

Jürgen Stöhr

Van Gogh, Morandi und Chardin neu erleben

existential-hermeneutisch und
phänomenologisch betrachtet

mit Martin Heidegger, Michael Brötje,
René und John Berger*

Zum Autor: Jürgen Stöhr ist Kunstwissenschaftler. Er ist Professor, lehrt im Studiengang *Literatur- Kunst- und Medienwissenschaften* an der Universität Konstanz und forscht und publiziert u.a. zur Rezeptionsästhetik, Bildphänomenologie und zu Methodenfragen der Kunstwissenschaft.

Text: © 2024, Jürgen Stöhr. Universität Konstanz

Empfohlene Zitierweise:

Jürgen Stöhr: Van Gogh, Morandi und Chardin neu erleben – existential-hermeneutisch und phänomenologisch betrachtet mit Martin Heidegger, Michael Brötje, René und John Berger.

Open Access Universität Konstanz <http://konstanz.academia.edu/JürgenStöhr> 2024

*Zu Martin Heidegger und Michael Brötje im Methodenspektrum der deutschen Kunstwissenschaft vgl. den grundlegenderen Text:
Jürgen Stöhr: Das Kunstwerk als Anschauungs-Ereignis. Raffael und Giotto: existential-hermeneutisch und phänomenologisch betrachtet. Konstanz 2023.
Open Access, <https://konstanz.academia.edu/JürgenStöhr>

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)

URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-w7z417lp3yvh7>

Zwischen 2018 und 2023 veröffentlichte Jürgen Stöhr drei Bände zu einer 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, herunterzuladen.

Inhalt:

I. Teil:

van Goghs *Stuhl* und seine Bauernschuhe

- Die »Heiligung« der Dinge
- »Es werde!« – unser Blickauftakt
- Die Schuhe im Feld:
»der verschwiegene Zuruf der *Erde*«
- Malen heißt: »eine *Welt* aufstellen« –
und was bleibt ist die *Erde*
- »Wohin gehört ein Werk?«
- Die Blickwege und der »Schöpfungsgrund«
- Bilder, die uns einen Ort bereiten –
oder Zweifel sähen
- Hysterische und verästelte Schnürriemen
- Die Signatur an der falschen Stelle –
Wahnsinn und Kontrolle
- Das gebrochene Versprechen –
und die erneute »Zusage«

II. Teil:

van Goghs *Kirche von Auvers*

- »Sinnselbstbegründung« –
die Bedeutung liegt im Bild
- Die quälende Unruhe in den Mauern –
»Die Malerei und wir«
- »Die seltsame Macht dieses Gemäldes«
- »...damit die Qual der Kirche...
die unsere werde«

III. Teil:

Morandis *Natura morta*

- Zuerst: das Andrängen des Graus
- »An den Grenzen des Daseins«
- Heidegger als Tourist in Griechenland
- Noch einmal »eine Welt aufstellen«
- Selbstbeobachtung!
- Die Gefäß-Folge als »Symbol« oder Metapher?

IV. Teil:

Rückblick auf Chardin und ein Nachgang

- Die »Verschmutzung der Erscheinung«
- »Ich erleide eine gewaltige Verstoßung«
- »Niederwerfung und Aufrichtung«

- Mit den Bauernschuhen auf dem *Holzweg*?

Literatur

Abbildungsverzeichnis

»Heidegger bleibt absolut modern, selbst wenn er die Wahrheit in Bauernschuhen austrägt«.

(Beat Wyss 1996, 60)

»...denn die [angesprochenen] Erfahrungen können Sie nur selber machen – oder eben nicht. Das kann Ihnen keiner abnehmen.«

»Überhaupt meine ich in diesem Zusammenhang, dass die Interpretation gar nicht mehr tun kann, als auf die vom Kunstwerk eröffneten Erfahrungsmöglichkeiten hinzuweisen.«

(Michael BOCKEMÜHL 1989, 68)

»Entgegen einer naiven Meinung offenbart sich das Kunstwerk niemals auf den ersten Blick. Jedesmal, wenn man es betrachtet, treten neue Aspekte zutage, und erst um den Preis einer geduldigen Befragung enthüllt es sich.«

(René BERGER 1958, 303)

I. Teil:

van Goghs *Stuhl* und seine *Bauernschuhe*

Die »Heiligung« der Dinge

Werner Hofmann schrieb: »Ein anderes Beispiel für die Dingheiligung ist *Der Stuhl* von van Gogh, eine Huldigung an die kunstlose, handgefertigte Dinglichkeit eines Gebrauchsgegenstandes, mit dem der Mensch sein Leben zubringt. Dieser Stuhl, ein Gebilde von fast physiognomischer Eindringlichkeit, ist ein sicherer Ruhepunkt, er lädt zum Ausruhen ein, er besitzt die kraftvolle Verlässlichkeit eines Freundes. Van Gogh (1853–1890) hat die einfachen, innerlich unversehrten Gegenstände zum Sprechen gebracht und ihre Dürftigkeit mit symbolischer oder epischer Bedeutung versehen.«¹

¹HOFMANN 1960,
195



Vincent VAN GOGH: *Stuhl* [*Van Goghs Stuhl*, *Vincents Stuhl mit Pfeife*], 1888/89.
93 x 73,5 cm, Öl auf Leinwand. National Gallery, London

Die oben zitierte Passage stammt wie gesagt aus der Feder von Werner Hofmann. Hofmann (1928–2013) war der langjährige Direktor der *Hamburger Kunsthalle* und ein ausgewiesener Spezialist für die Kunst des 19. Jahrhunderts. Sein kurzer Text über van Goghs »Huldigung« der »Dinglichkeit eines Gebrauchsgegenstandes« stammt aus seiner damals wegweisenden Publikation mit dem geheimnisvollen Titel *Das irdische Paradies* von 1960. Aufgrund der Terminologie, die Hofmann hier verwendete, ist es schwer vorstellbar, dass er sich nicht implizit oder sogar ausdrücklich auf Martin Heideggers berühmten *Kunstwerk*-Aufsatz (1935) bezogen hat – etwa dann, wenn Heidegger dort schon von der »Dienlichkeit des Zeugs« spricht.

Hinter dem Titel des Buches steckten kluge Thesen zu den »Motive[n] und Idee[n] des 19. Jahrhunderts«². Es ging ihm dabei darum, durch die Kunst hindurch die großen Umbruchstellen eines Zeitalters zu beleuchten, das, so Hofmann, durch »Desintegration« und »Entzweigung« gekennzeichnet war.

Van Gogh habe also in diesem Zusammenhang die »einfachen, innerlich unversehrten Gegenstände zum Sprechen gebracht«. Vielleicht müsste man an dieser Stelle präzisierend formulieren: Es ist das Werk, es ist das Gemälde van Goghs, das den Stuhl – genauer gesagt das Bildnis des Stuhls – für uns zum Erlebnis bringt. Der Stuhl übersteigt dabei sein bloßes sachgerechtes Stuhl-Sein. Im Bild des Stuhls reichert sich darüber hinaus »Bedeutung« an.

Aber wie genau müssen wir uns das vorstellen? Wie ereignet sich das Zur-Sprache-Kommen dessen, was der Stuhl eigentlich für uns ist? Für Hofmann waren es ein »Ruhepunkt« und eine »kraftvolle Verlässlichkeit«. Dafür steht der Stuhl hier in den Eigenschaften, die ausschließlich durch das Bildsein des Stuhls erfahrbar werden.³

Hofmann war ein Kunstwissenschaftler, der methodisch ganz dezidiert von der intensiven Betrachtung der Einzelwerke ausging. In ihnen erkannte er beispielsweise die bildinternen Konfliktstrukturen und Widersprüche, in denen sich dann die psychohistorischen Befindlichkeiten einer Zeit vorausdeutend artikulieren sollten. Im Falle des *Stuhls* von van Gogh bleibt er uns allerdings eine Antwort darauf schuldig, wie genau er zu dieser Anschauungserkenntnis zum »Wesen« dieses Stuhls gekommen ist. Er klingt hier eher intuitiv und verzichtet auch darauf, kleinteiliger zu argumentieren.

Zur Sprache kommen hier deshalb nun weitere dezidierte Einzelwerkbetrachter: Der schon angesprochene Martin Heidegger (1889–1976) und vor allen Dingen auch der höchst eigenwillige Phänomen-Beobachter Michael Brötje (1938–2013). Diesem hatte Wolfgang Kemp erst kürzlich noch bescheinigt, mit seiner dreibändigen Studie zu kanonischen Werken der Kunstgeschichte kurz vor seinem Tod ein wahres »opus magnum« hinterlassen zu haben.⁴

In diesem Korpus der Schriften Michael Brötjes gibt es einen Text, der augenscheinlich bewusst Heideggers Denken annähern will. Die inhaltliche Berührung der beiden Autoren ergibt sich erst einmal durch die jeweils gewählten Bildbeispiele. Es dürfte allgemein bekannt sein, dass Heidegger an einer prominenten Stelle seiner kunst-philosophischen Argumentation aus-

²HOFMANN 1960, Untertitel

³Als »Zuwachs an Sein« hatte bekanntlich Hans-Georg Gadamer diesen Erkenntnisüberschuss bezeichnet, wenn die Darstellung am Dargestellten mehr sichtbar macht als das bloß wiedererkennbare Abbild. (GADAMER 1960b, 130ff.; BOEHM 1996, 109, vgl. hier S. 13, 39)

⁴KEMP 2021, 215
Mit *opus magnum* sind die drei Bände *BildSchöpfung* von Michael BRÖTJE angesprochen. (2012)
Zu Brötjes existentialhermeneutischer Bildtheorie vgl. ausführlich STÖHR 2018, 2023b

gerechnet van Goghs *Bauernschuhe* herangezogen hatte. Mit einer ebensolchen Bedachtsamkeit wählte Brötje dementsprechend seinerseits den *Stuhl* van Goghs aus. Man könnte nun sagen, dass Brötjes *Stuhl*-Beschreibung genauso gut auch als eine nachträgliche Sehanweisung der *Schuhe* gelesen werden kann. Die beiden Bilder ähneln sich in gewisser Hinsicht stark. Dies wäre schon deshalb interessant, weil Heidegger in seinem konkreten Fall jede detailliertere Bildbeschreibung vollkommen vermieden hatte. Aber mit Hilfe der Analyse des *Stuhl*-Bildes können wir uns eben auch von neuem der bildimmanenten Struktur der *Bauernschuhe* nähern – und umgekehrt.

Wie schon Hofmann lässt auch Brötje Heideggers berühmte Abhandlung zum *Ursprung des Kunstwerks* so gut wie unerwähnt. Dies folgt vielleicht der Einsicht, dass man diesen Aufsatz weder kurz referieren noch anwenden kann, ohne ihn fälschlich zu vereinfachen. Allenfalls kann man versuchen, ihn bis zu einem gewissen Punkt nachzuerzählen und wiederzugeben. Schon ein oft zitierter Aphorismus Adornos hatte darauf hingewiesen: Philosophie, die sich zusammenfassen oder referieren ließe, sei keine. Heideggers Text lässt sich deswegen nur in der Entfaltung der Denkbewegung nachvollziehend durchlaufen, aneignen und wiederaufführen.⁵

Also nimmt Brötje van Goghs *Stuhl*-Bild, um durch ein zweites, vergleichbares Gemälde in einen quasi endoskopischen Dialog mit Heideggers Aufsatz treten zu können.

»Es werde!« – unser Blickaufakt

Der erste Satz der Abhandlung, die Brötje dann schließlich über den *Stuhl* verfasste, klingt ein wenig so, als habe sich der Autor selbst etwas gewundert: Zum einen über die erstaunliche, aber erwiesenermaßen stichhaltige Präzision seines eigenen Ansatzes. Zum anderen wunderte er sich vielleicht auch selbst ein wenig über die enorme Stringenz, die sichtbar wird, wenn wir erkennen, wie das ausgesuchte Gemälde visuell argumentiert. Brötje fragte: »Kann ein Bild mit so minimalem Motivbestand wie dieses dennoch in paradigmatischer Weise die Schöpfung in Gänze versinnlichen? Das geschieht hier sogar mit besonderer Eindringlichkeit und Prägnanz, in extrakthafter Vorführung der Entwicklungsphasen von Keimung, maximaler Entfaltung« bis zur »Auflösung«.⁶

»Den Schöpfungsbeginn signalisiert der Pflanzkasten links«. Dieser Pflanzkasten sei nicht als im Bildausschnitt nur angeschnittener gegenständlicher Blumenkübel zu sehen, sondern bilde phänomenologisch als spitzes Dreieck, als »spitzwinkliger Vorstoß« einen dezidierten »Anfangsimpuls« vom Bildrand her.⁷ Aus ihm heraus beginnt es zu keimen.

Aber vielleicht hatte sich der Verfasser auch gar nicht gewundert. Seine Frage könnte auch nur rhetorisch gewesen sein. Denn schon hier

⁵HEIDEGGER 1935; zuerst veröffentlicht 1950; zu Adorno vgl. WELLMER 1985, 135

⁶BRÖTJE 2012, 209

⁷Zitate: EBD.

»Jedes Bild beginnt mit dem Wort *hier*. Aber wo ist dieses *Hier*?« (J. BERGER 1985, 227)



liegt alles auf der Hand: Die motivisch dargestellte Keimung einer Blumenzwiebel ist die erste »Hervorsetzung der [Bild-]Wirklichkeit«. Sie zeigt dabei zugleich, was Malerei eigentlich ist: eine (mit Vincent signierte) Bildschöpfung, die aus dem Bildgrund hervortritt. Mit der Anweisung: »Es werde«! pointiert Brötje diese schöpferisch-kreative Prozesshaftigkeit. Er nennt diese malerischen Keime: eine erste »Seinsverdichtung innerhalb der Bildebene selbst« zu etwas Vegetativ-Förmlichen.⁸

⁸BRÖTJE 2012,
209

Dabei hatte diese Beschreibung des Blumenkastens als »Schöpfungskonzept« sogar tiefgehende kunsthistorische Wurzeln: Denn schon in der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts habe man nämlich das Bildfeld (»Pictura Acker«) als »Campus, Grund oder Boden« betrachtet, aus dessen »Tiefe« »Einzelformen sich lösen und an die Oberfläche kommen«. In diesem fruchtbaren (Bild-)Feld könne dann etwas »wachsen«: »Stellen wir uns vor [...] der Maler bewirtschaftet so ein Feld, wie ein Gärtner, Bauer oder Feldarbeiter.«⁹ – Und auch Heidegger hatte sich ja im Falle des *Schuh*-Bildes schnell an die Bauern auf dem Feld erinnert gefühlt.

⁹Zitate: LEONHARD
2013, 4ff.

Aber auch auf eine andere Art hat nun Brötjes Sichtweise eine eigentümliche Ähnlichkeit zu Heideggers Bildbetrachtung. Der erste Satz seiner Ekphrasis lautet dort: »Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte.«¹⁰

¹⁰HEIDEGGER
1935, 27



Vincent VAN GOGH: O.T. / *Bauernschuhe* [Ein Paar alte Schuhe; van Goghs Schuhe], 1885/86. 37,5 x 45 cm. Öl auf Leinwand. Van Gogh Museum, Amsterdam

Heideggers Blick startet also nicht am Bildrand wie bei Brötje. Er fokussiert gleich die offenen dastehenden Schuhe. Was hat es mit diesem »ausgetreten Inwendigen« auf sich? Offensichtlich bezieht es sich zunächst auf das Dargestellte. Gemeint sind dann die Zonen des Schuhschafes. Liest man den Satz so, betrifft er den aufgeschnürten und umgeschlagenen Zustand der Schuhe, wie er im Bild gegeben ist.

Genauso gut könnte aber auch mit diesem »ausgetreten Inwendigen« Brötjes erste »Seinsverdichtung« »einbenannt«¹¹ sein. Das Inwendige, das eigentlich nicht Sichtbare und Sich-Entziehende, das ist der Bildgrund selbst. Im Aus-treten, das heißt im in Erscheinung-Treten des Schuhinnenleders entzieht sich der Grund des Bildes und die Leder-Darstellung tritt daraus hervor. In beiden Fällen würde sich die Bildwelt aus ihrem Ursprung heraus entfaltet haben. An diesen Stellen beginnt unsere Bildwahrnehmung.

Was im *Stuhl*-Bild bei Brötje die »Keimung« im Pflanzkasten ist, kündigt sich bei den *Schuhen* als das »ausgetreten Inwendige« an. Es ist genau das, was Heidegger erst später abstrakt durchdenken wird, wenn er fragt: »Deshalb suchen wir [...] die Wirklichkeit des Werkes. Worin besteht sie?«¹²



¹²HEIDEGGER 1935, 35

Die Schuhe im Feld:

»der verschwiegene Zuruf der *Erde*«

Aber langsam. Beginnen wir beim Anfang. Heidegger hatte van Goghs *Bauernschuhe* im März 1930 (1931?) im Zuge eines Aufenthalts in Amsterdam in einer van Gogh-Ausstellung im *Stedelijk* Museum sehen können. Er hielt sich zu einem Vortrag zu der *Heutigen Lage der Philosophie* in der Stadt auf. Aber der Philosoph war kein großer Bildbeschreiber. Trotz eines ersten Versuchs schob er die Aufgabe, das Bild existential-hermeneutisch zu verstehen noch ganze fünf Jahre auf. Und als er schließlich den *Kunstwerk*-Aufsatz endgültig für seine Vorlesung zu verfassen begann, wechselte er schnell ins Grundsätzliche statt ins phänomenologische Detail.

Seine eigentümliche Bildbeschreibung erfolgte also aus der Erinnerung. Das Bild muss ihm beim denkenden Schreiben über das *Wesen der Kunst* wieder eingefallen sein. Die Aussagen geschehen also nicht mehr direkt vor dem Werk, sondern mit Abstand. Vielleicht hatte er eine Reproduktion im Katalog vorliegen.¹³ Schon lange wieder zu Hause glaubte er dann zum Auftakt seiner Rekapitulation des Bildes, diesen

¹³»Professor Heidegger [...] the picture he has in mind.«

»In reply to my question, Professor Heidegger has kindly written me that the picture to which he referred in one that he saw in a show at Amsterdam in March 1930.« (SCHAPIRO 1968, 205; vgl. auch WYSS 1996, 57f.)

Schuhen bereits damals die »Mühsal der Arbeitsschritte« einer Bäuerin angesehen zu haben. Aber wie kam er wohl zu diesem späten Zeitpunkt darauf?

Tatsächlich ausgelöst wurde diese Erinnerung möglicherweise durch etwas anderes: Er hatte die Arbeit des Bildes selbst erlebt: Es sind nicht alleine die mühsamen Arbeitsschritte einer Bäuerin, die er »aus der dunklen Öffnung« aus dem Bild »starren« sieht, sondern die Arbeitsschritte des Malers, der nämlich einen Schuh »mit größter Evidenz als Transformationsvorgang der Bildebene« hervorbringt und herausarbeitet. So sieht Brötje es jedenfalls im Falle seines *Stuhl*-Bildes.¹⁴ Aus der Ferne machte Heidegger aus der Arbeit des Bildes dann die Arbeit einer nicht zu sehenden Bauersfrau, auf die die stark abgenutzten Schuhe zurückzuführen sind.

Die Prozessualität, die im Bild selbst am Werk ist, wird auf die Bewegungsassoziation eine Bäuerin übertragen, die in einem ursprünglichen Schöpfungsgleichgewicht in ihrer Welt lebt. Heidegger hat das Bild vor dem inneren Auge, beschreibt aber nicht mehr, was er motivisch gesehen hatte, sondern formuliert nun, was er im übertragenen Sinne als malerischen Prozess erlebt hatte.

Heidegger hatte damals rhetorisch, sich absichtlich naiv stellend, gefragt:

»Aber was ist da viel zu sehen? [...] Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.« (HEIDEGGER 1935, 26f.)

Die Beschreibung der *Bauernschuhe* steht relativ am Anfang seines Textes zur Vorlesung zum *Ursprung des Kunstwerks*. Vorher hatte Heidegger nach dem Dinghaften gefragt. Dann aber begann er, nach dem »Zeug« zu forschen und wählte zur Erläuterung die gemalten Schuhe, die aber auf den ersten Blick nur »ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter« zu sein scheinen.

Mit dem schon zitierten »Und dennoch« folgt die Passage, mit der Heidegger dann doch seine eigenwillige aber auch sehr bedeutsame und tief-sinnige Bildbeschreibung beginnt:

»Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derb-gediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauer Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde [...].

Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet.

Aber all dieses sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an. Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe.« (HEIDEGGER 1935, 27f.)

Dass wir »all dies«, wie Heidegger sagt, »nur dem Schuhzeug im Bilde« ansehen, kennzeichnet wieder genau die spezifische Leistung der Malerei, die Werner Hofmann bereits als »kraftvolle Verlässlichkeit«¹⁵ im Anblick des gemalten Stuhls erkannt hatte. (Vgl. hier S. 8, 39: ein »Zuwachs an Sein«, ein In-

¹⁴BRÖTJE 2012,
215

¹⁵HOFMANN 1960,
195

formationszuwachs, wenn eine Sache im Gemälde Bild wird). Heidegger spricht in diesem Sinne auch davon, dass sich im Kunstbild so etwas wie »Unverborgenheit«, etwas, das vorher nicht sichtbar war, eingerichtet habe.¹⁶

Drei Seiten später, nach seiner Ekphrasis, fragt Heidegger sich: »Was geschieht hier? Was ist im Werk am Werk?«¹⁷ Wahrscheinlich ist in der Zwischenzeit folgendes geschehen: Während Heidegger noch glaubte, nur das Schuhzeug, das er im Bild abgebildet sah, beschrieben zu haben, hatte er damit eigentlich auch schon die Arbeit des Bildes und das »Wesen des Kunstwerks« bestimmt. Er hatte schon hier – 50 Seiten vor dem Ende seines Aufsatzes – die »Wahrheit« des Werks an van Goghs *Schuhen* erlebt. Und zwar bevor sein philosophisches »Bedenken« richtig begonnen hatte.

Als er schrieb: »Auf dem Leder« liege »das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges...«¹⁸, hatte er nicht nur das »Zeug«, sondern auch schon den besonderen Offenbarungscharakter des Werkes erfasst.

Wer nun aber von Heidegger eine phänomenologische Beschreibung von van Goghs Werk erwartet hätte, sieht sich enttäuscht. Stattdessen gibt es auf den ersten Blick eine etwas schwülstige, völkisch angehauchte Assoziationskette über das, was alles mit den Bauernschuhen in Verbindung stehen könnte. Aber der Anschein trügt dann doch wieder. Die Rede vom gegenwärtigen Zusammenspiel von *Welt* und *Erde* – »zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* ist es behütet« – wird sich als interessant erweisen, so sind die beiden Begriffe im Originaltext durch Kursivsetzung hervorgehoben. Im Folgenden ist es für das Verständnis dieses Zusammenspiels deshalb entscheidend, die genaue Vorgehensweise Heideggers zu betrachten.

Malen heißt: »eine *Welt* aufstellen« – und was bleibt ist die *Erde*

Erforderlich ist hier nun, dieses Vorgehen Schritt für Schritt wiederzugeben. Wenn sich also in einem Kunstbild etwas ganz unverborgen zeigt, beginnt alles bei dem »Hervorbringen«, dem Schaffen des Werks. Wenn das Werk dann schließlich vollendet wurde, ist es geschaffen. Aber, fragte Heidegger, »worin besteht demzufolge dann das Geschaffensein?«¹⁹

Ab jetzt wird es anspruchsvoll, weil Heideggers Sprache so klingt, als käme sie aus einem Paralleluniversum. Tatsächlich aber resultiert sie aus einer Etymologie und einer Archäologie des Deutschen. An den Wurzeln der Begriffe sucht sie nach den Anfängen der Bedeutungen. So gelangt Heideggers Rede in die berüchtigte, scheinbar fern klingende Eigensemantik. Sie führt hier dazu, dass langsam von Satz zu Satz vorzugehen ist. Der Text bleibt eigentlich resistent gegen alle Coaching-Versuche. Er besteht aus einer »langen Folge von Frageschritten« zum »Wesen« des Kunstwerks.²⁰ Wir müssen den Gedankengang Heideggers hier genau nachvollziehen.

¹⁶»Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt«. Im Falle der *Bauernschuhe* bedeutete dies bekanntlich konkret: Es hat sich durch das Gemälde ins Werk gesetzt, »was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist.« »Wir nennen es die Verlässlichkeit«. (HEIDEGGER 1935, 28ff.)

Zum Wahrheitsbegriff vgl. auch Kurt Badt:

»Die vom Künstler auf diese Weise hervorgebrachte Wahrheit erweist sich damit nicht als Übereinstimmung von dargestellter Erkenntnis und sonst bekanntem Gegenstand, sondern als Enthüllung von etwas bisher Verborgenen, die [gerade] so viel von Übereinstimmung mit ihrem Gegenstand aufbewahrt, dass sicher gemacht ist, sie betreffe eben diesen und keinen anderen.« (BADT 1969, zitiert bei DITTMANN 1971, 75)

¹⁷HEIDEGGER 1935, 30

¹⁸EBD. 27

¹⁹EBD. 62f.

²⁰EBD. 72

Heidegger beginnt zu fragen: »Worin besteht demzufolge dann das Geschaffen-
sein? Es sei durch zwei wesentliche Bestimmungen verdeutlicht.« (HEIDEGGER 1935, 63)

»Das [geschaffene] Werk stellt als Werk eine *Welt* auf. Werksein heißt, eine *Welt*
aufstellen. Aber was ist das, eine *Welt*? [...] *Welt* weltet, [Das heißt] *Welt* ist nie ein
Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. *Welt* ist das immer un-
gegenständliche, dem wir unterstehen«. (EBD. 40f.)

»Eine *Welt* aufstellen« heißt, im und durch das Werk einen existentiellen Er-
eignisraum zu schaffen. Aber wie stellt das Werk eine *Welt* auf? Antwort: mit
und in dem »was man sonst den Werkstoff nennt«.

Material und Werkstoff sind normalerweise nur »Zeug«. Dieses »Zeug« ver-
schwindet während der Anfertigung »widerstandslos« »in der Dienlichkeit«.
Das ist im Kunstwerk aber anders. Heideggers Beispiel ist hier ein antiker grie-
chischer Tempelbau:

»Das Tempel-Werk dagegen lässt, indem es eine *Welt* aufstellt den Stoff nicht ver-
schwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der *Welt* des
Werks: der Fels [mit dem der Tempel errichtet ist] kommt zum Tragen und Ruhen und
wird so erst Fels [statt verbraucht zu werden, tritt hervor, wie und was er eigentlich ist],
die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farbe zum Leuchten [...] das
Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt, in das
Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte
und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkel der Farbe, in den Klang des
Tones und in die Nennkraft des Wortes.« »Die Herstellung der *Erde* leistet das Werk,
indem es sich selber in die *Erde* zurückstellt.« (EBD. 42; in eckigen Klammern, js)

Zurückstellen heißt hier, dass die *Welt*, die das Werk aufstellt an entscheiden-
den Stellen auch wieder im Stoff verschwindet – dass die *Welt* wieder zu Stoff
wird und der Stoff als Stoff zur Sichtbarkeit kommt. Gelingt dies, wird aus dem
bloßen Werkstoff das, was Heidegger *Erde* nannte. Die *Erde* ist nie von vorn-
herein da. Sie zeigt sich erst als das, was sie ist, zusammen mit dem Entstehen
der *Welt*.

»Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen her-
vorkommen lässt, nannten wir die *Erde*. Sie ist das Hervorkommend-Bergende. Die
Erde ist das zu nichts drängende Mühelos-Unergründliche. Auf die *Erde* und in sie
gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der *Welt*. Indem das Werk eine
Welt aufstellt, stellt es die *Erde* her. [...] Das Werk rückt und hält die *Erde* selbst in
das Offene einer *Welt*. Das Werk lässt die *Erde Erde* sein.« (EBD. 45)

Das Kunstwerk macht aus bloßem Material *Erde*, weil es dieses Material zu
einem eigenwertigen Grundstoff allen Schaffens aufwertet. Im Kunstwerk ver-
wandelt sich der Produktionsstoff und kommt zu sich selbst. Heidegger zieht als
konkretes Beispiel dafür das Steinsein des Steins heran:

»Der Stein lastet und bekundet seine Schwere [...] Sogleich hat sich der Stein wie-
der in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückge-
zogen«. »Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. [...] Sie zeigt sich nur, wenn
sie unentborgen und unerklärt bleibt«. (EBD. 43)

Dieses Zu-sich-Selbst-Kommen bedeutet, dass der Stoff, der zur *Erde* wird, allein in sich selbst geheimnisvoll ruht. Heidegger sagt: Die *Erde* »verschließt« sich und entzieht sich. Gleichzeitig ist das *Welt*-Aufstellen gerade die Bedingung, die *Erde* als sich entziehend erscheinen zu lassen:

»Deshalb muss alles dem Menschen Mitgegebene im Entwurf [im Schaffen] aus dem verschlossenen Grund heraufgeholt und eigens auf diesen gesetzt werden. So wird er als der tragende Grund erst gegründet.« (HEIDEGGER 1935, 78)

»Die *Erde* her-stellen heißt, sie ins Offene bringen als das sich Verschließende.«

Das Zwischenfazit in dieser Argumentationskette lautet:

»Das Aufstellen einer *Welt* und das Herstellen der *Erde* sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werks. Sie gehören aber in der Einheit des Werkes zusammen. Diese Einheit suchen wir, wenn wir das Insichstehen des Werkes bedenken.«. (EBD. 45)²¹

Dass die Bauernschuhe sich im Bild motivisch tatsächlich buchstäblich aus der Erde des Feldes erheben und das Gemälde dabei gleichzeitig aus dem bloßen braunen Farbmaterial *Erde* werden lässt, stellt sich hier als eine schöne *mise en abyme* heraus – eine Wiederholung und Verdopplung der Thematik.

²¹»*Erde* ist in Wahrheit nicht Stoff, sondern das, woraus alles hervorkommt und wohinein alles eingeht.« (GADAMER 1960a, 106)

»Wohin gehört ein Werk?«²²

²²HEIDEGGER 1935, 37

Diese reine Immanenz billigte Heidegger auch dem Kunstwerk ganz ausdrücklich zu. Denn das »Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird.«²³ Heidegger nannte das, was vom Betrachter dann seinerseits zu leisten ist, ein »Aufstellen« des Werkes. Ein Kunstwerk kann nicht einfach ausgestellt werden, sondern es muss immer von Neuem »weihend-rühmend« errichtet werden. Hinter der pathetisch-mystischen Aufforderung steckt in der existentialistischen Bildhermeneutik eine strenge Rhetorik des »Einberufen-Werdens«.²⁴

²³EBD.

²⁴BRÖTJE 1990, 135

Aber »aufstellen« meinte bei Heidegger etwas ganz anderes als ein Ausgestellt-Werden. Und zwar deshalb, weil »das Werk in seinem Werksein dies [sein Aufgestellt-Werden] fordert.« »Wie aber«, fragte Heidegger weiter, »kommt das Werk zur Forderung einer solchen Aufstellung?« Die Antwort lautete: »Weil es selbst in seinem Werksein aufstellend ist. Was stellt das Werk auf?« Und wieder folgt die prompte Beantwortung: »In-sich-auftragend eröffnet das Werk eine *Welt* und hält diese im waltenden Verbleib.«²⁵

²⁵HEIDEGGER 1935, 40

Verklausuliert und wörtlich zugleich ist mit »aufstellen« also eigentlich die Anweisung gemeint, das immer aktuell bleibende Walten des Werkprozesses konkret zu erfahren. Es handelt sich um eine Anweisung, in die Phänomenalität des Werkes hineinzusehen, um in der Rezeption das erlebbar werden zu lassen, was Heidegger mit der *Einheit in der Differenz* von *Welt* und *Erde*, wie im Vorherigen zitiert, beschrieben hatte.

²⁶»Van Gogh nimmt die Farbe also in denselben ›besorgenden Umgang‹ [Heidegger], in dem auch die Dinge stehen, die sein Bild zeigt. Farbe ist für ihn nicht etwas, das beliebig benutzt werden kann. Sie ist eine Kraft, der man sich ›unterstellen‹, ja ausliefern muss.«

Das Stilleben *Bauernschuhe* »bringt demnach nicht nur die dingliche Qualität der dargestellten Dinge zur Anschauung, es bringt auch seine eigene dingliche Qualität als Bild zur Anschauung. [...] auch die Farben, aus denen diese Dinge im Bild vor uns stehen« werden »gewürdigt«.
(LÜDEKING 1992, 242)

Heidegger errichtet das Werk van Goghs in seiner Anschauung, indem er die allgemein-menschlichen und existentiellen Dimensionen des Bildes erlebt und ›vollzieht‹: Einsamkeit, Sorge, Freude, Geburt, Tod.

Um diese *Welt* zu errichten, hätte Heidegger nun eigentlich darauf zu sprechen kommen müssen, wie sich das Dargestellte in den Stoff, in das Bildmaterial und in den Bildgrund »zurückstellt«. Er hätte außerdem beschreiben sollen, wie so aus dem Stoff *Erde* wird.²⁶ Eine solche phänomenologische Detailanschauung stellte der Philosoph aber offenbar gar nicht an, denn es fehlen in seinem Text allem Anschein nach konkrete Feststellungen zur sich transformierenden Stofflichkeit. Liest man aber die zitierte Passage noch einmal genauer, wird deutlich, dass Heidegger dann, wenn er vom Schuhzeug sprach, immer das BILD des Schuhzeugs meinte. Korrigiert man den Lapsus, hätte es genau genommen auch hier zum Beispiel heißen müssen: In dem Bild des Schuhzeugs »schwingt der verschwiegene Zuruf der *Erde*«.

Man muss sich also bewusst machen, dass hier nicht gesagt wird, an der Darstellung der gebrauchten Schuhe klebe noch eine ebenfalls nur dargestellte Erde im Sinne von Resten des Ackerbodens. Tatsächlich sagte Heidegger etwas ganz anderes: Im Bild schwingt das laute Schweigen dessen mit, was aller Repräsentation vorausgeht und ihr zu Grunde liegt; das, was erst durch das Aufstellen einer Bildwelt mitanwesend wird. Es zeigen sich die verborgenen Bedingungen der Möglichkeit, damit Etwas als Etwas in Erscheinung treten kann! Die *Erde* als Bildgrund, Medium, Kraft.

Und selbst das Verb »schwingen« ist hier wörtlicher zu nehmen, als vielleicht zunächst angenommen. Denn bildet nicht der leuchtend helle Hintergrund einen strahlenden Nimbus um das Schuhwerk? Er ist die energiegeladene Substanz, die die Schuhe ›heiligt‹: nach rechts hin zum Bildrand geöffnet; oben umgrenzt von dunkel pastosen, vertikal gesetzten, rauen Zügen; nach links das Andrängen der Textur des Bildgrunds abwehrend und den Schuhumriss beschützend.



Sodann bemerken wir das vorsichtige Tasten des linken, nervigen Schnürsenkelfadens, der sich wie eine dünne Extremität nach rechts zum Nebenan des Partners legt. Gleich darüber das Ineinander-Aufgehen und die Verwischung der Binnengrenzen. Die »Innigkeit der Zueinander-Gehörigkeit«, hätte Heidegger formulieren können.

Van Gogh, so sagte Meyer Schapiro (1904–1996), sah in die Dinge. Er gab ihnen eine von innen her belebte, oft hintergründig tiefe Schau.²⁷ Die Schuhe hören so auf, nur abgebildete Schuhe zu sein. Sie werden potentiell zu Körpern mit all ihren »Leidensfähigkeiten – vielleicht schon ihre[n] Seele[n]«. »Dem Leiden ausgeliefert, [müssen die Bauernschuhe] noch die Verein-samung, die Absonderung erfahren und sich selbst dem Tode weihen.«²⁸ Antwortet das Paar etwa aufeinander? Ein Paar wie Tod und Leben also? Links wie schon verwelkt, rechts noch aufrecht erhoben?

Der entstehende Raum zwischen den beiden Schuhen kann damit nicht länger als ein einfacher Hintergrund angesehen werden. Er wandelt sich zu einem selbständigen ortlosen Ort im Bild, der sich hervorhebt und nach vorne drängt. Ein Herausragen der Erde in der Mitte des Bildfeldes. Nach rechts werden die adri-gen Fäden und Kraftlinien der Schnüre zu trocken wirkenden Zweigen; zuerst exzentrisch gestaltet und dann bis in den Exzess gesteigert zu einer eigenlogischen Gestaltprägung in der unteren rechten Bildecke.

Dann der helle senf-ockerfarbige Farbschwung unter dem Absatz des linken Schuhs, der mitten in der dunklen Schattenzone zwischen dem Paar liegt. Er dürfte empirisch gesehen gar nicht da sein. Aber darum geht es in einem Kunstwerk eben nicht. Diese prägnante Farbspur kommt nur deswegen (her-)vor, damit sie dem Absatz eine Kontur gibt. Sie allein lässt überhaupt erst diese Differenzsetzung entstehen, mit der sich der Absatz vom Bodengrund »absetzen« kann. Nur durch sie durch dieses Stück *Erde*, kommt das Detail überhaupt erst »in die Welt«, sprich vom Undifferenzierten zum Differenzierten.

»Mit welchem Recht aber«, fragte der populäre Kunstwissenschaftler René Berger (1915–2009) damals quasi an Heideggers Stelle, »identifizieren wir uns mit dem Schicksal der [Schuhe]«, die wartend-offen dastehen? Die Antwort könnte lauten: Weil es sich bei van



²⁷Schapiro thematisiert die besondere künstlerische Sensibilität für die Dinge bei van Gogh. (SCHAPIRO 1950, 44f.)

²⁸Zitate: René Berger beschreibt hier van Goghs Bild *Die Kirche von Auvers* von 1890 phänomenologisch grandios und »vermenschlicht« sie dabei. (BERGER 1958, 335ff. vgl. dazu hier S. 37ff.)

²⁹BERGER 1958, 335ff.

³⁰BOCKEMÜHL 1981, 18



Goghs *Bauernschuhen* um eine »Folge geheimer Analogien« handelt. Sie erzeugen unser »Mit-Gefühl«²⁹.

Man muss also erkennen, dass das Bild selbst schon alles das in sich vollzieht, was Heidegger vor dem Werk anscheinend nur als lose Assoziationskette beschrieben hatte. Heidegger hatte nichts in den van Gogh hineinphantasiert. Auf seine Weise und in seiner hermetischeren Sprache war er ganz nahe am Bild geblieben. Einsamkeit, Sorge, Freude, Geburt und Endlichkeit »walten« in diesem Schuh-Werk. Deshalb »gehört dieses Zeug« im Bild ebenso »zur Erde«, wie auch in seiner existentiellen, »weltenden«, Dimension in die geschichtliche »Welt« des Menschen.

»Das Erschauen ist für das Erscheinen«, für das Zur-Erscheinung-Kommen der Bildwelt, konstitutiv.³⁰ Die beiden Schuhe gibt es nur als Erschaute. Nur im Erschauen erscheinen sie uns im Bild. Sie bleiben in der Bildlichkeit des Bildes, der Erde, aufgehoben. Sie bleiben quasi in der Erde, in der Eigenwirklichkeit der Malerei stecken. Heidegger hatte formuliert: »Zur Erde gehören sie«. Indem die Bildwelt erscheint, erscheint auch die Farbkraft selbst. Vor Augen steht alles, was als »Bildlichkeit« zu sehen ist – und das ist eben sehr viel mehr als nur der schlichte Motivbestand. Es ist der gesamte Wirkungszusammenhang, der uns als Bild erscheint und der also insgesamt erschaut wird. Aber im Erschauen (ver-)wandelt sich das Abgebildete eben auch wieder in die Wirklichkeit des Bildes, in die reinen »Erd«-Farben des gestaltlosen Bildgrunds zurück. Erinnern wir uns noch einmal an Heideggers Zeilen:

»Indem eine *Welt* sich öffnet« [d.h. im Bild malerisch entsteht], stellt sie »einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung« [d.h. sie betrifft uns damit dann existentiell].

»Die aufgehende *Welt* bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein« [d.h. erst wenn das Malen einer *Welt* beginnt, zeigt sich damit auch erst das maßlose Kontinuum des Bildgrunds, das Bildfeld und »die dunkle Glut der Farben«] und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit.« [D.h. wenn damit begonnen wird, eine Bildwelt zu entfalten, muss diese auch gestaltet werden. Es braucht eine formalästhetische Ordnung, die erst mit dem Malen selbst mitentsteht].

»Indem aber eine *Welt* sich öffnet, kommt die *Erde* zum Ragen.« [D.h. dann tritt der Malgrund, der Farbstoff, das Medium, der bedingende Bildgrund als Ermöglichungsbedingung und als Widerstand hervor]. »Sie [die *Erde*] zeigt sich als das alles Tragende«.

»*Welt* verlangt ihre Entschiedenheit und ihr Maß.« [D.h. eine formalästhetische Ordnung, in die sich das zum Ausdruck gebrachte einlässt]. »*Erde* trachtet, tragend-auftragend sich verschlossen zu halten und alles ihrem Gesetz anzuvertrauen.« [D.h. dem Gesetz, dass im »tragend-auftragenden«, aber unzugänglich bleibenden Bildgrund alle Bildwelt auch wieder ihre Gestaltwerdung in der *Erde* verliert]. (HEIDEGGER 1935, 63f.; in eckigen Klammern js)

Und Heidegger fragte und dachte dann folgerichtig weiter:

»Wir fragen: wie muss man diese beiden Wesenszüge [*Welt* und *Erde*] zueinander in Beziehung setzen, wie sind sie im Werk am Werk?«

Antwort: als ein Gegeneinander! »Das Gegeneinander von *Welt* und *Erde* ist ein Streit.« [verstanden als ein Ringen]. »Das Werksein des Werks besteht in der Bestreitung des Streits zwischen *Welt* und *Erde*.« [D.h. in dem Sinne, dass die beiden Antagonisten *Welt* und *Erde* zu einem inneren Kampf miteinander antreten.]

Wie geschieht dies? »Die *Welt* trachtet in ihrem Aufrufen auf der *Erde*, diese zu überhöhen« [d.h. sich als reine Darstellung aus der *Erde* zu erheben, zu »lichten« und die *Erde* so zu verdecken]. »Die *Erde* aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die *Welt* in sich einzubeziehen und einzubehalten« [d.h. wieder zu »verbergen«, zu nichten]. Die Wahrheit kommt »als Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von *Welt* und *Erde*« zum Vorschein.

Frage: »Inwiefern geschieht in der Bestreitung des Streits von *Welt* und *Erde* die Wahrheit? Was ist Wahrheit?«, was ist dann »das Wesen der Wahrheit?« (HEIDEGGER 1935, 46f., 63; in eckigen Klammern js)

Der Streit, den Heidegger im Kunstwerk am Werk sah, ist aber keine selbstzerstörerische Verwüstung des Dargestellten oder gar des Bildes selbst. In diesem Streit enthüllt und »entbirgt« sich im Gegenteil stattdessen das, was der Philosoph die »Wahrheit« nannte.

Wenn sich die aufgestellte Schuh-Welt in ihren Seinsgrund und in die »dunkle Glut der Farben zurückstell[t]«, »schließen sich die *Welt* und das Begründende der *Welt* zu einer unauflöselichen Erfahrungseinheit zusammen.«³¹

³¹BRÖTJE 1990, 23

Martin Heidegger fragte aber noch einen Schritt weiter. »Inwiefern«, überlegte er, »geschieht im Werksein des Werkes« – das heißt nach dem, was wir bis jetzt wissen – wie geschieht im Austragen des Streits von *Welt* und *Erde* »das Entbergen« der »Wahrheit des Seienden?«

Und bevor Heidegger darauf seine Antwort fand, reflektierte er noch einmal zurück. Er fragte genauer danach, was »Wahrheit« bedeuten soll: »Was ist Wahrheit?« »Was ist die Wahrheit selbst, dass sie sich zu Zeiten als Kunst ereignet?«³²

³²HEIDEGGER 1935, 47, 34

Die Antwort auf die letztere Frage lautete: »Wahrheit« »heißt die Unverborgenheit des Seienden«. »Aber warum müssen wir«, so geht die Fragekette weiter, »das Wesen der Wahrheit im Wort Unverborgenheit [...] sagen?«³³

³³EBD. 47

»Wie geht das zu? Wie geschieht die Wahrheit als diese Unverborgenheit? Doch zuvor ist noch deutlicher zu sagen, was diese Unverborgenheit selbst ist. Im allgemeinen.«

»Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist.« [Diese Lichtung ist Teil von dem, was zur Unverborgenheit führt und gehört.] »Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört« aber ebenso ein »Verweigern in der Weise des [...] Verbergens.« Damit »soll im Wesen der Wahrheit jenes Gegenwendige genannt sein [das im Wesen der Wahrheit zwischen Lichtung und Verbergung steht]. Es ist das Gegeneinander des ursprünglichen Streites. Das Wesen der Wahrheit ist in sich selbst der Urstreit« [zwischen »Lichten« und »verbergender Verweigerung«]. (HEIDEGGER 1935, 47ff.; in eckigen Klammern js)

Unverborgen meint also nicht, dass eine Wahrheit zur völligen Einsicht kommen kann. Sondern, was sich herausstellt, was ans Licht gebracht und unverborgen wird, ist stattdessen die Erkenntnis, dass Wahrheit in sich selbst immer schon ein steter Urstreit ist. Dieser ewige Streit zwischen Sich-Lichten und Sich-Verbergen ist das allgemeine Wesen der Wahrheit. Dieser Zug der Wahrheit nimmt im Kunstwerk nun die besondere Gestalt des Streits zwischen *Welt* (einem Sich-Lichten) und *Erde* (einem Sich-zugleich-auch-wieder-Verbergen) an. Daher formuliert Heidegger auch:

»Wahrheit west nur als Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegengewichtigkeit von *Welt* und *Erde*.

Die Wahrheit will als dieser Streit von *Welt* und *Erde* ins Werk gerichtet werden. Der Streit soll in einem eigens hervorzubringenden Seiendem [dem Kunstwerk] nicht behoben, auch nicht bloß untergebracht, sondern [der Streit soll] aus diesem [dem Kunstwerk] eröffnet werden. Dieses Seiende [das Werk] muss daher in sich die Wesenszüge des Streitens haben. In dem Streit wird die Einheit von *Welt* und *Erde* erstritten. [...] die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden.«

»Geschaffensein des Werkes heißt: Fertiggestelltsein der Wahrheit in die Gestalt« des Kunstwerks.« (HEIDEGGER 1935, 63f.)

Die in diesem Zusammenhang letzte Frage bedenkt noch einmal den erstaunlichen Umstand, warum sich ausgerechnet in einem Kunstwerk so etwas wie »Wahrheit« ereignen soll?

Die Antwort, die Heidegger gab, ist relativ einfach. In der Alltäglichkeit des Lebens und des bloßen Daseins ist die »Wahrheit« immer schon verstellt. Es muss erst ein Streitfeld erstritten werden. Es muss erst eine »Offenheit« dafür geschaffen werden, dass der Streit um Lichtung und Verbergung hervorkommen kann. Und diese Offenheit muss zudem auch eine (Be-)»Ständigkeit« aufweisen. Dieser begrenzte Raum der Offenheit muss also erst eröffnet, das heißt »aufgestellt« werden.³⁴ Und das Kunstwerk als autonome Eigentotalität tut genau dies. Das Kunstwerk hat die »ausgezeichnete Möglichkeit«, dies einzurichten! Als Philosoph das Sein zu befragen – das »Denken des Seins« – ist eine andere Möglichkeit und der Weg, den Heidegger ging.

Das Kunstwerk ist also eigens dafür hervorgebracht, mit seiner eigenen Entstehung in sich selbst den Freiraum für das Geschehen des Streits hervorkommen zu lassen. Offenheit, Unverborgenheit, letztendlich Wahrheit geschehe nur so, dass sie sich durch ihr eigenes Geschehen selbst erst einrichtet: in einem Werk, »das vordem noch nicht war und nachmals nie mehr werden wird«.³⁵

Auch John Berger (1926–2017) sprach in einer Essay-Sammlung davon, dass van Gogh eine Welt erschaffe, wenn er zu malen begonnen hatte. »Nehmen wir einen Stuhl, ein Bett, ein Paar Schuhe...« Und er bemerkte, dass dabei die »beteiligten Kräfte hier und jetzt, vor unseren Augen in Erscheinung treten«, die an dieser Erschaffung mitwirken. Van Goghs Gemälde würden »das aktive Dasein dessen [in sich selbst] nachahmen, was sie abbilden – die mühevollen Arbeit des Seins«. So habe er »das Wesen dieser *Welt*« erfasst.³⁶

³⁴Zitate: HEIDEGGER 1935, 61

³⁵EBD. 62

³⁶Zitate: J. BERGER 1983, 284ff.

Die Blickwege und der »Schöpfungsgrund«

Michael Brötje hatte seinerseits in seinem *Stuhl*-Bild zunächst einen »Schöpfungs-Anstoß im spitzen Kastenvortrieb« gesehen, der »über sich hinaus auf den Stuhl« ziele. Dieser Stuhl nehme mit der »Richtungsverlängerung [...] in der mittleren Querstrebe seiner Rückenlehne« die Bildentwicklung auf. Dabei »figurier[e] der Stuhl ein Entfaltungsgeschehen« aus der »Leitdirektive« von dem »Vorstoß und der Naturkeimung« her – das heißt also vom »Pflanzkasten« her. In diesem Sinne würden auch schon die Keime die vertikalen Pfosten des Stuhls präfigurieren.³⁷

In den Querstreben verdreifacht sich der Impuls nach rechts bis hin zum hinteren Pfosten, »dann absinkend« über die seitliche und fordere Kante der geflochtenen Sitzfläche. Von dort setzt sich der Bewegungsimpuls bis zum unteren Ende des vorderen Stuhlbeins fort. Dieses sei dem unteren Bildrand zugewiesen und dort »verankert«, während alles andere »immer stärker in eine Abwärtsneigung des Bodens übergeht«³⁸.

Man kann diese »Folgesuggestion« für evident halten oder zu einer anderen Seh-Einlösung kommen. Und natürlich kann unser Blick machen, was er will. »Und dennoch«. Allen anderen Orientierungen baut das Bild subtile Hindernisse auf: Das kleine Astloch oben am Pfosten irritiert zum Beispiel den Blickweg nach oben. Die ins rechte Stuhlbein geführten Querstreben unten existieren als Seh-Hindernisse, damit wir nicht schon diesem hinteren Bein nach unten folgen.

Brötje erwähnt diese Hindernisse nicht. Die intuitive Anschauung hat sie immer schon im Bruchteil einer Sekunde verarbeitet. Hier am Ende des Stuhlbeins stoppt jedenfalls die »Entfaltung« für einen Augenblick.³⁹

Auch für den Bildbetrachter aus Freiburg ergab sich in seinem *Schuh*-Bild wie gesagt ebenfalls ein »Entfaltungsgeschehen«. Allerdings erinnerte sich Heidegger dabei zunächst an eine »aufgestaute Zähigkeit«: »In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs«, schrieb er ja, »ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers.«⁴⁰

³⁷BRÖTJE 2012, 209f.



³⁸EBD.

³⁹EBD.



⁴⁰HEIDEGGER 1935, 35

Was hat es mit diesem Satz sonst noch auf sich? Hatte Heidegger hier etwas ins Bild hineingelegt, was nur in seiner erdverbundenen Vorstellungswelt zu Hause war? Philosophisches Denken konnte für ihn auch wie ein Aussäen und Ernten der Früchte vom bestellten Feld sein. Denn die »philosophische Arbeit«, erläutert Heidegger, »verläuft nicht als abseitige Beschäftigung eines Sonderlings. Sie gehört mitten hinein in die Arbeit der Bauern«. Dabei saß Heidegger »zur Zeit der Arbeitspause abends mit den Bauern auf der Ofenbank«. »...oder am Tisch im Herrgottswinkel, dann reden wir meist gar nicht. Wir rauchen schweigend unsere Pfeifen«. ⁴¹

⁴¹Nachlese zu Heidegger, zitiert nach ADORNO 1965, 47f.



Heidegger erwähnte die »Furchen des Ackers«. Und auch für Brötje würde es zum Beispiel wohl keinen großen Unterschied machen, ob vom Acker oder vom (Bild)Grund die Rede wäre: Dafür spricht seine weitere Betrachtung des *Stuhls*. Am Ende der Erscheinungsentfaltung, so heißt es dort, wird dieses Bild unsere Aufmerksamkeit auf die grobe hellblau-türkise Türfläche ganz rechts im Bild lenken. In ihr »verstrahlt« sich das materialisierte Gelb des weltlichen Stuhls. Für das bloß wiedererkennende Sehen wären diese Energien nur ein ornamentales Detail einer bemalten Holztüre: zwei hellgelbe rahmende Linien als Türdekor. Aber für die Phänomenologie ist das eben ganz anders.

In dieser Zone ziehe »sich das Absolute«, das sich von der Blumenzwiebel aus zum Stuhl hin entfaltet hatte, wieder »in sich selbst zurück« – zurück in die reine Fläche und die »Schollen« der Farbe. Dem Sehen erschließe sich dies ganz intuitiv: Hier hat sich die Darstellung des Stücks einer hölzernen Tür in das In-Erscheinung-Treten der Bildebene selbst »zurückgezogen«. ⁴²

Aber soweit war Heidegger bei den *Bauernschuhen* noch nicht: Viele Seiten später, nachdem der Leser seine Beschreibung des Bildes schon fast vergessen hat, reflektiert er seinen Eindruck des Zähens und Aufgestauten im Begriff des »Zurückstellens« noch einmal.

Man muss sich das so vorstellen: Das Bild zeigt offensichtlich die Schuhe. Aber die Erscheinung dieser Schuhe wird immer wieder »eingeholt«, zurückgestellt in den Malgrund. Und, wie schon gesagt: Was das Werk »in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen lässt, nannten wir die *Erde*. Sie ist das Hervorkommend-Bergende«. ⁴³

Daher kann man wahrscheinlich sagen: Die »derbgediegene Schwere« und der »langsame Gang« durch die Furchen betreffen gleichermaßen das deutlich werdende »Wesen« des Schuhzeugs wie auch »die Wirklichkeit, [d.h.] das Werksein des Werkes«. ⁴⁴

Heidegger setzte mit seiner Bildanschauung seh-logisch mit der Blickkonzentration auf jene »dunkle Öffnung« im linken Schuhinneren ein, denn damit beginnt sein Text. Er sieht zuerst, dass ihn diese »Dunkelöffnung« anstarrt, bzw., dass ihn aus dieser Öffnung etwas anstarrt. Der rechte Teil des

⁴²Zitate: BROTJE 2012, 210; vgl. weiter: hier S. 34

⁴³HEIDEGGER 1935, 42f.

⁴⁴EBD. 45

heruntergeklappten Schuhs leitet dann den Blick auf den anderen, den rechten Stiefel. Die Dunkelöffnung ist hier in der visuellen Logik abgelöst durch den aufgerichteten hohen Stiefelschaft.



Brötje hätte sicher davon gesprochen, dass so sichtbar wird, wie sich vom Inwendigen ausgehend die Erscheinung entfaltet und, so wie die Keimung im Pflanzkasten, aus dem Bildgrund nach oben »emporwächst«. In der Parallelisierung der beiden Bilder – *Stuhl* und *Schuhe* – wäre man nun mit Brötjes Hilfe an einem ausschlaggebenden Punkt angelangt:

Der aufgestellten *Welt* der beiden Schuhe entspricht die ausgebreitete Sitzfläche des Stuhls. Dabei erweist sich die Sitzfläche, so Brötje, als »Brechungsrelation« zur Bildebene. Die spröde Bezeichnung »Brechungsrelation« ist hierbei sehr treffend. Tatsächlich könnte die Sitzfläche als »verdichtete Herumdrehung« der Bildebene hin zu einem »räumlichen Gebilde« erscheinen.⁴⁵ Sie ist und bleibt noch Teil der Bildfläche und wird dabei zugleich schon sich verräumlichend Sitzfläche. So wie einerseits die Schuhe aus der *Erde* (dem Bildgrund) ragend hervortreten, so verdinglicht sich andererseits die Bildfläche des Stuhls schräggestellt und ins Dreidimensionale hineingedreht zum Sitzplatz.

In Brötjes Verständnis ist die Bildebene – so wie bei Heidegger die bergende *Erde* – der ursprüngliche »Schöpfungsgrund«. Man muss »im phänomenologischen Rückgang« zuallererst die Bildebene und den Bildgrund als das bestimmen, was sie für die Werkwahrnehmung sind: Sie sind der »absolute«, »erste Grund« der Erscheinungsbildung, der Ursprung. Die Bildebene ist in dieser Bildtheorie tragender Schöpfungsgrund⁴⁶ und damit das Ausdrucksäquivalent für das Absolute. (Vgl. S. 36)

»Als Schöpfungsprodukt« habe der Stuhl mit seiner Sitzfläche, »gleichermaßen Teil am zeitenthobenen Absoluten wie an meiner zeitgebundenen Ich-Existenz, in der Ortsbereitung ›hier in der Welt‹«. So werde der Stuhl zur Verständigungsbrücke zwischen »dem Absoluten und mir selbst.« Dem Auge bietet sich dieser Sitz als »Vermittlungsangebot« zwischen wirklichkeitsüberschreitende Transzendenz und weltlicher Immanenz an.⁴⁷ Und das gleiche gilt für die bereitgestellten Schuhe. In ihnen finden wir ein sehr ähnliches Vermittlungsangebot an uns.

⁴⁵BRÖTJE 2012, 210ff.

⁴⁶DERS. 1990, 124, 155

Das *Stuhl*-Bild und das Bild der *Bauernschuhe* zeigen nicht einfach dies und das. »Durch die Vordergründigkeit«, durch das, was im Bild offensichtlich ist, »hindurch kündigt sich etwas an, was nicht von dieser Vordergründigkeit selbe ist«, schrieb der Philosoph und Heidegger-Schüler Wilhelm Weischedel.

(WEISCHEDEL 1952, 20)

Wir müssen die Dinglichkeit des Dings anders versuchen zu verstehen und zu erkennen. Dies geschehe (nur) über den »Weg über das Werk«, über das Kunstwerk. (GADAMER 1960a, 112)

⁴⁷Zitate: BRÖTJE 2012, 210ff.

Bilder, die uns einen »Ort« bereiten – oder Zweifel sähen?

Was wäre nun, wenn man den Gedankengängen von Heidegger und Brötje zustimmen könnte? Das Ganze ist nicht so weit hergeholt. Und was wäre, wenn wir genau dies nicht nur für den *Stuhl*, sondern eben auch für die *Schuhe* sagen könnten: Den *Stuhl* und die *Schuhe* müssten wir gleichermaßen als ein ungeheures Angebot betrachten! Sie stünden im und als Bild da, um uns einen Ort zu bereiten. Orte wie Leerstellen: »in Erwartung«⁴⁸ auf uns.

⁴⁸BROTJE 2012, 212

⁴⁹DERRIDA 1978, 346

Doch »bevor wir weiter gehen...«⁴⁹ Vielleicht sind diese Schuhe also eine »Vorbereitung« für uns? Sie stehen offen und sind aufgeschnürt. »Und diese Schuhe schauen uns an. Sie sehen beziehungsweise gehen uns an. Ihre Aufgelöstheit ist evident: Aufgeschnürt, vernachlässigt, abgelöst vom Subjekt (Träger, Inhaber oder Eigentümer, sogar Autor-Unterzeichner) und aufgelöst in sich selbst.« Und gehen wir weiter: Die »Schnürbänder sind gelöst«, protokollierte nun nicht Michael Brötje und auch nicht Martin Heidegger, sondern der französische Philosoph der Dekonstruktion Jacques Derrida.⁵⁰

⁵⁰Zitate: EBD. 308

Diese Schuhe sind auf diese Weise für uns vorbereitet und bereitgestellt, um zwischen uns und einem »Absoluten« vermitteln zu können.⁵¹ Deshalb schauen uns diese Schuhe auch an. Uns stehen sie ein Stück weit offen.

⁵¹BROTJE 2012, 212



Aber bei Derrida gibt es dazu eine komplett neue Wendung. Denn in diesem Zusammenhang lautete die dekonstruktivistische Frage nun: Wie sind die halb offenen Schuhe geschnürt? Beim rechten anders als beim linken Stiefel? Drunter oder drüber? Wie wir wissen, wollte Derrida mit seiner Frage auf etwas anderes hinaus als noch Heidegger: Für den Gelehrten in Paris wurden die Schnürriemen zur Allegorie der bindenden und entbindenden Kraft der

Malerei zugleich. Damit war etwas ganz Gegensätzliches angesprochen als das, was sich in der existential-philosophischen Bildbetrachtung bisher gezeigt hatte. Derrida ging es stattdessen gerade darum, Heideggers substantialistisch und ontologisch gedachtes überzeitliches »Wesen« der Malerei als eine unzuverlässige Annahme zu enttarnen. Das *Schuh*-Bild lädt uns zwar ein. Im gleichen Moment erleben wir das eher chaotische Durcheinander der verwirrenden Schnürsenkelverläufe. Im Bild gehe es drunter und drüber.

Es zeige sich keine Bindung, kein Halt in den Schnürriemen. Derrida hatte nicht das Verhältnis von Bild und Grund gemeint, sondern der Lehrer der »Dekonstruktion« hatte mit dieser Diagnose einerseits auf die Unzuverlässigkeit der malerischen Signifikanten schließen wollen. Andererseits ist »die Lösung der Schnürbänder [...] nicht absolut, sie spricht nicht frei, entbindet nicht, durchtrennt nicht« vollständig. Gemeint ist wieder die Bindung von Zeichen und Bedeutung. Diese halte sich offen und schiebt auf, worauf die Malerei verweisen will. Van Goghs Bild stelle genau dies großartig aus.⁵²

⁵²DERRIDA 1978, 396

Dabei wäre noch nicht einmal ganz sicher, dass es sich tatsächlich um »Bauernschuhe« handle. Ebenso gut hätten es auch van Goghs eigene Schuhe sein können, gemalt als eine Art »metaphorisches Selbstportrait«, so die Einschätzung Schapiros. Ein »Existenz-Bild des Künstlers« nach einer quasi spirituellen »strapaziösen Wanderung«, so sah es später Schubert.⁵³ Darin zeige sich das »Leid« und die »Schwernis des Lebens« (entsprechend Heideggers Rede von der »Mühsal« und der »aufgestaut[en] Zähigkeit des langsamen Ganges«; vgl. S. 12). Diese »sinnbildhafte Verdichtung« sei van Gogh tatsächlich sehr gelungen. Nur, dass es sich dabei alleine um das singuläre Schicksal des Künstlers selbst handle⁵⁴ und nicht um das »Wesen des (Schuh)Zeugs«.

⁵³SCHUBERT 2011, 348, 346.

⁵⁴EBD. 348. Aber das stimmt so auch nicht ganz. Denn die »Übertragung der Schuhe in Malerei habe Titel und Rechte ihrer möglichen Besitzer [immer schon] getilgt«. (WYSS 1996, 60)

Aufgrund dieser Widersprüche wären diese Schuhe also eher unsichere Kandidaten, die genauso viel »Verlässlichkeit«⁵⁵ ausstrahlen wie zugleich auch gehörige Zweifel an ihnen kleben.

⁵⁵HEIDEGGER, vgl. hier S. 13

Vielleicht handelt es sich noch nicht einmal um ein richtiges Paar. Im Vergleich der beiden alten, gebrauchten und ausgetretenen Exemplare könnten durchaus auch Bedenken aufkommen, so Derrida. Es gäbe da beachtliche Differenzen. Handelt es sich überhaupt um einen rechten und einen linken Schuh oder um zwei linke?⁵⁶

⁵⁶DERRIDA 1978, 326f.

Schapiro hatte Heidegger abgesprochen, das Werk »richtig« gedeutet zu haben.⁵⁷ Stichhaltigerer Argumente für seine eigene Hypothese oder Projektion hatte er aber selbst auch nicht wirklich. Derrida nahm dies seinerseits zum Anlass, diese konkurrierenden Deutungen als einen im Bild angelegten unlösbaren Konflikt darzustellen. In der Konsequenz müsse die eindeutige Lesbarkeit des *Schuh*-Bildes damit ganz aufgegeben werden. Die Dekonstruktion wollte so statt der Verlässlichkeit der Malerei (Heideggers Diktum: Im Kunstwerk setze sich die »Wahrheit des Seienden« ins Werk) im Umkehrschluss ihre unaufhebbare innere Widersprüchlichkeit aufgedeckt sehen. Das verworrene Durcheinander mit den unterschiedlichen Schnürsenkeln sei uneindeutig und noch dazu kommen die gerade erwähnten problematischen und offenbar unlösbaren Zustände und Fragen der Zuschreibung hinzu.

⁵⁷Heidegger habe eine »großartige Vision« erlebt, »die auf der Projektionsfläche des unschuldigen Bildes die halluzinierte Welt des Bäuerlichen erscheinen lässt.«. (WETZEL 1996, 102).

⁵⁸DERRIDA 1978, 398

Letztlich würde das Bild also tatsächlich so etwas wie den inneren Zustand der Malerei selbst thematisieren. Als »Allegorie der Malerei«⁵⁸ käme das Bild für Derrida damit schon in Frage. Aber eben als selbstreflexive, ins Offene gestellte innere Unlesbarkeit ihrer Zeichen, die eine semantische Bindungskraft haben und diese zugleich auch auflösen und damit wieder nicht haben.

Aber bleiben wir bei Heideggers Vortragstext, wenn es am Ende nicht so viel ausmacht, ob es um eine Bäuerin, van Gogh selbst oder etwas allgemein Menschliches geht. Im Prinzip ändert sich nichts an dem existentiellen Grunderlebnis des Bildes. Kurt Badt etwa, der 1970 kurz vor seinem Tod noch Honorarprofessor an der neu gegründeten Universität Konstanz wurde, erlebte van Goghs Malerei als dramatische Phänomenausprägung⁵⁹, mit der die »Schicksalsgeworfenheit« des (bäuerlichen) Menschen in sein Dasein und sein »Schicksal als die Erschütterung der Existenz selbst«, zur Erscheinung komme.⁶⁰ Möglich werde dies nur im Medium der Kunst.

⁵⁹als »Formierungsereignis« (BRÖTJE 2012, 8)

⁶⁰Zitate: BADT 1961, 162, 93

Hysterische und verkrampfte Schnürriemen

Was zu sehen wäre, wenn der Blick sich schließlich in die Schlaufen und Riemen der Schnürsenkel verstrickt, ist tatsächlich ein Hin und Her und ein Drunter und Drüber, aber eben im Sinne eines vorgeführten Sich-Verstrickens von *Welt* und *Erde* – in der »Innigkeit des Sich-Zugehörens der Streitenden«.⁶¹

Van Gogh scheint nichts anderes gemalt zu haben als genau diese Bindung und Lösung der Schnur-Welt an die Materie, den Malstoff, der sich durch die Gestaltung hindurch zur *Erde* veredelt und verwandelt zeigt.

Für Heidegger (und Brötje) lassen die Schuhbänder aber nach wie vor den Streit von *Welt* und *Erde* »in das Offene« »stehen«, und sie schnüren die Streitenden als Streitende zur Einheit in der Differenz zusammen. Dies geschieht noch dazu auf uns zu oder besser gesagt für uns, damit uns etwas bewusst wird.

Für die Anschauung bleibt dabei Folgendes zu bedenken: Gerade die langen Enden der Schnürriemen wirken versteift und eher wie kleine Äste. Auf der einen Art gehören diese Enden noch den Schnürsenkeln an. Auf der anderen

Art heben sie sich aber auch viel zu hölzern von einer naturalistischen Schnürung ab. Sie liegen dann ganz verkrampft mehr auf der Leinwandoberfläche als bildräumlich auf oder neben den Schuhen.

Es gibt zwei Bahnen dieser scheinbar zu »Ästen« erstarrten Schnüre. Der linke »Zweig« leitet den Blick nach vorne auf uns zu und dann über die Schuhspitze hinunter. Rechts wiederum fallen die Ast-Riemen steil nach unten ab. Diese »Phänomenalität der Phänomene«⁶² lässt sich so verstehen: Über die Zweigverhärtung der Schnüre gelingt es, dass wir uns von dem »innigen« Streit von *Welt* und *Erde* auch wieder lösen



⁶¹HEIDEGGER 1935, 63f.

⁶²BRÖTJE 1990, 28, 44

können. Im Abgleiten bietet das Bild unserem Blick dann ganz unten die Möglichkeit, sich nach dem Gewirre wieder zu fokussieren. Unser Blick versammelt sich buchstäblich in der fast geschlossenen ornamentalen, aber unruhigen Kreisform, die von den Bändern gebildet wird und die in der rechten Ecke im Bildgrund liegt.

Irgendwann wird aus jedem Sehen ein Deuten. Im Sinne Brötjes würde uns das Bild über die Ableitung des Blicks über die Schnürsenkelstarre nahelegen, dass das Vermittlungsangebot, das die Schuhe für uns bereitgestellt haben, nur kurz währt, denn es wird uns durch die Weisungsautorität der krankhaften Schnürsenkel-Zweige abrupt wieder entzogen. Als Ersatz dafür, dass die leeren Schuhe uns diese Vermittlung von Welt und »Transzendenz« nur für einen Augenblick anbieten konnten, entlädt sich das Bild dann aber auf rätselhafte Weise im Strom der zuckend-gekrümmten, offenen Kreisform.

Das Seherlebnis und die Wirkungsqualität der beiden von oben zusammenlaufenden Schuhbänder ist diese: Wir sehen ausdrucksverfasst, phänomenologisch, eine verzerrte »Zweig-Ader« – wie abgebrochen oder angeschnitten mit Trieben nach unten und oben. Dabei wirkt es eigenbedeutsam so, als würde sich eben in diesen sich krümmenden Bahnen eine Energie aus der Bildmitte ableiten.

Diese exzentrische Form »bietet an ihrem Extrempunkt einen wie vorläufig offenen Kreis, bereit sich wieder zu schließen, wie eine Zange oder ein Schlüsselring. Eine Leine, die sich in der unteren Ecke befindet, wo sie symmetrisch der roten und unterstrichenen Signatur von Vincent [oben links] gegenübersteht.« Diese ungewöhnliche Form, so sieht es Derrida, »nimmt da einen Platz ein, der üblicher Weise der Signatur des Künstlers vorbehalten ist.«⁶³

Es gibt einen berühmten Derrida-Anhänger in Frankreich, der sich intensiv mit auffälligen Anomalien und mysteriösen »Unfällen« in Gemälden beschäftigt hat, gemeint ist Didi-Huberman. Für ihn wäre dieser unerwartete Verlauf der Farbspur-Kurven wohl die eigenartigste Stelle und Form und der verstörendste Zeitpunkt im Wahrnehmungsverlauf des *Schuh-Werk*-Bildes. Er würde in dieser Situation mit Sicherheit von einem »souveräne[n] Unfall« sprechen. Man muss wissen: In Didi-Hubermans Bilderfahrten finden diese Unfälle oder Anfälle im Bild oder des Bildes immer dann statt, wenn etwa an einer Stelle die Konturen einer Dingdarstellung plötzlich grundlos und unvorhersehbar verwischen und sich das dargestellte Detail einer Sache in der Farbe selbst zum Verschwinden bringt. Er spricht dabei deswegen von einer »souveränen« Situation im Bild, weil die Malerei an diesen kritischen, entstellten und »unidentifizierbaren« Stellen radikal auf sich selbst aufmerksam macht.⁶⁴



oben: Anonym: Graphische Darstellung eines abgeschnittenen Zweiges zum Vergleich.

⁶³Zitate: DERRIDA 1978, 326



⁶⁴»...unidentifiable«. »It frays out unreasonably, right in front of our eyes, like a sudden affirmation – in no way calculated, apparently – of the vertical, frontal existence of the canvas.« (DIDI-HUBERMAN 1985, 154ff.) Beschrieben werden hier die roten (Woll-)Farb-Fäden« in Vermeers *Spitzenklöpplerin*. (Detail s.o.)

»Unfälle« im Bild werden wahrnehmbar, wenn die »Aufdringlichkeit« der Farbe als »Materialursache«, als »Hinweis«, »Signal« oder »Symptom« plötzlich verstörend die Existenz der Leinwand vor Augen treten lässt. »Souverän« seien diese Unfälle auch deshalb, weil das Bild sie verfügt. Sie entstehen nicht aus Dilettantismus, sondern mit voller Absicht.

Heidegger und Brötje hätten in den senkrecht ansetzenden Zweigadern in van Goghs Malerei wahrscheinlich das Versickern der Energien der Gegenstandsentsfaltung im damit erst sichtbar werdenden Urgrund des Bildes sehen wollen. Ein Sich-Zurück- und Zusammenziehen, ein Sich-Verschließen der Gegenstandswelt – ein letztes »Versammeln« vielleicht.

Didi-Huberman dagegen verweist in solchen Fällen darüber hinaus auf den Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud. Mit ihm würde er an dieser Stelle in jenem Phänomenzustand nun so etwas wie einen Zusammenbruch oder auch einen unverständlichen »hysterischen Anfall« im oder des Gemäldes selbst erkennen.⁶⁵

⁶⁵DIDI-HUBERMAN 1985, 159

⁶⁶EBD.

⁶⁷vgl. ähnlich BADT 1961, 159f.

»Der Anfall wird dadurch unverständlich, dass er in demselben Material gleichzeitig mehrere Phantasien zur Darstellung bringt, also durch Verdichtung. [...] Die so zur Deckung gebrachten Phantasien sind oft ganz verschiedener Art...« (FREUD 1909, 10)



oben: Professor Jean-Martin Charcot demonstriert seinen Studenten einen hysterischen Anfall bei seiner berühmten Patientin *Blanche Wittman*. (Das Gemälde stammt von André BROUILLET, 1887; Ausschnitt)

Ein hysterischer Anfall im Bild sei demnach vergleichbar mit einer körperlichen Entgleisung und dem Ausnahmezustand bei einer Hysterikerin. In einem solchen Fall zeige sich den Beobachtern in unvorhersehbaren, unverständlichen und sich widersprechenden Bewegungen die unmittelbaren Botschaften des Körpers.⁶⁶

In der Übertragung auf van Goghs *Schuhe* könnte man annehmen, es läge dort unten in der Bildecke genau der Ausbruch eines solchen akuten Anfalls im Bild-Körper vor. Die sich windende und wie leidend und misshandelt wirkende, ganz verkrampft gezogene verklüftete dunkelbraune Bogenspur ist selbst der Ausdruck einer körperlichen Entgleisung.⁶⁷

Nun wäre die Beobachtung eines solchen Un- oder Anfalls im Werk eine höchst aufschlussreiche Diagnose, weil – hielte man sich an Freud – damit auf unverständliche Weise mehrere »Phantasien« der Malerei zum Ausdruck kämen: Würde sich vielleicht in diesem Symptom verdichtet so auch noch einmal das »Wesen der Malerei« enthüllen?

Denn die Verfassung dieser Zone, der Befund an dieser Stelle, zeige die pikturale Selbstpräsentation der Malerei. In diesem Sinne beschrieb schon George Didi-Hubermans großer Lehrer, der Philosoph Louis Marin diese Fälle. Marin (1931

-1992) nannte das, was er zu bestimmen vorhatte nicht »das Wesen der Malerei«, und auch nicht einen »hysterischen Anfall«. Aber er wollte dennoch auf diesen Punkt hinaus. Denn »[j]ede Malerei, jedes malerische Kunstwerk« sei nämlich »selbstkritisch, und zwar in dem Sinne, dass es piktoral die grundlegenden Probleme stellt, die in der Malerei, in der malerischen Repräsentation als solcher liegen.« »Zu sagen, dass die Repräsentation piktoral die grundlegenden Probleme der Malerei« stelle, bedeute dabei, dass die Malerei »die Repräsentation selbst, den Prozess, der sie hervorgebracht hat, präsentiert, zu sehen gibt.«⁶⁸

⁶⁸MARIN 1981, 133

Im Falle der ins Undeutliche verschwommenen und noch dazu unmotiviert gekrümmten »Schuhriemen-Farb-Zweig-Ader-Ausfransung« wäre die Überspanntheit und Nervosität, mit der die Malerei auf ihren eigenen Zustand hinzuweisen scheint, ein offener hysterischer Ausbruch (aus den Zwängen der Repräsentation). Diese Selbstkritik und Selbstwiderlegung geschähe nicht wohl überlegt und rational kontrolliert, sondern spontan. Marins Untersuchungen hatten sich dabei auf die Diagnose solcher »dezenten« innerdiegetischen Praktiken konzentriert. Marin und Didi-Huberman ging es zuletzt darum, dass jede Malerei, jedes malerische Kunstwerk, dieses Stadium der Selbstkritik in sich selbst inkubiert bis es irgendwo im Bild offen zum Ausbruch kommt.

Wenn man verstehen will, wieso die einen (Heidegger und Brötje) in van Goghs Bild das »Sich-Ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden«⁶⁹ sehen wollten, die anderen aber (Derrida, Didi-Huberman und Marin) ein eher pathologisch, selbstkritisches Aufgewühltsein der Malerei hätten verzeichnen wollen – wenn man sich diese offensichtliche Meinungsverschiedenheit klar zu machen versucht, muss man folgendermaßen vorgehen:

Man muss sehen, dass der »Streit zwischen Lichtung und Verbergung«, zwischen *Welt* und *Erde*, einerseits oder ein »hysterischer Anfall« andererseits gleichermaßen die Essenz des Kunstwerkes ausmachen sollen. Man könnte sagen, dass dabei vom selben phänomenalen Zustand des Gemäldes ausgegangen wird. Für Didi-Huberman oder Marin bliebe der Streit oder Anfall »nichts anderes« als ein begrenzter innerästhetischer und selbstreflexiver Vorgang im »Körper« des Kunstwerks: Eine punktuelle Negation des Illusionismus, mit der das Bild sich selbst als Täuschung kritisiert und durch die Störung punktuell entlarvt. Für Heidegger und Brötje dagegen hätte sich in dieser Bestreitung immer schon gleichzeitig etwas anderes – eine Spur »Wahrheit« – ins Werk gesetzt.

Der Unterschied zwischen Hysterie und Wahrheit besteht darin, welche Motivation hinter dem Phänomen der offensichtlichen Entgleisung der Nachahmung gesehen wird. Für Brötje etwa ist Selbstreflexion im Bild immer schon zugleich Selbst-»Offenbarung« des alles tragenden und hervorbringenden Schöpfungsgrunds, für die anderen bleibt es hingegen eine reine Medienreflexion. Die Brötje'sche Bildtheorie argumentiert hier tiefgründiger: Nur, »indem die selbstregulative räumliche wie strukturelle

⁶⁹»So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: Das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.« (HEIDEGGER 1935, 30, 34)

Übersetzt man »Wahrheit« mit »Unverborgenheit«, wird die exorbitante Aufgabe und das erkenntnisstiftende Leistungsvermögen deutlich, das einem Gemälde hier zugesprochen wurde. Im Kunstwerk »entbirgt« sich das, was sich anderenorts nicht zeigt und ereignet.

So ist das Werk »eine Instanz, die vor dem allgemeinen Verlust der Dinge bewahrt« (GADAMER 1960a, 112 vgl. auch LÜDEKING 1987, 111)

⁷⁰BROTJE 2001, 77

⁷¹EBD.

⁷²DIDI-HUBERMAN

⁷³BROTJE 2001, 54

⁷⁴HEIDEGGER 1935, 91;
BROTJE 1993, 65

⁷⁵BROTJE 2001, 300

⁷⁶HEIDEGGER bei
SEUBOLD 1996, 59f.

⁷⁷HEIDEGGER 1935,
67

⁷⁸HEIDEGGER nach
SEUBOLD 1996, 132
Die Dinge »verkörpern [...] Eigenschaften und Zustände« (SCHAPIRO 1950, 44)

⁷⁹»Schlinge«,
»Zange«, »Schlüsselring« (DERRIDA 1978, 326, 385)

Entwicklung der Gegenstandswelt für das Auge an entscheidender Stelle [...] zerbricht⁷⁰ – man könnte eben auch sagen: ein hysterischer Anfall auftritt –, wird vom Bild selbst aus »auf das Eine der Bildebene zurück[verwiesen]«. Das Eine soll heißen, auf das Ausdrucksäquivalent für das »Absolute«, den Ursprung des Bildes und der Welt zu verweisen.⁷¹

Die punktuelle Störung »an entscheidender Stelle« ruft offenbar augenblicklich den »Schöpfungsgrund« selbst als Ganzen in Anwesenheit. Während für Didi-Huberman und Marin das Bild damit punktuell implodiert und die »Materialursache«⁷² sich zeigt, hallt für Brötje in jener entscheidenden Bildstörung das Hintergrundrauschen des Urknalls der Bild-(Welt-)Werdung aus dem »Grund aller Erscheinung« wider.⁷³

Heidegger und Brötje gingen gemeinsam davon aus, dass das Kunsterlebnis ein einschneidendes »Ereignis« sei.⁷⁴ Es muss vom »Ereignis« aus gedacht werden. Das Sich-Ereignen ist das konstitutive Geschehen überhaupt. Alles »gründet« im Ereignis. Und der »Ereignisort der Wiedereinberufung der Transzendenz« sei eben »zugleich der einer Rückkehr des Bildes zu sich selbst«. So formulierte es etwas kryptisch der religiöser denkende Brötje.⁷⁵

Über das »Ereignis« selbst lässt sich nicht theoretisieren. Man kann es aber sehr wohl phänomenologisch aufmerksam erleben. Es ist unmittelbar und plötzlich, wenn es eintritt. Van Goghs *Stuhl* und seine *Bauernschuhe* können für uns auch heute noch in ihrer ganzen Singularität zu Seh- und Erlebnis-Ereignissen werden. So ist jedes Bild für sich ein »Stoß«, eine »Einkehr in den Aufenthalt im Ereignis«.⁷⁶

Heidegger etwa bezeichnete das Kunstwerk als einen »Stoß [...] ins Offene«. Mit diesem Stoß, werde »wesentlich[]« »das Ungeheure aufgestoßen und das bislang geheuer Scheinende umgestoßen«. Dabei rücke das Werk uns »umso einfacher [ein] in diese Offenheit und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus. Dieser Verrückung folgen heißt, die gewohnten Bezüge zur gewöhnlichen Alltagswelt zu verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken an sich halten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen.«⁷⁷

Diese Werke seien »nicht Bilder – sondern Zustände«, hatte Heidegger an anderer Stelle zu den Werken Paul Klees notiert.⁷⁸

Die Signatur an der falschen Stelle – Wahnsinn und Kontrolle

Der Schnürriemen-Ast, dieser nach unten verwischte skandalöse Schnörkel-schwung⁷⁹, der im Farb-Lehm der Erde einfließt, liegt also unten rechts ganz in der Ecke. Er liegt dabei völlig flach auf der Bildebene und im Bildgrund. Diagonal gespiegelt, in der gegenüberliegenden oberen linken Bildecke begegnet uns dagegen ein Phänomen, das kompositorisch ganz bewusst als Gegensatz zu der exzesshaft-entgleisten, wahnsinnigen Verästelung gesetzt



ist. Dort oben nahe dem Bildrand und noch einmal ausdrücklich unterstrichen, begegnet uns nun die Signatur des Malers in einer rotfarbenen, fein und akkurat ausgeführten Buchstabenfolge: *Vincent*.

Dass dem Unfall oder Anfall in der unteren rechten Ecke die säuberliche Unterschrift des Urhebers des Bildes in der linken oberen Ecke diametral gegenübergestellt wird, ist kein merkwürdiger Zufall.

Formuliert ist hier zunächst einmal die Entgegensetzung einer befremdlichen Störung und Spur der Malerei unterhalb des Motivs. Auf der einen Seite: steht diese »Fremdheit«, die »nichts anderes [ist] als die Malerei in potentia, das Symptom und das Material der Malerei. Kurz, diese Fremdheit ist die Farbe selbst.«⁸⁰ – eine Defiguration im »Schöpfungsgrund«, der sich auf diese Weise bemerkbar macht. Und demgegenüber auf der anderen Seite, oberhalb im leeren Nichts der Grundierung lesen wir die Verantwortungsübernahme in Form der Signatur: »Ich, Vincent, habe es gemacht«. Ich habe die Kontrolle über das ins Werk-Gesetzte – über das Was und das Wie der Figuraton.«

Diese erschütternde Schlaufe, die so verstörend ins A-Mimetische abgeleitet und sich einer naturgetreuen Nachahmung verweigert, hat der Signatur den Platz streitig gemacht, wie Derrida schon bemerkt hatte. Er hatte in diesem Zusammenhang auch schon den ungewöhnlichen Ort angesprochen, an dem sich stattdessen nun der Eigenname befindet. Aber er hatte aus diesem »Extrempunkt«⁸¹, der Vertauschung der Orte und der Vertreibung des Namens *Vincent* keinen Schluss gezogen. Was heißt das genau für uns?

An die Stelle, wo eigentlich die Selbstzuschreibung sitzt – »Ich, Vincent« –, ist der Form gewordene Kontrollverlust getreten. Eine Art heimliche und kryptische stellvertretende zweite Unterschrift?

Signierte van Gogh sein Werk vielleicht unbewusst oder unterbewusst zweimal? Einmal kontrolliert, mit Selbstbeherrschung, klar

⁸⁰DIDI-HUBERMANN 1986, 67; vgl. auch STÖHR 2023, 32f.

⁸¹DERRIDA 1978, 326



⁸²HEIDEGGER 1935, 40ff.
»Die Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selber in die Erde zurückstellt.« (EBD. 4

⁸³NANCY 2003, 30

lesbar und identifizierbar. Und dann ein zweites Mal, diametral entgegengesetzt, unlesbar und unverständlich mit einem exzessiv verkrampft-verästelten Kürzel, das aus einem Schuhband-Schnörkel hervorgeht, der frei im Grund des Bildes liegt? Die eine lesbare steht für die Identität des personalen Bildschöpfers; der reale Maler. In der anderen »schwingt« dagegen untergründig »der verschwiegene Zuruf der Erde«, wie es schon Heidegger erlebt hatte. Sie ist die Geburtsstätte und das Grab des Bildes und der »aufgestellten« Welt.⁸² Hier hat van Gogh förmlich das Bild selbst als der eigentliche Grund aller Erscheinungsprägung »unterschreiben« lassen. (Vgl. hier S. 16f.)

»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 nur »weg« zu sein. »Der Grund ist die Kraft des Bildes.«⁸³

Wie wir schon sahen, sind die Platzierungen der Signaturen zugleich immer auch Statements, sowohl im *Stuhl*- als auch im *Schuh*-Bild. Im Bild mit dem Stuhl ist die Signatur leicht schräg und damit parallel zum Verlauf des Holzbretts gemalt worden. Deswegen sieht es so aus, als ob nicht das Bild, sondern der gelb-grün gemaserte Holzkasten selbst signiert wäre. Der Name steht auf dem Kübel, er ist Teil des nachgeahmten Gegenstandes und nicht in erster Linie die Beschriftung einer flachen Leinwand. Dieses Verfahren ist nicht unbedingt ungewöhnlich. Aber in unserem Fall zeigt sich damit ein semantischer Mehrwert.

Die Signatur im Pflanzkasten ist der Länge nach genau abgestimmt mit der keimenden Zwiebel darüber. Sie ist damit auf das Wachstum bezogen, das sich motivisch in den Trieben ankündigt, die aus dem knolligen Zwiebelbauch sprießen. Indem van Gogh seine Unterschrift auf diesem Brett des Setzkastens anbringt, markiert er sich selbst als die Ursache und als Schöpfer des entstehenden (Bild-)Wachstums. Ein gedeihender Pflanztrieb, der auch für eine Entfaltung des Bildes selbst einsteht. (vgl. hier S. 7f.) Die (Blumen-) Zwiebel wird dabei zu einem selbstreflexiven Symbol für Zeugung, Fruchtbarkeit, Wachstum und Entfaltung.

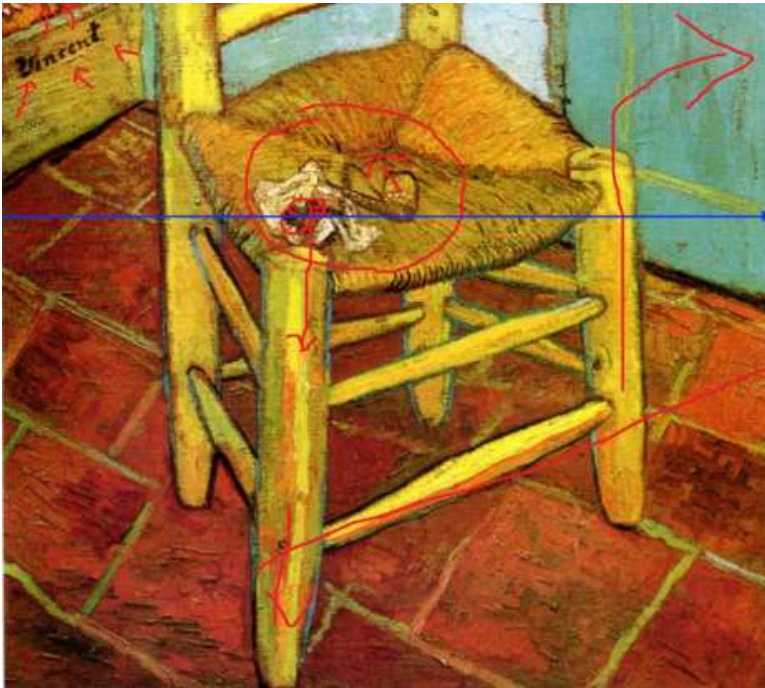
In diesem Fall wäre die Anbringung der Signatur also eine gezielte male- rische Botschaft.

Wie schon gesehen, stößt das Ende des Pflanzkastens gegen den vertikalen Posten des Stuhls vor, der das Stuhlbein und die Lehne bildet. Der Stuhl war für uns ein »in Erwartung-Halten«⁸⁴, die Einberaumung einer Vermittlung zwischen »Transzendenz« und unserer diesseitigen Wirklichkeit. Er war bereitgestellt aus der Bildebene heraus auf uns zu. Durch seinen Bezug zum unteren Bildrand hatte der Stuhl eine gewisse Befestigung gegenüber einem Abrutschen nach unten erhalten. Durch das Stämmen und Halten des linken Stuhlbeins kippt auch der Sitz nicht in der Dramatik nach vorne weg wie es der Boden optisch tut. Die vertikalen Stuhlbeine und die schrägen Stuhl- hölzer leiten dabei ganz direkt unseren Blickverlauf. (Vgl. auch Abb. S. 33)

In der Mitte der geflochtenen Sitzfläche werde das Auge dann auf den tiefsten, rötlich-dunklen Punkt des Bildes gezogen: In ihm laufen die vier Teil-

⁸⁴BROTJE 2012, 209f.

formen des Stuhlsitzes grob zusammen. Ebenso zieht sich hier auch die Sitzebene selbst in sich zurück. Erst nachdem wir dies gesehen haben, so Brötje weiter, können wir der Pfeife direkt daneben Aufmerksamkeit schenken. Der Ansatz des Pfeifenkopfs liegt übrigens genau im Zentrum des gesamten Bildes. Und die Horizontale, die das Bild in der Mitte teilt, legt gleichzeitig fest, in welcher Höhe die untere Kante des Pflanzkastens von links ins Bild kommt und dem entsprechend wo zum rechten Bildrand hin die gelbe Ornamentlinie der Türbemalung endet. Für unsere ›Begehung‹ des Bildes ist das hier nicht weiter ausschlaggebend. Es zeigt aber die planvolle Durchorganisation des Werks.



links: die blaue Linie markiert die mittelsymmetrische Bildhorizontale.

Die in rot eingezeichneten Linien betreffen den von Michael Brötje ganz detailliert rekonstruierten zeitlichen Bewegungsverlauf und die Strecken, die das Bildphänomen dem Auge anbietet.

Zum »verwirrenden Kreuz- und Quer der Stuhlbeine und -sprossen« des quer gestellten Stuhls in Konkurrenzsetzung zu »den Fugen der Bodenfliesen« (vgl. SCHAPIRO 1950, 92)

Das gebrochene Versprechen – und die erneute »Zusage«

Was nun folgt sei eine von uns »widerwillig« ausgeführte Lesung des Pfeifenstiels nach links hinüber zum Tabakbeutel. Pfeife und Beutel erweisen sich dabei nun als »bedeutungs-neuralgische Fixpunkte der Strukturentwicklung« des Bildes. Denn der »eigene Bekundungswille« von Pfeife und Tabaksbeutel »zeige Resignation«!⁸⁵ Und das unabhängig von einer Metaphorik, die die Pfeife und den Rauch als Versinnlichung von Vergänglichkeit ausweisen.

⁸⁵Zitate: BRÖTJE 2012, 212f.



⁸⁶BRÖTJE 2012, 212

Dieser Wirkeindruck entsteht alleine schon durch die Utensilien und ihre morbide »Selbstbekundung«, die sich schon in ihrer Malweise äußert.

Was sofort auffällt ist, dass der Pfeifenkopf sich farblich merkwürdig mit der Oberfläche des geflochtenen Sitzes verbunden und angeglichen hat. Es wirkt eher so, als habe von Gogh eigentlich nur die braunen Umriss dieser Pfeife in die Unterlage hineinskizziert – ohne jegliches Volumen und ohne körperliche Eigenexistenz. Er geht farblich in seinem Untergrund förmlich unter. Er verliert sich. Deswegen sprach Brötje beim Anblick des »dunklen Haufens des Tabaks« von der Anmutungsqualität »krümliger schwarzer Erde«⁸⁶.

Aber auch wenn dem so ist, müssen wir uns eingestehen, dass die abgelegten Gegenstände den Sitz für sich okkupiert haben. Wir müssen schließlich einsehen, dass wir die Stuhlfläche als »Ort der Einfindung« gegen unseren Willen wieder aufgeben werden. Stattdessen begegnet uns in Form von Pfeife und Tabakbeutel »ein unumgänglich vorgesehene Seinsgeschichte« – »Zerfall« und »Resignation«⁸⁷, die auch uns betrifft und ergreifen sollte.

⁸⁷ZITATE: EBD. 213

Einfacher gesagt: Brötje sah, dass der Stuhl schon von etwas anderem, einem fremden Anderen, besetzt ist und nicht für uns freigehalten wird. Damit halte der Stuhl nicht mehr unsere Begegnung mit dem »Transzendenten« »in Anwesenheit«. Stattdessen ist diese Möglichkeit ab jetzt gestört. Der Stuhl, der für uns dazustehen schien, hat damit ein Versprechen an uns gebrochen.

Aber Pfeife und Beutel, abgelegt auf dem Sitz, erweisen sich somit als bedeutungsrelevante Setzungen, genauer gesagt als »Konträrsetzungen«. Rein bildimmanent fungieren sie in der prozesshaften Anschauung als die »Widerrufung« des Vermittlungsangebots, das der Stuhl uns als »Ortseröffnung« zuvor eingeräumt hatte.⁸⁸

⁸⁸Zitate: EBD.



Im Anschluss an diese Einsicht werden nun einige Bilddetails bedeutungsrelevant: Der Zeige-Zipfel des Tabakbeutels nach rechts, die Zeige-Bekundung des schwarzen Sticks in der Oberkante des Stuhlbeins und das Sichtbar-Werden der Türfläche, in die hinein sich der Rand der Sitzfläche und das rechte Stuhlbein geschoben haben. Dabei ist die Position der Oberkante des Stuhlbeins genau so abgestimmt, dass sie in der unteren Ecke die im rechten Winkel zusammenlaufenden gelben Linien überschneidet.

Alle diese Kleinigkeiten deuten nach rechts. Dabei entsteht sogar der Eindruck, die beiden gelben Striche, die als ornamentale Verzierung der Tür dienen, wären nicht räumlich gesehen vom Stuhlposten verdeckt. In der phänomenologischen Bildwirklichkeit ist der Zusammenhang ein anderer: Die gezogenen Linien im türkisen Türblatt formieren sich so, als gingen sie vom Vorstoß des Pfostenkopfes erst aus. Es gibt demnach überhaupt kein Dahinter, sondern zwei gezogene gerade Striche, die von der Stuhlbeinkante ihren Ursprung nehmen und von dort her »ausgelöst« werden.

Wir verfolgen den Sehweg Michael Brötjes hier nicht mehr im Detail weiter (siehe hier auch zum Beispiel die Abbildung S. 33). Insgesamt wird aber auch so schon überdeutlich, dass es offenbar darum geht, wie das Auge nach dieser »Resignation« und der Selbstauflösung der Gegenstände am Ende die Türinnenfläche ganz rechts »erreicht« und »aufnehmen« kann.⁸⁹

In diesem Türblatt zeige sich ein »Zweifach-Gleiches«⁹⁰: Damit ist gemeint, dass wir das flache Türblatt einerseits als die souveräne Selbstbekundung der ursprünglichen Bildebene und der uranfänglichen Erstinstanz des Bildgrundes auffassen können. Andererseits und genauso gut sehen wir diese türkise Bildebene auch motivisch als ein dargestelltes Türblatt. Diese Fläche behält sich also vor, beides zugleich zu sein. Dabei ist es sogar so, dass van Gogh am Rand des Türflügels – so als würde sich die eine Sehoption öffnen und die andere schließen lassen und umgekehrt – nicht darauf verzichtet hat, buchstäblich ein Scharniergelenk als Türbeschlag einzufügen, damit sich die Türfläche als beweglich zeigt.

Für unser intuitives Verstehen sei diese Endabschließung zum rechten Bildrand hin, in der sich der Urgrund des Bildes in der Darstellung eines einfachen Türausschnitts zeigt, damit die erneute »Zusage« an »das Absolute«. Diese erfolge eben hier, nachdem uns der Stuhl als Medium die Begegnung mit dem »Absoluten« zwar in Aussicht gestellt, aber durch seine Belegung auch wieder entzogen hatte.

Dabei ist es aber auch so, dass sich dieses absolute Bildgrund-Türkisgrün auch bereits in den Konturen und Rändern der Stuhlhölzer angekündigt hat.⁹¹ So wie umgekehrt das Gelb in der Türfläche wie eine Ausstrahlung und Aussendung der intensiv-gelben Ecke des Stuhlpfostens aufgefasst werden kann, sind Immanenz und Absolutes schon als ineinander vermittelt angedeutet. Konträr dazu besteht aber auch die Gefahr, dass unser Blick am unteren Ende des rechten Stuhlbeins durch eine überbetonte gelbe gewinkelte Fugenlinie im Kachelboden abrupt zum unteren Bildrand

⁸⁹Zitate: BRÖTJE 2012, 213

⁹⁰»ein Zweifach-Gleiches«. Die »nicht völlige Preisgabe an die Gegenstandswelt«, sondern zugleich »eine offengehaltene konstitutionelle Rückverschmelzung mit dem geschichtslos Einem« des Bildgrundes. (DESS. 1990, 138)



⁹¹SCHAPIRO 1950, 92



⁹²BRÖTJE 2012, 213

⁹³»Wir nehmen irgendeine Fläche, ein Stück Papier und machen [...] darauf einen Strich.«
»Wir wollen nun versuchen, so genau hinzusehen, dass wir entdecken, was sich dabei zeigt.«
»Das Feld hat von sich aus die Kraft, alles was auf ihm geschieht, als Darstellung zu manifestieren. Nicht wir stellen dar, sondern das Feld stellt dar.« (PICHT 1973, 307, 311f.)

⁹⁴... als Ausdrucksäquivalent, als »Synonymgeltung«, als »Gleichnis-Instanz«: Alle diese Bezeichnungen beziehen sich darauf, dem Bildgrund und der Bildebene im übertragenen Sinne die Bedeutung zuzuschreiben, die sie für das Gemälde selbst faktisch sowieso hat: absoluter Ausgangspunkt von aller Gestaltwerdung zu sein. Im übertragenen Sinne steht sie dann für den »Schöpfungsgrund« und das »Absolutes« an sich. (BRÖTJE 2001, 81; 1993, 40) Vgl. auch hier S. 62.

⁹⁵SCHAPIRO 1950, 92

abgeführt werden könnte und so plötzlich ins Nichts abstürzen würde.

Zusammengefasst hätten wir als die Betrachtenden also folgenden »anschaulichen Erkenntnisvollzug«⁹² hinter uns: Vom »Schöpfungsbeginn« im Pflanzkasten und den Sprossen über die Stuhl-Architektur der Pfosten und über das Angebot oder die »Ankündigung« einer »Begegnung«, dann zur Sitzfläche und von dort zur wirklichen Fläche des Türblatt-Grunds. Visuell ausgehandelt wäre im *Stuhl*-Bild die Frage, wo das angekündigte »Anwesen des Absoluten« uns begegnen kann. Die Antwort lautet: Nicht im (bild-)weltlich Diesseitigen des belegten Stuhls, sondern, von links nach rechts zu »lesen«, in der Erstinstanz des Bildgrundes selbst, der »Türe« ins Bildjenseitige.⁹³

Man kann den phänomenologischen Blickweg finden wie man will. Eines ist aber unabweisbar: Denkt man nicht den Hinweis auf »das Absolute« mit, sind diese Sehbewegungen sinnlos und reine Spielerei. Wenn wir den Bild-Parcours sinnvoll vollziehen wollen, muss die Bildanschauung auch den Bildgrund als Ausdrucksäquivalenz, als »Synonymgeltung«, als »Gleichnis-Instanz« für das »umgreifende Absolute«, das »Transzendente« aufrufen und »anerkennen«.⁹⁴ Wenn wir uns einmal auf diese Analogie-Setzung eingelassen haben, erzeugt das Werk diesen Bezug im Laufe der Sehbewegung aus sich selbst heraus und von sich her.

Das Bild eines Stuhls und die abgestellten Bauernschuhe haben sich für uns, je auf ihre Weise, als Einladungen erwiesen. Der Stuhl und die Schuhe sind bis heute und für immer für uns bereitgestellt – im Dienste einer höheren Instanz. Es handelt sich um das, was hier die »Wahrheit« über das Wesen der Dinge oder die Anbahnung des »Absoluten« genannt wird. Das, was alles Dargestellte transzendiert.

Aber wir sehen auch, dass sich dann alles in unserer Bildanschauung doch noch weiter verkompliziert. Die abgelegte Pfeife mit dem Tabakbeutel in dem einen Bild, die hysterische Malweise der Schnürsenkel im anderen. Es kommt zu Irritationen und zu Verzögerungen.

Letztendlich aber wären die halb offenen Schuhe ein Pendant zum bereitgehaltenen Stuhl. Auch in ihnen würde uns diese »Ankündigung eines Anwesens« begegnen. In diesem Fall wäre auch die etwas in die Irre gehende Frage danach, wem die Schuhe »in Wirklichkeit« gehört haben könnten, irrelevant. Sie würden in das »Ins-Anwesen-Kommen des Transzendenten«, des Bildüberschreitenden gehören. Das wäre an dieser Stelle die Auffassung der existential-hermeneutischen Bildphänomenologie. Die »Wichtigkeit dieses Stuhls durchdringt und hält uns fest, bis wir das Geheimnis des Daseins empfinden.«⁹⁵

II. Teil:

van Goghs *Kirche von Auvers*

»Sinnselbstbegründung« –
die Bedeutung liegt im Bild

Rückblickend betrachtet gibt es noch eine weitere Bildwahrnehmung und damit ein zusätzliches singuläres, einmaliges Anschauungserlebnis, das die phänomenologische Erfahrung der Malerei van Goghs auch schon einmal exemplarisch auf den Punkt gebracht hatte. Die eindrückliche Beschreibung, die dies dokumentiert, stammt aus dem Jahre 1958.⁹⁶

⁹⁶BERGER 1958



Vincent VAN GOGH: *Die Kirche von Auvers*, 1890. 94 x 74 cm. Öl auf Leinwand. Musée d'Orsay, Paris



historische Photographie der Kirche bei BERGER 1958, 334

Der Text wurde von dem sehr zu Unrecht etwas in Vergessenheit geratenen Lausanner Kunsthistoriker und Museumsdirektor René Berger (1915–2009) verfasst, der aus der französisch-sprachigen Schweiz vom Genfer See stammte. Eines seiner Bücher ist gleich zwei Mal auf Deutsch mit zwei jeweils programmatischen Titeln erschienen: *Sehen und Verstehen. Geheimnis und Gesetz der Malerei* (1958) und kurz darauf noch einmal mit dem Titel *Die Sprache der Bilder. Malerei erleben und verstehen* (1960). Diese beiden Veröffentlichungen waren damals populär und erfolgreich. Dann aber vergaß man sie, so wie die Schriften Michael Brötjes auch.

Die Texte sind identisch und die beiden unterschiedlichen Titel selbsterklärend. In beiden Fällen geht es um die Ankündigung, die Werke einzig und allein aus sich selbst heraus zu verstehen. »Das Verstehen des Kunstwerkes als Gesamtphänomen kann auf keinem dinglichen Vorwissen beruhen«, schrieb Günther Fiensch (1910–1997) zeitgleich in seiner wegweisenden Habilitationsschrift *Form und Gegenstand*.⁹⁷ Jede »vorkünstlerische Sinn-schicht« sei sekundär »gemessen« an dem »Selbstaussdruck des Bildes«, setzte Max Imdahl später nach. Anders sei ein Kunstwerk nicht »erschöpfend zu diskutieren«. »Die Bildlichkeit als solche und die durch sie hervorgebrachte Ordnungsevidenz [ist] eine Evidenz, die über alles mitgebrachte Wissen [...] hinausgeht.«⁹⁸ – Im Dialog mit dem Werk, im phänomenologisch-hermeneutischen Sinnverstehen, geht es um reine »Sinnselfbegründung«.⁹⁹ Daher waren und bleiben, wie gesagt, alle Spekulationen, wem die Schuhe und der Stuhl einmal gehört haben könnten die völlig falschen Fragestellungen.

Günther Fiensch stellte dies damals schon klar:

»So kann auch der künstlerische Bildgegenstand nicht aus Außerkünstlerischem abgeleitet werden.«

»Das Kunstgebilde vergangener Zeiten kann als Formgebilde nur unter dem Form- und Kunstbegriff der Betrachter-Gegenwart als Kunstwerk ›verstanden‹ werden. Oder es wird überhaupt nicht verstanden. Wir ›postulieren‹ diesen Kunstbegriff nicht, wir haben ihn; und vielleicht wäre es sogar zutreffender zu sagen: Er hat uns. [...]

Erst ein solchermaßen methodisch autonom gesetzter Gegenstand kann Objekt eines geschichtlichen Bezugsdenkens werden.« (FIENSCH 1961, 102ff.)

Mit den Verben »sehen«, »erleben und verstehen« sowie mit den Substantiven »Geheimnis«, »Gesetz« und (Bild-)»Sprache« kündigte auch Berger in seinen Buchtiteln methodisch genau diese Grundannahme eines autonom gesetzten »Formgebilde[s]« konsequent an.

Wenn man bedenkt, dass das Vorlesungsmanuskript von Martin Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerks* tatsächlich erst 1950 veröffentlicht worden war und damit erst ab diesem Zeitpunkt einer breiteren Rezeption zugänglich war, ist das existential-hermeneutische und phänomenologische Unternehmen von Berger punktgenau auf der Höhe der Zeit.

Uns würden, so Berger, in van Goghs *Kirche von Auvers* »die Zeichen unseres Schicksals auf[ge]zeigt«. Denn erscheint das Bild uns »nicht so vertraut, dass wir uns schließlich doch seiner faszinierenden Evidenz ergeben? Wer uns, so

⁹⁷FIENSCH 1961

⁹⁸Zitate: IMDAHL 1993, 361

⁹⁹Der Begriff stammt von VOLKENANDT 2010, 407ff.

wie wir sind, auf das Ausmaß unserer Wahrheit erhebt, handelt als Künstler«, heißt es im Jargon der Zeit.¹⁰⁰

Das klingt erst einmal sehr pathetisch und fremd. So formuliert man heute nicht mehr, allein schon, weil hier wie auch bei Heidegger ein Wahrheitsbegriff gedacht wird, der uns abgewöhnt wurde. Diese Vertrautheit, die so unmittelbar auf uns zukomme, wie Berger das bemerkte, ist keine gewöhnliche und alltägliche Bekanntschaft mit dem Dargestellten. Es geht hier keineswegs um eine Ähnlichkeit, die das Motiv der Kirche mit dem realen Bauwerk haben soll. Berger fügt an dieser Stelle eine Photographie der Dorfkirche *Notre-Dame-de-l'Assomption in Auvers-sur-Oise* ein. (Vgl. hier S. 37). Aber nicht, um die naturgetreue Wiedergabe im Gemälde zu veranschaulichen, sondern um im Gegenteil im Vergleich sofort auf die eigenbedeutsame Phänomenausprägung aufmerksam zu machen, die dann entsteht, wenn etwas in Malerei übergeht und so zum Bild einer Sache wird. Heidegger hatte diese Transformation mit den Metaphern des »Aufstellens einer Welt« und des »Herstellens der Erde« beschrieben. Und Gadamer hatte darin einen »Zuwachs an Sein« erkannt, der dadurch entsteht, dass das Bild das Dargestellte erst erschließt. Das ist immer wieder die zentrale These (Vgl. hier S. 8, 13ff.).

Ein Gemälde ist kein Abbild. »Im Gegenteil macht das Bild sein eigenes Sein geltend, um das Abgebildete sein zu lassen.« Das Bild hebt sich nicht auf, sondern bleibt im Prozess der Darstellung Bild, sättigt sich dabei aber mit der Realität des Dargestellten an. Darstellen ist mehr als bloßes Abbilden. Im Darstellen wird etwas dargestellt – »heraus[ge]holt« –, was ohne diese Darstellung nicht erkennbar wäre. Das Bild, so Gadamer, gehört zum Sein des Dargestellten hinzu. Deshalb sei jede künstlerische Darstellung auch ein regelrechter »Seinsvorgang«, in dem »Sein« erst zur »sichtbaren Erscheinung« komme. Darstellung und Dargestelltes sind nicht mehr zu trennen.¹⁰¹

Das hat die Konsequenz, dass die Vertrautheit, von der Berger schreibt keinesfalls die abbildliche Übereinstimmung des gemalten Bildes mit dem Vorbild betrifft. Unsere Vertrautheit mit dem Bild bezieht sich auf etwas gänzlich anderes, denn »durch eine Folge geheimer Analogien, die jeder Verkörperung unzugänglich sind«, verleiht van Gogh dem Kirchen-Phänomen einen menschlichen Charakter.¹⁰² Das Bild erscheint uns vertraut, weil es uns betrifft.

Van Gogh hat die kleine Kirche als sein Motiv, seinen »Bildgegenstand«,¹⁰³ in der Ortschaft *Auvers-sur-Oise* vorgefunden und seine Staffelei in einigem Abstand aufgebaut. Das Sakralgebäude wurde erstmals 1131 in einer Schenkungsurkunde von König Ludwig VI. erwähnt. Der Baubeginn liegt im 12. Jahrhundert in der Romanik und wurde im 13. Jahrhundert im Stil der Gotik weitergeführt. Vielleicht ist die Kirche als heiliger Ort der Messe per se schon ein religiöses Motiv. Aber es gilt nach wie vor, was Günther Fiensch in seinen methodologischen Grundzügen ganz klar deutlich gemacht hat:

»Aus vorgegebenen Inhalten schafft der Künstler einen Bildgegenstand, dessen Sinnqualität zwar potentiell als im Inhalt enthalten gedacht werden kann, aber einmalig und unwiederholbar ein Korrelat der einmaligen und unwiederholbaren Form ist.« (FIENSCH 1961, 102)

¹⁰⁰Zitate: BERGER 1958, 335f.

¹⁰¹Zitate: GADAMER 1960b, 130ff., 137: »...Nichtunterscheidung von Darstellung und Dargestelltem«. Das Bild gebe den Dingen eine »gesteigerte Wahrheit ihres Seins«.

»...ein gesteigertes Bild«, »mehr Wirklichkeit« (SCHAPIRO 1950, 13, 35)

»Das Phänomen des Kunstwerks ist also ein Phänomen der zweiten Potenz«. (PICHT 1973, 369; vgl. hier S. 54)

¹⁰²BERGER 1958, 335f.

¹⁰³EBD. 332

Der Institutsleiter des 1965 neu gegründeten innovativen kunsthistorischen Instituts der Ruhruniversität Bochum, Max Imdahl (1925–1988), wird dann aus Fiensch's Begriff des »Formgebildes« und der erkannten Wechselwirkung von Bildgegenstand und einmaliger Form die neuen Fachbegriffe des Zusammenwirkens von *wiedererkennendem Sehen* und *sehendem Sehen* machen. Aber das ist eine andere Geschichte.¹⁰⁴

Auch René Berger hatte das Verhältnis von Form und Inhalt ansatzweise theoretisiert. Er erlebte das Eigenleben dieses »Formgebildes« intensiv und ging dem bis ins Detail nach. Er sah »Unruhe«, einen schweren niederdrückenden ultramarinblauen Himmel, unter dessen Last die Kirche »zusammenknickt«, ein »Beben«.¹⁰⁵

Mit diesen Anschauungsbefunden gleicht die Darstellung der kleinen Kirche dem *Stuhl-* und dem *Schuh-*Bild. Denn auch hier wirke es so, »als ob es Sache der simpelsten, der banalsten Dinge, so wie einer Dorfkirche, sei, am Geheimnis teilzunehmen«. Was drückt sich in den auf »so schmerzhaft Weise verkrümmten« Formen dieser Kirche noch aus?¹⁰⁶

René Berger war eigentlich auch schon ein früher Pionier der *ästhetischen Erfahrung* und einer Phänomenologie des Bildes. Er sah sogar schon »eine neue Disziplin im Entstehen«: »Von den Kunstwerken ausgehend«, »nehme sie sich vor, die ästhetische Erkenntnis auf den ihr eigenen Wert zu gründen«. Berger wollte diese neue Disziplin noch »*angewandte Ästhetik*« nennen, also eine auf die Bildpraxis konzentrierte Anschauung. Er versprach sich von ihr die Aufforderung, »die Betonung mehr auf das Leben der Formen als auf ihre zeitliche Abfolge [gemeint war die Stilgeschichte,] zu legen«. Dies bedürfe allerdings neben der »richtigen Intuition« der »Einführung und der Übung« des »ästhetischen Erfassens[s]«. ¹⁰⁷ »Mehr als der Mittel des Verstehens bedürfen wir der Mittel des *Erfassens*.« Es bedarf im Endeffekt einer »Methode des Erfassens«, um zur »eigentliche[n] ästhetische[n] Deutung« kommen zu können.¹⁰⁸

Die quälende Unruhe in den Mauern –

»Die Malerei und wir«¹⁰⁹

Die kleine Kirche, so Berger, »erstickt in einem zusammengepressten Raum« zwischen den V-förmigen Wegen um sie herum, die sie »wie eine Zange« zusammenpressen und dem tiefen zweidimensionalen, verschlossen-lastenden Himmel. Aber die verzerrten und instabilen Formen zerbrechen nicht. Dem einwirkenden Druck von außen antworte »vom Inneren her eine Kraft«. Die Kirche stehe so im »Mittelpunkt« eines intensiven »Dramas«. Dabei löse das Bild den Effekt aus, dass wir beginnen, uns mit dem Schicksal des bedrohten Gebäudes zu identifizieren. Aber Berger hinterfragt diesen Suggestiveindruck vorsichtshalber erst noch einmal: Denn »[m]it welchem Recht aber identifizieren wir uns mit dem Schicksal dieses steinernen Bauwerks?«¹¹⁰

¹⁰⁴IMDAHL 1980/1988, 84ff. Vgl. dazu auch STÖHR 2017; DERS. 2023

¹⁰⁵BERGER 1958, 332ff.

¹⁰⁶Zitate: EBD.

¹⁰⁷Zitate: EBD. 14ff.; 37f.; 115

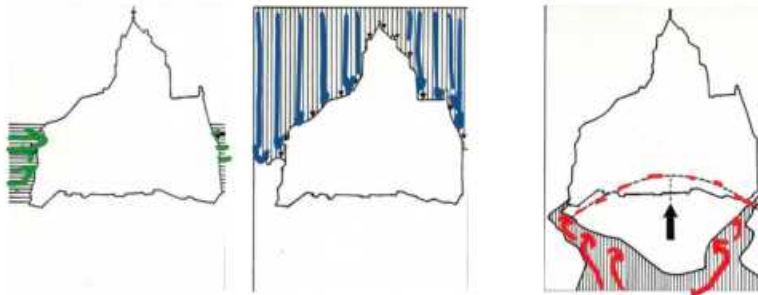
¹⁰⁸EBD. 77, 79, 303

¹⁰⁹EBD. 336, 93

¹¹⁰Zitate: EBD. 335

Mit der organischen und elastischen Phänomenausprägung verleihe van Gogh der Kirche auf unbeschreibliche, aber intuitiv erlebbare Weise »einen menschlichen Charakter«. Daher ergreife uns beim Nachvollzug der bildimmanenten Formkräfte das Empfinden eines »Mit-Gefühls« am Leid des Kirchenbaus, »der die Vorstellung einer lebenden Masse hervor[ruf]t, die einer Tortur unterworfen wird. So höre die Kirche »allmählich auf, eine steinerne Masse zu sein; sie wird ein Körper mit all seiner Leidensfähigkeit – und vielleicht schon einer Seele.«¹¹¹

¹¹¹Zitate: BERGER 1958, 336



links: René Berger arbeitete stets mit einer Vielzahl von Skizzen, die sein »ästhetisches Erfassen« eines Bildes diagrammatisch erläutern. (EBD. 335f.; nachkoloriert von Karin Kullmann, LKM Konstanz)

Die Kirche »ist eines der letzten Gemälde des Künstlers. Van Gogh war am 21. Mai 1890 in Auvers eingetroffen.« Am 27. Juli nahm er sich dort das Leben. In den beiden verbliebenen Monaten zwischen Anreise und Tod wurde dieses Werk gemalt.

Man merkt René Bergers Text an, dass er so gut es geht versucht, einer problematischen Deutungsrichtung zu entgehen. Im Vorfeld hatte er diesen methodischen Irrtum als »das Vorurteil der Biographie« benannt. Der Autor laviert sich dabei um die Frage herum, ob es nicht auch »sein eigenes Leid« sei, das der seelisch kranke Maler »enthüllt«. ¹¹² Aber wie hermeneutisch schon angesprochen: Um den historischen Künstler geht es dem Verstehen nicht.

¹¹²Zitate: EBD. 332; 67, 340

»Eines ist sicher: das Gemälde van Goghs stellt uns nicht einem Ding, sondern einem Wesen gegenüber. Und einem dramatischen Geschehen. Von diesem tragischen Geschehen aber kennen wir nur das Opfer; von den böartigen Kräften, die dieses Opfer bedrängen, wissen wir nichts.« (BERGER 1968, 337)

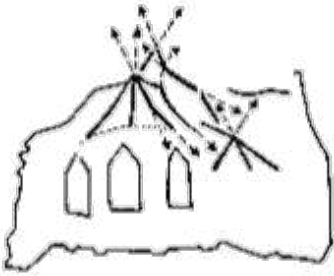
Das Bild van Goghs mache uns »einfach seine Gegenwart«, die Gegenwart des Bösen, im Bild der Kirche »spürbar«.

»Dem Leiden ausgeliefert, muss die Kirche noch die Vereinsamung, die Absonderung erfahren und sich selbst dem Tod weihen. [...] Es ist die Angst und die Qual, welche die Kirche in das Gemälde »hineinstellen« (EBD. 337f.)

Das alles liegt daran, dass die Formen im Gemälde »eine doppelte Ausarbeitung« erfahren: eine abbildend-nachahmende und eine visuell-eigenlogische, das heißt eine phänomenologisch autonome, eine »gestaltete Umformung«, »die im vollendeten Werk zu einer neuen Einheit wird.«¹¹³

¹¹³EBD. 332, 338

»Was uns bewegt, ist die Tatsache, dass wir unter dem Äußeren einer bescheidenen ländlichen Kirche die Gegenwart eines phantastischen Wesens verspüren.«
Dieses Phantastische »vollzieht sich« »an der Nahtstelle des Natürlichen und des Übernatürlichen« in den dargestellten Dingen im Bild. (BERGER 1958, 332)



oben: Kräfte-diagramm, Skizze
BERGER 1958, 337

¹¹⁴BROTJE a.a.O. 1996, 73, 61

Michael Brötje war übrigens ein Schüler von Fiensch. Er analysierte zwar nicht van Goghs Kirchenbild, aber seine Aussagen lassen sich leicht darauf übertragen: In diesem Sinne werde die Kirche durch die »optische Wirklichkeit« der Formstrenge der Fläche, die sie umgibt, in einem zeitlosen Jetzt arretiert. Gleichzeitig bedeute dies aber auch umgekehrt »die Abhängigkeit der formalen Bestimmtheit [dieser] Flächen von der Stellung der [Kirche] im Bildfeld«. Daher kann man umgekehrt zugleich davon sprechen, dass das Kirchengebäude plötzlich überhaupt erst die bedrohliche Fläche enthüllt, indem sie als Fläche erst durch die »motivische Begrenztheit der auftretenden« Architektur und ihrer Umrisse »hervortritt«. ¹¹⁴Ergänzt man das Ganze auf diese Weise, würde die bedrängende Konfliktstruktur der gegeneinander wirkenden Kräfte »auf der Nahtstelle des Natürlichen und des Übernatürlichen« als Qual und Widerstand in einem beschreibbar. Die zur Erscheinung kommenden Existenz-Spannungen würden sich in wechselseitiger Abhängigkeit bedingen und so erst sichtbar machen.

¹¹⁵BERGER 1958, 336

¹¹⁶FIENSCH 1961, 33f. Dazu auch schon früh und noch unter dem Einfluss der klassischen Stilgeschichte: Focillon: *Das Leben der Formen*. »Die Form hat einen Sinn, der nur von ihr selbst herührt, einen persönlichen und eigenen Wert. [...] ihr Eigendasein und sie tragen ihren Wert zuallererst in sich selbst; sie besitzen einen physiognomischen Charakter.«

»Sobald« ein Zeichen »Form wird, strebt es danach, für sich selbst zu stehen, sich selbst auszu-drücken, es erschafft seinen eigenen neuen Sinn, es sucht sich einen Inhalt, es gibt der Form durch Assoziationen [...] ein neues Leben.« (FOCILLON 1934, 11, 14)

¹¹⁷BROTJE 1969, 61

»Die seltsame Macht dieses Gemäldes«¹¹⁵

Es ist also so: Brötje geht also zunächst vom Bild als »Formgebilde« im Sinne seines Lehrers aus. Berger ebenso. Nur von der Form und der Fläche her begründe das Bild sein Vermögen, einen Eigensinn zu stiften. In dieser Logik setzte Fiensch »zwei Ebenen« im »künstlerischen Gegenstand« voraus, die aufeinander bezogen sind, so dass »jedem Objekt im Bilde im gleichen Maße der Charakter natürlichen Selbstseins gegeben werde (wiedererkennbares Abbild), wie es formale Teileinheit einer Bildfiguration zu sein hat (eigensinniges Formgebilde)«. ¹¹⁶ Bei seinem Doktoranden wird daraus in der Ausgangssituation fast gleichlautend: Man habe von dem grundsätzlichen »Gegensatz zwischen der Selbstbestimmtheit« [des Kirchenbaus] als plastischem Körper [Abbild] und der übergreifenden Bildflächenverteilung auszugehen [eigensinniges Formgebilde]«. ¹¹⁷

Bei der Bildflächenverteilung fällt ganz besonders wieder der schwer herabhängende Himmel ins Auge. Dieser Himmel ist von so einem »undurchdringlich« »verschlossenen« Blau. Statt einer »Leichtigkeit« besitzt diese Himmelsfläche eine »gedrängte Textur«, die »vor allem aber, was wichtig ist, rechts oben und mehr



noch links einen dunklen, fast schwarzen dichten Farbauftrag in Form von Krallen und deformierten Kreisen aufweist.¹¹⁸

Bergers Verbalisierung seiner Anschauungserfahrung wird mit der Zeit immer gesteigerter und selbst bildlicher und kreatürlicher. In van Goghs Pinselhieben im Himmel die Assoziationen von »Krallen« zu erleben, ist die Folge einer tiefen Beunruhigung, die von der »seltsame[n] Macht dieses Gemäldes«¹¹⁹ ausgeht. Im Bild ereignet sich etwas Animistisches. Es wirkt wie beseelt oder besser gesagt wie heimgesucht.

Michael Brötje hatte es anderenorts auch so formuliert: »nicht Objekte, sondern Lebensphänomene – man betrachtet sie nicht von außen als so oder so beschaffene Dinge«. Man »fühlt, erlebt sie in ihrem Sich-Bilden«.¹²⁰

Der »Himmel schwer wie Blei, nun hebt sich die Erde, nun werden Kirche, Steine, Schiefer und Glasfenster zu einem lebendigen Wesen, das sich vor Schmerz krümmt und dessen Geschrei die Unendlichkeit mit ohnmächtiger Angst erfüllt«.¹²¹

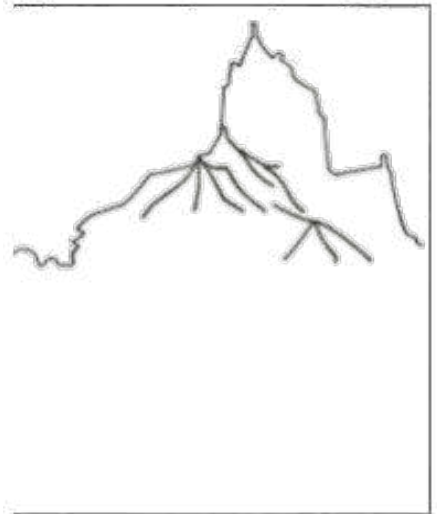
Dazu kommt auch noch der Eindruck, dass dieses aggressive Blau auch schon von oben in das Innere der Kirche eingedrungen und eingeflossen ist. Weil van Gogh die Fensterscheiben der Apsis, die eigentlich dem Lichteinfall dienen sollten, vollkommen blau ausgemalt, ja förmlich auf der Leinwandoberfläche »zugemalt« hat, entsteht die Erlebnisanmutung, das Blau würde tatsächlich schon aus dem Bau »herausgucken«. Als hätte es von innen her schon Besitz ergriffen von dem heiligen Ort. Wobei eigentlich gar nicht klar ist, ob die Innenräume damit nicht sogar zum

¹¹⁸Zitate: BERGER 1958, 337

¹¹⁹BERGER 1958, 336

¹²⁰BRÖTJE 1993, 50; zu Morandi. s.u.

¹²¹BERGER 1958, 339



Erstrahlen gebracht werden? Und auch schon der Außenriss, der die Kirche einschließt, ist »chaotisch«. Dazu »gesellen sich gleich nervigen Fäden die Kraftlinien bei, die von den Firsten der Kirche gebildet werden; gleich bloßgelegten Arterien«. »Jedes Element verbiegt sich vor unseren Augen. Die in ihrer inneren Gestalt deformierten und »kriechenden Firste«. ¹²² »Die Gegenstände«, so erlebte es auch Schapiro bei van Gogh, »haben ihre selbstgenügsame, stabile Form verloren. Sehrend, verlangend kämpfen sie mit Kräften, die außerhalb ihres Selbst liegen, oder mit inneren, von denen sie sich befreien müssen«. ¹²³

Berger sieht dieses Bild wie eine religiöse und zugleich verweltlichte Leidensgeschichte – wie eine individuelle Ikonographie oder Mythologie, die sich darin ausdrückt, wie der Maler aus den Farben eine *Welt* aufstellt und dabei seinen »Werkstoff« in ein selbständiges Ausdrucksmittel verwandelt, das so erst sichtbar wird und mitspricht, indem die *Welt* sich in die *Erde* »zurückstellt«. (vgl. hier S. 14f.)

Das Fazit lautet demnach auch: »Man kann zu dem Glauben kommen, van Gogh [...] bringe auf seine Art eine neue Darstellung der Passion hervor«. ¹²⁴

¹²²Zitate: BERGER 1958, 338ff.

¹²³SCHAPIRO 1950. 31

¹²⁴BERGER 1958 338



Zur phänomenologischen Eigenlogik des Bildes gehört auch die Provokation, die die Kirche dadurch ausübt, dass Räumlichkeit abgebaut und der Eindruck einer Verflächigung forciert wird. Denn um »die Tiefenwirkung zu verschleiern, die von den beiden in ihrem Verlauf schmaler werdenden Armen der Straße hervorgehoben wird« und um das ganze Bild flächiger wirken zu lassen, setzte er Farbflecken und Striche in immer

gleicher Größe und »gleichem Tonwert«. Der Effekt ist der, dass die Kirche auf uns zu kommt, sodass »wir zwangsweise in Berührung mit ihrer Qual kommen, ohne die Möglichkeit des Entrinnens«. Wir »nehmen an der Passion eines Opfers teil«. ¹²⁵

Außerdem sehen wir, wie sich »der Farbauftrag nach der Kirche hin ändert«. Denn gegenüber dem Boden und den Blumen-Kleckschen auf der Wiese »beginnen die Flecken sich in ein grässliches Larvengewimmel zu winden und zu krümmen«. ¹²⁶ Es mischen sich bläuliche Pinselkurven und Schwingungen unter das Fundament des Baus. Sie kommen aus der Wiese und aus dem grünen Farbgrund, der sich bedrohlich verdunkelt hat. Von dort aus drängen diese unnatürlichen Phänomene an das Gemäuer heran. Es sieht so aus, als wollen sie – dieses Mal von unten her – und vom Grund der Wiese heraus, den Unterbau der Kirche infiltrieren.

¹²⁵EBD. 338f.

¹²⁶EBD.

In dem Farbauftrag der blauen Striche ein sich windendes Gewimmel zu realisieren, heißt, dass wir die erscheinungsimmanente und selbstbedeutsame Sehverwirklichung und das innere Operieren der visuellen Daten in der Bildlandschaft entdecken und aktiv »einlösen«. Michael Brötje empfahl seinen Lesern einmal: Man möge »die folgenden Analysen wie Kriminalfälle [...] lesen«. ¹²⁷ Denn es sei so etwas wie ein versteckter Subtext, eine verborgene Narration, in der Tiefenstruktur der Bilder auffindbar. Auf dieser – unbewusst evidenten – Ebene werde »gleichwohl die ganze Geschichte der Menschheit mitgeschrieben«. ¹²⁸ Genau das wäre die überhistorische, existentiell-menschheitsgeschichtliche Dimension dieses Bildes.

¹²⁷BRÖTJE 2012, 27 (Bd. I)

¹²⁸Zitate: DERS. 2012, 219f.

Wenn Brötje sich für Sherlock Holmes hielt, dann meint das hier offensichtlich folgendes: Ein Kriminologe kann nichts zu einem Fall hinzuerfinden. Er kann nur ermitteln, was stattgefunden hat (und was von einem simplen wiedererkennenden Sehen immer wieder vertuscht wird. So sind »hinter« den Dingen die Spuren eines tieferen Konflikts zu entdecken. Sie müssen in der Anschauung nachträglich nur wieder rekonstruiert werden. Dann erst zeigt sich: Die Konstellationen der »Dinge sind die Austragungsmomente dieses Widerstreits; sie »erleiden« ihn. ¹²⁹

¹²⁹EBD. 100; ZU Chardin; vgl. hier S. 62

Die Voraussetzung dabei ist, die Bildwelt und die gemalte Dingwelt in ihrer »eigenphänomenologischen Erscheinungsausprägung« zu sehen und zu deuten. Berger schaute quasi durch das Dargestellte hindurch in die »Phänomenalität der Phänomene« hinein. ¹³⁰ Als »Einsichten« hatte auch Theodor Hetzler, übrigens ein Konstanzer Schulfreund Heideggers, seinerzeit die Resultate seiner intensiven Bildwahrnehmungen bezeichnet. ¹³¹

¹³⁰DERS. 1990, 28 »Die Phänomenalität der Phänomene überhaupt ist das Thema der Kunst.« (PICHT 1973, 251)

Es geht der Bildphänomenologie um das, was wir »Wahrnehmungswirklichkeit« nennen. Im Mittelpunkt steht das, was wir wirklich sehen und das, was im Sehen sichtbar wird und sich aus sich selbst heraus zeigt. Der Gegenbegriff lautet »Wirklichkeitswahrnehmung«. Diese richtet sich alleine auf das, was wir im Bild bloß identifizieren und schnell wiedererkennen. Das heißt, das Augenmerk liegt – phänomenologisch betrachtet – darauf, sich auf die eigengesetzlichen Gestaltbildungen und die eigenwilligen Erlebnisanmutungen zu konzentrieren, die in der Welt des Bildes schlummern. Es gilt, wie Berger es hier vorgeführt hat, in die dargestellten Phänomene genauer hinein-zuschauen, um das Kunstwerk so als ein dynamisches Sehgeschehen begreifen zu können

¹³¹HETZLER 1957, 27

»...damit die Qual der Kirche [...]
die unsere werde« ¹³²

¹³²BERGER 1958, 340

Also sehen wir in den blauen Kurven ein andrängendes Gewimmel. Dazu passt auch der darauffolgende Sehbefund: Nicht von ungefähr hat sich auch schon in der weiß-grülichen Wandfarbe der Außenmauern und Strebepfeiler ein bläulich-grauer Mischton eingeschlichen und als eine Art Verunrei-

nigung und Verschmutzung bemerkbar gemacht. Überhaupt ist das Blau auf der Bildoberfläche omnipräsent. Aber eben nicht in der Art, wie zuerst Giotto das Blau einsetzte als er die Arena-Kapelle zu Padua (1305) ausmalte. Dort durchfließt das himmlische Ultramarin-Blau von oben die Wände und die Motive, um sie in eine andere, visionäre, Wirklichkeit zu heben.¹³³ Bei van Gogh dagegen wirkt alles gequält und erdrückend.

¹³³vgl. hierzu STÖHR 2023

¹³⁴HEIDEGGER 1929, 29

¹³⁵BROTJE 2012, 101

¹³⁶BÜRGER 1992, 58; zu van Gogh

¹³⁷HEIDEGGER 1929, 42

Befällt uns also eine »Grundstimmung der Angst«¹³⁴, wenn wir das Bild der kleinen Dorfkirche anzuschauen beginnen? Hatte nicht Brötje genau davon gesprochen: Die dargestellten Gegenstände würden oft so »zusammengedrängt« – wie die Kirchenmauern hier auch. Sie wirken als »scharren« sie sich ängstlich zueinander. »Dabei erobert das [düster-blaue] »Nichts« viel zu viel Raum.«¹³⁵

»In der Angst«, hatte Heidegger analysiert, »enthüllt« sich Sein. Das Bild könnte uns so ein unerwartetes privilegiertes Erlebnis einräumen: Angeboten würde uns auf diese Weise die Möglichkeit eines »totale[n] Sichausliefern«-Könnens¹³⁶. »Der klare Mut zur wesenhaften Angst«, schrieb Heidegger, »verbürgt die geheimnisvolle Möglichkeit der Erfahrung des Seins«.¹³⁷ Dieser Zustand der Angst ist nicht eine Angst vor etwas Bestimmtem.

»In der Angst – sagen wir – »ist es einem unheimlich« [...] Wir können nicht sagen, wovor einem unheimlich ist. Im Ganzen ist einem so. Alle Dinge und wir selbst versinken in eine Gleichgültigkeit. Dies jedoch nicht im Sinne eines bloßen Verschwindens, sondern in ihrem Wegrücken als solchem kehren sie sich uns zu. Dieses Wegrücken des Seienden im Ganzen, das uns in der Angst umdrängt, bedrängt uns. Es bleibt kein Halt. Es bleibt nur und kommt über uns – im Entgleiten des Seienden – dieses »kein«. Die Angst offenbart das Nichts.« (HEIDEGGER 1929, 29)

Ist es die zu unserer Selbsterkenntnis führende »Bereitschaft zur Angst«, die uns das Bild der Kirche als unsere Rezeptionshaltung anbietet und einfordert?

Bei Berger sind es die »Qual«, das »Leiden« und eben die Angst als Teil unseres »In-der-Welt-Seins«. Und van Goghs Werk wäre dazu gemacht, »damit die Qual der Kirche [...] die unsere werde«. »So enthüllt uns der Maler [...] das Leid aller Geschöpfe. Und durch ihn können wir es auf uns nehmen«.¹³⁸

Das klingt hier zunächst nach einem mysteriösen märtyrerhaften Erlösungsauftrag, der an uns ergeht. Diese letzten Sätze in Bergers Aufsatz klingen heute – in einem neuen Jahrhundert und nach dem Ende des existentialhermeneutischen Denkens – zu kunstreligiös überfrachtet. Forscher wie René Berger wirken wie aus der Zeit gefallen. Es hat etwas Altehrwürdiges, das genauso befremdlich wie zugleich merkwürdig attraktiv bleibt. Uns begegnet das Flair vom second hand Geruch aus den Bücherregalen eines kunstwissenschaftlichen Antiquariats. Und dennoch bleibt das Gefühl, dass Berger uns mit seiner Betroffenheitsrhetorik auf etwas eminent Wichtiges gestoßen hat.

Wenn wir, ausgelöst durch das Werk, plötzlich fundamental von einer unbestimmten Angst befallen und verunsichert werden – so wie der Kirchenbau in Bild für immer von einer unbestimmten Qual befallen bleibt – könnte uns dies zu einer unerwarteten »Selbst- und Seinsvergewisserung« führen.¹³⁹

¹³⁸BERGER 1958, 338, 340

¹³⁹Zitate: BROTJE 2012, 26 (Bd. I); »nichts anderes als ein Weg zu sich selbst« (ASHOFF 1995, 9)

III. Teil:

Morandis *Natura morta*

Zuerst: das Andrängen des Graus

Michael Brötje hatte sich nicht nur mit van Goghs *Stuhl* beschäftigt. Er widmete auch einem anderen Stilleben seine ganze phänomenbezogene Aufmerksamkeit. Es ging ihm dabei um die Malerei Morandis (1890–1964). Die Dinge stehen dort scheinbar ganz einfach aufgereiht. Brötjes Beschreibung der Anschauungserfahrung ist nun so aufgebaut, dass nicht zuerst die Gegenstände erkannt werden. Es sei stattdessen »Genau umgekehrt«, zunächst sei »da als primäre Setzung die Bildebene – diese erfährt zuallererst eine immanente Differenzierung« in zwei verschieden breite Horizontalstreifen.¹⁴⁰

¹⁴⁰BRÖTJE 1993, 49



Giorgio MORANDI: *Natura morta*, 1956. 30,5 x 40,5 cm, Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Winterthur

»Giorgio Morandi war wohl der strengste Stillebenmaler aller Zeiten. Im Laufe seines langen Lebens malte er immer wieder das gleiche Dutzend Objekte: seine Flaschen, deren Glas er weiß oder rot anstrich, bevor er sie auf die Leinwand malte, seine Kaffeekanne, seine beiden Krüge, seine Karaffe, seine getrockneten Blumen, seine Muscheln. [...] Morandis Blick hing von einer gewissen Ruhe ab.« (J. BERGER 2000; Übers. js)

Wichtig ist dabei, dass uns unmittelbar klar ist, dass in diesem Fall keine realistische Standfläche und auch keine Rückwand als ein räumlicher Hintergrund gesehen werden kann. Stattdessen teile sich die Bildebene zunächst in sich selbst in zwei voneinander verschiedene »Seins-Sphären«.

Diese anfängliche Differenzierung kann erst einmal nur registriert werden, als was sie »gilt«, ergibt sich uns erst und »alleine durch die Gefäße«.¹⁴¹ Dabei hat unser Sehen die Objekte immer schon in den unteren Graustreifen »eingetaucht« und schwebend, statt auf einer Tischplatte stehend, wahrgen-

¹⁴¹Zitate: BRÖTJE 1993, 49

¹⁴²BRÖTJE 1993, 49

¹⁴³EBD. 50

¹⁴⁴BOEHM 1993, 35,
2008, 36

»Die Evidenz dieser Zeichnung verdankt sich mithin keinen externen Bezügen, so sehr diese möglich sind.« (EBD.)

¹⁴⁵BRÖTJE 1993, 51 (vgl. auch die »Keimung« bei van Gogh: hier S. 9)



¹⁴⁶BOEHM 2008, 35

¹⁴⁷EBD. 34



¹⁴⁸Zitate: J. BERGER
2000: »on the frontier
of existence«

nommen. Dieses *Wie* des Eingetaucht-Seins in den Grund ist quasi das eigentliche Thema des Bildes. Daher handelt es sich für unsere Anschauung auch nicht um ein Stillleben im eigentlichen Sinne – eher wieder um ein »Prozess-Erleben«.¹⁴²

Schon bei der kleinen weißen Flasche wirke die »helle Aussparung« ihres Halses wie freigeekämpft »gegenüber der von außen andrängenden Grausubstanz«.¹⁴³ Brötje wies darauf hin, dass man nur hilfswiese und zur Verständigung von »Flasche«, »Krug« usw. reden sollte. Im gleichen Zeitraum bemerkt Gottfried Boehm in diesem Zusammenhang ebenso eine »vorprädikative Stille«. Die Dinge nicht benennen! Einem »Auge, das nicht vergessen könnte, was es weiß, bleib[e] das Glück verschlossen, das Morandis Zeichnungen dem aufmerksamen Betrachter antragen«.¹⁴⁴ Überhaupt gleichen sich die Texte von Brötje und Boehm deutlich – mit methodischen Differenzen.

Dieses lastende Andrängen des Ebenengraus an die linke Flasche führe auch dazu, dass die Konturen überall ein »leises Zittern« zeigen. Aus der bedrängten »Zelle« des Flaschenbauchs unten entwickle sich zu Beginn des Flaschenhalses »ein empordrängender Strang, der die dunkel-verfestigte Grausubstanz oberhalb gleich einer Kruste durchbricht«.¹⁴⁵

Boehm hatte an seinen Morandi-Bildbeispielen allgemein eine »Schwelle«, an der »Sichtbares aus dem Ungeformten hervorkommt oder in ihm verschwindet«, thematisiert. So komme es zu einer »Berührung von Ansicht und Grund«.¹⁴⁶ Allerdings erspart er sich die existentialphilosophische Tiefgründigkeit, die zuvor herrschte. Eine moderne, entmythologisierte Kunstwissenschaft verneigt sich lange schon den Rückgriff in die gespenstische deutsche Bild-Grund-Metaphysik. Allerdings geht damit auch manches verloren.

Brötje blieb dagegen aber näher am Bild und verfolgt Morandis Figuration äußerst genau: Es geht nicht nur ganz pauschal um eine Bildnerie eines »niemals beendeten Hervorkommens«,¹⁴⁷ denn solche Verallgemeinerungen verpassen das ganz konkrete und präzise Geschehnis: Wir können im Einzelfall genau sehen, wie dieser »Flaschenhals« hier unmittelbar das Verhalten des »Hineinwachsens« in die lichte und hellere obere Schicht hinein aufzeigt. Dass sich damit zugleich eine erste Bildräumlichkeit einstellt, dürfe nicht wundern. Denn hier entwirft sich das Bild zugleich selbst hin auf das, was es nicht ist – hin auf die Illusion, Gegenstände vortäuschen zu können.

Wenn auch der englische Kunstkritiker und Schriftsteller John Berger bei Morandi von »der Grenze des Daseins« spricht, dann ereignet sie sich hier für uns vor unseren Augen. Die Objekte scheinen demnach »kurz vor dem Verschwinden zu stehen. Nicht, dass sie schwach oder weit weg wären«, so Berger. »Vielmehr sind sie schwerelos«. Wie wir noch sehen werden, entsteht diese Schwerelosigkeit, die der Betrachter spürt, dadurch, dass die Dinge im Bildgrund liegen, statt irgendwo sachlich »richtig« zu stehen.

Wenn Berger weiter davon spricht, dass in den Stillleben der »Prozess« zum Ausdruck kommt, in dem »das Sichtbare erst sichtbar wird, bevor das Gesehene einen Namen bekommen oder einen Wert erhalten hat«¹⁴⁸, dann

erinnert hier vieles an die *Bauernschuhe* van Goghs und an Heideggers und Gadamers Anschauung der Phänomene. Denn Letzterer hatte schon davon gesprochen, dass wir »die Dinglichkeit des Dings anders [...] zu verstehen und zu erkennen [haben]. Dies geschehe über den »Weg über das Werk«. ¹⁴⁹

Schon ab den späten 50er Jahren hatte John Berger in vielen seiner Bücher für eine »unorthodoxe«, direktere und Ich-bezogene Bildanschauung plädiert. Ihm bescherte diese couragierte Unkonventionalität, »weit entfernt vom spröden [...] Fachjargon«, große Popularität, die darin gipfelte, dass er ab 1972 in seiner eigenen Fernsehreihe mit dem Titel *Ways of Seeing* ¹⁵⁰ in der BBC zu sehen war. Im Vergleich dazu waren Michael Brötjes anstrengendere Pilgermärsche durch die Bildlandschaften weniger dazu geeignet, eine größere Anschlusskommunikation zu erzeugen. John Berbers »Schlüsse, so gewagt sie ausfallen, vermitteln immer eine behagliche Plausibilität«. ¹⁵¹

An der Grenze des Daseins

Aber was hat es nun mit dieser Schwelle und Grenze zum Dasein auf sich? Von dieser sagt uns Boehm wiederum, »eine sichtbare Welt [trete hier] aus den Konfigurationen« hervor, »die aus dem Abgrund« »entstamm[en]« ¹⁵² Der »Abgrund« ist bei Boehm das Weiß des Papiers, der leere Grund, auf dem Morandi zeichnete.

Bei Brötje erscheint die »Energie des Grundes« einerseits »gefasst« zu einem »Ding im Werden«. Das heißt, dass es schon begonnen hat, sich zu einer »Flasche« zu formen. Andererseits aber bleibt doch dieser »Abgrund«, dieses drohende »Abtauchen« und »Untergehen«, diese Grenze der Existenz der Dinge. Angesichts dieser prekären Lage drängt es uns jetzt, zum mittleren Gefäß hinüberzusehen. Dies geschehe, indem unser Blick vom weißen Strang des Flaschenhalses zur braunen Rechteckkrönung des zweiten Gegenstandes »überspringt«. Dort ist aus dem weißen Flaschenhals ein beiger »Trichter« geworden. An den weißen Strang des Flaschenhalses erinnert hier nur noch der rechteckige braune »Pfropfen« ganz oben. Während wir die erste Flasche ganz unwillkürlich von unten nach oben »aufwachsend« gelesen haben, sollen wir das folgende Gefäß stattdessen von »oben nach unten sich verbreitend« wahrnehmen. ¹⁵³

Das zweite Objekt erscheint dabei dreigliedert und bringt durch die beiden farblich betonten Bogenformen seiner Ränder erstmals ein Volumen aus sich selbst hervor. Daher erleben wir die »goldgelbe warm leuchtende Substanz« auch eher als »Einfließung« und Füllung, die sich hier verdickt angereichert hat. ¹⁵⁴

¹⁴⁹GADAMER 1960a, 112 Vgl. hier S. 29

¹⁵⁰vgl. die Aufzeichnungen der ausgestrahlten Sendungen, die heute z.B. noch auf *Youtube* zu finden sind.

¹⁵¹vgl. zu J. Berger: ASHOFF 1995, 7ff.

¹⁵²BOEHM 2008, 35



¹⁵³Zitate: BRÖTJE 1993, 51

¹⁵⁴EBD.



Detail: zu erkennen sind die fließenden Farbspuren, die auf den Trichterhals zu-
laufen.

¹⁵⁵Zitate: BRÖTJE 1993, 52

¹⁵⁶»...eine Kraft des Evokativen, die in den Bildern aufleuchtet; eine Kraft, die als Sammlung, In-sich-Ruhen und Geheimnis zum Betrachter sprechen kann«.

»...in der Gestalt der Dinge, ihrer äußeren Erscheinung, noch ihr Eigentliches, ihre Wahrheit erkennen zu können.«
(LIESBROCK 1992, 11)

¹⁵⁷BOEHM 2008, 35

¹⁵⁸Zitate: BRÖTJE 1993, 53



Man muss es sich nicht bewusst erklären können, aber auf eine bestimmte Weise wirke nun alles darauf hin, diese »Verdichtungsform« des Goldgelbs als »Essenz« und damit als »höchste Sättigung« zu sehen. Es scheint so als verdichte sich hier die Bildebene zur höchsten Wirkungsform. Unbewusst trägt zu diesem Eindruck auch bei, dass wir den »Trichter« – auch wenn er umgedreht als Teil des Gefäßes erscheint – immer in seiner Einfüllfunktion mitrealisieren. Überdies werde die Fließassoziation auf den »Trichter-Hals« zu durch die feinen Fließbewegungen der Farbe und der Pinselspuren auf der Bildebene ringsum unterstützt.¹⁵⁵

Es reicht folglich nicht aus, die Dinge wie eingefroren in einem vagen Aggregatzustand zu betrachten. Man muss auch die Energien der Formgenese mitsehen und als Wirkkraft in der Gestalt erkennen. »Sprechende Formen«, nannte dies Heinz Liesbrock, der Direktor des *Quadrat Bottrop Museums*. Auch Liesbrock war ein Im-dahl-Schüler und ein guter Kollege Brötjes. Was wir vor uns haben, wenn wir jetzt den leuchtend goldgelben Gefäßbauch betrachten, ist nichts anderes als: »die unbestimmte Leere des Grundes wendet sich ins Greifbare«.¹⁵⁶ Andernorts sagt auch Boehm dies etwa gleichlautend.¹⁵⁷

In dieser Eigenlogik hätte sich damit eine »Füllung des Seins« vor unseren Augen ereignet. Dieser »kostbaren« Selbstverdichtung und Er-Füllung des Bildgrundes in diesem »Ding-Bauch« folge nun aber wiederum eine Blickabkehr: Ein nicht näher zuzuordnender gräulicher »Verbindungsbogen« ziehe unseren Blick wieder weg vom Mittelgefäß zur rechten, dritten Kanne. Diese abbiegende Bogenform ist dafür verantwortlich, dass wir von der Gelb-Füllung aus nicht wieder nach oben über den Trichterhals hinaus ins Bildfeld schauen.¹⁵⁸

Diese Form erhebt sich unmotiviert über die horizontale Teilung der Bildebene. Sie hat die visuelle Funktion, unseren Blick direkt in die Rundung der dritten »Kanne« überzuleiten. Darüber hinaus finden wir von dort – unter Ignorierung dieser Kanne – den Anschluss zum rechten Bildrand. Dies geschieht über den gleichfarbigen »Farbgürtel« am oberen Rand der Kanne.

Diese Kanne erklärt sich zur ersten tendenziell abgeschlossenen, individuellen körperlichen Dingform. Als die niedrigste der drei Gefäße zeigt sie außerdem in ihrem oberen Rund eine Art Vertiefung in ihrem Deckel.

Man muss die flache dreidimensionale Krönungsform dieser Kanne in Anschluss und in Opposition zu den beiden anderen Gefäßen bringen. In dieser Deckel-Vertiefung artikuliere sich nämlich ein ausdrücklicher »Verzicht« auf ein neuerliches Emporstreben in den oberen Teil der Bildebene. Stattdessen komme es nun aber in der Innendifferenzierung der Kanne zu einer vertikalen »Griff«-Bildung nach vorne auf uns zu. Aber nicht, damit wir diesen Griff imaginär ergreifen können, sondern um so eine Distanz zu uns einzuräumen. Das ist der Endpunkt einer Entwicklung, die damit abschließt, dass der Kannengriff uns wiederum zu einer ausgesprochenen »Abstoßungsform« werde.¹⁵⁹

¹⁵⁹Zitate: BRÖTJE 1993, 50

»So ist für das Ich an diesen drei »Gefäßen« der Zyklus des Seins selbst beschrieben – von der Abstoßung durch die Kanne kann es immer nur wieder zur eingeborgenen Keimzelle links [gemeint ist die hochwachsende erste weiße Flasche links, js] zurückkehren.« (BRÖTJE 1993, 54)

In dieser Konstellation sollte uns endgültig klar sein, dass »das Alltägliche umfassendste Bedeutung« gewinne.¹⁶⁰

¹⁶⁰LIESBROCK 1993, 11

Es gibt darüber hinaus viele Statements in diesem existentialistischen Duktus. Solche wie diese etwa: »In anderen Worten: die Objekte, die Morandi malt, kann man nicht auf einem Flohmarkt kaufen.« Denn »es handelt sich nicht um Objekte. Es sind Orte; Orte, an denen eine kleine Sache dabei ist, ins Leben zu kommen.«¹⁶¹ Oder: »Nicht Objekte, sondern Lebensphänomene – man betrachtet sie nicht von außen als so oder so beschaffene Dinge«. Man »fühlt, erlebt sie in ihrem Sich-Bilden«.¹⁶²

¹⁶¹J. BERGER 2000

¹⁶²BRÖTJE 1993, 50

¹⁶³DE CHIRICO 1922 (*Pittura metafisica*)

Und, dass es »immer darum geht, Seinsstrukturen offen zu legen, tiefreichende Zusammenhänge zwischen Entferntestem, denen der Mensch schon lange fremd gegenübersteht«.

Und, dass es ferner darum gehe »an der Gestalt der äußeren Welt [...] die Ganzheit des Wirklichen zu erfahren. Im intuitiven Akt wird das sonst nur Äußere zum lebendigen Gegenüber«. (LIESBROCK 1993, 11, 70)

Wenn Brötje ein Werk von Morandi betrachtete, dachte er gar nicht erst ausdrücklich an Martin Heidegger. Man könnte in diesem Zusammenhang aber recht schnell darauf kommen. Und es gehört zum Diskurs, der hier interessiert. Schon Giorgio de Chirico machte diesbezüglich sehr früh eine tiefgründige Bemerkung. Es verhalte sich nämlich so: Morandi betrachte »eine Gruppe von Objekten auf einem Tisch mit dem Gefühl, das einst die Herzen der Reisenden höherschlagen ließ, wenn sie im alten Griechenland die Wälder, die Täler, die Berge bewunderten, welche den erschreckenden, unerreichbar schönen Gottheiten als Wohnstätte gedient haben sollen«.¹⁶³

»Hellas«, Griechenland, gilt hier als eine besondere historische Landschaft. Hier »lichtete« sich den Menschen der Frühantike das »Sein« »anfänglich« in besonderer Weise.¹⁶⁴

¹⁶⁴»Am Beginn des abendländischen Geschickes stiegen in Griechenland die Künste in die höchste Höhe des ihnen gewährten Entbergens. Sie brachten die Gegenwart der Götter, brachten die Zwiesprache des göttlichen und menschlichen Geschickes zum Leuchten. Und die Kunst hieß nur τέχνη [Technik die in einem Wissen beruht, js]. Sie war ein einziges, vielfältiges Entbergen.« (HEIDEGGER 1953, 35)

Heidegger als Tourist in Griechenland

Wenn Morandi auf seine zu malenden Dinge wie auf eine vergangene Landschaft geblickt haben mag, bedeutete dies, dass er dem Dingsein der Dinge nähergekommen sein dürfte. Voraussetzung dazu war ein gehöriges Maß an Aufmerksamkeit, produktiver Langeweile und stoischer Ruhe.

Morandi verbrachte sein ganzes Leben (1890–1964) abgeschieden auf dem Land in der Nähe von Bologna und unternahm so gut wie keine Reisen. Langeweile fördert auch – ähnlich wie die Angst, die Heidegger durchdacht hatte (vgl. auch hier S. 46) – dass wir unsere Aufmerksamkeit bewusst auf unser Aufmerksam-Sein selbst richten können. In dieser Abgeschiedenheit werden die einfachen Dinge dann poetisch und tiefgründig.

Auch Heideggers Lebensradius war absichtlich überschaubar. Vom Philosophischen Seminar der Universität Freiburg, wo er lehrte, bis zu seinem Domizil, seiner geliebten Hütte in Todtnauberg im Schwarzwald, die er 1922 erstmals bezog, liegen nur etwas mehr als 25 Kilometer. Auch er reiste nur unwillig. Aber zweimal machte er schließlich doch Anstalten, das Land seiner geistigen Sehnsucht, die griechischen Inseln, zu bereisen.

Martin Heidegger gehörte zu den wenigen elitären Griechenland-Reisenden, die ein klar gesetztes Ziel vor Augen hatten. Er wollte die fern und fremd gewordene Welterfahrung des Griechentums »nacherleben«. Er formulierte dabei deutlicher, was wohl auch de Chirico auf der Zunge gelegen haben mag: Nur im antiken Griechenland, in diesem »gewesenen großen Anfang«, habe sich dem Menschen das Sein wie von selbst entborgen. Denn »nur hier in Hellas, wo das Ganze der Welt sich als die φύσις [d.h. die Natur im »anfänglichen Sinn« in ihrem »Aufgehen- und Anwesenlassen«; js] dem Menschen zugesprochen hat«, erhoffte sich Heideggers dieses Nacherleben.

Heidegger war auf der Suche nach den Göttern des antiken Griechenlands. Allerdings waren diese Götter lange schon »entflohen«. Möglich blieb nur das »Andenken an die Abwesenheit der entflohenen Götter« und eventuell ein Erwarten ihrer erneuten »Ankunft« in »gewandelter Gestalt«. Diesen »Fund« hoffte Heidegger bestenfalls »gewährt« zu bekommen.¹⁶⁵

Zweimal war Heidegger investigativ als Pauschal-Reisender in Begleitung seiner Frau per Schiff auf einer Rundfahrt in der »Inselwelt« der Ägäis unterwegs gewesen. Zum ersten Mal im Frühjahr 1962. Während andere auf diese Weise ihren Urlaub verbrachten, verstand dieser seine nicht ganz freiwillige Abwesenheit vom häuslichen Schreibtisch als eine Art philosophische Exkursion¹⁶⁶. Im Praxistest sollte auf diese Weise ermittelt werden, was Heidegger eigentlich gar nicht so genau wissen wollte: Ob nämlich beim »Besuchen« und »Begrüßen« des realen und noch »bestehende[n] Land[es] der Griechen« weiterhin »gewährt ist«, was er ein »gelichtete[s] Verweilen bei dem, was die *Aletheia* [die Wahrheit/Unverborgenheit; js] ist«, genannt hatte.¹⁶⁷

Wenn er also schon einmal unterwegs in den Griechenlanden war, sollte im Rahmen einer Art Experimentalphilosophie herausgefunden werden, was noch übrig geblieben ist von der frühantiken »heilen Welt«.

¹⁶⁵Zitate: HEIDEGGER 1962, 215, 260; 1967, 14

¹⁶⁶dazu sehr zu empfehlen die Texte von: GEIMER 2003 und WOKART 2004, 374ff.

¹⁶⁷HEIDEGGER 1962, 216

Kann angesichts der Landschaft und der Tempel-Werke noch »eine Erfahrung« dessen möglich sein, was die alten Griechen in »ihrem Weltaufenthalt« bestimmt hatte: Ein Verweilen in der Wahrheit: »die *Aletheia*, das entbergende Verbergen?«¹⁶⁸

Genau diese Aufgabe und dieses Entbergungsgeschehen einer sich »Ins-Werk-Setzenden Wahrheit« hatte der Freiburger Philosoph eben auch schon dem Kunstwerk zgedacht. Und zwar bereits schon fast 30 Jahre früher. Die Begehung Griechenlands und die Begegnung mit den »Gebilden und Werken« waren am Ende nur die »gesuchte Bewährung«.¹⁶⁹ »Und was suchten wir«, fragte Heidegger zum Auftakt seiner zweiten Reise: Seine Antwort wird später im Nachhinein lauten:

»...heraus- und zurückzufinden in die einfache Anwesenheit der wenigen großen Dinge. Zurück? Nein, einfach hin zum in sich gegrenzten Gebild und Gewächs und Gebirg, [...] hin vor die aus sich aufgehende Welt, die ihre eigene Zeit mitbringt und jede historisch erklärende Einordnung verweigert, weil sie anderes zu verschenken hat: das entflohenen, aber nicht vernichteten Heilige«.
(HEIDEGGER 1962, 249, 254)

Wenn nun der »Metaphysiker« de Chirico mit Blick auf die Stillleben Morandis auf die einstigen Gefühle im alten Griechenland verwies, hatte er das Erlebnis eines solchen »Aufenthalts in der Wahrheit« schon vor Heidegger angerührt.

Aus dieser Sicht wird auch klar, dass es völlig egal ist, welche realen Dinge Morandi vor sich aufgestellt hatte, um sie zu malen. Es geht nicht und niemals allein um bloße Krüge und Gefäß etc. Der Dichter/Maler schaffe sowieso erst »die wahre Wirklichkeit«. Diese hermeneutische Position ist ein geläufiger und ausschlaggebender Topos.

Heidegger macht sich dies während seines Aufenthalts beim »Griechentum« auf der Insel *Ios* noch einmal ausdrücklich deutlich: Auf *Ios*, genauer auf dem *Pyrgos*-Berg, wird seit langem das Grab Homers vermutet. Aber anstatt sich die Mühe zu machen, den Berg auch hinaufzuwandern, um zumindest an den möglichen Ort der Stätte zu gelangen, bemerkt Heidegger beiläufig, dass man von dort oben vermutlich sogar eine gute Weitsicht »in der Richtung auf Troja« habe. Allerdings wäre es, so schließt er an, eigentlich ganz egal, ob sich das sagenumwobene Troja tatsächlich irgendwo dort draußen befunden habe, denn der blinde Homer habe ohnehin im »voraus und für immer, alle späteren Funde und alles tatsächlich noch Vorhandene übertreffend, die wahre Wirklichkeit gestiftet«.¹⁷⁰ Jede konkrete Suche nach der untergegangenen sagenhaften Stadt wäre demnach nichts als archäologischer Übereifer. In diesem Sinne wäre es wohl auch eine verzichtbare Kraftverschwendung gewesen, das vermeintliche Grab Homers tatsächlich aufzusuchen.

¹⁶⁸Zitate: HEIDEGGER 1962, 232f., 240

»Gab Olympia den gesuchten Einblick in das Eigene der griechischen Welt? Ja und Nein. Ja, insofern der sanfte Andrang seiner sich lichtenden Ferne unmittelbar aus den Bildwerken sprach. Aber sie standen im Museum. Deshalb nein«.
(EBD. 224)

¹⁶⁹HEIDEGGER 1962, 233

¹⁷⁰HEIDEGGER 1962, 258

Noch einmal »eine Welt aufstellen« (vgl. hier S. 13)

Das Gedichtete und Gemalte stellt also unabhängig von seiner empirischen Wirklichkeitsreferenz als Werk eine eigene Welt auf. Daher kann man sich vorstellen, dass es letztendlich ähnlich unsinnig wäre, in Morandis Bildwelt nur sachliche Objekte wiederzuerkennen. Manch einer könnte so versucht sein, einen Satz aus Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz umzumünzen und anzuschließen. Dieser würde dann hier in Abwandlung lauten:

»Aber all dieses sehen wir vielleicht den Krügen und Gefäßen [dem Schuhzeug; im Orig.] nur im Bilde an.« »Im Werk handelt es sich nicht um die Wiedergabe des jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, wohl dagegen um die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge.«¹⁷¹

¹⁷¹HEIDEGGER 1935,
19

Man weiß von Heidegger selbst bereits, worin das Wesen des Kruges als Ding besteht. Wenn man ihn nicht einfach als Behälter, als »Zeug«, benutzt, dann bestehe sein Wesen darin, Nähe und Verweilen zu gewähren.¹⁷² Angesichts dieses Denkens könnten wir auf die Idee kommen, dass Morandi nun seinerseits die Dinge ganz offensichtlich so zeigt und versammelt, dass wir sie uns nie als irgendwie nützliche Gebrauchsgegenstände vorstellen könnten. Darin ist sich die Forschung auch lange schon einig. Aber dann? Was macht man aus dem Befund und wie erlangen die Werke ihre erkenntnistiftende Funktion und ihre entselbstverständlichende Dimension?

¹⁷²DERS. 1950, 170

»Wirklich so schauend, uns öffnend für die Gegenwart der Dinge, tun wir mehr als sie bloß anzustarren. Wir entdecken eine andere Wirklichkeit, aber in ihr zugleich eine verwandtschaftliche Ebene.« (LIESBROCK 1992, 27)

Wann wird Morandis subtile Arbeit selbstbedeutsam?

»Wenn man nur weiß, wie sie anzuschauen sind [...]. Vertraue, dass Du etwas sehen wirst, wenn Du nur lange genug davorstehst. [...] Dann werden die Dinge langsam in dein Bewusstsein sinken und ein Gewicht erlangen, eine Bedeutsamkeit.«
(Joel MEYEROWITZ, zitiert bei LIESBROCK 1992, 27)

Georg Picht schrieb dazu, dass ein Maler »nicht eine bloße Reproduktion« liefert. »Er bringt zum Aufleuchten, wie dieser Gegenstand sich von sich her zeigt«. Dass »Kunst uns das Phänomensein von Phänomenen zur Anschauung bringt« wird erst möglich gemacht durch »die Phänomenalität der Kunst«.¹⁷³

¹⁷³PICHT 1973, 369;
vgl. hier S. 39

Ein Beispiel hierfür wäre Morandis kleine Dingwelt aus Flaschen, Krügen und Töpfen. Ist sie so erfahrbar wie eine griechische Landschaft, deren Belastbarkeit zu studieren Heidegger aufgebrochen war?

¹⁷⁴HEIDEGGER
1962, 260

Bezüglich dieses Unterfangens konstatierte Heidegger während seiner Reise trotz oder bei aller »echten Begeisterung«¹⁷⁴ für die Welt und Werke der Antike außerdem auch noch eine »Flucht der Götter« und, sehr wahrscheinlich, die realgeschichtliche Unmöglichkeit, einem für immer verlorenen »Weltzustand« noch einmal nahe zu kommen.

Dabei geht es gerade nicht notwendigerweise um das Bekenntnis zu irgendeinem Götter- oder Gott-Glauben. Unabhängig davon geht es erst

einmal nur darum, in Betracht zu ziehen, dass (Bild-)Zeichen auf ein »Transzendentes« hindeuten können. Aus Heideggers Sicht der Dinge ist das Dasein des Menschen vom Denken und Sprechen über die Götter oder einen Gott existentiell fundamental mitverfasst.¹⁷⁵ Oder mit Georg Picht anders reformuliert: »Das Absolute ist eine Potenz, die man nicht dadurch loswird, dass man nicht mehr an sie glaubt.«¹⁷⁶

»Die Götter Griechenlands und ihr oberster Gott werden«, so Heideggers Vorbehalt zu Beginn der Kreuzfahrt, »wenn sie je [noch einmal] kommen, nur verwandelt in eine Welt einkehren«¹⁷⁷, die sie verdrängt oder vergessen hat. Auf diese Zeit eines erneuerten Idealzustands hinzuwarten, ist das Opportune. Heidegger begnügte sich bekanntlich währenddessen – quasi als »Brücke ins Geisterreich« – mit der immer wieder neu einsetzenden konzentrierten Lektüre der feierlichen und naturreligiösen Dichtung Hölderlins.

Wer nicht warten kann oder wer ebenfalls der Meinung ist, dass sich eine »ursprüngliche Offenheit des Seins« nicht noch einmal in Hellas und der griechischen Kunst einstellen wird, könnte stattdessen eben versucht sein, sich abermals auf ein Werk Morandis einzulassen.

Vielleicht stellt sich dann übertragen auf Morandi das ein, was Heidegger selbst bekanntlich erst 1974, sehr spät also, und immer noch ausharrend, über seine Begegnung mit der Malerei Paul Cézannes bemerkt hatte:

Zusammengefasst: »In Cézannes Werk ist die metaphysische Differenz zwischen Seiendem und Sein, zwischen Anwesendem und Anwesenheit überwunden.« In dessen Malerei gehe es Heidegger zufolge nicht mehr um die Darstellung von Anwesendem in seiner Anwesenheit als bloß Seiendes, sondern als Geschehen eines sich gebenden und darin immer auch entziehenden Seins,¹⁷⁸ einem »Aufgehen- und Anwesenlassen«.¹⁷⁹

Selbstbeobachtung!

Zuwarten... und noch einmal genauer hinsehen. Es muss einen misstrauisch machen, wenn hier auf diesen Seiten schon so lange keine Abbildung eines Gemäldes mehr nötig war. Dies spricht vielleicht für zu kopflastige Projektionen. Philosophenschach statt Erlebniskunst.¹⁸⁰

¹⁷⁵Prägnant: »Dass die Götter gewesen sind, heißt nicht, dass es sie zu einer historisch bestimmaren Zeit einmal gegeben hat, sondern dass man sich noch nicht einmal atheistisch verstehen kann, ohne von ihnen zu sprechen: die Rede von den Göttern bildet ein integrales Moment des Selbstverstehens auch dann, wenn man nicht mehr an sie glaubt.« (FIGAL 1992, 135)

»Weder schaffen die Götter den Menschen noch erfindet der Mensch die Götter. Die Wahrheit des Seyns entscheidet »über« beide, indem es [das Seyn] nicht über ihnen [den Menschen und Göttern] waltet, sondern zwischen ihnen.« (HEIDEGGER 1938/39, 235)

¹⁷⁶PICHT 1973, 196

¹⁷⁷HEIDEGGER 1962, 216

¹⁷⁸Heidegger, vgl. dazu SEUBOLD 2006, 301f.; DERS. 1996, 103ff.

¹⁷⁹HEIDEGGER 1962, 260

¹⁸⁰»Nun muss aber der metaphysische Gedanke, soll er begründet sein, im Gegebenen seinen Halt haben. Die [ästhetische] Erfahrung ihrerseits hat sehr wohl die Möglichkeit, über die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit hinaus zu dringen«, »hinauszu-reichen«. (WEISCHDEL 1952, 10ff.)



Giorgio Morandi (Photographie: Herbert LIST, 1949) und »das Rätsel der Dinge«. (DE CHIRICO 1922, 269)

¹⁸¹vgl. dazu: DE MAN 1979

Dazu schon Heidegger allgemein:
»Denn kritisch Denken heißt: ständig unterscheiden zwischen dem, was für seine Rechtfertigung einen Beweis erfordert, und dem, was für seine Bewährung das einfache Erblicken und Hinnehmen verlangt.«
(HEIDEGGER 1964, 41)

¹⁸²Zitate: BRÖTJE 1990, 83; vgl. hier S. 29f.



Manipuliert: *Natura morta*, mit dem entfernten hellgrauen Verbindungsbogen zwischen den Gefäßen (js)

¹⁸³vgl. GADAMER 1960a, 112

Kann man ein Bild auch gänzlich ohne Theorieanleitung, nur so, betrachten? Gibt es für die Kunstwissenschaft überhaupt das, was der amerikanische Literaturprofessor Paul de Man in Abwandlung zur Praxis seines »close reading« als »mere looking«, als »bloßes Schauen« bezeichnet hätte?¹⁸¹

Michael Brötjes intuitives, seelisch eingestimmtes Verstehen ist so ein unvoreingenommenes Kunsterlebnis. Und René und John Bergers scharfsinnige ästhetische Erfahrungen stehen gleichfalls für diese voraussetzungslose Kunstauffassung. Heidegger aber rückt das Werk in den Horizont seiner Daseinsanalyse, um so seine »Wahrheiten« zu entbergen.

In Morandis Werk ist da immer noch diese intuitiv registrierbare Auffälligkeit: Es betrifft diesen »hellgrauen Verbindungsbogen« und darunter diesen dunklen Raum zwischen den beiden Gefäßen, der wie ein optischer Keil wirkt. Das Ölbild ist relativ klein und der unmotivierter Bogen fällt deswegen ins Auge. Verstört er uns? Brötje war mit den Zuständen der »Verstörung« vertraut.¹⁸² In diesem Bild veranlasst das Phänomen zunächst auch noch zu einer Ich-bezogenen Reaktion.

Uns macht die graue Farbbahn darauf aufmerksam, dass wir uns anlässlich ihrer Existenz beim Sehen selbst beobachten: Wir fragen uns nicht nur, ob wir sie gegenständlich und sachlich in den Motivzusammenhang einordnen und integrieren können, sondern stellen darüber hinaus bewusst fest, dass wir uns dies gerade jetzt fragen. So stellt diese Zone wohl eine Hier-und-Jetzt-Beziehung zwischen uns und dem Bild her. Sie stiftet nicht alleine den Übergang vom mittleren zum äußeren Gefäß. Die irritierende graue Farbbahn spannt überdies den Bogen zur Frage, wie wir – sachlich oder phänomenologisch – sehen und wie wir das Gesehene deuten.

Wenn wir dieses Aktbewusstsein des Sehens gegenüber der unplausibel bleibenden Bogenform aufbringen, dann ist jede Konzentration auf das »Dingsein der Dinge«¹⁸³ durch dieses verbindende Detail einerseits »jäh« unterbrochen. Aber vielleicht wäre Heidegger – hätte er das Werk je betrachtet – andererseits vor dem Bild auch eingenickt, wenn es diesen grauen Bogen-Keil-Zwischenraum nicht gäbe. Das Bild wäre tatsächlich zu spannungslos ganz ohne diese graue Erhebung. Damit soll nicht gesagt werden, der Streifen wäre ganz selbstreflexiv nur deshalb da, weil das Bild gewusst hätte, dass es ansonsten wahrscheinlich zu »einfach« wirken würde.

Irgendetwas, was wir schon lange erlebt aber noch nicht in ein Verständnis umgesetzt haben, hat es damit auf sich. Brötje gab bei einer anderen Gelegenheit einen Hinweis:

Dabei kam er zu der »Seherkenntnis«, dass es in Bildern absichtlich eine »Nicht-Übereinkunft von Erscheinungswelt und Ebene« gäbe.¹⁸⁴ Auch der graue Farbbogen lässt sich optisch nicht reibungslos in die dargestellte Bildwelt integrieren. Wir können ihn nicht »hinter« den Gegenständen verorten und auch nicht auf einer »Höhe« mit ihnen. Er hat keinen Platz im Endlichen der weltlichen Dinge, die dort vom Bildgrund her zur Erscheinung kommen.

184BRÖTJE 1990, 84

Wir können das Phänomen damit »unausweichlich« nur als gegenläufige, »transempirische« – die bekannte Gegenstandswelt überschreitende – »Instanz der Bildebene« selbst ansehen¹⁸⁵. Brötje formulierte dies mit der bereits bekannten Emphase, drückt sich dabei allerdings etwas umständlich aus. Gemeint ist damit zum wiederholten Male Folgendes: Zum einen ziehe sich der Bildgrund zurück, indem er die Dingwelt zur Erscheinung kommen lässt. Andererseits hebe er sich in einer Selbstbetonung als diese Instanz an entscheidender Stelle noch einmal hervor. Dies geschehe nicht irgendwelcher artistischer oder medienkritischer Selbstreflexivität wegen. Im Gegenteil. In der Bildlogik Brötjes bedeutet dies – etwas umständlich formuliert – dies:

185EBD. 124

»Gerade in dem Maße wie mir das *Versagen* der Welt in der Bildung eines immanenten Sinnzusammenhangs an der »Verstörung« gewiss wird, bewahrheitet sich mir zugleich das *Vermögen* der [Bild-]Ebene, als fortbestehende Einheit aller Ordnungswidersprüche, die Sinnrelativität eben dieser Welt, zu übergreifen und aufzufangen.«
(BRÖTJE 1990, 84)

Mit dem »Versagen der Welt« ist die produktive Unfähigkeit gemeint, im Gemälde eine fehlerlose Wiedergabe der Wirklichkeit liefern zu wollen. Stattdessen ist das Erscheinende unwiderruflich abhängig und aufgehoben in »dem anderen »Einen«, das sich uns jetzt und hier unergreifbar entgegenhält.«¹⁸⁶ Gemeint ist mit dem »Einen« immer wieder der Bildgrund und die Bildebene in ihrer Stellvertreterfunktion für das Übergreifende. In diesem Sinne können wir den mysteriösen Farbbogen nicht im herkömmlichen Sinne verstehen, begreifen aber dennoch den Grund seines Auftretens. Er übergreift und relativiert die dargestellte Ding-Welt. Er behauptet und betont den Bildgrund von neuem. Brötje hätte wohl gesagt: Es zeigt sich in ihm, was »antipodisch zum Irdischen noch als andere, transzendente Instanz an-west«.¹⁸⁷

186Zitate: BRÖTJE 1990, 83

Diese »Verstörung« führt zu einer partiellen »Entwicklung« der Dingwelt im Bild. Die »desillusionierende Vorhaltung« – die Verstörung – durch den grauen Bogen weckt die zur Illusionsbildung gegenläufige Gewahrung der alles Gegenständliche durchstreichenden »Selbstgeltung der Bildfläche«. Der Graustreifen wäre so ein freigesetztes und flüchtiges Indiz außerhalb der Logik der Repräsentation.¹⁸⁸

187DERS. 2012, 10

Das Bild würde damit einen gegenläufigen und konterkarierenden Eingriff in sich selbst vornehmen. Aber dieses kleine abweichende Detail, das so einerseits ein zu voreiliges Verstehen unterläuft und verhindert, verstärkt hier andererseits gerade wieder unsere Konzentration und Aufmerksamkeit auf die Entstehung des Bildes und das Hervortreten dessen, was im Bild erscheint.

188Zitate: DERS. 1990, 15

Die Gefäß-Folge als »Symbol« oder Metapher?

Schlussendlich artikulieren die drei Gefäße in ihrem So-Sein und in dem Zusammenhang, den sie gemeinsam stiften, so Brötje, »die je nur möglichen grundsätzlichen Realisationsstufen individueller körperlicher Existenz«. ¹⁸⁹ In diesem Sinne wäre Morandis Bild ein einzigartiges Symbol oder eine große Metapher. Einzigartig deswegen, weil die Symbol-Bedeutung erst mit dem Bild aus sich selbst heraus überhaupt entsteht. Es ist »das Eigenvermögen des Kunstwerks, in sich Symbole zu setzen«, die ohne »externes Entschlüsseln und Wissen« auskommen. Morandi schuf so eine »ereignishafte, lebendige Symbolik« in der Werkerscheinung. Diese wird nur und erst in der Anschauung »erlebnisreal«. ¹⁹⁰ So sei »für das Ich an diesen drei Gefäßen der Zyklus des Seins selbst beschrieben« ¹⁹¹.

Wie schon erwähnt ist auch Gottfried Boehm ein wirklich vorbildlicher Analytiker der Werke Morandis, wenn er etwa betont, dass die Gefäße sich oft untereinander »verschwistern« würden und »[aus]tauschen«, oder, dass sie »Kanäle bilden würden, in denen sich optische Energien wie in komplexen Leitungssystemen verteilen« und »um so mehr dann, wenn die umliegende Fläche da und dort in die Gefäßform eindringt, mit ihr kommuniziert«. Dem ehemaligen Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Basel gelingen ausgezeichnete Aufzeichnungen zum zeichnerischen und malerischen Werk Morandis. Boehm wählt genau die gleiche »Eingangsbefindung« wie Brötje, wenn er bemerkt, »mitunter verschwinde[] geradezu die Unterscheidung zwischen Fläche und Ding, Bildgrund und Figur«. ¹⁹² Er kommt sogar zu einem Fazit, das ganz nach Brötje klingt, wenn er unterstreicht, dass die Bilder ein Durchblicken »auf ihren unbestimmten Grund« erlauben würden«. »Von dort her kommt uns der Sinn [...] überzeugend und lebendig entgegen«. ¹⁹³

Aber es gibt dann doch noch einen entscheidenden Unterschied: Auch Gottfried Boehm stellt – wie John Elkins es bezogen auf »Kunsthistoriker und Kritiker« insgesamt formuliert hatte – »im allgemeinen lieber Theorien über die Art der Markierungen auf«, als einzelne Markierungen dann auch mit der gebotenen Aufmerksamkeit zu studieren. Mit Markierungen meinte Elkins die einzelnen Zeichenphänomene auf der Leinwand, die im Detail genau betrachtet werden müssen. ¹⁹⁴ Boehm widmet seine Aufmerksamkeit also mehr dem allgemeinen Vorgehen Morandis und weniger den einzelnen Spuren und Phänomenen im Bild, die durch das Verfolgen seines Konzepts erst ganz einzigartig erzeugt werden. Daher kann er auch nicht danach fragen, was ein bestimmtes einzelnes Morandi-Bild wirklich zu »erzählen« hat. Brötje dagegen hatte das einzelne Bild mit den drei Gefäßen sogar »öffentlich« befragt.

Denn es gab einen der wenigen Fälle, in denen Michael Brötje methodologisches Asyl erhalten hatte. Einmal etwa fand er bildtheoretischen Unterschlupf bei seinem feinsinnigen Fachkollegen Hans Liesbrock, der ebenso fokussiert auf eine Einzelwerkanalyse insistierte. Liesbrock war damals im Jahr

¹⁸⁹BRÖTJE 1993, 54

¹⁹⁰Zitate: DERS. 2012, 126f. (Bd. I)

¹⁹¹DERS. 1993, 54

¹⁹²BOEHM 1993, 18f. »Dazu rechnet zum Beispiel der zwei- oder dreigeteilte Grund (*Fondo bipartito* oder *tripartito*) [...]. So lässt sich zum Beispiel die untere Fläche räumlich »tief« lesen, zugleich aber auch als rechteckiges Feld«, »auf dem das obere Rechteck ruht«.

¹⁹³DERS. 2008, 36

¹⁹⁴ELKINS 2007, 139

1993 Leiter des renommierten *Westfälischen Kunstvereins* in Münster. Von diesem eingeladen kuratierte Brötje die Ausstellung *Fragen an vier Bilder* mit, die sich tatsächlich auf nur vier speziell ausgewählte Gemälde konzentrierte¹⁹⁵ und dem verstorbenen Max Imdahl gewidmet. Vier Gemälde, sonst nichts! Das Werk von Morandi mit den drei Gefäßen war eines davon. Das kleine Bildchen wurde eigens aus der Sammlung des Kunstmuseums Winterthur ausgeliehen, um – ganz alleine an einer Wand – konsultiert werden zu können. Brötje setzte darauf, dass sich bei den Betrachtenden in der asketischen Direktkonfrontation ganz intuitiv und im Dialog mit dem Phänomen das Erlebnis einstellen würde, vom dem hier die ganze Zeit die Rede ist. Ob dies auch der Fall war, wurde nicht protokolliert und ist daher nicht überliefert.

Bestenfalls sahen und erlebten die Ausstellungsbesucher dann das, was schon Karlheinz Lüdeking vor dem Hintergrund von Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz ein Jahr zuvor formuliert hatte: Zu van Goghs Stilllebenmalerei schrieb er damals, dass der Künstler »den Dingen nicht anmaßend und herausfordernd entgegen[tritt], sondern hervorbringend«.¹⁹⁶

¹⁹⁶LÜDEKING 1992,
244

»Er lässt sich auf die Dinge ein, er formt ihr Bild nicht nach seinen eigenen Vorstellungen, sondern ermöglicht den Dingen, sich selbst – sozusagen durch ihn hindurch – zu entfalten. [...] Sie kommen vielmehr ›direkt – unvermittelt – zur Erscheinung, als ›das Sich-Zeigende‹, das sich selbst einfach sehen lässt.«
(LÜDEKING 1992, 244)

Dies trifft auch eins zu eins auf Morandi zu, womit sich der Kreis dieses Textes um van Gogh und Morandi herum schließt.

IV. Teil:

Rückblick auf Chardin und ein Nachgang

Die »Verschmutzung der Erscheinung«

»Es bedarf einer langwierigen und immer vom Scheitern bedrohten Analyse«, lässt uns Michael Brötje wissen. Dabei ist es nun aber so, dass diese Analyse im Falle der Stillebenmalerei von Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) zu einer erstaunlichen und unerwarteten Wende findet. Denn bisher war der Bildgrund stets »die Bewahrheitungsdimension«¹⁹⁷ dafür, dass es etwas gibt, was die im Bild »geschöpfte Welt« immer schon übersteigt. Und gleichzeitig ist der Bildgrund die Instanz, die diese Bildwelt auch »wieder auf sich zurücknimmt.«¹⁹⁸

In der Malerei Chardins aber scheint dies grundsätzlich anders zu sein. Es sieht so aus, als werde das Seiende, das sich im Kunstwerk zeigt, nicht mehr transparent auf den »Schöpfungsgrund des Bildes«. Es ist, als ob die Dinge ihre »Hinterfangenheit« von Transzendenz verlieren würden. Stattdessen erscheint es hier so, als sei der Grund bei Chardin im Gegenteil verantwortlich für eine »Maximalsteigerung der Verschmutzung der Erscheinung«!¹⁹⁹

¹⁹⁷Zitate: BRÖTJE
2012, 121, 118

¹⁹⁸DEBS. 1990, 132;
vgl. z.B. auch hier
S. 36

¹⁹⁹DEBS. 2012, 113



Jean-Baptiste Siméon CHARDIN: *Birnen, Nüsse und Weinglas*, um 1779. 33 x 41 cm, Öl auf Leinwand. Louvre, Paris

»Natürlich kennt die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts [...] die Eintrübung, Schummrigkeit des Raums, die Schmutzigkeit des Bodens, der Wände...«
 »Aber hier handelt es sich stets um Zustandscharakterisierungen der spezifischen Örtlichkeit, [...] der sachlichen Oberflächenbeschaffenheit der Dinge und Stoffe, nicht aber wie bei Chardin um ein allwaltendes Seinsphänomen.« (BRÖTJE 2012, 117)

Brötje zeigte sich beunruhigt. Diese »Verschmutzung« sei nun bei weitem keine oberflächliche, sondern sie »dring[e] in die Gegenstände ein« und greife sie an. Was damit einsetzen soll, sei ein »befremdlicher Effekt« der Zersetzung der Form und der »Zernagung« der Dinge, wie etwa einer Kanne oder von Früchten. Wahrnehmbar sei eine »zerfressende Durchlöcherung«, die sogar noch das klare Glas der abgebildeten Gefäße ergreife und ihre »innewohnende Verderbnis« erschaubar mache. Diese intuitiv sofort einsehbare Verunreinigung bewirke schließlich und letztendlich »eine Auflösung des Gegenstandes hin zur Verschmelzung mit dem wabernden Hintergrund«. So verliere zum Beispiel ein Rotweinglas in einem Chardin-Bild »seine Präsenzgestalt« und drohe »vom Hintergrund verschluckt zu werden«.²⁰⁰

²⁰⁰Zitate: BRÖTJE 2012, 99f.



CHARDIN: *Der Silberbecher; Fette Mahlzeit und Küchengerät; Birnen, Nüsse und Weinglas*, jeweils Details.

Diese Verschmutzung »frisst« an den Bildelementen derart, dass selbst [...] ein glatter Metallkörper wie hier der Silberbecher eine poröse Erscheinung gewinnt. Die Dinge unterliegen durch sie einer potentiellen Gestaltdiffusion, mehr oder weniger starken Zersetzung«²⁰¹.

²⁰¹EBD. 98f.

Das alles sei auch keine irgendwie nur rein stilistische Veränderung, sondern das Phänomen sei bei weitem gravierender: Alles fließe »zusammen in einer nicht bloß graduell, sondern radikal gewandelten« »Wesensprägung des Seienden«. Was wir ganz existentiell involviert vor uns haben, sei ein »tiefgreifender Umbruch in der Wesensauffassung des Seienden«.

Was Chardins Stillebenmalerei vom Frühwerk bis ins Spätwerk demnach zutiefst ausmache, sei die »Hervorsetzung einer prinzipiellen Zwiesichtigkeit alles Seienden«.²⁰²

²⁰²Zitate: EBD. 98f., 234, 115

²⁰³WEISCHEDEL 1952, 48

²⁰⁴BROTJE 2012, 115

²⁰⁵DIDEROT: *Salon de 1763, 1765*; zitiert bei HOFMANN 1996, 1145

²⁰⁶BROTJE 2012, 100;
vgl. auch Weischedel:
»Die Kunsterfahrung macht es auch möglich, das Wesen des Absoluten in gewissem Umfange zu bestimmen. [...]. Das erste ist, dass alles von ihm abhängt, in ihm gründet.«
»Urgrund«.

»Zum zweiten [...], dass das Absolute das Sein verleiht *Ursprung* ist.

»Das dritte besagt, dass die Dinge und die Werke nur so lange im Sein verharren können, als das Absolute ihnen seine Anwesenheit nicht entzieht. Hält es mit seinem Gründen an sich, so müssen sie ins Nichts versinken. So ist das Absolute zugleich *Abgrund*.«
(WEISCHEDEL 1952, 58f.)

Man ist erstaunt! Wie gewinnt man diesen Eindruck? Wieso sollten wir es nicht länger mit einem »Schöpfungsgrund« zu tun haben? Wir hatten uns schon daran gewöhnt, im Bild eine »Tiefe« »als den Ursprung der Dinge« zu erblicken.²⁰³ Wieso ist stattdessen hier nun alles nur noch »verschmutzt«? Und weshalb ist das, was vorher ein Hervorkommen »aus der alles bedingenden Erstsetzung der Bildebene« war, nun quasi über Nacht, zu einem »Steckenbleiben« der Gegenstände im unreinen »Hintergrund« geworden?²⁰⁴ Was ist hier los?

Man erinnere sich in diesem Zusammenhang daran, dass bekanntlich schon der Aufklärer Denis Diderot 1763/1765 entdeckt hatte, dass die Malerei Chardins »mindestens zwei verschiedene Physiognomien (sprich Lesarten) aufweist«. »Aus richtigem Abstand wird seine Gegenständlichkeit ablesbar, aus falscher Distanz ›tout se brouille‹ und man sieht nur den amorphen Keim der Forminhalte.«²⁰⁵

Für eine Existential-Hermeneutik á la Michael Brötje ist das Ganze keine Frage der Distanz zum Bild. Und es geht auch in der Sache nicht alleine darum, dass Chardins besondere Malerei »den Beschauer veranlasst, sich seinerseits im Sehen dessen, was im Bild zu sehen ist, ins Sehen wie in einen Ausnahmezustand visueller Erfahrung zu vertiefen.«* Das wäre zu koloristisch gesehen und zugleich nicht phänomenologisch genug. Für Brötje gibt es in den Bildern nicht nur unscharfe Konturen, sondern ein echtes Drama: »Was sich vor Augen abspielt«, sei »der Kampf zwischen der Entborgenheit des Seienden aus dem Absoluten [...] und der widerstreitenden Verderbnis desselben [des Seienden] durch die ›Verschmutzung‹, die zersetzende ›Macht der Finsternis‹.«²⁰⁶

Dieses sich vor unseren Augen abspielende Drama kann vielleicht nur sehen, wer sich nicht nur für die Malweise interessiert, sondern auch für das konkrete so-und-nicht-anders arrangierte Bildinventar: Man muss sich für die einzelnen ›Dinghelden‹ zu interessieren beginnen.

Der eigenbrötlerische Brötje versuchte genau dies, nämlich, die Einzelheiten in ihrer je vollkommen singulären Ausprägung zu verstehen – wenn auch gewissermaßen in einem leichten theologischen Wahn.

Die Dinge stehen für ihn in Chardins Stilleben auch nicht emblematisch, symbolisch oder allegorisch für etwas anderes. In dieser Hinsicht ist man sich sowieso weitgehend einig: Die Gegenstände

*Zu »sensualistischen« Deutungen Chardins vgl. IMDAHL 1987, 76ff.: Demnach werde das Motiv in seiner »generellen Optizität« gemalt. So zählen die Dinge in »ihrer speziellen, erfahrungsbedingten Gesehenheit«. Das empirisch Gegebene entfalte sich als »koloristisches Potential«. So käme »in der verinnerlichten visuellen Erfahrung« ein »Gewahren von Nichtbegrifflichem« zur Anschauungserkenntnis. Es sei auch an Marcel PROUSTs poetische Reflexionen zu Chardin erinnert. Vgl. dazu etwa KINDLEIN 2023.

stehen für sich selbst. Dies bedeutet aber deswegen nicht zwangsläufig, dass es sich einfach nur buchstäblich um eine Ansammlung von Alltagsdingen handelt. Was ein Stillleben von Chardin zur Anschauung bringe, geht weit darüber hinaus. Man sieht mehr als man glaubt oder anders gesagt: Wenn man glaubt, sieht man mehr. Denn Chardins Stillleben transzendieren, übersteigen und überschreiten in diesem Sinne immer schon die Sachsituation so wie es bei van Gogh und Morandi auch schon der Fall war. Ohne aufzuhören Profan-Alltägliches zu sein, haben die Dinge und Früchte und Nüsse in den Werken gerade in ihrem »So-Sein eine überhistorische existentiell-menschheitsgeschichtliche Dimension.« »Wie aber soll das gehen?«²⁰⁷

²⁰⁷Zitate: BRÖTJE
2012, 117f., 222

Sehen wir uns Chardins *Fette Mahlzeit* durch die Augen Michael Brötjes an. Im Folgenden lassen wir in der Bildanschauung einiges aus und fügen hier und da etwas zu Brötjes Analysearbeiten hinzu. Wir schreiten nur ein, um die zu sehr theologisch aufgeladenen Ausschläge bei Brötje, die die Bildphänomenologie in den Schatten stellen, »auszubügeln«. Wir lesen über sie hinweg. Schließlich wird Brötjes Schrift hier auf diese Weise auch etwas verzerrt wiedergegeben. Aber dies geschieht nur, um den Autor dadurch lesbarer und gegen mögliche Einwände immuner zu machen.



Jean-Baptiste Siméon CHARDIN: *Fette Mahlzeit und Küchenutensilien*, 1731. 33 x 41 cm, Öl auf Kupfer. Paris, Louvre

²⁰⁸Zitate: BRÖTJE 2012,
104

Auf den ersten Blick wirke hier im Bild »die Folgereihung der Objekte willkürlich und desorganisiert«. Sie komme als ein »dramatisches, unentschiedenes Gewaltgeschehen« daher. Dabei beginne, so Brötjes Blickauftakt, »die Abfolge der Objekte« ganz links mit einem »kleinen, verschlossenen Gefäß«. ²⁰⁸ Was wohl in diesem kleinen Gefäß verwahrt werde, das sowohl ganz an den linken Bildrand wie ganz an die vordere Tischkante gerückt ist?

Mit seiner äußersten Randpositionierung rücke das Töpfchen das Verhältnis von Bildgrenze bzw. Bildebene und illusionistischer Tischenebene in die Aufmerksamkeit. Und ebenso verweist es auf die flächige, zu den Bildebenen parallelen Seiten- bzw. Frontfläche der Tischplatte. Und zwar geschieht dies so, dass das Töpfchen einerseits für uns zum Greifen nahe ist. Andererseits aber präsentiert es sich dagegen in seiner ausdrücklichen Gebundenheit an die Bildebene. Verschlossen und unzugänglich steht es also da, so dass uns nur eine Seh-Möglichkeit bleibe:

Wir werden die Gefäßgestalt in ihrer bildnerischen Umformung in das Oval einer Schöpfkelle (oder eines Holzlöffels) realisieren. Indem wir also die Umformung vom »Bauch« des Töpfchens in den »Bauch« der Löffelkelle annehmen, stoßen wir auch auf den Löffelstiel. Dabei aber widerfährt es uns, dass unser Blick über den markanten Kellenstiel »in scharfkantiger Endung über den Tischrand hinaus« auf uns zurückgestoßen wird. ²⁰⁹

²⁰⁹EBD. 104

»Ich erleide eine gewaltige >Verstoßung«²¹⁰

²¹⁰EBD. 105

Am Ende dieses »aus der Schöpfkelle [...] hervorschießenden, abwärtsweisenden Holzgriffs« befinden sich dann die nach unten herabhängenden Schnüre einer Aufhängung. An ihnen »tropft« unser Blick aus dem Bild heraus ab. ²¹¹

²¹¹EBD. 104

²¹²Zitate: EBD. 105



Wenn das so ist oder so sein kann, wenn es so geschieht (wenn auch nur unbewusst), dann müsste sich unser aus dem Gemälde herausgewiesener Blick auch wieder ins Bild hin aufrichten können.

Unsere »Wiedereinfindung« – unsere »erneute Einlassfindung« ins Bild – geschehe nun, indem wir dieses Mal direkt in den Kupfertopf hineinschauen. Mit seiner auf uns zu »gerichteten Öffnung betont er«, so sieht es Brötje, »seine Bereitschaft zur Aufnahme«. Der »lockende Glanz« fange so unweigerlich unseren Blick wieder ein.

Es sein nun so, dass wir jetzt ganz in den Topf hinein auf dessen Bodenplatte sehen wollen. Die Schrägstellung des Kessels mitsamt seiner kupfernen Außenwand verhindert dies aber. Da wir uns das Kreisrund des Bodens nur vorstellen, es aber nicht wirklich sehen können, erkennen wir stattdessen eine »hochstehende Linsenform«. ²¹²

Ein Teil dieser formalen Linsenbildung ist der linke gewölbte Außenrand des Kessels, der damit wahrnehmungsdominant werde und der seine Wiederholung und Aufnahme im »Bogengriff« des Kessels erfahre. In dieser Wiederholung von Linsenkante, Kesselrand und Bogengriff schiebe das Bild unsere Aufmerksamkeit wieder weiter nach links zurück. Und indem der Griff seinerseits nun wieder auf den Stiel der Schöpfkelle verweist, werde unser Blick nun von neuem durch eine »gewaltige Verstoßung« aus dem Bild befördert.

Was also in dieser kleinteiligen Gegenstandsordnung vorläge, wäre folgendes: »Der Kessel«, so Brötjes Schlussfolgerung, »ist eine böswillige Falle«. Durch diese gerieten wir »in einen ausweglosen Zirkel«. ²¹³ Wenn wir weitersehen wollen, haben wir diesem zu entkommen.

²¹³BRÖTJE 2012, 105

»Aus diesem Zirkel kann nur eine Gewaltmaßnahme herausreißen, wie sie das aufgehängte Fleischstück beschreibt.« (BRÖTJE 2012, 105.)

Es gibt diesen Ausweg tatsächlich, nämlich in Form des herabhängenden Fleischstücks. Während ein rein *wiedererkennendes* Sach-Sehen in dem abgehängten Fleisch nur eine *fette Mahlzeit* identifizieren würde, wird einem intuitiven Phänomen-Sehen etwas völlig anderes deutlich: Für jeden, der Brötje folgt – und in diesem Fall nun auch für uns – »bezeugt« dieses aufgehängte Stück Körperfleisch ein schmerzvolles »Lebensopfer«. ²¹⁴

²¹⁴EBD.

»Suggestiv vermittelt« werde uns damit »in der Realisierung der grausamen Aufhängung an einem Metallhaken« das »Fleischopfer«, das nötig ist, um uns und unseren Blick aus der »Kesselfalle« zu befreien. Nur an ihm werden wir unseren Blick nach oben aufrichten können. Das Fleischstück wird hier spontan zur selbstredenden Metapher, weil es im Kontext der Gegenstände eine zweite Sinnebene hervorbringt: In diesem singulären Fall wird hier hängendes Fleisch quasi religiös mit »Zum-Opfer-Werden« gleichgesetzt. ²¹⁵

²¹⁵EBD. 106;
zu Funktionen der
Metapher vgl.: RIMMELE
2011, 2ff.

Man muss Brötjes ästhetische Erfahrung gutwillig durch die disziplinäre Wahrnehmungsträgheit der Kunstgeschichtler coachen. Diese Blickführung ist nicht so abwegig oder schwindelerregend, wie es vielleicht auf den ersten Blick erscheinen mag. Was wir hier gesehen und als Prozess im Bild vollzogen haben, hat erst einmal keinen konkreten Inhalt. Es handelt sich um eine rein hypothetische Blickweg-Aufzeichnung. Und doch hatte alles sehr wohl einen Eigensinn: Wir haben das dramatische Geschehen durchlaufen, wie wir letztlich ins Bild (zurück) finden können, obwohl wir doch zunächst von ihm »verstoßen« wurden.

Es scheint, als lägen die Küchendinge deswegen genau so da, wie sie liegen, damit wir so sehen müssen, wie wir gerade gesehen haben. Wozu ist Chardins Bildwerk eigentlich für uns da? Was stellt es vor Augen?

Für Brötje oder auch für Weischedel ist es so, dass wir im Kunstwerk wesentlichen Wirkungen und Auswirkungen begegnen: Es ist



»jenes Geheimnisvolle, das dem Aufgeschlossenen immer wieder in das Anschauen zwingt«. »Es gibt die Kunstwerke als vordergründig wirkliche, und es wird an ihnen ihre Verweisung auf das Absolute erfahren.« (WEISCHEDEL 1952, 20f.)

Und: »Der eigentliche Sinn jener Entrückung ist es, dass der Betrachter durch das Werk hindurch in die metaphysische Wirklichkeit hineingerückt wird. Sofern er damit zugleich zum Ursprung seiner eigenen Existenz vordringt, erfährt er sich selber als verspannt in jene [metaphysische Wirklichkeit, js].« (EBD. 49)

²¹⁶GADAMER 1960, 276; zu Bewertungskriterien der Interpretation vgl. das Thema der »Validierung der Auslegung.« klassisch hermeneutisch bei BÄTSCHMANN 1988, 159ff.

»Das wäre in der Tat der Fall, wenn es nicht auch hier die Möglichkeit einer Vergewisserung gäbe.

[...] Sie erwächst aus der Verständigung im gemeinsamen Gespräch. In ihm kann es geschehen, dass mir der andere aufschließt, was mir bislang verschlossen war.« (WEISCHEDEL 1952, 41)

²¹⁷Zitate: WEISCHEDEL 1952, 45

²¹⁸BRÖTJE 1990, 28; vgl. hier S. 45

Das Fleischstück wäre so die Inkarnation, das Gegenständlich-Werden und die Fleischwerdung einer für uns erlösenden Blickoperation: Sie bestünde darin, über das Fleisch den Blick nach oben »heraus[zu]reißen«, damit wir die Möglichkeit finden, den weiteren Verlauf in Bild nachvollziehen zu können. Das Fleischstück verhilft uns dazu, die tückische und festgefahrene Kreisbewegung um Kupferkessel und Holzschöpfer zu überwinden.

Wie reagieren wir auf Brötjes Verbalisierung seiner ersten Wahrnehmungserkenntnisse? Ist das alles nur schwülstige Rhetorik eines in Vergessenheit geratenen Idealismus? Oder nur eine subjektive Spekulation, die nicht konsensfähig wäre? Zum einen könnten wir auf so etwas wie das »Korrekturprinzip« jeder Interpretation hinweisen. Dies ist bekanntlich die Utopie vom gemeinsamen »Gespräch«, so war das »Ziel aller Verständigung und allen Verstehens« bei Hans-Georg Gadamer und seiner Generation erklärtermaßen »das Einverständnis in der Sache«. Es könnte also Gesprächsbedarf geben.²¹⁶

Zum anderen bleibe aber darüber hinaus aus Sicht der Existential-Hermeneutik das ganz grundsätzliche »seltsame Anderssein des Kunstwerks [...]«. Es muss im Kunstwerk selbst gründen«. Damit ergäbe sich in dieser Logik ein wesentlicher »Bruch« zwischen dem, was im Kunstwerk offenbar sprachlich-argumentativ verhandelbar ist und dem, was als ein »selbstbegründetes Anderssein im Werk« unverhandelbar »gründet«.²¹⁷ Klare Verständigung miteinander und tiefes Mysterium wären so zwei Seiten derselben Medaille.

Wie könnte angesichts dieses »Bruchs« hier nun ausgeschlossen werden, dass es sich bei solchen Seh-Befunden, wie sie bei der *Fetten Mahlzeit* »geschaut« wurden, nur um übertriebene, fiebrige Halluzinationen handelt?

Der Sehweg, d.h. der bisher von Brötje vorgeschlagene Wahrnehmungsverlauf, ist verhältnismäßig verhandelbar. Wir könnten also miteinander reden und uns überzeugen lassen. Brötje tastete sich wie mit einer unvergleichlich sensiblen Wünschelrute durch die Bildlandschaft. Fast wie ein Außerirdischer, der noch nie einen Topf oder einen Löffel gesehen hat und nicht weiß was es ist, beobachtete er wie so oft die reine »Phänomenalität der Phänomene«²¹⁸. Manchmal wirkte er dabei auch wie ein begnadeter Blindenhund für all jene Kunsthistoriker, die das Selbstsehen verlernt haben und die kein Anschauungsrisiko mehr eingehen wollen.

Unverhandelbar dagegen ist darüber hinaus das »selbstbegründete Wirken« des Erschauten. In unserer Wahrnehmung wirkt das Fleisch wie ein »Opfer«. Es »kündigt sich« durch die »Vordergründigkeit« der dargestellten Dingwelt hindurch an und wird unstrittig, sobald wir diese innere Eigenlogik des Bildes einmal durchschaut haben. Sie ereignet sich vor unseren Augen.

Die Antwort, die Wilhelm Weischedel in diesem Zusammenhang damals vorschlug, lautete: »Wirklich ist das, was von sich selbst her wirksam ist.«

Nach der Formulierung dieses Postulats, wendete sich der Philosoph speziell dem Kunstwerk zu. Anschließend stellte er die Frage: Ist das, was »sich im einzelnen Kunstwerk erschließt« tatsächlich »von sich selber her wirksam«? Die Antwort lautet kurzerhand und vehement Ja: »Der Betrachter stößt [im Kunstwerk] auf ein Wirksames.«²¹⁹ Da also, so der Schluss, im Kunstwerk etwas »von sich her wirksam ist«, kann dieses Wirksame »zu Recht als Wirklichkeit betrachtet werden.«²²⁰ Unser Bilderlebnis ist »Wirklichkeit«, wenn und weil wir es so gesehen und erfahren haben.

²¹⁹Zitate: WEISCHEDEL 1952, 46f.

²²⁰EBD.

Allerdings mag sich hier für manchen auch einfach ein Zirkelschluss andeuten. Der *circulus vitiosus* ist bekanntlich ein Beweisfehler derart, dass die gemachten Voraussetzungen schon das enthalten, was bewiesen werden soll. Dabei ist von Anfang an nicht sicher, ob die Prämisse – »wirklich ist, was von sich selbst her wirksam ist« – unfragwürdig und gültig ist.

Man kann also immer noch nicht mit Sicherheit sagen, ob der ›Teufelskreis‹ des Wahrnehmungsverlaufs um Töpfchen, Topf und Kellensiel herum bis zum endgültigen Herausreißen des Blicks nach oben über das »Opferfleisch« hinweg tatsächlich »wirksam ist«. Brötje hat die Wirkung dieser Zusammenhänge im Bild so direkt auf sich zukommen sehen. Er ist unser Zeuge.

Wenn wir nun im Folgendem weiter auf Chardins *Fette Mahlzeit* sehen, gewinnen wir über das oben an einem Haken aufgehängte »Fleischopfer« einen ersten Bezug zum oberen Bildrand. Das ist ein erster Fortschritt. Von dort oben können wir uns dann wieder zurückwenden in eine »Senkbewegung« »über einen sich rechtsseitig absondernden [schrägen und kleineren] Fleischstumpf nach unten«. Hierbei handele es sich um einen »Empfindungsansatz des Niedergleitens« »zur Aufnahmebereiten Öffnung einer Schüssel«, die sich darunter befindet und in der mein Blick sodann quasi aufgefangen werden soll.²²¹

²²¹Zitate: BRÖTJE 2012, 105

²²²EBD. 106

Aber dazu komme es nicht, fährt Brötje fort. Die dynamische Bilderzählung sollte sich als komplizierter erweisen. Denn nun haben wir phänomenologisch zu realisieren, dass diese Schüssel nicht aufnahmebereit, sondern stattdessen »durchgestrichen« sei. Der lange Stil eines Siebes durchkreuzt formalästhetisch gesehen die Schüssel, die unseren Blick aufzunehmen bereit gewesen wäre.

Michael Brötjes sieht das Bild als ein Gleichnis. In seiner biblischen Metaphorik handelt es sich hier um die »Widerstreitung« der »Bewahrungsverheißung der Schüssel«.²²² Ganz untheologisch gesehen ist damit zunächst nur gemeint: Unser vom Fleischstumpf abgleitender Blick kann sich doch nicht in der Schlüssel ablegen, so wenig wie das Fleischopfer sich in unserer Vorstellung in das Schüssel-›Grab‹ ablegen ließe. Alles erweist sich nun doch als versperrt.



Was der Autor uns anbietet, ist ein theologisch-existentialistischer Spannungsbogen, den unsere Anschauung auch dann absolviert, wenn wir uns noch nicht darüber bewusst sind, was wir eigentlich sehen. Ist dieser Seh-Parcours mit seinen Hindernissen nun also eine verklausulierte und sich immer weiter verzögernde Heils- oder Erlösungsgeschichte?

²²³BRÖTJE 2012, 106

»Niederwerfung und Aufrichtung«²²³

Die Konstellationen aus »Niederwerfung und Aufrichtung« übersteigen jedenfalls die bloße Abbildung einer Küchenszene hin zu einem ›Tatort‹. Wir erleben nun, dass der gerade angesprochene lange Stil des Siebs »in dieser niederfahrenden Diagonalquerung« seinen Ausgang oben wiederum vom Kupferkessel nimmt. Diese Bewegung war zu Beginn unserer Bildanschauung maßgeblich gewesen. Der auf den Kessel herunter zeigende Endhaken zur Aufhängung des Siebs beteuere diesen Bezug von Sieb zu Kessel noch einmal eindringlich.

Das eigentliche untere Siebteil dagegen leite nun mit der »Durchstreichung« der Schüssel geradewegs zum Fuß eines Kruges. Dieser zeige nun aber »ein nicht weiter steigerungsfähiges Maximum« einer »unheimlichen Erscheinungswirkung«, denn diese Krugoberfläche zeigt sich maximal »zernagt«.

Einerseits handele es sich um den »farbigen Oberflächenreiz« eines nachgeahmten Kruges. Andererseits aber in einer »völlig regellosen Schwarzsclierung« handele es sich um diese unangenehme »Verschmutzung«, von der schon die Rede war. Dabei wirke der Krug »auch in Wendung auf seine Seinsverfasstheit« geradezu »schleimig« und »schmierig«. Statt also Auffang in der Schale zu finden, werden wir auf den Fuß dieses Krug-Objekts verwiesen.

In seiner Aufrichtung aber »inkarnier[e]« dieses Gefäß nun sogar geradezu »den Triumph des Schmierig-Schleimigen«.²²⁴

Auch Kurt Bauch hatte damals in den 50er Jahren in Chardins Malerei schon die auffälligen »Farbwerte und Formverfestigungen, in denen das Bild sein Wesen hat«, bemerkt. Seine Malerei sei dabei »durch-



²²⁴Zitate: EBD.

wirkt von einer tupfig-fleckigen Oberflächenfüllung«. Denn der Künstler suche »noch mehr die Oberfläche, aber nicht nur die der dargestellten Dinge, sondern auch die der Bildfläche, des Farbkörpers selbst, schon in dem breiten, porig-fleckigen Farbauftrag«²²⁵.

²²⁵BAUCH 1952, 285f.

Statt einer wie auch immer gewährleisteten Rückvermittlung des Krugmotivs zum Bildgrund, entsteht für Brötje nur so etwas wie eine Verschlammung. Die Dinge kommen nicht zu einem »In-sich-Stehen«, könnte man versucht sein in der hiesigen Terminologie zu formulieren. »Welt und Erde«²²⁶ wären so ineinander verschlungen, dass das Aufstellen einer »Welt« nicht richtig zum Tragen käme. Zwar gäbe es eben diesen »lebendig farbigen Oberflächenreiz«, andererseits aber »dämmerten« die Elemente in eher formlosen Farbzonen und blieben in den Übergängen zum Geformten auf unschöne Weise stecken.²²⁷

²²⁶GADAMER 1960a, 105; vgl. auch hier zu Heidegger S. 18ff.

²²⁷Zitate: BRÖTJE 2012, 106

In diesem Zusammenhang wäre der Krug eine Zumutung an uns. Tatsächlich ist sehr wahrscheinlich an ein besonderes »Aktbewusstsein des Sehens« und an eine innerliche »Versunkenheit« im Sehen selbst appelliert.²²⁸ Aber entgegen anderen Chardin-Deutungen kommen die Dinge dabei nicht in ihrer jeweiligen Gesehenheit zum Ausdruck. Stattdessen würden die Dinge in dieser existential-hermeneutischen Bildtheorie ihre jeweilige innere »Seinsverfasstheit« bemerkbar machen. Ein Bild Chardins »erhebt« eben »die Welt über ihre Wirklichkeit«.²²⁹

²²⁸IMDAHL 1987, 77ff.

²²⁹BAUCH 1952, 286

Das liest sich dann so: »In Chardins Bildern« sei »mit der »Verschmutzung« das zeitliche Verderben in das Seiende selbst eingetragen«. Wie die »Zwielichtigkeit des Kruges« trage jedes Ding »im Vorgang der Gestaltbildung die Auflösung unumgänglich in sich. So ist »Vergehen [...] die Weise des Existierens selbst« und Wirklichkeit begegnet als »eine zu erleidende«²³⁰.

²³⁰Zitate: BRÖTJE 2012, 100ff.

»Folgerichtig« seien unter dem Krug und dem Sieb auch (geöffnete!) Nüsse bzw. Früchte zurückgeblieben. Sie stehen farblich in metonymischer Verschiebung zum »Fleischopfer«, indem sie das dortige Rot-Weiß in ihrem Rotbraun-Weiß wieder aufnehmen. Als »Restnennungen« und »Abkömmlinge« liegen sie da.

²³¹Zitate: EBD. 106, 101

So erleben wir über den »Eindruck« der »Vereinsamung der Gegenstände« die »wesenhafte Verfasstheit [...] der Ausgesetzttheit in der Welt«.²³¹

Die umgestürzte und leer neben dem Krug liegende dunkelgrüne Flasche erinnert uns mit ihrer Schnur am Flaschenhals nun noch einmal an den Kellenstiel, der uns ganz





zu Beginn aus dem Bild gewiesen hatte. Etwas anders gelagert, führt uns der offene Flaschenhals nun aber zum rechten Bildrand. Und von dort können wir in Parallelabstimmung mit der letzten aufrechtstehenden Weinflasche unseren Blick nach oben in die Leere der Bildebene heben.

Unsere »Wiederaufrichtung« des Blicks komme so einer leisen »Hoffnungsaufrichtung« gleich. Die »Endkonstellation« der zwei Flaschen verhalte sich dabei als spiegelverkehrte Wiederholung zur linksseitigen Eingangskonstellation von »Dosenaufrichtung und Löffelniederweisung«.

In den »Formvariationen«, den »Stadien« und in der »Verknüpfung und Abfolge der Gegenstände« »waltet« somit eine klare Logik, so Brötjes Resümee.²³² Wenn wir diesen von links nach rechts laufenden Artikulationsgestus verfolgt und vollzogen haben, werde letztlich auch die Funktion der Tischkante bewusst:

»An der vorderen Tischkante – der irdischen Zeitschiene dieser Entwicklung – kommt es unterhalb des Fleischopfers, im Augenblick seiner Vollbringung, zu einer Rissbildung...« (BRÖTJE 2012, 107)

Im Kontrast zu dieser Rissbildung in der Tischplatte im linken Bildteil schiebt sich seitlich rechts über einen »Kantenvorsprung« die Platte zu uns nach vorne. Sie »drängt« uns dabei in unserer »existentiellen Jetzt-Positionierung« wieder von den beiden Flaschen ab und zurück zur Bildmitte. Dabei fällt nun auf, dass zwischen Riss und Kantenvorsprung die Signatur – die »eigene Lebenspräsenz« – Chardins eingetragen ist. Sie befindet sich genau unterhalb der abgelegten Nüsse und Früchte.



²³²Zitate BRÖTJE 2012, 101

Anhand der *Fetten Mahlzeit* mit den Küchenutensilien hätten wir im Ganzen gesehen so etwas wie eine schwer verdauliche Facette unseres »Seinsgeschicks« zu »erblicken«. Im Bild Chardins würde sich in und an den Dingen entlang etwas ereignen, in das wir in unserem »Geschick« selbst unhintergebar eingebunden sind: Es ist dieser Widerstreit zwischen »Niederwerfung und Aufrichtung«, der in der Darstellung wie auch im Dargestellten »haust« und unaufhörlich am Werk ist.

Es ist ein inszenierter »Kampf«, den wir, die wir dieses Bild betrachten, in uns »selbst durchstehen« müssen, »über alle Stadien des neugierigen Hinbegehrens und der zurückstoßenden Verletzung«, der Wiedereinfindung, des neuerlichen Abgleitens, des Halt-Findens.²³³

²³³EBD.

Die Verstrickungen von denen Brötje berichtete, als er diese Arbeit von Charadin betrachtete, sind existentiell. Zu Beginn bekundete Brötje vor dem Bild stehend etwa, dass er gerade »in einen ausweglosen Zirkel«²³⁴ geraten sei. Diese Bemerkung sollte ursprünglich nur einen unglücklichen Kreislauf des Blicks betreffen. Aber methodisch war vor dem Werk noch etwas anderes passiert. Dieser Sehbewegung wurde dann eine empfundene Bedeutung zugeschrieben. Oder anders gesagt: Aus bloßen Blickwegen wurden bedeutungsvolle Seh-Ereignisse und Erlebniszusammenhänge.

²³⁴BRÖTJE 2012,
105

Nachgang

Mit den Bauernschuhen auf dem *Holzweg*?

In der Gesamtausgabe seiner Schriften findet man Heideggers Text zum *Ursprung des Kunstwerks* zu Beginn eines Bandes, der den Titel *Holzwege* trägt. Der Autor 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.

Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. [...] Holzmacher, Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf dem Holzweg zu sein.«
(HEIDEGGER 1950, *Motto*)

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

Der Verfasser wollte wohl vorab schon ankündigt wissen, dass die folgenden Gedankengänge den Einstieg in das noch »Ungegangene« bilden. Für einen verirrtten Wanderer bedeutet dies, nicht mehr weiter zu kommen, weil sich alles verengt und verschließt. Für den Holzmacher und den Waldhüter dagegen setzt sich der Weg mühsam immer weiter fort, wenn weitere Bäume geschlagen und Stämme zum Abtransport beiseitegelegt worden sind. Diese Art Wege sind Holzwege. Sie sind abwegig. Aber es gibt auch auf ihnen ein Vorankommen, auch wenn diese Pfade nicht einfach einen Ausgangspunkt mit einem Zielort verbinden. Insofern, sagte Heidegger, sie »gehen in die Irre. Aber sie verirren sich nicht.«²³⁵

²³⁵HEIDEGGER
1949, 91

Im Wald verirren können sich nur diejenigen, die an einem vorher schon festgelegten Ziel der Reise ankommen wollen. *Holzwege* dagegen können durchaus irgendwohin weiterführen. Lediglich wo sie auskommen, bleibt zunächst noch offen.

Heidegger ist also mit seinem »Bedenken«, was ein Kunstwerk seinem »Wesen« nach ist, auf so einem Holzweg gewesen. Mobilisierte und bahnte er mit seinem philosophischen Text einen bis dahin ungedachten Pfad durch van Goghs Bilder? Von Heidegger, hatte Gadamer erklärt, haben wir dabei »Anstöße zu empfangen und Richtungshinweisen zu folgen«.²³⁶

²³⁶GADAMER 1960a, 90

Auch John und René Berger bewegten sich »jenseits der kunsthistorischen Trampelpfade«²³⁷, die schon so ausgetreten sind, dass man ihnen so blind folgen kann, dass man gar keine Augen mehr für das hat, was man an abenteuerlichen Ereignissen vor sich sieht. Genau darum sollten wir lieber die abwegigen Holzwege nehmen.

²³⁷ASHOFF 1995, 8

Die hier vorgeführten existential-hermeneutischen und phänomenologischen Blickwege und Sehoperationen sind auch etwas abwegig und gerade deswegen zielführend. Sie sind heute Pfade, die schon wieder etwas zugewachsen und verwildert sind, weil sie nicht allzu oft gefunden werden. Aber wir haben uns durchgeschlagen. Mit Erfolg. Denn wir wagten den Einstieg ins »Ungegangene« der Bilder.

Ende

Literatur

- Adorno**, Theodor (1964): Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor (1969): Ästhetische Theorie. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1973.
- Ashoff**, Birgitta (1995): Von der Freiheit des lesenden Blicks. Über John Berger. In: John Berger (1980): Das Leben der Bilder – oder Die Kunst des Sehens. Wiederabdruck Berlin, 7-11.
- Badt**, Kurt (1961): Die Farbenlehre Van Goghs. Neuauflage Köln 1981.
- Baier**, Uta (2009): Wie sich Forscher über van Goghs Schuhe streiten. In: Die Welt, 24.10.2009.
- Batchen**, Geoffrey (2009): Van Goghs Schuhe. Ein Streitgespräch. Köln.
- Bätschmann**, Oskar (1988): Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt.
- Bauch**, Kurt (1952): Abendländische Kunst. Düsseldorf.
- Berger**, John (1972): Ways of Seeing. BBC-Fernsehreihe mit John Berger.
<https://archive.org/details/WaysofSeeing>
- Berger, John (1980): Das Leben der Bilder – oder Die Kunst des Sehens. Wiederabdruck Berlin 1995.
- Berger, John (1983): Die Erschaffung der Welt. In: Ders.: Das Sichtbare & Das Verborgene. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1999, 284-303.
- Berger, John (1991): Vélazquez Äsop. Erzählungen zur spanischen Malerei. Wiederabdruck, Frankfurt am Main.
- Berger, John (2000): The invinity of desire/How is it There? An open Letter to Marisa. Peter Fuller Memorial Lecture, Tate Modern. London
<https://www.theguardian.com/culture/2000/jul/13/artsfeatures.art>
(Stand 14.01.2024).
- Berger**, René (1958): Sehen und Verstehen. Geheimnis und Gesetz der Malerei. Wiederabdruck. Köln. Zugleich Wiederabdruck unter dem Titel: René Berger: Die Sprache der Bilder. Malerei erleben und verstehen. Köln 1960.
- Bockemühl**, Michael (1981): Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk. Mittenwald.
- Bockemühl, Michael (1989): Anschauen als Bildkonstitution. In: C. Fruh, R. Rosenberg, H.P. Rosinski (Hrsg.): Kunstgeschichte – aber wie? Berlin, 63-82.
- Bockemühl, Michael (1992): Kunst sehen. Bd. 4. Vincent van Gogh. Frankfurt am Main.
- 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 (1989): Im Horizont der Zeit. In: Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Hermann (Hrsg.): Kunst und Technik. Gedächtnisschrift

- zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger. Frankfurt am Main, 255-285.
- Boehm, Gottfried (1993): Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept. In: Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat (Hrsg.): Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. München, 11-22.
- Boehm, Gottfried (1996): Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst. In: Bernd Klüser (Hrsg.): Hans-Georg Gadamer: Die Moderne und die Grenzen der Vergegenständlichung, München, 95-125.
- Boehm, Gottfried (2002): Giorgio Morandi: »Natura Motra«. Oder: die Fülle des Einfachen. In: Martina Dobbe, Gundolf Winter (Hrsg.): 10x Malerei. Rubenspreis der Stadt Siegen. Siegen, 45-53.
- Boehm, Gottfried (2008): Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hrsg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. München, 15-41.
- Brötje**, Michael (1969): J. D. Ingres. Der Widerspruch von Doktrin und Werk und die Vorbildlichkeit Michelangelos, Inaugural-Dissertation, Typoskript. Giesen.
- Brötje Michael (1990): Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft. Stuttgart.
- Brötje, Michael (1993): Bild-Begegnungen. In: Karlheinz Liesbrock (Hrsg.): Fragen an vier Bilder. Münster, 38-65.
- Brötje, Michael (2001): Bildsprache und intuitives Verstehen. Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- Brötje, Michael (2012): BildSchöpfung. Petersberg. (Band I-III; hier Bd. II)
- Bürger**, Peter (1992): Van Gogh und die Moderne. In: Hans Matthäus Bachmayer (Hrsg.): Nach der Dekonstruktion des ästhetischen Scheins: Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. München, 48-59.
- De Chirico**, Giorgio (1922): La Fiorentina Primavera, Florenz. Wiederabdruck in: Marilena Pasquali (Hrsg.): Giorgio Morandi (1890–1964) – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Köln 1989, 268ff.
- De Man**, Paul (1979): Allegorien des Lesens. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1988.
- Derrida**, Jaques (1978): Restitutionen – von der Wahrheit nach Maß. In: Ders.: Die Wahrheit in der Malerei. Wiederabdruck Wien 1992, 301-442.
- Didi-Hubermann**, Georges (1985): The Art of Not Describing: Vermeer – the Detail and the Patch. Wiederabdruck in: History of the Human Sciences 2; 1989, 135-169.
- Didi-Huberman, Georges (1986): Die Frage des Details, die Frage des *pan*. Wiederabdruck in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hrsg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur, München 2007, 43-86.
- Dittmann**, Lorenz (1971): Die Kunsttheorie Kurt Badts. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 16, 56-78.

- Eklins**, James (2007): Über die Unmöglichkeit des close reading. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hrsg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München, 107-140.
- Fiensch**, Günther (1955): Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. Formgeschichtliche Voraussetzungen. In: Werner Hager, Max Imdahl, Günther Fiensch (Hrsg.): Studien zur Kunstform. Münster, Köln, 71-121.
- Fiensch, Günther (1961): Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Köln.
- Figal**, (1992): Heidegger zur Einführung. 1. Auflage. Hamburg.
- Focillon**, Henri (1934): Das Leben der Formen. Paris. Wiederabdruck München 1954. Göttingen 2019.
- Freud**, Sigmund (1909): Allgemeines über den hysterischen Anfall. In: Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie, Bd. 1, 10-14. Wiederabdruck in: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 7. Frankfurt am Main 1999, 235-240.
- Gadamer**, Hans-Georg (1960a): Zur Einführung. In: Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks. Wiederabdruck 1992, 93-114.
- Gadamer, Hans-Georg (1960b): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Aufl., unv. Nachdruck der 3., erw. Auflage. Tübingen 1975. Kap. II.2.a): Ästhetische und hermeneutische Folgerungen. Die Seinsvalenz des Bildes, 128-137.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): Die Aktualität des Schönen. Wiederabdruck Stuttgart 2009.
- Gadamer, Hans-Georg (1989): Geleitwort. In: Walter Biemel u. Friedrich-Wilhelm von Hermann (Hrsg.): Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger. Frankfurt am Main.
- Geimer**, Peter (2003): Frühjahr 1962. Ein Touristenschicksal. In: Wolfgang Ullrich (Hrsg.): Verwindungen. Arbeit an Heidegger, Frankfurt am Main, 45-60.
- Heidegger**, Martin (1929): Was ist Metaphysik. 5. Durch Einleitung und Nachwort vermehrte Auflage. Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin (1935): Der Ursprung des Kunstwerkes. Vorlesung. Erstveröffentlichung in Ders.: Holzwege. Gesamtausgabe Bd. 13. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften. 1914-1970. Bd. 5. Frankfurt am Main 1950, 1-74. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1977. Hier zitierte Ausgabe: Reclam Taschenbuch. Stuttgart 1990.
- Heidegger, Martin (1938/39): 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 künftigen Menschen...«). In: Ders.: Aus der Erfahrung des Denkens. 1910-1970. 2. durchgesehene Auflage Frankfurt am Main 2002, 91-92.
- Heidegger, Martin (1950): Holzwege. Gesamtausgabe Bd. 13. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt am Main. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1977.

- Heidegger, Martin (1953): Die Frage nach der Technik. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Bd. 7. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt am Main 2000, 7-36.
- Heidegger, Martin (1962): Aufenthalte / Zu den Inseln der Ägäis. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe. III. Abteilung. Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge, Gedachtes. Bd. 75. Zu Hölderlin; Griechenlandreisen. Frankfurt am Main 2000, 215-273 (215-245/249-273).
- Heidegger, Martin (1967): Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens. (Vortrag in der Akademie der Wissenschaften und Künste in Athen 4. April 1967). Wiederabdruck in: Petra Jaeger, Rudolf Leuthe (Hrsg.): Distanz und Nähe. Festschrift für Walter Biemel, Würzburg 1983, 11-22.
- 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 (1957): Gedanken zu Raffaels Form. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- Hofmann**, Werner (1960): Das irdische Paradis. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. 3. Ausgabe. München 1991.
- Hofmann, Werner (1996): Sehendes Sehen. Versuch über Max Imdahl. In: Merkur. Heft 12, 1145-1151.
- Imdahl**, Max (1980/1988): Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 2. erw. Auflage. München. (Erstauflage München 1980).
- Imdahl, Max (1982): Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mittenwald.
- Imdahl, Max (1987): Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 76-86.
- Imdahl, Max (1993): Kreide und Seide – Zur Vorlage ›Fiction and Reality in Painting‹ von M. Podro. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X, München, 359-363.
- 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/arthistoricum/catalog/book/663> (Stand 17.12.2023)
- Kindlein**, Sylvia (2023): Figuren des Anderen. Zur Chardin-Rezeption bei Marcel Proust. Uni-Diss. Hannover.
- Kröger**, Michael (2001): Rezension: Michael Brötje, Bildsprache und intuitives Verstehen. <http://www.kunstbucheanzeiger.de/de/themen/kunst/rezensionen/125/> (Stand 14.09. 2023).
- Leonhard**, Karin (2013): Bildfelder: Stillleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts. Oldenburg.
- Liesbrock**, Heinz (1992/1985): Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare. Stuttgart.

- Liesbrock, Heinz (1993) (Hrsg.): Fragen an vier Bilder. Edward Hopper, Ad Reinhardt, Giorgio Morandi, Agnes Martin. Westfälischer Kunstverein Münster.
- Liesbrock, Heinz (2000): Die Wahrheit des Lichts. Zum Werk Edward Hoppers. In: Edward Hopper: die Meisterwerke. München, 9-29.
- Lüdeking**, Karlheinz (1987): Die Verwandlung des Banalen. In: Kunstforum International. Bd. 91: Realkunst – Realitätskünste. Köln, 106-112.
- Lüdeking, Karlheinz (1992): Ding-Gegenstand-Zeichen. In: Hans Matthäus Bachmayer (Hrsg.): Nach der Dekonstruktion des ästhetischen Scheins: Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. München, 227-254.
- Marin**, Louis (1981): Die Malerei zerstören. Wiederabdruck Berlin 2003.
- Messerer**, Wilhelm (1992): Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. (Texte 1959-1983). Stefan Koja (Hrsg.). Wien, Köln, Weimar.
- Nancy**, Jean-Luc (2003): Am Grund der Bilder. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2012.
- Picht**, Georg (1973): Kunst und Mythos. Constanze Eisenbart (Hrsg.), 2. Aufl., Stuttgart 1987.
- Rimmele**, Marius (2011): »Metapher« als Metapher. Zur Relevanz eines übertragene Begriffs in die Analyse figurativer Bilder. In: kunsttexte Nr. 1, 2011; www.kunsttexte.de, 1-22.
- Safranski**, Rüdiger (1994): Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. München, Wien. 6. Auflage Frankfurt am Main 2009.
- Schapiro**, Meyer (1950): Vincent van Gogh. New York. Wiederabdruck Köln 1988.
- Schapiro, Meyer (1968): The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh. In: Marianne L. Simmel (Hrsg.): The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein, New York, 203-209.
- Semff**, Michael (1997): Morandi. In: Schwarz, Dieter (Hrsg.): Lehmbruck, Brancusi, Leger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur. Düsseldorf.
- Seubold**, Günter (1996): Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst. Bonn.
- Seubold, Günter (2006): Heidegger und die antike Kunst. In: Hans- Christian Günther, Antonios Rengakos (Hrsg.): Heidegger und die Antike. München, 285–303 (zusammen mit B. Irlenborn).
- Schubert**, Dietrich (2011): Van Goghs Sinnbild »Ein Paar alte Schuhe« von 1885, oder: ein Holzweg Heideggers. In: Tobias. Frese u. Annette Hoffmann (Hrsg.): Habitus: Norm und Transgression in Bild und Text. Berlin, 330-354.
- 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. https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-03/171214_rc_no7_online_gesamt_rz.pdf (Stand 05.01. 2024)

- 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) (Stand 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) (Stand 12.10.2023)
- Stöhr, Jürgen (2023a): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Caravaggio. Die Enthauptungen des Johannes. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1304> (Bd. 3) (Stand 06.12.2023)
- Stöhr, Jürgen (2023b): Das Kunstwerk als Anschauungs-Ereignis. Raphael und Giotto – existential-hermeneutisch und phänomenologisch betrachtet. Open Access, <https://konstanz.academia.edu/JürgenStöhr> (Stand 21.01.2024)
- Volkenandt**, Claus (2010): Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey. In: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.): Vergleichendes Sehen. München, 407-430.
- Weischedel**, Wilhelm (1952): Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen.
- Wellmer**, Albrecht (1985): Adorno, Anwalt des Nichtidentischen – Ein Einführung, Vortrag an der Universität Konstanz im Sommersemester 1984, In: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Frankfurt am Main, 135-164.
- Wetzel**, Michael (1996): Ästhetik der Wiedergabe. Heideggers Ursprungstheorie des Kunstwerks und ihre Dekonstruktion. In: Jürgen Stöhr (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Mit Beiträgen u.a. von Oskar Bätschmann, Max Imdahl, Gottfried Boehm, Hans Robert Jauß, Markus Brüdlerlin und Beat Wyss. Köln, 86-124.
- Wokart**, Norbert (2004): Wie die Wahrheit ans Licht kommt. Heidegger in Griechenland. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Vol. 56, Nr. 4. Leiden, 374-376.
- Wyss**, Beat (1996): Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln.

Abbildungsverzeichnis*

Vincent VAN GOGH: *Stuhl* [*Van Goghs Stuhl; Vincents Stuhl mit Pfeife*], 1888/89.
93 x 73,5 cm, Öl auf Leinwand. National Gallery, London

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-goghs-chair>

Vincent VAN GOGH: *O.T./Bauernschuhe* [*Ein Paar alte Schuhe; van Goghs Schuhe*],
1885/86. 37,5 x 45 cm, Öl auf Leinwand. Van Gogh Museum, Amsterdam

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>

Vincent VAN GOGH: *Die Kirche von Auvers*, 1890. 94 x 74 cm, Öl auf Leinwand.
Musée d'Orsay, Paris

<https://artsandculture.google.com/asset/the-church-in-auvers-sur-oise-view-from-the-chevet/6wEjLceQPXkTtA?hl=de>

Giorgio MORANDI: *Natura morta*, 1956. 30,5 x 40,5 cm, Öl auf Leinwand,
Kunstmuseum Winterthur

<https://www.kmw.ch/en/art-after-the-second-world-war/>

Jean-Baptiste Siméon CHARDIN: *Fette Mahlzeit und Küchenutensilien*, [Menu de gras
et ustensiles de cuisine], 1731. 33 x 41 cm, Öl auf Kupfer, Paris, Louvre.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064802>

*Die Internet-Adressen führen zu hochauflösende Abbildungen.



- Stöhr, Jürgen (2018): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Théodore Géricault – Frank Stella – Anselm Kiefer. Bd. 1
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.328.449>
- Stöhr, Jürgen (2020): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Caravaggio – Diego Velazquez. Transzendenz und Auferstehung. Bd. 2
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.623>
- Stöhr, Jürgen (2023): Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Caravaggio. Die Enthauptungen des Johannes. Bd. 3
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1304>

