

⁸⁴HEIDEGGER 1955,
121

⁸⁵Zitate: DERS. 1935,
78ff.

Dies war auch schon dem Germanisten Emil Staiger aufgegangen. In einem Brief an den Freiburger Star-Philosophen, der 1951 emeritiert worden war, schrieb er im gleichen Jahr mit ironischem Unterton: »Das Kunstgebilde [...] scheint in sich selbst selig zu sein und unserer gar nicht zu bedürfen. Es scheint. Vermutlich ist es auch so. Ganz sicher wissen wir das nicht. Denn wer sind wir armen Spätlinge, dass wir uns getrauen dürfen, klipp und klar herauszusagen, wie es dem Schönen zumute ist.«⁸⁶

⁸⁶STAIGER 1951,
107f.

Bei Michael Brötje ist das Ganze nun prozessualer und dramatischer, weil sein größeres Sendungsbewusstsein auch eine höhere Appellstruktur des Werkes verlangt. Das Werk kommt den Betrachtenden bis zum Du-zu-Du-Verhältnis entgegen, weil es um essentielle Informationen geht. Es betrifft mich demnach unmittelbar, weil »ich wesensbedingt in ihm vor[komme]. Was mir da also im Bild entgegenkommen soll, sei mir nie fremd, weil ich mir »immer gleich« »selbst im Anderen« entgegentrete und begegne. »Ich bin im Kunstwerk bei mir selbst.«, sagt der Autor uns.⁸⁷

⁸⁷BRÖTJE 1993,
60/ 2001, 72, 105

Was der verschollen gewesene Kunsthistoriker nun auszubreiten beginnt, ist ein »undistanzierter Erschließungsprozess«. In ihm soll sich zwar einerseits ad hoc ein »spontanes Einvernehmen mit dem Werk« ereignen. Andererseits lässt sich aber mit viel entselbstverständlichender Mühe und Aufmerksamkeit dieses intuitive »Sehgeschehen«⁸⁸ in eine Schritt-für-Schritt-Prozedur zurückverwandeln und so dann doch auch verschriftlichen.

⁸⁸DERS. 1990, 10,
12

Ein intuitives Sehen weiß immer schon spontan um den Anschauungssinn eines Bildes. Dieses unbewusste Gewusste kann aber wieder – unter Anstrengungen – in nachvollziehbare und reflektierte Sehakte und Blickoperationen transparent gemacht und so nachvollzogen werden.

Der Intellekt wird in der ästhetischen Erfahrung nur dazu noch gebraucht, das schon Verstandene vor sich auszubreiten wie eine nachträglich rekonstruierte Anschauungsanleitung. Man hört hier sofort die Polemik gegen Erwin Panofsky heraus, wenn man dazu liest: Das Kunstwerk finde »seine Sinnerfüllung nicht darin, dem Sehen seinen wahren Sinn vorzuenthalten und dessen Enträtselung dem Intellekt zu überantworten.«⁸⁹

⁸⁹EBD. 171

An dieser Stelle der Ausführungen ist es übrigens noch völlig irrelevant, ob es dieses intuitive Sehen, das alle Bilddaten restlos erfasse und einlöse, überhaupt gibt oder nicht. Brötjes Text, der davon spricht, behauptet dies.

Aber zunächst ist Brötjes Text nur ein Text, den wir seines *Inhalts* wegen verfolgen. Er könnte genauso gut auch Fiktion sein. Auch sie befragt man nicht nach ihrem außertextuellen Gehalt oder nach ihrer Referenz. Das heißt, wir studieren hier das Modell einer existential-hermeneutischen Bildtheorie, weil wir an dem Aufbau und der internen »Architektur« interessiert sind, wie hier über Kunstwerke gedacht wurde. Das ist zunächst etwas anachronistisch, später aber aktualisierbar.

Wie schon bei Heidegger lautet also auch hier zunächst die Ausgangsbefindung: Eine »historische Distanz ist in der Sehbegegnung mit dem Werk nicht existent.«⁹⁰ Um aber nun zur bewussten Erfahrung zu bringen, was wir wirklich gesehen haben, bedarf es noch eines kurzen Hinweises. Man sollte darauf gefasst sein, dass sich das bewusstlos-intuitive Sehen als ein Erlebnis erweisen könnte, das weniger Rücksicht auf wiedererkennbare Sachverhalte und klassische Kompositionsanalysen nimmt. Stattdessen sehen wir so – denotationsüberschreitend – die »wirklich waltenden« »transempirischen Relationen« und die »Eigenkausalität der Bildentfaltung«.⁹¹

Die Bildwelt und die Dingwelt in ihrer »eigenphänomenologischen Erscheinungsausprägung« zu sehen, bedeutet für Brötje: Wir sehen quasi durch das Dargestellte hindurch in die »Phänomenalität der Phänomene«⁹². Wir richten unsere ganze Aufmerksamkeit darauf, wie die gemalten Phänomene im Detail ganz genau ausgestaltet sind.

Dabei beginnt alles mit der Frage nach dem Anfang. Wo soll das Auge im Bild einsetzen? Gibt es mehrere »Eröffnungsvollzüge«?⁹³ Wie findet man den tatsächlich »richtigen«? Gibt es überhaupt den einen »richtigen« Anfang? Im intuitiven Sehen sei er wie von selbst gefunden, sagt Brötje uns nun:

»Der Randbezug Marias« sei »die *Eröffnungsbestimmung* der gesamten Bildentwicklung«. Zwischen dieser »Eröffnungsbestimmung« und der abschließenden »Sinnerfüllung« soll das zu erlebende Terrain des Bildes liegen.⁹⁴ In dieser Phänomenlandschaft gilt es nun zu vollziehen, was anschaulich tatsächlich vorliegt, während demgegenüber das ikonographische Wissen-Können gerade noch meinte, schlicht und einfach Maria mit ihrem Kind vor sich zu haben.

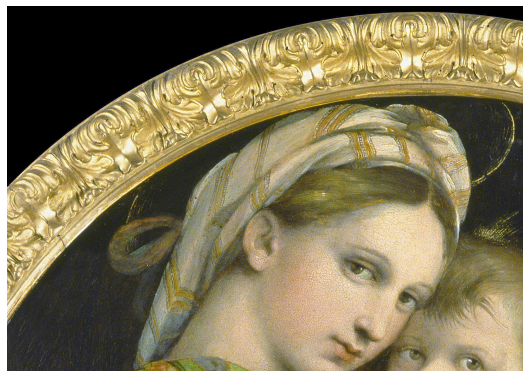
⁹⁰BRÖTJE 1990, 41

⁹¹DERS. 2012, 168, 25

⁹²DERS. 1990, 28

⁹³DERS. 2012, 96

⁹⁴Vgl. EBD. 90



In einer Folgebestimmung des Bildrandes neigt diese Frau ihren Kopf also in das Bildinnere zum Jesuskind. Vielleicht irrt unser Blick kurz suchend auf der Bildoberfläche herum? Aber nehmen wir an, dass unser Sehen tatsächlich mit einer Blickbewegung entlang des gebogenen linken Bildrands nach oben einsetzt – was nicht ausgeschlossen ist. Unser Auge gelangt dann zu einer Knautschzone von Bildgrenze und Kopftuch. Und er fällt dann auf den schmalen goldenen Rand eines ringförmigen dünnen Nimbus, der Marias Hinterkopf umkreist. Er wird als nächstes blickführend.

Und zwar zweigt er den Bewegungsimpuls in einer umbiegenden »Formfortschreibung« rechts ab: weg vom gebogenen goldenen Rahmen hin auf das aufwändige Kopftuch. Dieses wiederum nimmt die dünne Goldlinie des Nimbus im Gold des Tuchmusters formal auf – wie überhaupt die schrägvertikalen Goldstreifen im Tuch als Ableitungen des Goldrahmens ins Irdisch-Gegenständliche gesehen werden können. Überdies ziehe der Nimbusrand die Kreisgestalt des goldenen Bilderrahmens im Innerbildlichen zusammen.⁹⁵

⁹⁵vgl. BRÖTJE 2012, 90

Wenn die Blickweisung durch die Kurvenbewegung am Mittelscheitel Marias angekommen ist, können wir uns auf das Antlitz der Jungfrau einlassen. Oder aber unser Blick folgt dem Kopftuchverlauf und den Haarsträhnen nach links. Dann wird er nach unten gezogen.

Wählen wir das Antlitz der Gottesmutter, werden wir, so Brötje, diesem Blickkontakt nicht lange standhalten können. Der direkte Augenkontakt sei nämlich für uns die Aussetzung der Betrachtungszeit in »reinste Aktualität«, in unsere Präsenz hinein.

Ja, man darf annehmen, dass Brötje damit richtig liegt. Diese Direkt-Konfrontation kann wohl tatsächlich nicht lange andauern, so dass wir dann doch der »Weisungsbedeutung« des schmal zulaufenden Kopftuches links nach unten folgen werden.

»Dieses leitet nach unten auf den Ansatz eines breiten Ornamentstreifens zu [...], welcher sich aus dem Schulterumhang heraushebt; er bietet sich dem Auge als Leitvorgabe an, in umbiegender Verlängerung des Kopftuches.« Der so gebildete »Bogen«, der sich wiederum auf die kreisrunden Bildgrenzen beziehen ließe, »weist den Ellbogen als das Endziel dieser Einvermittlung aus«. Und genau dieser Ellbogen sei nun malerisch ein »einzigartiges Gestaltungswagnis«.⁹⁶

⁹⁶vgl. EBD. 91ff.



Brötje ist kein Formalist. Das bisher Gesehene und der Blickverlauf sind kein reiner Selbstzweck. An einigen Stellen versucht Brötje denn auch, seinen Lesern zu sagen, was dies in der Anschauung denn eigentlich besagt. Dieses »seelisch-intuitive Besagen muss hier allerdings aus Gründen der Textregie erst einmal noch unausgesprochen bleiben.

Der fleischige Ellbogen, der im Zentrum des Bildes auftaucht, ist also erst einmal das vorläufige Endziel. Weswegen sei dieser ein solches malerisches Wagnis? Die Antwort lautet: Weil er eine »bildsemantische Gewichtung – als ›Quellung«⁹⁷ habe. Das soll heißen: Er sei ein Wagnis im Bild und des Bildes, weil in ihm etwas anderes zum Ausdruck komme als nur der Teil eines Arms – eben eine »Quellung«.

Was nun folgt, ist eine bemerkenswerte Phänomenologie des Phänomens »Ellbogen«. Denn »[g]leiwiss gehört der Ellbogen mit zum Artikulationsvollzug des Kindes [wiedererkennend, anatomisch] – aber in seinem Artikulationsauftrag [anschauungslogisch] gehört er nicht alleine zum Kindchen. Es ist die Bildebene, die ihn für ihre Eigenartikulation in Anspruch nimmt, nämlich als sinnliche ›Aufquellung‹ ihres Zentrums« – als ihre eigene »Verleiblichung«. Das Jesus-Kindlein »stellt sein Fleisch dafür bereit.«⁹⁸

Man könnte wohl auch noch einmal an den Satz Heideggers erinnern, der nun etwa lauten könnte: Im malerischen Hervorbringen des »Ellbogens« erbringt dieser »das verborgen Bergende [seiner] Herkunft mit.«⁹⁹

Der Satz wäre nun ein wenig anschaulicher geworden. Etwas erscheint als Etwas und zugleich mit ihm oder in ihm erscheint etwas ganz anderes. Dabei handelt es sich nicht um den Bildzustand einer einfachen »doppelten Mimesis«. In diesem Fall enthielte die eine Naturnachahmung in sich eine meist versteckte zweite Nachahmung. In der Darstellung eines Kissens ist zum Beispiel eine zweite Darstellung, ein Gesicht, verborgen und versteckt in den Falten.¹⁰⁰

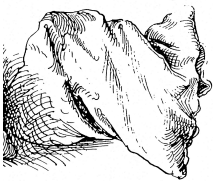
Das ist hier nicht der Fall. In der malerischen Zone des Ellbogens soll sich hier das *Medium*, als das verborgen Bergende, in dem offenbaren, was es zur Erscheinung bringt: In den sinnlichen Daten des Dargestellten, also in der malerischen Zone des Ellbogens, erscheint der hervorbringende Bildgrund oder das *Medium* als »Aufquellung« und Beulung mit. Sichtbar werden kann dies (nur), wenn man alle Bilddaten mit der Potenz zur Eigenartikulation wahrnimmt. Die Ellbogenartikulation muss sich übersteigen, sie muss sich transzendieren und zugleich zurückziehen auf das, woraus sie »eigenlebig« hervorgeht: Es ist die alles tragende Bild-

⁹⁷BRÖTJE 2012, 93



⁹⁸Zitate: vgl. EBD.

⁹⁹HEIDEGGER 1955, 120



¹⁰⁰oben: Albrecht Dürer: *Sechs Kissen*, 1493, 27,6 x 20,2 cm, Federzeichnung, Metropolitan Museum, New York, Ausschnitt mit einem versteckten Gesicht in den Kissenfalten.

Vgl. dazu THÜRLEMANN 2003

ebene und der alles hervorbringende ›nackte‹ Bildgrund, der sich hier als immanente Kraft erst einmal nur leicht aufgewellt zeigt. Brötje erkennt also in dem dicklich-fleischigen Ellbogen des Christuskindes eine Selbstthematizierung der elementaren, ›absoluten‹, Ausgangsbedingungen des Bildes und ›der Malerei an sich‹.

In dem hellen Fleisch-Fleck verwirklicht sich die Bildebene und der Bildgrund auf diese Weise mit. Das wäre der Punkt. Die Bildebene oder der Bildgrund sind nicht irgendwelche beliebigen Instanzen und sie sind bei weitem nicht gleichzusetzen mit den materiellen Voraussetzungen im Sinne eines banalen Bildträgers aus Leinwand. Was hier sich verleiblichend vorquillt, wäre die Geburt der Figuration aus dem »Kontinuum«, aus dem heraus sich alle Erscheinungen erst bilden¹⁰¹. Wir sehen in dieser Aufquellung eine beruhigte Zone, in der sich eine erste Formwerdung bemerkbar macht und ankündigt. Wir sehen den Ursprungsort, die Zelle einer Inkarnation. Aus einer Farbfläche wird hier Haut und Fleisch.

Ein intuitives Sehen soll dem Dargestellten augenblicklich ansehen können, wie es in sich selbst das Andere »erstreitet«. Farbe wird zu Haut und das Fleisch enthält noch den Ursprung der Malerei.

Bis hierher ist es so, dass unsere Blickbewegungen an der bildsemantisch zentralen »Quellung« angekommen sind. Nun begeben sich »dies alles« aber »völlig unabhängig von einer anderen Bilderöffnung«. Dieser zweite, alternative Ansatz für das Auge sei »durch den aufsteigenden Stuhlpfosten bestimmt«.¹⁰²

Dabei ist wohl erst einmal das Entscheidende an diesem Stuhlpfosten, dass er als solcher in der Bildanordnung keinen Sinn macht. Und zwar deshalb nicht, weil er offenbar nicht anschauungslogisch Teil eines Stuhles sein kann, auf dem Maria sitzen könnte. Wäre das Gemälde ein gerahmter Ausschnitt aus einer empirischen Wirklichkeit, hätte dieser Pfosten rein sachlich gesehen keine Funktion. Kunstwerke seien aber eben keine gerahmten Ausschnitte aus einer rechts und links oder oben und unten sich fortsetzenden Szenerie. Sie sind ›vollkommen‹, so wie sie sind. Sie sind in sich geschlossen.

Heidegger hatte uns schon gesagt, was es stattdessen mit dem Rahmen und seiner Funktion auf sich habe: Dieser grenze, so lautete seine eigenwillige Formulierung, »das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in die Freigabe eines Scheinens zu versammeln«.¹⁰³

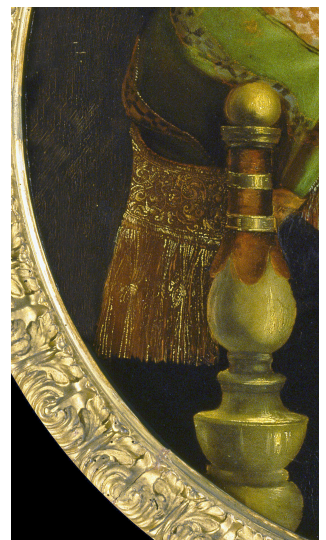
Diese Konzentration auf die »Selbstbeschlossenheit des Bildes« als »autonomer Schöpfung«¹⁰⁴ schließt eben aus, hinter dem Stuhlpfosten ein nur nicht sichtbares Interieur vermuten zu sollen. Der Stuhlpfosten ist eigentlich kein Stuhlpfosten. Wenn er aber keiner ist, dann handelt es sich erst einmal beschreibungstechnisch um eine säulenartige »Emporstufung« nach oben auf dunklem Bildgrund.¹⁰⁵

¹⁰¹BOEHM 2012, 29

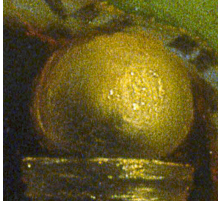
¹⁰²vgl. BRÖTJE 2012, 96

¹⁰³Heidegger 1955, 120

¹⁰⁴BRÖTJE 2012, 96f.



¹⁰⁵»So hat im Bilde Raffaels der Stuhlpfosten nichts anderes als ein Stuhlpfosten zu sein und ein besticktes Umhangtuch nichts anderes als dieses Umhangtuch.« Das ist aber eine Fehlannahme: »Berechtigt aber der Umstand, dass wir in unserem reflektierenden Bewusstsein einen Stuhlpfosten nur als diesen zu verstehen in der Lage sind, auch schon zu dem Postulat, er könne deshalb keine noch völlig andere, unerdenkliche Aussagequalität besitzen?« Nein! (BRÖTJE 2012, 95f.)



¹⁰⁶BROTJE 2012, 95

¹⁰⁷EBD. 95

¹⁰⁸»Größer könnte die Diskrepanz zwischen dem vorgeblichen Motiv und seiner bildverfassten Evolutionsbedeutung nicht sein.« (EBD. 99f.)

¹⁰⁹Zitate: EBD.

¹¹⁰Zitate: EBD. 100



Man wird auch in Brötjes Sehdiagnose einwilligen, dass die fingierte Plastizität dem Stuhlpfosten unmittelbar den Anschein größter Materialität verleiht. Während Maria, die das Jesuskind hält, immaterielle Erscheinung sein kann, wirkt also der Pfosten dagegen wie »pure Materie«. Vor dem Raumdunkel des Hintergrundes »erklärt sich« das »Pfosten-Zepter« in seiner Materialitätsverdichtung so gegenüber der Erscheinung der Figuren als eine diesseitige »konkurrierende Setzung von weltlicher Bestimmtheit«. ¹⁰⁶ »Pfosten-Zepter« ist dabei eine Neuwortschöpfung von Brötje, die dazu bestimmt ist, den unmittelbar herrschaftlichen Wirkeindruck dieses Phänomens zu bestimmen.

Darüber hinaus sei aber nun dieser Säulenpfosten auch eine »unversöhnliche Konkurrenzsetzung« und »Gegenmacht« zum bergenden Bildgrund. Dieser sollte sich ja schon im Bildzentrum in den Beulungen des Ellbogens verborgen manifestiert haben. Diese Selbstoffenbarung des Grundes oder des Mediums erscheint natürlich nicht zufällig ausgerechnet im Inkarnat des Christuskindes. Bildschöpfung aus dem Malgrund und »Fleischwerdung der Transzendenz« ¹⁰⁷ sollen hier zur Evidenz zusammenfallen. Das eine steht für das andere.

Das Auge sieht, so heißt es abschließend zum Pfosten, einen Anspruch auf weltliche »Selbsterrichtung«. Diese finde dann ihre »triumphale Endbefestigung« in der Abschlusskugel. ¹⁰⁸

Man kann nun der Meinung sein, die Charakterisierung eines ganz senkrecht ins Bild stehenden Möbelteils wäre zu dramatisch ausgefallen. Aber das Befremdende dieser Gestaltungslösung wird man zweifelsfrei zugestehen müssen. Das Bild bestätigt auch selbst noch einmal diese »Wirklichkeit«: Als ob sich das Element gerade nach oben schiebt, »drückt« es das Umhangtuch Marias am Ornamentstreifen leicht nach oben. Intuitiv haben wir dabei vielleicht sofort die Formentwicklung des Pfostens wahr-

genommen, die selbst diese Nach-Oben-Entwicklung bis zur »Kugelkrönung« ausführt. Und was die Dramatik betrifft: Ein Gemälde spricht uns nicht nur an, es ist auch der Schauplatz eines dramatischen Konflikts, den wir als Betrachter auszutragen haben. Der Brötje-Text berichtet darüber, wie wir von diesem Konflikt zwischen harter Materialität und fleischgewordener Transzendenz ausweglos betroffen sind, wenn wir uns im Kunstwerk existentiell »einfinden«. ¹⁰⁹

Diese Konfliktsetzung reicht bis zur Fußstellung des Jesuskindes: Die Fußsohle ist »auf mich [uns] hier draußen« vor dem Werk gerichtet. Es handelt sich bei dieser Geste um eine »Entgegenhaltung der Blöße der Sohle« als Bekundung »leiblicher Verwundbarkeit« – für die Theologen wohl auch schon eine Vorausdeutung auf die »Kreuznagelung«. ¹¹⁰

Im Zwischenraum zwischen Pfostenaufstrebung und dem rechten kleinen Jesusfuß baut sich eine seltsame aber spürbare Spannung auf. Es scheint, als sei der Abstand einerseits nicht nah genug, um eindeutig eine Abstoßung auszudrücken, die vom Fußballen ausgeht. Andererseits liegen Pfosten und Fuß nicht weit genug auseinander, um nicht in Beziehung zueinander zu treten. Fast räumt der Pfosten in seinem Sich-Verjüngen dem Jesus-Fuß einen Raum ein; fast gibt der Jesus-Fuß dem motivfremden Säulenelement vor, wie es sich zu formen und zurückzuziehen habe.

Für Michael Brötje zeigt eine Malerei wie diese nicht nur Figuren und ein Stück Möbelinventar. In diesem Zeigen steckt immer auch eine untergründige Erzählung. Das Bild ist für das Auge mehr als das Wiedererkennen des Dargestellten und mehr als das *sehende Sehen* der formalästhetischen Struktur der Bildfläche. Und es ist sogar weit »unvordenklicher« als es das *erkennende Sehen* – die Synthese von *wiedererkennendem* und *sehendem Sehen* – annimmt.¹¹¹

Das Bild ist für das prozesshaft-dynamische Sehen im Anschauungsvollzug immer schon eine Narration – für das identifizierende Sehen wie auch für das formalästhetische bleibe diese Narration allerdings unsichtbar. Im ereignishafte Bilderlebnis sei sie aber unmittelbar präsent. Und zwar läuft diese ›Geschichte‹ inmitten des zu Sehenden ab. Das reflektierende Bewusstsein müsse sich diese Erzählung erst mühsam wieder klar machen: Denn »nur die geduldige Zusammentragung und Verknüpfung aller Indizien gibt am Ende überraschend das wahre Sinnmuster des Geschehens zu erkennen.«¹¹²

Brötje war hier bei der Schilderung seiner Erlebnisanmutung so vorgegangen, dass er die Dinge und die Bildwelt in ihrer *metaphorischen* Aussagekraft zu fassen versuchte. Fuß und Pfosten haben eine übertragene Bedeutung. Ansonsten ließe sich die provokative aufstrebende Existenz des Stuhlpfostens im Bild gar nicht rechtfertigen. Und dass sich in dem nackten Füßchen Transzendenz verkörpert hat, ist von der christlichen Glaubensüberzeugung her von vornherein gesetzt: Im Jesuskind hat sich das Überweltliche, Überirdisch-Göttliche inkarniert und ist Fleisch geworden. Bildimmanent hatte sich für Brötje in der Ellbogenzone des Gottessohns das Absolute als der »Schöpfungsgrund« des Bildes selbst bemerkbar gemacht.

Der Fuß-Pfosten-Zwischenraum wäre so kein beliebiger Sachabstand, sondern die Aktualität der Begegnung der Vision der Inkarnation Gottes mit der sich aufrichtenden materiellen Diesseitigkeit. Transzendenz und Immanenz trafen hier in aufeinander bezogener Beziehungslosigkeit aufeinander. »Nichts führt aus dieser Konstellation hinaus«, sagt uns der Autor hierzu. Sie enthalte »in sich keinen Impuls zum erneuten Fortgang der Zeit«.¹¹³

¹¹¹Das ist der wegweisende Ansatz Max Imdahls: Die »der Malerei mögliche Bildleistung« ist dann erreicht, »wenn sich die Erfahrung eines autonomen, sehenden Sehens und eines heterogenen, wiedererkennenden Gegenstandssehens und die ihnen entsprechenden syntaktischen und semantischen Bildebenen zu einer durch nichts anderes zu situierenden Bildidentität ineinander vermittelt, wenn das wiedererkennende Sehen und das sehende Sehen zu der ungeahnten oder gar unvordenklichen Erfahrung eines erkennenden Sehens zusammenwirken«. (IMDAHL 1980, 92)

¹¹²EBD. 27

¹¹³EBD. 105

¹¹⁴BROTJE 2012, 100f.

In diesem schwarzen Zwischenraum stehen die Geschichte und die Anschauung still. – Eine Art Sackgasse. Kein »Sich-Einlösen der Transzendenz«¹¹⁴ in der irdischen Welt an diesem Ort. Nur ein Abstand oder eine Abstoßung, die hier für eine ausgesetzte Annäherung steht. Es ist aber gerade der bevorstehende Heilsplan Gottes, der vorsieht, dass sich mit dem Opfertod Jesu die »Transzendenz« in der irdischen Welt einlösen und ein neuer Bund zwischen den Menschen und ihrem Gott geschlossen wird.

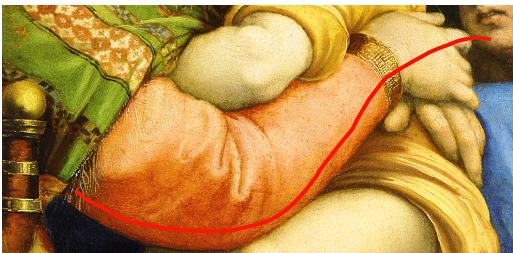
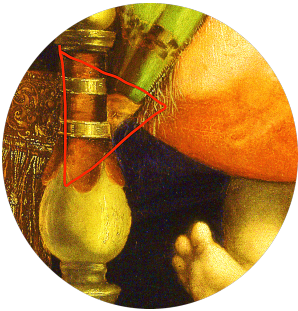
Im Bild gibt es aber erst einmal nur einen Stillstand und einen dunklen Zwischenraum, der den Abstand sichtbar werden lässt, der noch zwischen Pfosten und Fuß, das heißt zwischen der errichteten Welt und der sich annähernden Transzendenz herrscht. So sieht Brötje das.

Wie geht es aber weiter? »So bedarf es eines Neuanstoßes der Zeit«. Das soll heißen, das Auge brauche ein Bilddetail als Blickaufbruch oder einen Impuls, um aus der schwarzen Leere des Zwischenraums »in die Zukunft zu sehen«. Der »erneute Zeitanstoß«, der das Sehen wieder in Bewegung setzt, erfolgt dann im Übersprung vom Zeh des Fußes, der schräg nach links oben zeigt, auf den Pfosten.¹¹⁵

¹¹⁵Zitate: EBD.

Der aufgerichtete Pfosten sei für uns ein Phänomen, das dem Blick in eine Aufwärtsbewegung fesselt. Allerdings ergibt sich bildgesteuert für die Anschauung dabei eine Alternative zu einer Umorientierung, um dem Pfosten doch nicht ganz nach oben zu folgen. Der Blick werde bei seinem Hochfahren an einer spitzen kleinen Dreiecksform nach rechts hin abgelenkt.

Unter »normalen« Umständen würden wir das unauffällige spitze Dreieck, das so tut, als käme es sachlich gesehen im Gewebe des Stoffes vor, gar nicht nennenswert bemerken. Aber die Form ist tatsächlich etwas merkwürdig und will in ihrer selbstbedeutsamen Ausdrucksartikulation ernst genommen werden. Sie will in Brötjes Augen als das gesehen werden, was sie bildfunktional auslösen kann, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie richtet. Gemeint ist der »überbietende« »phänomenale Bildstellenwert« des Dargestellten oder einer Bildzone. Der »Stoffpfeil«, der sich gewandlogisch nicht ganz schlüssigen zwischen den Goldschellen des Pfostens nach rechts ausgeformt hat, wartet darauf etwas auszulösen.



Diese Spitze bewirke nun, so der Existential-Hermeneutiker weiter, dass wir – ausgelöst durch die Weisungsfunktion der nach vorne zeigenden kleinen Spitze – dem Bogenschwung der »Verlaufskurve des Arms von Maria über die leibliche Präsenz des Kindes hinaus« zu Johannes und später schließlich seinem kleinen Kreuz – »in das [...] Zukünftige« – folgen sollen.

Der Vollzug dieser Bogenbewegung lenkt zugleich die Aufmerksamkeit auf den »goldglänzenden Ärmelbesatz« am Handgelenk und auf die haltenden Hände Marias.¹¹⁶ Insbesondere die Finger der Gottesmutter kommen hier zur Geltung.

¹¹⁶Zitate: BRÖTJE 2012, 106f.

»Die obere rechte Hand leitet im Daumen und gebogenen Zeigefinger zu Johannes hinüber, die untere linke Hand weist in den gestreckten Fingern in die sich öffnende tiefe Zerklüftung des blauen Gewandes hinein.« (BRÖTJE 2012, 107)

Etwa an dieser Stelle folgt in Brötjes Bildbeschreibung ein interessanter Satz. Er erinnert sofort an Heideggers Rede davon, dass Maria den Jesusknaben so bringe, »dass sie selbst erst durch ihn her-vor-gebracht wird in ihre Ankunft«¹¹⁷. Brötje spricht nicht von einer Gleichzeitigkeit oder Nachträglichkeit von Bringen und Hervorgebracht-Werden. Aber er spricht von »der Zeitspanne, die Maria im Halten des Kindes vom Absoluten zugestanden ist«.¹¹⁸

¹¹⁷HEIDEGGER 1935, 120

¹¹⁸BRÖTJE 2012, 107

Im Falle der *Sixtina* hatte der Philosoph einen Teil der Leistung des Bildes darin gesehen, dass sich Maria und das Jesuskind in einer *Einheit in der Differenz* quasi gegenseitig hervorbringen. Bei Raffaels *Madonna della Sedia* werde in diesem Zusammenhang nun aber stattdessen die Begrenztheit des »Halten-Dürfens« sichtbar. Während es also bei der *Sixtina* um das Bringen als ein Mithervorbringen gehe, verhandelt die *Sedia*-Madonna das Halten als mütterlichen Konflikt zwischen einem schützenden Behalten- und Bewahren-Wollen des Sohnes, der zeitlichen »Begrenzung des Halten-Dürfens« und dem »Fortgeben«-Müssen. Das Behalten-Wollen gehe dabei von Maria aus, das Halten-Dürfen und das Fortgeben-Müssen – »auf die Passion zu«¹¹⁹ – gehe dagegen von der Verfügungsgewalt und Vorsehung des Absoluten aus – von Gottes Wille. Dieser innere Konflikt zeichne sich besonders in der Artikulation und im Ausdruck der Hände ab.

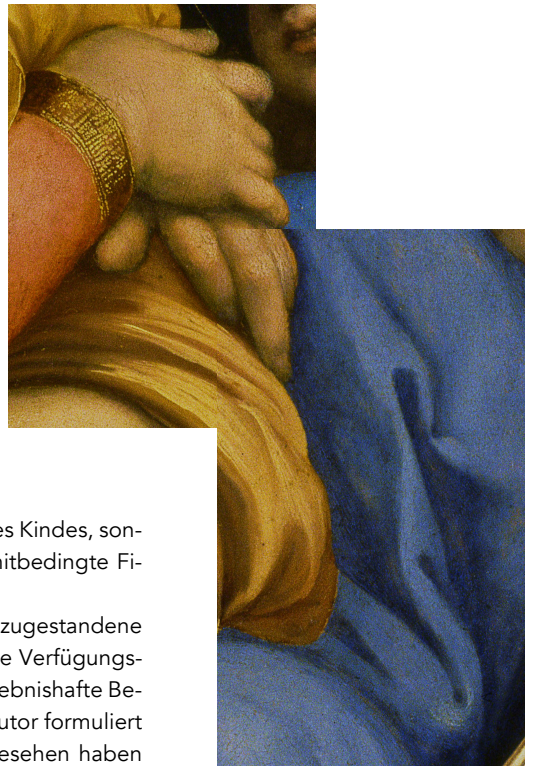
¹¹⁹Zitate: EBD. 100f.

¹²⁰EBD.

»Ihre Hände erscheinen unter dieser Maßgabe plötzlich eigentümlich isoliert, wie vom Körpersein Marias abgelöst, weniger selbstaktiv denn passiv, ein fremdes Müssen erleidend.« (BRÖTJE 2012, 107)

Maria ist auch hier nicht die souveräne Trägerin ihres Kindes, sondern Medium und eine von der Heilsgeschichte mitbedingte Figur.

Aber wie kommt Brötje überhaupt dazu, eine »zugestandene Zeitspanne« zu registrieren? Und wie soll sich diese Verfügungsgewalt des Absoluten im Bild als »überbietende erlebnishafte Bedeutungsvorhaltung«¹²⁰ manifestiert haben? Der Autor formuliert für uns nach, was er schon seelisch-verstehend gesehen haben



will. Aber was hatte er gesehen, was dem rein wiedererkennenden und nur identifizierenden Sehen immer schon entgeht und stattdessen einzig die Aussagequalität eines Phänomen-Zusammenhangs ist?

Es ist so: Der goldscheinende Ärmelabschluss habe für das ereignishaft Sehen eine »Evokationsbedeutung«, als sei der »Kontinuitätsstrom der Aktionsenergie« des Haltenden-Heranziehens durch die goldene Verengung am Handgelenk unterbrochen.

»Es sind *erduldende* Hände«, heißt es. »Ihr ursprüngliches eigenes Wollen entweicht aus ihnen.« Am Ende sei es ein »Fortgeben«. Die gestreckten Finger der linken Hand weisen »in die sich öffnende tiefe Zerklüftung des blauen Gewandes hinein«. ¹²¹

Es ist also die Verengung der goldenen Brokat-Borte, die Marias Arm, der noch halten will, von einem erschlaffenden Fortgeben der Hände trennt. Wieso sollte nun aber diese Borte, die für das alltägliche Sehen nur eine »golddurchwirkte Stickerei« ist ¹²² (auf diesen fundamentalen Unterschied zwischen einem rein sachlichen Identifizieren des Dargestellten und einem anschauungslogischen phänomenologischen Detailsehen müssen wir immer wieder hinweisen) – wieso sollte also dieses schmale Stück goldener Borte für die untergründige Bilderzählung den Wendepunkt vom behüteten Jesuskind zur leidvollen Christuspassion aussagen können?

Brötje sagt uns: »Die Goldglanzzone gleicht« in ihrer »Wirkbedeutung« »einer auferlegten Fessel«. ¹²³ Diese nehme man zudem als unmittelbare Formumwandlung des gelben Hemdärmels des kleinen Gottessohns war. In dieser Verklammerung übersetzt sich das verweltlichte Hemd-Gelb in einer Umwindung in die Realpräsenz einer glänzenden Webung des Goldgrundes zurück.



Das Gold der Ikonen und das Gelb des Stoffes

Der nach Sibirien verbannte russische Philosoph und Ikonenspezialist Pavel Florenskij schilderte 1922 einen kleinen fiktiven Dialog. In ihm inszenierte er die Frage, welche »Entsprechung« oder Bedeutung goldenes Brokat in der Malerei haben könnte. Dort kann man noch heute folgendes nachlesen:

¹²¹Zitate: BRÖTJE
2012, 106f.

¹²²EBD. 107

¹²³EBD.

»Aber wozu denn in einer Darstellung das *Gold*, das *keine Entsprechung* hat [...] Möge der Betrachter nicht danach forschen, was das Gold darstellt: Gold ist ungegenständlich. [Es steht für sich selbst. js]

Die Aufgabe der Ikonenmalerei besteht darin, das Gold in angemessener Entfernung von der Farbe zu halten und dadurch, dass sie seinen metallischen Glanz im vollen Umfang offenbart, die Unvergleichbarkeit von Gold und Farbe so zuzuspitzen, dass kein Zweifel mehr aufkommen kann: Dieses Gold ist reines, unvermischtes *Licht*.«

»Es gibt nicht nur die sichtbare Welt [...], sondern auch eine unsichtbare, die göttliche Gnade, die wie geschmolzenes Metall in vergöttlichter Realität dahinströmt. [...]

Ich möchte es nicht übernehmen, einem Künstler zu zeigen, wie denn eine solche unvermischte Vereinigung zweier Ebenen [der sichtbaren und der unsichtbaren, überirdischen Welt in einem Bild] zu bewerkstelligen wäre [...]. Im Extrem aber ist eine solch unvermischte Vereinigung die Darstellung der unsichtbaren Seite des Sichtbaren, der *unsichtbaren* im höchsten und letzten Wortsinn, d.h. der göttlichen Energie, die durchdringt, was dem Auge sichtbar ist. [...]

Brokat, besonders antiker, aus einzelnen Goldfäden gewebter Brokat ist seiner geistigen Bedeutung nach das materielle Bild dieser Durchdringung des gereinigten Körpers der Welt mit dem göttlichen Licht«. (FLORENSKIJ 1922, 133–143, Auszüge)

Im Gewebe des goldenen Brokats vereinigt und durchdringt sich also das Weltliche und das Göttliche.

Der Erkenntniswert dieser Passage besteht für Raffaels Madonnenbild darin, dass hier die unmittelbare Nähe vom Farbgelb des Hemdärmels zum Gold des Brokats höchst aufschlussreich ist: Es fehlt hier gerade die »angemessene Entfernung« von Farbe und Gold, die Florenskij für angemessen hielt. Gerade in der Berührung findet für das Auge die wechselseitige Übersetzung des einen ins andere statt. Florenskijs Insistieren auf den Abstand von Gold zu Farbe folgt der Logik, dass Farbe immer schwächer ist als Gold. Farbe hat immer einen gegenständlichen Bezeichnungswert: Hemdgelb. Das Gelb steht für eine dingliche Eigenschaft des Hemdes, d.h. für die Farbe des Hemdes. So tritt die Eigenfarbe immer hinter die Dingfarbe zurück. Das ist bei Gold grundsätzlich anders. Gold steht eigenständig immer primär für sich selbst. Denn Gold hat die Eigenschaft, »etwas« überhaupt erst sichtbar werden zu lassen: Das sonst unsichtbar ungegenständliche Licht, die »göttliche Energie«.

So ist nun genauer einzusehen, dass wir es hier bei Raffael bildlogisch tatsächlich mit einer »Umwindung« von »göttlichem Licht« in die Abstufungen des satten Hemdgelbs zu tun hätten – und umgekehrt: vom irdischen Hemdgelb ins göttliche Gold selbst. Dieses Farb-Gelb des Hemdchens, das das Jesuskind trägt, ist für Brötje dann nur noch der schwache »Anlaut des Absoluten«. ¹²⁴

¹²⁴BROTJE 2012, 44

Aber Raffael benutzt an dieser Stelle dann doch kein reines Gold. Er zeigt eine ganz besondere Mischform: Brokat. Eine transmaterielle Lichtsphäre durchdringt in der goldenen Borte das Materielle und wendet das Stoffgelb

um in die sinnlich-weltliche »Selbstbezeugung« des Absoluten. Als »Fessel« und Umwendung an der Grenze von Farbe zu Gold »verfügt« das Göttliche für das Auge – in dieser Logik – so die absehbare Trennung von Maria und Kind. Der Goldreif am Arm Marias wäre so nicht ein Attribut von Marias eigener Kleidung. Er erscheint als fremdbestimmte, trennende Schelle zwischen Arm und Hand. In der Umwendung zum Ärmelaufschlag habe sich das göttliche Gold im Brokat in das weltliche Gelb des Hemdes (des Fleisch gewordenen Gottessohns) verstofflicht und verkörpert, ausgefaltet. Und umgekehrt: In der Umwandlung der gelb-weltlichen Farbe in die Verfestigung des goldenen-göttlichen Brokats kündigt sich die »fesselnde« Vorsehung des Absoluten an. Das Kindlein ist zum Opfertod bestimmt. Mit dem Eigenwillen der fürsorgenden Mutter hat dies ab jetzt nichts mehr zu tun. Es geschieht an ihrem Handgelenk buchstäblich durch sie hindurch.

An dieser Stelle geht es also in der selbstbedeutsamen Phänomenausprägung um die Goldverengung an der Ärmelzuspitzung. Im Brokat scheinend, ähnlich wie in der Tradition der Ikonenmalerei das »Inkommensurable«¹²⁵ durch. Es sieht also nur auf den ersten Blick so aus, als würde das Bild Maria zeigen, wie sie den kleinen Jesusknaben in ihrem Arm auf dem Schoß hält. Aber das Gemälde ist keine bloße quasi photographische Momentaufnahme. In sich selbst entfaltet das Werk ein biblisch-theologisches zeitliches Narrativ, das sehr viel komplexer ist als ein bloßes Mutter-Kind-Portrait. »Hinter« dem Brokatbesatz teilt sich unser Blickverlauf, indem die Finger der beiden Hände uns in zwei unterschiedliche Richtungen weisen. Entweder geradewegs weiter nach rechts oder aber schlaff abfallend nach unten.

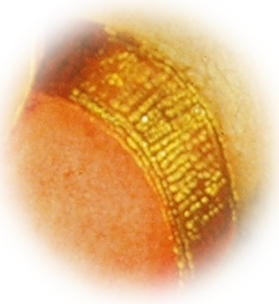
Wir nähern uns dem Ende der Bild-Geschichte

In der Folge leite der Mittelfinger der linken Hand Marias »in die Erscheinungsbildung der blauen Gewandpartie« hinunter. Und: Dieser »Hinunterweisung« komme »eine Vollzugs- und Bedeutungspriorität« gegenüber der Zeigerichtung von Daumen und Zeigefinger zu, die auf ein weiteres betendes Kind, den kleinen Johannes, zusteuern.¹²⁶

Was die noch kommende Bestimmung des Jesuskindes betrifft, so »erzählt« das Bild hier dessen Geschichte in seiner malerischen »Erscheinungsprägung« zu Ende. Unser Blick stürzt zuletzt in den Faltengraben hinab.

Brötje ist dabei bewusst, dass diese blaue Gewandpartie dem klassisch geschulten Wissen einzig als Ausweis der meisterlichen Kunstfertigkeit Raffaels gilt. Der Maler Raffael führt hier selbstbewusst vor, wie gekonnt er einen aufgewellten Stoff nachahmen kann. Aber darum geht es einer miterlebenden Bildanschauung gar nicht.

»Der seelischen Erlebnisteilhabe« zeige sich »etwas ganz anderes.« Die »passiven« Finger, die nun den Gottessohn schon losgelassen haben, leiten das Geschehen in das aufgewühlte Faltenmeer ab. Diese »Faltenklaffungen«



¹²⁵FLORENSKIJ 1922,
134

¹²⁶BRÖTJE 2012,
108f.

seien nun – ohne aufzuhören eine Gewanddraperie zu repräsentieren – nichts anderes als »schmerzvolle« Eigenartikulationen des aufgewühlten Bildgrundes selbst.¹²⁷ In ihnen rege sich und kündigt sich die unabänderliche Leidensgeschichte an, die dem Jesuskind noch bevorsteht.

¹²⁷BRÖTJE 2012, 108f.

So etwa formuliert Brötje es in diesem Zusammenhang. So lässt es sich mit Brötje bauchrednern.

Die Faltenbildungen haben einen Rückbezug zum Bildrand und zum alles umgebenden und umschließenden Goldrahmen(!). In ihnen entfaltet sich dabei noch mehr als zunächst nur eine schmerzvolle Eigenartikulation.

Denn die ganze wellig aufgeworfene blaue Tuchzone ist sachlich gesehen so oder so nicht ganz schlüssig. Sollen wir etwa annehmen, dass es sich hierbei um das Untergewand Marias handeln soll. Ja, Maria trägt stets Blau – ein Kleid gemalt mit dem wertvollen Pigment gewonnen aus Lapislazuli. Aber ist dieser Annahme, dass es sich demnach bedenkenlos um Marias Untergewand handelt so ohne weiteres zuzustimmen? Und sollen wir ferner zweifelsfrei annehmen, dass die Ausformungen und das Volumen klar darauf zurückzuführen sind, dass wir unter dem Stoff Marias Knie als die anatomische Ursache des Phänomens vermuten sollen? Ganz plausibel ist das wohl kaum.

Was »bekundet« sich also darüber hinaus in diesem zuerst durchfurchten Stoffbahn, die dann nach links in einer Faltenmulde abebben, sich verflächigen und ausfließen?

Die schlaff herunterleitenden Finger der Hand, die das Jesuskind gerade noch gehalten haben, hatten die Artikulationsaufgabe, ein Loslassen und »Fortgeben« des künftigen Erlösers zu visualisieren. Einerseits sitzt das Kindchen noch leiblich präsent – in »Leibpräsenz«¹²⁸ – auf dem Schoß der Mutter, die den Gottessohn im Arm hält. Wobei hier anzumerken ist, dass wir uns auch hier schon des Eindrucks nicht erwehren können, dass der kleine Körper dabei ist, leicht nach unten hin abzurutschen. Andererseits signalisieren die schlaffen herunterhängenden Finger das Übergangs- und Überleitungsphänomen, mit dem zum Ausdruck gebracht wird, dass die leibliche Körperexistenz (schmerzhaft) in den aufgewühlten Blau-Bereich zurückgegeben wird. Für Brötje handelt es sich hier um die angedeutete und vorweggenommene »Zurücknahme« des Mensch gewordenen Messias »in den Schöpfungshorizont«.¹²⁹ Metaphorisch und bildeigenlogisch wird der Gottessohn also quasi wieder aufgenommen in den zuerst zerklüfteten und dann



¹²⁸EBD.

¹²⁹EBD.

seichten blauen Schöpfungsgrund. Und unser Auge ruht nun ebenfalls in diesem Meer aus Blau am unteren Bildrand.

Für uns vor dem Bild gibt es nun an dieser Stelle dort unten im ›jenseitigen‹ Blau angekommen, »nur eine Möglichkeit in die Welt zurückzufinden«¹³⁰, sagt uns Brötje nun.

Wir sind zwar immer noch im Falten-Gebirge. Aber über die ungewöhnliche Röhrenfalte ganz rechts am Bildrand hinweg kann unser Blick wieder aufsteigen. Der Blickaufstieg gelänge, »indem der letzte Dunkelspalt [die besagte Röhrenfalte, js] ganz rechts als Richtvorgabe genommen wird für den Blickübersprung« nach oben »auf das versetzt-gleichgerichtete Kreuz« zu.¹³¹

An diesem Kreuz nun erscheint letztmalig das Gold. Wie auch das Kreuz selbst erst aus dem Bildgrund hervorgehoben werde. Wenn die Anschauung hier wirklich enden sollte, wäre dies auch der Endhinweis für uns: Es läuft alles auf die Erlösung des Menschen, auf unsere Erlösung zu. Sie ist uns in Aussicht gestellt und erscheint als das Symbol des Kreuzes als ›Resultat‹ der betenden Hände des Johannes-Kindes. In ihm erscheint nun auch wieder das Gold, von dem schon die Brokat-Schwelle durchwirkt war.

Brötje wollte in seinem Raffael-Text ausgelegt haben, was in einem unvermittelten Seh-Verstehen zum »bildlich-anschaulichen Vortrag«¹³² gekommen war. Es stellt sich die Frage: Hatte Michael Brötje dies alles wirklich erlebt, bevor er sich schreibend Rechenschaft darüber abgab, was sich in seinem Sehen schon vollzogen und ereignet haben wollte? Und erkennen wir dies auch so? Lässt es sich nachvollziehen?

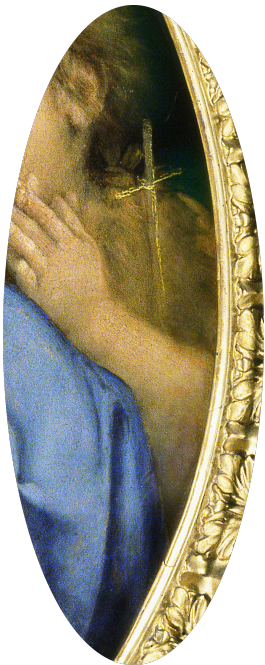
Wir sehen vielleicht erst, was wir zuvor gelesen haben. Es wird zu einem Nach-Sehen mit Rücktrittsrecht für den Fall, dass der Text irgendwann ins Unnachvollziehbare abschmieren sollte. Aber vielleicht haben wir es ja doch immer schon gesehen – ohne es zu wissen – oder etwas anderes, was hier noch gar nicht erwähnt wurde. Und trotzdem haben wir etwas über die *Madonna della Sedia* dazugelernt und neu gesehen. So viel, dass uns ein weiterer Satz Heideggers vielleicht deutlicher vorkommt als vorher.

Denn auch Heidegger hatte klar gemacht, dass die *Sixtina* kein einfaches Abbild sei. Er sah sie ohne auf die Details zu achten, die für Brötjes Gang durch das Bild so entscheidend sind. Heidegger tat so, als hätte er scheinbar simultan, alles im Bild aufmerksam überschaut. Aber in dieser Totalwahrnehmung registrierte er ebenfalls die gleichen Effekte im Bild wie sie Brötje Schritt für Schritt dargelegt hat. Heidegger sah die Erscheinung des von Maria getragenen Jesuskindes zurückgenommen in die Bedingung ihrer Möglichkeit: Es war der »verborgen bergende« und »tragende« Bildgrund, der »im Hintergrund« als abwesend Anwesender alles aus sich entlässt und zum Vorschein kommen lässt und trägt. So wird die Gottesmutter selbst zur getragenen und hervorgebrachten.

Für den Philosophen war dieser Prozess der Figurwerdung, der Körper- und Gestaltwerdung, der Umwandlung und Transformation von Bildgrund

¹³⁰BRÖTJE 2012, 108f.

¹³¹EBD.



¹³²EBD. 92

und Farbe in Figuration identisch gewesen mit der kirchlichen Eucharistiefeier selbst – der sich vollziehenden Transsubstantiation. Diese sieht er als das eigentliche Bildereignis der *Sixtinischen Madonna*:

»Im Bild, als dieses Bild« geschehe »das Scheinen der Menschwerdung Gottes«, geschieht jene Verwandlung, die auf dem Altar als »die Wandlung als das Eigenste des Meßopfers gefeiert wird.«¹³³ Diese »Wandlung« vollzieht das Bild in sich (als es selbst): Es lässt Jesus und Maria und die Bildwelt um sie herum zur Erscheinung kommen, bringt sie hervor als das andere seiner selbst. Die »Menschwerdung Gottes« geschieht im Bild als die Verwandlung des Bildgrundes in Figuration. Daher kann Heidegger auch sagen, »das Bild ist« der Ort der Feier des Messopfers¹³⁴: Farbe wird hier zu »Fleisch«, so wie Wein zu Blut... Auserstehung und Erlösung ereignen sich.

¹³³Zitate oben:
HEIDEGGER 1955, 121

¹³⁴EBD.

Wenn sich aber alles im Tafelbild selbst abspielt, warum hatte Heidegger seinem Freund, dem Kunsthistoriker Theodor Hetzer, dann widersprochen und darüber hinaus die ortsspezifische Situation in der Kirche selbst für wesentlich erklärt? Warum hielt er es für zentral, dass dieser bildimmanente Prozess der »Wandlung« zurückgebunden bleibt an den spezifischen Ort, an dem das Abendmahl gefeiert wird? Wohl kaum, weil das Kunstwerk seinen Sinn erst aus seiner sakralen Kontextualisierung oder Funktionalisierung erhalten würde. Im Gegenteil. Es ist genau umgekehrt: Der besondere Ort »ruft« sogar von sich aus nach dem unverwechselbaren und passenden Altartemal. Der Sakralraum braucht also das Kunstwerk. Heidegger formuliert sehr kryptisch:

»Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfer gefeiert wird.« (HEIDEGGER 1955, 121)



Das heißt: Es ist wohl genau genommen so, dass das Bild den rituellen Raum – den Zeit-Spiel-Raum, der die Kirche ist, – zusammen mit sich selbst erst zum Scheinen bringt. Also: Durch das intuitive Verstehen der »Bildwandlung« wird uns der tiefere Sinn des Ortes erst vertrauter. Daher sagt Heidegger auch: Genau dieses Bild Raffaels »gründet und vollendet den Bau der Kirche«. Das Bild schafft erst den Ort der Wandlungsfeier, weil es sein eigenes Wesen auf den Raum überträgt. »So bildet das Bild den Ort des entbergenden Bergens...«¹³⁵

oben: San Sisto in Piacenza, Blick durch das Mittelschiff zum Hochaltar mit der Kopie der *Sixtinischen Madonna* (ca. 1730) im Barockrahmen

¹³⁵Zitate: HEIDEGGER 1955, 121

Vom antiken *Apollon*-Tempel auf der Peloponnes hatte Heidegger noch gesagt: »Durch den Tempel west der Gott im Tempel an.«¹³⁶ In der Kirche in San Sisto in Piacenza räumt die *Sixtinische Madonna* dem Heiligen erst einen Ort ein. Das Altarbild bringt mit seinem Erscheinen die Bedeutung der Kirche

¹³⁶DERS. 1935, 37

zu sich selbst, so wie das Bringen Marias ein Mit-Gebracht-Werden vom Jesuskinde her ist.

Indem die *Sixtinische Madonna* im Hervorbringen des Ortes diese Kirche »gründet«, erzeugt das Bild-Werk auch seine eigene »Referenz« – das Transzendente – erst mit. Sie erhält so ihre essentielle Beziehung und Verbindung zum alles übersteigenden Heiligen und Absoluten. Nur so »entsprechen« die bildimmanenten ästhetischen Zeichenprozesse, denen Brötje so viel Aufmerksamkeit widmet, einer außerästhetischen, transzendenten ›Wirklichkeit‹.

»Die Erfahrungswirklichkeit, die sich im Kunstwerk mit dem Transparentwerden des Seienden [des Dargestellten, js] auf die Bildebene zu für das Sehen [...] eröffnet, verhält sich also unmittelbar kongruent zum Glaubenspostulat einer Hinterfangenheit der realen Welt von einem Schöpfungsgrund, von Transzendenz.« (BRÖTJE 1990, 22f.)

¹³⁷vgl. hier S. 10ff.

Und die »vorausleuchtende Idee«?¹³⁷

Die leitenden Vorstellungen sind existentialistisch. Aber wir müssen hier kurz unterscheiden: Brötjes Ausgangsbedingung, seine »vorausleuchtende Idee«, besteht in seinem scheinbar aus der Zeit gefallenem Bekenntnis: »Confessio meiner inneren Zuhaltfähigkeit auf ein Letztes, ein Absolutes«¹³⁸.

¹³⁸BRÖTJE 1990, 23

»Damit ist [aber] nicht behauptet, dass dieses Absolute als *es selbst* zur Anschauung käme [...] weder im Kunstwerk noch sonst irgendwo.« (BRÖTJE 1990, 21)

Wie schon Adorno (vgl. hier S. 18) spricht auch Brötje dabei noch einmal pathetisch einfühlsam von einem vorab geschlossenen »Vertrag« mit dem Werk:

»Darin besteht der Vertrag. Wir fügen uns dem Werk, indem wir uns der Erstsetzung des Mediums [dem Bildgrund], aus dem es argumentativ seine Erscheinung entwickelt, im Sehen unterwerfen; und wir bringen es [das Werk] zum Sprechen, indem wir an dieser Erstsetzung [...] jene Zuhaltung auf ein Unnennbar-Eines verifizieren, die wir als seelische Befindungsmöglichkeit wesensverfasst in uns tragen.« (EBD. 24)

Heideggers Ausgangsbedingung ist hingegen frei von religiösen Bekenntnissen. Dabei denkt er seinerseits das, worauf das Kunstwerk eingerichtet und verortet ist, nicht theologisch prädisponiert. Solange das Kunstwerk alles selbst erst »lichtet«, geht es gar nicht um die Bewahrheitung der Frage nach einem übersinnlichen Gott der Kirche. In seinem Weltbild sind »die Götter« sogar schon lange vor den »Machenschaften« der Menschen und ihrer »Seinsvergessenheit« »geflüchtet«.¹³⁹ Und überhaupt gilt nebenbei bemerkt:

¹³⁹HEIDEGGERS
Vokabular

»Weder schaffen die Götter den Menschen noch erfindet der Mensch die Götter. Die Wahrheit des Seyns [die sich als Streit zwischen Welt und Erde ereignet] entscheidet »über« beide, indem es nicht über ihnen [den Menschen und Göttern] waltet, sondern zwischen ihnen sich und damit erst sie selbst [die Menschen und Götter] zur *Entgegnung* [Erwiderung] ereignet«. (HEIDEGGER 1938, 235; in Klammern js)

»Das Nennen und Kennen der Götter« geschieht also als eine »anfänglichste Stimmung«, in der sich der Mensch und die Götter begegnen, sodass die Götter »zur Sprache kommen« können. Indem sie sich erwidern, bringen sie sich erst wechselseitig erst zur Geltung.¹⁴⁰ – Wiederum so, wie Maria im Bringen des Christusknaben von diesem erst miterbacht wird.

¹⁴⁰HEIDEGGER 1938, 235ff.

Und auch bei Brötje war es das Werk selbst, das von sich aus alles initiiert. Nichts muss »wie eine von außerhalb des entstehenden [Bildes] eingedrungene Essenz behandelt« werden, die »philosophische Allgemeingültigkeit beanspruchen könnte«. Maria und Jesus, Gott und Transzendenz »besitzen ihre Wahrheit zunächst nur innerhalb einer unersetzbaren [...] Komposition.«¹⁴¹

¹⁴¹So hatte es DERRIDA einmal formuliert: 1981, 41, a.a.O.

Zum Schluss resümiert Heidegger daher auch ganz werkzentriert und überraschend apodiktisch: »Die Wahrheit des Bildes ist seine Schönheit.«¹⁴² Dieser letzte Satz ist auf den ersten Blick schon mysteriös genug.

¹⁴²»Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west.« (HEIDEGGER 1935, 55)

Dabei sieht es zunächst so aus, als würde sich der Autor am Ende überraschend doch noch dem Urteil seines alten Freiburger Freundes Kurt Bauch (1897–1975) anschließen: Dieser hatte, ähnlich wie schon Theodor Hetzer, in seiner Abhandlung zur *Abendländischen Kunst* die *Sixtina* als emanzipiert beschrieben. Das Bild sei »nicht mehr nur als Retabel zu verstehen, das mit den Mitteln der Kunst zu Kultzwecken hergestellt wäre und von dorthin seinen Sinn empfinde.«¹⁴³

»Die Kunst und ihr Werk sind nur notwendig als ein Weg und als ein Aufenthalt des Menschen, in dem ihm die Wahrheit des Seienden im Ganzen, d.h. das Unbedingte, Absolute sich eröffnet.« (EBD. 100)

Dies hatte Heidegger ja auch ausgeschlossen, allerdings mit dem Hinweis, dass die *Sixtina* deswegen mehr als nur ein beliebig austauschbarer Altaraufsatz sei, weil sie mitwirkt dem Heiligen einen Ort einzuräumen.

¹⁴³BAUCH 1952, 164f.

Dann aber schrieb Bauch weiter: »Es ist ein selbstherrliches Kunstwerk, das sich freiwillig einer hohen religiösen Aufgabe leiht. Schon in sich selbst spricht es sich völlig aus.« »Die Mutter, das Kind, der Kirchenfürst und die Heilige – sie erscheinen in der Welt der reinen Schönheit.«¹⁴⁴ Insofern könnte man es wohl auch aus Bauchs Sicht ohne Bedenken von seinem Ort entfernen und in der *Gemäldegalerie alter Meister* in Dresden ausstellen. Aber Heidegger meint eine ganz andere »Schönheit« als die autonom ästhetische. Diese koppelt die *Sixtinische Madonna* wiederum an den Ort, den sie eröffnet. Erst im Zusammenwirken mit dem sakralen Ort »entbirgt« und »eröffnet« sich das, was sich nur dort in »Wahrheit« in der Anschauung ereignet.

¹⁴⁴EBD.

In seiner ersten *Nietzsche*-Vorlesung hatte sich Heidegger im Wintersemester 1936/7 weitere Gedanken zu den »Grundtatsachen der Geschichte der Ästhetik« und zur »Aufgabe« des Kunstwerks gemacht: Dort heißt es dann: »Notwendig« seien Kunstwerke deshalb, »weil sie innerhalb des geschichtlichen Daseins des Menschen eine entscheidende Aufgabe vollbringen: nämlich in der Weise des Werkes offenbar zu machen, was das Seiende im Ganzen ist, und die Offenbarkeit im Werk zu wahren.«¹⁴⁵ Wenn diese »Wahrheit des Seienden im Ganzen« im Werk aufscheine, dann und nur dann spricht der Existential-Philosoph von »Schönheit«.

¹⁴⁵HEIDEGGER 1936/7, 91, 100

Dabei sei es aber leider so, dass die Kunst ihre »Grundaufgabe, das Absolute darzustellen« zunehmend »verliert«. (EBD. 100)

Und offenbar ist Heidegger hier der Meinung, dass Raffaels Gemälde nicht alles »versammelt«, was es von sich aus einbezieht, wenn es isoliert in einem Museum präsentiert würde. Seine ganze »Wahrheit« und »Schönheit« ist auf den Kirchenraum bezogen: Hier »fügt« das Werk erst, schreibt er an anderer Stelle – hier »fügt es erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall« – das »Geschick« des »Menschenwesen« »Gestalt« gewinnen.¹⁴⁶

¹⁴⁶HEIDEGGER 1935,
37

In diesem Sinne geht uns das Kunstwerk existentiell an. Es spielt erst einmal keine Rolle, ob die »Wahrheit« metaphysisch wie bei Brötje oder »seinsgeschichtlich« wie bei Heidegger ausfällt. Beide sehen etwas in ihren Raffael-Bildern, was in ihren Augen jede erzwungene Neutralität des Kunsthistorikers zunichte macht: eine elementare Ich-Betroffenheit.

Denn »nicht wir verhandeln uns vor den Werken, sondern diese verhandeln uns in dem, was wir essentiell [...] sind«¹⁴⁷ ruft Brötje uns aus einer Vergangenheit zu, die für ihn noch Gegenwart war.

¹⁴⁷BRÖTJE 1990,
40

Für Heidegger geschieht Wahrheit im Kunstwerk »aus sich selbst heraus« und ohne unser Zutun; wahrscheinlich sogar ganz ohne uns. Daher wartet es auch nicht auf unsere akademisch-schulische Auslegungskunst. Und daher fitzelte der Freiburger Großphilosoph selbst auch gar nicht erst an Bilddetails herum. Alles geschehe als »Wurf« – und als »Anwurf an uns«.¹⁴⁸

¹⁴⁸Zitate: DERS.
2010, 9

Michael Brötje versucht hingegen eine slow-motion-Aufzeichnung dieser »Transzendenzenerfahrung«. Gemeinsam ist ihnen die »Besinnung« auf das, was in der Kunst »sich ankündigt«.

Brötjes und Heideggers »Anschauungslehren« haben eine klare Referenz auf das, was außerhalb des Bildes liegen soll und worauf das Werk verweist: das »konkret Erscheinende [Bild weist] über sich hinaus auf etwas anderes, auf ein ›Transzendentes‹«¹⁴⁹ (bei Brötje) und auf eine Selbst- und Seinsvergewisserung (bei Heidegger). Und auch für den Berliner Existential-Philosophen Wilhelm Weischedel, von dem hier schon die Rede war und der 1933 bei Heidegger in Freiburg seine Doktorarbeit abgeschlossen, sich dann aber von seinem Lehrer distanziert hatte, war noch unmissverständlich klar: »worauf das Kunstwerk deutet« und worüber hinaus es »weist«, sei »das Absolute«.¹⁵⁰

¹⁴⁹SCHMID 1990, 15

¹⁵⁰WEISCHEDEL 1952,
67

»So bleibt es dabei, dass der Ausgangspunkt aller Bemühungen um das Wesen der Kunst die Erfahrung des Kunstwerkes sein muss, aber so, dass danach gefragt wird, was in ihr begegnet, ob also darin etwa ›das Absolute‹ erfahren wird.« (WEISCHEDEL 1952, 10)

Es heißt hier im Zitat: »ob also darin etwa...«. Dass das Kunstwerk danach befragt wird, ob in ihm »etwa« eine »ursprüngliche«, »tiefere Wirklichkeit«, »eine wesenhaftere Wirklichkeit«¹⁵¹ erfahrbar sein könnte, ist die idealistische bildtheoretische Voraus-Setzung und die leitende Idee, mit der die existentielle Bildhermeneutik hier vorgegangen ist.

¹⁵¹EBD. 47f.

III. Teil:
Noli me tangere – Giotto und die
phänomenologische Eigenlogik der Malerei
**Das Comeback der Bildphänomenologie
aus dem Geist der *Ikonik***

Obwohl der Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Ruhruniversität Bochum, Max Imdahl (1925–1988), der seinerzeit bei weitem fortschrittlichste Methodiker des Faches war, blieb er einerseits selbst eher ein Außenseiter, der von den Traditionalisten konsequent gemieden wurde. Zum damaligen Zeitpunkt war der brillante Vertreter einer Theorie und Praxis *ästhetischer Erfahrung* andererseits bereits in die Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* aufgenommen worden. Den engeren Zirkel dieser Gruppe bildeten ursprünglich so bekannte Geistesgrößen der BRD wie der Philosoph Hans Blumenberg, der Historiker Reinhart Koselleck und die Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss. In dem elitären und strengen Methodenclub blieb Imdahl lange Zeit der einzige Kunsthistoriker, den die handverlesene westdeutsche Nachkriegsphilosophie, Hermeneutik und Rezeptionsästhetik überhaupt für diskutabel hielt. In den frühen Bänden von *Poetik und Hermeneutik* lässt sich die Rolle des *Ikonikers* nachschlagen. In der Herrentruppe herrschte noch disziplinäre Aufgabenteilung wie in einem Regierungskabinett. Imdahl war dort so etwas wie der Entwicklungshilfeminister für Randzonen der hermeneutischen Galaxis – und die meisten anderen Kunsthistoriker außer dem Bochumer galten dort methodisch betrachtet wohl als rückständige Hinterbänkler, die häufig noch reine Stilgeschichte und Ikonographie betrieben. Dies hinderte diese ihrerseits wiederum nicht daran, in Imdahl einen kennerschaftlich Primitiven zu erkennen, der besonders durch seine quellenkundliche Abstinenz und Lektüresistenz aufgefallen sein soll.

Aber Brötjes Kunsttheologie und sein unaufhörliches ›Wühlen‹ in den Tiefen des (heiligen) Bildgrunds war dem innovativen Bochumer am erst kürzlich gegründeten kunsthistorischen Institut wahrscheinlich dann irgendwann auch einfach zu metaphysisch. En vogue war zu dieser Zeit in den 60–70er Jahren des 20. Jahrhunderts stattdessen das modernistische Diktum der »Flatness« wie es der Amerikaner Clement Greenberg (1909–1994)¹⁵² für die gegenstandslose Kunst ausgerufen hatte. Wer wie Imdahl mit der *Konkreten Kunst* und der *Minimal Art* sympathisierte, erwartete auch schon bei einem alten Giotto aus der Proto-Renaissance einfache und dominierende grade Kompositionslinien, die aus sich selbst heraus die ganze Spannung auf dem Wandbildern erzeugen und mit sich bringen. Auch hier war Panofskys Ikonographie lediglich eine Hilfswissenschaft. Imdahl war bis in die Haarwurzeln ein Modernist und sein Zugang zur Malerei war euphorisch aber rationalistisch. Brötje, der 13 Jahre jünger war als sein letzter Chef und Institutsleiter in Bochum, hinkte dagegen bei aller phänomenologischen Raffinesse mit Heideggers existential-hermeneutischer Kunstphilosophie im Schlepptau hinterher.

¹⁵²GREENBERG 1960

Und Brötje hielt sich nicht lange mit akademischen Unterscheidungen zwischen einem formalen und einem semantischen Sehen auf. Die Aufregtheit, die sich gelegentlich in seinen Texten zeigt und das leicht Fanatische rühren daher, dass er eigentlich dabei war, Imdahls *Ikonik* zu überbieten. Der *Ikonik* geht es um reine Anschauungserfahrung. Brötje auch. Aber er achtete zum Beispiel nicht nur darauf wie die Flächenordnung mit dem Bildinhalt interagiert. Er schaute auch in die Phänomene hinein. Und er ging eben davon aus, dass in der »Phänomenalität der Phänomene«¹⁵³, also im Inneren der malerischen Formgebung, eine ungeheure visuelle Information darauf wartet, von uns in der Bildanschauung entdeckt zu werden. Ganz intuitiv. Für Brötje bot das Bild damit noch viel mehr als Imdahl sehen wollte.

Aber zunächst einmal und eigentlich bis heute ist Imdahl der eigentliche Pionier der autonomen Bildanschauung. Blicken wir zunächst zurück auf sein wegweisendes *Giotto*-Buch. Schon in den 70er Jahren hatte Max Imdahl tatsächlich mit seiner Studie zu den Wandmalereien in Padua einen methodologischen Durchbruch und Befreiungsschlag erzielt. Bekannterweise geht es dabei darum, die Vorstellungen seines Lehrers Günther Fiensch (1910–1978) zu einer eigenständigen Bildtheorie, der *Ikonik*, auszubauen. Auch Michael Brötje hatte seiner Zeit bei Günther Fiensch an der Justus-Liebig Universität in Gießen promoviert. Imdahl wiederum studierte u.a. bei Fiensch, als dieser noch in Münster wirkte. Später wurde er dort Assistent am kunsthistorischen Institut. Mitte der 60er Jahre erhielt der ältere Fiensch dann einen Ruf nach Gießen und der jüngere Imdahl später den seinen an die Reform-Universität Bochum. Ab den 70er Jahren war Michael Brötje dann eben wohl selbst Mitarbeiter am Bochumer Institut gewesen. So müsste er eigentlich unmittelbar mitverfolgt haben, wie Imdahl an seinen *Giotto*-Texten gearbeitet hat.

Die Ausgangspunkte von Imdahl und Brötje sind damit in einem Aspekt von vornherein recht identisch und fußen auf den methodologischen Voraussetzungen, die Fiensch schon 1951 in seiner Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Universität Münster aufgestellt, aber erst 1961 publiziert hatte. Dabei geht es unter anderem um drei Aussagen, die für die jeweiligen *Giotto*-Deutungen von Imdahl und Brötje wegweisend werden sollten: Erstens sei nämlich die »Sinnqualität« eines Kunstwerks »einmalig und unwiederholbar ein Korrelat der einmaligen und unwiederholbaren Form«. Dass Sinn und Form sich wechselseitig bedingen sollen – der Sinn die Form schafft und das Formgebilde den Sinn bedingt – hat die zweite Aussage zur Folge: »Inhalts-Kommentierung, als Ikonographie im weitesten Sinne, kann zur Interpretation [...] nichts beitragen.« In der Konsequenz sei die »Form« – drittens – »keinen [bildexternen] ›Gründen‹ verpflichtet und überhaupt auf keine Weise als Funktion ›von etwas‹ erklärbar.«¹⁵⁴

¹⁵⁴Zitate: FIENSCH 1961, 102

Günther Fienschs Einsichten in die Interaktion von »Form und Gegenstand« – d.h. in die »Verknüpfung« von »Gegenstandsfläche« und »ungegenständlicher Fläche« (den »artistischen Figuren«)¹⁵⁵ – war bei den konservativen Kollegen seiner Generation weitgehend unbeachtet geblieben. Für Imdahl war

¹⁵⁵Ebd. 4, 34

damit aber der Weg frei. Er konnte nun die Formen, die formalen Bildwerte und das zugrunde liegende abstrakte Liniengerüst in den Wandbildern Giotto auf der Bildfläche im Sehen aktivieren. Und er konnte so deren eigenständige Sinnqualität erkennen. (Vgl. hier S. 63f.)

Brötje war das jedoch irgendwann nicht mehr genug. Er ging methodisch und in seinen Sehoperationen einen ganzen, gewagten Schritt weiter. Er wollte nun an den Formengebilden nicht mehr nur ihre Flächenstruktur sinnhaft deuten. Darüber hinaus sollte eben auch ihre »transempirische Wirkbedeutung«, ihr intuitiver »Suggestiveindruck«, mitvollzogen werden.¹⁵⁶ Für seinen eigenen Zugang zu den Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua hatte dies weitreichende und hoch interessante Folgen.

¹⁵⁶ BRÖTJE 2012,
106, 104

Was dies bedeuten wird, lässt sich schon in den Einleitungssequenzen zu den beiden nun konkurrierenden Giotto-Texten von Brötje und Imdahl errahnen. Für ersteren beginnt alles schon damit, dass wir selbst es von Anfang an – noch bevor wir die einzelnen Wandbilder betrachten – mit einer existentiellen Schwellen- und Überwältigungserfahrung zu tun haben. Brötje beginnt mit dieser Überwältigungserfahrung:

»Beim Eintritt in die Arena-Kapelle sieht man sich unvermittelt von einer Bildwelt umschlossen, »erfasst«, die in ihrer Ausbreitung über alle Wände des Raums, in ihrem Alleinanspruch auf seine Prägung und Gliederung eine geradezu körperlich bedrückende Wirkungsintensität besitzt – eine Distanzierung ist nicht möglich, es bleibt nur die Wahl, dem Präsenzdruck dieser Bildwelt standzuhalten, ihren strengen Richtungsanweisungen Folge zu leisten oder den Raum wieder zu verlassen. [...]

Dabei verleugnet diese Bildwelt in ihrer (noch näher zu bestimmenden) So-Beschaffenheit nirgends ihre Affinität zur Wand, im Gegenteil, sie unterstreicht nachdrücklich die Erstreckungshomogenität und Widerständigkeit der Wände und hält diese so als ihren wahren Erscheinungs-Grund gegenwärtig – d.h. sie gibt sich als eine Vision (nicht aber Illusion [...]) zu erkennen, die nur in Ansehung des Raumes [...] Offenbarungsmöglichkeit gewinnt.

Indem ich in die Kapelle eintretend diese als den Ort des Hier-und-Jetzt-Vollzugs meiner körperlichen Realexistenz in Anspruch nehme, trete ich auch unter das Geltungsdiktat, das Sinnverfügungsrecht der diesen Ort definierenden Bildwelt.

Eine gedankliche Distanzierung, Vorbehaltserklärung aus meinem geschichtlichen Bewusstsein – »alles dies dokumentiert die versunkene Glaubens- und Vorstellungswelt einer anderen Zeit« – stellt nur ein Betrugsmanöver dar, mit dem ich mich aus der Verantwortlichkeit meines eigenen Tuns zu stehlen versuche, mich in einen Widerspruch zu meiner existentiell personalen Einvernehmensverhaltung gegenüber dem Raum stelle.« (BRÖTJE 1990, 57)

Die Einstiegspassage hat eine so hohe Eloquenz, dass sich Imdahls 10 Jahre früher verfasste Einleitung dagegen zunächst wie ein braver Schulaufsatz liest:

»Giotto's Ereignisbilder in der Arena-Kapelle in Padua wurden um 1305 geschaffen, sie gehören zu den berühmtesten Ereignisbildern der Kunstgeschichte und bezeichnen einen Neubeginn der Ereignisdarstellung. Sie sind Ereignisbilder der Heilsgeschichte und [...] auf Konnotation angewiesen. Was im Bild dargestellt ist, hat Bezug

auf außerbildlich vorgegebene und schon bekannte Inhalte, und zwar ist die Darstellungsweise selbst eine solche, die die Kenntnis vom Gegenstande, das heißt die Denotation eines empirisch Gegebenen einschließt.« (IMDAHL 1980, 7)

Brötje geht hier, wie gesagt, einen ganzen Schritt weiter. Imdahl respektierte dabei noch die »Sachvorhaltung« und die ikonographischen Wissensbestände, die eine Autorität wie Panofsky noch glaubte anbringen zu müssen. Brötje dagegen ließ sich an Ort und Stelle augenblicklich ganz undistanziert in eine existentielle Verbindlichkeit »einberufen«. Er folgte damit...

»...jener seelischen Erstzustimmung des Subjekts an das Werk, mit der es sich in eine Verantwortung zur Erscheinung [zu den Wandfresken] stellt, [d.h.] sie in ihrem jetzt-betreffenden, existentiellen Geltungsanwurf annimmt.« (BRÖTJE 2001, 17; in Klammern js)



oben: GIOTTO: Arena-Kapelle (*Cappella degli Scrovegni*) zu Padua 1305

¹⁵⁷BRÖTJE 1990, 17f.

¹⁵⁸BAUCH 1959, 7

¹⁵⁹DERS. 1952, 180

¹⁶⁰Zitate: BRÖTJE

2001, 117; 1990, 17ff.

Und dann sieht das Betrachter-Ich zuerst, weit bevor es einzelne Bilder wahrnimmt, die man analysieren könnte, wie es Imdahl dann unternimmt – dann sehen wir zuerst die beeindruckende »Erstreckungshomogenität der Wände«¹⁵⁷. Wir stehen in einem von Giotto vollkommen durchgestalteten Environment, in einem malerischen Gesamtkunstwerk.

Der Kunsthistoriker Kurt Bauch hatte schon auf die Besonderheit dieser Kirche hingewiesen. Es handelt sich tatsächlich um eine reine »Bildwelt« – »glatte Flächen ohne jedes Relief«¹⁵⁸: »In diesem Bau gibt es keine Dienste mehr, keine Rippe, kein Gesims, nicht einmal mehr einen Sockel – alles ist von Giotto nur gemalt.« Die »gemalten Sockel und Gesimse und Pilaster. Sie täusch[en] den gebauten Raum vor.«¹⁵⁹ Die Erfahrung, von einem malerischen Environment umschlossen zu sein, das sich auf den Wänden ausgebreitet hat, ist für den »jetzt-betreffenden, existentiellen Geltungsanwurf« an uns entscheidend. Doch bevor zur Geltung kommt, dass alles hier nicht wirklich ist – »doch ist alles nur gemalt.« – erleben wir in der Kapelle zunächst auch einen krassen Gegensatz: Es ist das »Antipodische« von »Himmelsgewölbe« und »Himmelssphäre« einerseits in Absetzung zur unteren Sockelzone mit den farblosen Marmortafeln und den Figurennischen andererseits.¹⁶⁰

Diesen massiven Gegensatz in der Wandabwicklung können wir, so Brötje, aber keinesfalls einfach nur neutral zur Kenntnis nehmen. Stattdessen gibt der

Raum uns so ganz elementar zu verstehen, wo unser Bereich »der In-Anspruch-Nahme dieses Raums ist«. Es ist lediglich die untere Zone der gräulichen »Materialverdichtung«, die uns vom Raum her als unsere »Existenzsphäre« zugestanden werde.¹⁶¹ Und das ist ganz einfach deshalb so, weil wir uns ganz körperlich anwesend auf Augenhöhe mit dieser Zone der Malerei befinden. Wenn überhaupt, so stehen wir dieser Sockelzone mit den *Marmi Finti* und der farblosen Grisaille-Malerei gegenüber. Jeder andere Verhaltens- oder Sehakt ist dann der eines Aufschauens zu den Ereignisbildern und der Himmelsphäre oberhalb.

¹⁶¹Zitate: BRÖTJE 1990, 57

Wir haben dann beim Aufblicken ein totales Raumbild vor und um uns herum, das sich erst später als ein durchdachtes System von Wandbildern erweist. Dieser Eindruck eines totalen Raumbildes verdankt sich unter anderem einer extrem wirksamen Entscheidung Giottos: Er lässt die »Krümmung der Tonnenwölbung noch auf die obere Bildreihe übergreif[en]«. ¹⁶²

¹⁶²EBD. 60

Seh-resultativ wird dadurch das Blau aktiviert und in einer scheinbaren »Eigenbewegung der Himmelszone« in die obere Bildreihe herabgeleitet. Für das Auge werden so Wandgrund und Blaugrund identisch. Das »einende« »reine Ultramarinblau«¹⁶³ durchläuft als Wand- und Bildgrund durchgängig alle Decken- und Bildzonen bis hinunter zum abgesetzten Sockel, dem vorgetäuschten Marmorbesatz.



Auf dieses homogene »körperlose« Himmel-Wand-Blau legen sich erst in einem zweiten Schritt die Schmuckbänder und Scheinrahmungen, in denen sich die Erzählbilder dann auszuformen und abzuspielen beginnen.

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass wir in den »illusionistischen« Feldern der Ereignisbilder keinen irgendwie nachgeahmten blauen Himmel, keinen »naturgetreuen« Wirklichkeitsausschnitt, sehen. Was wir stattdessen immer schon mitwahrnehmen, ist die »Erstreckungshomogenität« der Bild-Wand-Ebene: d.h. die »Hinterfangenheit« aller einzelnen Ereigniserzählungen in den Feldern von der himmlischen »Immaterialität« des Blaus.¹⁶⁴

¹⁶³»Die einende Wirkung des« »Ultramarinblau« gibt sich »als durchgehend tragender Grund aller Darstellungen zu erkennen«. (STRAUß 1972, 66)

Die Frage, die entscheidende Frage lautet dabei: Was hat es mit diesem durchlaufenden Blau-Kontinuum auf sich?

¹⁶⁴Zitate: BRÖTJE 1990, 59

Die blaue Bildebene »verhält sich [...] zu all diesen immanenten Differenzierungsmomenten [der dargestellten Bildwelt] als Anschauungssynonym für die übergeordnete, nie selbst erkennend »fassbare« und doch gegenwärtige Transzendenz?« (BRÖTJE 1990, 64)

Nun ist es so, dass Brötjes Giotto-Text ganz entschieden diese Frage nach der »Instanzqualität«, d.h. der Bedeutung, der Referenz des wand-

¹⁶⁵Zitate: BRÖTJE
1990, 64

blauen Grundes stellt. Was ist das Blau? Wofür steht es? Brötje beantwortet dies nicht sofort. Die Entscheidung, den Blaugrund als »Instanzqualität des Absoluten«, »als Anschauungssynonym für das Absolute«, »kongruent zum« Absoluten¹⁶⁵ anzusehen, wird noch eine Weile aufgeschoben. So haben wir die Zeit, den Sehfortschritt im Kirchenraum erst einmal weiter zu verfolgen. Denn im Zuge dieser Seherkenntnis tun sich nun weitere Einsichten auf.

Der falsche Marmor und das echte Blau

Stellen wir uns vor, neben Michael Brötje dort mitten in dem hohen und eher schmalen Kapellenraum in Padua zu stehen, würden wir irgendwann wieder vom »Himmel« nach unten auf unsere »Existenzsphäre« zurückschauen: auf die Marmor applizierten Wände auf unserer Augenhöhe. Die dort ausgeführten *Trompe-l'œil*-Flächen und -Nischen geraten schnell in Diskrepanz zur völligen Ebenheit der Wand. Für Brötje ist dies entscheidend, denn für das intuitive Verstehen, leitet sich damit eine bedeutsame Umkehrung von Realität und Fiktion, Wahrheit und Unwahrheit ein. Denn das mir vertrauteste »in der realen Welt, aus der ich komme«, eine Steinwand, erlebe ich hier als flache Fiktion. In unserer Raumerfahrung »entlarvt« sich das, was »draußen«, außer-

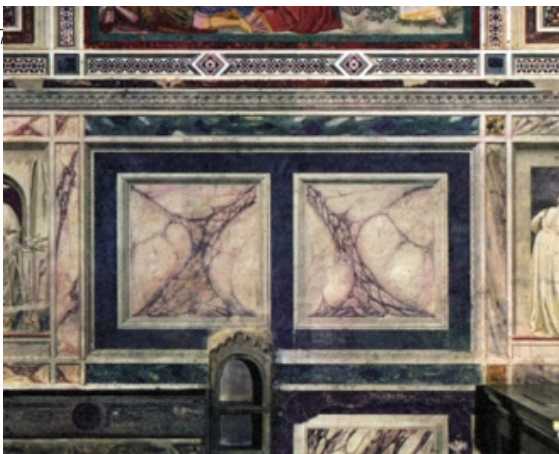
¹⁶⁶EBD, 58ff.

¹⁶⁷EBD.

halb der Kapelle, Gültig ist¹⁶⁶ – dass Marmorstein auch Marmorstein ist – »hier« als »falscher Glanz«: »alles nur gemalt«. Alles hier unten in der Sockelzone ist nur Täuschung und hält für uns eine Enttäuschung bereit.

Was hier zur Geltung und zur Erfahrung kommt, ist elementar. Daher lohnt es sich, dem Autor noch einen Augenblick länger über die Schulter zu schauen. Man übersieht es sonst vielleicht, weil es schlicht zu einfach erscheinen könnte.

Nun sollen wir nämlich quasi unmittelbar, in einer Art »seelischer Vergewisserung« und »Sinneinlösung«, den Umkehrschluss aus dieser erlebten Täuschung und Enttäuschung ziehen¹⁶⁷: Wenn die untere *Trompe-l'œil*-Fläche der fingierte, falsche Schein und das Ungültige ist, dann muss alles, was darüber sich abspielt (die biblischen Szenen vor dem Blau) das Gültige und das Wahre sein! Oder anders ausgedrückt: Über uns erscheint die »überzeugende Fiktion« oder eine »wirksame Irrealität«¹⁶⁸.



¹⁶⁸»... wirksame Irrealität [...], die auch als solche bekannt ist, ohne dass man sie doch als Fiktion beschreiben könnte.« (ISER 1983, 12)

Das »religiöse Bewusstsein [fühlt sich] in seinem Innersten bedroht durch den Verdacht, dass sein Inhalt auf Fiktion beruhe.« »Der Realität entgegengesetzt werden nur diejenigen Fiktionen, die nicht überzeugen.« Wenn aber »eine Fiktion überzeugt, ist sie keine Fiktion mehr, sondern Metaphysik.« (PANNENBERG 1983, 33)

Man könnte im Heidegger-Jargon wohl sagen: Die Malerei räume dem Heiligen hier einen Ort ein, indem sich das Irreale als das wirklich Wirklichere zur Erscheinung bringt.

Dieses zur Geltung und Wirkung kommende Irreal-Reale, gegenüber der bloßen Fiktion der Augen täuschenden Marmorbemalung, wäre der »heils-geschichtliche Offenbarungssinn« des ganzen Geschehens, das sich in den gestaffelten Bildzonen vor dem sich durchziehenden Blaugrund entfaltet. Daher kann Brötje jetzt auch sagen, es handele sich bei dem, was zur Erscheinung kommt, wenn wir unseren Blick vom der Scheinarchitektur nach oben hinauf richten, um eine »Vision«. ¹⁶⁹ Gegenüber der als Fiktion erkannten Marmorinkrustation scheint die Vision so um so realer.

¹⁶⁹Zitate: BRÖTJE 1990, 35

Für alle Beteiligten wären dies keine akademischen Schreibtisch-Analysen, sondern ein metaphysischer Feldversuch im Großraum der Bildwände der Kapelle. Wenn wir – vom Marmor ge- und enttäuscht – nach oben blicken, ist das ein körperlich-performativer Akt. »Ich-Aufrichtung« und »Werk-Aufrichtung« gehören unauflöslich zusammen. ¹⁷⁰ Indem wir hochschauen, errichten wir zugleich auch Giotto's Werk immer wieder von neuem mit.

¹⁷⁰EBD. 41

Zur Aktualisierung einer Visions-Wahrnehmung durch uns hier unten auf dem Niveau unserer »weltlich-aktuellen Existenz« gehöre aber auch noch etwas anderes: Diese Bildwelt müsse – um Vision zu sein oder werden zu können – die »widerständigen« Innenwände der Kapelle »als ihren wahren Erscheinungsgrund gegenwärtig« halten. ¹⁷¹ Dies erinnert hier wieder an Heidegger's Denkfigur, dass das Motiv seine »Herkunft mit-er-bringt« (vgl. S. 23).

¹⁷¹EBD. 57

Zunächst einmal scheint ein entscheidender Unterschied also der zu sein: Die Sockelzone mit den Schein-Nischen und dem *Marmi Finti* werde von uns nicht als Bild(-Welt) wahrgenommen. Wir sehen sie räumlich-architektonisch, nicht bildlich. Sie ist uns mehr *Trompe-l'œil*, transparente Illusion auf etwas zu, an dem sie nicht selbst Teil hat. Man könnte auch sagen: Als reine Illusion tritt sie nicht »geschöpft« aus der Wandebene hervor. Und sie stellt sich auch nicht als Teil von ihr in diese zurück. Die Illusion bedeckt und verdeckt die Wand nur wie darüber tapeziert. Als Folie, als all-over-Maskierung, hat das Dargestellte zu seinem »Medium«, der Kirchenwand, keinen Kontakt und keinen Bezug.

Demgegenüber sollen wir der ganzen Bildwelt Giotto's, den Figuren und Figurationen, dem »Himmel«, der Landschaft und den gemalten Räumen die Bedingung der Möglichkeit ihres Erscheinens, ihren »Horizont«, mit-ansehen können. ¹⁷² Alle Bilderscheinungen, die sich im oberen Teil der Innenmauer entfalten, bleiben zurückgebunden an den Bildgrund der Wand, der als Trägermedium mit-präsent bleibt.

¹⁷²Wir »betrachten die gesamte Bewegung des Sich-Entfaltens der Phänomenalität als ein Schauspiel, das sich vor unseren Augen abspielt.«

»Betrachten wir genauer, was sich auf einem Bild von sich her zeigt, so stellt sich, wie wir nun sagen können, heraus, dass sich auf diesem Bild nicht nur diese oder jene künstlerischen Phänomene, sondern zugleich auch Horizont und Phänomenalität der Phänomene für den Betrachter des Bildes zeigen. [...] In der Kunst [bringen sich] auch die Bedingungen der Möglichkeit dieser Phänomene, ihr Horizont und ihre Phänomenalität mit zur Darstellung.« (PICHT 1973, 323)

¹⁷³»Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her.« (HEIDEGGER 1935, 43)

»Erde« nennt Heidegger das Material, aus dem das Werk eine Welt »aufstellt«, formt. Aber das Material verwandelt sich dabei, indem es selbst im Kunstwerk aufgeht, in »Erde«. Es kommt zu sich selbst.

»Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. *Das Werk lässt die Erde eine Erde sein.*« (EBD.)

»...Erde ist in Wahrheit nicht Stoff, sondern das, woraus alles hervorkommt und wohinein alles eingeht.«

»Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung.«

(GADAMER 1960a, 106)

¹⁷⁴HEIDEGGER 1935, 42

¹⁷⁵HETZER 1941, 17

Besonders und fundamental erlebbar wird diese Grenzerfahrung zwischen dem Sichtbaren und dem »Dahinter: wiederum am Blau des Bildgrundes: Das Blau erscheint an und in die Wand-Ebene zurückgebunden und öffnet sich zugleich zum oder als Himmel. Der Freiburger Philosoph, der Weserich, hätte vielleicht in seiner Sprache formuliert:

Indem die Malerei in der Arena-Kapelle eine »Himmelssphäre« öffnet und eine Figuren-Welt aufstellt, lässt sie zugleich die Wand als das alles Tragende hervortreten.¹⁷³

Heidegger selbst hatte diese Wechselwirkung bekanntlich am Beispiel des griechischen Tempels beschrieben: »Das Tempel-Werk dagegen lässt, indem es eine Welt aufstellt [etwas Gestalt werden lässt, js] den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werks: Der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels [...]. All dies kommt hervor«, so die berühmte Passage, »indem das Werk sich zurückstellt, in das Massige und Schwere des Steins [...], in das Leuchten und Dunkel der Farbe...«¹⁷⁴

Und hatte nicht immerhin auch Theodor Hetzer dies zuallererst auch bei Giotto schon so gesehen?

»Wenn wir die Arena-Kapelle an einem hellen Tag betreten und unser Auge von der starken Sonne nicht mehr geblendet wird, so ist unser erster Eindruck der, dass der gesamte Raum von kräftiger Farbe erfüllt ist und gerade auch dadurch die Farbe einheitlich wirkt. Als vorherrschend sehen wir Blau. Es erscheint in großen und doch fest gefassten Flächen am Tonnengewölbe, es ist in jedem der Fresken [...] ausgedehnt...« (HETZER 1941, 172)

Und dann heißt es weiter: »mit anderen Worten, Giotto hat der Farbe das magische, unbestimmt leuchtende [...] genommen.«¹⁷⁵ Er hat das Blau und die anderen Farben stattdessen im Putz der Wandfläche materialisiert und damit ortsbestimmt zum Leuchten gebracht.

Damals in den 50er und 60er Jahren im Anschluss an Heidegger war ein Teil der deutschen Kunstgeschichte noch empfänglich und bereit, solche schöpferischen Interaktionen zwischen Medium und Motiv zu erkennen. Dabei verwandelt und bedingt sich immer alles gegenseitig. Die Logik ist eindeutig: Indem Giotto die materielle Wand bemalt, trägt er nicht einfach nur Farben auf. Er stellt sein Werk zurück in das »Massige und Schwere des Steins«. Er lässt dadurch die Wand erst als das erscheinen, was sie ist und bringt sie zu sich selbst, zu ihrem »Wesen«: aufragend, tragend, umschließend, den Ort bildend zu sein. Und indem die Wand ihrerseits die Farben aufnimmt und eine Bildwelt trägt, hebt sie die Farben erst hervor und bringt sie und die Bildwelt zum »Leuchten«.

Für unseren Aufenthalt und für unser Erlebnis in der Kapelle ist diese authentische Orts-Erfahrung im Kirchenraum unersetzbar.

Max Imdahl war einer der fortschrittlich-innovativsten Bildtheoretiker und Anschauungslehrer. Ihm ging es immer um die durch nichts zu substituierende ästhetische Werkerfahrung. Etwa in seinem Giotto-Buch formulierte er seine methodologischen Prinzipien ausdrücklich so:

»Während aber Ikonographie und Ikonologie dasjenige aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalt vorgegeben ist [...], sucht die Ikonik eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist.« (IMDAHL 1980, 97).

Michael Brötje teilte diese Auffassung uneingeschränkt. Aber seinem zu spät gekommenen »existential-hermeneutischen Ansatz«¹⁷⁶ ging es darüber hinaus um das unmittelbare Erlebnispotential, das sich auftun konnte. Imdahl aber isolierte in diesem Fall das Einzelwerk vom Raumeindruck und von der Entfaltungslogik, die von den Wänden insgesamt ausgeht.

¹⁷⁶BROTJE 2012 III
vgl. ausführlich
Brötjes schlaue
Ikonik-Kritik: 2001,
42–44

Brötje hebt dabei die spontan auffällige »Widerständigkeit« der Wand in der Arena-Kapelle ausdrücklich hervor. Die Kirchenwände sind nicht an sich von vornherein widerständig. Sie zeigen sich erst als mit-anwesend, in dem Moment, wo die narrative Bildwelt auf ihnen zu entstehen beginnt. Im »Zu-Malen« weicht der tragende Grund der Wand nicht nur zurück, sondern das »Medium« zeigt sich während seines Verschwindens. Es weicht und es bleibt doch als den Bildern gewichenenes anwesend. Daher konnte Brötje auch sagen, er habe keine pure Illusion vor sich. »Man kann also sagen, dass der Grund erscheint als das, was er ist, indem er verschwindet. Als verschwindender geht er ganz ins Bild über«, ohne dadurch aber einfach »weg« zu sein. »Der Grund ist die [abwesend anwesende] Kraft des Bildes.«¹⁷⁷ Und diese ist erfahrbar und hat einen bedeutenden Einfluss auf unser Erleben der Bilder in der Arena-Kapelle

¹⁷⁷NANCY 2003, 20

Auf eine Interaktion mit der Wand hatte im übrigen schon Theodor Hetzer ausdrücklich aufmerksam gemacht als er schrieb: Giotto mache »uns in jedem seiner Bilder [...] eindrucklich, dass die Malerei eine Kunst der Fläche sei und deren Grundtatsachen zu berücksichtigen habe: Ausdehnung und Begrenzung, Senkrechte und Waagerechte. Dadurch aber wird jedes Fresko auf die Grundtatsachen der Mauer bezogen, auf die es gemalt ist.«¹⁷⁸

¹⁷⁸HETZER 1944, 257

Wir sind bei den Schlafenden

»Ich bin bei den Schlafenden«¹⁷⁹, so verortete sich Michael Brötje wenig später dann konkret vor einem der Wandbilder in der Kapelle.

¹⁷⁹BROTJE 1990, 76

Brötje hatte sich also im ersten Moment ganz dem Gesamteindruck des Innenraums überlassen.

»Indem ich in die Kapelle eintretend diese als den Ort des Hier-und-Jetzt-Vollzugs meiner körperlichen Realexistenz in Anspruch nehme, trete ich auch unter das

Geltungsdiktat, das Sinnverfügungsrecht der diesen Ort definierenden Bildwelt.«
(BRÖTJE 1990, 57)

Aber natürlich wandte er sich, so wie Imdahl auch, dann umgehend den einzelnen Bildtafeln an den Kirchenwänden zu. Schließlich stand er vor einer Szene, die er exemplarisch für seine Methode ins Auge fasste.

Er hatte dabei seinen Blick von der Sockelzone auf die narrativen Ereignisbilder vor dem blauen Bildgrund gerichtet. Er wählt zwei Bilder zur eingehenden Beschreibung aus und wir greifen hier den Moment heraus, in dem der Existential-Hermeneutiker vom Fresko der *Beweinung* nach rechts hinüberschaut auf die benachbarte Darstellung der *Noli me tangere*-Szene.



oben: GIOTTO: *Noli me tangere* (Auferstehung), 200 x 185 cm. Fresko. Arena-Kapelle zu Padua, 1305

Dort angelangt hatte Brötje dann aber durch eine bestimmte, vom Bild ausgehende Blickanweisung, auf die noch einzugehen sein wird, den Fortgang seines Sehvollzugs kurz aussetzen müssen, wie er sagt. Er war an einer Stelle förmlich »hängengeblieben«. Durch diese Unterbrechung »der An-Sich-Ent-

wicklung des Bildes« und der erzählten Geschichte sieht er sich nämlich nun unten in der linken Bildhälfte mit einer markanten Marmorfläche des Sarkophags direkt konfrontiert: »das Grab Christi – eine herrliche Farbfläche (*pan de couleur*), die den Hintergrund für den Schlaf der römischen Soldaten abgibt«, hatte der französische Dekonstruktivist Didi-Huberman dazu bemerkt. Es seien »Flächen gestaltloser Farben, die den Ort frontalisieren und gleichzeitig die ganze Dynamik einer Virtualität entfalten...«¹⁸⁰

¹⁸⁰DIDI-HUBERMAN
1990, 69, 206

Wir sehen uns direkt frontal vor diese Marmorplatte im Bild gestellt. Diese Frontalisierung und »Wirkungsmacht« »der Rechteckgestalt« fesselt uns nun: Die »Sarkophagwand« werde uns »zu einer eigenständigen Bildebene im Bild«. Diese gelte für uns und trete in eine »innerbildliche Opposition«. Sie setze sich in eine »Konkurrenzbehauptung zur [Bild-]Ebene selbst«. In diesem Zusammenhang nimmt die Bildwahrnehmung eine entscheidende Wende. Brötje bemerkt eine »total gesetzte Materialprägung«. Das heißt, bei diesem Marmor haben wir unsere Realitätsebene, »das Welthafte, Diesseitige« vor uns. In der Konsequenz rückt er quasi körperlich mittig vor dem Bild stehend ein Stück nach links in diese Zone ein. Das Bild verschiebt ihn auf diese Weise aus der »Vision« des Heilsgeschehens mit Jesus, Maria Magdalena und den Engeln in die Sarkophagwelt der schlafenden Menschen.¹⁸¹



oben: Das gerahmte
>Bild im Bild<: die
schlafenden Wächter
im vor dem aufge-
wühlten Marmorfeld

Für Brötje ist dieser fingierte Marmor im Bild dem täuschenden und fiktiven Marmor in der Sockelzone ganz ähnlich. Er kann ihn deswegen nicht anders als den nur vorgetäuschten Marmorstein wahrnehmen, der uns schon unter den Ereignisbildern – in unserer niedrigen Realitätsebene – begegnet war. Durch das illusionistische Bild im Bild, das die Marmorwand mit den Wächtern vortäuscht, verhandelt dieses Fresko hier in sich selbst noch einmal die Unterscheidung zwischen unserer Realität und der Vision darüber.¹⁸²

¹⁸¹Zitate: BRÖTJE
1990, 75

Für Brötje verhält es sich nun so: Für ihn ist das *Noli-me-tangere*-Bild die auf der Wand erscheinende Vision, die übernatürliche Erscheinung und das Mysterium. Und innerhalb dieser Erscheinung erklärt sich eine imitierte Marmorplatte zur bloßen Vortäuschung, zum falschen Schein, zu der Realitätsebene also, auf der wir uns auf Augenhöhe befinden.

¹⁸²EBD.

Das Abenteuer der Bildanschauung. Unser Seh-Weg

Aber was war dem Betrachter Michael Brötje überhaupt zugestoßen, bevor er vom Bild, von der Marmorplatte, vor der die Wachen eingeschlafen sind, überhaupt den unbedingten Anstoß zur Unterbrechung seines Anschauungsprozesses erhalten hatte?

¹⁸³BRÖTJE 1990, 73

Der Übergang von der einen zur anderen Szene, von der *Beweinung* zu *Noli me tangere*, erfolgte für Brötje über eine Abstimmung an den Bildrändern, die zwischen den beiden Motiven verbindend wirkt. Brötje spricht von einer »Zukunftsweisung der Klammeröffnung von Borte [des Umhangs] und Baum nach rechts, mit der mich die *Beweinung* entlässt«¹⁸³ und aus dem Bild nach rechts weiterweist. Gemeint ist damit die Abschlusspartie der *Beweinung*. Hier weisen die dünnen Äste des Baums nach links und rechts. Zur Geltung kommen an dieser Stelle, wenn wir uns fragen, wie wir zur anschließenden Szene kommen sollen, die Biegungen der Äste, die nach rechts zum Bildrand führen. Die Senkrechte des Baumstamms findet nach unten hin seine Wiederaufnahme im Gewandsaum der letzten Figur. Am unteren Ende des Umhangs biegt der goldfarbene Saum dann ebenfalls zum rechten Bildrand ab. Zusammengenommen wirken diese Bilddaten in ihrer phänomenologischen Erscheinungsausprägung wie eine nach rechts hin geöffnete langegezogene Klammer. Auch der »Fortgang« des Felsens wird in gleicher Höhe im nächsten Bild wieder aufgenommen. Aber es gehe dabei nicht um einen nur narrativen Anschluss der beiden Szenen. Wichtiger noch ist die Fortsetzung und spiegelbildliche Umkehrung der Teilung von homogenem »Blaugrund« und irdisch ausdifferenziertem Felsmassiv. Einmal nimmt das Blau nach rechts oben hin ab, das andere mal gewinnt es wieder sehr viel mehr Raum.



oben: Giotto: *Beweinung / Noli me tangere*, Arena-Kapelle, Padua, 1305. In Schwarz eingezeichnet die Schrägen. links: Details, Übergang der einen zur anderen Szene.

Was der Betrachter hier sehe, sei ein »Absinken« des Blaus. Dieses war in der *Grablegung* durch den »Aufstieg« des Felsens immer weiter verdrängt worden. Deshalb lautet der anschließende Satz, der auf die bildimmanente Bedeutung zielt, in Brötjes Beschreibung zum *Noli me tangere*-Bild: »Das Absolute gibt sich [im Ultramarinblau] nach unten zurück«.¹⁸⁴ Nachdem es im zurückliegenden Bild zunehmend verdrängt worden war, wird es nach rechts hin wieder immer ausgedrehter und bildbeherrschender.

Wir befinden uns nun ganz in der *Noli me tangere*-Szene. Die Marmorplatte ist noch nicht relevant. Wir konzentrieren uns auf die abfallende Schräge der Felskontur, die dem Blau Raum gibt. »Will aber mein Blick dem Absinken des Blaus über die Felskontur (in Weisungsrichtung der beiden Hände der Engelle!) folgen, werde dieser Blickverlauf jedoch kurze Zeit später »durch die Querstellung eines Stabes als Grenzsetzung abgeblockt«, so Brötje weiter.¹⁸⁵

¹⁸⁴Zitate: EBD. 73

¹⁸⁵EBD.



Uns begegnet also ein quergestellter Stab, den ein Engel entspannt in der Hand hält. An dieser Gelenkstelle, die der Stab für uns sei, passiere für das Auge nun vieles: Frontalstellung der Engelsfigur, ihre Blickrichtung, ihr Lächeln. Vor allen Dingen aber geschehe eines: Die »Teilung des Engels durch den Stab«. Diese letzte Maßnahme sei von höchst verstörender Wirkung. Denn der Stab bezeichne die Grenzscheide zwischen Vergangenheit (links) und Zukunft (rechts)«. So werde der Stab zu einer »Null-Linie«, einem »Nullwert«.¹⁸⁶

Der Stab ist eigentlich nichts anderes als ein einschneidender schwarzer Strich auf der Wand, der den Körper des Engels teilt. Und als solcher habe dieser die »Wirkpotenz einer lokalen Binnenerletzung, Zerschneidung der [Bild-]Ebene selbst«¹⁸⁷.

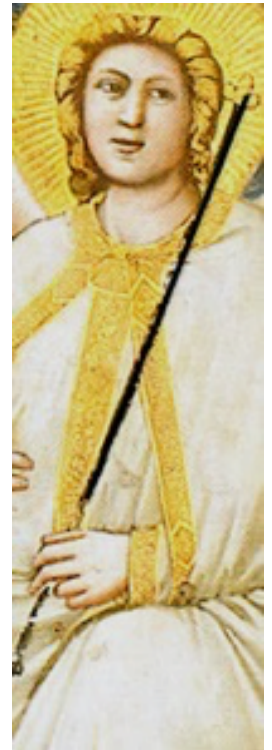
Hier wird es für den Leser jetzt besonders interessant. Denn diese sichtbare »Umfunktionalisierung« des Stabes zu einer Zeitenwende und einer Null-Linie in der Bild-Wand-Ebene ist eine kühne Anschauungsanmutung. Wir erleben der Reihenfolge nach:

Die »A-priori-Setzung der Bildebene, Teilung derselben durch den Felskontur [unten Felsen, oben Himmel js], Teilung des Felsens durch den Engel im Gegenüber zu mir, [...] Teilung des Engels durch den Stab«.

Die »Teilungsstrecke des Stabes« »erweist sich damit für mich als das Instrument einer lokalen Aussetzung und Umverfügung der Fallbewegung des Felsens.« (BRÖTJE 1990, 73f.)

Das bedeutet: Der schwarze Strich, der gerade Stab »verfügt«, dass wir der Abwärtsbewegung des Felsens von links nach rechts momentan nicht weiter folgen können. Wir unterbrechen diesen Sehweg und folgen an dieser Stelle stattdessen der Schräge des Stabs nach unten. Die Bildnarration, die erzählte Geschichte von der nicht gestatteten Berührung des auferstandenen Christus, wäre kurzfristig »zerbrochen«.

In Folge der »Zerschneidung der Ebene« durch den Stab-Strich bleibe uns nun gar nichts anderes übrig, als uns auf eben diesen Engel zu konzentrieren. Denn nur im Kontext des Engels können wir den Stillstand bzw. die »Bruchsetzung zwischen Zeitentwicklung [Felsverlauf nach rechts] und Zeit-

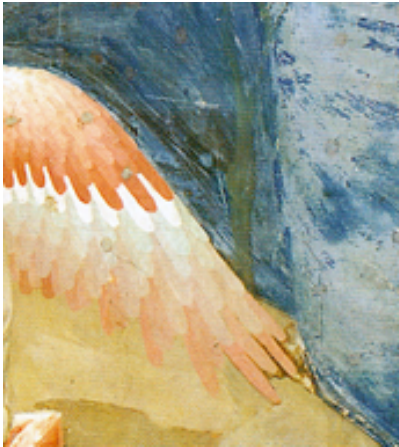


¹⁸⁶EBD. 74

¹⁸⁷EBD.



¹⁸⁸Zitate oben: BRÖTJE 1990, 74



¹⁸⁹EBD. 76

¹⁹⁰Zitate: EBD. 77

unten: in schwarz eingezeichnete Blickbewegungen, die Brötje des Weiteren vorschlägt.



spaltung [Stab]« überwinden.¹⁸⁸ Dies gelinge allerdings nur auf einem Wege: Wir sollten die Stab-Linie dadurch »entkräften«, indem wir sie »richtungsverlängernd« nach unten in die Gewandorganisation des Unterkörpers fortschreiben. Hier fächert sich die Abwärtsbewegung des Stabs richtungsverlängernd in den seichten Faltenwurf des weißen Gewands auf. Danach wird sie dann nach unten und nach links in die bunte Ornamentik der fingierten Verläufe der Marmorierungsbänder« weitergeleitet.

Genau dies war übrigens die Situation gewesen, als Brötje glaubte anerkennen zu müssen, dass hier vor der gemalten Marmor-Wand der eigentliche Ort des Bildbetrachters liege: »Ich-Einfindung bei den Schlafenden«. Unser Platz befindet sich »im Bild im Bild« bei den irdischen Menschen vor dem Marmorsarkophag.¹⁸⁹ Wir sind bei den Schlafenden! Diese Selbstverortung ist deswegen ausschlaggebend, weil uns so bewusst wird, dass wir die Vision des aus dem Grab auferstandenen Gottessohns im Garten Gezemaneh zwar erleben dürfen. Aber wir sind keinesfalls Teil von ihr.

Wie könnten wir dann aber aus dieser etwas abgedrängten Selbstpositionierung wieder in den Anschauungsablauf des heilsgeschichtlichen Ereignisses zurückfinden?

Nach dem Sehaufenthalt bei den »schlafenden Krieger«, gelinge uns die »Herauslösung« »aus dem Bannfeld des Sarkophags« mit Hilfe der knienden Frauenfigur mit dem roten Mantel, die »unter dem Schirm des ausgebreiteten Flügels kniet. Ikonographisch betrachtet handelt es sich um Maria Magdalena, die als erste den Auferstandenen wiedererkennt. Brötje bezeichnet die Abstimmung ihres Kopfes zu den Flügelfedern des Engels über ihr als eine Art Beschirmung. Und tatsächlich erscheint diese Konstellation kalkuliert platziert zu sein. Über diesen ausgebreiteten Flügelverlauf nehme das Auge den Konturverlauf des Felsens – »die Welt-Grund-Entwicklung« – schließlich erneut wieder auf.¹⁹⁰

Es sei an dieser Stelle einmal dahingestellt, wie genau eine Blick-Umorientierung zurück auf den Ausläufer des Flügels von statten geht. Festzustellen bleibt, dass jede wie auch immer angewiesene Schwanderung unseres Blicks tatsächlich früher oder später bei den Flügelfedern auskommen wird. Erscheinungsimmanent, phänomenologisch betrachtet, sind sie dabei Wegweiser mit fingerartigen Artikulationen, die uns darauf hin-

weisen, dass wir die Abwärtsbewegung der Felskontur nach rechts nun weiter folgen sollen. Entscheidend ist dabei, dass alle Ströme in der Marmorierung, alle Faltenwürfe und Stoffverläufe usw. immer so wahrzunehmen sind, dass sie einerseits Gegenstands- und Dingwerte sind, dass sie aber andererseits zugleich auch formalästhetische Richtungs- und Verlaufswerte aufzeigen, die unser Auge steuern. Wir folgen ihnen entlang – intuitiv und unwillkürlich.

Aber noch einmal zurück: Wieso sollten wir überhaupt durch den schwarzen Schrägstrich, der doch genauso nur das Abbild eines Engelsstabes gewesen sein könnte, auf die ›abwegige‹ Idee kommen, aus der Sehbahn geworfen worden zu sein. Was will das Bild von uns?

Es könnte sich um einen ›Riss‹ im Gewebe der Repräsentation handeln. Die Gegenwart dieses geraden Strichs auf dem Bildfeld ist es, die die Darstellung des Engels frontal zu zerschneiden scheint. Ein ganz normaler Gegenstand wie ein schwarzer Stab werde zugleich zu einem irritierenden Moment der Unterbrechung, der in den Figurenkörper einschneidet. Diese schwarze Linie lenke unsere Aufmerksamkeit darauf zurück, dass wir es (nur) mit einem Bild auf der flachen Kirchenwand zu tun haben. An dieser Stelle wird die ›Vision‹, eine lebendige Figurenwelt vor sich zu haben, tatsächlich widerrufen: »Endmaßgeblichkeit der Ebene«, nennt Brötje diesen plötzlichen Rückbezug. Gemeint ist, dass sich hier wieder die absolute Erstreckungshomogenität Wand als (›widerständiger‹ vgl. hier S. 53) Grund der geschöpften Bildwelt und als das eigentliche ›Dahinter‹ ausweist – »Hinterfangenheit«. ¹⁹¹

¹⁹¹BRÖTJE 1990, 77; vgl. hier S. 44, 51

¹⁹²WEISCHEDL 1952, 14

¹⁹³BRÖTJE 1990, 83, 123

¹⁹⁴EBD. 77f.

»Durch die Vordergründigkeit des Bildes [durch das, was im Bild offensichtlich ist, js] hindurch kündigt sich etwas an, was nicht von dieser Vordergründigkeit selber ist«, »jenes Geheimnisvolle, das den Aufgeschlossenen immer wieder in das Anschauen zwingt«. ¹⁹²

Das Fresko macht uns aber mit dieser im Bild angelegten ›Strich-Störung‹, nicht ohne Grund darauf aufmerksam, dass die dargestellte weltliche Welt nicht das Eigentliche zeigt oder ist. Wir dürfen uns nicht von den natürlich wiedergegebenen menschlichen Figuren in der Wüstenlandschaft täuschen lassen. An einer entscheidenden Stelle müsse sich diese vordergründige irdische Bild-Welt als unmaßgeblich und »brüchig erweisen«. Indem der einfache schräge Strich, der der Engelstab ist, die Figur quasi ›durchstreicht‹, werde diese sinnliche Figurenszene innerhalb dieser Bildwelt gleichzeitig auch wieder »widerrufen« und »außer Geltung gesetzt«. ¹⁹³

Nach diesem »Aufenthalt« bei den Hirten war unser Blick schon weiter, zum Bogenverlauf des Engelflügels, vorausgeeilt. Dieser Flügelbogen initiierte »als Folgeanweisung« die Wiederaufnahme der Fallbewegung des Felsens und mit ihr die »Zukunftsentwicklung des Welt-Grund-Verhältnisses«. ¹⁹⁴ So erlebte Brötje den im Werk angelegten Bildprozess.

Der Felsverlauf wird nicht etwa von der Jesusfigur verdeckt. Er setzt sich keinesfalls ›hinter‹ der Jesus-Figur irgendwie fort. Dieses



alltägliche Sehen ist dem Bild unangemessen. Tatsächlich berührt die Felskontur eine Gewandfalte an der Hüfte, die exakt dort positioniert wurde. Die Felskontur wird an dieser Stelle aufgenommen und von dieser Bogenfalte nach rechts unten abgeleitet.

Der Gottessohn ist nach seiner Auferstehung in einer Abwendungsbewegung zum Bildrand hin begriffen. Entscheidend in der rein visuellen Bildargumentation sei nun »das gebieterische Halt«, das er dabei »mit der ausgestreckten Hand gegenüber der Fallbewegung des Felsens [...] ausspricht«.¹⁹⁵ Es geht offenbar darum, dass die Figur nicht einfach einen so-oder-so beliebigen vorhandenen Felsverlauf nur berühren würde. Sondern was wirklich bildkausal zu sehen ist, sei folgendes: Jesus, der den Tod überwunden hat, drückt die Felskontur an dieser Stelle ein. Dies ist eine eminente Botschaft an uns, die wir Zeugen dieser Verfügungsgewalt werden, die Christus auf die materielle Welt auszuüben im Stande ist.

Damit manipuliert der auferstandene Erlöser die Art und Weise der »weiteren Absenkung, Annäherung des blauen Grundes nach unten« Und weiter: »So ergibt sich als Seherkenntnis für den Betrachter, dass der Schreitende dort die bisherige *Selbstauslegung* der Ebene in das Grund-Fels-Gegenüber anhält«. Und sich selbst als neues vermittelndes Prinzip zwischen das Irdische und das Absolute (Blau) bringt. Denn in der Folge tritt diese Figur an die Stelle des »Interaktionsverhältnisses« von Fels- und Blaugrund.¹⁹⁶ Und diese Figur ist unerreichbar für die irdische Frauenfigur, die ihre Hände nach ihm ausstreckt. Ihr ist die Berührung des Auferstehungsleibs noch untersagt. *Noli me tangere*. Die Berührung, die stattdessen von Giotto ins Bild besetzt ist, ist die das Jesus selbst den Felsen berührt und damit verdrängt. Die formale Abstimmung der Hände ist dabei vollkommen evident.

Was sich für das wiedererkennende Sehen als ein *davor* darstellt – Jesus steht vor dem Felsen –, wäre anschauungslogisch also ein *stattdessen*: Jesus ersetzt die abfallende Fels-Blaugrund-Aufteilung. Er löst damit die Aufteilung der Bildfläche in abnehmende Welt und zunehmende Himmelsphäre durch sich selbst ab. Er erlöst förmlich diesen Gegensatz von Erde und Himmel mit dem Einsatz seiner Körperexistenz.

Gleichzeitig ergebe sich zudem für das Sehen ein direkter Zug vom ausgestreckten Arm mit der Stop-Hand über den bogenartigen Faltenwurf des Obergewands nach oben: zur Fahne. Durch die Berührung mit dem Bildrand werde nun diese Fahne »im Oben verankert«. Und »durch diese formale ›Anheftung‹ an die Bildgrenze gewinne der »Formwert« der Fahne so »die Wirkpotenz einer Teilung des blauen Grundes.«¹⁹⁷

Damit behaupte sich in der Anschauung schließlich »die Kreuz-Fahne« »als das Dokument einer Synthese und Sinnbesiegelung der gesamten Bildentwicklung.« Besiegelt wird zuletzt also die vorherbestimmte Einlösung des göttlichen Heilsplans. Indem es nun diese Kreuz-Fahne ist, die in die »Instanz der [ultramarinblauen] Transzendenz« rage¹⁹⁸, werde schließlich, durch Jesus vermittelt, »die Rückverankerung« der Welt in der Transzendenz garantiert.

So erzählt das Fresko auf phänomenologische Weise die Heilsgeschichte.

¹⁹⁵Zitate: BRÖTJE 1990, 77f.



¹⁹⁶Zitate: EBD, 79

¹⁹⁷Siehe hier Abb. S. 61; Zitate: EBD.

¹⁹⁸Zitate: EBD.

Fortsetzung: Eine Bildanschauung mit und nach Michael Brötje – Denk- und Sehanstöße

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Michael Brötje hatte seinen Text, den bisher so gut wie niemand zur Kenntnis nahm, ultimativ damit begonnen, die Arena-Kapelle körperlich maximal betroffen zu betreten. Das Betreten des Kirchenraums löst unmittelbar etwas in uns aus, was bei der Betrachtung der einzelnen Bilder nicht mehr wegzudenken ist. Wie wir jetzt wissen, schrieb er eingangs:

»Beim Eintritt in die Arena-Kapelle sieht man sich unvermittelt von einer Bildwelt umschlossen, »erfasst«, die in ihrer Ausbreitung über alle Wände des Raums, in ihrem Alleinanspruch auf seine Prägung und Gliederung eine geradezu körperlich bedrängende Wirkungsintensität besitzt – eine Distanzierung ist nicht möglich...«
(BRÖTJE 1990, 57)

Und wie gesagt: Max Imdahls berühmtes *Giotto*-Buch startete dagegen akademischer mit einem leicht devoten Rekurs auf Erwin Panofskys Ikonographie. Letzterer sah in den Wandfresken nichts anderes als einen lesbaren und wiedererkennbaren visuellen christlichen Code bestehend aus tradierten Schemata und Formularen, in denen vorgegeben ist, wie was darzustellen ist.

Aus Imdahls Perspektive ging es demgegenüber darum, den eminenten Anteil eines *sehenden Sehens* an jeder Anschauungserkenntnis zu zeigen. Es ging ihm darum zu erkennen, wie Ikonographie und die formalästhetische Bildstruktur zusammenspielen. Dagegen wäre für Brötje schon fraglich, ob die vorgegebenen wiedererkennbaren Bildinhalte überhaupt so relevant sind. Rein »sachfixierte Urteilsbildung« nannte er das. Diese würden in der »Erlebnisanmutung« sowieso umgehend »außer Geltung gesetzt«. ¹⁹⁹

¹⁹⁹BRÖTJE 1990, 195

Es hatte sich hier gezeigt: Wenn wir in die Phänomene, in die eigensinnigen Formausprägungen detailliert hineinschauen, sehen wir wie sie wirklich funktionieren und visuell kommunizieren: Wir erkennen zum Beispiel »formgenetische Hervortreibungen«, »dingautonome Uminstrumentalisierungen« (wie Falten zu einer Klammer werden) »Gestaltverdichtungen«, »innere Energiedrängungen«, »Einfaltungen«, »Sehübergängigkeiten« usw. Mit diesen eigenwilligen Umschreibungen und Charakterisierungen der Formsprache hatte Brötje versucht, die Wirkungen und Erlebnisanmutungen in den Bildern sprachlich zu fassen. ²⁰⁰

²⁰⁰Zitate: BRÖTJE 2012, 165, DERS. 2001, 210

Man ahnt nun, warum Brötje das *sehende Sehen* Imdahls nicht konsequent genug war und nicht weit genug ging. Oder mehr noch: Man könnte vermuten, dass selbst schon die Entgegensetzung von *wiedererkennendem* und *sehendem Sehen* zu hoch bewertet sein könnte. Als Oppositionsschema verdeckt es sogar im Grunde eher das komplexe Gewebe der Phänomenalität der Phänomene: die subtilen Formüberleitungen und -transformationen usf.



oben: GIOTTO: *Gefangennahme (Judas-kuss)*, 200 x 185 cm. Fresko. Arena-Kapelle zu Padua, 1305

Man könnte behaupten: Tendenziell unterdrückt und unterschätzt diese Spaltung des Sehens in zwei konkurrierende Sehmodi die »Operations- und Entdeckungsfähigkeit des Sehens« sogar.²⁰¹ Vielmehr spielt sich diese gerade im Zwischenraum und der Grauzone zwischen *wiedererkennendem* und *sehendem Sehen* ab. Das liegt vor allem daran, dass Imdahls Methodik, seine *Ikonik*, vornehmlich eine formal-lineare Flächen- oder Bildfeldlogik praktizierte. So konnte die Bildfläche zum Beispiel nie als schöpferischer Bildgrund zur Wirkung kommen, in dem sich Figuration und Defiguration ereignen.

Kommen wir zum Schluss zu einem vielsagenden letzten Beispiel, das die Beziehung von *Ikonik* und *Phänomenologie* betrifft: In der Arena-Kapelle gibt es im Fresko der *Gefangennahme* Jesu eine Gewandpartie,

zu der Max Imdahl in seinen Analysen kein Wort verliert. Doch das Bild ist auch ohne dies zu berücksichtigen zu *der* Musterinterpretation seiner ikonisch-rezeptionsästhetischen Bildwahrnehmung geworden. Imdahls Giotto-Deutung ist an dieser Stelle legendär. Er sieht bekanntlich eine imaginäre »Schräge« inmitten der Bildfläche, die er mit einem schwarzen Balken in seine Schwarz-Weiß-Abbildung des Bildes einzeichnete. Dieser imaginären Schräge, die vom Blickkontakt zwischen dem größeren Jesus links und dem kleineren Judas rechts in der Bildmitte ausgeht, füge sich der gesamte dramatische Handlungsmoment im Bildfeld. Diese formale imaginäre Linie dominiert und koordiniert die Bildarchitektur und das gesamte dargestellte Geschehen. Sie ist der eigentliche sinn- und erkenntnisstiftende Wert.

rechts: GIOTTO: *Gefangennahme*. Schwarz-Weiß-Abbildung in Max IMDAHL'S Giotto-Buch, 1980, Abb. 45 mit dem eingezeichneten schwarzen Balken durch Imdahl.

(In Rot zudem hervorgehoben: die Waffen der römischen Legionäre, die formalästhetisch den Nimbus, der Jesus den Kopf umgibt, ins monumentale steigern, js)



Die Pointe in der Bilddeutung besteht nun darin: Wir erkennen, dass diese formale Flächenordnung nicht einfach irgendein beliebiges Kompositionsschema ist. Stattdessen weist die imaginäre Schräge allen Akteuren im Bildganzen einen vorbestimmten Platz zu. Genau darin visualisiert sich die göttliche Vorbestimmtheit und Unausweichlichkeit des gezeigten Ereignisses. Imdahls Argumentation ist komplexer als es hier kurz angesprochen werden kann.

»Erst im Bild ist die Schräge eine formale Einheit und Totalität begründender Wert [und...] zugleich ein Sichtbarkeitsausdruck sowohl der Unterlegenheit als auch der Überlegenheit Jesu«. (IMDAHL 1980, 107)

Durch die Schräge organisiert das Bild so seinen gesamten »sinnlichen Sinn«, der darin besteht, in der tiefen Krise der Gefangennahme zugleich trotzdem auch noch den Triumph des Gottessohns erfahrbar werden zu lassen. Denn die schräge imaginäre Linie kehrt die Machtverhältnisse wieder um. Jesus ist auf den ersten Blick unterlegen. Sein Leidensweg bis zu seiner Kreuzigung beginnt hier. Aber das Bild zeigt zugleich etwas ganz anderes. Die übergeordnete und bildübergreifende Schräge kehrt die Hierarchie um. Mit ihr wird die unangreifbare Überlegenheit Jesu auch dann noch gewahrt und bewahrt, wenn er in der Situation offensichtlich vollständig unterlegen zu sein scheint.²⁰²

Wenn man so will, sieht Imdahl den ganzen göttlichen Willen – bei Brötje heißt es »das Absolute« – konzentriert und manifestiert in dieser sichtbar werdenden, »gesetzgebenden«, formalästhetischen Bildanlage. In ihr seien alle biblisch-inhaltlich verhandelten Über- und Unterlegenheitsverhältnisse der Figuren schon vorab ausgehandelt und im unveränderlichen Format des Bildes festgelegt.

Einem anderen »energetischen Entfaltungsprozess«²⁰³ schenkt Imdahl dagegen überhaupt keine Aufmerksamkeit. Denn man könnte stattdessen genauso gut davon ausgehen, dass der eigentliche Akteur in diesem Bild der gelbe Gewandstoff ist! Er umhüllt den Verräter Judas vollständig. Und zwar umhüllt er Judas *nicht* im Sinne unseres gewöhnlichen Alltagsverständnisses so, dass man sagen könnte: Die Erstreckung und der Faltenwurf dieses Umhangs sei motivisch und »wirklichkeitsgetreu« dadurch begründet, dass Judas handlungslogisch Jesus umfasst habe. Dem ist bei weitem nicht so.

Sondern wir sehen dieses Umfassen von Judas zu Jesus her nur, um im nächsten Moment in einer Blickumkehrung die tatsächliche Bedeutung dieser gelben Formausdehnung intuitiv zu erkennen: Judas umfasst Jesus nur so und nicht anders, weil in der »visuellen Leitverbindlichkeit« alle Entfaltungsenergie vom roten Kragenbesatz der Jesusfigur ausgeht. Von dort her entfaltet sich die Gewandprägung als Formkraft auf Judas zu. In der »Seheinlösung«²⁰⁴ wird so die Handlungsrichtung dahingehend annulliert und umgekehrt: Nicht Judas

²⁰²IMDAHL 1980, 107; vgl. auch STÖHR 2010, 77ff.

²⁰³BROTJE 2001, 161

²⁰⁴Zitate: DERS. 1990, 192 DERS. 2001, 93



umfängt Jesus, sondern von Jesus aus erfolgt die Einhüllung des Judas. (Die zitiert gesetzten Begriffe stammen von Brötje und wurden hier angewandt und von Neuem »ausprobiert«.)

Es handelt sich in gleichem Maße um eine Energiebündelung nach oben auf Jesus zu, wie um einen von dort aus einsetzenden energetischen Entfaltungsprozess vom Gottessohn her. Dieser Vorhang-Umhang umfasst halbkreisförmig eine Zone, die für jedes nur wiedererkennende Sehen die Körperformen des Judas wären, die sich unter dem gelben Mantel abzeichnen würden. Für jeden eingefleischten Brötje-Anhänger wäre aber in den lichtgelben Partien keine Körpervolumen-Entfaltung mehr zu sehen. Was sich dem Auge aber darüber hinaus darbieten würde, wäre nichts anderes als eine leuchtendgelbe leichte Binnenartikulation der Bildebene selbst, die alles Dargestellte trägt. Mitten auf und »über« dem Verräter gibt sich etwas anderes zu erkennen. (Vgl. auch hier S. 32).

Zu sehen wäre damit – inmitten des Bildes – wie sich das Mimetische – der nachgeahmte Umhangstoff – in »die Tiefe« des Bildgrundes aufhebt, bevor es sich zu einem Mantelstoff zu den Rändern in den Faltenwürfen wieder konkretisiert und stofflich materialisiert. Dieses Mitherscheinen des Bildgrundes, der eine Welt aus sich entlässt, war für Brötje »gleichnishaft« für das Geschehen des Mysteriums selbst. (Vgl. hier S. 25f.)

Diese Selbstmanifestation des gründenden Grundes geschähe genau im Rücken der Figurengestalt, die im Verrat an Jesus gleichzeitig zum notwendigsten Agenten der Erfüllung des Heilsplans Gottes wird. Die doppelte Lesbarkeit des Umhangverlaufs – von Judas her Jesus »festnehmend« und zugleich von Jesus her den Judas eindeckend und einbeziehend – diese doppelte Richtungsanweisung visualisiert bildlogisch die Doppelfunktion des Judas, der Verräter und vorgesehener Helfershelfer bei der Erfüllung des Auferstehungsprojekts zugleich ist. Was in theologischen und literarischen Deutungsangeboten als ambivalente Rolle des Judas in der Legende bis heute diskutiert wird²⁰⁵, ist in Giottos Wandbild der *Gefangennahme* schon 1305 als innerer Widerspruch zur visuellen Evidenz umgesetzt. Wir müssen es nur realisieren.

Eigentlich hätte dieses Sehergebnis hervorragend mit Imdahls Leseweise seiner Bild-Schräge korrespondiert. Denn auch im vermeintlich einhüllenden und gefangennehmenden Mantel wird die scheinbare Unterlegenheit Jesu in Überlegenheit umgewendet. Die Umhüllung geht von Jesus aus und umfängt den Judas. Aber das *ikonische* Sehen schaut lieber statischer nach »einer an sich leeren Rahmensetzung²⁰⁶, die durch die Feldliniensysteme eine Aktivierung als Spannungsfeld erfährt.«²⁰⁷ Damit entfalle aber die Bildfläche »in ihrer Eigenschaft eines Entlassungs-Grundes für die im Bild erscheinende Wirklichkeit. [...] Dazu eben müsste die Bildebene in ihrer metaphysischen Verfasstheit eines Ur-Grundes anerkannt werden.«²⁰⁸ Genau darauf lässt sich die *Ikonik* aber nicht ein, so kritisierte Brötje in nachhinein seinen damaligen Chef am Bochumer Institut.

²⁰⁵vgl. JENS 1975;
LANGENHORST 1999, 515–
524

²⁰⁶das gewählte Werk-
format als Ausgangsvo-
raussetzung, in dem dann
die motivischen Bilddaten
zu einer »Notwendigkeits-
struktur« »verspannt« wer-
den.

²⁰⁷vgl. ausführlich BRÖTJE
2001, 44 zu Imdahls
Ikonik

²⁰⁸EDB.

Aber nichts desto trotz: Einer der posthumen Herausgeber der *Gesammelten Schriften Max Imdahls*, der Kunsthistoriker Gundolf Winter, sieht immerhin den »tragende[n] Grund« der Bildtheorie Imdahls in Folgendem: Es ist »die Auffassung vom Werk als einem selbständigen Sehangebot, das beständig wird, was es ist: das Bild als Ereignis.«²⁰⁹

209 WINTER 1996, 9

»Infolge dessen könnte man als das zentrale Anliegen Imdahls in der Auseinandersetzung mit den Werken der bildenden Kunst die Frage nach Ereignis und Bildlichkeit benennen.« (WINTER 1996, 9)

Konsequenter noch gingen aber Heidegger und Brötje beide davon aus, dass Kunstwerke Anschauungs-Ereignisse in einem existentielleren Sinne sind. Ein »gutes« Gemälde ist an sich immer schon ein »Formierungsereignis«. Wir können zusehen, wie sich die Formen dynamisch bilden und wie die Phänomene sich bildimmanent eigenlogisch ausprägen und damit erst eigenwertige Einsichten offenbaren. Malerei ist somit ein »Entfaltungsgeschehen«.²¹⁰ Erfahrbar wird dabei im Anschauungsvollzug der...

210 BRÖTJE 2012/II, 209

»...weitgehende Anschluss aller Bildelemente an ein System optischer Wege, die den Blick lenken [und] das Bild in seiner Totalität flüssig und schnell aufschließen. Das produktive Spiel der Übergänge ersetzt das motivisch Figürliche.« (BOEHM 2007, 45)

So formulierte es der Bildhermeneutiker Gottfried Boehm, der ebenfalls von 1975–1979 bei Max Imdahl am Kunsthistorischen Institut der Ruhr Universität Bochum lehrte, bis er selbst als Institutsleiter an der Universität Basel berufen wurde. Den Namen Michael Brötje erwähnte er allerdings bis heute nie.

Wenn wir uns also voll auf diese innerbildlichen Phänomenverläufe konzentrieren, dann kann die Malerei zum existentiellen Anschauungs-Erlebnis werden. Und zwar auch dann wieder, wenn der zu Grunde liegende Werkbegriff in letzter Zeit keine große Konjunktur mehr hatte.

Sind wir auf dem *Holzweg* unterwegs gewesen?

Die Bauchrednerei führte uns hier in das Eigenleben der Bilder ein. Führte sie uns aber auch auf einen *Holzweg*? In der Gesamtausgabe seiner Schriften findet man Heideggers Text zum *Ursprung des Kunstwerks* zu Beginn eines Bandes, der bekanntlich den Titel *Holzwege* trägt. Und der Verfasser erläuterte diesen Titel des Sammelbandes wie folgt:

»Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören. Sie heißen Holzwege. [...] Holzmacher, Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf dem Holzweg zu sein.« (HEIDEGGER 1949, 91)

Was bedeutet dieser vorangestellte Hinweis? War Heidegger mit den hier versammelten Texten, und damit auch mit seinem Kunstwerk-Aufsatz, auf dem *Holzweg*?

²¹¹HEIDEGGER 1949,
91

Der Verfasser wollte wohl vorab ankündigen, dass die folgenden Gedanken-
gänge und Denkwege den Einstieg in das noch »Ungegangene« bilden.
Denn für den »Holzmacher« setzt sich ein Holzweg mühsam immer weiter
fort, wenn weitere Bäume geschlagen und Stämme zum Abtransport bei
Seite gelegt worden sind. Diese Art Waldwege sind *Holzwege*. Sie sind ab-
wegig. Aber es gibt auch auf ihnen ein Vorankommen, wenn auch diese
Pfade nicht geradewegs zielstrebig einen Ausgangspunkt mit einem An-
kunftsort verbinden. Insofern, sagte Heidegger: Sie »gehen in die Irre«.
»[A]ber sie verirren sich nicht.«²¹¹

So ist es auch mit den hier vorgeführten Blickwegen und Sehoperationen.
Sie sind etwas abwegig und die existential-hermeneutischen und phäno-
menologischen Pfade sind heute wieder zugewachsen und verwildert. Aber
wir haben uns durchgeschlagen. Mit Erfolg, denn auch wir wissen, was es
heißt, auf dem Holzweg zu sein.

Wir wagen den Einstieg ins »Ungegangene« der Bilder.

Ende

Literatur

- Adorno**, Theodor (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Widerabdruck in: *Gesammelte Schriften Bd. 4.* Frankfurt am Main 2003.
- Adorno, Theodor (1964): *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie.* Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor (1969): *Ästhetische Theorie.* Wiederabdruck Frankfurt am Main 1973.
- Badt**, Kurt (1956): *Die Kunst Cézannes.* München.
- Bauch**, Kurt (1952): *Abendländische Kunst.* Düsseldorf.
- Bauch, Kurt (1959): *Giotto. Eingeleitet und erläutert von Kurt Bauch.* Darmstadt.
- Bätschmann**, Oskar (1978): *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik.* In: Ekkehard Kämmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie.* Köln, 460-486.
- Bätschmann, Oskar (1985): *Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie.* In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930.* Stuttgart, 51-88.
- Berger**, René (1958): *Sehen und Verstehen. Geheimnis und Gesetz der Malerei.* Wiederabdruck, Deutscher Bücherbund. Köln 1960.
- Berger, René (1958a): *Die Sprache der Bilder. Malerei erleben und verstehen.* Wiederabdruck. Köln 1960. (vgl. auch Ders.: 1958).
- Boehm**, Gottfried (1980): *Bildsinn und Sinnesorgane.* In: *Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, 118-132.* Wiederabdruck in: Jürgen Stöhr (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Köln, 148-165.
- Boehm, Gottfried (2007): *Die ikonische Figuration.* In: Ders., Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen.* München, 33-52.
- Boehm, Gottfried (2012): *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum.* In: Ders., Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren.* München, 29-94. (*ohne, dass im ganzen Band auf fast 500 Seiten Michael Brötje auch nur ein mal erwähnt wird.*)
- Brötje**, Michael (1990): *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft.* Stuttgart.
- Brötje, Michael (2001): *Bildsprache und intuitives Verstehen.* Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- Brötje, Michael (2012): *BildSchöpfung. Bd. I-III. Petersberg, Bd. I./Bd. II.*
- Bryl**, Mariusz (2009): *Art – Experience – Analysis. On certain Aspects of M. Brötjes Theory (Sztuka – przeżycie – analiza. O pewnym aspekcie teorii Michaela Brötjego).* In: *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej, 2009/2, 82-88.*

- Bryl, Mariusz (2014): Stworzenie – Analogia. O alternatywnej Historii sztuki Michaela Brötjego. In: *Artium Quaestiones*, Bd. XXIV. Poznan, 177-207. (Schöpfung – Analogie. Die alternative Kunstgeschichte Michael Brötjes; js).
- Bubner**, (1989): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main.
- Derrida**, Jacques (1981): *Die Tode von Roland Barthes*. Wiederabdruck, Hubertus von Amelunxen (Hrsg.). Berlin 1987.
- Didi-Hubermann**, Georges (1990): *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. Wiederabdruck. München 1995.
- Dittmann**, Lorenz (1985): *Der Begriff des Kunstwerks in der dt. Kunstgeschichte*. In: Ders.: (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der dt. Kunstgeschichte 1900–1930*. Stuttgart, 51-88
- Dittmann, Lorenz (1989): *Lichtung und Verbergung in den Werken der Malerei*. In: Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Hermann (Hrsg.): *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt am Main, 311-329.
- Donandt**, Reiner (2011): *Erwin Panofsky. Ikonologe und Anwalt der Vernunft*. In: Rainer Nicolaysen (Hrsg.): *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort. Mit sieben Porträts in der NS-Zeit vertriebener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler*. Hamburg, 113-140.
- Egenhofer**, Sebastian (2011): *Bild/Träger. Glossar: Grundbegriffe des Bildes*. In: *Rheinsprung, Zeitschrift für Bildkritik*, 2. Ausgabe. Basel.
- Fiensch**, Günther (1961): *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*. Köln.
- Florenskij**, Pavel (1922): *Die Ikonostase. Urbild und Grenzbild im revolutionären Russland*. Wiederabdruck Stuttgart 1988, 3. Aufl. 1996.
- Frank**, Manfred (1988): *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*. Frankfurt am Main.
- Gadamer**, Hans-Georg (1960a): *Zur Einführung*. In: Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Wiederabdruck 1992, 93-114.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Aufl., unv. Nachdruck der 3., erw. Auflage. Tübingen 1975.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): *Die Aktualität des Schönen*. Wiederabdruck Stuttgart 2009.
- Gosebruch**, Martin (1954): *Hans Sedlmayr: »Die Entstehung der Kathedrale«*. Wiederabdruck in: Joachim Poeschke (Hrsg.): *Martin Gosebruch. Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstwissenschaft*. München 1979, 9-39.
- Gosebruch, Martin (1957): *Rezension zu Werner Hager, Max Imdahl und Günther Fiensch, Studien zur Kunstform*. Wiederabdruck in: Joachim Poeschke (Hrsg.): *Martin Gosebruch. Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstwissenschaft*. München 1979, 40-57.
- Gosebruch, Martin (1962): *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*. Köln. Bes.: *Die Arenakapelle in Padua*, 103-118.

- Gosebruch, Martin (1978): Unmittelbarkeit und Reflexion. Wiederabdruck in: Joachim Poeschke (Hrsg.): Martin Gosebruch. Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstwissenschaft. München 1979, 157-177.
- Grave**, Johannes (2012): ›Denkkräftiges Anschauen‹ – Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte. In: Andreas Henning (Hrsg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500. München, 96-103.
- Greenberg**, Clement (1960): Modernistische Malerei. Wiederabdruck in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.): C. Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Dresden 1997.
- Haake**, Michal (2004): Zaposredniczenie i granica obrazu. przyczynek do badan nad egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce (Vermittlung und der Rand des Bildes [die Bildgrenzen]. Beitrag zur Erforschung der existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft Michael Brötjes; js). In: M. Poprzecka (Hrsg.): Obraz zaposredniczony, 97-117.
- Hager**, Werner (1955), mit Günther Fiensch, Max Imdahl: Studien zur Kunstform. Münstersche Forschungen 9. Münster.
- Heidegger**, Martin (1927): Sein und Zeit. 18. Auflage. Tübingen 2001.
- Heidegger, Martin (1927a/1969): Phänomenologie und Theologie. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1970.
- Heidegger, Martin (1933): Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Freiburg. Wiederabdruck: <https://phil.hse.ru/data/2016/10/03/1122904343/Heidegger.pdf> (zuletzt aufgerufen 16.3.2002)
- Heidegger, Martin (1935): Der Ursprung des Kunstwerkes. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1960.
- Heidegger, Martin (1936/7): Der Wille zur Macht als Kunst. Wiederabdruck in: Ders.: Nietzsche. I. Band. Pfullingen, 3. Auflage, 11-254.
- Heidegger, Martin (1938): Götter. In: Besinnung. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 66. III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Frankfurt am Main 1997, 229-256.
- Heidegger, Martin (1949): Holzwege. ›Dem zukünftigen Menschen...‹. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 13. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Aus der Erfahrung des Denkens. Frankfurt am Main 1983.
- Heidegger, Martin (1955): Über die Sixtina. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe. Bd. 13. Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1970). Frankfurt am Main 1983, 119-121.
- Henning**, Andreas (2012): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500. München, London, New York.
- Hermann**, Friedrich-Wilhelm (1980): Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung ›Der Ursprung des Kunstwerks‹. Frankfurt an Main. 2. erweiterte Auflage 1994.
- Hetzer**, Theodor (1947): Die Sixtinische Madonna. Frankfurt am Main.
- Hetzer, Theodor (1957): Gedanken um Raffaels Form. 2. Aufl. Frankfurt am Main.

- Imdahl, Georg** (1997): Das Leben verstehen. Heideggers formal anzeigende Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen (1919-1923). Würzburg.
- Imdahl, Max** (1977): Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. Wiederabdruck in: Ges. Schriften, Bd. III. Frankfurt am Main 1996, 424-463.
- Imdahl, Max** (1980): Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 2. erw. Aufl. München 1988.
- Iser, Wolfgang** (1983) u. Dieter Henrich: Entfaltung der Problemlage. In: Ders. (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik Bd. X. München. 9-14.
- Jens, Walter** (1975): Der Fall Judas. Stuttgart.
- Janhsen, Angeli** (2017): Max Imdahl und die ›neue Kunst‹. In: Revue Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik, Strasbourg, Berlin. No. 7, 14-23.
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2- D_1Janhsen_dt.pdf (zuletzt aufgerufen 12.7.2023)
- Jänicke, Bärbel** (1990): Rezension: Der Spiegel der Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 35, 214-248.
- Kemp, Wolfgang** (1975): Kunstbetrachtung in Sprachlehren. In: Irene Below (Hrsg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen, 137-152.
- Kemp, Wolfgang** (1992): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin.
- Kemp, Wolfgang** (2021): Medienrevolution und Kunstwissenschaft. Unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung. In: Maria Effinger u. Hubertus Kohle (Hrsg.): Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens. Heidelberg, 189-220.
<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/663> (zuletzt aufgerufen 02.11.2023)
- Kröger, Michael** (2001): Rezension: Michael Brötje, Bildsprache und intuitives Verstehen. <http://www.kunstbuchezeiger.de/de/themen/kunst/rezensionen/125/> (zuletzt aufgerufen 14.9. 2023).
- Langenhorst, Georg** (1999): Zeugen, Helfer und Täter – Zu den Gestalten der Passionsgeschichte. In: Heinrich Schmidinger (Hrsg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Personen und Figuren. Mainz, 504-523.
- Liesbrock, Heinz** (2000): Die Wahrheit des Lichts. Zum Werk Edward Hoppers. In: Edward Hopper: die Meisterwerke. München, 9-29.
- Messerer, Wilhelm** (1992): Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. (Texte 1959-1983). Stefan Koja (Hrsg.). Wien, Köln, Weimar.
- Michels, Karen** (1994): Bemerkungen zu Panofskys Sprache. In: Bruno Reudebach, Heinz Abels (Hrsg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992. Berlin, 59-70.
- Murrer, Werner** (2012): Der neue Rahmen für Raffaels Sixtinische Madonna. <http://www.murrer-rahmen.de/de/sixtinische-madonna/67-presetext.html> (zuletzt aufgerufen 22.10.2018).

- Nancy, Jean-Luc** (2003): Am Grund der Bilder. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2012.
- Pannenberg, Wolfhart** (1983): Das Irreale des Glaubens. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik, Bd. X. München, 17-35.
- Panofsky, Erwin** (1932): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. Wiederabdruck in: Ekkehard Kämmerling (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Köln 1979, 185-206.
- Panofsky, Erwin (1940): Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts). Wiederabdruck Köln 1978, 7-35.
- Panofsky, Erwin (1957-61): Korrespondenz. Wiederabdruck in: Dieter Wuttke (Hrsg.). Korrespondenz 1910-68. Kommentierte Auswahl in fünf Bänden, Band IV. Wiesbaden 2008.
- Picht, Georg** (1973): Kunst und Mythos. Constanze Eisenbart (Hrsg.), 2. Aufl., Stuttgart 1987.
- Pöhl, Veronika** (2017): Die Medialität der Kunst: An-/Ästhetische Differenzen nach Michael Brötje und Niklas Luhmann. Konstanz. https://www.academia.edu/35074046/Die_Medialität_der_Kunst_An_Ästhetische_Differenzen_nach_Michael_Brötje_und_Niklas_Luhmann academia.edu (zuletzt aufgerufen 12.10.2023)
- Safranski, Rüdiger** (1994): Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. München, Wien. 6. Auflage Frankfurt am Main 2009.
- Staiger, Emil** (1951): Zu einem Brief von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 13. Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1970). Frankfurt am Main 1983, 93-109.
- Strauß, Ernst** (1972): Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. München. Wiederabdruck: Lorenz Dittmann (Hrsg.). München 1983.
- Stöhr, Jürgen** (1996) (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Mit Beiträgen u.a. von Oskar Bätschmann, Gottfried Boehm, Markus Brüderlin, Michael Hesse, Max Imdahl, Beat Wyss. Köln.
- 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: Revue Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik, Nr. 7. Strasbourg, Berlin, 81-93. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2-D_7St_Ahr_dt.pdf (Zuletzt aufgerufen 12.10.2023)

- Stöhr, Jürgen (2018): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Théodore Géricault – Frank Stella – Anselm Kiefer. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.328.449> (Bd. 1) (Zuletzt aufgerufen 12.10.2023)
- Stöhr, Jürgen (2020): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Caravaggio – Diego Velazquez. Transzendenz und Auferstehung. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.623> (Bd. 2) Zuletzt aufgerufen 12.10.2023)
- Stöhr, Jürgen (2023): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Caravaggio. Die Enthauptungen des Johannes. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum> (Bd. 3) (erscheint im Dez. 2023)
- Thürlemann**, Felix (2003): Im Schlepptau des großen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer. In: Erika Greber und Bettine Menke (Hrsg.): Manier – Manieren – Manierismus. Tübingen, 17-39.
- Thürlemann, Felix (2009): Ikonografie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main, 214-234.
- Weischedel**, Wilhelm (1952): Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen.
- Weischedel, Wilhelm (1971): Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer Philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus, Bd. 1, bes.: 5. Kap., 458-494: Die seinsgeschichtliche Überwindung der Philosophischen Theologie bei Heidegger. Darmstadt.
- Winter**, Gundolf (1996): Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition. In: Ders. (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Zur Kunst der Tradition. Frankfurt am Main, 8-32