



Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteurer der Bildanschauung.
Théodore Géricault, Frank Stella,
Anselm Kiefer



Das Sehbare
und das Unsehbare

Jürgen Stöhr

DAS SEHBARE UND DAS UNSEHBARE

Abenteuer der Bildanschauung

Théodore Géricault

Frank Stella

Anselm Kiefer

ÜBER DEN AUTOR

Jürgen Stöhr ist Kunsthistoriker. Er lehrt an der Universität Konstanz und ist zugleich Honorarprofessor an der Kunstakademie Münster. Er forscht und publiziert über Rezeptionsästhetik, Methodenfragen und die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (open access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-328-4
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.328.449>

Text © 2018, Jürgen Stöhr

Umschlagillustration:

Oberer Teil: HARALD F. MÜLLER; REHBRAUN 40241, 2011
mixed media, flächige Malerei, eine Farbskulptur und drei Bildskulpturen,
sog CUTs (cibachrome, diasec auf alucore)
5-teilig, gesamt 118 × 400 × 35 cm, Ausschnitt.
Courtesy: The artist and mai36 galerie
Foto: Thies Wachter
Unterer Teil: Théodore Géricault: Le radeau de la Méduse, 1819.
Louvre, Paris, Ausschnitt

ISBN 978-3-946653-80-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-946653-81-3 (PDF)

Inhalt

Einführung – Aufführung	11
Existenz	
I. Über die Entdeckung des Offensichtlichen – Théodore Géricaults <i>Floß der Medusa</i>	19
▪ »Der Phänomenalismus der <i>inneren Welt</i> « (Nietzsche) und die »Beredsamkeit« der Phänomene	22
▪ Kannibalisierte ikonographische Form[e]n	28
▪ Erscheinen und Untergehen	37
▪ Ich bin gemeint	43
▪ Umkippen und Sich-Ins-Leben-zurück-Heben	48
▪ Das Betrachter-Ich »spielt immer auf Gewinn«	55
▪ Das »Geviert« taucht auf – aber nur als ein philosophisches Bild	61
▪ Sich ans Leben klammern oder nach unten ziehen	68
▪ Den Tod sehen	70
▪ Der Teufel steckt oft im Detail – »Ordre inaperçu« und »logique secrète«	76
▪ Mit Argusaugen sehen oder »intime Betrachtungen« anstellen	87
▪ »Wo bleibt mein Schicksal?« – Was »man gelegentlich gern »existentiell« genannt hätte...«	93
▪ Ein kurzer Nachgang zum Thema »intervisuelle Relationen«	101
▪ Wiederaneignung – Frank Stellas <i>Raft of the Medusa, Part 1</i>	106
▪ »Auf der Schwelle des Untergangs der Malerei«	108
Referenz	
II. Über die Jagd nach dem Unsehbaren – Frank Stellas <i>Moby Dick</i>	113
▪ »Schwache Ähnlichkeiten«	113
▪ Reading and Seeing at the same Time	133

▪ Code ohne Botschaft / Botschaft ohne Code	142
▪ »Grüne Frösche«, Labyrinth, »Flickerwerk«	148
▪ Mit den Augen des Wahnsinns sehen	156
▪ »...damit ein so gespenstisch-agenloses Bild in seiner Seele aufsteigt?« (Melville)	166
▪ »...schwindelerregende referentielle Verirrungen«	182
▪ Die Jagd des einsamen Hermeneutikers auf die rasend gewordene Phänomenologie	188
▪ »... den Stoff durch die Form vertilg[en]« Pictorial Overpainting gegen Metallic Understructure. . .	197
▪ Walgott und der Mythos des Modernismus	200
▪ »Das Drama ist zu Ende. Warum denn dann tritt einer noch [einmal] nach vorn?«	204

Mythos

III. Den Mythos übersehen Anselm Kiefers <i>Varus</i>	211
▪ <i>Hermanns Schlacht</i> – Ein »vaterländisches Weihespiel«	214
▪ Die »Phänomenalisierung« der Geschichte	217
▪ Der Plan des Feldmarschalls	223
▪ Der »linke Flügel« des Gemäldes	227
▪ »Phänomenalisierung« des Mythos und... <i>Der Führer</i> . .	231
▪ Im Namen des missbrauchten Mythos – oder: »Zwei Schritt vom Grab, hart zwischen Nichts und Nichts« . . .	236
▪ Erkennen als (Wald-)Weg	244
▪ Die Reliquie und die Geiseln	249
▪ Der Fall, die Falle und die Krise	251
▪ Anweisung zur Erschütterung: »linke obere Ecke nicht ausmalen!«	256
▪ Kleist und Friedrich oder <i>Varus</i> und der Mönch	265
▪ *kunstphilosophischer Exkurs* Vom Teutoburger Wald zum Kreidefelsen auf Rügen . . .	272
▪ <i>Romantische Ironie</i>	275
▪ Der, die »Fichte«	283

▪ Welchen »Martin« hätten Sie denn gern?	287
▪ Die Welt im Schnee und »der verschwiegene Zuruf der Erde« im Schuhwerk	292
▪ <i>Varus</i> als Szenario des Streits ästhetischer Programme – Hölderlin und Klopstock reloaded	300
▪ Will <i>Varus</i> nur »spielen«? – ein Name fehlt ganz!	307
▪ Das Problem der Wiederherstellung und Legitimierung der Sittlichkeit	311
▪ Die planmäßige Selbstdekonstruktion ist im Werk am Werk	315
▪ Für einen verblühten Gegen-Mythos – Die Madonna »Luise« statt »Hermann und Tusnelda« . . .	318
▪ Hermanns Grab – und ein gespenstischer Wiedergänger im Landschaftsgarten	324
▪ Und dann ist da noch ein »Martin«... Luther? ... und die vielen Protestanten und Monaden	330
▪ »Ihr wisst nicht wer ich bin...« (George) Versteckt sich hinter »Stefan« am Ende Anselm?	336
▪ Heilung vom Mythos durch den Meisterschüler?	345
▪ und nun noch ein paar leere Zeilen für »... Rilke«	347
▪ »anfänglicher« »Humanismus« gegen einen falschen – Martin Heideggers Brief	354
▪ Ein kurzer Nachgang: Der »wirkliche« Weg (als Fotografie)	356
 Epilog und Abgang	 359
 Anhang	
Bibliographie	367
Abbildungen	387
Abbildungsverzeichnis	394

**»Was wir tun: Wir tun so, als ob es
einen Sinn gäbe. Und das ist eine
heroische Tat«.**

(Anselm KIEFER 1990, 46)

Einführung – Aufführung

Drei Abenteuer der Bildanschauung Drei Ansätze zu einer Phänomenologie des Bildes

»Das Geschäft des Kunsthistorikers«, so pflegte Max Imdahl zu sagen, »sollte als eine *Aufführung* des Werks verstanden werden. Die Aufführung der Werke sei Aufgabe des Kunsthistorikers.« Dieses Buch stellt sich dieser Herausforderung ganz konsequent. Dazu besteht es aus drei Teilen oder Kapiteln und folgt drei Verfahren und methodischen Prinzipien, die sich jeweils dadurch unterscheiden, dass in den Gemälden mal mehr, mal weniger gesehen werden kann – immer aber so viel, dass ein Werkverstehen auch zu einem Weltverstehen werden kann. Wiederum drei der prominentesten Werke der bildenden Kunst stehen im Mittelpunkt dieser Aufführungen. Sie sollen so ausführlich wie möglich, aber natürlich dennoch nicht abschließend, erlebt, »durchgesehen« und durchgespielt werden. Auf diese Weise werden die Werke wieder zur »ästhetischen Gegenwart« gebracht. Ihr Wirkungspotential wird aktualisiert. Stets stehen dabei die Sehverstehensprozesse und die »Sinneinlösungen«, die sich vom Bilde her ergeben, im Zentrum der Beobachtungen. Die Werke sollen auf diese Weise als eindringliche »Ereignisse« wiederentdeckt und neu betrachtet werden.

(Max IMDAHL in:
WINTER 1996,
28)

(IMDAHL 1988,
98)

(BRÖTJE 2001,
83)

Erscheinungsweisen

Das erste Prinzip, dem dieses Buch folgt, besteht darin, drei Mal eine Phänomenologie des Bildes zu entfalten. Dabei werden drei Facetten oder Spielarten eines bildphänomenologischen Zugangs beispielhaft vorgestellt. Im Einzelnen kommen eine radikal-konsequente Phänomenologie, eine spekulative Phänomenologie und eine, nennen wir es, diskursive und konstruktivistische Phänomenologie zum Zug. Drei Zugänge zu drei grundverschiedenen Bildern, die versuchen den Werken jeweils adäquat zu werden. Die drei Verfahren weisen zusammen genommen eine entscheidende Gemeinsamkeit auf. Stets geht es um das Sehen und um das erkennende und deutende Anschauen von Bildern. Im Vordergrund steht eine Fixierung auf die Wahrnehmung, auf das »Kunsterlebnis« und die ganz konkrete ästhetische Erfahrung der Einzelwerke. Es ist der Versuch, so detailliert wie es geht, zu sehen

und zu deuten – hier und da vielleicht sogar bis in eine gewisse Exzessivität und Obsession hinein.

Zuerst wird eine reine Phänomenologie vorgestellt. Dabei handelt es sich genauer gesagt um eine »Phänomenologie der Phänomene«. Das heißt, das Augenmerk liegt hier auf den eigengesetzlichen Gestaltbildungen und den Erlebnisanmutungen, die in der Welt des Bildes schlummern. Es gilt, in die dargestellten Phänomene genauer hineinzuschauen, um das Kunstwerk als ein dynamisches Sehgeschehen begreifen zu können. Das ausgewählte Beispiel ist hier Géricaults *Floß der Medusa*, weil dieses Bild auf seiner reinen Erscheinungsebene äußerst komplexe Gestaltbildungen zeigt.

Im zweiten Schritt fächert sich die Analyse der bildlogischen Zusammenhänge etwas weiter aus. Denn hier kommt eine Werkserie von Frank Stella mit ausgewählten Einzelarbeiten in den Blick. Die Wahrnehmung der Bildphänomene wird hier deshalb spekulativ, weil in Stellas Arbeiten der *Moby Dick*-Reihe eigentlich nichts klar und eindeutig zu erkennen ist. Dennoch kann aber überhaupt nicht ausgeschlossen werden, dass eine äußerst spannende Bildhandlung vorliegt, von denen die monumentalen Wandreliefs erzählen. Alles kreist hier um die Frage, was in den speziellen visuellen Phänomenen überhaupt sichtbar wird, ab wann und unter welchen Bedingungen bildnerische Elemente eigentlich Zeichencharakter bekommen, beziehungsweise wie ein Bildcode eigentlich dechiffrierbar werden soll.

Im letzten Fall, der zur Untersuchung kommt, verhält es sich im Unterschied zu Géricault und Stella noch einmal anders: Angesichts von Anselm Kiefers Historienbild *Varus* wird die Phänomenologie schließlich diskursiv. Gemeint ist damit, dass in diesem Fall offensichtlich nicht ohne die historischen Referenzen auszukommen ist, die das Werk zur Hermannsschlacht aufruft. Andererseits aber ordnet das Bild alle Erzählungen und Ereignisse, die es ansichtig macht, in einer Eigenlogik neu, die sich wiederum nur durch die geduldige Bildanschauung realisieren lässt.

Der Text zum Bild

Das zweite Prinzip dieses Buches besteht darin, sich zwar einerseits voll und ganz auf die Einzelanalysen der Bilder zu konzentrieren, den Bildwerken darüber hinaus aber jeweils einen literarischen Text zuzuordnen. Dieser wird *kursiv* gesetzt zwischen den Werkbetrachtungen mitlaufen und ist auch unbedingt mitzulesen. Die Aufgabe oder die Funktion dieses Verfahrens besteht darin, die drei unterschiedlichen

phänomenologischen Verfahren zu rahmen, zu ergänzen oder zu konfrontieren. Den drei Masterpieces der Kunstgeschichte werden also präzise und ganz konkrete Texte der Weltliteratur in Ausschnitten zur Seite gestellt. Wie verhalten sich nun diese Texte zu den Bildern und zur methodisch-phänomenologischen Grundausrichtung dieses Unterfangens? Welcher erkenntniserweiternde Status kann ihnen in Hinblick auf die Bilder zukommen?

Bei der Betrachtung des *Floß der Medusa* werden die betreffenden Ausschnitte aus Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* mitgelesen. Der Text liefert hier einerseits eine starke Psychologisierung des Malers und die historische Ikonographie, die einer Bildphänomenologie ansonsten vielleicht abhandeln kommen würde. Die Passagen von Weiss dienen andererseits als Katalysator der Wahrnehmung, indem sie das historische Geschehen der Schiffskatastrophe zugleich auch wieder dramatisieren und fiktionalisieren und so den Spannungsbogen für das Abenteuer der Bildanschauung liefern.

Im Falle von Stellas *Moby Dick*-Serie scheint der Zusammenhang zwischen den Reliefbildern und den literarischen Textbausteinen zunächst ganz offensichtlich: Stellas Arbeiten geben an, auf einer Lektüre von Hermann Melvilles *Moby Dick* zu basieren. Aber dennoch weiß man nicht recht, was dann in den Bildern wirklich wiederzuerkennen, ahnbar oder sehbar wird. Diese Irritation ist aber überhaupt der Ausgangspunkt für die hier entscheidende Frage: Wie können die ungegenständlichen und wirr wirkenden Werke Stellas überhaupt einem Roman narrativ folgen, wenn dieser selber schon von der Unmöglichkeit des Erzählens handelt. Für Ishmael, den Erzähler, erweist sich der Wal und mit ihm die Wirklichkeit insgesamt als nicht mehr fassbar. In der Konsequenz kann er (und Melville selbst) keine homogene und in sich geschlossene Narration mehr abliefern. Als Erzähler wird er unzuverlässig. Der Maler Frank Stella setzt seinerseits an genau diesem Punkt neu an.

Anselm Kiefers *Varus* wiederum befasst sich mit einem ganzen alpträumhaften Narrativ, das sich zusehends transformiert. Das Gemälde schleppt ein ganzes Bündel von Texten mit sich. Sie werden vom Werk selbst her aktiviert und aufgeworfen: Auszüge aus den *Hermannsschlachten* von Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe etwa. Aber die Texte bilden keineswegs einfach den narrativen Hintergrundton, der aus dem Off des Bildes gesprochen wird. Sie transportieren ihre eignen ästhetischen Programme mit und erweisen sich beim näheren Hinsehen mehr und mehr als unzuverlässige Garanten des *Hermann*-Mythos. Eines sei in

diesem Zusammenhang ausdrücklich angemerkt: Im Rahmen dieser hier entfalteten diskursiven Phänomenologie konnte und sollte keine komplexe Philologie betrieben werden. Die Dichtungen werden nur da mehr oder weniger gestreift, wo sie das *Varus*-Bild betreffen könnten. Daneben gibt es des Weiteren historische Hinweise, die die Ahnenreihe von deutschen Feldmarschällen betreffen. Auch sie sind dem Gemälde eingeschrieben. Angesprochen sind zuletzt auch Martin Heideggers Denk- und Holzwege. Es fragt sich nur wie? Der Durchgang des Bildes, den die Anschauung unternimmt, scheint hier also die Assistenz dieser Paratexte zu erfordern. Gemäß der Maxime: »Man sieht nur, was man weiß«. Aber andererseits wird auch deutlich, dass man mehr weiß, wenn man ganz genau phänomenologisch gesehen hat.

Vom Sehbaren zum Unsehbaren

Das dritte Prinzip, dem dieses Buch folgt, betrifft den Ablauf oder die Regie der Reihenfolge dessen, was hier entfaltet wird. Der Weg führt, wie gesagt, von einer »Phänomenologie der Phänomene«, über eine spekulative, zu einer diskursiven Phänomenologie. Dies ist zugleich der Weg, den die ästhetische Erfahrung vom Sehbaren zum Unsehbaren nimmt. Damit ist gemeint, dass bei Géricault der ganze »Sinn« auf der Oberfläche des Bildes liegt. Er muss nur im Detail entdeckt und gesehen werden. In Stellas Fall gibt der Text genau an, was motivisch geschaut werden soll. Aber in den Werken selbst beginnt das Ganze dann mehr und mehr unzuverlässig und unsehbarer zu werden. Die Arbeit Kiefers verknüpft ihrerseits das Sehbare wieder mit den unsichtbaren historischen Quellen und schafft so eine Bild-Topographie, eine Kartographie und eine Mikroskopie des *Hermann*-Mythos. Hier verhält es sich fast so, als habe Kiefer mit den im Bild »verzeichneten« Namen der deutschen Eliten Steine in ein stilles Wasser geworfen. Man kann die immer weiter verebbenden Kreise, die sich dabei bilden, natürlich nicht sehen. Aber die Namen ziehen tatsächlich immer weitere und weitere Kreise, je länger man sich mit ihnen zu beschäftigen beginnt.

Leitbegriffe

Bisher kamen die methodischen und konzeptuellen Elemente dieses Buches kurz zur Sprache. Es bleibt noch zu erwähnen, dass den drei Kapiteln zudem jeweils auch ein Leitbegriff vorangestellt ist. Zuerst *Existenz*, gefolgt von *Referenz*, zuletzt *Mythos*. Diese drei

Schlagwörter benennen die essentiellen Inhalte oder Bedeutungsdimensionen, unter denen die hier behandelten Kunstwerke gesehen und verstanden werden sollen. Wenn also *Das Floß der Medusa* mit dem Begriff *Existenz* verknüpft wird, so betrifft dies nicht nur den Überlebenskampf als Thema des Bildes. Vielmehr ist damit auch angesprochen, dass das Betrachter-Ich vor dem Werk das Anschauungsangebot auf seine eigene Existenz bezogen zu aktualisieren hat.

Die *Moby Dick*-Serie unter die Grundüberlegung *Referenz* zu stellen, bedeutet hingegen, die Frage ernst zu nehmen, die Frank Stellas Arbeiten unentwegt aufwerfen: Wie können Bildzeichen in der Postmoderne noch oder wieder über sich hinausdeuten, auf etwas, das sie nicht sind, das sie aber bezeichnen wollen? So wie Kapitän Ahab fanatisch dem weißen Wal hinterherjagt, so unablässig suchen Stellas Bildvokabeln ihre sich entziehende Referenz – ihre Bezugsobjekte.

Das *Varus*-Bild, das mit der *Hermannsschlacht* im Teutoburger Wald befasst ist, steht letztendlich unter dem erkenntnisleitenden Interesse des *Mythos*, beziehungsweise der Verarbeitung des Mythos. Aber welche Arbeit verrichtet Kiefers Werk an einer der maßgeblichsten deutschen Erzählungen genau? Die Antwort deutet sich in einer Formulierung Friedrich Hölderlins an: Vor Augen steht eine »Phänomenalisierung« des Mythos und der Geschichte. Gemeint ist damit, dass das Gemälde abstrakte Zusammenhänge und Begriffe in eine lebendige Anschaulichkeit versetzen kann. Aber das ist noch nicht alles. In diesem Bild gibt es überdies eben auch aufschlussreiche Hinweise darauf, dass *Varus* zugleich auch kontroverse ästhetische Theorien aufruft und mit sich selbst auf den Prüfstand stellt.

»Kunsthistoriker und Kritiker schenken Gruppen, Typen, Folgen und Reihen von Markierungen wenig und einzelnen Markierungen praktisch keine Aufmerksamkeit«, mahnte James Elkins vom *School of Art Institute Chicago* einmal. Er warf seinen Kollegen/Innen damit vor, die konkrete Ausführung und die vielen Details in den Werken nicht ausreichend verstehen zu wollen. Stattdessen würden sie »im allgemeinen lieber Theorien über die Art der Markierungen aufstellen, als dass einzelne Markierungen untersucht« würden. Dieses Buch versucht, diesem verbreiteten Grunddefizit des Faches entgegenzuwirken, indem nicht über die Bilder hinweg geredet werden soll. Stattdessen kommt es darauf an, mit den eigenbedeutsamen Bildphänomenen einen »intimen« und andauernden Blickkontakt aufzunehmen.

An die nicht Eingeweihten sei vorab noch ein Hinweis gerichtet: Der vorliegende Text ist eine Fortsetzung und ein Weiterspinnen meines Buches, das im Jahre 2016 unter dem Titel *Die Sorge um die The-*

(ELKINS 2007,
115ff, Zitat an-
gepasst)

orie erschienen ist. Dabei ging es um das Nachspielen und Bauchrechnern von phänomenologischen Bildanschauungen und Blickoperationen, wie sie eine Existenzial-Hermeneutik vorsieht. Das Ziel bestand darin, heute unbeachtete und vielleicht auch diskreditierte Sichtweisen in den kunstwissenschaftlichen Diskurs wieder einzuschreiben. Die Rezeptur dazu bestand aus *Ironie* – die zersetzende und wiederaufbauende Wirkung der Ironie. Das hier nun vorgelegte Buch schließt an diese Rekonstruktion von Sehoperationen an. Es führt in den nun vorgelegten Einzelanalysen das Handwerkszeug eines phänomenologischen Sehens ganz konkret vor und weitet es methodisch aus.

Am Ende der »Aufführungen« sollte diese Untersuchung einige Hinweise darauf gegeben haben, was in einem Werk vor sich geht und »was der Fall ist«. Am Ende der drei aufgeführten Bildgeschichten könnte das Wort *Fall* dann »aber so überdeterminiert« erscheinen, dass »es alle möglichen Fälle einschließt«, vom »Beifall, Sündenfall, Rückfall oder Einfall«. Und weil schon Paul de Man bemerkte, dass »Fälle« im Deutschen sehr nah an *Falle* [liegt]«, sollten die Leser im Fall der Fälle auf sich selbst vertrauen und selber in den Bildern nachsehen und mit ihren eigenen Bildanschauungen beginnen.

js

(DE MAN 1979b,
231f.)

(ADORNO 1969,
181f./190

184/

185/

189f./

180)

PS.: Und noch etwas. Im Nachlass, in der *Ästhetischen Theorie*, von Theodor W. Adorno ist bekanntlich vom »Rätselcharakter der Werke« zu lesen. Dies betrifft die Auffassung, Kunstwerke seien in einem absolut radikalen Sinne »unbegreiflich«. Dies rühre aus ihrer »Sichselbstgleichheit« und unter anderem daher, dass »Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen« würden. Insofern sei dann »Verstehen [...] eine problematische Kategorie«. Demnach gelte auch: Verständliche Kunstwerke »sind keine«. In ihrer Unbegreiflichkeit zugänglich würden die Werke auf andere Weise aber schon. Aus seiner Abneigung gegen eine substantialistisch auftretende »Phänomenologie der Kunst« machte Adorno dabei kein Geheimnis. Stattdessen mache sich der Rätselcharakter aber dann auch wieder »unsichtbar«, wenn man ein Werk »unter dessen Disziplin« »vollzieht« und »gleichsam nachzeichnet«. Ob die Werke dabei »aufgeführt werden«, sei »ihnen an sich gleichgültig, nicht aber, dass ihre Erfahrung [...] sie nachmacht«. Man mag sich hier fragen, ob nicht Adornos Aufforderung zur »Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten« am Ende doch nichts anderes meinte als dies: Im Grunde solle doch alleine der Phänomenologie der Phänomene ganz streng gefolgt werden. Dann vielleicht gewänne die Kunst sogar »ihr Rettendes« zurück.

*** Existenz ***

»... 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.«

(BOCKEMÜHL 1989, 68)

»Jedes Bild beginnt mit dem Wort ›hier‹. Aber wo ist dieses *Hier*?«

(BERGER 1985, 227; *Das Sichtbare & das Verborgene*)

Das Sichtbare und das Unsichtbare.

(MERLEAU-PONTY 1964)

Die Entdeckung des Sichtbaren.

(GOMBRICH 1976)

I.

Über die Entdeckung des Offensichtlichen Théodore Géricaults *Floß der Medusa*



Théodore GÉRICAUT: (Scène de naufrage, radeau de la Méduse) *Das Floß der Medusa*, 1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Louvre, Paris

»Den siebzehnten Juni Achtzehnhundert Sechzehn, morgens um sieben Uhr, bei gutem Wind, hatte das nach dem Senegal beorderte Geschwader, unter Führung des Fregattenkapitäns, Herrn von Chaumareys, die Reede der Insel Aix verlassen. [...] An Bord des durch den Golf von Biscaya steuernden Flaggschiffs Medusa befanden sich der Gouverneur und die übrigen Beamten, die Frankreichs neue Kolonie verwalten sollten, einige Ingenieure, Landvermesser und Siedler, fünf Ärzte und zwei Apotheker für das Hospital, ein Teil der Offiziere und Marinesoldaten der drei Kompanien, zu je vierundachtzig Mann, die der Garnison zugeordnet worden waren, vier Magazinwärter, sechs

Schreiber, zwei Oberschreiber sowie einunddreißig Bedienstete, darunter acht Kinder. Insgesamt wurden vom Seefahrtsministerium dreihundertfünfundsechzig Menschen nach dem Senegal ausgeschiedt, von denen etwa zweihundertvierzig auf die Fregatte und die anderen auf die Korvette Echo, die Bark Loire und die Brigg Argus kamen...«

»Mehr als an den Auftrag, dem [königlichen] Hof Gewinn zu bringen, dachten die Beamten an die Möglichkeit eigener Bereicherung, hoffend, die einst von den Portugiesen gemeldeten Goldadern an den oberen Läufen des Senegal wiederzufinden. Auch die Offiziere versprachen sich Einkünfte von den Streifzügen im Busch, vom Verkauf von Elfenbein, Häuten und Fellen, und die Leute des Bataillons konnten ebenfalls mit Abwechslung rechnen bei den Strafexpeditionen gegen die Stämme der Berber. Ansonsten schien sich alles im Rahmen des kleinlich Administrativen, fast Idyllischen zu bewegen, ohne Stoff weder für Triumphe noch für Tragik.«

»Gleich nach der Umseglung des Kap Finisterre, bei schönem Wetter und schwachem Nordost, stellte ein Vorfall die Fahrt unter das Zeichen des Unheils. Als man sich den Sprüngen der Tümler zusehend, auf dem Achterdeck der Fregatte befand, war ein Aufschrei zu hören gewesen, ein Schiffsjunge, hieß es, sei über Bord gestürzt und, nachdem er sich einige Augenblicke noch an einem herabhängenden Strick festgehalten habe, bei der schnellen Fahrt abgetrieben. [...] die Leere des Wassers ringsum, deutete die Verlorenheit an, die bald kommen würde.« (WEISS 1978, 7ff.)

Le radeau de la Méduse. Wo beginnen? Wo ist eigentlich der Anfang? Wo beginnt eine Erzählung? Wo beginnt ein Bild zu erzählen? Wann fängt ein Text an? »Morgens um sieben«? Und wo fängt die Betrachtung eines Bildes überhaupt an? Wo und wann beginnt meine ästhetische Erfahrung? Gibt es einen Einsatzpunkt für das Auge?

Géricaults riesiges Gemälde beruht – das weiß jeder – auf einer wahren und schrecklich unglücklichen Begebenheit, von der die Beteiligten, »morgens um sieben, bei gutem Wind«, noch nichts ahnten. Das Tafelbild handelt von der schicksalhaften Geschichte der *Medusa*. Insofern ist es ein Historien- und Ereignisbild. Aber welche Geschichte oder welche Geschichten erzählt diese monumentale Malerei? Die vom historischen Geschehen? Ihre eigene, eine ganz und gar andere? Oder weitere oder sich durchkreuzende und widersprechende Geschichten?

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul de Man ging ab den späten siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts davon

Stets gibt es zwei Lesarten, Lektüren oder auch Anschauungsweisen, »eine wörtliche und eine allegorische«, übertragene. »Alles [...] bezeichnet etwas anders als das, was es darstellt.« (DE MAN 1979a, 111)

aus, dass eine Erzählung ihren Inhalt nur deswegen erzählt, um auf einer anderen Ebene zugleich immer auch von sich selbst zu handeln. De Man konnte so zeigen, dass ein literarischer Text immer auch schon die allegorische Erzählung seiner eigenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten ist. Dabei hatte sich herausgestellt, dass solche Texte durch selbstreferentielle Bezüge ihre eigene Lesbarkeit immer wieder in Frage stellen. Im Dargestellten wären die Probleme des Darstellens, im Gelesenen die Probleme des Lesens, immer schon eingeschrieben und eingerechnet.

»Unglücklich gar tragisch« und trauerhaft hatte de Man dieses Bewusstsein genannt, das ein Gedicht oder eine Erzählung so von sich selbst hat. Unglücklich – ein tragisches Unglück also, weil in jedem Text »unlösbare Konflikte« und innere Widersprüche ausgetragen werden. Vielleicht trifft dies auch auf Bilder zu. Vielleicht ist das *Floß der Medusa* in sich selbst – über all das bloß Dargestellte hinaus – so ein Ort tragischer Verstrickungen, die das Bild mit sich selbst ausmacht.

De Man lehrte zeitlebens in Yale und aus Yale kam auch schon einmal ein diesbezüglicher Hinweis an die deutsche Kunstwissenschaft. Er stammte von Christopher Wood. Und er blieb bis jetzt unbeachtet. Wood beschrieb zuerst noch einmal de Mans Theorie der Schrift. Diese ziele »auf Rhetorik: auf die Tendenz des Zeichens, unvorhersehbar aus dem Code auszuscheren und immer weitere Zeichen zu generieren, die wiederum Interpretation erfordern« So offenbare sich »in jedem Text ein instabiles Residuum an Bedeutung«. Eine solche Restbedeutung, die in Bewegung ist, »kann nicht einfach dekodiert werden«, so Wood. Sie müsse stattdessen »gelesen werden«. Und »die unablässige Verfolgung von Bedeutung durch unendliche ineinander gepackte rhetorische Figuren hindurch« sei vielleicht »der wichtigste Beitrag, den die Literaturwissenschaft zu einer neuen Kunstgeschichte leisten könnte.« (WOOD 1994, 84ff.)

Lesen statt zu dekodieren, lautet also der Rat aus Übersee. Für die Kunstwissenschaft meint dies die Wahrnehmung von Bedeutungsbewegungen, statt das bloße Wiedererkennen einer dargestellten, empirischen Dingwelt im Bild. Von diesen Bedeutungsbewegungen erzählt die Malerei in ihrem Innersten. Paul de Man hatte immer wieder aufgezeigt, wie die »rhetorische« Ebene eines Textes seine logische Ebene untergräbt. Die rhetorische Ebene, das wären hier nun die sich transformierenden Figurationen auf der Oberfläche eines Bildes wie dem vom *Floß der Medusa*. Die »logische« Ebene – das wäre das Wörterbuch der Ikonographie, mit dem alles Dargestellte zur vorgewussten Vokabel gefriert. Tatsächlich aber bestehe Sprache und Schrift

fundamental überhaupt nur aus beweglichen Figuren, so de Man. Die Sprache sei in Wahrheit ausschließlich rhetorisch und überhaupt nicht außersprachlich-referentiell. Repräsentationen, das Abgebildete, verlöre so jede Verbindlichkeit. Alles ist schon von Tropen untergraben – das heißt, alles Wiedererkannte ist schon ausgehöhlt und ausgefüllt mit sich transformierenden Figurationen.

Auch Géricault stellt natürlich etwas dar: Körper, Segel, die See und so weiter. Aber was in der Schrift die Rhetorik ist, ist für das Bild sein figurativer »Phänomenstatus«. Diese Bild-Phänomene sind keine »ästhetischen Ornamente«, mit denen sich das im Bild Wiederzuerkennende quasi nur umgibt. Tatsächlich besteht das Bild überhaupt nur aus figurativen Formen! Und diese errichten in sich selbst eine Erzählung.

»Der Phänomenalismus der ›inneren Welt‹« (Nietzsche) und die »Beredsamkeit« der Phänomene

»Am zweiten Juli wurde, von Cap Barbas aus, Kurs auf den Golf Saint Cyprien genommen. Das Land lag nur halb auf Kanonenschussweite, deutlich war die Küste mit dem Wüstenstreifen zu sehn, und hohe Klippen davor, an denen das Meer sich heftig brach. Der vom Marineministerium angewiesenen Route folgend, navigierten die Schiffe zwischen Rudeln von Felsen hindurch, die Warnungen einiger Seeleute abweisend glaubte der Befehlshaber der Fregatte, das Cap Blanc gesichtet zu haben, doch hatte er es, was sich bald zeigte, mit einer dicken Wolke verwechselt. In der Nacht brannte die Korvette Echo mehrmals Zündpulver ab und steckte eine Fackel am Besanmast auf, die Wachhabenden der Medusa aber ließen es sich nicht einmal einfallen, auf die Signale zu antworten. Bei Tagesanbruch zeigte das Senkblei immer niedriger werdenden Wasserstand, abgekommen von den übrigen Fahrzeugen glitt das Flaggschiff der langen Sandbank vor der Insel Arguin entgegen. [...] das Schiff stieß mit dem Steuerruder auf Grund, wurde einen Augenblick wieder flott, blieb dann, nach erneutem Ruck, fest sitzen an einer Stelle, die nur noch fünf Meter und sechzig Zentimeter Tiefe maß, und die Flut hatte jetzt ihren höchsten Stand erreicht.« (WEISS 1978, 11)

Wovon erzählt also das *Floß der Medusa*, während es vom historischen Geschehen berichtet? Es könnte gut sein, dass es inmitten des Dargestellten eine eigenlogische zweite Geschichte gäbe. Neben oder

besser gesagt inmitten der wiedererkennbaren Szenen, der empirischen Wirklichkeitsnachahmung, gäbe es eine zweite »Geschichte«, die sich in den malerischen Phänomenen selber abspielen würde.

Der Text beginnt beim Anfang, beim Einschiffen, Aufzählen, den Motiven der Besatzung, bei der Abfahrt und schildert dann alles Weitere. Allerdings stimmt das in diesem Fall hier so nicht ganz. Denn es gibt hier auch noch einen fiktiven Ich-Erzähler. Von ihm stammen diese Schilderungen. Im Romantext liest er ein altes Buch, das er hier paraphrasiert. Und er ist es, der sich dabei zugleich ausmalt, wie es wohl gewesen sein muss, als der Maler Géricault seinerzeit die gleichen Schilderungen las. Dieses Roman-Ich war aus Spanien kommend »am Abend in Paris eingetroffen« und hatte »Quartier bezogen in der Bibliothek der *Cercles des Nations* an der Rue Casimir Périer, diesem Palais, das während des Zweiten Kaiserreichs errichtet worden war«.

»Übermüdet und noch zum Einschlafen nicht fähig, war ich zu den Regalen gegangen und auf ein Buch gestoßen, das ich zur Lektüre an mich nahm. Von den Sätzen auf dem vergilbten Papier ging eine ungewein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewissheit auf die Katastrophe hinbewegte. Es war, als ließe sich, angesichts des hier beschriebenen, längst vollendeten Ereignisses, alles was aufgerissen in mir lag, zu einer Schlichtung bringen. Den siebzehnten Juni Achtzehnhundert Sechzehn, morgens um sieben, bei gutem Wind [...]. Der Leser aber, der sich im November Achtzehnhundert Siebzehn in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah wie sich hier die Epoche entfaltet, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer. Die Leiden der Ausgesetzten auf dem Floß des gestrandeten Schiffs hatten ihn, wie viele andere, erschüttert, die Schrift der beiden Überlebenden, Savigny und Corréard, die ich in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung in der Nacht vom zwanzigsten auf den einundzwanzigsten September Neunzehnhundert Achtunddreißig las [...] Das Schiff stieß mit dem Steuerruder auf Grund«. (WEISS 1978, 7, 9, 11)



A. CORRÉARD, J.-B. H. SAVIGNY: *Naufrage de la Frégate de la Meduse*. 1818. Links: Bauplan vom Floß.

Wo lässt Géricault das fertige Bild für mich beginnen? Oder wo im Bild finde ich das »Eröffnungsgeschehen« – die Eröffnung der Ge-

schehensentwicklung? Bei welchen figurativen Formen und phänomenologischen Verkettungen beginnt dieses Werk mir zum Anschauungsereignis zu werden? Irrt mein Blick über die riesige Bildfläche oder gibt es nicht doch eine »Eingangsbefindung« (BRÖTJE 2001, 295), von der her sich alles erschließt, was im Gemälde in Erscheinung tritt? Ist ein Anfangsfaden des Knäuels erst einmal gefunden, wird sich am Ende herausstellen, ob es richtig war, der Eigenkausalität des Bildes an diesem Einstiegspunkt zu folgen.



Unterhalb einer geisterhaften Leere – einer Zone, wo sich der Bildgrund erstmals in eine See aus Farbe, in die Wellen der Wasseroberfläche und die überspülten Planken des labilen Floßbodens zu teilen beginnt – unterhalb dieser Leere konkretisieren sich auch erste präzisere Gegenstandsdaten. Vom aufgewühlten Bildgrund her treten dort die Gurte eines Tornisters in Erscheinung. Und, wie es Paul de Man beinahe vorhergesagt hatte, so erfahren diese Formen eine »doppelte Ausarbeitung«: buchstäblich bleiben es eben Gurte.

Rhetorisch/phänomenologisch verhalten sich diese Figurationen aber wie Gurt-Schlangen oder Schlangen-Gurte, die sich vom linken Bildrand her ableiten.

Die Gurt-Schlangen »kriechen« eigenbewegt nach oben. Für ein rein buchstäbliches »wiedererkennendes Sehen« sind das einfach Gurte. Für ein »autonomes Sehen«, das auf die genaue Ausprägung dieses Gurt-Phänomens achtet, schlängelt sich da etwas aus der Farbsuppe in Richtung des Torso. Das vorgegenständliche Gewirr fängt an, sich über diese Phänomengestalten in eine dargestellte Bildwelt zu verfestigen. Wenn ich einmal diese animalische Eigenbewegungen der Tornister-Riemen registriert habe, dann kann ich die folgende Ausdruckswirkung nicht mehr abweisen: Sie ist »schlangenhaft« zum Körper-Kadaver kriechend! Und dann ist da noch, in einer Art Sinnerweiterung, die schwarze, eckige Patronentasche, die eben



nicht rein zufällig genau an dieser Stelle zum Liegen gekommen ist. Rein sachlogisch sehe ich von schräg oben hauptsächlich auf die Vorderseite. Auf der Taschenmitte sollte sich mir nun eigentlich der Be-

schlag andeuten. Was ich aber tatsächlich sehe, ist eine klare Kreuzform – ein Grabkreuz. Man könnte sagen, dass damit auch dieses Phänomen semantisch produktiv geworden ist: Neben den Schlangengurten oder Gurt-Würmern würde sich mir ein Sarg in Form einer Patronentasche beziehungsweise eines Kartuschenkastens präsentieren.

Dass die Gurte phänomenologisch eigenlebig als Schlangen zu aktualisieren sind, lässt sich übrigens belegen, wenn es sein muss. (GRAVE 2012, 38) Nicht von ungefähr leben in ihnen auch ein Stück weit die Schlangen fort, die sich bekanntlich aus dem *Haupt der Medusa* schlängelten. Insoweit käme im *Floß der Medusa* eine Anspielung auf die Gorgone *Medusa*, mit ihren glühenden Augen, vor. Und ein Hinweis auf das Sehen selbst. Denn bekanntlich erstarren diejenigen zu Stein, die sie anzusehen versuchen.



P.P. RUBENS: *Haupt der Medusa*, 1617-18, Detail



Aber darüber hinaus hat Géricault diesen Zusammenhang innerbildlich genutzt, um von Anfang an den optischen Eigenwert seiner Bildphänomene – ihre »ausdruckslebendige Gestalt« – hervorzuheben. Zusammen mit der Sarg-Tasche ergibt sich ein evidenter, rein bildimmanenter Anschauungszusammenhang: Im Dargestellten steckt ein Auftakt aus Gewürm, Verfall, Friedhof und Sünde. Und natürlich beginnt alles bei der dämonischen Schlange. Sie gilt den Menschen, von einem mythologischen Urzustand aus gedacht, als Anfangsursache. In

BRÖTJE 2012a,
150)

ihr verkörpert sich die Ursache, durch die Tod und Leid in die Welt kamen. In ihr nimmt das Unfassliche erstmals Gestalt an. (WARBURG 1923) Daher kann sie hier auch als Einstieg in das Bild gelten.

Und so erkenne ich jetzt auch den versteckten Totenkopf, der – je nachdem welchen Abstand ich zum Bild einnehme – unten im Wasser

auftaucht und wieder verschwindet! Géricault hatte immer wieder Schädel gemalt. Es muss für ihn ein leichtes gewesen sein, die Erscheinung eines Totenkopfs im Farbstrudel des Wassers zu verstecken.



rechts:
Th. GÉRICAULT: *Les trois crânes*, 1812-14, 31,5 x 60 cm, Detail

»Formen erfahren also eine doppelte Ausarbeitung« – eine abbildend-nachahmende und eine visuell-eigenlogische –, »die im vollendeten Werk zu einer neuen Einheit wird.« (BERGER 1958, 355) René Berger kam zu diesem Schluss, als er in einem Kirchenbild van Goghs das Eigenleben der Architektur erkannt hatte. Und es gib eine prominente Riege von Vertretern einer deutschen Existential-Hermeneutik, die die visuelle Autonomie der Phänomene immer mitbedacht hat.

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 Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken an sich halten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen.« (HEIDEGGER 1935, 67) Und der sehr zu Unrecht in Vergessenheit geratene Michael Brötje befand, dass eine »Gedankenfixierung auf das Gegenständliche sich blind macht für die erscheinungstransformativen, in subjektiver Erlebnisempfindung aufzunehmenden Suggestivangebote künstlerischer Bilder«. Diese nämlich »transzendieren« immer schon die »Sachsituation«. Zur Anschauung komme dabei das Bildganze als eine »unverrückbar fertige Kausalvernetzung« aller Bilddaten. (BRÖTJE, 2012a/b, 172ff. /16)

Das Floß der Medusa präsentiert also nicht einfach einen szenischen Handlungsverlauf oder ein mehr oder weniger realistisches oder dramatisches Augenblicksgeschehen, also eine rein inhaltliche Erzählanlage. Stattdessen leiten die Schlangen-Gurte das »Kausalgefüge der Bildentwicklung« ein. (BRÖTJE 2012a, 231)¹ Sie lassen den Blick auf den Figurentorso überspringen und artikulieren so, wem die Schlangen-Würmer, die nasse Sarg-Tasche und der Totenschädel gelten: dem entstellten und kannibalisierten Menschen. Bei dieser Figur wirken die linke Hand und der Kopf vom Brustkorb optisch wie abgetrennt. Die rechtsseitig aufgestellten Teller spielen mit einer Doppeldeutigkeit: Sie sind »aufgestellt«, was auch heißen kann: wie am Tisch »gedeckt«.



Links J.-L. DAVID: *Hektor und Andromache*, 1783, 275 x 203 cm

Im heutigen, langsam immer weiter verwesenden Zustand zeigt das Gemälde einen schwarz-teerigen Nimbus, der den Figurentorso umgibt und der ihn schon vor langer Zeit zu verschlingen begonnen hat. Es ist nichts mehr übrig von der heroischen Ikonographie, die dieser ausgezehrte Leib einmal in sich trug. Semantisch abgefressen und ausgehöhlt, erinnert diese geschundene Leerform[el] nur noch schwach

¹ In der Regel wird davon gesprochen, dass *Das Floß der Medusa* zwei Verortungen der Betrachter anbietet: Im einen Fall ist der Betrachter in das Geschehen des Untergangs teilnehmend involviert. Das ist dann der Fall, wenn ich annehme, ich stünde ganz rechts quasi noch auf dem Floßende. Die zweite Zugangsmöglichkeit ist die, dass das Bild mit seinem hoch angesetzten Horizont auch eine Aufsicht von außen auf das Geschehen gewährt (problematisierend: KEMP 1983). Das Problem ist, dass diese Bildzuhaltungen ausschließlich das szenisch Repräsentierte berücksichtigen. Sie betreffen nicht das phänomenologische Entfaltungsgeschehen des Bildes selbst.

daran, wie gesättigt an Codes sie vorher einmal gewesen war. Wer wissen will, was einmal in ihr steckte, muss sich nur an die großen gescheiterten Erzählungen von Seelenheil, Tugend und Tapferkeit erinnern: die antiken, christlichen und bürgerlich-republikanischen Ideale fanden früher einmal ihre Verkörperungen in dieser Leiche. In Géricaults Figur geistern sie nur noch – Hektor, Christus, Marat und so fort.

Kannibalisierte ikonographische Forme[|]n

Man muss nicht mehr viele Worte machen. Wenn hier die Reste Hektors neben den Würmer-Schlangen liegen, die aus dem Bildgrund, wie aus einer Ursuppe sich winden, dann ist vom trojanischen Helden nicht viel geblieben. In Homers *Ilias* war Hektor eine der großen Hel-



G. HAMILTON: *Andromache betrauert den toten Hektor*, 1764

denfiguren des trojanischen Krieges. Am Ende wurde er schließlich von Achill im Zweikampf besiegt. Ganz in den unerbittlichen und unentrinnbaren griechischen Götter-Mythos verstrickt, war es schließlich sein unausweichliches Schicksal, in treuer Aufopferung für Troja zu sterben. Die Trauer seiner geliebten Frau kann so später einmal durch den Stolz auf den Heldentod sublimiert werden. Wenn die Klassizisten dieses Thema in antiker Staffage malten, dachten sie daran, die antiken Heroen

zu Exempeln für ihre Zeitgenossen zu stilisieren. Beim Anblick des Bildes sollte diese staatstragende und notwendige Opferbereitschaft den monarchistisch-bürgerlichen Eliten zum Vorbild dienen. Aber aus dem Opfertod ist während der Zeit auf dem Floß ein totes Opfer des eingetretenen Kannibalismus geworden.

Diese Figur Géricaults ist von all dem Noblen entkleidet. Zurück bleibt nur ein kannibalisiertes Wrack, herbeizitiert und aus dem Zusammenhang gerissen, in ein apokalyptisches Szenario hineinkopiert. Entkleidet vom Mythos der Sinnhaftigkeit des Todes. Und eingeholt durch die Wirklichkeit auf der Floßwelt, der Welt als Floß, auf der vom Helden nur ein hilfloser toter Sinn-Rumpf zurückgeblieben ist.

Berücksichtigt man zudem den leblos herabhängenden Arm von Géricaults Figur, dann kopiert der Torso zugleich auch die ikonographi-

schen Formulare der Kreuzabnahme. Die heilsgeschichtliche Dimension wird hier augenfällig mitthematisch. Aber auch der Corpus Christi ist hier nur noch ein verwesender Rumpf. Die garantierte abendländische Heilsgeschichte – Erlösung von den Sünden und das ewige Leben – christliche Sinnversprechen – sind in das Desaster einbezogen und ebenso ausgezehrt.

CARAVAGGIO: Kreuzabnahme, 1603-4, 300 x 203 cm; Géricault hatte das Bild während seines Rom-Aufenthalts 1817 kopiert.

J.-L. DAVID: Der Tod des Marat, 1793, 165 x 128 cm



Sieht man dagegen in Géricaults Kadaver den verwesenden Jean Paul Marat, wird klar, dass es inzwischen auch um die »Märtyrer« der französischen Revolution schlecht bestellt ist. Sechszwanzig Jahre vor dem *Floß der Medusa* hatte Jacques Louis David den radikalen Jakobiner und Kämpfer gegen die Unfreiheit und Despotie gemalt, wie er ermordet in seiner Badewanne liegt. Dabei hatte der Klassizist selbst schon den gemeichelten Revolutionär in der Pose der Christus-Ikonographie festgehalten.

Um es kurz zu machen: Géricaults düstere Dystopie besteht an dieser Stelle darin, dass er die Märtyrer- und Heldenfiguren vollends im Desaster untergehen lässt. Vorausgegangen war dem eine rasante Entwicklung des Helden, die nach dem Barock eingesetzt hatte. Im ersten Schritt eignete sich das bürgerliche Subjekt die sakrale Ikonographie der heilsgeschichtlichen Ereignisbilder an und macht sie profanikonografisch für den bürgerlichen Helden verfügbar. Der bürgerliche Held wertete sich weltimmanent auf und um, indem er in die hohlen Posen der heiligen Männer schlüpfte. (BUSCH 1993) Dann verlor dieser Held in den Historienbildern des 18. Jahrhunderts zunehmend seine heroischen Eigenschaften, wurde anonym, rückte aus dem Bildzentrum und wurde zunehmend immer abwesender. (GERMER

1988) Am Ende lag der entheldete Held nur noch tot im Bild herum. (KEMP 1983) Das Katastrophische bei Géricault besteht aber darüber hinaus in einem letzten Schritt in Folgendem: Man sieht in seiner ersten Figur im Bild nicht nur den Untergang aller religiösen Erlösungsversprechen und jeder aufklärerischen Geschichtsteologie. Darüber hinaus sind nun die kannibalisierten und aufgezehrten Reste dieser metaphysischen und säkularen Programme ganz wörtlich im Verwesen begriffen und gezeigt.

»Die Segel wurden niedergelassen, die Mastkörbe abgenommen, Segelstangen und Bugspriet, Pulverfässer und Holzwerk ins Meer geworfen, im Kielraum wurde der Boden aus den Wassertonnen geschlagen und man fing zu pumpen an, das Schiff aber war nicht mehr zu retten. [...] Da die Fregatte nur sechs kleinere Boote mit sich führte, die unmöglich alle Passagiere und Mannschaften, zusammen mehr als vierhundert Personen, zu fassen vermochten, wurde in Eile ein Floß gebaut, das, nach den Berechnungen des Gouverneurs zweihundert Menschen tragen sollte. [...] Den fünften Juli frühmorgens wurde beschlossen, das Wrack, das umzuschlagen drohte, sofort zu räumen. Die Soldaten wurden auf das Floß verwiesen. [...] das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerrten Münder, aufgerissenen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände, die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustößen [...] Von den kleinsten, am wenigsten seetüchtigen Booten war es ins Schlepptau genommen worden, und als die Ruderer sahn, dass sich die Boote des Gouverneurs und des Kapitäns entfernten, gaben sie bald, selber ankämpfend gegen die schwerer werdende See, das Bugsieren auf und ließen die Seile fahren. Während die Flottille auf das Ufer zusteuerte, wurde das Floß, das sich nicht manövrieren ließ, von den Strömungen der Ebbe hinauf aufs Meer getrieben. [...] Doch die Nacht brach ein, ohne dass sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.«

»Jetzt, bei Morgengrauen, war die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen fest, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. [...] Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt [...] Die nackten, auf dem Floß zusammengeduckten Gestalten befanden sich in einer Welt, die von Fieber und Wahn deformiert war, die noch lebenden wuchsen mit den Toten zusammen, indem sie diese sich einverlebten. Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkenleichem Gewässer, fühlte Géricault das Ein-

dringen der Hand in die aufgeschnittene Brust, den Griff um das Herz.»
(WEISS 1978, 11ff., 16)

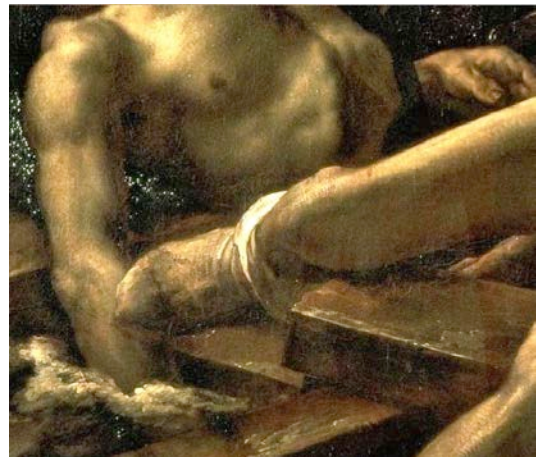
Der Torso links im Bild, um den es hier weiterhin geht, begegnet mir in der selbstbedeutsamen Bildentwicklung zwar als erste Figur. Er ist von Géricault aber erst ganz zuletzt hinzugefügt worden. Das Gemälde hatte das Atelier schon verlassen als der Künstler bemerkte, dass es im unteren Bildfeld noch zweier dramatischer Interventionen bedurfte. Eilig ergänzte er links einmal den Torso und einmal rechts die umhüllte Leiche. In diesen Arbeitsschritten verlängerte er auch das Bein der liegenden Frontalfigur. Aus einem abgeknickten machte er ein ausgestrecktes Glied. Alles wurde gerade noch rechtzeitig fertig, um dann im August 1819 im Pariser Salon gezeigt zu werden. (EITNER 1972, 38f.)



Th. GÉRICAULT:
Vorstudie, Detail.

Das wäre nur eine Anekdote, wenn nicht gleichzeitig in diesem Zusammenhang tatsächlich zwei Bilddetails phänomenologisch akut werden würden. Auf dem Torso findet mein Blick eine erste neue Leitverbindlichkeit: Sie führt über die Teilungslinie des verletzten Brustbeins in die Dreiecksbildung der dunklen Bauchhöhle. Daneben liegt, wie amputiert und abgelegt, eine Hand. Die kurze Realisierung dieser linken Hand ist die vorauslaufende Bekräftigung des Fehlens der anderen, rechten, Hand an dem Arm, der ausgestreckt im Wasser hängt.

Die Dunkelöffnung des Brustkorbs wird umwölbt von lippenartigen, fleischigen Rippenknochen, sodass das Ganze fast selbst wie ein vertikal gedrehter »Mund« erscheint. Der dominanteren der beiden Rippenbögen stößt – vom Flächenort her betrachtet und die Bildräumlichkeit ignorierend – auf eine markante Ausprägung einer Beule am hineinragenden Bein.



Anatomisch müsste sich diese Beule einer muskulösen Wade verdanken. Eigenbedeutsam leitet sie eine Abstoßbewegung ein, die sich im perspektivisch verkürzten Wadenbein fortsetzt und im umwickelten Fuß, der sich vom Unterarm abstößt, kulminiert. Auf diese Weise kommt nun auch dieser Teil des rechten Arms in den Blick. Man stößt quasi im wörtlichen Sinne auf ihn.

Zwischen dem leuchtend hervorstechenden Glanzlicht der Krempe der Fußwickel und dem abgetauchten Unterarm entwickelt sich für das Sehen eine aufschlussreiche Konstellation. Vermutlich war Géricault erst ganz am Ende der Fertigstellung des Bildes auf diesen Zusammenhang gekommen: Man muss dazu vielleicht bedenken, dass der Meister den eingefügten Torso ursprünglich wohl mit einem vollständig sichtbaren Arm, inklusive Hand und Fingern, gemalt hatte. Die Umrisse sind noch undeutlich auf dem Bild zu erahnen. Dann aber muss er sich entschlossen haben, den Arm im Meer untergehen zu lassen. Er übermalte die Passage wieder, indem er zwei Bretter nach vorne verlängerte. Anschließend fügte er an der Schnittstelle, wo der Arm ins Wasser tauchen sollte, eine kragende Farbgischt ein. Anschließend vervollständigte er die Korrekturen, indem er das untere Bein des toten Jünglings ebenfalls nach vorn verlängerte.

Die so entstandene und nun wahrnehmungswirksame Konstellation mit Farblichtern auf den Fußwickeln und eingetauchtem Unterarm reflektiert das Thema des Bildes noch einmal: ein Schwimmen-auf-der-Oberfläche und das Untergehen-in-der-Tiefe. Denn das Weiß der Bandagen markiert klar die Oberfläche der Leinwand. Demgegenüber – in einer gegensätzlichen Auslegung der Leinwand – taucht der Arm, rein optisch, weniger in das nachgeahmte Meerwasser ein. Vielmehr scheint er in der Tiefe des Bildgrunds selbst unterzugehen. Oder es sieht so aus, als verschwände der Arm in einem Loch in der Leinwand.



Aus der Tiefe des Bildgrunds und zugleich auf der planen Ebene des Bildträgers entwickelt sich alles, was im gemalten Werk verwirklicht wird. Dabei trägt die Bildebene die Illusion: die Figurenwelt auf dem Floß, die Illusion der Hoffnung, sich herauslösen, aufsteigen, um für andere zur Erscheinung kommen zu können, gesichtet und gerettet zu werden. Im Bildgrund dagegen steckt die eigentliche Kraft der Hervorbringungen wie auch die der Nichtung.

Géricault thematisiert den Bildgrund ganz explizit als das Andere der Figuration; als unterschieden von dem, was sich aus ihm herauszudifferenzieren begonnen hat. Die sinnlich erfahrbaren Körper müssen bereits hervorgebracht worden sein, um den Bildgrund als Bedingenden zur Erfahrung kommen zu lassen. Aus ihm hat sich die Figurenwelt des Floßes herausentwickelt. Und diese illusionistische Welt versucht weiter, sich im Gerangel der Leiber vom Bildgrund nach oben abzuheben. Aus ihm aber kommt alles, was sich entfaltet erst zur Erscheinung.

Der Bildgrund ist das Hervorbringende, in dem alles, was zur Erscheinung kommt, seinen »Ursprung« hat; das Bedingende, das sich selbst mit zur Erscheinung bringt, indem es sich entzieht. Der Bildgrund ist das, worauf wir keinen direkten Zugriff mehr haben, der sich immer schon zurückgezogen haben muss, damit so zugleich alles Dargestellte »zur Welt kommen kann«. Diese entfaltete Welt aber bleibt immer an die hervorbringende und verschlingende Kraft des Bildgrundes zurückgebunden.

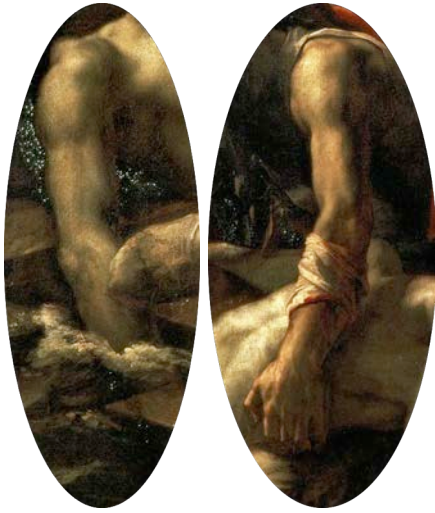
Im *Floß der Medusa* verschlingt der Grund ganz buchstäblich ein Körperglied wieder. In einem von Farbgischt umkragten Schlitz verschluckt der Bildgrund die rechte Hand. Das Bild macht mich so auf seinen Grund, seinen »Ursprung«, aufmerksam. Und damit fordert es mich auf, anzuerkennen, dass hinter allem dargestellten Leid, Getümmel und dem Hoffnungsschimmer, eine Instanz »anwest«, die alles Dargestellte als dessen »unverlierbaren Grund«² übersteigt. Auch schon die Gurt-Würmer waren als erste Formen aus einem formlosen Grund hervorgegangen.

Während also das Farblicht auf dem Rand der Fußwickel die Oberfläche des Bildes markiert, weist genau dieses Bein direkt – in diametralem Gegensatz dazu – auf den im Bildgrund untergehenden Arm. Dabei ist entscheidend, an welcher Figur dieser Zusammenhang zur Geltung kommt. Nimmt man vom Bein ausgehend die Gestalt als ganze in den Blick, stößt man auf einen daliegenden Jüngling, der von einem Arm gegriffen und gehalten wird. Bevor der Phänomenzusammenhang im Detail verfolgt wird, springt etwas sofort ins Auge: Ganz offensichtlich setzt sich hier die ikonographische Zerfledderung fort, die sich schon beim ersten Torso gezeigt hatte.

»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 zu erscheinen, und das Bild ist weder seine Erscheinungsform noch sein Phänomen. Der Grund ist die Kraft des Bildes«. (NANCY 2003, 20)



² Zu dieser pathetischen existentiellen Formulierung und ihrer »experimentellen« Verwendung vgl. ausführlich STÖHR 2016.



G. HAMILTON: *Beweinung des Patroklos*, 1760-1763
 oben: RAFFAEL: *Grablegung*, 1507. Als sich Géricault in Rom aufhielt, kopierte er das berühmte Werk.

Wieder macht das Bild das Bedeutungsangebot, in diesen nackten Gebeinen die toten Überreste eines ehemals fest verbürgten Figuren-Codes zu entdecken. Noch einmal könnte es sich um einen Christus handeln, dessen endgültiges Abrutschen in die Fluten nun – von allen Erlösungsversprechen entkleidet – nur noch von einem resignierten alten Mann aufgehalten wird.

Und ist es nicht auch so: Als ob noch einmal an die abgetrennte und bereits im Bild-Abgrund versunkene Hand erinnert werden soll, so umgibt auch diesen haltenden Arm eine Binde. Es ist ein durchbluteter Verband, der den Unterarm vom Rest der Extremität trennt. Damit sieht es danach aus, als wolle das Bild uns die verschluckte Hand an dieser Stelle noch einmal vorhalten. Es würde uns so an die drastische Rücknahme der »Erscheinungsentfaltung« und an die aufgerissene Tiefe des Bildgrunds erinnern. Der verbundene Arm hält diesen knabenhaften Körper nur scheinbar noch. Tatsächlich ist er schon in sich zerschnitten.

In diesem Fall ist die spezielle Körperform noch in die sakrale Formhülse der »Beweinung« gefasst. Aber auch hier büßt die Figur jeden überhöhten Sinn ein, den sie durch die Übertragung der Bedeutung hätte annehmen können. Die verendete Figur greift im Gegenteil das importierte Sinnpotential an und zeigt die Bedeutungslosigkeit dieser tradierten Sinnangebote. Der »Beweinung« auf dem *Floß der Medusa* ist kein Heilsversprechen durch einen Weltenretter mehr inhärent – weder im Jenseits noch im Diesseits.

Das Martyrium führt zu nichts außer anhaltendem Schmerz. Denn auch die noch mitschwingenden Anklänge an

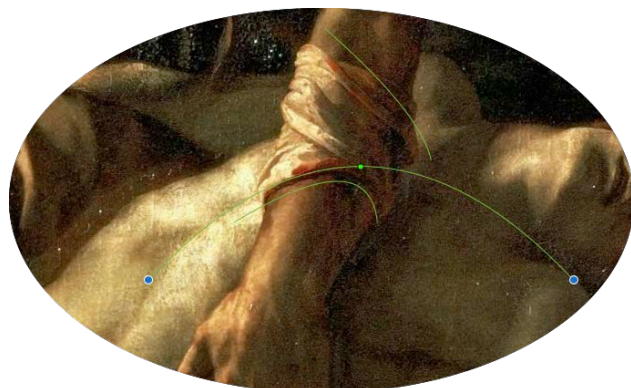
die Antike gehen leer aus. Sähe man etwa in dem Jüngling auch noch das Gespenst des griechischen Kriegers Patroklos, wäre damit nichts gerettet. Patroklos war der Waffengefährte und Freund von Achill. Vor seinem eigenen heroischen Tod im Zweikampf hatte Hektor diesen stolzen Griechen besiegt. Und wieder wandelt sich im *Floß der Medusa* die pathetische Situation des Opfertods in die rein existentielle Nichtigkeit. In ein greifbar werdendes sinnloses Sterben ohne Ziel und Zweck. So sinnlos und unheroisch wie das Dasein, so zwecklos und endgültig ist der Tod.

Jean Baptiste Antoine THOMAS:
Oenone weigert sich, Paris zu helfen, 1816, 114 x 146 cm
 (hier seitenverkehrt)



Die Bildformel ist überhaupt häufig anzutreffen. Neben Patroklos und Hektor erwischte es auch Paris, den trojanischen Prinzen. Dass die Bergnymphe Oenone ihn, im Sterben liegend, die Hilfe verweigert, ist eine lange Geschichte. Festzuhalten bliebe vielleicht der verdeckte Hinweis, dass auch den Schiffbrüchigen auf dem Floß die Hilfe verweigert wurde, als die Ruderboote das Floß endgültig aufgaben.

Aber man muss sich auch wieder von diesen erkalteten Sinntransfers lösen können. Diese Trennung erfolgt »weisungsakut« über die Wunde, die den Verband nötig machte. Dieser Verband bandagiert sachlogisch nur notdürftig eine Armverletzung. Insofern wäre er relativ kontingent. Für die »übergreifenden Sehverknüpfungen«, für den bildimmanenten Anschauungszusammenhang, ist er hingegen zwingend notwendig. Deswegen übt er auch eine gewisse magnetische Wirkung auf das Auge aus. Der Blick bleibt kurz an ihm haften. Man



merkt ihm dann an, dass er, entgegen seiner rein sachlichen Funktion, nicht verbindend wirkt. Im Gegenteil: er trennt – trennt auf. Er trennt nicht nur den Arm in zwei Teile, sondern er enthält über die in Schichten gelegten Stoffbahnen eine zentrale Sehanweisung.



Th. GÉRICAULT: *Das Floß der Medusa*, première Esquisse, Detail

Die Wickelung verstärkt die bogenförmige Überleitung des Blicks vom Oberkörper zum gesenkten Kopf des Jungen – und zwar ohne, dass der alte Mann registriert werden müsste, der den Körper hält. So bleiben die Toten ganz unter sich.

In diesem Moment ist der Alte für die Bildlogik nicht wichtig. Bedeutsamer ist es – wie sich nun zeigen wird – die Leichen unten im Bild isoliert vom Alten zusammen zu sehen. Ikonographisch bilden der tote Knabe und der Alte zwar eine Zweier-Gruppe. Géricault hatte eine ganze Zeit lang in all seinen Vorarbeiten immer schon diese Pietà-Konstellation geplant und umsetzen wollen. Ein bandagierter Arm oder eine Ver-

letzung kommen nie vor. Aber dann hatte sich alles noch einmal geändert. Der Maler hielt an dem Figuren paar fest. Aber es sollte nicht mehr die ikonographische Entzifferung die Überhand über den Phänomensinn erhalten. Dazu fügte er erst im monumentalen Hauptwerk den Armverband ein. Unter ihm verbirgt sich der semantische Einschnitt. Mit dieser Sanitätsmaßnahme wird die optische Auftrennung und ein Auseinander-Schneiden des Figurenpaars möglich.

Die verarztete Wunde ist genau die Schnittstelle, die dafür sorgt, dass mein Blickvollzug über Hals und Kopf des jungen Mannes sichelförmig nach rechts weiter geführt werden kann. Die Bahnen des Verbands sind dabei so angelegt, dass die Verlaufsspuren mich so oder so diagonal über den bandagierten Arm hinweg lenken.



Unter dem Verband ist die Verletzung als eine tiefe Wunde noch erkennbar. In einer früheren Studie gab es eine Teilszene, in der der Kannibalismus deutlicher ausgestellt werden sollte. Dort beißt eine Figur in den Arm einer anderen. Man kann sich ausmalen, dass dieses schockierende Thema in der endgültigen Version auf verschiedene Weisen weiterhin geltend gemacht werden sollte. Allerdings radikal abgewandelt: als notdürftig verbundenes »Mal« einer zurückliegenden Biss-attacke – oder wohlmöglich als Autophagie, als Ansatz einer Selbstzehrung in der Not, um nicht dem Frevel des Kannibalismus zu verfallen?



Th. GÉRICAULT: Vorstudie, Detail

Erscheinen und Untergehen

So oder so leitet also die Wicklung des Verbands in die Bogenkurve weiter, die nur von zwei spitzen Knien durchstoßen wird. Ihr Ende findet diese Krümmung erst am überfluteten Leichnam am rechten Bildrand. An diesem unteren Ende – in Abstimmung zu dem ersten Emporkriechen der Gurte als Auftakt am linken Bildrand – defiguriert sich die körperliche Welt wieder, dieses Mal im Modus der Verhüllung. Die Leinwand erscheint als großes weißes Leinentuch.



Was an diesem Körper sich sichtbar vollzieht, ist das von der Hüfte her einsetzende Außer-Geltung-Treten der Figuration. Die Anatomie der Figur schwimmt gespensterhaft in einem Schleier aus Farbtuch und Tuch-Farbe. Dieses Entgleiten ist ein Untergehen, das sich

gleichermaßen in der Nässe der See wie ebenso im Ölfilm der Farbe vollzieht. Das Gegenbeispiel zu diesem fatalen Untergang wäre ein aufsteigendes, mir entgegenkommendes, enthüllendes Verhülltsein, das in Epiphanie – in ein Erscheinen von Christus – übergeht. Etwa im *Verschleierten Christus* ereignet sich dies vor unseren Augen.



Giuseppe SANMARTINO: *Verschleierter Christus*, 1753, Cappella Sansevero, Neapel, Detail

In beiden Fällen ist die gestorbene Figur verhüllt. Aber im Falle des Neapler Christus wird das Verhüllen dazu benutzt, um das Mysterium des Erscheinens zu zeigen. Die Figur wird im Zugedeckt-Sein überhaupt erst sichtbar. Das Tuch verdeckt nicht,

sondern wird vom Gott-Körper darunter »getragen«. Kein schleichendes Verschwinden und kein Untergehen im Medium wie bei Géricault. Im Falle der Figur in der Cappella Sansevero ist der Schleier – und letztlich der Marmor – das Medium des Erscheinens und Sichtbar-Werdens. Die Skulptur präfiguriert das Mysterium des auferstehenden Leibes. Hier ist die Verhüllung des Toten durch das Leichentuch die Bedingung der Möglichkeit seines lebendigen Erscheinens. Damit vollzieht sich im Werk das Paradox des Glaubens; damit ist es äquivalent zum Wunder selbst. Géricault hatte während seiner fast einjährigen Italienreise den April und Mai 1817 in Neapel verbracht. Die kleine Barockkirche mit der berühmten meisterhaften Skulptur von Giuseppe Sanmartino hatte er vielleicht in dieser Zeit besucht. Und dennoch. Nichts von dieser kopräsenten Auferstehung ist beim *Floß der Medusa* verwirklicht. Alles versinkt in der Trostlosigkeit des Bildgrunds wie in einem Farbmoor. Mit dem Leichentuch und dem Farbschleier nähert es sich immer stärker dem Tuch der Leinwand und damit einmal mehr dem tragenden Bildgrund an. So zeigt sich, dass aus dem Seinsgrund des Bildes ein Grabtuch wird. Auflösung durch Verhüllung oder »Seins-Einziehung« hatte Michael Brötje es einmal an anderer Stelle genannt. (BRÖTJE 2012a, 176)

Ob dabei auch noch ein weiteres Mal der Antike abgeschworen wird und ob mit dieser Figur letztendlich auch der Klassizismus selbst untergeht, ist fast schon nicht mehr so wichtig. Die Lage des Leichnams lässt aber dennoch an ein Bild Hamiltons denken, das noch einmal eine Schlüsselszene des Trojanischen Kriegs zeigt. Bei Homer heißt es dazu im 24. Gesang der *Ilias*:

»Aber Achilleus

Weinete, denkend den trauesten Freund [...],
Sehnsuchtsvoll nach Patroklos' erhabener Tugend und Stärke.
Ach wie viel er vollendet mit ihm, und wie manches erduldet,
Schlachten umher der Männer, und schreckliche Wogen durchstrebend:
Dessen gedacht' er im Geist, und häufige Tränen vergoss er.

[...]

Schnell, nachdem er ins Joch die hurtigen Rosse gespannt,
Hektor drauf zum Schleifen befestiget hinten am Sessel,
Zog er ihn dreimal ums Grab des Menötiaden Patroklos,
Ging dann zurück ins Gezelt, und ruhet; jenen verließ er
Dort im Staube gestreckt auf sein Antlitz.

[...]

Grausam seid ihr, o Götter, und eiferig! Hat euch denn niemals
Hektor Schenkel verbrannt erlesener Rinder und Ziegen?
Doch versagtet ihr jetzo, auch selbst dem Toten, Errettung,

[...]

Jener indes, nachdem er den göttlichen Hektor ermordet,
Band ans Geschirr den Entseelten, und
rings um des Freundes Begräbnis
Schleift er ihn! [...]

Dass nur nicht, wie edel er sei, wir Götter
ihm eifern!

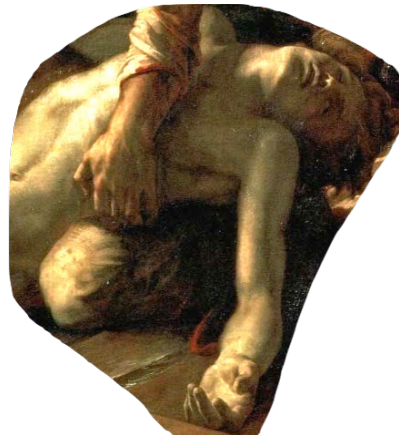
Denn unempfindlichen Staub misshandelt
er, tobend vor Unsinn! ...«

(HOMER; Ilias, 24. Gesang)

Überschaut man nun einmal diese sichelförmige Gruppierung des Feldes der Toten, fällt etwas auf: Die Gestaltbildung der Knie ist bei den Figuren auffällig ausgeprägt. Einerseits gehören sie in Hinblick auf die Körperhaltungen der Wirklichkeits-sphäre der dargestellten Figuren an. Das heißt, sie sind sachlogisch korrekt durch die Körperpositionierungen begründet. Andererseits überschreiten sie aber in ihrer »Erscheinungsverfasstheit« oder »Erscheinungsqualifikation« ihre rein anatomische Legitimation. So wie diese Knie »in der autonomen Sehverwirklichung« eigenverfasst erscheinen, ergeben sich jeweils »monströse« anatomische Anomalien. Zuerst auffällig wird dies beim Knie des resignierenden Alten.



Domenico CUNEGO nach G. HAMILTON: Achills Schleifung Hektors, 1759





J. REYNOLDS; *Das Floß der Medusa*, Nachstich; Ausschnitt, Knie-Detail



In den Vorstudien zu dieser Figur ist der vordere Oberschenkel, auf dem später der Jüngling ruhen wird, in seiner Länge proportional plausibel. In der dann endgültig ausgeführten Fassung ist dies nicht mehr eindeutig der Fall. Stellt man sich den nun verdeckten Oberschenkel in seiner Erstreckung von der Hüfte zum Knie vor, ist er viel zu lang. Zudem muss man dann noch einmal die separierende Wirkung des Armverbands ernst nehmen. Sieht man

nämlich gänzlich vom Oberkörper der Figur ab, gewinnt man den Eindruck, es handele sich gar nicht mehr um ein Knie. Was dann im Knie zur Erscheinung kommt, ist eine bedrohlich wirkende Gestaltbildung, die sich stattdessen unter dem Leib des Jungen, an der Hand vorbei, hervorschiebt. Das ist keine Phantasterei. Die Kopisten des Bildes hatten dies zuerst gesehen. In ihren Stichen hatten sie dieses geisterhafte Phänomen, das vorher einmal bloß ein Knie war, nachvollzogen. Indem die Zeichen immer wieder ihre Referenz überschreiten, erscheint auch immer wieder das Unvorstellbare im Vorstellbaren und Darstellbaren. Auf diese Weise – als eine »fremdartige Verwandlung« (WEISS 1978, 16) – »spricht« das *Floß der Medusa* über die eigentliche Monstrosität der Ereignisse.

Betrachtet man das aufgestellte linke Knie derselben Figur sind wir frontal mit einem eigensinnig gestauten Faltenwurf der Hose konfrontiert. Der hintere zurückgeworfene Arm des jungen Mannes ist auf dem Oberschenkel zum Liegen gekommen. Optisch teilt er so das Bein vom Körperrumpf ab. Daher entsteht spontan der Eindruck, man habe es bei aller sachlichen Richtigkeit mit einer frontal zu uns gerückten Dreieckskonstellation zu tun. Diese enthält in sich drei vertikale Knautschungen oder Hauptfalten. Für die Statik und Architektur des sitzenden Alten ist dieses gleichschenklige Dreieck einerseits ein wichtiger Sockel- und Befestigungswert. Auf ihm wird sich der Unterarm abstützen, der den leicht gesenkten Kopf trägt. Andererseits – mit Bezug auf die Bogenlinie der Toten unten – sticht er als Eckwert aus der Komposition markant heraus.

Rein formal betrachtet, ist die Kniespitze horizontal genau in Abstimmung gebracht zu den Köpfen der daliegenden Toten links und rechts.

Ob der Faltenwurf »natürlich« durch die Kniebeugung im Hosenbein zu rechtfertigen ist? Eigendynamisch und in ihrer performativen Wirkung nehmen die Falten-Höhlen direkten Bezug auf die überdeutliche Betonung der Taille des Toten. Diese ist wie in »Reaktion« auf die klammerartigen Faltenausformungen eingedrückt oder eingezogen. Den entstandenen Zwischenraum nimmt eine Rot-Zunge ein. Diese sieht man eher autonom als sachlogisch. Auf der Ebene der nachgeahmten Wirklichkeit wäre dieser rote Zipfel das Ende oder die Weiterführung des roten Tuchumhangs, der die Figur des Alten umschließt und so einklammert. Die obere Spitze des Kniedreiecks dagegen stellt eine Blickbeziehung zu der Zone her, wo sich die Innenseite der Zeltbahn hinter dem Alten im Wind nach außen schlägt. In ihrer Folgeentwicklung bildet diese Zeltbahn die »Phänomenbedeutung«* eines Zeigegeschehens aus: Sie deutet auf die riesige Welle, die von links anrollt. In der Aussage- und Abfolgelogik – von der eingedrückten Taille des Toten zur Kniespitze, zum »Zeiger« der Stoffbahn zur Riesenwelle – kommt dabei folgendes zu Bewusstsein:

Diese Welle wird in erster Linie all die Toten treffen, die wir schon gesehen haben. Sie wird sie mit sich reißen und fortspülen. Die anderen dagegen, die im Schutz des Segels stehen, gelten – wie später zu sehen sein wird – als abgeschirmt. Für sie oder in Hinblick auf sie wird sich das große Segel »erscheinungsphänomenal« zum Schild gegen die anrollende Naturgewalt umdeuten.

»Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugsierseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behobende Querlage des Floßes, die von einem übermäßig langen seitwärts hinausstoßenden Holzstück herrührte. Die Nichtauslieferung der Schusswaffen an die Matrosen hatte bereits am zweiten Tag ihren Zweck erwiesen. In der ausbrechenden Meuterei, da die Besatzung, die ein Weinfass zerschlagen und sich vollgetrunken hatte,



* Die hier verstreut in Anführungszeichen gesetzten Begriffe entstammen dem methodologischen Vokabular von Michael Brötje.

mit Äxten und Messern auf ihre Vorgesetzten losging, im Gedränge um den Mast, wo die Offiziere ihren Platz mit den Pistolen behaupteten, sah der Maler die Möglichkeit einer großen Komposition entstehen. [...] Sechzig bis fünfundsechzig Mann waren bei dem Tumult umgekommen, Zwieback und Trinkwasser waren verbraucht, nur ein Faß Wein noch war vorhanden. [...] Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt [...]. Je geringer die Anzahl der Menschen auf dem Floß wurde, desto näher kam der Maler der Konzentration, die er für die endgültige Fassung seines Bildes benötigte. Nach der Entladung des Kampfes erfuhr der Wunsch, das Leben so lange wie möglich auszuhalten, eine fremdartige Verwandlung. Die ersten begannen damit, die herumliegenden Leichname mit ihren Messern zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andere ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen, und wer es jetzt noch nicht über sich brachte, die neue Kost zu sich zu nehmen, der wurde am folgenden Tag doch vom Hunger dazu gezwungen. Auf die Turbulenzen folgte eine Zeitspanne der völligen Abgeschiedenheit. In dem Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen erkannte der Maler seine eigene Situation wieder.

[...]

bei dem unaufhörlichen Näherrücken des Tods, dem Verbrennen der einen Stunde in der nächsten, vernahm auch der Maler das Versickern der Zeit in der Unendlichkeit, und von diesem Tröpfeln, Ticken und Strömen wurde der Prozess der Bildfindung eingeleitet. Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebne Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können.« (WEISS 1978, 14ff.)

Es gibt ein zweites hochgestelltes Knie-Dreieck, das die Sichellinie der Todeszone nach oben durchstößt. Es ergibt sich aus dem angewinkelten Bein des letzten Leichenkörpers, der nach rechts aus dem Bild fällt. Der schwere querliegende Balken, an dem sich die Beine verklemmt zu haben scheinen, hält diese Figur noch auf dem Floßrand fest. Wenn so durch das hochgestellte Knie dieser dicke Balken in den Blick kommt, geschieht in der Bildwahrnehmung zweierlei:



Erstens verändert sich der ikonographische Stellenwert, der in der Leiche noch als Bedeutungsmischling oder Restbestand inkorporiert, haust. Aus »Hektor« wird zum Beispiel der gekreuzigte »heilige Petrus« und aus dem lose daliegenden Schiffsbalken wird das destruierte Querholz des Kreuzes, an das der Apostel geschlagen wird. Der Körper selbst würde in seiner Ausrichtung für das hier nicht zu sehende Längsholz des Kreuzes stehen. Aber wieder wäre die sakrale Ikonographie auseinandergefallen und das heilsversprechende Kreuzsymbol in seine Bestandteile zerfallen.



rechts: CARAVAGGIO: *Kreuzigung des hl. Petrus*, 1600/1, Ausschnitt

Am unteren Bildrand taucht dann noch einmal eine Hand auf – wiederum abgetrennt vom Körper der Wasserleiche. Sie erinnert an die fehlende Hand, die dem verwesenden Torso rechts durch den »Schlitz« in der Meeresoberfläche amputiert worden war. Hier links unten erscheint sie wieder als eine körperlose Extremität, die sich wie von selbst an einen Balken klammert. Für die Bildanschauung verbindet sich damit die Anweisung, den Blick nach rechts zum Kadaverkörper wieder aufzunehmen. Diese Wiederanknüpfung wird in der Wahrnehmung des Werks aber schnell zum Problem, weil die Sehbewegung damit in einer Art ovalen Endlosschleife gefangen wäre: von rechts beginnend in einer Bogenlinie nach links unten und dann wieder zurück zum Ausgangspunkt und so weiter und so fort.



Ich bin gemeint

Daher stellt sich mir die Frage, wie ich selber als Betrachter dieser Todeszone entkommen kann. »... also in Geltung für den eigenen Existenz-Weg.« (BRÖTJE 2012a, 195) Dabei muss eines unbedingt bedacht werden: Das Floß der Medusa »gilt mir«. Ich selbst bin betroffen, hier und jetzt vor dem Werk. Oder wie Peter Weiss es formulierte: »Ihr, die ihr vor diesem Bild steht [...] seid die Verlorenen...«



»Aus der vereinzelt Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustandes geworden.« »Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum. [...] Eine Hilfe, eine Rettung gab es für ihn nicht, [...] der Wahnsinn hing ständig über ihm, als eine Auflehnung gegen die Erstarrung [...] Und doch war es mir noch nie so deutlich geworden, wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwand, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.« (WEISS 1978, 27ff./ 1976, 345)

Die existentielle Dimension ästhetischer Erfahrung ist in der modernen Kunstwissenschaft lange schon kaltgestellt worden. Zu viel Betroffenenpathos, Wahrheits-Geraune und Werk-Substantialismus. Man sollte diese existentielle Bildhermeneutik zumindest versuchsweise, in der Simulation oder als »Bauchrederei«, aber doch wieder beleben. (dazu STÖHR 2016, 7ff.) Der Schweizer Kunstwissenschaftler René Berger zum Beispiel war zeitlebens dem populärwissenschaftlichen Schreiben verpflichtet. Er verfuhr so, weil er der festen Auffassung war, dass Kunstwerke nicht für Kunsthistoriker geschaffen wurden. Sie gelten allen, die sie betrachten – eben mir!

»Uns ist [das Kunstwerk...] eine vorangetriebene Vision, die vor unser Auge gestellt ist, um uns über uns selbst Aufschluss zu geben...« »Die Formen, von denen eine jede gewissermaßen einen Aspekt der Wahrheit verdichtet, verbinden sich, um zusammen die umfassende und zeitlose Formulierung dieser Wahrheit zu werden. Damit ist noch nicht gesagt, worin diese besteht, aber es will bereits sagen, unter welcher Bedingung sie sich auszudrücken beabsichtigt und nach welcher Tragweite sie trachtet.«

Und dann folgt, was hier unter »Wahrheit« verstanden werden soll:

»... warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? [...] Derart ist die Wahrheit des Werkes.« »Was kann der Mensch heute? [...] Was ist er heute?« »Wer uns, so wie wir sind, auf das Maß unserer Wahrheit erhebt, handelt als Künstler, als ein sehr großer Künstler.« (BERGER 1958, 352ff.)

»Denn alles, was wir immer wieder und länger als nötig anschauen, beginnt eines Tages in uns zu sprechen. Diesen inneren Text, quasi ein Selbstkommentar unseres unentwegt erlebenden Ichs, wollen wir hören, er ist der Lohn für unsere Seh-Arbeit.« (WINTER 2011, zitiert W. GENAZINO)

»... bis ich schließlich vor die riesige schwärzlich braune Leinwand geriet, die zunächst den Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens vermittelte. Bei dieser ersten Begegnung versuchte ich, in dem mit Asphalt vermengten, stark nachgedunkelten, stumpf und fleckig gewordenen Farben den Ansätzen der Leuchtkraft nachzuspüren [...].

Allmählich ließen sich auf der monochrom wirkenden Bildfläche einige gelbliche, bräunliche und grünliche Töne unterscheiden. Vorherrschend war [...] eine Bängstigung, ein Gefühl der Ausweglosigkeit. Nur noch Schmerz und Verlorenheit waren aus der gewaltsam gebändigten Komposition abzulesen. Es war, als sei mit der Verschörfung und Verschlackung des Farbauftrags alles dokumentarisch Greifbare aus dem Bild gewichen und allein eine Kunde der persönlichen Katastrophe des Malers übriggeblieben. Doch empfand ich weniger Enttäuschung über das Erlischensein des Gemäldes als Mitgefühl mit Géricault, dessen Leistung der Verwitterung und dem Verfall preisgegeben war. Auch führte mich die Undeutlichkeit des Bilds an Schichten heran, in denen die Vision noch keine Festigkeit angenommen hatte, die einzeln auftauchenden Figuren sprachen von den brütenden Vorbereitungen, und indem das Abgeschlossene sich verhängte, trat Gärndes, Traumhaftes zutage. Lange Zeit hatte der Maler im Getümmel der vielen, dann zwischen den Toten und Verdämmernden verbracht. Die Lösung, nach der er suchte...« (WEISS 1978, 21f.)

In diesem Sinne wäre also die Frage, wie und wo sich *mir* die Möglichkeit bietet, *meinen* Blick vom Leid und Untergang zu lösen, keine nebensächliche Sache. Die Frage wäre existentiell, weil es darum ginge, herauszufinden und nachzuvollziehen, auf welche Weise *mir* das Bild einen Weg in die Zone der noch Lebenden anbietet. Und darüber hinaus wäre auch klarer, welche spezifische Funktion der isoliert wirkenden Figur des trauernden, melancholisch dasitzenden alten Mannes genau zukommt. Denn was er von sich aus anzeigt, ist ja seine sinnierend reflektierende und in sich vertiefte Grundhaltung.



rechts: J. H. FÜSSLI: *Ugolino*, 1806
 mitte: A. DÜRER: *Melencolia I*, 1514, Detail

An dieser Figur bricht die Handlung ab. Sie ist an dem Geschehen nicht mehr wirklich beteiligt und sie gibt mir in ihrem Innehalten die

»Jedesmal nimmt also der Typus des Schmerzes, von dem das Geschöpf befallen ist, vor unseren Augen Form an.«

»Aber wir sprechen von Prophetie: Mittels dieser Ungeheuer lässt uns das Werk tatsächlich eine Warnung zukommen, indem es uns an die Wirklichkeit des Bösen erinnert, von dem der Krieg eine der Verkörperungen ist.« (BERGER 1958, 354)

»Die Ausgesetztheit in das Seiende, der Einzelne und die Gemeinschaft« (HEIDEGGER 1935a, 72)

Heidegger »hatte in *Sein und Zeit* (1927) erstmals das verstehende, auslegende In-der-Welt-Sein als eine Grundbefindlichkeit des Menschen aufgedeckt und damit die hermeneutische Frage bis zu ihrem tiefsten Grund vorangetrieben.« (STIERLE 1996, 66)

Zeit, über das bisher Gesehene nachzudenken. – Über das Totenfeld, die Gurtwürmer, die Schädel und die Fratze, die im Knie erscheint, und die verschwommenen Geister der Helden und Märtyrer. Danach sollte mein Blick einen Ausweg aus dieser Apokalypse der Phänomenwelt suchen.

Ein roter Umhang hat sich zu einem schmalen Grat geformt und hinter dem Rücken dieser Reflexionsfigur zusammengezogen.

Er kapselt sie als formaler Isolationswert rundherum gegen ihre diesseitige Umwelt ab, die sich hinter ihr zu entfalten begonnen hat. Könnte man das Bild noch einmal in seiner ursprünglichen Farbigkeit sehen, dieses abschneidende Tuchrot wäre mit Sicherheit der grellste und auffälligste Buntwert auf der ganzen Leinwand.

Diese Figur nimmt dabei die Posen-Formeln der Resignation, der Melancholie, des Nachsinnens und der Reflexion über das Geschehene auf: Was ist bisher vor mir zur Anschauung gekommen? Genau so leitet sie meine Aufmerksamkeit auf sich selbst und appelliert damit an mich, es ihr gleich zu tun. In ihren leeren Augen stellt sich meine Anschauung für einen Augenblick der Selbstbesinnung still. Es tritt so einen Moment lang eine düstere Versunkenheit ein. Die inneren Bilder der Aussichtslosigkeit des Daseins mischen sich mit dem einseitigen Sinnieren über das gezeigte Desaster der abendländischen ikonographischen Traditionen. In diesem Bedenken muss mir aber klar werden, dass ich diese Identifikationsfigur auch wieder aufgeben muss. Mein Blick muss sich aufmachen, das Weite und die Hoffnung suchen.

Dies bedeutet ein Sich-Herauskämpfen aus dem apokalyptischen unteren Bildfeld der Verendung in das nächste Stadium der Bildwahrnehmung. An welchen Phänomenbefindungen und Formverkettungen wird aber diese Lösung aufgezeigt? Wie kann mein Blick sich also aufrichten? Oder wo kann er eine intuitive phänomenimmanente Aufrichtungsanweisung erhalten?

Hier kommt versuchsweise die zweite Funktion des hochstechenden Knies der »Hektor«- oder der »Petrus«-Leiche zur Geltung. Wie schon beim Knie des Alten ermöglicht mir diese Zuspitzung eine Orientierung nach oben. Aber nicht ganz nach oben, weil meine einsetzende Bewegung sofort wieder von einem Bilddetail gesperrt und geblockt wird. Folge ich nämlich der Kniespitze werde ich unmittelbar darauf von einer horizontal daliegenden nackten Fußsohle abgeblockt.

Auf diese Blickversperrung antworten der Unterarm und die seltsam abgenickte Hand eines tot daliegenden Schwarzen. Diese Figur an sich ist zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht ausschlaggebend. Alleine, dass der Unterarm und die Lage der Hand zurück auf den Querbalken leiten, ist in diesem Moment von Bedeutung. Nehme ich also nun alternativ die Blickorientierung in der Diagonalen nach links hinaus auf, treffe ich unmittelbar



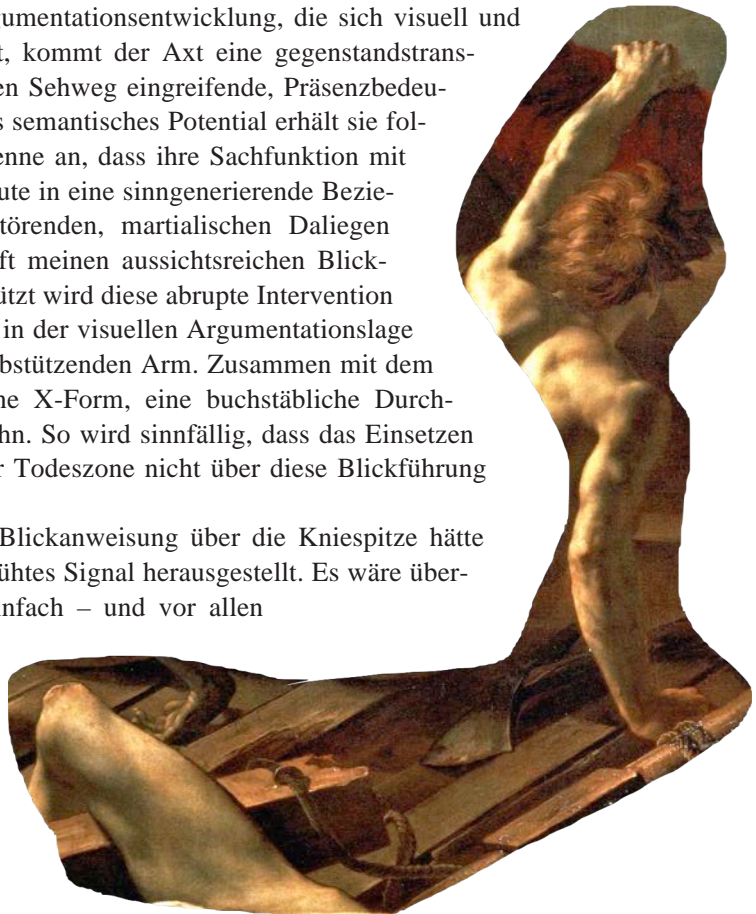
danach auf eine an ihrem Stil abgebrochene Axt. Diese Axt könnte ihre rein szenische Bedeutung bei weitem übersteigen. Auf der Ebene der verbildlichten Narration ist sie das ins Bild gesetzte Dokument für die erfolglose Meuterei der Matrosen gegen ihre Offiziere.

Im Rahmen der Argumentationsentwicklung, die sich visuell und rein bildintern vollzieht, kommt der Axt eine gegenstandstranszendierende, aktiv in den Sehweg eingreifende, Präsenzbedeutung zu. Ihr spezifisches semantisches Potential erhält sie folgendermaßen: Ich erkenne an, dass ihre Sachfunktion mit meiner geplanten Sehroute in eine sinngenerierende Beziehung tritt. In ihrem störenden, martialischen Daliegen kappt sie mir unverhofft meinen aussichtsreichen Blickweg nach oben. Unterstützt wird diese abrupte Intervention in meinen Blickvollzug in der visuellen Argumentationslage noch durch einen sich abstützenden Arm. Zusammen mit dem Axtstiel entsteht so eine X-Form, eine buchstäbliche Durchkreuzung meiner Sehbahn. So wird sinnfällig, dass das Einsetzen einer Abhebung aus der Todeszone nicht über diese Blickführung erfolgen kann und soll.

Das Angebot einer Blickanweisung über die Kniespitze hätte sich damit nun als verfrühtes Signal herausgestellt. Es wäre übereilt gewesen und zu einfach – und vor allen

Dingen wohl zu nichtssagend, hätte man diesen Weg ohne Hindernisse wählen können.

Ob die eingreifende und einschlagende Selbstwirkung der Axt auch tatsächlich



genau aus diesem Grund so und nicht anders im Bild vorkommt, kann sich auch daran zeigen, ob mir das Bild an einer anderen Stelle eine sinnvollere Sehanweisung nach oben gibt. Also wird von neuem nach einem Phänomenzustand gesucht, der die ersehnte Blickaufrichtung in seiner »Erlebnisanmutung« vorgibt.

Gleichwohl musste ich – durch die »Phänomenanweisung«, die das aufgespitzte Knie für mich war – diese Anschauungsoption genau so vollziehen, wie beschrieben. Sie war nicht gänzlich falsch oder gar umsonst. Sie war nötig, gerade um darauf verwiesen zu werden, dass der wirklich Sinn ergebende Weg auf der phänomenologischen Topografie des Bildfeldes ein anderer sein muss. Es muss noch weitere »formal-transempirische Ableitungen bzw. Folgedifferenzierungen« – das heißt »fortlaufende formale Verkettung[en]« der Figuren (BRÖTJE 2012a, 56) – geben. Durch sie müssen auch die entscheidenden, noch nicht realisierten, ungesehenen und unerlebten Dimensionen des Bildes schließlich in den Blick kommen.

Umkippen und Sich-Ins-Leben-Zurück-Heben

Bevor der Ich-Erzähler im Roman, wie schon gehört, in dem vorgefundenen Buch in Paris in die Bibliothek der Cercles des Nations vom Unglück des *Floß der Medusa* las, hatte er sich Géricaults Werk schon einmal gemeinsam mit seinem Freund Ayschmann als Reproduktion in einem Kunstbuch angesehen. Dabei war die Erfahrung eigentlich grundsätzlich ganz ähnlich, wie die spätere noch folgende vor dem eingedunkelten Original im Louvre. Allerdings passierte während dieser ersten Betrachtung der Abbildung etwas sehr Eigenartiges und Unvorhersehbares. Dieses eintretende Ereignis geschieht so plötzlich und unerwartet, dass es nicht aus der inneren Logik, einer innerdiegetischen Handlungskausalität, oder durch eine vorausgehende Entwicklung in der Erzählung oder Ähnlichem erklärt werden kann. Es passiert einfach so. Auswirkungen auf den weiteren Verlauf bleiben aus. Es handelt sich dabei um einen plötzlichen Ohnmachtsanfall, den Ayschmann erleidet. Es gibt einfach keinen Grund, warum dieses unerklärbare Ereignis also überhaupt in der Erzählung und gerade während dieser Bildbetrachtung stattfindet und im Bericht des Ich-Erzählers vorkommt. Aber außerhalb des Romans gibt es natürlich jemanden, der dafür verantwortlich ist. Und es ist der gleiche, der auch lange vor dem Ich-Erzähler das *Floß der Medusa* intensiv betrachtet haben musste. Es ist der Autor selbst. Dieser muss aus einem bestimmten Grund, während er seine beiden fiktiven Figuren auf das im

Buch reproduzierte Werk schauen ließ, auf die Idee gekommen sein, Ayschmann eine kurze Ohnmacht anzudichten. Aber warum, und warum gerade dann, wenn Géricaults Gemälde studiert wird?

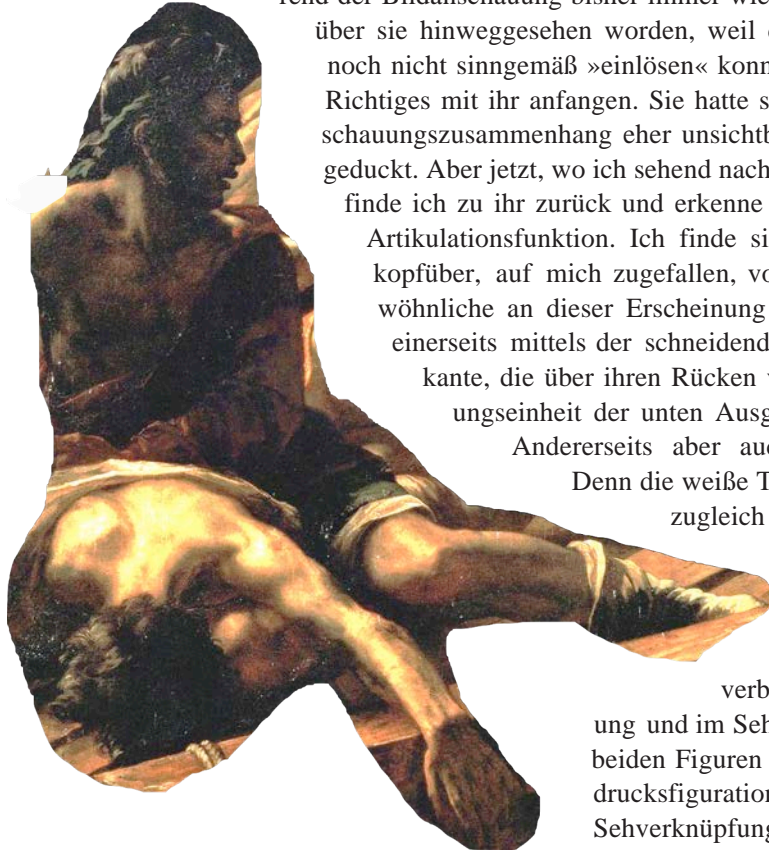
»Wir sahn, in Ayschmanns Büchern und Zeitschriften die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des menschlichen Lebens, aus der die Stufen sozialer Entscheidungen abzulesen waren. Bezüge zu unserer eigenen Entwicklung stellten sich her. [...] Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bildes zu entziffern. Die Überlebenden auf dem Floß streckten sich in einer gemeinsamen Bewegung empor, von den Toten im Vordergrund weg, mehr und mehr sich aufrichtend [...]. Voller Verachtung den Angepassten den Rücken zukehrend, stellten die auf dem Floß Treibenden Versprengte dar einer ausgelieferten Generation, die von ihrer Jugend hier noch den Sturz der Bastille kannte. Sie lehnten und hingen aneinander, alles Widerstreitende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden [...] Ayschmann war plötzlich blaß geworden, er sank vornüber, das Buch fiel ihm aus der Hand. Ich legte ihn ins Gras. Er presste die Hände an die Schläfen, nur eine Schwäche, sagte er, geht schnell vorbei, und richtete sich schon wieder auf. Die Bilder, mit denen wir uns in dieser Stunde befasst hatten, waren geprägt von der Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendigkeit ausgelöscht werden konnte. So wie wir selbst es taten, hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab [...] Aus Dahindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor...« (WEISS 1976, 341ff.)

Ayschmanns Schwächeanfall, sein Vornüber-Sinken, das Sich-Wieder-Aufrichten, das Pressen der Hände an die Schläfen, das alles passiert plötzlich in dieser Szene der Bildbetrachtung. Der alles erklärende Grund für dieses scheinbar zufällige Geschehen könnte folgender sein: Der Ich-Erzähler kann sich das Ganze nicht erklären, einen handlungsrelevanten Sinn gibt es auch nicht. Aber es könnte sehr gut sein, dass der Autor selbst bei der Ausformulierung des Geschehens in der Szene im Gras, unbewusst etwas passieren lässt und wiedergibt, was er schon während seiner eigenen Betrachtung des *Floßes der Medusa* zuvor gesehen und eindrücklich erlebt hatte



– eine zentrale Figur, Figuration, Figurentransformation des Umkippens und Aufrichtens wird im *Floß der Medusa* spontan erkannt und dann auf das Ereignis in der Erzählung übertragen oder verschoben! Mit ihr gelingt das ersehnte Sich-Abheben aus der Vernichtung.

Wem es bisher nicht aufgefallen sein sollte: Eine Figur wurde während der Bildanschauung bisher immer wieder übergangen. Es ist über sie hinweggesehen worden, weil die Wahrnehmung sie noch nicht sinngemäß »einlösen« konnte. Man konnte nichts Richtiges mit ihr anfangen. Sie hatte sich im bisherigen Anschauungszusammenhang eher unsichtbar gemacht und weggeduckt. Aber jetzt, wo ich sehend nach einem Ausweg suche, finde ich zu ihr zurück und erkenne ihre nur bildmögliche Artikulationsfunktion. Ich finde sie auf! Denn sie liegt kopfüber, auf mich zugefallen, vor mir. Das Außergewöhnliche an dieser Erscheinung besteht darin: Sie ist einerseits mittels der schneidend harten weißen Tuchkante, die über ihren Rücken verläuft, zur Anschauungseinheit der unten Ausgelöschten zugeordnet. Andererseits aber auch nicht mehr ganz.



Denn die weiße Tuchform wirkt optisch zugleich auch wie ein Scharnier, das die umgefallene Figur mit der aufgerichteten über ihr verbindet. In der Anschauung und im Sehverstehen werden die beiden Figuren zu einer einzigen Ausdrucksfiguration und »übergreifenden Sehverknüpfung« (BRÖTJE 2012a, 195) zusammengezogen!

Der Autor, Peter Weiss, der seinen Ich-Erzähler im Roman berichten lässt, muss die zwei Figuren unbewusst schon als eine einzige Kipp- und Klappfigur gesehen haben. In ihr ist die Eigendynamik vom Vornüber-Gefallen-Sein und einem Sich-Hochgeklappt-Haben vollkommen enthalten. Als Weiss seine beiden Protagonisten über das *Floß der Medusa* sprechen ließ, erinnerte er sich wahrscheinlich unbewusst daran und ließ, ganz unvorhergesehen, seine Figur des Ayschmann vornüber kippen und sich dann wieder aufrichten.

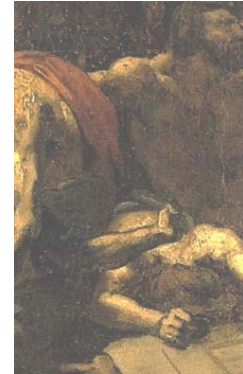
In all den abweichenden Vorstudien Géricaults kann man erkennen, dass diese beiden Figuren zu einem früheren Zeitpunkt noch neben-

einander als zwei separate Körper angelegt waren. Zusätzlich drückt noch ein Arm, der später weggelassen worden ist, den unteren Körper nieder. Er fixiert ihn so am Boden, dass an eine Aufrichtung gar nicht zu denken ist. Erst als der Maler im Laufe der Arbeit die dominante Aufwärtsdiagonale der Figurengirlande immer stärker betonte, war es nötig, auch einen klaren visuellen Zugang und Einstieg für das Auge zu schaffen.

An dieser Erscheinungsausprägung der Scharnierfigur ist die blickdynamische Aufrichtung in die vielleicht hoffnungstragene Hauptdiagonale bildbestimmt vorgesehen. Die Anschauung realisiert jetzt diese kopfüber nach vorne gefallene Figur in unmittelbarem Zusammenhang mit dem aufgerichtet dasitzenden Körper darüber. Und zwar so, als habe sich diese tote Figur zur sitzenden aufgerichtet. So dasitzend schaut sie sogleich nach rechts. Nach dem sachlichen Alltagsverständnis geurteilt, handelt es sich um zwei verschiedene Personen. Die bildgestiftete Eigenkausalität der Figurenverkettung überschreitet aber diese reine Sachsituation. Natürlich sind und bleiben es zwei Figuren. Aber dennoch geht deren rein bildimmanent gesetzte, aus dem spezifischen *Wo* und *Wie* ihres Erscheinens im sinnkausalen Ablauf des Bildgeschehens resultierende Bedeutung weit darüber hinaus. Bildsemantisch, bedeutungshaft, ist diese Klappfigur eine »Wende«-Figur. Was ich tatsächlich im Resultat sehe, ist die Wende von passiv erlittenem Leid unten hin zu einem menschlichen Aktivismus in der Mittelzone des Bildes. Nur an dieser transformativen Doppelfigur kann mir diese »Erlebnisanmutung« gelingen.

Pathetisch könnte man dazu zunächst vorwegnehmen, was Michael Brötje anderswo gesehen hatte: »Von nun an ist die Entwicklung der Menschheitsgeschichte in die Verantwortung jedes Einzelnen als Individuum gestellt.« (2012a, 182) In der Kippfigur würde sich damit auch noch ein Zeitumbruch manifestieren. Sie richtet sich an mich: an das gegenwärtige Betrachter-Ich. In ihr richtet sich der Betrachter in ein Hier und Jetzt auf. Die Gestalt markiert im Entwicklungsgang des Bildes eine entscheidende Wende: Vielleicht die von der ausweglosen Geworfenheit in die Geschichtlichkeit des Daseins.

Gleichzeitig finden sich sofort anschließend weitere, assistierende und die Motivent-



Th. GÉRICAULT: Vorstudie, Detail

... eine »Existenzaufrichtung« ... und auch meine eigene. Damit wird eine »Kehrtwendung« markiert und ausgesprochen, »welche man im reinen Sehen, intuitiv und ohne gedankliches Zutun« in dieser Figur in Aussicht gestellt bekommt. Darin offeriert mir die Figur erlebnishaft das Ende des Abgleitens und der Haltlosigkeit und gibt meiner irdischen Existenz, als Zäsur, eine neue Wegorientierung. Dies gilt als Forderung gemeinsam für mich wie für die Figur, an der sich die Kehrtwendung vollzieht...

(frei nach BRÖTJE)

wicklung vorantreibende, Formtransformationen, die den visuellen Argumentationszusammenhang weiter forcieren: Von links her wächst die aufgerichtete Figur an ihrer Hüfte und mit ihrer Hand mit den Haarlocken des toten Jungen phänomenologisch zusammen. Nach diesen Formverschleifungen folgt die Tunika, die am Körper diagonal aufsteigt. Als direkte eigenlogische Folgeverkettung erscheint sodann der bleiche Unterarm rechts im Anschluss an die Tunika wie aus der Schulter »herauszuwachsen«.

Es handelt sich um eine Umfunktionalisierung des Unterarms, die darin besteht, dass ich, anatomisch falsch, aber erscheinungsverfasst

1821 schrieb Géricault: »Wie gern würde ich unseren geschicktesten Malern einige Portraits zeigen, die der Natur so ähnlich sehen, deren lockere Pose nichts zu wünschen übrig lässt und von denen man tatsächlich sagen kann, alles was ihnen fehlt, ist die Fähigkeit zu sprechen.«

In Géricaults »lockeren« Studien müssen die Figuren nicht »sprechen«, sie wirken ganz natürlich. In ihren letztendlichen Ausformungen im *Floß der Medusa* müssen sie aber »sprechen«, daher verändern sie sich! (Géricault, zitiert nach BERGER 1985, 183)



Links: Th. GÉRICAUT: *Floß der Medusa*, (*Sichtung*), Vorstudie, 1819, 37,5 x 46 cm, Detail.
Der Ellbogen ist sichtbar und die Körper sind voneinander getrennt.



Aktdarstellungen im Vorfeld – die autonome Phänomenlogik des Gemäldes selbstredend wurde. Aber worum geht es dabei?

Die innerbildliche Wirkungsqualität der Kipp- und Wendefigur gewinnt damit eine völlig neue Dimension:

Sie erhält eine Vermittlungs- und Überleitungsfunktion zwischen den beiden benachbarten Jünglingsfiguren links und rechts von ihr. War schon auf den ersten Blick auffällig, wie sehr sich ihre Gesichter ähneln, wird nun klar, dass es sich – im Kausalzusammenhang der Bildargumentation – um ein und dieselbe Figur handeln muss. Sie erscheint zweimal, in Form einer Um- oder Übersetzung. Zuerst kommt der Jüngling links als Toter vor, dann – vermittelt durch die Wendefigur – als lebendiger, rechts, der nach oben strebt. Die Ähnlichkeit der Gesichter klärt sich nicht damit auf, dass vielleicht zufälligerweise ein Zwillingpaar an Bord gewesen ist. Stattdessen liegt der Sinnbezug darin, diese Umwendung von Tod ins Leben in der Anschauungserfahrung an ein und demselben Menschen vollzogen zu sehen.

Man muss genau hinsehen: Die Leitverbindlichkeit von Kopf zu Kopf zu schauen, erfolgt über eine optische Transformation: vom rot-blonden Haarschopf des Toten zum dunkelroten Tunikastoff der Vermittlungsfigur, dann weiter über den bilddiagonal verlaufenden Tunikasaum zur Schulter und im Anschluss an den bleichen »Armauswuchs« dann über den kräftigen Hals zum nach oben gewendeten »Zwillingskopf«.

Erst wenn ich diese Wendung realisiert habe, wird überhaupt verständlich, warum die Kippfigur ihre Kopfdrehung nach rechts vollzieht: Sie gibt damit ein zeitliches vorher/nachher an, so als würde sich die Hochwendung des Jungen vom Tod ins Leben zeitgleich mit dieser Kopfdrehung vollziehen. Und dabei spielt die Formverknüpfung von Schulter und »Armauswuchs« wie gesagt eine entscheidende anschauungslogische Rolle. Anhand der phänomenologischen »Zwil-



unten: der Kopf des Aufstrebenden, hier nach unten gespiegelt, im Vergleich mit dem jungen Toten links.

lingsbrüder« wird die Umwendung vom Tod ins Leben bildlich argumentiert und visualisiert.

Und wiederum ist es ein Stück Stoff, das – fast wie ein Verband – an der vorgeführten verlebendigen Umwendung der Jünglingshäupter bedeutungsproduzierend mitwirkt. An der unteren, toten Gestalt war am Hals noch eine dünne Schattenlinie neben dem hellen Lichtreflex auf der Kehle erkennbar gewesen. Sie wirkt wie eine durchgeschnittene Kehle. In ihrer »gewendeten« Wiederholung trägt die Figur nun an gleicher Stelle ein loses Halstuch. Dieses ist aber so modelliert, dass es die »durchgeschnittene Kehle« nun bedeckt.



Géricault präsentiert *Das Floß der Medusa* zum ersten Mal. Filmstill, Jouon 2015

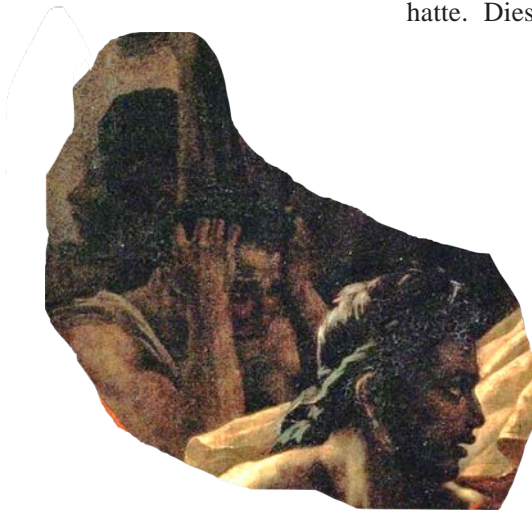
die Figur nun an gleicher Stelle ein loses Halstuch. Dieses ist aber so modelliert, dass es die »durchgeschnittene Kehle« nun bedeckt.

Die Kipp- und Wendefigur ist die zentrale Instanz des ganzen Bildes, an der *ich* »für mich« die Wende von der Nichtung ins Dasein vollziehen kann.

Wenn ich dieses Aufrichtungsergebnis als zentrale Leitanweisung »im Schaufschluss« vollzogen habe, wird auch unmittelbar evident, warum genau diese Figur ein gerolltes Stirntuch trägt: In dieser einmaligen Gesche-

henskonstellation überschreitet sich das einfache Stirntuch zu einem triumphalen Lorbeerkranz. Von ihm muss man annehmen, dass er einmal in einem frischen Grün angelegt war, bevor das Gemälde zu verwesen begonnen hatte. Diese herausragende Auszeichnung kommt der

Figur realistisch und rein wiedererkennend betrachtet natürlich nicht zu. Aber bildimmanent krönte Géricault seine Figurenerfindung so für die gelungene »Sinnselbstbegründung«. Der Sinn dieser Figurenanordnung kann nur sehend eingelöst werden. Vorab wissen kann man davon nichts.



Die Kopfwendung der Figur, vom passiven Linksseits ins aktive Rechtsseits, vollzieht sich auch dann ganz wie von selbst, wenn noch dazu die beiden undeutlichen Hintergrundgestalten mitge-

sehen werden. Schräg übereinander erscheinen dann drei Köpfe. Sie führen die Wendebewegung vor. Der oberste leblos nach links gerichtet, der mittlere ist ins Halbprofil gewendet und die zentrale Figur dann nach rechts blickend, ganz ins Profil gedreht. Ihr Lorbeerkranz kontrastiert krass mit dem zuvor präsentierten angstvollen Haareraufen. Fassungslos greift sich die mittlere Figur an die Schläfen und krallt sich in die Seitenhaare. Die Finger wie Zacken in den eigenen Kopf geschlagen, fast wie ein Teil einer Zackenkralle oder Dornenkrone. In der Wendefigur ist diese »Dornenkrone« dann in den frischgrünen Triumphkranz transformiert.

Es gibt übrigens eine hoch interessante Skizze von Géricault, in der der Künstler, sicher vollkommen unbewusst, die Schlüsselrolle der Wendefigur fast träumerisch in einer Überblendung gefasst hatte. In diesem Fall befindet sich die Schlüsselfigur in der Bildmitte unten. Wie ein Geist scheint eine, im Maßstab riesig überdimensionierte, aufstrebende Gestalt schemenhaft aus ihr nach oben zu entweichen. Die Szene erinnert ein wenig an François de Goyas Radierung *Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer* von 1797 – nur mit dem Unterschied, dass der sitzenden Figur keine Alpträume entweichen, sondern Géricault aus seiner Zeichnung die Hoffnung wie einen Flaschengeist aufsteigen lässt. Selbst wenn es sich nur um eine Spielerei auf einem Blatt Papier handelt, es bleibt eine aufgezeichnete Botschaft aus dem Unbewussten. Hier verarbeitet Géricault wie im Traum, dass die Klappfigur das eigentliche Sinnzentrum des ganzen Bildes darstellt! Die blasse geisterhafte Gestalt selbst wird auf anderen Skizzen und im Gemälde tatsächlich auch noch wiederkehren. Spiegelverkehrt wird aus ihr später die nächste Figur, an die die lebende junge Gestalt anzuknüpfen versucht.



Th. GÉRICAULT: Studien zum Floß der Medusa



Das Betrachter-Ich »spielt immer auf Gewinn«

Wenn ich die eingeforderte Aufrichtungsbewegung dieser zentralen Figur anschaulich vollzogen habe, der Oberkörper vor mir steht und

der Kopf sich nach rechts in seine endgültige Position gedreht hat – wenn sich also in der phänomen-logischen Dynamik, dem bildrhetorischen Gehalt, alles ereignet hat, dann steht diese Wendefigur in ihrer verschatteten Präsenz einen Moment lang still vor mir. In dieser die Zeit anhaltenden Fähigkeit gleicht sie ihrem Pendant, dem sinnierenden Alten. So erklärt sich auch dessen wulstig herausragendes lockiges Haar. Es ist in der Gestaltbildung die Gegenabstimmung zum »Lorbeerkrantz«. Allerdings spricht sich in der Wendefigur etwas gänzlich anderes aus. Es geht nicht länger um eine Reflexion des Geschehenen und Gesehenen. Sondern die Scharnierfigur ist mir gegenüber in einer Hier-und-Jetzt-Beziehung. Die verstreuten Gebeine der Toten markieren das vergangene Vorher, ein Nicht-Mehr, das auf mich zu gefallen ist. Alle anderen drehen mir mehr oder weniger den Rücken zu und fliehen zu einem Noch-Nicht, in eine unabgeschlossene Zukunft, von mir weg. Auf diese Zentralfigur spitzt sich die Gegenwart zu, sie wäre mir – wenn ich es denn will – der »gegenwärtige Mensch«. Was hier für einen Augenblick stillsteht, ist das Jetzt.



In einer existential-hermeneutischen Logik hieße das etwas so: »Auch ich stehe in der Bewährungsprobe«, mich an dieser Figuration erneut aufzurichten. Das ist alles andere als eine dumpfe, sentimentale Einfühlung ins Werk. Aber wieso sollte ich mich überhaupt aufgerufen sehen und angesprochen sein? Die Antwort könnte lauten: Weil ich in der Werk-erfahrung »auf Gewinn spielen« will.

Und wieso sollte das Werk eine solche zeitüberdauernde und bis in meine Gegenwart hineinreichende Appellstruktur mir gegenüber aufweisen? Auf diese Frage sind schon viele Antworten gegeben worden. Aus dem disziplinierten Betrieb der entsubjektivierten Kunstgeschichte wurden sie allesamt als unwissenschaftlicher, psychologisierender Luxus verbannt. Die keimfrei-neutrale, politisch korrekte, historistische Sinn-Chirurgie in den Hörsälen der Institute, hat nun wieder verdrängt, dass es der Rezeptionsästhetik einmal

»... existentielle Verbindlichkeit«
 »... als künstlerische Setzung definiert [*Das Floss der Medusa*] was der Sinn der menschlichen Existenz in ihrem Gesamtvollzug, im Sich-Herleiten aus der Vergangenheit und Sich-Verlieren in die Zukunft ist« (BRÖTJE 1990, 46, 30)

Was die Figuren in ihrem jeweiligen Verhalten vorführen, sind Facetten meiner menschlichen Existenz...

»... in menschlicher Schicksalsteilnahme«.
 »Der unaufhebbare Widerstreit zwischen meinem Blick-Taumel entlang der Figuren und meiner Blick-Festigkeit [...] ist das eigentliche Thema des Bildes.« (DERS. zu Bruegel d.Ä., 2012a, 195)

um ein »Sich-selbst-Verstehen« im Verstehen des Anderen ging.
(JAUSS 1982, 657ff.: *Horizontstruktur und Dialogizität*)
Oder wie Wolfgang Iser es mehrfach formulierte:

Das »Fingieren« [oder das Malen, js] sei ein Spiel, in dem ein »Imaginäres unter Formzwang« gebracht werde. »Daraus ergibt sich die Situation, dass ein auf Gewinn spielender Leser [Betrachter, js] sich am Ende im Besitz einer Bedeutung wähnen darf, die als Resultat jedoch nicht mehr Spiel ist.« (ISER 1991, 393, 411)

Aber denken wir in diesem Zusammenhang lieber einen Moment an Nicolas Poussins *Arkadische Hirten*. Bekanntlich ließ Poussin sein Bild, in Form einer steinernen Sarkophag-Inschrift wie eingemeißelt, den unlesbaren Satz sagen/zeigen: »Et in Arcadia ego« – was alles mögliche heißen kann. Hält man immerhin am ehesten das »ego« für lesbar, wäre nicht auszuschließen, dass das Bild selbst »ich« sagt. Oder: »auch ich«; oder: »auch ich bin in Arkadien«, dieser mythologischen Sehnsuchtslandschaft. Dieser ungewöhnliche Umstand wäre außerordentlich folgenreich. (MARIN 1982) Mitten in der Repräsentation, mitten im Dargestellten, würde sich das Bild selbst als Darstellendes aufrufen. Es würde die Fiktion und Illusion so stören und ungebeten auf sich selbst aufmerksam machen. Louis Marin war zu der Überzeugung gelangt, dass sich die Malerei auf diese Weise selbst »zerstöre«. Aber womöglich war die Beschreibung des Phänomens richtig, aber der Schluss, den er daraus zog am Ende falsch. Dass sich ein Bild durch den Verweis auf seine eigene Medialität tatsächlich zerstört, kann man nur glauben, wenn zuvor die folgende Voraussetzung getroffen wurde: Ein Historienbild sei nämlich immer schon transparent auf die Historie, die Geschichte, die es erzählt. Erst unter dieser Vorannahme wird das Erscheinen des Mediums zu einer störenden Selbstreflexion.

Tatsächlich verhält es sich aber, wie man sieht, genau anders: Die zentrale Scharnier-Figur ist für mich die gegenwärtigste im ganzen Bild. In ihr verschmelzen der vergangene und mein gegenwärtiger Horizont. So wäre früher wohl formuliert worden. Diese Klapp-Figur, die an mich appelliert, ist auf geheimnisvolle Weise auch eine Beschwörung der planen Bildoberfläche.

Zum einen beließ Géricault diese Figur also bewusst flach, wie aufgestellt. Und er verzichtete auf eine plastischere Ausführung, weil so die Aufklappfunktion evidenter signalisiert werden kann. Ebenso kann die diagonale Über-

»... ein Insistieren auf etwas, das man *die Oberfläche* nennen könnte. Sie ist weder das Außerhalb der Dinge noch ihr Innerstes, sondern die Ebene, auf der Innen und Außen in einem unbestimmten Grenzbereich zusammentreffen, wo Innen und Außen zu ihrer höchsten Intensität gelangen, zu ihrer größten Kraft«.

»Die Oberfläche [...] ist vielleicht der Ort des Tragischen, in seiner Unentscheidbarkeit selbst – und sie ist der tragischste Ort der Malerei.«
(MARIN 1981, 140)

leitungsfunktion des Tunika-Saums – von Kopf zu Kopf – als Verlauf auf der Bildoberfläche betont werden. Zum anderen ist die Figur aber darüber hinaus so betont flächig-frontal und unräumlich, weil sie so auch die Bildebene der Leinwand anspricht. Um sie herum spannt sich die illusionistische Räumlichkeit des Bildes nach vorne und hinten auf. Sie selbst dagegen wirkt merkwürdig »platt« und ausgeklammert. Würde sich ihre rechte Schulter nur etwas mehr nach hinten drehen, entstünde ein völlig anderer, in das Geschehen integrierterer Eindruck. So aber sucht sie den Rückbezug zur Bildebene, wozu auch die, im Kontrast zu ihrem Umfeld, zumindest heute unnatürlich dunkle Ausführung des Körpers zählt. So markieren der Oberkörper und das Gesicht keinen Raumort, sondern einen Flächenort – genau den Flächenort, den sie selbst einnehmen. Sie bringen so erst hervor, was sie zum Verschwinden bringen: das Bildfeld selbst. Man könnte auch sagen: In dieser eigentümlichen Flachfigur, die mich konfrontiert, spricht sich zugleich der Ort der Bildebene aus, die sichtbare Anwesenheit des unsichtbaren Bildfelds. In dieser Figur, an dieser planen dunklen Stelle, sagt das Gemälde:

»Ich«, »Ich zeige auch Dir...«.

Diese »Selbstanzeige« (ISER 1991, 24ff., 377ff.) ist aber in keinem Fall irgendeine selbstkritische Störung oder enttäuschende Zerstörung der Malerei. Es zeigt sich auch nicht einfach die Gemachtheit des Bildes. Indem sich in dieser Figur ein Ort des Bildfelds mir gegenüber öffnet, kann das *Floß der Medusa* mir überhaupt erst einen direkten kommunikativen Dialog anbieten. Das Bild muss seine fiktive Wirklichkeitsnachahmung einer Floßgesellschaft an einer entscheidenden Stelle unterbrechen, »durchstreichen, entgrenzen, unrealisieren«. (EBD., 402) Es muss so seinen Als-Ob-Illusionismus und seine »Transparenz« aufgeben. Es muss die bloße Nacherzählung des historischen Geschehens aussetzen und auf sich selbst verweisen. »Ich als Bild bin...«. Denn nur so wird bemerkbar, dass das, was vor Augen steht, mehr ist und mehr entfaltet als bloßen Schein. Das Bild beansprucht eine wesentlichere »mediumgetragene« Verbindlichkeit. Oder im Sinne Poussins könnte es sagen: »Ich bin für dich gemalt und ein Gewinn für dich, und für den Nächsten und Übernächsten, solange es mich gibt!«

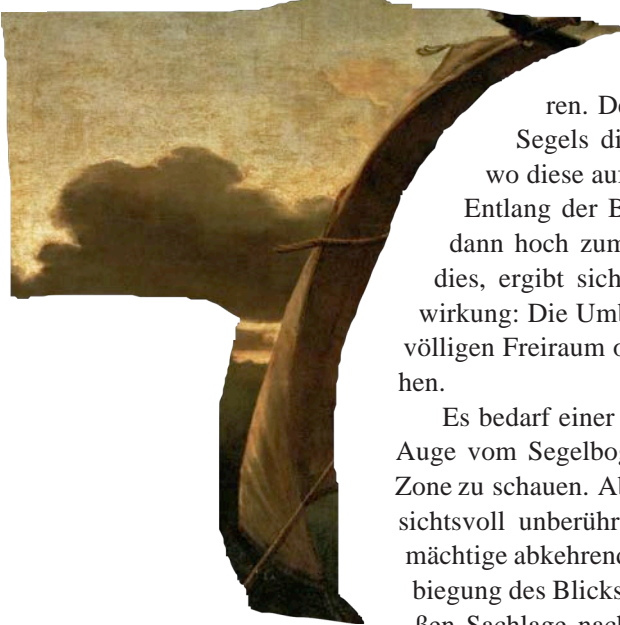
»Denn die Selbstanzeige des Fingierens besagt, dass die dargestellte Welt des Textes [Bildes, js] eigentlich keine Welt ist, sondern aus Gründen eines bestimmten Zwecks lediglich so vorgestellt werden soll, als ob sie eine wäre.« (ISER 1991, 397)

»Wieder unter der schwärzlichen Masse seines Werks stehend, Donnerstag, den zweiundzwanzigsten September, bemerkte ich, wie sich die Gesichtszüge und Gesten der zu einem Ganzen verschmolzenen Gruppe aus der Umdunklung herauschälten. [...] Als ich mit Ayschmann in Valencia, die Reproduktion des Bildes betrachtet hatte, war vieles von dem, was sich jetzt zeigte, schon zu ahnen gewesen, doch

erst bei der Konfrontation mit dem Werk, da ich zum Augenzeugen wurde und das Geschehen in seiner Ursprünglichkeit aufnahm, ließ sich verstehn, welche Handlung das Malen war. Ich begann zu begreifen, wie sich die Anordnung der Formen beim Auswägen innerhalb einer Steigerung ergab, und wie die Einheitlichkeit sich zusammenfügte aus Kontrasten. [...] Die Lösung, nach der er [der Maler] suchte, sah er in der Sekunde entstehen, in der, mit dem gellenden Schrei beim Erscheinen der Brigg, die völlige Umstellung eintrat, und die Körper, die schon bereit waren, ihr Verderben hinzunehmen, noch einmal aufschnellten und zu einem Keil wurden gegen die Welt der Vernichtung. [...] Die Komposition folgte dem Prinzip der Doppeldiagonale, womit sowohl die Struktur der großen Fläche gefestigt als auch eine Verschiebung zweier Perspektiven hergestellt wurde. Von links unten dehnte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf einen winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde, von rechts unten, ansetzend am über Bord hängenden Arm eines Toten, stieg die andere Line auf, vom geblähten Segel der linken Höhe entgegengerissen, so dass die Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde, die Fahrtrichtung des Floßes durchkreuzte. Dies weckte eine Empfindung des Schwindels. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.« (WEISS 1978, 27f., 22/ 1976, 344)



Die beiden Diagonalen, die der Ich-Erzähler erkennt, kreuzen sich auf dem Brustkorb der Aufklappfigur. Sie war ja auch schon als Vermittlungsfigur an zentraler Stelle daran beteiligt, dass sich die links unten beginnenden Formverkettungen über die Jünglingsköpfe nach oben fortsetzen konnten. Die zweite Diagonale werde dagegen »vom ge-



blähten Segel der linken Höhe entgegengerissen«. Man sollte

dies allerdings leicht umformulieren. Denn eigentlich biegt die Kontur des

Segels die Diagonale in dem Moment um, wo diese auf den eingerollten Segelzipfel trifft.

Entlang der Bogenlinie der Segelkante wird sie dann hoch zum Mastende geführt. Beachtet man dies, ergibt sich nämlich eine bedeutsame Folgewirkung: Die Umbiegung der Diagonalen lässt einen völligen Freiraum oben in der linken Bildecke entstehen.

Es bedarf einer extra Anstrengung, damit sich das Auge vom Segelbogen lösen kann, um in diese leere Zone zu schauen. Aber warum sollte diese Ecke so absichtsvoll unberührt bleiben, dass das Segel eine so mächtige abkehrende Intervention bedeutet? Diese Abbiegung des Blicks wird eingeleitet, indem – der bloßen Sachlage nach – das aufgeblähte Segeltuch am unteren Ende von einem Schot angezogen wird. Anschauungslogisch geschieht dagegen zusätzlich zweierlei.

Einerseits leitet der Zipfel die Ablenkung des Blicks von der unberührt bleibenden Eckzone ein und sorgt so für ihre Freistellung. Andererseits sehe ich das riesige aufgespannte Segeltuch natürlich auch als eine mimetische Verdopplung des Leinens der Leinwand an. Nachgeahmtes Leinen liegt über dem realpräsent dagewesenen Leinen des Bildfelds. Das schwere Braun des Tuchs ist also am nächsten zum



»Ursprung« des Bildes, weil es den Bildträger und die Bildebene in einer minimalen Transformation wiedergibt und damit noch gegenwärtig hält und so in sich bewahrt. Wenn man so will, erfährt das auf den Keilrahmen aufgespannte Leinwandleinen in seiner Transformation, Überschreibung und Übermalung in ein Segeltuch eine erste »Aufwallung«. Es artikuliert sich so als

es selbst im anderen. In dieser Abwandlung wendet sich die realprä-sente, vorsignifikative Oberfläche der Leinwand in das Zeichen für ein abwesendes, motivisches Segeltuch. Die Leinwandoberfläche »ver-wirklicht« sich in die dargestellte Bildwelt hinein.

Der Segelzipfel am Schot knickt ein und entfaltet sich so in die illusionistische Tiefe des dreidimensionalen Bildraums hinein. Dies geschieht im gleichen Moment, in dem sich auch das fiktive Segel im Wind aufspannt und sich quasi in die Leinwand hineindrückt. In der äußersten Umbiegung und Eindrehung in den damit entstehenden Bildraum hinein, weist dieser Segelzipfel sodann ausdrücklich auf das szenische Handlungsgeschehen auf dem Floß zurück. Einzig ist es wieder die gerade Strecke eines Taus, das diese Dynamik ein Stück konterkariert. Die Tau-Linie ist eher gezogen wie ein Strich auf der Ebene der Leinwand. Sie ist mehr dazu gedacht, die Komposition zu festigen, als dem Mast Halt zu verleihen.

Im Moment erscheint der Exkurs zur mehr als zwei Quadratmeter großen Innenfläche des Segels vielleicht noch etwas nichtssagend und formalistisch. Er wird sich aber in seiner bedeutungsgenerierenden Funktion zeigen. Dies wird dann der Fall sein, wenn sich die Aufmerksamkeit der Gruppe zuwenden wird, die sich unter dem Zelt und im Schutz des Segels versammelt hat.

Das »Geviert« taucht auf – aber nur als ein philosophisches Bild

An der linken Umrisskante des Segels wird also eine der beiden Bild-diagonalen abrupt nach oben gezogen und so von ihrer Zielrichtung auf die Bildzone in der oberen Ecke abgelenkt. Der Ich-Erzähler, der immer von neuem wissen will, was das Bild mit ihm persönlich zu tun hat, erkennt also zwei sich kreuzende Verläufe. Sieht man eine solche Kreuzstruktur, hat man automatisch auch ein Diagramm vor sich. Das bedeutet, dass man nicht nur zwei das Bild durchlaufende Bewegungen zu sehen hat, sondern auch vier Zonen, in denen die Diagonalen enden. Sie »durchkreuzen« das Bild und bilden zusammen ein »X«. Diese vier Bildbereiche, diese »Gegenden«, treten über das »X« alle-samt in Beziehung zueinander: überkreuz, neben-, über- und unter-einander; und der »Ort der Durchkreuzung« ist das Bild selbst – und die Klappfigur im Speziellen. In ihr kreuzen sich die Linien.

»Das Zeichen der Durchkreuzung kann nach dem Gesagten allerdings kein bloßes negatives Zeichen der Durchstreichung sein. Es zeigt vielmehr in die vier Gegenden des Gevierts und deren Versammlung im Ort der Durchkreuzung.« (HEIDEGGER 1955, 411)

Offenbar ist es so, dass die »Doppeldiagonale« nicht nur »die Struktur der großen Fläche gefestigt« hat und zwei gegeneinander laufende »Perspektiven« eröffnet. Dies hatte der fiktive Betrachter, der mit seinem Begleiter unterwegs ist, dem Leser berichtet. Mehr noch könnte es gut sein, dass das Bild über die Kreuzdiagonalen in sich selbst eben vier »Gegenden« erzeugt, in denen in der Summe alles »Wesentliche«

zusammenkommt.

Schon in der ganzen Grundanlage des Bildes erweisen sich die dicken Randhölzer des Floßes als Wiederhall des Keilrahmens und als Formvariationen der Bildgrenzen. Ebenso ist der als Rautenform vorgesehene Grundriss des Floßes zunächst eine »Erstabwandlung« des Bildrechtecks. Die Bildebene hat sich in Form des Floßbodens



Th. GÉRICAULT
auf der Leiter
vor der
Leinwand in
seinem Ate-
lier,
Simulation

räumlich schräg ins Bildfeld hineingedreht. Dort schwimmt sie so auf dem Bildgrund, dass die Rautenform des Gefährts die vier Ecken des Gemäldes als Restzonen freigibt. Schon ohne die beiden Diagonalen sind also die »Gegenden« in den Bildecken gesondert. Was kommt in ihnen zur Erscheinung? Ein erleuchteter Himmel, ein Winken in die Wolken, die Farbe der See und das Tornister-Gewürm, schließlich die Defiguration im Leichentuch.

Aber wie soll man diese Bezirke genauer verstehen und in der Anschauung des *Floßes der Medusa* einlösen? Hat sich so etwas wie das »Geviert« über die Szene gelegt? Enthält das Werk das, was Heidegger bildgewaltig »das Geviert« genannt hatte? Was meinte die philosophische Metapher »Geviert« überhaupt?

Der Begriff »Geviert« stammt aus der Asservatenkammer der Philosophiegeschichte. Hier sind viele dieser Formulierungen des »Seins-Denkens« hinterlegt, denen man gerne noch den Prozess machen würde. Entweder man hält sie sowieso für ideologisch kontaminiert und viel zu deutsch oder sie haben ihre kommunikative Anschlussfähigkeit verloren. Oder sie haben diese nie besessen. Insofern verhalten sich Heideggers Begriffsbildungen im geschmeidigen interdisziplinären »Theorie-Sprech« von heute wie Eisberge vor der Titanic. Auf sie stößt man meist unvorbereitet, weil ihr ganzes Ausmaß nicht mehr sichtbar ist. Aber das ist ein anderes Thema. In Hinblick auf Géricaults Bild ist das »Geviert« nun aber in einer Weise wichtig:

(Zu Martin
Heideggers
Denken des
»Geviets« im
Werk von
Anselm
Kiefer siehe
H. BÖHME
1998, 65f.)

Für Heidegger enthält – »versammelt« – ein gelungenes Kunstwerk die vier essentiellen Dimensionen, die zusammen unser Dasein in der Welt ausmachen und bestimmen. Was der Erzähler im Roman die Diagonalen des Bildes genannt hatte, kann auch als die Achsen bezeichnet werden, um die die Existenz des Menschen kreist. Das Kunstwerk »eröffnet« diese. Es macht sie ereignishaft erlebbar, glaubte der Philosoph. Die »Besinnung« auf diese Eckpunkte »im Ganzen« ergibt sich im Nachdenken über unser Dasein. Heidegger hatte diese Eckpunkte »Erde, Himmel, die Göttlichen, die Sterblichen« genannt. Die vier Begriffe bilden eine Einheit und sind nicht wörtlich zu verstehen. Sie besitzen übertragene Bedeutungen. Wenn Heidegger diese Eckpunkte des In-der-Welt-Seins benennt, hat das nichts Religiöses. Auch wenn es noch so klingen mag: Ob es etwa die Götter gibt oder nicht gibt, ist nicht entscheidend. Entscheidend ist alleine, dass sie immer wieder gedacht worden sind, wenn der Mensch sich selbst verstehen wollte.

Was bringen die vier Eck-»Gegenden« im *Floß der Medusa* also zur Erscheinung?

Die Farbe der See und das Tornister-Gewürm: die »Erde« – in der »Erde« gründet und entsteht alles und in sie zieht sich alles zurück.

Ein Winken in die Wolken: »der Himmel« – das Irdische und der weltliche Zeitenlauf. Dorthin flüchten sich die Überlebenden.

Ein erleuchteter Himmel: »die Göttlichen« – das nur in seiner Abwesenheit anwesende Transzendente. Dahin schirmt der Kantenverlauf des Segels diese Gegend auch ab!

Die Defiguration im Leichentuch: »die Sterblichen« – der Mensch und sein Wissen um seine Bestimmtheit zum Tod.



»Die Erde ist die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebreitet in Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier.«

»Der Himmel ist der wölbende Sonnengang, der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandernde Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Unwirtliche der Wetter, Wolkenzug und blauende Tiefe des Äthers.«

»Die Göttlichen sind die winkenden Boten der Gottheit. Aus dem verborgenen Walten dieser erscheint der Gott in sein Wesen, das ihn jedem Vergleich mit dem Anwesenden entzieht.«

»Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt, den Tod *als* Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt und zwar fortwährend, solange er auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Göttlichen bleibt.«

(HEIDEGGER 1950, 151)

Wie gleich zu sehen sein wird, wenden sich »die Boten der Gottheit« – die sich ja »jedem Vergleich mit dem Anwesenden entzieht« – dann doch noch einmal ein Stück weit ins Diesseits des Geschehens hinein.

Der hell erstrahlende Himmel, der heute wohl viel zu gelblich erscheint, spiegelt sich weltzugewandt noch einmal unter dem Segel ein. Und zwar so, dass



hier nun eine Figurengruppe vor den wolkenlosen Grund tritt, die man als Glaubensformation bezeichnen könnte. Die betende Figur schaut in eine helle Leere. In diese zu sehen, weist sie eine

hineindeutende Figur an. Aber wohin sie weist und was sie den anderen gesehen zu haben verspricht, ist nicht die Rettung im diesseitigen Leben. Auf Errettung konzentriert sich die rangelnde Mannschaft unter ihnen. Die Glaubensformation zeigt dagegen eine andere Haltung im Angesicht der Katastrophe. Sie erwartet statt einer Rettung Erlösung durch das Göttliche.

Aber wie hinterfangen von einer großen Helle die Gruppe auch immer ist: Die Erlösung scheint genauso gut in Aussicht gestellt wie auch wiederum fraglich. Denn der ins Transzendente weisende Arm enthält eine eindeutige transempirische Sehanweisung: So sehr er ins Versprochene hineinweist, so sehr ist er auch zugleich abgeschnitten



davon. Denn das weiße Hemd der Figur ist genau an der Stelle gekrempelt und gestaucht, an der zugleich ein gespanntes Tau den bekleideten vom nackten Arm formal abtrennt. Für die Anschauung fungiert der Tau-Strich – wirksam umfunktioniert – als zerschneidende Grenze. Der nackte Unterarm und die entspannt geöffnete Hand liegen so in einer anderen »Gegend«, abgeschnitten, und vielleicht auch unerreichbar für die Gruppe. So bleibt der Kontakt zum Göttlichen und die Hoffnung auf Erlösung

genauso in Erwartung wie auch zugleich weiterhin entzogen. Diese weisende und Kontakt suchende Hand hatte Géricault vielleicht in Rom studiert, denn sie ähnelt derjenigen Adams in der Sixtinischen Kapelle. Der Ausschnitt des Freskos zeigt den Moment vor oder nach dem Kontakt. Es zeigt den minimalen oder unendlich großen Zwischenraum zwischen Schöpfer und Erschaffenem, zwischen Immanenz und Transzendenz.



MICHELANGELO: *Erschaffung Adams*, Sixtinische Kapelle, 1512, Rom, Detail

Aber auch wenn in der Figurengruppe gebetet wird, der Fingerzeig gilt eher dem »Göttlichen«, nicht Gottvater und der Religiosität des Christentums. Dazu ist im unteren Bildteil zu viel in die Brüche gegangen. Stattdessen weist die Hand genauso gut in die Unendlichkeit und Erhabenheit der Natur wie auch in die scheinende Tiefe des Grunds des Bildes hinein. Der Wink in die uranfängliche, »primordiale Tiefe« (MERLEAU-PONTY 1945, 310), in den Seinsgrund des Bildes, gleicht so einem Hinweis auf die Schöpfung des Bildes selbst – in Analogie zur göttlichen Schöpfung.



In Géricaults Variation der Hand weisen Mittel-, Ring- und der kleine Finger in ihrer Abbiegungsstellung nach rechts unten zurück in den »struggle of life« der Figuren darunter, und zurück zum Sündenfall. Der Strick, der die suchend-sehnende Hand am Hemdsärmel vom Körper kappt, führt dann über einen weißlichen Gewand-Bogen zu einer weiteren verzerrt aufgerissenen Hand weiter unten. Im Kontrast zur »Transzendenzverwiesenheit des Menschen« schräg darüber (BRÖTJE 2012a, 17) greifen diese knöchernen Finger angespannt in das Dunkel. Aus den betenden Händen oben werden die zerrenden darunter; aus der entspannt und suchend in den Bildgrund gehaltenen, wird eine monströse Hand im Überlebenskampf. Diese gehört der mittleren Figurengruppe an, die sich aus dem Jüngling und den beiden Folgefiguren bildet.



Sollte Géricault also wirklich, ganz unwillkürlich und wie von selbst, 130 Jahre bevor Heidegger seine Rede vom »Geviert« angestimmt hatte, die entscheidenden Pole des menschlichen Daseins in die vier Zo-

nen seines Bildes aufgenommen haben? Rund um das tragische Geschehen von Entstehung, Verderben, Glauben oder Hoffnungsschimmer ergäben sich so die existentiellen Anknüpfungspunkte in den Ecken. Zwischen ihnen werden im Bild die Fragen nach dem »Sinn des Daseins« ausgehandelt. Aber das »Geviert« zu sehen, ist natürlich eine intuitive Projektion, die ich als Betrachter anstelle. Dennoch trägt das *Floß der Medusa* diese Projektion auch mit. »Das Geviert« ist eine Krücke, die Ahnung, dass es im Bild dieses Diagramm geben könnte – eine Hilfsvorstellung, mit der sich die »Gegenden« in den Bildecken auf wunderbare Weise aktivieren lassen. Jenseits jeder ikonographischen Verschlüsselung oder kodifizierter Symbolik könnte einem intuitiven Sehverstehen einleuchten: Den maßgeblichen Bezügen des menschlichen Schicksals sind im Gemälde vernetzte Orte eingeräumt. Die Bilddiagonalen weisen in diese Bezirke. Bleibt noch zu beachten, wo konkret sie sich »durchkreuzen« oder »versammeln«.



»Ich meine«, bemerkte Ayschmann, »dass wir uns ans Leben ja nur klammern. solange wir vom Leben wissen, und dass es einen Schmerz über unser ausgelöschtes Leben nicht gibt, weil wir selbst mit dem Verlorenen vergehn. Nur als Lebende können wir den Tod fürchten und haben doch keinen Grund dazu, weil wir noch am Leben sind, mit dem Tod hört diese Furcht auf, deshalb ist die Furcht vor dem Tod absurd. Nur eines, sagte er, habe ich gelernt, nie nachzulassen in meiner Aufmerksamkeit solange ich hier bin, nie zu vergessen, dass ich lebe. [...] Und warum, sagte Ayschmann, sollte uns unser Verenden ängstigen, da uns ja unser Nichtsein vor der Geburt auch nicht bestürzt.«
(WEISS 1976, 346)

Es ist wiederum die Klapp- und Gelenkfigur, in der sich die Diagonalen kreuzen und die Magnetfelder der Existenz sich zu bündeln scheinen. Es sieht auch so aus, als sei die Position des Masts mit Rücksicht auf diese zentrale Gestalt gewählt. Wie und wo eine Verbindung des Masts zum Floßdeck besteht, ist nicht erkennbar und – räumlich gesehen – von Körpern und Tüchern verdeckt. Im Sehvollzug ist das anders. In diesem Fall setzt der Mast in Abstimmung zum Kopf der aufgefalteten Figur an. Von ihrem Haupthaar, mit »Lorbeerkranz«, her nimmt er seinen Ausgang und such eine Verankerung nach oben zum Bildrand hin. Dabei wird der Blick von einem dicken Tuch-Wulst gebremst und über eine subtilere Faltbildung nach rechts auf die »Glaubensgemeinschaft« übergeleitet. Wiederum ist also die Scharnierfigur – die

ses Mal mit ihren »Kopfauswuchs« des Masts – dafür verantwortlich, dass der Betrachter auch die Anschauungsalternative über den Mast zu den Betenden aktualisiert. Dabei unterstützt das zu einem breiten Keil zugespitzte Dreieck des provisorischen »Zelts« diese Aufwärtsanweisung massiv.

Wenn die Wahrnehmung jetzt die Bildwerte der Betenden, des Masts und des Mastbaums, sowie das riesige Segel bedeutungsgenerierend zu einer semantischen Synthese zusammenfasst, ergibt sich folgender Artikulationszusammenhang: Mast und -baum nehmen »im sinnautonomen Seh-Aufschluss« die Bedeutung eines neu aufgerichteten Kreuzes an. Das Segel verhärtet sich zum Schutzschild hinter der Gruppe, während sich die linke Stoffbahn des »Zelts« wie in einer Geste der Einladung öffnet. Dabei ist der äußere »Zeigezipfel« dieser Zeltbahn durch das Schot optisch verbunden mit dem Ansatz des Segels. Was in der Wahrnehmung folgt ist die schon erfahrene Abbiegung der Sehbewegung an der äußeren Segelkante entlang auf die Kreuzform des Mastbaums. Dann dem Querbalken schräg nach links entlang bis zu seinem Ende und zuletzt über den Tau-Strich zum gekappten Arm der Zeigefigur, die in die Unendlichkeit des Bildgrunds deutet.

Man kann also feststellen: Die Klappfigur ist nicht nur der Ort, an dem die Sehanweisung erfolgt, sich vom umdrohenden Tod ins Leben zurückzuwenden. Sie führt darüber hinaus im Anschluss mit ihrer Mastverbindung nach oben auch in den inneren Zusammenhang von Existenz und Transzendenz ein.

Was sich damit auch erweist ist, dass die allermeisten der unzähligen Kompositionsanalysen, die zum *Floß der Medusa* kursieren, völlig unsinnig und meistens unbrauchbar sind. Sie zeigen nichts weiter als immer neue abstrakte Liniengerüste, die semantisch nicht auswertbar sind. Auf der Ebene der Phänomenologie des Bildes und der Aussagelogik der »Phänomenologie der Phänomene« ergeben die erscheinungsimmanenten Anschauungsanweisungen ganz andere und aufschlussreichere Motiv-Verkettungen und Form-Entwicklungen.



Sich ans Leben klammern oder nach unten ziehen

»... und die Körper, die schon bereit waren, ihr Verderben hinzunehmen, [schnellten] noch einmal auf und [wurden] zu einem Keil gegen die Welt der Vernichtung. [...] Dies zeigte ihm, dass auch in der äußersten Not solange ein Atemzug möglich war, noch ein Lebenswille weiterbestand. Wenn er schließlich doch unter die Gewalt des Hades geriet und die Anspannung des Aufbegehrens in brandiger Umhüllung verging, so wurde dadurch sein Mut, der ihn alle Kräfte kostete nur desto größer. Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken. Und während das Floß dahinrauschte, im schäumenden blaugrünen Wasser, angehoben von der einen Woge, überschüttet vom harten Schwall der nächsten, in fortwährendem Auf und Ab, drang der Tag des einundzwanzigsten September von draußen auf mich ein. Plötzlich kam ich nicht weiter bei der Bemühung, das Bild zu verstehn [...] und ich verließ den Palast mit den imaginären Reichtümern. Beim Versuch der Annäherung an dieses Stück teerigen Tuchs war der Zwiespalt in mir wieder aktualisiert worden. [...] Dunkles stieß, genau gezeichnet, an Helles, immer leitete die beleuchtete Kontur eines Profils, eines Rückens, einer Wade über zu beschattetem Stoff, Holz oder Fleisch, oder der schwarze Schnitt eines Kopfes, einer Hand, einer Hüfte hob sich ab von schimmerndem Tuch, Himmel, Wasser. Das Gebändigte, Beherrschte in dieser Verflechtung vermittelte die Empfindung von Ausdauer, diese Eigenschaft wurde dadurch verstärkt, dass die Beharrlichkeit gleichzeitig wie von einer schweren Trauer umfungen wurde.« (WEISS 1978, 22, 28)



Eine Ausgerichtetheit auf Transzendenz oder eine Selbstaufrichtung des Menschen im Hier-und-Jetzt? Über welchen Anschauungszusammenhang gelangt der Betrachter in das Entfaltungsgeschehen der »Letzten«, die »noch fähig waren, sich emporzustrecken«?

Das Auge findet einen Zugang in die immanente Welt, indem es dem geraden Tau, das den Unterarm teilt, zu den ziehend-greifenden Händen nach unten folgt. Dieses kräftige Zupacken überträgt sich in die Anschauungsempfindung. Es greift förmlich in die Abfolgelogik der Bildwahrnehmung ein und hält den Blick selbst kurz fest. Das liegt auch daran, dass dieses Hineingreifen in den Gewandstoff der nächsten Figur ambi-

valent wirkt. Es ist dem Auge für einen Moment nicht ganz klar, ob dieses Fassen zu einem Stützen und Sich-nach-oben-Heben führen wird? Oder ob es in einem Niederziehen der Folgefigur oder aber in einem Loslassen-Müssen enden wird. Die Frage, wohin die angestaute und festgehaltene Energie sich entlädt und in welche Richtung sie wirksam wird, beantwortet sich erst im nächsten Folgeschritt. Es handelt sich um zwei bildimmanente Maßnahmen, die nun wirksam werden.

Ein heute orange-brauner, damals wohl eher hell-blut-roter, senkrecht fallender Umhang oder Schal spaltet nun im Zusammenwirken mit einem dunklen Schlitz dahinter die mittlere Gruppe von der obersten ab. In der Phänomen-Logik sieht es demnach so aus: Mein Blick wird sich nicht einfach nach oben durchsetzen können. Nehme ich die schneidende Zäsur durch den stürzenden Fall des Schals und den dunklen Spalt ernst, wird die Aufwärtsbewegung hier abrupt abgebrochen und der Blick findet keinen richtigen Halt.

Darauf »antwortet« die betroffene Figur auch mit ihrem krampfhaften Versuch, sich selbst zu halten. Aber aus dem Greifen wird zusehends ein Reißen und alle Energie wendet sich um in ein kommendes Niedergleiten. Im Anschluss leitet nämlich das lange Kopftuch zurück nach unten und annulliert so die Aufwärtsbewegung. Der Tuchverlauf trägt zwar einerseits noch zur Bildung der Aufwärtsdiagonale von links nach rechts bei. Er widersetzt sich dieser andererseits aber auch und entfaltet demgegenüber eine noch wirksamere gegenwendige Energie. Diese setzt einen herunterziehenden Abwärtsimpuls frei. Er zieht das Auge wieder nach schräg unten. Gemeint ist damit, dass das Tuch intuitiv nicht als in das Aufwärtsstreben involviert wahrgenommen wird. Stattdessen wird es unmittelbar in die Gegenrichtung vom Kopf weg nach links herableitend realisiert. An ihm entlang führt das Bild den Blick zurück zur Kippfigur. Nur um dies wirksam zu gewährleisten, erscheint das Tuch so lastend und sinkend.

So zurück nach unten gezogen, findet das Auge an einem weiteren Detail einen neuen Anknüpfungspunkt. Das orange-braune Innenfutter genau desselben Tuchs weist unten mit zwei Dreiecksbildungen zu Kinn und Nase der Wendefigur zurück. Die Gesichtskontur und diese Falten-Organisation sind so auf-



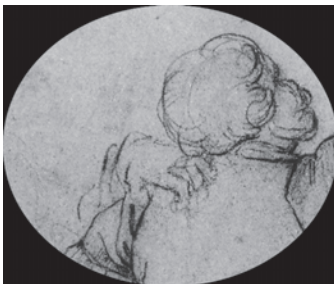
einander abgestimmt. Es ist ein kurzes sich wechselseitig kommentierendes Hin und Her zwischen Falte und Lippe und Nasenform und »Faltennase«. Zudem bilden sich durch diese Formungen zwei weitere Zeigeanweisungen nach rechts auf dem strahlend nackten »Armauswuchs«. Von hier findet sich dann doch endlich der nun mögliche Weg in das große »Aufschnellen« »gegen die Welt der Vernichtung«. (WEISS 1978, 22)



Den Tod sehen

Und als ob die Zeit wieder aufgeholt werden soll, die der neuerliche Abwärtstrend die Wahrnehmung gekostet hat, beschleunigt die Rückenfigur jetzt den Blick. Die ausgestreckt gespannten Arme und die Bahnen der Längsstreifen des Unterkleids treiben ihn an. Das Auge kann jetzt aufs Neue versuchen, nach rechts an den Form-Figur-Verkettungen und -Umbrüchen, dem Wechsel von Stoff und Fleisch, Greifen und Ziehen bis ganz nach oben zum Signaltuch hinaufzuklettern. Nur die gespensterhafte, verstümmelte Hand, die auf die Schulter drückt, zeigt noch an, dass die niederziehenden Kräfte immer aktiv bleiben. Ein wiedererkennendes Sach-Sehen ordnet sie zwar dem erweckten Jüngling zu. Selbstgeltend bleibt sie aber nichts anderes als eine körperlose, geisterhafte Hand. Mehr noch, bei genauerer Betrachtung entwickelt sie sogar eine Anomalie und Bedeutungsmutation: Man könnte von Fingern sprechen, die, zu eigenförmigen Extremitäten ausgebildet, von einem unheimlichen und unsichtbaren Dahinter auf die Schulter krabbeln. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass die Fingerglieder nicht vollständig auf der Schulter aufliegen. Zur Innenfläche und zum Daumen heben sie sich leicht eigenlebendig ab.

Th. GÉRICAULT:
Vorstudie,
Detail.



Bei der Konzeption der Streckfigur war im übrigen schon bald vorgesehen, dass die Schulter und die Kralenglieder der Hand zusammengehören und zusammen gesehen werden sollen. Als Géricault die Komposition

soweit erarbeitet hatte, begann er, die zunächst noch nackten Körper »anzuziehen«. Mit dem Malen von Hemd und Weste gelangte auch erstmals die Handextremität auf den Rücken und die Schulter der Weste. Es liegt also nahe, die Hand als sprechendes Attribut oder Symbol der Streckfigur zu verstehen. Aber was spricht sich darin aus?

Es hat also erst dann Sinn gemacht oder es war erst dann erforderlich geworden, die befremdliche Extremität ins Bild einzuführen und aufzusetzen als der Körper bekleidet auftrat. In den Vorstadien der idealisierten Nacktheit machte die Mannschaft auf dem Floß zuweilen den Eindruck, an einem sportlichen olympischen Open-Air Wettkampf teilzunehmen. Mit der realistischen Kleidung kam der Künstler dem apokalyptischen historischen Ereignis immer näher. Ganz nackt blieben jetzt nur noch die angenagten toten Bedeutungs-Bastarde ganz unten. Das Athletische wich einer auf Evidenz zielenden Selbstartikulation der Phänomene. Die Ausdrucksverkettungen – die »Bedeutungstranszendierung« der bloßen inhaltlichen Nacherzählung und das »innere Operieren des Bildes« – wurden immer entscheidender. Im Falle der Streckfigur bewirkte die Streifung des Untergewandes eine solch mühelose Diagonal-Dynamik, dass die Sehbewegung die helle Weste der Figur gleich hätte überspringen können. Es wäre der Figur auf diese Weise zuzutrauen gewesen, es bis zu ihrer Rettung zu schaffen. Man hätte annehmen müssen, sie könnte überlebt haben. Aber so wäre wohl ein falscher Eindruck entstanden. Die Geisterhand, die die Figur nun schließlich ergreift, korrigiert dies radikal. Denn in Form dieser körperlosen Extremität legt der Tod selbst seine Hand auf.

Die Hand gehört deshalb unabänderlich genau auf diese Schulter und zu keiner anderen Figur, weil sie bildimmanent die Erscheinungsformel, die Ausdrucksfiguration, dafür ist, dass dieser Mensch hier nicht überleben wird. Im bedeutungsgenerierenden Phänomenzusammenhang wächst ihr der »Bekundungssinn« der Ankündigung des Sterben-Werdens zu. Genau aus diesem Grund greift dieses aufwärts strebende Mannschaftsmitglied bei all seiner Energetik am Ende doch nur in ein schwarzes Nichts.

Retuschiert man dieses gespenstische Detail probeweise einmal weg, verliert das Bild eines seiner lokalen semantischen Zentren: Die Anwesenheit des Todes mitten im Überlebenskampf. Durch sie wird jede Dynamik punktuell unterbrochen. In dem Mo-



ment, in dem die Einkleidung der Figuren ausgeführt wurde, begannen die Erscheinungen auch forciert zu »sprechen«. Eine Hand auf einem idealen nackten Muskelkörper hätte nie die »Gestaltprägung« eines Eingreifens des Todes sein können. Im fertigen Argumentationsverlauf des Werks kann sie aber allemal dazu mutieren, ohne dabei aufzuhören, die fehlende Hand eines Kameraden zu sein.

Aber nicht nur dieser zunächst merkwürdig erscheinende Todeshinweis bereitet in diesem Zusammenhang Kopfzerbrechen. Auch die Folgeentwicklung schließt auf verstörende Weise an diese Sehdiagnose an.



Nachdem nun die Prägung der aufgelegten Hand zur Kenntnis genommen wurde, kommt der schwarzhaarige Figurenkopf in den Blick. In Höhe der Nase begegnet dann ein hervorstechender grell-heller Punkt im Bild. Vielleicht war er einmal der hellste überhaupt. Dieser Bildpunkt erscheint zwar als Faltenzipfel in einer Armbekleidung. Aber ganz unabhängig davon und jenseits von jedem bildräumlichen Hintereinander ist er als er selbst präsent – als Farbpunkt. Er steht der Figur quasi direkt vor Augen und unterbricht ihren aufwärts gerichteten Sehstrahl.

Man könnte auch sagen: Die Figur sieht eigentlich nur diesen grellen Farbfleck. Mit ihm, und mit sonst nichts, ist sie direkt konfrontiert!

Der hell-weißliche Fleck gehört stofflich dem Netz der flächendeckenden Repräsentation an. Er ist Teil der dargestellten Bildwelt. Insofern bezeichnet er einen Hemdzipfel. Gleichzeitig unterbricht er aber auch den Fluss der Darstellung. So wie er auch den Sehstrahl der Figur unterbricht. Er wird auf der Bildoberfläche als er selbst sichtbar – als reine Sichtbarkeit der Farbe ohne Bezeichnungswert.

Es ist des Öfteren davon gesprochen worden, dass sich in solchen

Fällen die »symptomatische Verkörperung der Materialursache des Bildes« zeige. (DIDI-HUBERMAN 1986, 54)

Vergleicht man etwa diese farbige Stelle im *Floß der Medusa* mit einer anderen – mit der in Caravaggios *Un-*



CARAVAGGIO; *Der ungläubige Thomas*, 1602, 107 x 146 cm. Ausschnitt; die isolierte Jesus-Hand links und der »Riss« im Schultergewand im Vordergrund

gläubigem Thomas zum Beispiel – kann Folgendes festgestellt werden: Einmal ganz abgesehen davon, dass auch in Caravaggios Werk eine isoliert wirkende Jesus-Hand im Spiel ist, wird ein kleiner Riss – eine aufgerissene Naht – am Ärmelansatz im cognac-orangen Obergewand des zweifelnden Thomas bemerkbar. Was aber tatsächlich sichtbar wird, ist etwas anderes. Für das wiedererkennende Sehen handelt es sich tatsächlich nur um die Nachahmung eines gerissenen Kleidungsstücks. Aber sollte der Skeptiker rein zufällig ein defektes Tuch getragen haben? Sachlich gesehen kommt darunter ein beige-weißes Unterhemd zum Vorschein. Phänomenologisch betrachtet verhält es sich aber ganz anders: Was als harmloser Riss im Stoff identifiziert wird, ist in Wahrheit eine dickere beige-weiße Farbschicht, die ganz zuletzt auf die Bildoberfläche aufgetragen worden ist. Das, was das Unterste bezeichnen soll, ist das, was auf dem Bild zuoberst liegt. Und genau dies wird auch auf der Stelle so gesehen.



Für das wiedererkennende Sehen hat also das Obergewand einen Riss. Phänomenologisch betrachtet hat aber die Repräsentation – die durchgängige Simulation einer täuschend echten Bildwelt – einen Riss. Die geschlossene Oberfläche der Repräsentation wird an dieser Stelle selbst aufgerissen. Was punktuell hervortritt, ist eine überraschende Diskontinuität im Bild selbst. Caravaggio hätte also nur einen Riss in einem Gewand vorgetäuscht, um in Wirklichkeit einen Riss zeigen zu können, der die dargestellte Bildwelt an einer bestimmten Stelle durch einen reinen Farbstrich aufreißt.

Würde man sich nun weiter mit diesem Bild beschäftigen, könnte festgestellt werden, dass dieses Aufplatzen der Illusion auf die Un-



glaublichkeit der Auferstehung und auf den Skandal antwortet, dass der nach der Wahrheit tastende Apostel mit dem Zeigefinger dreist in die aufgerissene Seitenwunde stößt. (PICHLER 2006, 151ff.; SUTHOR 2003)

Géricault malte keine Nahtstelle, aber er stellte seiner Figur und damit auch den Betrachtern einen farbigen Leucht-Zipfel direkt vor Augen.

Indem wir sehen, dass die Figur eigentlich nur diesen Fleck vor Augen hätte – und von ihm sogar geblendet wäre –, konzentriert sich auch der Betrachter kurz auf diesen Buntwert. Er ist nicht wirklich Teil des Bildes. Er hält die beschriebene Geschichte auf dem *Floß der Medusa* auf und »versagt« die »teleologische Erzählung«, die das Gemälde vorgibt zu sein. Der Blick erfährt an dieser Stelle eine Zurückstoßung. In der Beschreibungssprache eines Georges Didi-Huberman würde dies dann so klingen:

»Für jemanden, der das Bild jedoch betrachtet, jemanden, der sein Auge daran »heften würde«, bis es dort versteinert – bis er dort stirbt – für so jemanden ist [dieser Fleck, js] der *pan*:³ Er ist ein particolare des Bildes, ganz einfach, aber wirksam, ausgewählt und geheimnisvoll wirksam; [...] als Farbschichten ins Auge gefasst; nicht durch ein »photographisches Stillstehen« der vergangenen Zeit hervorgerufen, sondern eine Erschütterung der Jetztzeit hervorruhend, etwas, das sofort wirkt und das den Körper des Betrachters zugrunde richtet«.

(DIDI-HUBERMAN 1986, 61f.; angepasstes Zitat, js)



Mitten in sich selbst führt das Bild vom *Floß der Medusa* also womöglich etwas besonderes ein oder auf: eine kleine aber bedeutsame »semantische Katastrophe« (EBD.). Aber sie passiert nicht einfach irgendwo im Bild, das ja an sich schon von einer humanitären Katastrophe berichtet. Der Eingriff erfolgt an einer Stelle, an der offensichtlich mit aller malerischer Macht der Eindruck »erschüttert« werden soll, die selbstbewusste Streckfigur erreiche ihr selbstgestecktes Ziel.

Diese Figur, die sich so ästhetisch schön ausgefaltet und lang gemacht hat, befindet sich genau genommen in einem prekären fruchtbaren Moment. Weit nach vorn gestreckt, gerät sie in eine instabile Haltung. Im nächsten Augenblick wird sie ihr Gleichgewicht verlieren, wenn der Griff ins Leere fasst und keinen Halt mehr findet. Sie wird nach vorne fallen und auf dem Rücken des toten Schwarzen zu liegen kommen.

³ *Pan* sei ein »de facto unübersetzbarer Begriff«. *Pan* »kann sowohl eine Fläche wie auch ein Volumen, sowohl ein Gewebe wie eine Mauer, sowohl eine globale Ausdehnung im Sinne einer Wandfläche wie auch etwas Lokales, Fragmentarisches von der Art eines Stoffetzens oder Lappens (lat. pannus) bezeichnen. [Anm. d. Übers. Werner Rappl]«. (DIDI-HUBERMAN 1986, 62)

Auch wenn es auf den ersten Blick vielleicht nicht so sehr aufzufallen scheint – man darf sich von den unterschiedlichen Hautfarben der Figuren nicht ablenken lassen. Die Streckfigur und der am Boden liegende Schwarze sind abfolgelogisch aufeinander bezogene und abgestimmte Gestaltungsmaßnahmen. Der schwarze Körper liegt deshalb wie vornüber umgefallen über einem weiteren, weil mit diesem Aufeinander etwas vorweggenommen werden kann: Das Schichten der Körper wird hier als Prinzip ausgestellt. Die Körper werden übereinander zu liegen kommen. Auch die Streckfigur wird nach vorne stürzen und spiegelbildlich zum Aufliegen kommen. So wie es der Schwarze schon vorgeführt hat. Und als ob noch einmal der vergebliche Einsatz der Greifhand untermauert werden soll, hängt die Hand, in ihrer Haltung abgewandelt, am dunklen Körper abgeknickt herunter. – Man könnte auch sagen, dass die Streckfigur und der umgekippte Schwarze zusammen ein Pendant zur Klappfigur bilden – allerdings in einer Verschiebung und Bedeutungsverkehrung. Während die Klappfigur für das Betrachter-Ich die Bedeutungsanweisung ist, sich mit ihr aus dem Desaster ins Leben aufzurichten, erfolgt mit der Sehkombination Strebefigur-toter-Schwarzer die Vereitelung einer gradlinigen Eskalationsbewegung auf ein Fernziel hin.



Am Schicksal des Sich-Streckenden könnte klar werden: Ein nur innerdiegetisch erzähltes Sich-Retten und ein von den Figuren selbstbestimmt erreichtes Davonkommen vereitelt das Bild mit seinen eigenen Mitteln! Stattdessen könnte man auf die gewagte gegenteilige These gestoßen werden. An der »Bergung« und an dem, was am Ende der Bilderfahung steht, will die Malerei als tragendes Medium beteiligt sein. Bildbewirkt soll die Rettung vielleicht sein, im und vom Bild erzeugt – nicht nur erzählt und nachgeahmt. In Ölbild selbst liegt der Ursprung und das Ende vom Ganzen. Der Ausgang des realhistorischen Ereignisses ist nicht ausschlaggebend, und auch nicht die Rettung für die Geretteten. Davon weiß auch der Ich-Erzähler in Paris zu berichten. Er weiß davon, dass die vermeintliche Rettung nicht einmal für den winkenden Mestizen ganz oben ein glückliches Ende hatte.

»... er aber gehörte, laut Bericht zu denen, die bald nach der Rettung durch die Argus in Saint Louis sterben würden, die Unteroffiziere Lozack und Clairret, der Kanonier Courtade, der Oberfeuerwerker Lavi-

ette, ein unbekannter Matrose aus Toulon. Géricault hatte zwischen diesen Menschen gelebt, beim Abschluss der Vorstudien, während des heißen Sommers. Ehe er mit der Übertragung auf die Leinwand begann, war ihm oft, als befände er sich in Saint Louis, dieser kleinen Stadt auf der Insel in der Mündung des Senegal, wo die Geretteten, hohläugig, bärtig von Bord getragen und in einem Winkel des Lazarettts gelegt wurden. Vielleicht hatte sich der Maler gefragt, ob er nicht erst hier, bei der Fortsetzung der Qual auf dem Land ansetzen sollte. Die Seereise in der Vereinsamung war beendet, nun befanden sie sich wieder zwischen Seßhaften, in einer Kontinuität. Die Engländer, in deren Händen die Garnison noch war, ließen ihnen keinerlei Hilfe zukommen. Nachdem die Schwächsten gestorben waren, bereiteten sich die neun Überlebenden, der Geograph Corréard und der Wundarzt Savigny, der Hauptmann Dupont und der Leutnant Heureux, der Beamte Bellay und der Fähnrich Coudin, Coste, der Matrose, Thomas, der Lotse, und der Krankenwärter Francois auf eine lange Gefangenschaft vor. Géricault lag zwischen ihnen, kroch auf dem schmutzigen Boden, versuchte ein paar taumelnde Schritte, wagte sich dann, zusammen mit den wenigen, die noch fähig waren, zu gehn, hinaus auf die Straßen, um Almosen bettelnd.« (WEISS 1978, 28f.)

Der Teufel steckt oft im Detail »Ordre inaperçu« und »logique secrète«

Das Überleben ist noch fern und die ins Haltlose fassende Strebfigur erreicht also ihr Ziel nach oben gar nicht erst. Vielmehr kommt in ihr eigentlich ein Nach-unten-Zurückfallen-Werden zur Geltung. In der Überstreckung kündigt es sich an. Nun gerät also – in der »sinnprogrammatischen Konsequenz der Bildentwicklung« (BRÖTJE 2012a, 148) – der schon nach vorn gestürzte Leichnam des Schwarzen in den Blick. Er ist die einzig noch verbleibende Leitverbindlichkeit. Da sich offenbar ein Sich-Hochziehen nach Oben nicht erzwingen lässt, muss



sich die Aufmerksamkeit auf seine Horizontallage zurück orientieren. Die zusammengebrochene Figur des Afrikaners, die hier begegnet, ist einerseits zweifellos tot. Tot, wie die anderen ganz unten auch. Andererseits gehört sie der Todeszone nicht mehr an. Dazu liegt sie zu weit oben und dazu steckt auch noch zu viel »beschworene« Belebtheit im Artikulationsmaterial ihrer Muskulatur. Sie inkorporiert noch eine befremdliche Eigenlogik der Körperentfaltung.

Dass der Horizontalkörper in erster Linie dazu da ist, den Blick nach Rechts auf den letzten jungen Mann weiter zu transferieren, wird zunächst an einem Detail sofort deutlich. Die Unterbekleidung des Schwarzen wird nicht als anliegende Hose oder umschließendes Hüfttuch wahrgenommen. Stattdessen sieht es so aus, als habe sich der Körper, fast schon tot, nach vorne geschleppt, um dem Kameraden noch in den Po zu beißen. Dabei hat er sich im Sterben noch ein Stück weit, bis zur Hüfte, aus einer Art faltigen Hülse, einem verhärteten Futteral herausgezogen. Diese Wirkung des Sich-nach-Rechts-herausgezogen-Habens ist dabei genau der Impuls, mit dem auch das Auge weiter zum Bildrand hin geschoben wird. Da der Figur diese stillgestellte Kraftanstrengung noch angesehen werden kann, wirkt sie auch so untot. Hinzu kommt die merkwürdig abgeknickte Hand. Ihre weggeknickte Stellung war recht früh vorgesehen, aber in den Vorüberlegungen hing der Kopf dieser Figur noch nicht so vieldeutig zehrend an der weißen Pobacke. Dadurch, dass er anfangs noch vom Becken verdeckt wurde, evozierte die Figur noch keine Kriech-Suggestion. Das heißt, zunächst kam es Géricault offenbar vor allem darauf an, mit dieser Handstellung den absoluten Zusammenbruch dieses Körpers zu signalisieren. Ihre Haltung bedeutet das ganze Gegenteil jedes Abstützens und so den völligen Kontrollverlust. Im vollendeten Werk verlegte der Maler den Kopf dann nach vorne und steuerte dieser Hand so eine zweite Bedeutungsevokation bei: Die Extremität wird »animalischer« und es stellt sich die deutliche Anmutung eines Herauskriechens ein. In dieser Phänomenwahrnehmung wirkt die Hand schaufelförmiger und die Gestalt könnte sich mit ihr vorwärts gezogen haben.



Th. GÉRICAULT: *Étude pour le Radeau de la Méduse*, 1818-19, 33 x 54 cm

An dem schwarzen Rücken entlang zieht sich auch mein Blick. Dann aber erfährt er eine auffällige Zäsur. In Höhe der Schulter- und Nackenzone, am Schulterblatt, findet das Auge nicht selbstverständlich



oben: anonym: *Der Cerberus*,
1814, 9,6 x 11,6 cm. Ausschnitt,
unten: C. Bauhin: *De Satyro*
Daemone, 1614

weiter zum Hals und zum Kopf. Stattdessen dominiert an dieser Stelle der Schultermuskel derart, dass automatisch in den Armverlauf nach unten übergeleitet wird. So separiert sich der dargestellte Körper zwischen den Schulterblättern optisch in zwei Teile. In der Figur, so realistisch sie auch scheint, manifestiert sich mir gegenüber eine unheimlichere, sehr viel animalischere Gestalt. Sobald einmal diese Auftrennung zwischen den Schulterblättern realisiert ist, begegnet mir der schwarze Torso anatomisch noch einmal ganz anders: Die äußerst ungewöhnliche Lage der Hand

könnte nun den Bildstellenwert und die Ausdrucksbedeutung einer Art »Kralle« gewinnen. Der Arm legitimiert sich daraufhin visuell um zu einen »Bein«, einem »Hinterlauf«. Rücken und Bauchpartie bleiben was sie sind – nur mit dem den Unterschied, dass die Figuration nun entgegen der ursprünglichen anatomischen Leserichtung anders herum gelesen werden soll. Was wir dann in dieser Blickumwendung sähen, wäre das hochgestreckte Hinterteil eines hundeähnlichen Wesens, das mit Vorderbeinen und Schnauze nach links in eine Tuchform gekrochen wäre.

Es ist als hätte Géricault tatsächlich *Cerberus*, den schwarzen Höllenhund oder den Teufel selbst in den Leib dieser gestürzten Figur eingemischt. In der antiken Mythologie ist es das Ungeheuer *Cerberus*, das am Eingang zur Unterwelt, dem Hades, darüber wacht, dass kein Toter heraus und kein Lebender jemals hineingelangen kann. Hatte nicht auch der Erzähler im Louvre vor dem Bild berichtet, der Künstler selbst sei »schließlich doch unter die Gewalt des Hades« geraten. (WEISS 1978, 22)

Dem schwarzen Torso könnte durchaus ein solcher verkimmanter Artikulationsauftrag des Dämonischen und Monströsen zuwachsen. Die Ungeheuer der Antike und der Teufel in Menschengestalt – das Unheimliche sucht sich immer seine verborgene Form. Vielleicht ist diese »groteske« Körpererscheinung ein bildautonomes Mischwesen, ein Hermaphrodit, ein dämonischer Satyr, ein doppeldeutiges Ungeheuer. Oder im buchstäblichen Sinne das Teuflische in Menschengestalt. (zu dieser Denkfigur: ARASSE 1989, 92)

In diesem Kontext existiert eine höchst interessante Nachzeichnung. Sie stammt ausgerechnet von Eugène Delacroix, der auch schon für Géricaults Modell »gele- gen« hatte als das *Floß der Medusa* entstanden war. Die beiden Maler kannten sich gut und der jüngere und noch unbekannte Eugène diente zu dieser Zeit auch als Vorbild für den Toten, aus dem sich im fertigen Bild die untere Hälfte der Klappfigur zusammensetzt. Zwei Jahre vor Géricaults frühem Tod studierte Delacroix noch einmal die einzelnen Körper des Bildes, auf dem er selbst zu sehen war. Dazu fertigte er eigene neue Skizzen an. (UBL 2007, 350ff.) Auf einem dieser Blätter ist auch der daliegende Schwarze zu sehen. Betrachtet man diese Studie aufmerksam, fällt sofort auf, dass Delacroix die Nackenpartie zwischen den Schulterblättern überdeutlich im Weißkontrast zeigt. In seiner Studie direkt vor dem Original betont er also die optische Abtrennung, die er registriert haben muss, ganz massiv. In der Folge emanzipiert sich der animalische Bein-Arm ganz klar vom Kopf und dem verbleibenden rechten Schulterstück. Für diese Gestaltungsmaßnahme gibt es eigentlich keine sachliche Erklärung. Es sei denn, es wird angenommen, der große französische Romantiker Delacroix habe die Phänomenanweisung – die »ordre inaperçu« und die »logique secrète« (Delacroix, EBD.) – die unauffällige Order oder Ordnung und die geheime Logik dieser Stelle intuitiv sofort richtig verstanden.

Mit dem Hades-Thema selbst war Delacroix bekanntlich bestens vertraut gewesen. Drei Jahre nach der Fertigstellung vom *Floß der Medusa* hatte er als künstlerische Reaktion sein eigenes Seestück präsentiert: die *Dante-Barke*.

»...Wie Delacroix stets nach Themen suchte, die seiner von Depressionen unterbrochenen Leidenschaft entsprachen [...] Bisher hatte er seine ausschweifenden Phantasien in Höllenfahrten und Gemetzel versetzt.«

»Desgleichen entstieg Géricaults Vision einem gehetzten, verstörten Leben, in dem die Unbändigkeit, die stete Flucht vor sich selbst anfangs ihren Ausdruck fand in den Heerzügen und dem Zusammenbruch des Napoleonischen Reichs [...] Etwas von einem Dandy, einem Libertin war in diesem Maler, der seinem Ausbrennen, seiner Erschöpftheit doch immer wieder einen überlegenen Farbfluss, einen atemberaubenden Rhythmus abgewann. Die kolonialen Revolten, die Meutereien von Matrosen, die Übergriffe eines korrupten Staats lenk-



Eugène DELACROIX: Nachzeichnung des toten Schwarzen nach Géricault, 1824, Datierung nicht ganz sicher; Ausschnitt.

ten ihn dem Motiv entgegen, das in seinem eigenen Außenseitertum, seinen Anfällen von Umnachtung schon vorbereitet war. [...] Géricault war siebenundzwanzig Jahre alt, als sein Bild zum Skandal des Herbstsalons Achtzehnhundert Neunzehn wurde. Er nahm seitdem an keiner Ausstellung mehr teil. Entmutigung trieb ihn von Paris nach London. Die vier Jahre, die ihm noch blieben, waren mit sinnloser Hektik erfüllt, die ihm schließlich, nach wüsten Finanzspekulationen und Hindernisritten, das Rückgrat brach. Als Zweiunddreißigjähriger starb er, weniger an den Folgen seiner Leidenschaft fürs Pferderennen, als am Wahn seines Zeitalters.« (WEISS 1976, 347ff.)

Géricaults Aufenthalt in London war nur von kurzer Dauer. 1820 präsentierte er sein Monumentalwerk, nach dem Misserfolg im Louvre, dort noch einmal gewinnbringend in der *Egyptian Hall* am Picadilly Circus. Danach kehrte er im Juni nach Paris zurück und half seinem



oben: E. DELACROIX:
Dante-Barke, 1822,
246 x 189 cm

Malerfreund Eugène sogar bei der Ausführung seiner *Dante-Barke*. Im Januar des Jahres 1824 erlag er dann seinem Leiden. Delacroixs Bild ist bekanntlich stark vom *Floß der Medusa* beeinflusst. Es zeigt die Dichter Vergil und Dante zusammen mit dem Fährmann Phlegyas, der die beiden über den Grenzfluss Styx zur unteren Hölle befördert. Aus Géricaults Kadaver ganz rechts im Bild ist in der *Dante-Barke* eine der verlorenen, zornigen Seelen geworden, die ins Boot zu klettern versuchen oder sich schon daran festgebissen haben. – Vermutlich zwei Jahre später, kurz nach dem Tod seines Freundes, kehrte Delacroix dann noch einmal zurück zum *Floß der Medusa*,

um ein letztes Mal die Figuren zu studieren. Dabei entstand dann die auffällige Nachzeichnung der schwarzen animalischen Gestalt, die buchstäblich vielleicht ein Stück weit *Cerberus*, den Wächter des Totenreichs verkörpert.

Aber wieso könnte das Bild insgeheim genau an dieser Stelle noch einmal eine Grenzfigur zwischen Tod und Leben in Form einer Gestaltmetamorphose ins Spiel bringen wollen? Wenn der Fährmann in der griechischen Mythologie die Verstorbenen über den Totenfluss für immer in den Hades befördert, wartet dort schon der gruselige Grenz-

wächter. Die Anspielung wäre in sich logisch, denn wenn der tote Schwarze am Ende auf die Bootsfahrt in die Unterwelt verweist, wäre nahe gelegt, im Floß die Totenfähre zu sehen, die ihre ganze Besatzung ins dunkle Reich der Unterwelt schiff. Es macht dabei innerbildlich Sinn, diesen dunklen toten Leib tatsächlich als die letzte Schwellen- oder Grenzfigur im Werk zu deuten. An ihr scheiden sich noch einmal die Geister oder »Seelen«. Sie schiff den Blick des Betrachters entweder entlang des Arms (dem *Cerberus*-Bein) wieder ganz zurück in die Todeszone im unteren Bildteil. Dort berührt schließlich die »Handkralle« das fahle Fleisch des aufgestellten Oberschenkels. Oder aber der Schwarze hält in seiner Erscheinungsentfaltung ebenso gut die Sehalternative nach oben bereit. In diesem Fall würden die spiegelbildliche Formfortschreibung und der Blickübergang vom Schulterbogen auf die metallenen Ringe eines Fasses den Blick nach oben schwingen. Genau diese Scheidung zwischen Unterwelt und Welt – Verdammnis und Errettung – bewacht das schwarze Ungeheuer hier.



Als Géricault die Figur des toten Schwarzen mit der abgeknickten Hand malte, fehlte die Tuchleiche im Wasser unten rechts noch. Sie wurde nachträglich erst ergänzt, als klar geworden war, dass kompositorisch rechts unten zu viel Leere herrschte und etwas fehlte. Der Maler muss beim Einfügen der Figur erkannt haben, dass die Gelegenheit nun sogar günstig war: Indem er sich entschied, Hand-Kralle und Oberschenkel in Kontakt zu bringen, bot sich ihm die Chance, den animalisch belebten Körper sinnstiftend mit dem Tod zu verknüpfen.

Andererseits entsteht, wie gesagt, über den Schulterbogen des Niedergefallenen der Anschluss zu einer anderen, analogen Bogenform: In direkter Nachbarschaft verläuft in umgekehrter Richtung die leichte Bogenlinie der metallenen Fassringe. Wird die Detailwahrnehmung auf diese aufmerksam, folgt sie den Beschlügen die kleine Strecke nach rechts. Sie stößt dann auf die Wiederholung der Ringe, nun

hochgestellt, im zweiten liegenden Fass. Diese Bänder verlaufen nun ihrerseits in Parallelabstimmung zur Schultermuskulatur der stützend hoch-greifenden Figur. An dieser Stelle wendet sich der Blick schließlich nach oben. An diesen Schwungringen und im Übersprung auf die greifende Armgerade findet das Auge den weiteren Weg hoch zum wehenden Ziel.

Dank der Einmischung und »Teilhabeaktivität« der Fassbänder gelingt also das, was allen anderen Streck- und Reißfiguren verwehrt geblieben war. Rein szenisch dient das Fass den letzten Mitgliedern der Mannschaft als Hilfsmittel, sich am Ende zum Horizont hin aufzurichten zu können. Für die Bildwahrnehmung bekommt es aber zunächst den Stellenwert einer recht großen Leerstelle. Es gelangt als akutes, sperrendes Hindernis zur Geltung. Zwar wenden die Fassringe den Blick schließlich weiter. Dies aber geschieht erst in Form eines Umwegs. Das scheinbar alltägliche dicke Fass wird also in seiner bildautonomen Zuleitungsfunktion zu einem wichtigen Artikulationsmaterial. Es wird zu einem Akteur, der in seiner Verlängerung den hochfassenden jungen Mann in Aktion bringt – ein Akteur, an dem die Bilddramaturgie eine entscheidende Wende nimmt. Aber warum sollte ein solcher Umweg überhaupt bildeterminiert nötig gewesen sein und »Sinn machen«?

Réne Berger hätte wohl gesagt: Das Bild »wird nicht nach optischen Gesetzen aufgebaut, sondern als Funktion einer geistigen Forderung (d.h. einem Ausdruckswillen, js), der zufolge jede Form die ihr eigene Offenbarungsstätte erhält.« (BERGER 1958, 355)



Es scheint so, als wäre es eminent wichtig zu erkennen, an welcher Figur schließlich der Aufstieg gelingen kann. Nicht an einer x-beliebigen, sondern genau an diesem jungen Mann, rechts am Fass vorbei, greift der Blick letztlich. Man muss diese Gestalt genauer betrachten. Das Bild könnte nahelegen, in dieser Figur noch einmal – in einer »Formübersetzung« und Körperdrehung – die Wiederholung des toten Jünglings unten zu sehen. Der braun-rote Lockenkopf würde im Bild als vitale und muskulöse Rückenfigur wiederkehren. Von der Sonne beschiene und vom Farblicht begünstigt erschiene er noch einmal – nun verkehrt zu einer Rückenfigur. Und dieses Mal als Zupackender und »Zu-sich-selbst-Gekommener«, der seinen Anschluss gefunden haben wird.



Auffällig wäre dabei, dass sich diese Wendung auch an den Händen, die im Bild überall zu finden sind, abzeichnet. Eine schlaff und offen herunter hängende ist transformiert zu einer entschlossen zupackenden. Ganz unabhängig also von der »tatsächlichen« Geschichte der historischen Floßfahrt und ganz unabhängig vom berichteten Ausgang der Erzählung und auch völlig losgelöst davon, ob es innerbildlich entscheidbar wäre, ob die dargestellten Schiffbrüchigen Erlösung, Errettung oder allesamt den sicheren Tod finden – also unabhängig von allen nur narrativen Repräsentationen wäre in diese Wiederholungsfigur eine eigenbedeutsame Zeitlichkeit ins Bild getreten. Der tote Knabe wurde über die Klappfigur ins Leben gewendet. Und nun findet, über die Farbähnlichkeiten, die Ähnlichkeit der lockigen Haare und der jugendlichen Physiognomie, derselbe junge Mann in einem Folgebezug als Rückenfigur im Griff nach oben Halt. Wenn dies im Seheindruck und Sehbefund so ist, dann wirft das entscheidende Fragen zur eigentlichen Temporalität des Bildes auf.

Als Max Imdahl in einer aufwändigen Untersuchung die »Zeitstruktur in Poussins *Mannalese*« analysierte, führte er als allererstes die Differenz von »Fiktion und Referenz« ein. (IMDAHL 1989, 475) Unterschieden werden sollte damit das Augenblicksgeschehen im Bild, das heißt die »augenblickliche, aktuell jetzthafte szenische Relation«, gegenüber der viel komplexeren »verbildlichten Zeitstruktur«. Diese erkannte er als »eine ausschließlich bildmögliche Besonderheit«. Dabei sah er eine bildimmanente »phasenlogische Ge-

Man könnte auch zu sagen versucht sein: »Bedeutungstranszendierung« der »inhaltlichen Erzähllage.«
»Es empfiehlt sich, die folgenden Analysen wie Kriminalfälle zu lesen; nur die geduldige Zusammentragung und Verknüpfung aller Indizien gibt am Ende überraschend das wahre Sinnmuster des Geschehens zu erkennen.« (BRÖTJE 2012a, 27, 171f.)

schehensentwicklung« (Hungerleiden, Wunderwirkung, Sättigung), die in einem »einzigem, jetzthaften Ereignismoment« verborgen war. »Verborgenen meint hier: nur der Bildanschauung in der *ästhetischen Erfahrung* zugänglich. In der *Mannalese* gibt es keine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Die Bildszene ist »ohne empirisches oder auch narrationsfähiges Korrelat«. Sie hat keine außerbildliche *Referenz*. Fiktive



N. Poussin: *Die Mannalese*, 1637, 149 x 200 cm.

»kontinuierender Stil« (WICKHOFF 1895, in: KEMP 1994, 62)

»... wodurch Figuren und Figurengruppen in zeitlich kontinuierliche, »erzählende« Folgereihen gestellt werden und das Auge einen organisatorisch geleiteten Überblick gewinnt. Alles verhält sich jetzt wie in einem Zeitplan.« (BRÖTJE zu Bruegels *Die Kinderspiele*, 2012a, 194)

Figurenanordnungen und –gruppen erzeugen stattdessen in der *Bildfiktion*, in der *Bilderfindung*, »sukzedierende Ereignismomente«. (EBD., 480ff.)

Bei Géricault ist es gerade umgekehrt. Das *Floß der Medusa* täuscht die Einheit von Ort, Zeit und Handlung vor. Es hat eine einstudierte historische und narrative Referenz. Aber in diese »augen-

blickliche, aktuell jetzthafte szenische Relation« sind, kontinuierlich, »sukzedierende Ereignismomente« aufgehoben. Die Wiederholungsfigur zeigt eine eigenbestimmte, schrittweise Weiterentwicklung! Von unten nach oben, im Diagonalverlauf, findet sie ihre weiterführenden »Folgeauslegungen«.

In die simultane Ereignisszene, die Gleichzeitigkeit allen Geschehens, ist diese fiktive Figur »ohne empirisches Korrelat« eingeschaltet. In ihr manifestiert sich eine Ungleichzeitigkeit im Gleichzeitigen. Auch hier entsteht eine »ikonische Überbietung der empirischen Sichtbarkeitswelt«, wie sie Imdahl beschrieben hatte. (EBD.) *Das Floß der Medusa* konfrontiert also mit einer doppelten Temporalität. Es zeigt zwei Narrationen gleichzeitig. Zum einen erzählt es vom Geschehen in seinem historisch-referentiellen Ereignisbezug im Augenblick der Sichtung der *Argus*, der rettenden Brigg am Horizont. Und zum anderen ist es im prozessualen Wahrnehmungsvollzug und in der eigenlogischen Sukzession die Geschichte der Jünglingsfigur. Werner Hofmann hatte schon früh darauf hingewiesen: Die Bilderei des »entzweiten Jahrhunderts«, gemeint war ein Zeitraum zwischen 1750 und 1830, dissoziiere die »affirmative, monofokale« – einansichtige – Historienmalerei. Was er damals »Desintegration« und »Polyfokalität« (HOFMANN 1960, 1995) genannt hatte, zeigt sich nun im Floßbild als doppelte, widersprüchliche Narration. Aber »welche Sinnvalenz [wächst] der Dreifachfigur im kausalen Anschauungsgefüge zu«? Michael Brötje hatte an anderer Stelle genau so gefragt.

(BRÖTJE 2012b, 19) Was könnte hier so und nicht anders vorgetragen werden? Die zweite »Geschichte«, die der Folgeauslegung der Figur im Bildgeschehen, wäre im Gegensatz zur geschichtlichen eine überhistorische – in der Mitte zwanzigsten Jahrhunderts hätte man sicher gesagt: eine »Setzung« des »existentiell Menschlichen«. Der eigene Versuche, sein Schicksal zu wenden und »seinem Dasein wieder ein Ziel [zu] geben« (HOFMANN 1960, 258f.) Sie wäre eigenbedeutsam eingefädelt durch die Perpetuierung der Jünglingsfigur. Hofmann war bekanntlich auf der Suche nach den Grundzügen einer zutiefst verunsicherten Epoche. Er diagnostizierte so die »Chiffren der Vergeblichkeit und Unentrinnbarkeit«, die Zeichen eines »Verlorenseins«. »Der Mensch [sei] buchstäblich ausgesetzt, ins Nichts gehalten«. (EBD.)

»In den Freiraum der Fragwürdigkeit gestellt...« (HOFMANN 1980, 482)

Werner Hofmann war damals vermutlich verborgen geblieben, dass er, als er diese Epochensignaturen um 1800 herum zu beschreiben versuchte, dabei unbewusst zugleich das Klima des Existentialismus und des »Seins-Denkens« seiner eigenen Zeit in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wiedergefunden hatte.

Daniel Arasse wiederum hatte in seinem wegweisenden, aber heute etwas in die Jahre gekommenen Buch über *Le Détail* darauf aufmerksam gemacht, dass den Schiffbrüchigen die wilden Bärte fehlten, die sie nach den langen Tagen ausgesetzt auf dem Floß treibend, hätten aufweisen müssen. (ARASSE 1992, 174) Der Untertitel seines Buches legte außerdem nahe, näher an die Malerei »heranzurücken«, um das Wesentliche erfahren zu können. Die intimere Betrachtung und ästhetische Erfahrung des Bildes führt aber noch darüber hinaus. Das Bild wird auf diese Weise zum »Ereignis« für mich. »... das immer wieder neue Sich-Einlassen auf« die Phänomenwelt, »um sie zum Sprechen zu bringen [...] und zu aktualisieren«. (WINTER 1996, 9ff.)

Dass Schiffbrüchige, »hohläugig und bärtig«, sich eigentlich durch eine gewisse Zerzaustheit auszeichnen müssten, sollte auch Géricault nicht entgangen sein. Dass seiner duplizierten Knabenfigur, und auch allen anderen Figuren, diese Einschreibung der strapaziösen verstrichenen Zeit aber vollkommen fehlt, bedeutet: Es kommt dem Bild entscheidend darauf an, die beiden »Geschichten« als ein aktuelles Jetzt-Geschehen zu deklarieren – als *für mich* hier vor dem Bild gültig. Zugunsten dieses Jetzt-Ereignisses verzichtete Géricault auf den historisch korrekten, aber kontraproduktiven, Bartwuchs. So wendet nun die Dreifachfigur ihr Schicksal *für mich*, hätte man damals, in der Logik des Existenzdenkens, vermutlich formuliert.

Die nächst folgende Figur, an der sich die Dreifachgestalt mit ihrem ausgestreckten Arm fest eingehakt hat, bildet eine s-förmige Körperbewegung. Von der nackten Fußsohle schlängelt sie sich nach oben zu einer winkenden Hand, die ein weißes Stofftuch umfasst hält. Was die Phänomenologie der Phänomene angeht, so sind die beiden Figurenkörper, Jüngling und »S-Figur«, zusätzlich übergänglich miteinander verbunden: Die gestischen, gelblich-rotbraunen Haarlocken diffundieren ununterscheidbar in das kräftige Rot des Hüfttuchs. Es absorbiert die Farb-Haar-Strähnen förmlich. Während der Unterschenkel der »S-Figur« mit Wade und Fußsohle ein auffällig bildplastisch-räumlicher Sehwert bleibt, verflächtigt und verschattet sich der Rumpf im schroffen Gegensatz dazu zusehends. Hemd und Hüfttuch schmiegen sich auf diese Weise wieder dem Bildfeld an. Damit korrespondierend wird die Bildwahrnehmung auch die angrenzende Nachbarfläche der grünlich schimmernden See als ein Flächenphänomen realisieren, statt sie bildräumlich zu sehen. Dazu zählt auch, dass die Taille der »S-Figur« auf die Wellenlinie rechts von ihr reagiert. Ihr Andrängen und ihre Berührung lassen die Kontur der Taille leicht nach innen einknicken.



Im auffällig dominant ausgeprägten Ellbogen links kommt dabei noch einmal eine deutliche Abstoßungs-Form zur Geltung. Mit dieser beleuchteten Dreiecksspitze bekräftigt sich noch einmal die Erfolglosigkeit des Greifens der Streckfigur. Demgegenüber ruft die Abwärtsanzeige der nackten Fußsohle auch noch einmal den rechten Bildrand in Erinnerung. Von den Zehenspitzen gelangt das Auge in einem kurzen Blickübersprung zu den durchnässten Teilen eines Uniformrocks im Wasser. In Parallelverschiebung markieren diese leeren farbigen Hül-

len eine Umformulierung der tuchumhüllten Wasserleiche ganz unten. In der bildinternen Argumentationsentwicklung ist diese motivische Umformulierung höchst bedeutsam. Während unten das Verschwinden in der umspülten Defiguration aufgeführt wird, gibt es im leeren Uniformrock keine Leiche und keinen Tod mehr. Liest man nun noch folgelogisch die Blickbewegung in der entgegengesetzten Richtung, von rechts nach links, vom abgelegten Uniformrock zum Fuß, zum Bein, über den Körper zum Arm und zum wehenden weißen Tuch, wird noch deutlicher: Diesem Schicksal ist man entstiegen. Zurückgeblieben ist nur die leere Stoffhülle. Dass sich in der »S-Figur« die Uniformfarben ausdrücklich wiederholen, spricht dabei für sich. Sie werden im wahrsten Sinne des Wortes nach oben »aufgenommen«. Vom Rot des Beinkleids zum Dunkel des Hemdrückens bis zum Tuchweiß.

Mit »Argusaugen« sehen oder »intime Betrachtungen« anstellen

»... gegen die Welt der Vernichtung. Er [Gericault] war diesem Abschluss schon sehr nah, als er las, wie die Schiffbrüchigen, mitten unter den Schrecknissen, fähig waren zum Scherzen, wie sie, einen Augenblick lang ihre Lage vergessend, in Gelächter ausbrachen. Wenn die Brigg nach uns ausgeschickt wird, sagte einer, so gebe Gott, dass sie Argusaugen habe, womit er auf den Namen des Schiffs anspielte, von dem sie sich Hilfe erhofften.«

»... mehr und mehr sich aufrichtend bis zum dunkelhäutigen Rücken des Hochgehobenen, dem der Wind das Tuch in der winkenden Hand zur Seite riss.«

»Und jetzt veränderte sich auch wieder der Ausdruck, der sich mit so viel Energie der Möglichkeit des Überlebens zugewandt hatte, von Bangigkeit war die Erwartung der Rettung geprägt, ein Warten herrschte vor, wie in der Situation, da die Beklemmung eines Traums durchbrochen und das Erwachen hervorgerufen werden soll. Diejenigen, die das Kommende zu sehn meinten, waren vom Beschauer abgewandt, die wenigen erkennbaren Gesichter trugen die Starre des nach innen gerichteten Blicks. Der einzige, der sich ganz dem Außen stellte, der vor sich offenen Raum hatte, war der Dunkelhäutige, der Afrikaner, hier vibrierte auch der Umriss, die Linien der Schulter, der von hinten gesehenen Wange, des Haars stan-



den im Begriff, in das Gewölk einzufließen, an ihrem äußersten, höchsten Punkt begann die Auflösung, die Verflüchtigung der Gruppe. Soweit ich erkennen konnte, war sonst nirgends dieses leicht Verwischte, dieses Zittern der Kontur zu finden, das Verschwimmende musste bewusst angelegt worden sein, als kaum merkliches Zeichen für ein Überschreiten der Grenze des Wahrnehmbaren. Hier, wo das Transzendieren einsetzte, war das Körperliche gleichzeitig am stärksten skulpturiert, der schwarze Kolonialsoldat Charles war der kräftigste der Schiffbrüchigen, er gehörte, laut Bericht, zu denen, die bald nach der Rettung durch die *Argus* in Saint Louis sterben würden.« (WEISS 1978, 22/ 1976, 344/ 1978, 28)



In der Studie zur obersten Figur, zu dem dunkelhäutigen Charles, ist im Zusammenhang mit den Eindrücken des Ich-Erzählers etwas auffällig. Die Partien, in denen der Erzähler »Auflösung«, »Verflüchtigung« und ein »Transzendieren« wahrnimmt, sind in der Zeichnung entweder scharf und präzise konturiert oder erst gar nicht ausgeführt und fehlen ganz. Es dominiert das detaillierte plastische Hervorheben des Anatomischen. In der Umsetzung ins Gemälde bleibt diese »stärkste« Skulpturierung gewahrt, nur dass sie sich gleichzeitig zu den Rändern hin abschwächt und der scharfe Umriss verloren zu



oben: Th. GÉRI-CAULT: Vorstudie, Detail.

gehen droht. Die Vorarbeiten dienten also einzig dazu, die Ausformungen der Muskulatur zu einzustudieren. Die Auflösungs- und Verflüchtigungsphänomene entstanden als eigenbedeutsame Geschehnisse erst dann, als es darum ging, wie genau sich die Figur in den »offenen Raum« und in den Bildgrund einfügen soll. Hier ereignet sich das Einfließen des Körpers in das Gewölk. Aber mit wem oder was schwimmt die Figur – und warum überhaupt? Der fiktive Bildbetrachter im Roman, der sehr genau

diese fluidale Atmosphäre beobachtet, deutet dies als das Überschreiten »einer Grenze des Wahrnehmbaren« und erkennt darin das Einsetzen eines »Transzendieren[s]«.

Es geht also um die sichtbar werdende Dialektik von Plastizität und Auflösung, beziehungsweise um die »energiegeladene Möglichkeit des Überlebens«, die im gleichen Zuge gepaart ist mit dem Einsetzen eines Transzendierens. Dieses Transzendieren kann dabei auf zweierlei Weisen gemeint sein: Zum einen übersteigt sich die malerisch ver-

fasste Figur insofern selbst, als an ihr etwas zur Geltung kommt, was ansonsten nicht sichtbar hätte werden können. Als »Erscheinungs-Geschehnis«, also von ihren Formwerten her, lässt sie mehr erfahrbar werden als bloß objektiv, von der bloßen Handlungssituation her geurteilt, wiedererkannt werden kann.

Zum anderen ist mit diesem Überscheitern einer Grenze des Wahrnehmbaren aber wohl auch ein »Transzendentes« angesprochen. »Transzendieren« meint hier noch etwas Weiteres: In dem Moment, in dem die Möglichkeit zu Überleben in greifbare Nähe rückt, tritt auch das alles Bedingende – das Dahinter-Liegende, auf das alles zurückgeführt werden kann, eine Erstgegebenheit, aus der sich alles entfaltet hat – mit in Erscheinung. Konsequenz auf das Medium des Bildes bezogen wäre dies die Tiefe des Bildgrunds selbst.

Denn die Figur an der Spitze beginnt nicht nur mit dem »Gewölk« malerisch zu verschwimmen, sondern an ihren Rändern beginnt sie auch, sich in einem Bildgrund aufzulösen, der sich motivisch als Wolkenhimmel zeigt. Das »Vibriieren« ist eine anfängliche Auflösung der »Seinsgrenzen« der Figur. Aber eben so, dass die ausgeformte körperliche Plastizität am Rücken zusammenfällt mit der gleichzeitigen Verflüchtigung der Form an den Außenkonturen. Hier fängt alles an, wieder in Formlosigkeit und Nicht-Form zu verschwimmen. In dieser Endfigur würden sich so alle Prozesse des Bildes, von Nicht-Form zur individueller Form und wieder zurück in die Defiguration, noch einmal verdichten.

Was damit angedeutet ist, betrifft wiederum die »andere« Geschichte und die weitere Erzählung, von der *das Floß der Medusa* handelt, indem und während es vom Schiffbruch berichtet. Diese Geschichte handelt von der »übergreifenden, prozessualen Organisationsabfolge« des Bildes. Zu ihr gehört auch das wehende Tuch in der Hand. Mit dem in den Wolkenhimmel gehaltenen farbigen Stoffetzen erfolgt, so könnte man versucht sein zu formulieren, die endgültige Rückgabe der Bildwirklichkeit »in den Urzustand des Bildgrundes«.

Die erhobene Endfigur gibt mit den sich windenden Farbbahnen die entstandene Bildwelt wieder an den Bildgrund zurück. Aber gleichzeitig stiftet sie so einen neuen Bund: Der Wellengang war ein erster »Brückenschlag« in das Welt-Werden des Farbgrundes gewesen. Im winkenden Tuch nimmt sich der Stoff

»Eigenbedeutsamkeit. Darin ist das Bild real«, »in Sinnautonomie«, »... als anschauliches Konkretum für Transzendenz«
(IMDAHL 1955, 63, 66)

„... welche spezifische Sinnvalenz einer Figur im kausalen Anschauungsgefüge zuwächst...«
(BRÖTJE 2012b, 19)

(vgl. zur Terminologie auf diesen Seiten z.B.:
DERS., 1990, 18/
2012a, 201/ b, 9/
1990, 27)



»Es ist gerade das Charakteristische des künstlerischen Bildes, dass in ihm durch das Erscheinende auch das die Erscheinung Bedingende hindurchscheint. Das Medium offenbart sich nur in dem, was es zur Erscheinung bringt.«
(BRÖTJE 1990, 159)



Laokoon-Gruppe, Nachbildung mit ergänzten Fehlteilen, bis 1960. Verlorenes Original, Datierung unklar, Pergamon um 140 v. Chr.?



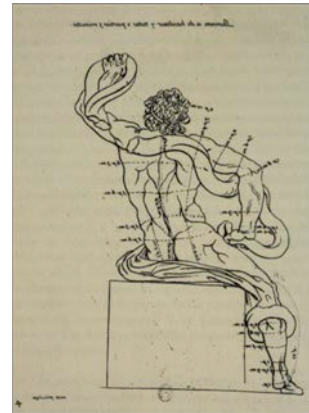
nun wieder zurück, »verstummt« die Bildwelt wieder«. Es ist gleichgültig, ob das Tuch motivisch ein Signaltuch ist. Phänomenologisch deutet es eine letzte sanfte Formverfestigung und Konkretisierung an. Im Wehen des Stoffes sieht man diese Flüchtigkeit der sich auflösenden Formen. Der Wolkenhimmel selbst ist ein Farb-Form-Spiel in potentia: das, was noch zwischen Form und Nicht-Form changiert, ein Metamorphotisch-Flüchtiges, das in keiner festen Umrissform gehalten werden kann. Im Tuch wandelt sich das Gegenständliche zurück in einen »vorgegenständlichen Phänomenzustand«. Die Bildwelt beginnt, sich aufzulösen und geht wieder in das über, was sie zur Erscheinung gebracht hat: den Grund des Bildes.

Es gibt noch einen weiteren Hinweis darauf, dass die ersten Wellenschläge und die ersten Lebensanzeigen unten links im Gemälde einiges mit dem Stofftuch gemeinsam haben, das oben im Farbhimmel aufgeht. Dieser anschauliche Erkenntnisbefund wird dadurch bestätigt, dass der dargestellte »Kolonialsoldat Charles«, der »bald nach der Rettung sterben würde«, mit dem trojanischen Priester Laokoon zu tun hat. Denn Géricault habe die antike Laokoon-Skulptur als Vorbild für seine Rückenfigur aufgegriffen. Dabei stellte er seine Hauptfigur von hinten und gespiegelt dar. In einer Reihe von Motivtransformationen wandelte sich die Figur dann so, dass am Ende aus Laokoons verzweifeltem und verblichem Kampf gegen die Schlangen ein Winken mit dem Tuch geworden sei. (HUBMANN 2011)

Auf diese verschobene Weise wäre in den Tuch-Schläuchen noch die Erinnerung an die Schlangen versteckt enthalten. Bildimmanent gedacht, müsste in diesem Kontext dann an die »Schlangen-Gurte« zurückgedacht werden, die aus dem Materieschlamm auf das Floß gekrochen kamen. Die Schlangen-Phänomene würden in dieser Konstellation nun transformiert in Stoffbahnen in den Bildgrund zurück gehalten werden. Der übergreifende »Kreislauf« oder Entwicklungsgang des Bildes hätte sich auf eine noch mysteriöse Weise geschlossen. Zwischen dem Anfang und dem Ende des Bildes, zwischen »Erde« und »Himmel«, vollzögen sich die eigentlichen Handlungsstränge.

Die Umwandlung der Schlangen in Stoffbänder würde auch implizieren, dass die hier mittransportierte *Laokoon*-Geschichte, die während des trojanischen Kriegs spielte, eine andere Pointe bekommen hätte.

Die Griechen täuschten vor, Troja, nach den vergeblichen Versuchen der Eroberung, zu verlassen und als Opfergabe für Athena ein riesiges hölzernes Pferd hinterlassen zu haben. In Wirklichkeit war die Statue jedoch eine List. Mit Hilfe der Göttin Athena vom Handwerker Epeios kunstfertig hergestellt, war das Pferd im Inneren mit Odysseus und hellenischen Kriegern besetzt. Als Einziger ahnte der trojanische Priester Laokoon die Kriegslist und warf einen Speer gegen das hohle Pferd. Daraufhin erschienen zwei riesige Schlangen, die Laokoon und seine Söhne am Strand töteten. Die Meeresungeheuer waren von Athena entsandt, die, von Paris nicht auserwählt, Troja aus Rache zu vernichten trachtete. Die Trojaner wiederum interpretierten den Tod des Laokoon fälschlich als Strafe der Götter für die Entweihung der Skulptur. Sie zogen, die warnenden Rufe der Cassandra ignorierend, das hölzerne Pferd in die Stadt und besiegelten so ihren Untergang.



Gérard AUDRAN: Nachzeichnung, Laokoon, 1683, (gespiegelt, js)

So will es die mythologische Erzählung. Was nun Géricaults Umarbeitung des Schicksals der Laokoon-Figur angeht, muss zweierlei berücksichtigt werden. Zum einen muss noch einmal in Erinnerung gerufen werden: Die Reinszenierung von ikonographischen Motiven des Troja-Mythos ist im *Floß der Medusa* kein Einzelfall. Die Todeszone unten im Bild war bevölkert von umherliegenden, kannibalisierten klassischen Torsen der Helden aus der *Ilias* und der *Aeneis*. Vergils Darstellung des Kampfes um Troja zeugt von einem erbarmungslosen göttergelenkten Töten und Sterben, das durch den Kampf unter den Göttern befeuert wird. Im *Floß der Medusa* kehren in den verstreut daliegenden Leichen die Helden der überlieferten Geschichte als ikonographische Gespenster in das Bild der Schiffskatastrophe zurück. Dass also auch die Figur des Laokoon aufgegriffen wurde, macht daher schon Sinn.

Zum zweiten steht Laokoon für einen souveränen, aber gescheiterten Versuch, sich dem Willen dieser Götter und dem Schicksal der Geschichte zu widersetzen. Er musste sterben, weil er sich dem Plan der Athena in den Weg zu stellen gewagt hatte. Er riet zur Zerstörung des Pferdes und wurde von der Gottheit umgehend aus dem Weg geräumt. In der *Laokoongruppe* winden sich nun die zwei Schlangen um den armen Priester und seine beiden Söhne. Vielleicht erklärt sich letztend-

lich so auch die Dreiergruppe, zu der Géricault die beiden Winkenden und die linke Figur unterhalb seiner Laokoon-Version zusammengefasst hat. Dass dabei zwei Tücher im Spiel sind, mag noch an das Schlangenpaar erinnern. Wenn Géricault nun den Todeskampf des Laokoon und seiner beiden Söhne in ein fortunahaftes Tücherschwenken umgearbeitet hat, bändigte er so auch die mythische Bedrohung.



Im »lebendigen Tuch«, in der »Verdeutlichung eines Eigenlebens« in den luftigen Stoffen (HUBMANN 2011) bleiben die schlängelnden Meeresungeheuer noch ahnbar. Im Detail ist so aus dem ursprünglichen Zubeißen der Schlange eine besänftigte Körperberührung geworden.

Bei Laokoon selber sah das alles noch anders aus. »Es sei ein götterwürdiges Schauspiel, der starke Mann im Kampf mit dem Unglück«, sagt Winckelmann.« Man erlebe förmlich »die Erregung von Unmut, wie über ein unverdientes, unwürdiges Leiden«, das durch eitle Intrigen der Götter ausgelöst wurde. »Und noch bei Carl Justi, dem Biographen Winckelmanns, kann man lesen, dass der Laokoon »die erhabenste Darstellung der ungerecht leidenden Tugend sei, die der menschliche Geist fassen könne«.



(SICHTERMANN 1964, 14)



Im *Floß der Medusa* hingegen war zumindest – durch die Umarbeitung an dieser Stelle – der Schrecken des unentrinnbaren Mythos überwunden. Das Ringen der Menschen im Todeskampf war wohl doch noch einmal in einen Hoffnungsschimmer gewendet? Der Schwarze *Charles* war in Wirklichkeit offenbar ein Mestize, was eine gute Gelegenheit bot, an ihm noch einmal die Vermischung von Bedeutungen und das Verschmelzen unterschiedlicher Sinnanteile lebendig werden zu lassen.

»Géricault, Sohn des Vierzehnten Juli⁴, kannte die Kräfte, die dem Untergang, der Auflösung entgegenzustellen waren, die Revolution hatte sich in ihm niedergeschlagen, gleich einem Wundmal [...]. Was vital in Géricault war, stand auf der Seite der Erneuerung, dies kam in der Wahl seiner Themen zum Ausdruck, in seiner Malweise, im Aufstrich der Farbe, der Behandlung der Formen, sein Leben aber war das eines in die Enge Gedrängten, eingekapselt, der Hass auf die Überheblichkeit, die Eitelkeit der Gesellschaft trieb ihn in den Zusammenbruch. Wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug.« »Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt.« (WEISS 1978, 22f., 33)



Géricault präsentiert *Das Floß der Medusa*. Filmstill, JOUON 2015

»Wo bleibt mein Schicksal?«

was »man gelegentlich gern existentiell genannt hätte...«

Géricaults rätselhaftes Leben hatte den Erzähler in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* besonders deshalb interessiert, weil er sich daraus Aufschluss über seine eigene verfahrenere Situation zu erhoffen wagte. Zwei Mal beschrieb er das Floß. Zuletzt hatte er direkt ganz nah vor der monumentalen Leinwand gestanden. Was er wissen wollte, so schließt er, sei ihm am Ende »bekannt« geworden. Aber was hatte die Romanfigur, im Louvre weilend, überhaupt verstanden? Was war dort wohl schließlich zur Erkenntnis gekommen? Die Kunst Géricaults stünde letztendlich, so lautete die Antwort, »in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten«. (WEISS 1978, 33) Am Ende seiner Auseinan-

⁴ Paris 14. Juli 1789, Sturm auf die Bastille.

dersetzung mit Géricault und dem Bild war der ruhelose Betrachter offenbar auf etwas Universelles gestoßen – auch wenn er nicht danach gesucht hatte.

Die Kapitelüberschrift »Wo bleibt mein Schicksal?« zitiert aus Nietzsches Notizen zu *Zarathustra*: »Vom Getümmel« (1885): Dort heißt es: »Als Zarathustra einst durch einen Schiffbruch ans Land gespien wurde und auf einer Welle ritt, wunderte er sich: ›Wo bleibt mein Schicksal. Ich weiß nicht, wohinaus ich soll. Ich verliere mich selber.« – Er wirft sich ins Getümmel. Dann von Ekel überwältigt, sucht er etwas zum Trost – sich.« Man stößt auf dieses Zitat, wenn Hans Blumenbergs kleines Büchlein *Schiffbruch mit Zuschauer* zur Hand genommen wird. Für Blumenberg war der Schiffbruch eine »Daseinsmetapher«. Er war der Frage nachgegangen, welchen Bedeutungswandel dieses Bild für die Stellung des Menschen in der Welt erfahren hatte. In dieser Abhandlung spielt Friedrich Nietzsche eine nicht unbedeutende Rolle. Dieser habe bedacht, »dass wir nicht nur immer schon eingeschifft und in See gestochen sind, sondern auch, als sei dies das Unvermeidliche, Schiffbrüchige sind.« (BLUMENBERG 1979, 22) Nietzsche gab der »nautischen Metapher« eine Wendung, »die man gelegentlich gerne ›existentiell‹ genannt hätte«. »Die Einschiffungsmetaphorik« enthalte bei ihm die »Suggestion, Leben bedeute, schon auf dem hohen Meer zu sein, wo es außer Heil und Untergang keine Lösung« gebe. (EBD., 21)

»... mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun Schifflein! Sieh dich vor! [...] Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er [der Ocean, js] unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt als Unendlichkeit [...] – und es gibt kein Land mehr!«

Und: »Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? [...] Hören wir noch nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – Auch Götter verwesen! Gott ist tot! (NIETZSCHE 1886, §124/125, 140f.)

Das »weltkatastrophische« Bewusstsein sei die »fast ›natürliche‹ Dauerbefindlichkeit des Lebens«. Nietzsche habe diese, in einer »andere[n] Erweiterung der Metapher von der unausweichlichen und irreversiblen Seefahrt« fortgedacht: mit der »Hindeutung auf die ›Neue Welt‹ als zwar nicht das Ziel, aber doch den Gewinn des Wagnisses« von Schifffahrt und Schiffbruch. (BLUMENBERG 1979, 23f.)

Sollte man also den Schiffbruch ganz allgemein ins Existentielle wenden? Dann ginge es nicht länger um das berichtete historische Szenario, von dem das Bild berichtet. Gewonnen wäre damit aber auch nicht allzu viel. *Das Floß der Medusa* ist keine einfache Allegorie der

menschlichen Existenz, kein schlichtes Gleichnis von »lauernden Mächten« und auch kein plakatives Poster einer *Navigatio Vitae*, einer Lebensreise. Das Bild ist seinem Phänomenzusammenhang nach ein eigensinniges visuelles »Kausalgefüge« und in seiner Organisationsform ein Argumentationszusammenhang. Es deutet und verhandelt das Thema en détail in sich selbst. Darauf hin kann die »Daseinsmeta-pher« des Schiffbruchs nur ein vorausdeutender Hinweis sein.

Vielleicht hatte der Ich-Erzähler am Ende sowieso einen gravierenden Fehler gemacht. Vielleicht hätte er abschließend ganz anders formulieren müssen: Nicht, dass ihm alles »bekannt« geworden sei, hätte er angeben sollen, sondern noch existentieller: »Was Sein ist«, wäre ihm zum Erlebnis geworden. Denn eines zeigte sich während seiner Bildbetrachtungen zweifellos: Dieser Erzähler, im Jahre 1937 im Zentrum der französischen Hauptstadt, suchte zwar in den Kunstwerken nach dem Nährboden für einen gesellschaftlichen Widerstand. Auch war er antifaschistischer Kämpfer und linker Aktivist. Aber er war, was seine ästhetische Theorie im Fall von Géricaults Bild betrifft, keinesfalls ein lupenreiner Materialist. Kunstwerke spiegeln nicht einfach die ihnen zu Grunde liegende gesellschaftliche Wirklichkeit wider. Sie sind keine Abbilder der vorgegebenen ökonomischen Klassengesellschaften. Und sie sind keine sinnlichen Dokumente einer gewesenen Sozialgeschichte. Sie müssen stattdessen eben intensiv erlebt werden. Irgendwie wusste der Protagonist auch, dass er in »den Sinnanspruch der Werke« (GADAMER 1960, 139) einzutreten hatte, damit ihm etwas erfahrbar wurde. Und auch wenn sich dieser Erzähler immer wieder versprach, vom Künstler und dem Gemälde her *politische* »Kräfte« freizusetzen, »die dem Untergang, der Auflösung entgegenzustellen« wären – Géricaults Werk zwang ihn doch immer wieder in eine *existentielle* Dimension.

Auf diese Weise entsteht eine äußerst paradoxe Situation. Um vor dem Kunstwerk erleben zu können, was er »wissen« wollte, musste der Ich-Erzähler exakt die Einstellung und Haltung vor dem Bild einnehmen, die seine verhassten idealistischen Klassenfeinde für einzig angemessen gehalten hatten. Dabei müsse man sich bei seinem »wiederholten andächtigen Schauen«, beim »Augenspaziergang [bereitwillig] von dem Bild selbst führen« lassen. Die Losung lautete: »Vertiefe dich!«, damit das Werk »dich ergreif[t]«. Denn erst dann kannst »du eine echte Aussage machen«.

»... existenzbezogene Aktualisierung« (BRÖTJE 2001, 75)

Eigentlich müsste der Ich-Erzähler – marxistisch-leninistisch gesehen – Kunst als »ideologische Form« und als reines Phänomen des »Überbaus« im Rahmen der »materialistisch-dialektischen Abbildtheorie« verstehen.

Dabei wäre Kunst Mittel rein historischer Erkenntnis und würde »die Selbsttäuschungen der jeweiligen Klassen widerspiegeln[.]«.

Nicht ausgeschlossen ist dabei allerdings die »Parteilichkeit des sozialistischen Künstlers [...] für die Interessen der Werktätigen«. (dazu: KLAUS/BUHR 1974, 696ff.)

Beim Kunstwerk musst »erfasst« werden, »was aus ihm spricht«. Und »merke«: »Es steckt mehr dahinter.« »Deute nichts in das Bild hinein! Deute das Bild aus«.

»Bei rechter Versenkung in ein Bild wirkt die Macht eines solchen Kunstwerks bis in die Feinheiten der sprachlichen Erfassung. Anders ausgedrückt: Du kannst ein Bild nur dann erfassen, wenn du dich in Ruhe und Sammlung von ihm erfassen lässt.«⁵

Nicht wie ein kommunistischer Widerstandskämpfer hätte der Ich-Erzähler dagestanden. Wie einen eifrigen Schulbub hätte ihn sein Erschaffer, Peter Weiss, aussehen lassen. Selber gab er Ayschmann zu wissen, »für kurze Zeit eine fortschrittliche Schule besucht« zu haben (WEISS 1976, 339). In seiner ästhetischen Erfahrung war er dann wohl den Anweisungen seiner Lehrbücher gefolgt. In ihnen finden sich bemerkenswerte Anleitungen, die augenscheinlich heute noch zu funktionieren scheinen. In der Zeit, in der Peter Weiss seinen Roman zu schreiben begonnen hatte, wurden diese bis dahin »unbefragten Denkfiguren« und Sprachformen gerade angegriffen. Als »weltanschauliche« Klischees (WARNKE) reichten sie gut und gerne zurück bis in die 30er Jahre und bis zum *Ursprung des Kunstwerks*. »Die gemeinsame Schulübung bereitet[e] vor auf den Übergang vom dinglichen Sehen in ein bildhaftes Sehen, das die Zweidimensionalität als Schaffensbedingung zugrunde legt, auch dort, wo für das Auge eine dritte Dimension erscheint.« Hatte nicht auch der Ich-Erzähler schon auf das geachtet, was hier »reines Sehen« und »Flächengliederung« hieß:

»Ziehe in Gedanken Hilfslinien zwischen den einzelnen Gruppen des Bildes, damit du erkennst, ob der Künstler Bewegung in das Bild bringt und den Blick des Betrachters lenkt.« Und: »Alle Kunst möchte Deutung geben: von den Mächten, die lauend uns umdrohen [...] und von dem Licht, das aus der Höhe kommt und alle Dinge dieser Welt bedeckt.«

Denn »bei der Verwirklichung von Kunst« deute »der Mensch sich selbst, seine Fragwürdigkeit, seinen Drang, mehr als Mensch zu werden«. (LÜTZELER 1975, 152f.)

Damals, vor der Entwicklung der *Rezeptionsästhetik* und bevor der *implizite Betrachter* gesehen und gedacht worden war – und wahrscheinlich in einem »reformpädagogischen« Eifer der 70er Jahre – hatte Wolfgang Kemp viele dieser Formeln als »handfeste Ideologisierung« aus dem deutschen Sprachunterricht und aus dem Jargon der

⁵ Dieses und die folgenden Zitate aus kunstpädagogischer Literatur im Deutschunterricht 1963-70; zitiert nach KEMP 1973, 34-37/1975, 141-152.

Kunstgeschichte exkommunizieren wollen. Denn hier folge der »ahistorischen« »Aufforderung zur Kontemplation [...] der Befehl zum ausdauernden, genauen Sehen auf dem Fuße«. (KEMP 1975, 142)

Es sind die Grundeinstellungen, die sich hinter der Terminologie und dem eher autoritären Kommandoton der Appelle zum »Sehen lernen« verbergen, die hier verdächtig geworden sind. Die Phänomenologen kamen damals auch nicht besser weg. Als Referenzautor tauchte hier Heinrich Lützeler immer wieder auf. »Er fragte: Was heißt Erfassung in der Bildenden Kunst?« Das bejahende Pathos der »Hingabe« ist bei ihm beruhigter. Aber nichtsdestoweniger geht es forciert um ein »bildhaftes Sehen«. Und »Kunsterkenntnis« steht hierbei »gleichbedeutend mit ›Teilhabe* an der Kunst«. »Kunstabstrachtung, Kunsterfassung, Kunsterkenntnis besagt hier [...], dass es nicht um subjektives Erleben, sondern um den genauen Bezug auf das Werk geht«. »...als legitime, zu einzigartigen Einsichten führende Einstellungen.« (LÜTZELER 1975, 512)

Der fiktive Erzähler, der ein so ausgezeichnete Bildbetrachter war, hatte sich nebenbei immer wieder in den düsteren Gemütszustand Géricaults einzufühlen versucht. Offenbar scheint er aber auch Lützelers »Forderung nach exakter Vertiefung in die optisch gefasste Gestalt künstlerischer Einzelphänomene« nachgekommen zu sein. Und er war wohl auch »zu der darauf aufbauenden Erkenntnis gelangt, dass erst die Summe dieser punktuell wahrgenommenen Phänomene eine ›Wesenserfassung‹ künstlerischer Formen im Sinne einer [...] ›Ganzheitsschau‹ ermöglicht.« (KROLL zu Lützeler 1987, 362)

Kemp bemerkte allerdings zu Lützeler und anderen polemisch, die Autoren würden mit ihrer am »Existentialismus orientierten Theorie« bloß noch »im Flachwasser eines abgestandenen Idealismus plänkeln«. (KEMP 1973, 35) Das würde bezogen auf das *Floß der Medusa* wohl bedeuten: Von einem Bild, das ein auf dem Wellenmeer treibendes Floß bietet, würden sich nur noch im Ahistorischen herumdümpelnde Bildbetrachter existentiell involviert und angesprochen fühlen? Der Protagonist im Roman von Peter Weiss war hier zu einem unfreiwilligen Kronzeugen geworden, dass dies wahrscheinlich nicht so war und ist.

In einem hatte Wolfgang Kemp damals aber tatsächlich schon Recht: Es sollte noch ein weiter Weg sein bis es wirklich gelungen war, »den selbständigen Sinn der Form zu erkennen«. (LÜTZELER 1967, 272) Dass »der Sinn des Werkes alleine Kraft der Form« erscheint und »die Form als solche zu sprechen« beginnt, war hier noch zu »klassisch« gedacht. Und dass ein Bild dabei die »Weisen des Da-

*Zum Teilhabe-Begriff in der Hermeneutik, Gadamer: »...eine so in die Präsenz gehobene, in die Verfügbarkeit und kommunikative Teilhabe gestellte Welt« (GADAMER 1977, 54)

seins« erfahrbar mache und »zum Wesenhaften« vordringe (EBD., 240f.), war zwar existentiell ausgelegt, aber noch nicht phänomenologisch genug gesehen. Form und Form-Phänomen sind nicht dasselbe.

Die Schulbuch-Formeln wären aber dennoch keineswegs nur kalter Kaffee aus dem völkisch-deutschen Methodenmittelalter. Sie laden ein und schwingen eben auch in den Anstrengungen der Romanfigur immer mit. Sie lauteten etwa:

»Der Künstler will ein Stück Welt nicht nur darstellen, sondern auch deuten, will nicht nur Dinge vor uns aufbauen, sondern durch die Dinge zu uns sprechen, uns *hinter* den Dingen ihren Sinn schauen lassen. (EBEL, zitiert nach KEMP 1973, 36, Herv. js)

An diesem Schulbuch-Zitat ist eigentlich nur das Wort »hinter« wirklich falsch. Statt »hinter« müsste es eigentlich »in« heißen. Der »Sinn« liegt nicht hinter den Dingen, sondern das Bild lässt seinen »Erfahrungsgehalt« schauen und erschließt ihn, indem es in die Phänomenalität der Phänomene hineinschauen lässt.

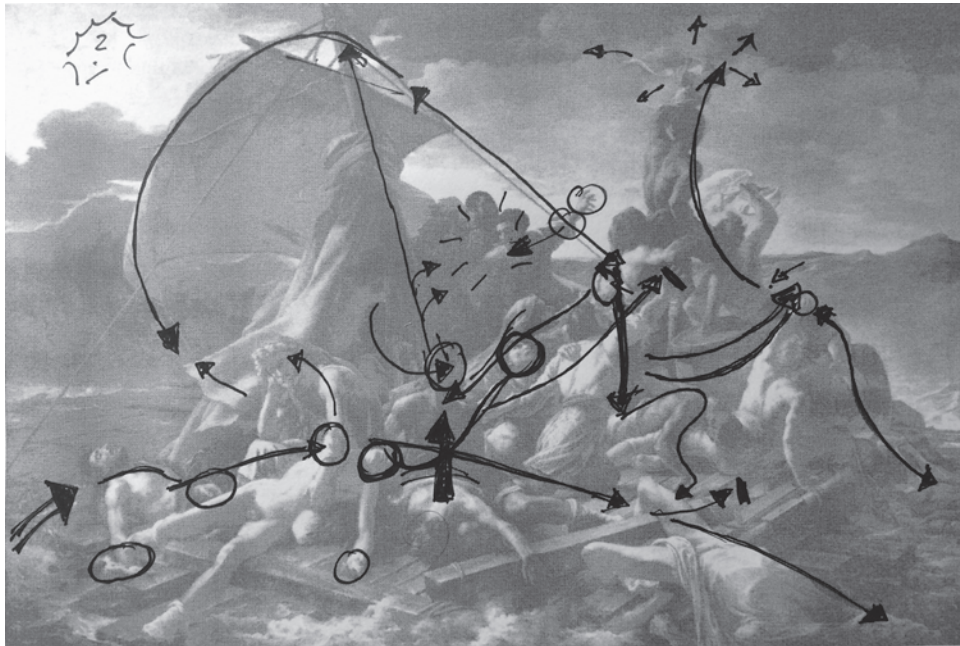
Man kann sich auch an Gottfried Boehms, weniger idealistisches, Werkverständnis erinnern. Auch er hatte Anfang der 80er Jahre von einer notwendigen »Sinnesschärfe« gesprochen und davon, dass »die jeweilige sinnliche Form zu erkunden [sei], in der sich das Gebilde ›gibt«. In der sinnlichen Form, so Boehm, stecke »das ›Gemeinte‹, sein sinnlich organisierter Sinn«. Die »Gegenwart von Kunst«, ihr »Erkenntnisanspruch« und die »Aktualität im Sinne der ›Wirkung‹ oder ›Präsenz‹ des sinnlichen Gehalts von Werken« – das alles sind heute im bildhermeneutischen Theoriespektrum vollkommen unstrittige Ausgangsbedingungen der Werkerfahrung. Auch »dass Kunstwerke unverbrauchbar sein können, sich im Umgang (und mitunter durch die Zeiten) stets neu ›aufladen.« (BOEHM 1982, 99ff.) ist Konsens. Nur was dabei herauskommt und erlebbar wird, erhitzt die Gemüter. Es sollte nicht mehr so pathetisch-»existentiell« und nicht mehr so ergriffen ausfallen, wie es hier angesprochen ist:

»... als künstlerische Setzung definiert [das *Floß der Medusa*, js], was der Sinn der menschlichen Existenz in ihrem Gesamtvollzug, im Sich-Herleiten aus der Vergangenheit und Sich-Verlieren in die Zukunft ist.« »Dies eben ist der Anspruch der Bilder an uns: Sie auszuhalten in ihrer schweigenden Wesentlichkeit, mit der sie uns in eine Wesentlichkeit unserer selbst einberufen.« (BRÖTJE 1990, 205, 30)

Zitate schaffen Distanz zum Formulierten, weil ein anderer für einen selber spricht. Sie sind wie hohe Trumpfkarten, die ausgespielt werden, wenn es sich gerade lohnt. Wenn das Betrachter-Ich – ich – die Phänomenbedeutungen aber tatsächlich zu aktivieren beginnt, was kommt dann dabei heraus und was wird dann also erfahrbar? ...

»Als Ersttat der Eigenentwicklung des Bildes« vom linken Bildrand her die Anzeichen von Grabstätte mit Tornistergewürm. Dann den dahliegenden Toten entlang bis zur Defiguration des Menschen in der Tuchleiche rechts. Der Schnitt und der Armverband als die Abtrennung vom Leichenfeld. »Was aber mich betrifft...:« Die Klappfigur als die Selbstaufrichtung gegen die »Nichtung« – ein »In-die-Welt-Gestellt-Werden«. Ist sie »ein verpflichtendes Vorbild auch für mich«? Geht es um »Ich-Aufrichtung«? »Einzig wenn *ich mich* löse, entdeckt mein Blick eigens dieses Aufrichtungspotential. »[A]n mich gerichtet, das heißt an den Menschen jeder Zukunft«. Dann ein Ankommen in der »aufgestellten Welt«. Nach der Aufrichtung: Der tote Jüngling wendet sich um in den lebenden. Ins Dasein zurückgefunden haben. Über den Mast zum entzogenen »Transzendenten«. Erlösung in Betracht ziehen. Das Segelschutzschild als Garantiewert.

Die folgenden als Zitate gekennzeichneten Formulierungen simulieren noch einmal den Sprachduktus der Existential-Hermeneutik
M. BRÖTJES.



Schematischer Überblick über die »bildveranlassten« Blickwege, Sehoperationen und -ereignisse.

Dann aber: Das unsichere, suchende Gezerre aus Halten und Drängen, Aufstieg und doch Stürzen. Das vergebliche Klammern und das Ins-Leere-Greifen. »Nur wenn ich mich« löse und die Lage des Gezerres überwinde... Das Betrachter-Ich muss dem eine eigene Blickdynamik entgegenstellen. So bleibt dem Auge kein anderer Umweg als sich nach unten, auf den toten Körper hin, fallen zu lassen. Dabei »ent-

deckt das Ich nun plötzlich eine innerbildliche Entsprechung« im roten Schal, der geradewegs nach unten fällt. »So bringe ich mich selbst« in eine ruhige Horizontalabstimmung zum Bild und den Bildgrenzen. Erst hier komme ich in die Waagerechte und kann all die fliehenden Schrägkräfte austarieren.

Aber die Gestaltbildung des schwarzen Körpers ist zugleich eine zwielichtige Erscheinung – eine ruhende Grenzsetzung, aber auch ein Satyr oder Cerberus. An ihm entlang kann man auch zusehends wieder in die Unterwelt und die »Existenzzurücknahme« abgleiten. Es ist mir aufgegeben, einen anderen Weg zu finden. Es assistieren die Bogenformen der Fassreifen als Schwunggeber. Meine Anschlussfindung an die sicher noch nach oben greifende Hand.

Am rechten Bildrand dann der nun leere Uniformrock in Formalabstimmung zur Tuchleiche unten im Wasser. Diese Kleider sind nicht nur ausgezogen und abgelegt – die erste winkende Figur ist aus ihnen hinausgefahren, ist dem Tod entkommen. Von ihr mein Blickaufstieg zur vibrierenden Krönungsfigur und ganz hinauf zum wehenden Tuch. In dieser Bildsituation verbindet sich der Stoff mit dem Farbhimmel, was anschaulich ein Zurücksinken, ein Einsinken und ein »Ausatmen« in den Ursprung des Bildes zeigt.

Was vergegenwärtigt sich damit *für mich*? Welche »Zusicherung« oder »Verheißung« spricht sich in der »Hinaushebung aus irdischer Gebundenheit« aus?

Und was hat es demgegenüber mit den »fürchterlichen Ambiguitäten der Erscheinungen« auf sich? Den totenkopfgleichen »Emporwellungen« aus den Knieprägungen? Den monströsen, untergründigen Erscheinungsqualitäten und Gestaltkonstitutionen? Dieser unheimlichen Animalisierung der Phänomenwelt? Den unheimlichen Eigenexistenzen im Bildgrund? Der Anwesenheit des Anderen?

unten: Detailab-
bildung des to-
ten Schwarzen
ohne Kopf;
Th. GÉRICAULT:
*Étude pour le
groupe principal
du Radeau
de la Méduse.*
1818-1819,
80,4 x 63,7 cm⁶



Existenz Dieses Geschichte ist, wie schon bemerkt, in gewisser Weise eine Bauchredneri gewesen – eine existentialistische Wiederaufführung von Géricaults großartigem Werk. Der Bauchredner manipuliert seine Stimme in der Art, dass sie von einer fremden Stimme oder aus einer anderen Richtung zu kommen scheint. Damit wurde eine eigenlogische Phänomenalität des *Floß der Medusa* aussprechbar, die sonst vielleicht nicht sagbar gewesen wäre (zur Ironie des Bauchredners ausführlich STÖHR 2016).

⁶ Abbildung so im Katalog. (CHENIQUE 2012, 108). Bezeichnender Weise wurde genau dieser Bildausschnitt, der den selbständigen Körper vom Kopf abgetrennt zeigt, vom Herausgeber gewählt. Leider ohne Angabe von Gründen.

Ein kurzer Nachgang zum Thema »intervisuelle Relationen«

Es ist oft davon gesprochen worden, dass der berühmte David-Schüler Antoine-Jean Gros das größte und »angebetete« künstlerische Vorbild für den zwanzig Jahre jüngeren Géricault gewesen sei. Während seiner Ausbildung zum Maler in Paris habe dieser sogar dafür bezahlt, die Arbeiten seines »Leitsterns« abzeichnen zu dürfen. In der Folge sprach die Kunstgeschichte von »Referenzen«, »Aneignungen«, »Bezugnahmen« oder »Anlehnungen«, um den »Einfluss« der Bilder von Gros auf Géricault zu bestimmen. (EITNER 1972, 45ff./SCHRÖDER-PLOCK 2011, 131ff.)

Auffällig war etwa der tote Schwarze, der in Gros' *Schlacht bei den Pyramiden* die Bildmitte bestimmt. Im *Floß der Medusa* habe Géricault diese Figur augenscheinlich übernommen. (Vgl. hier Seite 76ff.)

Aus Sicht einer Bildphänomenologie bringen solche Feststellungen aber nichts. Es müssten stattdessen die konkreten produktionsästhetischen und rezeptionsästhetischen »intervisuellen Relationen« und Bezüge in den Blick genommen werden. (STIERLE 1985, 141ff./1996, 205ff.) Was wären die »Besonderheiten«, die diese Bildbezüge »ästhetisch charakterisieren«? Die »bloße Feststellung« reicht nicht aus. Erst die Auslegung setze die intertextuellen, intervisuellen, Beziehungen. Es wäre hier also zumindest nach den »phänomenologischen Relationen« zu suchen, die das *Floß der Medusa* zu den entnommenen und »hereingespielten« Figuren bei Gros aufbaut. (DERS., 1985, 145/1996, 207)

Im Falle des tot daliegenden schwarzen Körpers wäre also gerade die phänomenologisch-eigenlogische Umarbeitung der Figur das Interessante. Berücksichtigt werden müsste dabei, wie genau Gros diesen Dunkelhäutigen ursprünglich eingesetzt hatte. Dabei dürfte auffallen, dass dieser Teil einer Dreiergruppe war. Die Hautfarbe der geschlagenen Gegner verschiebt sich in ihr von der toten zur flehenden Figur. Aus Schwarz



A.-J. GROS; *Bonaparte in der Schlacht bei den Pyramiden*, 1810, 511 x 389 cm. Öl auf Leinwand.



wird Weiß. Aus nackt wird bekleidet. Man könnte auch sagen: Was die Gruppe zeigt ist, wie sich aus einem animalischen-toten Feind zivilisiertere Exemplare emporrecken und die umstehende europäische Siegerrasse anrufen. Kriegerische Kolonialisierung erscheint hier als gnädiger Akt der Ent-Animalisierung des primitiven Feindes. Insofern wäre also das Bedrohlich-Unmenschliche von Anfang an in diesem toten Leib schon vorgesehen gewesen. Und Géricault hätte diese bestialische Verfasstheit nur noch ins Diabolische gesteigert, indem er die Gestalt fleischiger und bulliger angelegt hat. Er verbirgt das Gesicht zusätzlich und lässt uns den Kopf tendenziell als von den Schultern getrennt sehen.



rechts:
A.-J. GROS;
*Bonaparte
beim Besuch
der Pestkran-
ken von Jaffa*,
1804, Detail



Aus phänomenologischer Sicht wäre hier noch wenigstens auf eine weitere starke »intervisuelle Relation« aufmerksam zu machen. Sie betrifft eine Zweiergruppe, die sich in dem Bild *Bonaparte beim Besuch der Pestkranken* am unteren rechten Bildrand befindet. Auffällig ist hier der Bezug dieser Figurenkonstellation zur Scharnier- und Klapp-Figur, wie sie Géricault schließlich entwickelt hatte. (Vgl. hier Seite 50ff.) Was im Vergleich erkennbar wird, ist folgendes: Géricault muss irgendwann das verborgene phänomenologische Potential gesehen haben, das in Gros' Figurenzusammenstellung steckt. Als er nach einer aussagekräftigen und bildlogischen Lösung für ein

Hochklappen – zurück ins Leben – suchte, erkannte er die Ausdrucksbewegung und Erscheinungsqualifikation, die in der Anordnung der Zweiergruppe bei Gros schlummerte. Die sitzende Figur im Uniformrock, ohne eigenen Unterkörper mit dem Toten auf ihrem Schoß, ist geradezu prädestiniert dazu, bildsemantisch zur Klappfigur uminterpretiert zu werden. Der nach vornübergefallene Nackte erfährt in dem dann wieder uniformierten Soldaten eine Aufrichtung in die Vertikale. In der Parallelverschiebung zu Napoleon hinauf steigert sich diese Aufrechtstellung und Vertikalisierung ins Absolute. So ist schon in Gros' Figurenkonstellation eine Klapplogik latent angelegt.

Im Louvre hängen sich heute die beiden nahezu gleichgroßen Monumentalgemälde, schräg zueinander versetzt, gegenüber. Auffällig ist dabei, wie sehr sich die Werke von Géricault und Gros ganz offensichtlich widersprechen. Und doch gibt es gleichzeitig augenscheinlich weitere aufschlussreiche »intervisuelle Relationen«. Das als Propagandabild angelegte Werk des älteren Gros zeigt im Zentrum den

A.-J. GROS; *Bonaparte beim Besuch der Pestkranken von Jaffa*, 1804, 715 x 523 cm. Öl auf Leinwand. Louvre, Paris

darunter: Jesusdarstellung. *Heilung eines Besessenen*, ottonische Buchmalerei, Evangeliar Ottos III. BSB Clm 4453, um 1000



furchtlosen General Napoleon. Er steht hoch aufrecht in einem provisorischen Lazarethhof inmitten seiner an der Pest erkrankten und nun hoffnungslos dahinsiechenden Männer. Wie vor der Seuche und jeder Ansteckung gefeit, erscheint der künftige Kaiser Frankreichs religiös überhöht – in eine Herrscher- und Erlöserikonographie gesetzt. Vergleichbar auch der bekannten Jesus-Szene: *Heilung eines Besessenen*. Dieses Historienbild feiert noch oder wieder seine Heldenfigur.



Dagegen ist bezeichnend, dass Géricault stattdessen die in die Bild-ecke gerückte Zweiergruppe zu seiner eigenen Schlüsselkonstellation – der Klapp- oder Scharnierfigur – umgearbeitet hatte. *Das Floß der Medusa* besitzt keinen personalen Helden mehr. Es herrscht vordergründig ein Durcheinander. All das Tote, das Leidende, Resignierte und Halt-Suchende, all die schlaffen Glieder und die fahlen Hauttöne – all das, was bei Gros an die Peripherie verbannt worden war, schleppt sich im *Floß der Medusa* nun ins existentielle Zentrum.

Géricault hatte aus den infizierten Körpern, die Gros an den Rändern seines Heldenbildes hinterlassen hatte, eine Figurenpyramide geformt, die jetzt das ganze Bild beherrscht. Die Helden sind, wie wir sahen, allesamt tot und kannibalisiert. Durch sie geschieht keine Rettung mehr. Die Selbstaufrichtung des Menschen vollzieht sich



dagegen ausschließlich als ein selbständiger Sehakt – nicht durch einen dargestellten Helden, sondern anhand einer nur bildmöglichen Blickoperation, die der Betrachter ganz alleine realisieren muss.

Die ganze Geschichte über Bonapartes persönliche Anwesenheit im Lazarett war wohl aber auch eine schlaue lancierte Legende, die bei einem im Krankenlager arbeitenden Feldarzt ihren Anfang genommen hatte. Antoine-Jean Gros war es dann, der dieser wundersamen Erzählung nachträglich eine eindringliche Gestalt verliehen hat. Napoleon hatte am 19. Mai 1798 an Bord des Flaggschiffs *L'Orient* den Hafen von Toulon verlassen. Nach der kampflosen Besetzung Maltas war die Flotte dann in die ägyptische Hafenstadt Abukir eingelaufen. Später, nach der Eroberung ganz Ägyptens, belagerten die französischen Invasionstruppen ab dem 7. März 1799 schließlich Jaffa. Hier ist Gros' Bild zu verorten. Die Expeditionsarmee erkrankte in diesem Zeitraum an der Pest und die Soldaten starben in Scharen. Der Sieg war mehr als gefährdet. Erst der sagenhafte Auftritt Napoleons selbst versprach angeblich, das da-»liegende Kollektiv auf[zu]-richten und [zu] reanimieren«. (VOGEL 2018, 221)

Vorausblickend auf Anselm Kiefers *Varus*-Bild und den dort verzeichneten Namen »Heinrich von Kleist« ist hier noch etwas Anderes kurz zu erwähnen.

Der Dichter Kleist hatte in seiner Tragödie *Robert Guiskard* diesen »kritischen Moment aus dem Orientfeldzug Bonapartes« in seinem Schauspiel noch einmal entmythologisierend reinszeniert. (EBD., 212f.) In seinem Stück belagern die Normannen Byzanz. Und auch in ihrem Feldlager wütet nun die Pest. Juliane Vogel analysiert Kleists Stück so, dass es sich direkt auf Gros' Napoleon-Bild bezieht. Allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: »als dramatische[r] Gegenentwurf zu den propagandistischen Zielen« des Gemäldes nämlich. Kleist setze »dem spektakulären Bildauftritt des ›großen Mannes‹ [Bonaparte, js] einen gescheiterten Theaterauftritt« seines normannischen Feldherrn Guiskard entgegen. Dieser lasse »die Immunitäts- und Heilungsversprechen, die das Gemälde von Antoine-Jean Gros formuliert, unerfüllt«. (EBD., 219) Bei Kleist ist der Herzog Guiskard der fiktive Stellvertreter für Napoleon. Dieser hatte gerade die preußische Armee besiegt und daraufhin am 27. Oktober 1806 Berlin besetzt. Guiskard ist in der Handlung der Tragödie nun selbst bereits an der Pest erkrankt und schwächelt erkennbar. Mit dieser Gegendarstellung versuchte der Preuße Kleist, die französische Bildrhetorik als »Wunschbild«, als bloßes »Blendwerk« zu »entlarven«. (EBD., 220)

In Anselm Kiefers Malerei wird nun Kleists *Hermannsschlacht* verhandelt werden. Hinter dem römischen Feldherrn »Varus« verbirgt

(Vgl. hier S. 246f. und 251f.)

(H. von KLEIST;
Robert Guiskard.
Herzog der
Normänner. Ein
Fragment, 1808a)

»Die giftgeätzten
Knochen brechen
ihm, [dem Herzog,
js]
Und wieder
nieder sinkt er in
sein Grab.
Ja, in des Sinns
entsetzlicher Ver-
wirrung...«
(KLEIST 1808a, 68)

sich einmal mehr der Eroberer Preußens. In diesem Stück vernichtet der Verteidiger Germaniens, *Hermann der Cherusker*, die Invasoren. Kleists Drama ist äußerst brutal. Aufrechte Helden sucht man hier genauso vergeblich wie im *Floß der Medusa*. Und in Kiefers Bild kommt überhaupt niemand mehr in die Vertikale. Das Gemälde wird stattdessen von horizontalen Schriftzügen durchzogen und beherrscht. Die Figuren fehlen ganz... so wie auch in Frank Stellas Version vom *Floß der Medusa*...

Und nicht ganz umsonst sprach Eduard Beaucamp von Kiefers Malerei als einem »Bild-theater«. (BEAUCAMP 1991, 74) Vgl. hier das Kiefer-Kapitel.



Wiederaneignung
Frank Stellas *Raft of the Medusa, Part I.*



Abb. vorhergehende Seite: Frank STELLA; *Floß der Medusa, Part I*, 1990, 424 x 414 x 404 cm. Aluminium, Stahl, »stainless Steel«, Metallschrott-Fundstücke, Modern Art Museum of Fort Worth 2016; oben: Detailsicht unterer Teil. Darunter zum Vergleich: Th. GÉRICAULT; *Das Floß der Medusa*, Detail unterer Teil.

In den achtziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhundert hat kein anderer Künstler so radikal wie der Amerikaner Frank Stella nach den verbliebenen oder nach den neuen Möglichkeiten von Bilderzählung und Bildbedeutung gefragt. Im Rahmen seiner Suche nach Antworten, die er als Werk in die Welt setzte, war er auch auf Géricaults *Floß der Medusa* gestoßen. Er schuf aber nicht nur eine Hommage an das riesige Ölbild, sondern auf eine sehr eigentümliche und noch zu erforschende Weise wiederholte er es auch. Er stellte ein monströses Etwas her. In den Ausmaßen und so wie es zu allen Seiten hin auskragt, ist es nahezu würfelförmig. Obwohl man es nun als Skulptur oder Plastik bezeichnen möchte, für ihren Erschaffer bleibt die Arbeit eng bezogen auf die Malerei. Die Referenz dieses Bild-Körpers ist nicht mehr das apokalyptische historische Ereignis, wie noch bei Géricault, der aufgebrauchter Zeitgenosse der Katastrophe gewesen war. Die Referenz ist hier nun das Bild vom *Floß der Medusa* selbst, das schon der Ich-

Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* im Louvre vor sich gesehen hatte. Das mysteriöse riesige Schrottgebilde ist also ein »Bild« von einem Bild – Appropriation Art, eine gestalterische Rekapitulation dessen, was auf Géricaults Werk zu sehen und zu erleben gewesen war.

Auf den ersten Blick könnte man bestenfalls den Eindruck gewinnen, vor einem monumentalen, vertikal aufgestellten Gitter aus angerosteten Stahlträgern zu stehen. Vor diesem Hintergrund, wie vor einem entblößten Keilrahmen, dem die Leinwand abhanden gekommen ist, drängen Schrott- und Wrackteile aus Aluminiumfetzen nach vorn in den Betrachtterraum. Das Ganze sieht so aus, als hätte ein trödeliger Tüftler die zerborstenen Teile einer Flugzeugexplosion mühevoll zusammengesammelt und liebevoll aber völlig wirr – wenn auch mit einem gewissen ästhetischen Gespür – wieder zusammengesgeschweißt. Drähte und Leitungen, Netze und Stahlkabel, gebogenes, geschmolzenes, gegossenes und wieder geronnenes Aluminium, metallene Gewebe und Häute, verbogene und verdrehte Fragmente und verklumpte und zerpfückte Formen springen von hinten nach vorne in den Raum. Dabei wirkt alles wie erkaltet und plötzlich zur Erstarrung gekommen. Oberflächen wie halb verwest und halb verwuchert. Außenhüllen, Zwischen- und Innenräume sind aus allen möglichen Winkeln zu betrachten. Vorhersehungslos vergossenes flüssiges Aluminium, ein Gießen ohne Form und Vorbild, so wie man zu Sylvester heißes Blei in ein Wasserglas schüttet, um aus den »Figuren« die Zukunft zu lesen. Darin verkeilt und eingegossen Drähte, Rohre wie Adern, Edelstahlteile, kantig oder gebogen, flächig und spitz: »Scrap design may seem idiosyncratic [nur auf sich selbst bezogen] and resistant to interpretation«. (WALLACE 2000, 197) Alles bleibt in einer Grauzone der Bedeutung.

Am schlimmsten wirkt dabei die grauenhafte Kombination der Materialien. Wenn eines ganz sicher geschmacklos ist – und es ging ja auch auf dem *Floß der Medusa* vor langer Zeit um Kannibalismus – wenn also eines geschmacklos wirkt, dann ist es das In- und Nebeneinander von Edelstahl, Aluminium oder Zink. Man kann die Materialien nicht miteinander verbinden und sie vertragen sich gar nicht. Die Inkompatibilität des



oben: F. STELLA:
Detail links unten,
Drahtgewirr; da-
runter: GÉRICAULT:
*Das Floß der Me-
dusa*, Detail links
unten: »Riemen-
schlangen«.
Unten: F. STELLA,
Detail linke Seite.



Materials ist eine Zumutung und die Stoffe »beißen« sich sogar. Das Hässliche entsteht, wenn man Aluminium und Edelstahl zusammensehen muss. Der Antagonismus schmerzt wirklich und löst sich nicht auf. Die unangenehme Kombination ist bei aller scheinbaren Beliebigkeit nicht außer Acht zu lassen. Die gewaltigen Spannungen, die bei Stellas *Floß der Medusa* im Antagonismus der Materialitäten wirken. Das Gezernte und Verdrehte, das Geschnittene und das Verwesende – Géricault hatte all dies in die Körper seiner Figurengruppen einfließen lassen. Bei Stella arbeitet nun alles aus sich selbst heraus. Die Wellen und Oberflächen des ausgegossenen und geronnenen Aluminiums, die verrostete Stahlkonstruktion, die alles trägt, darauf die sich windenden Drahtknäule und die Edelstahlreste – wer weiß, was es soll. Man mag zunächst wenig von all dem ahnen: Doch man steht vor einer Arbeit, die zweifellos als ein vorläufiger Höhepunkt der eingehenden und grundsätzlichen Reflexion über Bildlichkeit anzusehen ist. Wieviel ›Géricault‹ in den Wrackteilen Stellas steckt, wird vielleicht am Ende dieser spekulativen Phänomenologie erahnbar, wenn die nun folgende Analyse letztlich abgeschlossen sein wird. Es geht nun um die Betrachtung von Frank Stellas *Moby Dick*-Serie vor dem Hintergrund von Herman Melvilles epochalem Roman.

»Auf der Schwelle des Untergangs der Malerei«

Angefangen hatte damals alles extrem minimalistisch mit den berühmten *Black Paintings*. 1958, als Zweiundzwanzigjähriger, hatte der junge Frank Stella damit begonnen, alles



Frank Stella in seinem Atelier vor einem *Black Painting* rauchend, 1958

aus der Malerei auszuschließen, was nicht zwingend notwendig war. Was brauchte ein Bild, um ein Bild zu sein? Und was waren unnötige »Zugaben«? Stella begann damit, alles für die Malerei Unwesentliche unter den schweren, schwarzen Teerbalken seiner *Black Paintings* zu begraben. Diese Bilder legten alles ab, was abzulegen war, bis kurz

vor den Moment, der sie implodieren, in sich zusammenfallen lassen würde – bis zu dem Moment, der sie zum reinen Ornament, zur Dekoration, zum Objekt, zum bloßen Anstrich werden lassen würde. Was ohne Probleme und zu Recht ausgeschlossen, negiert und »gesperrt« werden konnte, waren der Bildraum, jeder Illusionismus, alle Narration und Komposition, die Immaterialität und Tiefe des Bildes und alle

Figürlichkeit. Was irreduzibel noch blieb, waren die begrenzte Oberfläche, ihre Flachheit, die sich zeigende Leinwand als materieller Träger der Farbe und die repetitive Ausführung der schwarzen Steifen, die nichts anderes zeigten als die zurückgelegte Strecke der Pinselführung. Keine Ordnung der Teile zum Ganzen, sondern nur noch »geometrische Addition« und serielle Expansion von Mustern. Die Arbeiten wurden zur *Nonrelational Art*.

So blieben die Bilder erst einmal mit sich selbst identisch. Sie zeigten nichts mehr außer sich selbst und nichts, was sie nicht tatsächlich selber waren: Sie blieben einfach stumm und präsent. Für Stella war dies nun aber nicht »das Ende der Malerei«, kein Nullpunkt, sondern schon »Malerei nach dem Ende der Malerei« – ein neuer Ausgangspunkt. (MEINHARDT 1988, 49ff./1997, 152ff.)

Was mit der Zeit folgte, waren die allmählichen Übergänge zu Serien und Schaffensphasen eines nunmehr »auf Entrationalisierung der Form abzielenden Kunstwillens«. (IMDAHL 1987, 226f.) Die Bilder wurden fortan reliefartiger, »postmoderner«, gerieten immer weiter aus der Form. Ein zunehmend immer exzesshafteres Irrational-Werden des Bildes stellte sich ein. Auf diese Weise aber hatte Stellas Malerei heimlich begonnen, den Raum und die Figuration zurückzuerobern. Zum einen dehnten sich seine Werke nun immer weiter in den realen Betrachtarraum aus. Zum anderen entstanden mit der Zeit wieder farbige Formen, ein immer weiter ausgreifendes Durcheinander von bunten Figurationen, die von der Wand wegdrängten.

»Was bleibt übrig? Eine Malerei ohne Immaterialität, ohne Tiefe, ohne Bildraum: der bloße Anstrich und das dekorative Ornament, die Flachheit der Abdeckung mit Farbe und das geometrische Flächendesign«. (MEINHARDT 1988, 54)

»irregular and eccentric shaped canvas«.



links: Schrägansicht:
F. STELLA: *Arpoador II*,
1975, 200 x 320 x 26
cm, Mischtechnik auf
Aluminiumplatten.

Im Hintergrund:
*Odysseus und seine Ge-
fährten blenden Poly-
phem*, Sperlonga.

Nachbildung in der
Kunstsammlung der
Ruhr-Universität Bo-
chum.

Foto: W.J. Hannappel,
2010

Nüchtern betrachtet hatte man – nach den monochromen Bildern der Moderne und nach den kalten Setzungen der *Minimal Art* – keine Chance, noch einmal Bilder zu malen, die eine Ikonografie oder einen »Inhalt« besessen hätten. Einen Weg zurück in die vorbehaltlose figürlich-narrative Malerei schien es nicht zu geben. Stellas Bildreliefs waren daher schon bald komplizierter konzipiert.

„Das Relief *Arpoador II* ist eine faktische, aus jeder gemalten Formillusion befreite Formgegebenheit, die hinter alle mitgebrachten, regulierenden Mechanismen der räumlichen Formverortung und hinter alle Mechanismen orthogonaler Orientierung zurückzugreifen sucht auf eine unmittelbare, ursprüngliche Wirklichkeit jenseits aller rationalen und konventionell vorgeprägten ästhetischen, mit Gewissheiten oder jedenfalls mit sicheren Erwartungen rechnenden Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitsbeherrschung.« (IMDAHL 1979, 264f.)

... Eine Entwicklung von der »vollends durchschaubaren zu einer irrationalen Formkombinatorik«. (EBD.) Ein Schüler Imdahls hatte dies einmal vereinfacht so ausgedrückt: Ein Werk der *Nonrelational Art* »führt uns eine ›Welt‹ vor Augen, in der sich der Blick nicht einrichten kann«. Eine Welt, der man »nicht habhaft« wird. *Nonrelational Art* verbleibt »widerständig« in einer »eigenwertigen Fremdheit«. Und es bleibt stets bei einer »Nicht-Fixierbarkeit«, bei einer bloßen »Situation« vor dem Bild, ohne eine irgendwie strukturierbare Betrachtungszeit. »Unentgeltigkeit« werde »so zum Ereignis«. (HEPP 1982, 98, 207, 158f., 166)

Mit der Zeit entpuppte sich das Projekt Stellas dann zusehends als der vielleicht dekonstruktivistische, vielleicht widersinnige Versuch, das Unmögliche möglich zu machen und es zu wagen, den Bildern nach und nach ihr narratives und imaginäres Potential zurückzugeben – und zwar paradoxer Weise unter Anerkennung dieser Unmöglichkeit. Dazu aber bedurfte es vielerlei Umwege und Umleitungen und Verkomplizierungen. Was Frank Stella von der Malerei forderte, waren keine naiven, neuen gegenständlichen Bilder, wohl aber »Visionen« (STELLA/STÖHR 2010, 302ff.) »Visionen« sind nicht irgendwelche Schatten- oder Trugbilder an der Wand. »Visionen« bilden sich aus seherischen Fähigkeiten. Sie kommen als traumhafte Erscheinungen nur im Kopf der Betrachtenden zustande. Als solche leiten sie dann die ästhetische Erfahrung – und die Jagd nach Sinn.

Mit Frank Stellas *Moby Dick*-Serie entstand so schließlich ein monumentaler Zyklus aus Bildreliefs zu einem Buch der Weltliteratur. Und dieser Zyklus ist selber, so wie schon Herman Melvilles Roman auch, eine einzige Odyssee. Beginnen wir zu lesen.

*** Referenz ***

Bekanntlich erzählte Heinrich von Kleist im *Marionettentheater* die Geschichte von einem »Herrn C...«. Dieser ist ein virtuoser Fechter, der schließlich zu einem seltsamen Bären geführt wird. Dieser Bär steht auf den Hinterbeinen und es gelingt »C...« in der Folge bei all seinen Versuchen nicht, ihn mit seinem Rapier zu treffen.

Paul de Man schrieb dazu:

»Seine Stöße gehen daneben, treffen fehl, sind falsch platziert, gleiten aus der Bahn und weichen ab. So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.«

(DE MAN 1979b, 227)

Ganz ähnlich ergeht es Ishmael und Kapitän Ahab bei der Jagd auf Moby Dick.

Und ganz ähnlich ergeht es auch Frank Stella.

II.

Über die Jagd nach dem Unsehbaren Frank Stellas *Moby Dick*

»In das giebelige Gasthaus ›Zum blasenden Wal‹ eintretend, fand man sich in einem weiten, niedrigen, weitläufigen Eingangsflur mit altmodischen Täfelungen wieder [...]. Auf der einen Seite hing ein riesiges Ölgemälde, so gründlich verräuchert und auf jede Art verunstaltet, dass es in dem ungleichmäßig schrägen Licht, bei dem man es betrachtete, nur durch sorgfältiges Studieren und vielmaliges systematisches Inspizieren und durch umsichtige Befragung der Nachbarn möglich war, dass man überhaupt bei einer Auffassung von seinem Zweck angelangte. Solche unerklärlichen Massen von Schatten und Schattierungen, dass man zuerst beinahe dachte, irgendein ehrgeiziger junger Künstler zur Zeit der Neuenglandhexen hätte es unternommen, verhextes Chaos darzustellen. Doch vermöge langer und ernsthafter Betrachtung und vielfach wiederholter Erwägungen und insonderheit indem man ein kleines Fenster zum Ende des Flurs hin aufwarf, gelangte man letztendlich zu dem Schluss, dass ein solcher Gedanke doch, wie wild auch immer, nicht ganz und gar ungerechtfertigt sein mochte.

Doch was einen am meisten verwirrte und bestürzte, war eine lange, geschmeidige, unheilswangere schwarze Masse von etwas, das in der Mitte des Bildes über drei blauen, blassen, senkrechten, in namenloser Gischt treibenden Strichen schwebte. Wahrhaftig ein dumpfig-klumpig-glitschiges Bild, genug einen erregbaren Menschen zu verwirren. Und doch lag eine Art unbestimmter, halberreicher, unvorstellbarer Erhabenheit darin, die einen geradezu daran festkleben ließ, bis man bei sich unwillkürlich einen Schwur getan, herauszufinden, was dieses unglaubliche Gemälde bedeuten sollte.« (MELVILLE 1851a, 17f.)

»Spouter-Inn«

»systematic visits«

»understanding of its purpose« – zu einem Verständnis kommen, was dargestellt sein könnte, js

»earnest contemplation«

(MELVILLE 1851, 30; amerikanisch-engl. Original)

»Schwache Ähnlichkeiten«

Herman Melvilles Roman *Moby Dick* beginnt nach einer kurz vorangestellten »Etymologie« und einigen »Auszügen«, Textfragmenten zum Thema Wal, mit den bekannten und bemerkenswerten Auftakt-Satz: »Nennt mich Ishmael.« Mit diesen Worten, auf die noch zurück-

zukommen sein wird, stellt sich der Ich-Erzähler der Geschichte knapp vor.

Was nun Frank Stella angeht, so »bebilderte« er Melvilles Romanwerk zwischen 1986 und 1997 systematisch. Er fertigte innerhalb von zwölf Jahren für jedes der 138 Kapitel verschiedene Arbeiten an, häufig mehrere Versionen in unterschiedlichen Techniken. Oft handelt es sich um raumgreifende, grellfarbige Bildreliefs aus geätztem Magnesium und Aluminium. Und das ein oder andere davon wäre »genug«, »einen erregbaren Menschen zu verwirren«, beziehungsweise »ein ängstliches Gemüt aus der Fassung zu bringen« (MELVILLE 1851b, 33).

Die entstandenen Werke tragen jeweils die Titel der entsprechenden Kapitel. Erkennen kann man auf oder in ihnen nichts – oder zu-

mindest erst einmal nicht viel und auch nur dann, wenn man sie »ernsthafte Betrachtung« aussetzen würde. Die Bilder sind natürlich keine Buchillustrationen. »Und doch lag darin etwas von einer unbestimmten, mehr erstrebten als erreichten phantastischen Großartigkeit« (Ishmael, EBD.).

Stella malte und bastelte zu der literarischen Vorlage keine narrativen Ereignisbilder, die Szenen aus dem Buch einfach aufgegriffen hätten. Das war, wie gesagt, vom »State of the Arts« aus gesehen, nicht zu empfehlen gewesen. Er entschied sich stattdessen für etwas »unglaublich« Anderes.

Im Roman selbst sieht sich der Erzähler im dritten Kapitel, gerade



Frank STELLA; *The Spouter-Inn*, 1987 (1. Version/ Moby Dick-Serie, Kap. 3). Mischtechnik auf Aluminium. 200 x 251 x 84 cm

»...half-attained, unimaginable sublimity«
»... and every way defaced«
(MELVILLE 1851, 30)

nach einem Zimmer für die Nacht suchend und in einer Walfänger-Kaschemme eingetroffen, mit einem »riesigen Ölgemälde« konfrontiert. Wie so oft in diesem, je nach Ausgabe, circa 536 Seiten langen Text hat die sodann folgende Beschreibung der Auseinandersetzung mit dem Bild keinerlei Einfluss auf den direkten Fortgang der Handlung. Dennoch bemüht sich der Erzähler eine Zeit lang, das Bild zu verstehen. Man erfährt, dass sich die Angelegenheit aber dadurch sofort erheblich verkompliziert, weil sich das Bild als »gründlich ver-räuchert und auf jede Art verunstaltet« erweist.

Die »gründlich« verschmutzten Signifikanten im Ölgemälde verursachen auf der Stelle eine massive Rezeptionsstörung, die dazu führt, dass zunächst sowohl die äußeren Zugangsbedingungen zum Werk verbessert werden müssen als auch eine »ernsthafte Betrachtung« notwendig wird. Die Zugangsbedingungen verbessert Ishmael dadurch, dass er ein Fenster öffnet und so offenbar die Beleuchtungssituation etwas optimieren kann. Der ernsthaften Betrachtung folgen »wiederholte Erwägungen«. Aber die Zeichen auf der Leinwand kommen dennoch irgendwie nicht zur Deutlichkeit.

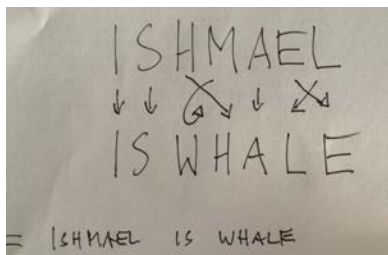
Eigentlich dürfte Ishmael sich über diese Unleserlichkeit nicht wirklich wundern. Der Umstand sollte ihm bekannt vorkommen. Hatte nicht er selbst schon mit seinem allerersten Satz einen Hinweis darauf gegeben, dass Signifikanten keine verlässlichen Verbindungen zu ihrer Referenz unterhalten müssen. »Nennt mich Ishmael« ist nicht so zu verstehen wie »Ich heiße...« oder »Ich bin...« Mit »nennt mich Ishmael« ordnet sich der fiktive Erzähler ein arbiträres symbolisches Zeichen zu – eben jetzt gerade »Ishmael« – und stellt im selben Moment die Möglichkeit der vollkommenen Unzuverlässigkeit des Eigennamens zur Schau. Das Ganze erinnert auch an eine List des Odysseus. Dieser hatte bekanntlich, in der Aussicht von dem einäugigen Zyklopen Polyphem in dessen Höhle aufgefressen zu werden, in weiser Voraussicht angegeben, er heiße »Niemand«. Als es ihm und seinen Gefährten kurz danach schließlich gelang, ihren Kerkermeister mit einem glühenden Pfahl zu blenden, konnte dieser den ihm zur Hilfe eilenden anderen Zyklopen nur zurufen, »Niemand« habe ihm dies angetan – woraufhin Odysseus einmal mehr entkam. Ein solches »trügerisches« Vernebelungsmanöver der Verantwortung und Autorschaft liegt beim Erzähler der *Moby Dick*-Geschichte nicht vor. Was andererseits aber auch nicht heißt, dass Melvilles Roman nicht doch in enger Verbindung zum antiken Epos steht. (HÄNBGEN 2003)

Außerdem spielt die Lesbarkeit der Zeichen und die Frage nach ihren Bedeutungen während der ganzen Darstellung der Irrfahrt und der fanatischen Suche eine übermächtige Rolle. Eine ähnlich vage Situation, übertragen auf die Schrift, wird sich schnell wiederholen, wenn Queequeg aufgefordert werden wird, seinen eigenen Namen zu schreiben. Bekannter Maßen bekommt er dabei nur eine magere liegende acht zu Stande, die im Buch sogar eigens abgebildet ist.

Der Übereifer eines deutschen *Moby Dick*-Übersetzers von 1946 hat übrigens dazu geführt, dass das aufkommende Problem einer Unverbindlichkeit der Zeichen – zuerst vorgeführt an den Eigennamen – auch denjenigen Lesern auffallen muss, die nicht nach Signalen der Selbstreflexivität des Textes Ausschau halten. Dort lautet die Übertra-

gung ins Deutsche, so als ob man wenigstens im Akt der Übersetzung Eindeutigkeit sicherstellen wolle: »Nennt mich meinethalben Ismael«.

Dass von dem Signifikanten »Ishmael« im übrigen wenig Verlässlichkeit und Referenz zu erwarten ist, erfährt man auch dann, wenn man den Namen der Hauptfigur wie im Originaltext mit »h« schreibt und liest. In den deutschen Ausgaben ist das »h« meist konsequent eliminiert worden. Liest man es aber mit, oder sieht man es beim Anblick des Wortes mit, verkompliziert sich die Entzifferung der Bedeutung des Wortes noch einmal erheblich. Denn bei dem Namen »Ishmael«, den der Erzähler dem Leser für sich selbst vorschlägt, handelt es sich – neben den alttestamentarischen Einschreibungen – um einen »sprechenden Namen«, um ein Anagramm. Stellt man die Buchstaben leicht um und dreht das »M«, ergibt sich ungefähr die Le-



seweise: »Ich bin ein Teil vom Wal«. (MAYE 2012, 14) Ishmael begann die Geschichte von Moby Dick erst zu erzählen, nachdem er als einziger den Kampf mit dem Wal überlebt hatte. Der Name, den er dann für sich fand, als er zu berichten begann, könnte diesen Umstand berücksichtigt haben.

Alles fängt in Melvilles Schrift so an, wie es später bei Frank Stellas *Moby Dick*-Serie weitergeht: Was für Ishmael gilt, trifft auch auf die Titel zu, die der Maler seinen Werken verleiht. 1987 schafft Stella die Arbeit *The Spouter-Inn*, das über 2x2x1 Meter große Gemälde-Relief zum dritten Kapitel. Wie immer in dieser Serie heißt das Bild genau so, wie die Überschrift des Kapitels lautet. Ishmael stand dort eingangs vor dem riesigen Ölbild und rätselte herum, worum es bei dem Werk wohl gehen mag.

Das Werk *The Spouter-Inn* bezeichnet hier möglicher Weise wenig, ist wenig aufschlussreich oder kryptisch in Hinblick auf das tatsächlich zu Sehende. Man weiß bei Stellas *Moby Dick*-Serie nicht recht, wie gerade dieses oder jenes Bild zu seinem Titel gekommen ist, da man ja in den Werken nichts wirklich wiedererkennen kann. Auf den ersten Blick erscheint dann nur »verhextes Chaos«. Vielleicht erweisen sich die Titel ja auch als »Just Names« (STELLA), »ohne weitere Bedeutung«, wie Max Imdahl glaubte, als er schon früher einmal nach dem Sinn der Titel fragte. (IMDAHL 1970, 195)

Was also die Namensgebung betrifft, scheinen sich Stella und Ishmael einig: Mit »Call me Ishmael« deutet der Roman schon darauf hin, dass Zeichen und Bezeichnetes – Wort und Wal – erst nach einer langen Irrfahrt aufeinandertreffen werden. Wieso *The Spouter-Inn* *The Spouter-Inn* heißt und was man darin erkennen soll, bleibt auch noch

weiter fraglich. Mit Ishmaels kurzer Begrüßung, »Nennt mich Ishmael«, beginnt der Text, das Abenteuer und die wilde Suche nach dem, was sich hinter dem Namen des Wals, »Moby Dick«, verbirgt.

Den Namen oder den Bildtitel für den Inhalt des »Dargestellten« zu nehmen, wäre im Falle der *Moby Dick*-Serie insgesamt ein gefährliches Unterfangen für den, der nach Sinn fischt. Der Künstler geht bei der Titelvergabe nicht weniger »visionär« vor wie Ishmael vor dem verschmutzten Ölbild im Flur der Walfänger-Wirtschaft. Stella vergibt seine Titel des Öftern nach Fertigstellung der Bilder und gelegentlich wohl auf Verdacht hin. Allerdings geschieht dies auch nicht ganz willkürlich, sondern in diesem Fall tendenziell eher systematisch. *The Spouter-Inn* ist ein sehr frühes Werk der Serie und bezieht sich eben auch auf ein frühes Kapitel. Aber so oder so folgt Stella damit Ishmaels Einstiegs-»Methode«. Ein intensives und angestregtes Hin- und Hineinsehen wird schon irgendwann Erfolg haben. So seine eigene Arbeit betrachtend, ordnet er das Werk abschließend dem Kapitel zu, wo es, »wie wild auch immer, nicht ganz und gar unge-rechtfertigt sein mochte«, wie Ishmael in seinem Fall befand. Währenddessen dauern auch im Roman die Verständnisprobleme bei der Bildbetrachtung im Flur des Gasthauses weiter an.

»Immer wieder durchschoss es einen, wie von einem hellen, ach, aber auch trügerischen Gedanken. – Es ist das Schwarze Meer in mitternächlichem Sturm. – Es ist der widernatürliche Wettkampf der vier Urelemente. – Es ist eine dürre Heide. – Es ist hyperboreische Winter-szenerie. – Es ist das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit. Doch am Ende verblassten alle diese Einbildungen vor jenem einen unheilswangeren Etwas in der Mitte des Bildes. Das erst einmal herausgefunden, wäre der ganze Rest einfach. Aber halt; hat es nicht eine schwache Ähnlichkeit mit einem riesenhaften Fisch? Gar dem großen Leviathan selber?

In der Tat schien des Künstlers Absicht diese: eine letzte Theorie meinerseits, zum Teil gegründet auf die angesammelten Auffassungen vieler bejahrter Personen, mit denen ich über das Thema gesprochen. Das Bild stellt einen Kap-Hoorn-Fahrer in einem großen Orkan dar; das halb gesunkene Schiff, das sich da mit seinen drei nur zu sehenden abgetakelten Masten herumwälzt, und ein in Rage gebrachter Wal, im Begriffe, glatt über das Gefährt zu springen, der gerade dabei ist, sich selbst ungeheuerlich auf die drei Masttoppen zu spießen.«
(MELVILLE 1851a, 18).

»... all these
fancies yielded to that
one portentous something
in the picture's midst.«
(MELVILLE
1851, 30)

Ishmael versuchte zunächst, das Bild zu identifizieren und erprobte nacheinander einige »Einbildungen«. Die Romanfigur glaubte dann aber, die widersprüchlichen Entzifferungen endlich abbrechen zu können. Als stünde Ishmael tatsächlich vor einer Arbeit Stellas – vielleicht sogar vor *Spouter-Inn* – sah er in das Bild so lange Motive und Gegenstände hinein, bis er am Ende tatsächlich etwas erkannt zu haben wusste. »... eine schwache Ähnlichkeit mit einem riesenhaften Fisch«. Zum Schluss glaubte Ishmael, den Bildgegenstand tatsächlich begriffen zu haben. Der Betrachter hat dabei im Zweifelsfall die Erlaubnis zur freien Assoziation. Ishmael machte alles richtig! Vor dem Bild ist es erlaubt und, wie sich gezeigt hat, auch nötig, seinen eigenen Gedanken und Assoziationen nachzugehen. Die schlussendlich scheinbar gelungene Fixierung dieser Bedeutung führte Ishmael zurück auf eine von ihm selbst gefundene, eigene »abschließende«, »letzte Theorie« – in Abstimmung mit »angesammelten Auffassungen«. Das Bild bekam so eine vorikonografische Bedeutung, endlich ein wiedererkennbares »natürliches Sujet«. (PANOFSKY 1955, 187)

Aber was sah der fiktive Erzähler, der Bildbetrachter im Roman, nun wirklich? Was erkannte er, als er sich seiner endlich sicher sein zu können glaubte? Er sah eine Katastrophe und den Untergang vor sich! Das Ölbild hatte nun plötzlich eine Referenz: Erstaunlicher Weise referierte es auf den Roman selbst, in dem es vorkommt. Es nahm offensichtlich den Verlauf und das Ende der Erzählung vorweg. Ishmael wird über hunderte Seiten von der langen Suche und der vergeblichen Jagd berichten. Davon handelt das Buch an der Oberfläche – oberflächlich betrachtet. Die Geschichte hatte gerade erst begonnen, Ishmael hatte noch nicht einmal auf dem Walfänger Pequod angeheuert, aber auf dem Bild, im Durchgang zum Schankraum war das bittere Ende schon festgehalten. Auf seiner Handlungsebene lässt der Roman seine erfundenen Protagonisten bis zum Schluss einen »großen Leviathan« jagen. Währenddessen fragt sich der Text die ganze Zeit, ob denn er selbst in der Lage sein würde, eine außertextliche Referenz – den sich als immer unbeschreibbarer erweisenden Wal – hinreichend zu fixieren.

Zu Beginn kreierte der Text also ein imaginäres Wandgemälde. Er ließ seinen Helden vor das riesengroße Bild treten. Dort sah dieser nach einigen Anstrengungen sein eigenes Schicksal voraus. Ishmael nahm die Jagd nach dem Bildsinn auf und fand schließlich in der Tiefe des Bildes einen Untergang. So wird es geschehen. Er wird sich der wahnsinnigen Sinnsuche Ahabs anschließen und fast mit dem Segler untergehen. Ohne dass Ishmael davon wusste, verdichtete sich im Öl-

gemälde vorausdeutend sein eigenes Schicksal. Auch im Nachhinein erkannte er diesen Hinweis nicht, obwohl er die Geschichte von ihrem Ende her erzählte. Oder aber Melville ließ ihn der Spannung halber schweigen, damit nichts vorweggenommen würde.

Für die Bilder Frank Stellas spielt Ishmaels Rezeptionsszene im *Spouter-Inn* eine Schlüsselrolle. Sie wird die Anschauungsanweisung des gesamten *Moby Dick*-Zyklus liefern. Ishmael konnte über das figurative und narrative Potenzial seines Bildes lange nachsinnen. Das verlangt auch Stellas Arbeit von ihren Betrachtern. Man könnte auch sagen: »Wenn ihr vor dem riesigen bunten Bildrelief steht, macht es wie Ishmael«. Es lässt sich auf verschiedene Weise formulieren: Frank Stella habe Ishmaels Auseinandersetzung mit dem Ölbild als Vorbild für *Spouter-Inn* genommen. Und er habe das fiktive Werk nachgemalt. Er habe das Kapitel natürlich nicht illustriert, sondern ein Äquivalent für das fiktive Bild geschaffen, indem er für Ishmaels Phasen der Bilderfahrung Ausdrucksformen erfand. Oder man stelle sich eben vor, man stünde selbst als Betrachter wie ein Ishmael vor einem dieser ausufernden Bildwerke des großen Amerikaners. Und man läse dann Ishmaels fiktive Bildbegegnung als Protokoll der eigenen konkreten Anschauungserfahrung. Hatte dieser nicht auch berichtet, am Ende seien alle möglichen »Einbildungen [Phantasien] vor jenem einen unheilswangeren Etwas in der Mitte des Bildes« verblasst.

Was hat Frank Stella in der Mitte seines Bildes bemalt, gebogen und ineinander verdreht? »Das erst einmal herausgefunden, wäre der ganze Rest einfach«, so Ishmael.

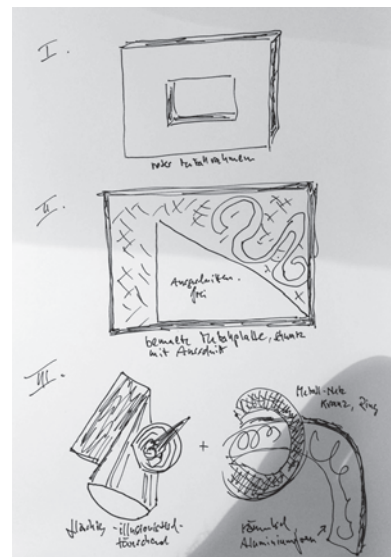
Rein technisch gesehen ist *The Spouter-Inn* in drei räumlichen Ebenen hintereinander aufgebaut.

Ganz im Hintergrund, aber auch noch von der Rückwand abgerückt, befindet sich ein breiter, rot gestrichener, rechteckiger Stahlrahmen mit einem großen Loch im Zentrum. Davor liegt eine größere schwarze Metallplatte, ornamental bemalt, aus der ein großes Dreieck ausgeschnitten ist.

Davor eine dunkelblaue, flache Reliefplatte und anschließend Kegel- und Kreisformen, die ihre irritierende Räumlichkeit nur vortäuschen, in Wahrheit aber vollkommen flächig sind.

In der Werkmitte, von ganz hinten nach ganz vorne, eine herausragende, kurvige »Bumerangform«, die durch einen kreisförmigen, sieb- oder gitterartigen Ring weit in den Raum springt.

(Konstruktionskizze rechts: js)





Ishmael hatte alles daran gesetzt, dieses Zentrum des Bildes zu entziffern. Nach »hellen, ach, aber auch trügerischen Gedanken«, etwa an »das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit«, schien ihm »des Künstlers Absicht« klar geworden: In der Bildmitte das entscheidende Ereignis, das er, unter Mithilfe der »angesammelten Auffassungen« anderer Betrachter, enträtselt glaubte: Er machte so schließlich ein »halb gesunkenes Schiff« in einem »großen Orkan« aus. Dieser abgetakelte »Kap-Hoorn-Fahrer« »wälze« sich dabei herum. Zudem wird darüber hinaus »ein in Rage gebrachter Wal, im Begriffe, glatt über das Gefährt zu springen«, entziffert. Bei diesem Sprung sehe es so aus, als sei der Wal »gerade dabei«, sich an den Enden der Masten »aufzuspießen«.

In Stellas *Moby Dick*-Zyklus kehren Formen und Oberflächen, kurvige Umrisse und charakteristische Übermalungen oder Muster im Laufe der Zeit immer wieder. Sie wandern in neue Arbeiten ein und vagabundieren durch die langsam anwachsende Werkwelt. Manchmal liegen sie im hallengroßen Atelier herum und werden wieder aufgegriffen. Immer sind mehrere unfertige Arbeiten in Produktion. Selbständige Bedeutungen tragen die einzelnen Elemente nicht. Sie sind zuerst keine Zeichen und werden es vielleicht auch nie. Sie sind »verunstaltete«, aus der Form gebrachte Noch-Nicht-Signifikanten, die sich das, was sie bezeichnen sollen oder wollen, erst noch suchen müssen, je nachdem in welchem neuen Form-Zusammenhang sie eingebaut und aufgenommen werden. Aber auch innerhalb ein und desselben Bildreliefs kann sich das, was man in ihnen sieht, verändern und verschieben. Es mag sein, dass sich die



Frank STELLA; Atelieransichten Ende der 1980er Jahre. Links: Konstruktionsmodelle; rechts: außen links angeschnitten: *The Spouter-Inn*.

Formen gegenseitig vage konkretisieren, bestimmen und erläutern – in der Nachbarschaft zur einen Formgestalt so und im Horizont zu einer anderen Phänomenalität auch wieder anders.

Wie bereits gesehen hatte Ishmael selbst diesen provisorischen Bezeichnungsvorgang vorgemacht und angekündigt, als er seinen eigenen Namen ansprach. »Nennt mich...« hatte er den Leser aufgefordert, »nennt mich... meinetwegen... vorläufig... bis auf weiteres... erst einmal...«. Da Stellas Arbeiten rein eigenlogisch und fremdartig zusammengesetzt sind und weil sie überhaupt keine szenische Einheit im traditionellen Sinne beisteuern, kann man erst einmal erkennen, was man will – in einem dunkelblauen, wellenförmig gemaserten Brett, pars pro toto, vielleicht das Meer, die dunkle See. Später im Text, wenn es darum gehen wird, ob und wie man in Steinmassen eventuell Formen von Walen erkennen könne, wird Ishmael dem Rezipienten sowieso zu verstehen geben, dass solche »Beobachtungen« eigentlich pure »Glücksfälle« seien. (MELVILLE 1851b, 322)

Aber Stellas *Spouter-Inn* bezieht sich nicht nur rein zufällig auf Ishmaels angestregten Rezeptionsprozess eines wirren Flurbildes. Es könnte ebenso gut Äquivalente für Ishmaels Wahrnehmungsakte gefunden haben. Wenn dieser etwa zunächst von seinen »trügerischen Gedanken« berichtete, so fallen dem aktuellen Betrachter vor Stellas Bild die Räumlichkeit vortäuschenden »Körper« auf. Diese irrealen Formerscheinungen sind in Wirklichkeit reine Flächenwerte, die das Auge geschickt täuschen können. So kommt man für kurze Zeit selber zu dem »trügerischen Gedanken« und der Einbildung, es handle sich um dreidimensionale Gebilde.

Darüber hinaus verzeichnete Ishmael in einer Zwischenphase seiner Bildanschauung wiederum Eindrücke, die ihn auf die sagenhafte, hyperboreische, paradiesische Winterlandschaft hoch im Norden des Globus schließen ließen. Im gleichen Atemzug vermutete er »das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit«. Im diagonal aufgeteilten Bild Stellas rahmen diese Gestalt gewordenen Vermutungen Ishmaels ein aufgebrochenes Zentrum von eben jenem »verhexten Chaos«, von dem schon die Rede war.

Wenn Ishmael weiter darüber referierte, dass sich »Abdrücke« oder Bilder von Walen eben auch in »phantastischen Formen« »abzeich-



»here and there from some lucky point of view you will catch passing glimpses of the profiles of whales...«
(EBD. 1851, 268)

nen« könnten, gab er dabei folgendes zu verstehen: Diese Abzeichnungen seien zwar durchaus ab und zu zu entdecken, »doch man [müsse] schon durch und durch Waljäger sein, um diese Bilder ausmachen zu können. Und nicht nur das. Wenn man zu einem solchen Bild zurückzukehren wünscht, muss man sich vergewissern, dass man den genauen Schnittpunkt von Länge und Breite wie beim ersten Standort einnimmt, ansonsten? So zufällig sind solcherlei Beobachtungen...« (EBD., 322f.)

In welchem genauen Winkel man zu *Spouter-Inn* stehen sollte, um im Zentrum des Bildes gegebenenfalls einen Wal auszumachen, hängt wahrscheinlich von den Ambitionen der »waljagenden« Betrachter ab, die vor dem Stella hin und her pirschen. Jedenfalls ermutigte Ishmael uns dazu, weiterzusuchen. Denn man könne, »wenn man von seinem Gegenstand über alle Maßen hoch begeistert« sei, es nicht »verfehlen, große Wale [...] aufzuspüren«. (EBD.)

Was Ishmael während der ganzen Erzählzeit des Romans vorhatte, trifft wohl auch auf die Intentionen Frank Stellas zu: Wollte Ishmael doch »so gut das ohne Leinwand geht, ein annähernd wahres Bild des Wales malen«! (EBD., 310) Dies ohne Leinwand und stattdessen als Aneinanderreihungen von andauernden, aber immer unzulänglich bleibenden Beschreibungsversuchen.

Auch der Amerikaner hatte sich nach und nach vom Arbeiten auf der Leinwand verabschiedet. Und auch er wollte ein »wahres Bild« herstellen. »Wahr« bedeutete für ihn zunächst insbesondere, nichts mehr im Bild zu zeigen, was nicht auch gleichzeitig real »da« war. Und da Wale nicht zu dem zählen, was in einem Bild »da« sein kann, schieden sie konsequenter Weise aus – jedenfalls bis zum Jahre 1986. Dieses Datum bildet, wie schon erwähnt, den Auftakt, *Moby Dick* zu »bebildern«. Was aber nicht heißt, dass es Stella deshalb tatsächlich in den Sinn gekommen wäre, Wale oder gar »Moby Dick« zeigen zu wollen. Gegenstand der Arbeiten ist stattdessen der Roman selbst, die zähe, heterogene, überdeterminierte und immer wieder unterbrochene, vielsprachige und vielformatige Narration, die Melville seinem zunächst noch undankbaren Publikum vorgelegt hatte.

Und auch der Autor hatte via Ishmael schon davon abgeraten, etwa den Versuch zu unternehmen, einen Wal malen zu wollen. Das Problem bestehe darin, dass kein Bild ihm »ganz ähnlich« sein könne. Eine Adäquatheit der Wiedergabe, eine wahre Repräsentation des Wals, zu erreichen, sei aus verschiedenen Gründen aussichtslos. Dies liege bei weitem nicht alleine an Irrtümern oder »malerische[r] Freiheit«. (EBD., 311ff.) Jede nachahmende Imitation, jedes scheinbar noch so natura-

listische Porträt des Wals, erweise sich notwendiger Weise als falsche Illusion, dozierte Ishmael. Und dies schon deshalb, weil die falschen Vorstellungen vom Wal darauf basierten, dass man nur tote Wale abbilden könne. Tote, harpunierte oder gestrandete Wale sehen aber grundsätzlich anders aus als lebende und schwimmende. Da diese aber eigentlich stets »auf hoher See in unergründlich tiefen Wassern« (1851b, 314) schwimmen und damit nicht zu beobachten seien, könne es tatsächlich auch kein Bild von ihnen geben. Daher gäbe es auch fast ausschließlich nur »ungeheuerliche Bildnisse von Walen«.

»Es mag sich folglich lohnen, zuvor die Aufmerksamkeit auf jene seine kuriosen Phantasiebildnisse zu lenken, welche sogar bis auf den heutigen Tag noch dreist die Vertrauensseligkeit des Landmenschen herausfordern. [...]

Doch geht in die alten Galerien und schaut euch eines großen christlichen Malers Portrait dieses Fisches an; denn ihm gelingt's nicht besser als dem vorsintflutigen Hindu. Es ist Guidos Bild des Perseus, wie er Andromeda vor einem Seeungeheuer oder Wal erretet. Woher nahm Guido das Modell für ein so befremdliches Geschöpf wie dieses? Ebenso wenig macht es Hogarth, wenn er mit seinem eigenen ›Perseus beim Abstieg‹ die nämliche Szene malt, um keinen Deut besser. Die gewaltige Körpermasse jenes Hogarthischen Ungeheuers schlängelt sich auf der Wasseroberfläche mit kaum einen Zoll Tiefgang. Es hat so eine Art Howdah auf dem Rücken, und sein aufgesperrtes stoßzahngegerbtes Maul, in welches sich die Sturzwellen hineinwälzen, möchte man beinahe als das Verrätertor ansehen, welches von der Themse zu Wasser in den Tower führt. Dann gibt es da die Prodromuswale des alten Schotten Sibbald und Jonas' Wal, wie er auf den Stichen alter Bibeln und den Holzschnitten alter Fibeln dargestellt. Was soll man von diesen Gebilden sagen? [...]

aber selbst wenn man einen dieser jungen Säuglingswale ans Deck eines Schiffes hievte, erweist sich seine absonderliche, aalgleiche, geschmeidige wechselnde Form dann als dergestalt, dass der Teufel höchstselbst seinen genauen Ausdruck nicht einzufangen vermöchte. [...]

Aus all diesen Gründen müsst ihr mithin, wie immer ihr die Sache auch betrachtet, zwingend folgern, dass der große Leviathan jenes einzige Geschöpf auf der Welt ist, welches bis zum letzten Tag ungemalt bleiben muss. Wohl wahr, das eine Portrait mag dichter am Ziel

»Monstrous Pictures of Whales« (EBD., 1851, 258)



»Seht es also an, wie ihr wollt...« (EBD., 1851b, 315)

vorbeischießen als ein anderes, doch keines vermag es, mit etwelchem nennenswerten Grund an Genauigkeit zu treffen. Es gibt also auf Erden keine Möglichkeit, ganz genau herauszufinden, wie der Wal wirklich aussieht.« (MELVILLE 1851a, 370ff.)

Melvilles Roman wäre nicht so geschrieben worden, wie er ist, wenn er nicht von Anfang an gewusst hätte, dass man einen (weißen) Wal auch in der Erzählung nicht wiedergeben kann. Ishmaels Feststellungen waren bemerkenswert. Der Erzähler tat noch so, als betreibe er Bildkritik. Währenddessen beschäftigte sich die literarische Form des Romans schon mit ihren eigenen Möglichkeiten. Natürlich geht es um das Problem der zeichenhaften Wiedergabe. Der Text weiß, dass er von dem, was er seine Figur an der Oberfläche über Bildwerke erzählen lässt, in der Tiefe mitbetroffen ist. Ishmael, als Figur, ist eigens dafür geschaffen worden, immer von neuem aufzeigen zu müssen, dass die Zeichen ihre Referenz – das was sie bezeichnen sollen – vergeblich suchen. Was sich in *Moby Dick* zwischen den Buchdeckeln abspielt, ist ein einziges »Waten« in Worten und eine Jagd nach dem immer aufgeschobenen Referenten: dem einen Wal, dem Leviathan, Moby Dick.

Am Ende der Betrachtung »ganz ungeheuerliche[r] Bilder von Walen« äußerte Ishmael einen Satz, mit dem man auch bei Stella weiterkommt: »Seht es also an, wie ihr wollt.« (1851b, 315) Das ist ein guter Ausgangspunkt für den amerikanischen Maler. Er bleibt von Anfang an davon verschont, ein Porträt eines Wals anfertigen oder eine lineare Narration abliefern zu müssen. Dass man einen Wal nicht mimetisch einfangen kann, und dass man auch nicht mehr ungestört erzählen kann, hatte Ishmael für ihn vorab schon erklärt. Daher könnte eine aus der Bildmitte in den Raum springende Bumerang-Form ohne weiteres genauso gut ein »in Rage« gebrachter, »springender«, Wal sein. Bei einem besonders misslungenen Zerrbild eines Wals hatte Ishmael schließlich auch erklärt, er nenne dieses »nichtsdestotrotz, den Versuch eines Wals«. (MELVILLE 1851a, 371)



Wenn der riesige Unterwasser-»Fisch« bis zum Ende aller Zeiten nicht gemalt werden kann, wieso sollte Stella es dann überhaupt noch versucht haben? Er konnte in seinen Arbeiten stattdessen gleich Monstrositäten abliefern. Alle Arten von Wal-Bildern wären demnach ja sowieso unlesbar. Die offensichtliche Undarstellbarkeit

dieser Wesen führt dazu, dass das, was man auf den Bildern letztendlich zu sehen bekommt, Zeichen sind, die nichts bezeichnen und die ihren Referenten und ihren Ausgangspunkt nicht treffen. Wenn man sie »liest« und betrachtet, geben sie so oder so nichts zu verstehen.

Bei seinen Überlegungen hatte Ishmael allerdings auch einige besondere Visualisierungen weitgehend von seiner allgemeinen Bildkritik ausgenommen. Im letzten der drei Kapitel zu Wal-Bildern wurden andere verschiedenartige Bildträger oder -medien und alternative Materialien in Betracht gezogen. Unter anderem auch Wale aus Eisenblech, aber auch aus Zähnen und Knochen. (EBD., 320) Diese »lebensechten« Zeugnisse seien allerdings von »Wilden« – womit Ishmael keineswegs primitive Völker meinte – gefertigt und besäßen eine »barbarische Beseeltheit«.

»Überall im Pazifik und auch in Nantucket und New Bedford und Sag Harbor stößt man auf lebensechte Skizzen von Walen und Walfangszenen, von den Fischern selbst in Pottwalzähne geritzt oder in Miederstäbe, die aus dem Glattwalbein gefertigt, und andere solche Skrimshandersachen, wie die Waljäger die zahllosen kleinen sinnreichen Erfindungen nennen, welche sie mit Mühe und Geschick in den Stunden ihrer ozeanischen Freizeit aus dem Rohstoff schnitzen.

Langwährende Verbannung aus Christenheit und Zivilisation versetzt einen Mann unweigerlich in jenen Zustand zurück, in welchen ihn Gott hineingesetzt, das heißt, was man die Urwüchsigkeit der Wilden nennt. Unser echter Waljäger ist in ebensolchem Maße ein Wilder wie ein Irokese. Ich selber bin ein Wilder, bin niemandem untertan außer dem König der Kannibalen; und jeden Moment bereit, mich gegen ihn aufzulehnen.

Nun, eine der eigentümlichen Eigenschaften des Wilden in seinen häuslichen Stunden ist sein wunderbarer ausdauernder Kunstfleiß. [...] Denn mit nichts anderem als einem Stückchen zerbrochener Muschelschale oder einem Haifischzahn ist jener wundersame Schwierigkeitsgrad des hölzernen Gewebes vollbracht worden; und es hat ausdauernde Jahre ausdauernden Fleißes gekostet.

Wie beim hawaiischen Wilden so auch beim weißen Seefahrerwilden. Mit der nämlichen wunderbaren Geduld und mit dem nämlichen einzelnen Haifischzahn, in Gestalt seines einen armseligen Bordmessers nämlich, meißelt er euch ein Stückchen Knochenschnitzwerk, welches vielleicht nicht ganz so meisterhaft, aber in dem Gewimmel seiner Muster ebenso reich besetzt wie des griechischen Wilden, des Achilles, Schild; und erfüllt von barbarischer Beseeltheit

»you will come across lively sketches of whales«



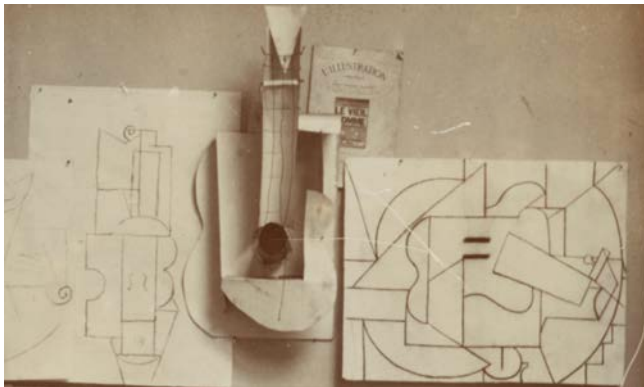
»Skrimshander article«, bearbeiteter Zahn.

*»... barbaric spirit and suggestiveness...«
(EBD., 1851, 266f.)*

und Eindringlichkeit, wie die Schnitte des famosen alten niederländischen Wilden, Albert Dürer.« (MELVILLE 1851a, 383f.)

Wenn Ishmael hier von »lebensecht« sprach, meinte er dabei nicht eine »wahre«, künstlerische oder wissenschaftliche, Repräsentation des Wals, sondern etwas vollkommen anderes. Das, was die Schnitzer mit ihren Messern an Anhängern, Amuletten und kleinem Krimskrams herstellen, kommt dem Wal aus einem einzigen Grund näher als alle anderen Bilder. In diesen Vergegenwärtigungen ist der Wal – pars pro toto – immer schon oder immer noch da, weil die kleinen Handarbeiten aus Teilen des Wals bestehen – Zähnen, Knochen etc.. Somit gibt es von Anfang an eine essentielle Verbindung und Kontinuität. Es bleibt immer etwas vom Wal anwesend und es gibt stets eine Realpräsenz des Dargestellten in der Darstellung. Wie bei Reliquien oder Trophäen ist das Gemeinte immer schon im Werk verkörpert, egal wie naturgetreu es ausfällt. Als Anzeichen seiner selbst ist der Wal inkorporiert, weil das kleine Werkstück aus dem *ist*, was es darstellen soll. Die Wale aus Zahn oder Knochen sind also genau deswegen »lebensechter«, weil in ihnen jeweils ein Stück des Wals weiterlebt.

Genau sechzig Jahre nachdem Melville seinen Protagonisten zu diesem Schluss hatte kommen lassen, schuf Pablo Picasso seine weltberühmte *Karton-Gitarre*. Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussieht und auch wenn das Ganze schon mehr an die Arbeiten Frank Stellas erinnert, so steht die »Gitarre« doch in direktem Zusammenhang mit Ishmaels Ansichten zu Waljäger-Schnitzereien. 1912 fotografierte Picasso die dreidimensionale »Maquette Gitarre« in seinem Atelier am Boulevard Raspail in Paris im Umfeld von anderen Papierarbeiten (THÜRLEMANN 2013, 136ff.)



Pablo PICASSO: In der Bildmitte die »Karton-Gitarre« von 1912, zusammen mit Papier-Arbeiten. Atelierfotografie, Ausschnitt

Das Werk besteht aus unförmig zusammengesetzten Kartonformen. So bildet zum Beispiel ein offener Halbzyylinder den Hals der »Gitarre« und die Bundstäbe bestehen aus krummen Drähten. Die ganze Arbeit stellt keine Gitarre dar und bildet sie auch nicht ab. Das Werk vertritt die Gitarre auf ande-

re Weise. Wie genau wird verständlich, wenn man sich folgendes klar-macht:

Fünf Jahre vorher, 1907, im Alter von sechsundzwanzig, hatte Picasso im Völkerkundemuseum in Paris eine Ausstellung besucht, die eine Sammlung afrikanischer Masken zeigte. Dort hatten ihn diese Bildwerke in ihrer Wirkung quasi »angesprungen«. Im Jahre 1912 beschrieb er dann sein Erlebnis rückblickend als eine der Initialzündungen des kubistischen Kunstwillens, das sich zuallererst in den *Demoi-selles d'Avignon* aussprach:



Als Beispiel etwa: Atelieransicht von Georges BRAQUE, Picassos Weggefährte um 1914; afrikanische Fetische zusammen mit einer realen Gitarre

»Ich wollte schon wieder gehen. Aber ich ging nicht. Ich blieb da. Ich merkte, dass es wichtig war. Es geschah irgendetwas mit mir, oder? Die Masken waren eben nicht Bildwerke wie andere auch. Gar nicht. Sie waren etwas Magisches. [...] Die Neger, die waren *intercesseurs*, seit damals kenne ich das französische Wort, Fürsprecher, gegen alles, gegen unbekannte, drohende Geister.

[...] die Fetische hatten alle den gleichen Zweck. Sie waren Waffen, um den Menschen zu helfen, nicht mehr den Geistern unterworfen zu sein, unabhängig zu werden. Werkzeuge. Wenn wir den Geistern eine Form geben, werden wir unabhängig. Die Geister, das Unbewusste – damals war davon noch nicht allzu oft die Rede – die Ergriffenheit: das ist alles das gleiche. Ich habe verstanden, warum ich Maler war. [...] Die *Demoi-selles d'Avignon* müssen mir an dem Tag gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war, jawohl!« (PICASSO, 1912)

In Ishmaels Augen wäre auch Picasso ein »Wilder« gewesen – also einer der ausgesuchten »Urwüchsigen«, die Bildkräfte »beschwören« konnten. Die *Karton-Gitarre* ist das Resultat der Übertragung der wirkungsmächtigen Eigenschaften der »magischen« Masken auf die »ergreifendste« Vergegenwärtigung einer Gitarre. Die Masken waren eben keine primitiven Erzeugnisse von Wilden, sondern im positivsten Sinne das Resultat »wilder« Bildpraktiken. Sie waren direkt präsent und »wahr«, weil sie nichts nur vortäuschten. Sie waren faktisch da und hatten dabei in ihrer Anwesenheit eine unsichtbare, andere Kraft in ihrer Form gebannt. Darin bestand ihre Intensität und Direkt-konfrontation. Auch das Gitarren-Objekt ist selbst real und folgt dieser Präsenzlogik, indem sie ebenfalls den realen Raum einnimmt, den sie tatsächlich verdrängt. Insofern ist sie selbst »da« und nicht fiktiv, wie es jedes andere Bild einer Gitarre unweigerlich bleiben würde.

Die *Karton-Gitarre* steht ein für die abwesende wirkliche Gitarre, nur indem sie sich als deren tatsächliche, weil ebenfalls anwesende, Stellvertretung an ihre Stelle gesetzt hat. Wie die Masken, Fetische, Totems und Idole »beschwört« sie eine essentielle Verbindung zur Realwelt herbei. Dabei geht es nicht mehr so sehr um eine »spirituelle Präsenz« und Verbindung zu »Geistern«, sondern um den Anwesenheitseffekt des Referenz-Objekts. Ishmael weist zudem darauf hin, dass eine »langwährende Verbannung aus Christenheit und Zivilisation« zum Wiederentdecken dieser ursprünglicheren Bildpraktiken beitrage. Nicht zuletzt ist damit aber auch angesprochen, wie schwer es für die Künstler der Frühmoderne gewesen sein mag, aus der Jahrhunderte alten abendländischen Repräsentationslogik heraustreten zu können.

Von den Fetisch-Masken der »wilden Neger« und Ishmaels Favourisierung der handwerklichen Walschnitzereien aus Wal führt ein bildtheoretischer Weg zu Picassos *Karton-Gitarre*. Gemeinsam ist den Phänomenen eben ihr präsenz-»beschwörender« Einfluss auf den Betrachter. Und natürlich führt auch von hier aus ein schmaler Weg in die Bildmitte von *Spouter-Inn*. Nach wie vor geht es um wirksame andere »Formen« einer »tatsächlicheren« Stellvertretung. Sollte man also tatsächlich in einem »lucky point of view« die vorspringende lilagelbe Bumerang-Form in Verbindung zu einem Wal sehen wollen, so



wäre dies nach all den Vorüberlegungen vielleicht denkbarer geworden. Die Bogenform hätte zwar so gut wie keine Ähnlichkeit mit einem Wal, eher schon mit der Sprungbewegung, die der Ich-Erzähler schließlich hatte sehen können. Das dicke gebogene Aluminium-Stück mit grellem Graffiti-Muster wäre aber immerhin in seiner eigenen Ausdehnung ebenso real anwesend und stellvertretend für die Anwesenheit und Ausdehnung eines realen (abwesenden) Wals. Insofern wäre das Metall-Stück eben glaubwürdiger als jedes bloße Abbild und insofern eben kein »Bildwerk wie andere auch«. Vielleicht hätte der krumme Alu-Bumerang auf diese Weise sogar etwas »magisches« an sich? Allerdings bliebe das Ganze doch immer noch hoch problematisch.

Etwas Abhilfe schafft erst ein zusätzlicher zweiter Gedankengang. Denn es muss natürlich noch berücksichtigt werden, dass Stellas *Moby Dick*-Serie »postmodern« ist. Vermutlich hätte Ishmael Frank Stella ebenfalls noch als einen urwüchsigen »wilden« Bildner begrüßt. Aber der Amerikaner passt nicht mehr in die Ahnenreihe von Irokesen, antiken »wilden Griechen«, dem Meister der deutschen Renaissance, Dürer, und dem Erneuerer Picasso. Stellas Werke sehen nur

noch wild aus. Und ebenso fraglich ist es, ob Ishmael selbst, als Pseudonym für Herman Melville, noch Recht behalten kann, wenn er von sich behauptet, auch er selber sei schließlich »ein Wilder« (Erzähler). (MELVILLE 1851a, 384)

Zwar ist es sicher so, dass Ishmael seine Geschichte ganz »wild« erzählt und sicher ist es auch so, dass Melvilles *Moby Dick* völlig »wild« die Darstellungsweisen und Erzählregister wechselt. Die Kapitel sind tatsächlich »wild« und teils diskontinuierlich zusammengefügt. Auf erzählerische Abschnitte folgen shakespearehafte, dramatische Dialoge. Mit Versatzstücken, »Gelehrtenörterungen«, aus zoologischen und etymologischen Abhandlungen und außer-literarischen Reflexionen und Monologen, die Ishmael anstellt, unterbricht der Text sich immer wieder selbst. Er scheint nicht zu sich zu finden, so wie eben auch der Weiße Wal nicht auffindbar ist.

Der Roman besteht demnach aus vielen Schriften und stellt sich als eine Konstellation aus »geborgten« Sprachen dar. Die Literaturwissenschaftler wissen dies längst. Unter der »Wasserlinie« der Handlung, unter der Oberfläche des Erzählten, verläuft der aufgewühlte, selbstreflexive Teil des Textes. Hier wird etwa die »ziellose Jagd auf dem haltlosen Meer [...] zur Allegorie der Suche nach der Bedeutung in der Sprache« und zur »Jagd nach Sinn«. (BAER 2001)

Genau deshalb aber sind weder Ishmael noch Melville echte »Wilde« – und Frank Stella ist schon lange keiner mehr. Sie schaffen eben keine klare, unmittelbare Evidenz. Es gelingt ihnen nicht, etwas in eine Anwesenheit herauf zu »beschwören«. Sie umkreisen es nur zögerlich und ausschweifend. Das ist wiederum ihre Stärke. Aber genau deshalb sind sie eben keine »Wilden« mehr. Weder bei Stella noch bei Melville hat der künstlerische Ausdruck den entscheidenden Ernst, den Zug zum Fortschritt, zur radikalen Konsequenz und zum Abschluss. Diesen überhistorischen, »ästhetisch-modernistischen«, unbedingten »Willen zur Kunst« (WYSS 1996) hatte Melville in die fanatische Figur des Kapitän Ahab projiziert. Diese Abspaltung und Übertragung in die Ahab-Gestalt macht diesen raserischen »Willen« von außen beobachtbar. So kommt »das Unbedingte« im Roman zwar vor, aber literarisch inkorporiert und eingegrenzt in einen vielleicht wahnsinnigen Charakter.

Ahab, der »... verzehrt von dem heißen Feuer seines Vorsatzes, bei all seinem Denken und Handeln unablässig die letztendliche Ergreifung von Moby Dick im Blick hatte; obschon er bereit schien, jener einen Leidenschaft alle sterblichen Interessen zu opfern...« (1851a, 289)

Implizit beantworten sowohl Melville als auch Stella mit ihren Werken die entscheidende Frage, »warum bin ich Maler geworden«, ganz anders als ein antiker Grieche, Dürer oder Picasso. Statt die Malerei beziehungsweise die Literatur mit einer kompromisslosen Setzung vom Ursprung her erneuern zu wollen, rekapitulieren und variieren sie nur alle möglichen Ansätze und Ausführungschancen. Sie ventilieren ihre Signifikanten und Formen in einem Nebel aus einem »vielleicht so, vielleicht auch lieber anders«. Es herrscht ein Viel-zu-viel an Zeichen, bis man nichts mehr erkennen kann, sondern nur noch schemenhaft weiß, worum es eigentlich gehen sollte.

Durch die »Vielfalt narrativer Stile« gelinge es der Erzählung«, so Paul de Man, »dem mimetischen Imperativ, unter dem sie steht, sowohl zu gehorchen als auch ihn zu subvertieren«. (DE MAN 1979b, 216⁷) Gemeint ist: Melvilles Text kann permanent versuchen, die Ereignisse und die Wale zu beschreiben und wiederzugeben – er kann also das tun, was er erwartungsgemäß tun soll – und er kann im gleichen Zug das Scheitern genau dieser Aufgabe vorführen. *Moby Dick* ist durch eine »instabile Kombination« der Erzählformen ausgezeichnet. Für die literarische Produktion gelte dabei in besonderem Maße, dass dieser Text »die Legitimität seiner beträchtlichen veranschaulichenden Kraft keinesfalls als gesichert ansieht. Vielmehr hat er [...] dessen Problematisierung zum wichtigsten Thema« (EBD., 217f.⁸). Soll heißen: Der Text muss sich, während er erzählt, permanent selbst befragen und in seinen Möglichkeiten untersuchen. Falls also noch unklar war, was den Maler Frank Stella an dem außergewöhnlichen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts interessiert hat, wird dies nun deutlicher: Bei Melville konnte er forciert erwarten, dass dessen Werk seine eigenen Narrationen und Konstruktionen massiv beleuchten würde. Genau dies verlangte auch Stella von einer ungegenständlichen Malerei, die sich der unmöglichen Möglichkeit, erzählen zu wollen, stellt. Etwas von diesen Eigenschaften des Melville-Textes würde wie von selbst auf die zugeordneten Bildreliefs der *Moby Dick*-Serie abfärben. Davon konnte Stella jedenfalls ausgehen.

Der Elementarismus und ästhetische Avantgardismus – also all das, was Ishmael als »barbarische Beseeltheit und Eindringlichkeit« verstanden wissen wollte – ist in der Postmoderne einem unaufgeregten,

⁷ Paul de Man zu Heinrich von Kleist. Zu Kleists Werken hatte Frank Stella in den 1990er Jahren ebenfalls verschiedene Arbeiten parallelisiert (VERSPOHL 2001).

⁸ Gegenüber dem Original angepasstes Zitat, js.

aber ebenso konsequentem und werkimmanentem Nachdenken gewichen. Dieser Umstand einer unaufhörlichen Selbstreflexion macht auch Melvilles *Moby Dick* im nachhinein auf sonderbare Weise »post-modern«. In der Postmoderne sind die produktiven »Wilden« eine ausgestorbene Spezies. Man blickt auf sie zurück wie auf einen »fossilen Wal«, den man nun »vom archäologischen [...] Standpunkt aus unter die Lupe zu nehmen« (MELVILLE 1851a, 641) vermag. Auf den ersten Blick wirken Frank Stellas monumentale Bildreliefs noch wild, aber in Wirklichkeit sind sie mehr und mehr das Resultat einer kombinatorischen Logik, die sich zum Beispiel vordesignierter *wave-and-whale-shapes* bedient (WALLACE 2000, 42, 47). Die wilden Akteure sind zum historischen Steinbruch geworden – kombinierbar und verfügbar. Das künstlerisch Neue ist nun nicht mehr das jeweils Avancierteste, sondern das Resultat einer durchdachten, aber handzahmen Appropriation Art. Darüber hinaus beerbt sich Stella auch noch permanent selbst.

Spouter-Inn scheint vielleicht noch »in dem Gewimmel seiner Muster ebenso reich besetzt, wie des griechischen Wilden, des Achilles', Schild«. Aber es ist eben die »barbarische Beseeltheit und Eindringlichkeit« abhanden gekommen. Stattdessen trifft man auf eine raffinierte Simulation. Stellas Formen können keine Fetische oder indexikalische Zeichen mehr sein. Auch wenn sie daran appellieren, sie tun nur noch so, »als ob« sie ebenfalls noch so etwas wie »magische« Potentiale hätten. Auf einer tieferen Ebene geht es aber schon um etwas anderes.

Stella benutzt diese bildbezogenen Passagen des Melville-Kapitels, um die Lesbarkeit seines eigenen



Amerikanische Traditionen der Moderne, die in die *Moby Dick*-Serie eingeflossen sind: links: W. DE KOONING; ca. 1955; rechts: J. CHAMBERLAIN; *Untitled*, 1960

Bildes zu reflektieren. Der Textausschnitt beleuchtet zugleich die Ästhetik und das gesamte Produktionskonzept der *Moby-Dick*-Serie. Der einzige Sinn von *Spouter-Inn* scheint darin zu bestehen, den Akt der Bilderfahrung und -lesbarkeit selbst zu thematisieren und auszustellen. Am Ende nimmt das riesige undeutliche Ölgemälde im Eingangsfloor der Walfänger-Kaschemme auch noch das bittere Ende der Geschichte vorweg. Ishmael begegnet hier, wie gesagt, schon ganz zu Anfang und ohne es zu wissen, seinem eigenen Schicksal.

Die letztendliche Entzifferung des Wandgemäldes entpuppt sich so als eine Katastrophe. Ishmaels exemplarische, suchende Bildlektüre enthält so darüber hinaus auch noch eine diskrete Warnung. Zum einen hätte Ishmael selbst gewarnt sein können. Er hätte darauf verzichten können, »den Kontrakt« mit Ahab zu unterzeichnen und auf der Pequod »anzumustern«. Zum anderen betrifft die Warnung die Ausbildung einer »abschließenden Theorie«, wie Ishmael sie vor dem Bild schließlich formulierte. Wer den Sinn findet und zu viel im Bild erkennt, der sieht schließlich eine Katastrophe vor sich! Als Betrachter einer verwirrenden Malerei sieht man das Unheil, das in einer Identifikation des Sinns liegt. Es wäre das Unglück des Bildes, entziffert zu werden.

Wäre es tatsächlich möglich, *Spouter-Inn* »abschließend« zu entziffern, wären alle Bemühungen umsonst gewesen. Besser scheint es, auf der Suche zu bleiben. Dieser andauernde Aufschub und diese Verzögerungen lassen die Katastrophe so lange ausbleiben, bis zum Schluss doch alles aufeinandertrifft. Der Text vermeidet durch Verzögerungen solange es geht, seinen Untergang und sein eigenes Ende. Aber taucht der Referent, *Moby Dick*, tatsächlich auf, erleiden die Signifikanten Schiffbruch. Sie sind nicht mehr nötig und gehen unter. Die Fiktion versinkt und die Geschichte muss enden. Deswegen ist der Text nicht daran interessiert, dass die Zeichen, die Wörter und Sätze, aus denen er besteht, auf das treffen, was sie bezeichnen sollen. Deswegen ist der Text auf der Handlungsebene auch nicht daran interessiert, dass Kapitän Ahab seine Begierde nach Kontakt mit dem »großen Leviathan« allzu schnell stillen kann.

Bevor Ishmael *The Spouter-Inn* betritt, erfährt man noch den vollständigen Namen des betreffenden Wirtshauses. Im vorausgehenden zweiten Kapitel suchte der Romanheld eine Bleibe für die Nacht und wählte am Ende zwischen drei Herbergen aus. In dieser Szene las er den ganzen Namen der Kaschemme vom Eingangsschild ab. Er lautete im Ganzen: »*The Spouter-Inn: – Peter Coffin*«.

(MELVILLE 1851,
28)

»Beim Weitergehen kam ich zuletzt an eine trübe Art herausdringenden Lichtes, nicht weit von den Docks, und hörte ein jämmerliches Quietschen in der Luft; und sah, als ich aufblickte, ein schaukelndes Schild über der Tür mit einer weißen Zeichnung darauf, die schwach die Umrisse eines hohen graden Strahls aus dunstiger Gischt wiedergab, und darunter diese Worte – ›Gasthaus zum blasenden Wal – Peter Coffin‹.

Coffin – also Sarg? Ziemlich unheilschwanger in Verbindung mit einem Wal, der seinen Lebensodem ausbläst, dachte ich. [...] Da das Licht so trübe aussah und die Örtlichkeit, jetzt wenigstens, still genug und das verfallene kleine hölzerne Haus selbst so, als möchte es aus den Ruinen irgendeines abgebrannten Bezirks hierhergekarrt worden sein, und da das schaukelnde Schild eine armselige Art zu quietschen an sich hatte, dachte ich, gerade hier sei der beste Platz für ein billiges Logis und für den besten Ersatzkaffee von allen.«

(MELVILLE 1851a, 14)

Dass der Name des Betreibers des Wirtshauses Herr *Sarg* lautet, ist schon bemerkenswert. Der Ich-Erzähler sieht hier zwar keinen Sarg vor sich. Aber es gibt diesen »sprechenden« Eigennamen *Sarg*. Melville hätten *Coffin* auch weglassen können. Aber dann hätte Ishmael nicht diese »unheilschwangere Verbindung« bemerken können. Man könnte dabei auch denken: *The Spouter-Inn – der Sarg*. Wenn Ishmael das Haus im nächsten Moment betreten wird, entsteht so der Eindruck, er betrete damit nicht zuletzt auch einen Sarg.

Man muss sich klarmachen, dass die Romanfigur dann direkt anschließend auf das besprochene Ölgemälde mit dem vom Wal angegriffenen, sinkenden Segler treffen wird. So ist bereits schon ganz zu Beginn das Ende der Geschichte komplett vorherbestimmt und vorweggenommen: Als einziger wird Ishmael im, beziehungsweise an den Sarg seines Freundes sich klammernd, die mörderische Jagd überleben, um davon zu berichten.

Reading and Seeing at the same Time

»Das Drama ist zu Ende. Warum tritt da noch einer vor? Weil einer den Schiffbruch überlebte. [...] So trieb ich am Rande der nachfolgenden Szene und sah alles mit an; doch der schon kraftlos gewordene Sog des gesunkenen Schiffes erreichte mich dort nur allmählich; und

sachte wurde ich nach dem sich schließenden Strudel gezogen. Als ich anlangte, war er verebbt zu einem weißschaumigen Teich. Um und um auf immer engerer Bahn rollte ich [...] um die kopfähnliche dunkle Blase im Mittelpunkt des langsam rotierenden Kreises. Ich erreichte diesen Nabel; da brach die dunkle Blase nach oben, und der Pequod Rettungsboje, Queequegs Sarg, den seine kunstreiche Feder freigegeben hatte, stieg mit mächtigem Auftrieb in die Höhe und schloss nun der Länge nach aus der See, fiel über und schwamm neben mir. Von diesem Sarg fast einen ganzen Tag und eine Nacht über Wasser gehalten, trieb ich auf einer schwermütigen See, die um mich rauschte wie von Klagechören. Die Haie, sie schwammen friedlich mir zu Seite, als hätten sie Schlösser vor den Mäulern...« (MELVILLE 1851b, 655)



Frank STELLA: *Epilogue*, B, 1990, 94 x 128 x 64 cm, Version B, Mischtechnik auf Aluminium. (*Moby Dick*-Serie, letztes Kapitel)

Atelieraufnahme vor einer verschmutzten Betonwand mit Bohrlöchern und Farbspuren.

Man muss Melvilles *Epilog* im Selbstversuch noch mehrmals lesen oder hören und dabei Stellas passendes Bildrelief im Detail betrachten...

Dabei ist dieser Prozess selbst das eigentliche Thema.

Queequegs Sarg ist ein sehr besonderer und wundersamer Gegenstand. Er rettete nicht nur ein Leben, er enthält auch eine implizite Theorie des Verstehens und der Lesbarkeit von Zeichen. Wie alle wissen, die den Roman kennen, musste der Harpunier an Bord der Pequod

od, der »heidnische Gefährte und treue Busenfreund« Ishmaels, erst einmal krank werden, bevor er sich seinen hölzernen Sarg zimmern ließ. Das Kapitel *Queequeg in seinem Sarg* scheint ein Aluminium-Relief-Bild zu erfordern, das sowohl auf dieses eminent wichtige, mit Ornament-Schnitzereien bedeckte Toten-Behältnis eingeht. Der »Wilde« hatte nämlich damit begonnen, die Tätowierungen seiner Haut auf den Sargdeckel zu übertragen. Aber auch Queequegs »wundersamer« Nahtod-Zustand müsste sich zudem in Stellas Arbeit irgendwie niedergeschlagen haben. Ishmael und die Besatzung betrachteten den armen Kameraden mit »Ehrfurcht«. Sie alle konnten nur »dabei stehen« und den Ausnahmezustand als etwas »angsteinflößendes« und zutiefst »beeindruckendes« zur Kenntnis nehmen. Dabeistehen und beeindruckt sein von den »befremdliche[n] Dinge[n]« – das wäre auch eine mögliche Rezeptionshaltung zum (angsteinflößenden) Monumentalrelief. Ein solches Verhalten wäre dann in diesem Sinne keine peinliche, naive und unprofessionelle Verlegenheitsattitüde. Es wäre wohlmöglich für eine erste Zeit lang die genau richtige Auffassung des Bildwerks, weil so das Verhalten ausgelöst worden wäre, das Melville auch seinen Ishmael erleben ließ.

»Angemessen wiedergeben« konnten die Beteiligten das, was mit Queequeg geschah, überhaupt nicht. Nur die »Toten könnten den Tod malen, wenn sie denn noch könnten«. Wie schon beim Wal wiederholt sich einmal mehr die Thematik der Unmöglichkeit, ein adäquates Bild geben zu können. Wenn also weder die anderen Besatzungsmitglieder noch Ishmael, noch Hermann Melville ein klares Bild dieser »geheimnisvollen Schatten« geben konnten – was »enthüllt« dann wohl der passende Stella an dieser Stelle? Schließlich geht es darum, vielleicht sogar ein ganzes Kapitel wiedergeben zu müssen, in dem es um die unnachvollziehbaren Gedanken der Sterbenden geht?

Queequeg jedenfalls hatte in dieser Endphase des Romans ein böses Fieber, einhergehend mit Schüttelfrost, erfasst, »welches ihn dicht an sein endloses Ende brachte«.

»... und ihn schließlich nach den Leiden einiger Tage in seine Hängematte warf, ganz nah an der Schwelle der Pforte des Todes. Wie er während dieser wenigen langwierigen Tage weiter und weiter abmergelte, bis da wenig von ihm geblieben schien außer seinem Knochengestüst und den Tätowierungen. Doch wie alles andere an ihm dünner wurde und seine Wangenknochen immer schärfer hervorsprangen, da schienen seine Augen doch

»endless end...«
(MELVILLE 1851, 451)
Das Oxymoron hat nicht nur eine theologische Dimension des Mysteriums eines Weiterlebens nach dem Tod. Es weist auch auf die andauernden Paradoxien hin, die der Text in sich selbst produziert, weil er nicht kann, was er will und nicht tut, was er sagt.

nichtsdestotrotz immer voller und voller zu werden; sie nahmen eine seltsame Weichheit von glänzendem Schimmer an; und schauten aus seiner Krankheit mild aber tief auf einen; ein wundersames Zeugnis jener unsterblichen Gesundheit in ihm, welche nicht sterben noch geschwächt werden konnte. Und gleich Ringen auf dem Wasser, welche, während sie schwächer werden, sich ausdehnen; so schienen sich seine Augen zu runden und zu runden wie die Kreise der Ewigkeit. Eine Ehrfurcht, die sich nicht beim Namen nennen lässt, stahl sich über einen, dieweil man an der Seite dieses hinschwindenden Wilden saß und befremdliche Dinge in seinem Antlitz erblickte, wie dieses all jene taten, die dabeistanden, als Zoroaster starb. Denn was am Menschen alles wundersam und angsteinflößend ist, ward bisher niemals in Worte oder Bücher gefasst. Und das Herannahen des Todes [...] beeindruckt alle gleichermaßen mit einer letzten Enthüllung, welche nur ein Verfasser aus der Reihe der Toten angemessen wiedergeben könnte. So dass [...] kein sterbender Chaldäer oder Grieche hehrere und heiligere Gedanken tat als diejenigen, deren geheimnisvolle Schatten man über das Antlitz des armen Queequeg huschen sah, wie er in seiner schwingenden Hängematte stille dalag und die rollende See ihn sachte in seine letzte Ruhe zu wiegen schien und des Ozeans unsichtbare Flut ihn immer höher und höher seinem angestrebten Himmel entgegen hob.» (MELVILLE 1851a, 672f.)



F. STELLA: *Queequeg in his Coffin*, 1989 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 110). Mischtechnik auf Aluminium.
471 x 290 x 122 cm

Wie findet Stellas Malerei hier zu ihrer »Ikonographie«, das heißt zu dem speziellen Kapitel-Text, auf den sie sich beziehen soll? Narrative Ereignisbilder wie etwa *Das Floß der Medusa* zeigen offensichtlich einen dramatischen, fruchtbaren Moment, in dem sich eine Geschichte in einem zentralen Augenblick verdichtet. Das Vorher und Nachher weiß der Betrachter aus Erfahrung und durch seine Quellenkenntnis. Das Verhältnis, das Stellas Bild zu *Moby Dick* unterhält, ist wohl ganz anders. Vielleicht muss man im Idealfall mit einem Auge das Werk im Blick behalten und mit dem anderen dem literarischen Text folgen. Während dann der Text linear dahinfließt, hat das Bild eine diskontinuierliche, visuell-autonome Ordnung, in der die chronologischen Zusammenhänge aufgelöst sind. Gefordert wäre eine ungewöhnliche synästhetische Aufführungspraxis, die aber bei genauerem Nachdenken in abgewandelter Weise schon häufig praktiziert worden ist.

Man stößt schon auf eher ungewöhnliche Text-Bild-Beziehungen, wenn man beispielsweise die Logik der Bildordnung und Rezeptionsdynamik bei den sogenannten *Arma Christi* beobachtet. Bei den *Arma Christi* handelt es sich um eine »Versammlung bildlicher Kurzformeln für die Leiden der Passion«. (RIMMELE 2010, 220ff.) Sie hatten vor allem im 15. Jahrhundert Konjunktur. Auch hier ist der chronologische Ablauf der Passionserzählung suspendiert und »auch für die *Arma Christi*-Bilder gilt, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile«. (EBD.) Bei *Queequeg in seinem Sarg* war dieser Befund bisher noch nicht angesprochen worden. Aber auch dort wird das bloß Sichtbare überschritten. Beim Stella wie auch bei den *Arma Christi* wird der Betrachter, der die entsprechende Text- und Meditationsvorlage kennt, »zum Ko-Autor, wenn er die Nachbarschaften, Symmetrien, Gegensätze und visuellen Analogien zwischen den einzelnen Teilbildern wahrnimmt und dabei semantisiert.« Zu sehen sind nur »variable Ausgangspunkte für die wiederholte, erinnernde Meditation«. (EBD.) Der Text zur Passion Christi muss dabei aufgerufen und vor dem Werk immer neu aktiviert werden.

So sollen »Verknüpfungen durchgespielt«, Imaginationen angestoßen und »Figurenbildungen« eingelöst werden. Das Bild wird zum Pool und Reservoir einer »Potentialität latenter Bedeutungen« und einer neuen Dimension bildlicher Semantizität, weil die Zeichen nicht mehr in einer kohärenten Raumillusion aufgehoben sind. Es herrschen statt-



Eric Klausmann liest Melville beim *Moby Dick-Marathon* während der Stella-Retrospektive, Whitney Museum, 2015.

Im Hintergrund: F. STELLA: *The Whiteness of the Whale*, 1987



ULMER MEISTER (Michil): Schmerzensmann mit Arma Christi, ca. 1470-85

Syntagma:
»einzelne Bildkonfigurationen bringen als spezifische Verbindungen bildnerischer Merkmale Sinn-
effekte thematischer Art hervor.«
... die »atemporale syntagmatische Ordnung« des Bildes.
(THÜRLEMANN 1986, 110, 137)

dessen formale Merkwürdigkeiten, Szenenkürzel, Bedeutungsimplicate vor. Die Zeichen sind nicht eindeutig, sondern haben »Bedeutungshöfe«. Eher gibt es ein kontingentes Zusammentreffen und zufällige Ähnlichkeiten; eine visuelle semantische Produktivität formaler Bezüge und suggestiver Nachbarschaften. Dies alles erfordere einen »Blick, der ›dazwischen‹ agiert«. In diesem »instabilen Repräsentationsmodus« gilt es Syntagmen zu realisieren und potentiell offene Sinnbezüge durch den Sinnstiftungswillen des Rezipienten zu realisieren. Einzelzeichen befördern sich in diesem Prozess »bewegter Gedächtnisarbeit« gegenseitig. (EBD.)

Eigentlich beschreiben wir hier gar nicht *Queequeg in seinem Sarg*, aber der Rezeptionsmodus scheint derselbe. Das spätmittelalterliche Bildkonzept der *Arma Christi* und die Bilder der *Moby Dick*-Serie scheinen in gewisser Hinsicht ganz ähnlich zu funktionieren. Beim ersteren handelt es sich um eine »effiziente«, auf Meditation und Imagination angelegte Praxis produktiver Zeichenauffassung. »Die subtilen Syntagmabildungen«, können »so latent im Rauschen des Zufälligen verbleiben, weil die Darstellung in ihrer Gesamtheit als Ideogramm der Passion und Erlösung fungier[e]« (EBD.).

Man könnte also sagen, es handele sich um »Gedächtnisbilder« nicht *der* Passionsgeschichte, sondern *für die* Passionsgeschichte. Denn »gerade das Subjektive und Spekulative in der betrachtenden ›Einlösung‹ der [...] Bezüge lässt die Bildmeditation zu einem hermeneutischen und nahezu unbegrenzt produktiven Instrument werden« (EBD.). Auf *Queequeg in seinem Sarg* bezogen, heißt das wohl, man sollte auch in diesem Fall am besten mit dem Melville-Text im Ohr damit beginnen, die überbordenden Bildzeichen »einzulösen«. Auch Stellas Arbeit könnte so organisiert sein, dass sie eben nichts darstellt und nichts erzählt. Sie ist selbst die Erzählung.

Gegenüber den *Arma Christi* besteht allerdings der schwerwiegende Unterschied darin, dass jeder die Folterwerkzeuge, Utensilien und Anspielungen, die im Bild versammelt sind, zunächst einmal tatsächlich auch wiedererkennen und identifizieren kann. Bei *Queequeg...* stellt sich dagegen sofort die grundsätzliche Frage: Wie werden die geschnittenen Formen, Binnenmuster und gegenstandslosen Schichten überhaupt zu Zeichen und wie können sie überhaupt Syntagmen – also »spezifische Verbindungen von bildnerischen Merkmalen« – bilden?

Die Bildbedeutungen oder besser gesagt die so heraufbeschworenen »Sinn-
effekte thematischer Art« werden wohl erst im Lesen und Hören selbst hervorgebracht und verschieben sich sofort wieder, wenn der

Text fortschreitet. Die Lebensdauer der Form als narrative Gestalt entspricht genau der kurzen Zeit der Dauer eines Satzes. Zur Deckung mit dem Satz, der sie zu einer semantisch relevanten Gestalt formt, kommen sie nie. Die Halbwertszeit einer semantisch »besetzten« Form entspricht eben der Länge, mit der der Text eine bestimmte Sequenz beschreibt. Danach vergeht die Erscheinung und verebbt in Ungegenständlichkeit. Die Phänomene bleiben fieberhaft, wie »der arme Queequeg« auch, immer in der Schweben zwischen Leben und Tod, Figuration und Defiguration – eine Semantik »ganz nah an der Schwelle der Pforte des Todes«, wie Ishmael diese Situation deutete.



Noch bevor Queequeg darum bittet, der Zimmermann möge ihm einen hölzernen Sarg bauen, verhandelt der Text also seinen mysteriösen Zustand zwischen Leben und Tod. Nicht viel mehr als das Knochengeriüst und die Tätowierungen waren vom abgemergelten Freund geblieben. Nur noch Wangenknochen, die »immer schärfer hervorsprangen; und diese Weichheit der »voller und voller werdenden« Augen, die »aus der Krankheit schauten«, »wie Ringe auf dem Wasser«...; die »befremdlichen Dinge in seinem Antlitz« und die »geheimnisvollen Schatten« darüber..., in der schwingenden Hängematte; dann die »rollende See«, die Queequeg »sachte in seine letzte Ruhe zu wiegen schien«; ...und »des Ozeans unsichtbare Flut«, die ihn »immer höher und höher seinem angestrebten Himmel entgegen hob«.

Vielleicht legt sich ein vieldeutiger Schatten von Ishmaels Beschreibung über Stellas Bildrelief. Dessen schwächelnde Figurationen erinnern auf den ersten Blick an eine Mischung aus Dalis verfließender Dingwelt und Picassos »Ausdrucksfigurationen«, wie man sie etwa bei *Guernica* findet. Aber Stellas Lösung ist weder surreal noch kubistisch. Sie geht nicht von einer vorauslau-



P. PICASSO: *Guernica*, 1937; Detail

fenden, festen Gegenstandsvorstellung aus. Die Erscheinung selbst, die Phänomenalität der Phänomene, hat sich so verflüssigt, dass die Formen nicht mehr darauf festgelegt sind, etwas zu bezeichnen. Sie bleiben flüchtig und auf der Suche nach ihren Bedeutungen.

Einschub und Verknüpfung mit Kapitel 1: Nach wie vor, wie schon beim *Floß der Medusa*, geht es hier nun um »intuitive Sehrealisationen und erscheinungs-immanente und selbstbedeutsame Sehverwirklichungen«. Bei *Queequeg in seinem Sarg* gilt ebenso wie zuvor schon für Géricaults großartiges Bild, dass die Gestaltbildungen und die Eigenartikulationen der Bildentwicklung erst erfahren werden müssen. Weiterhin kann dies ausschließlich nur im »Seh-Aufschluss« gelingen. Gefragt ist stets ein entdeckungsfähiges Sehen, das die Bildphänomene in ihrer Eigenkausalität und ihrer internen Sinnautonomie im Anschauungsvollzug realisiert. Und so weiter. Das Bild bleibt stets ein unvordenkliches, völlig einmaliges »Formierungsereignis«. (BRÖTJE 2012b, 8).

Es ergibt sich allerdings ein entscheidender Unterschied: Beim *Floß der Medusa* lag eine Motivwelt, eine abgebildete und nachgeahmte Wirklichkeit vor. Der Phänomenologie ging es dann darum zu sehen, wie das Gemälde diese empirische Sachsituation und die inhaltliche Erzähllage transzendiert, also übersteigt und erscheinungsphänomenal umdeutet. Es ging um die eigentliche erlebnishaft wirkbedeutende Erscheinungen. Géricaults Werk hatte alles Sichtbare in eine »transempirische Phänomenwirklichkeit ver-setzt«. Heidegger hatte in anderen Zusammenhängen ein erkenntnistiftendes »Ent-Setzen« gefordert. (HEIDEGGER 1938/39, 229) Gemeint gewesen war ein Akt der »Besinnung« und Entselbstverständlichung.

Queequeg in seinem Sarg ist dagegen von vorn herein ent-setzt und ver-setzt ohne Ende. Während es beim *Floß* darum ging, von einer bloß identifizierenden gegenständlichen Wirklichkeitswahrnehmung zu einer enorm produktiven Wahrnehmungswirklichkeit des Bildes zu gelangen, gibt es bei Stella, wie gesagt, diese repräsentierte Wirklichkeit überhaupt nicht mehr. Die gesuchte, reine phänomenologische Erscheinungsprägung, die konkreten geschnittenen Formen, Muster, Kurven, Farben, Spuren liegen stattdessen schon offen vor Augen. Man muss sie nicht erst entdecken, sie bieten sich schon aufdringlich an. Sie drängen sich in meinen Betrachterraum hinein auf. Aber trotzdem funktioniert Stellas Malerei hier nicht etwa ganz so wie ein Kandinsky. Bei Letzterem bleibt es beim »Klang«, den rein »inneren Eigenschaften« und »Wirkkräften«, den »Pulsierungen« der Farbtöne und -formen etc.. (KANDINSKY 1926, 20) Dessen Kompositionen mögen zwar zum Sprechen/Klingen kommen, aber sie sprechen aus sich selbst heraus nur über sich selbst. Die Phänomene transzendieren sich nicht zu etwas Erzähltem.

Beim *Floß der Medusa* musste sich die Motivwelt zu einer Phänomenwelt transzendieren. Beim *Queequeg*-Bild dagegen soll sich nun die Phänomenwelt auf Melvilles Motivwelt hin transzendieren. **Ende der Verknüpfung.**

Die Frage, die sich dabei aber stellt, lautet: Wie finden diese vagen Figurationen, diese aufgetürmten und ineinander verschachtelten Formteile ihren Weg zurück in einen narrativen Zusammenhang? Kann man Krankheit als Zustand malen? Können Formen abmagern oder kann man ein »Genesen«, Heilung als abstrakten Vorgang, durchblicken lassen? Können aus Farbtropfen wieder Augen werden und aus einem Liniennetz etwa die Assoziationen einer Hängematte – und zugleich die Hinweise auf ein eintätowiertes Körperornament? Ab wann wird aus einer weiß-rosa Oberfläche »dahinschwindendes« Inkarnat? Und aus einer organischen Linie ein herausstechender Wangenknochen? Aus satten blauen Farbflächen eine sich »entgegenhebende« See? Wie könnte etwa ein »höher und höher«, dem »angestrebten Himmel« entgegen, aussehen? Immer unter der Bedingung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Denn im Bild ist alles auf einmal gegeben, während der Text in der Zeit weiter berichtet, wie sich der todgeweihte Blutsbruder Ishmaels probeweise in seinen fertigen dunklen Holzarg legen ließ.

Bekanntlich überlegte Queequeg es sich kurz darauf noch einmal anders. Entgegen allen Befürchtungen entschloss er sich kurzerhand, doch noch nicht sterben zu wollen. Für alle unverständlich schnell, gesundete er daraufhin und kam so wieder zu seinen alten Kräften.

Und so »... benutzte er seinen Sarg nunmehr als Seekiste; und indem er seinen Seesack mit Kleidern darein entleerte, brachte er diese darin in Ordnung. Viele freie Stunden brachte damit zu, den Deckel mit allen Arten von grotesken Gestalten und Bildern zu beschnitzen; und es schien, dass er hierdurch auf seine ungehobelte Weise Teile der verschlungenen Tätowierungen auf seinem Körper zu kopieren suchte. Und diese Tätowierungen waren das Werk eines verblichenen Propheten und Sehers seiner Inseln gewesen, welcher vermöge dieser hieroglyphischen Zeichen auf seinem Körper eine vollständige Theorie von den Himmeln und der Erde angefertigt hatte und eine mystische Abhandlung über die Kunst, die Wahrheit zu erlangen; so dass Queequeg in eigener ganzer Person ein Rätsel aufzulösen gab; ein wundersames Werk in einem Band; doch dessen Mysterien nicht einmal er selbst zu lesen vermochte, obschon sein eigenes, lebendiges



Herz dagegen schlug; und diesen Mysterien war es folglich bestimmt, am Ende im Verein mit dem lebendigen Pergament zu vermodern, in welches sie eingeschrieben, und so bis zum Ende ungelöst zu bleiben.» (MELVILLE 1851a, 677f.)

Code ohne Botschaft / Botschaft ohne Code

(J. W. v. GOETHE
1808, 150)

Während Ishmael im *Spouter-Inn* Mühe hatte, das Ölgemälde zu entziffern, das sein eigenes Schicksal hätte vorausdeuten können, berichtete er hier zum wiederholten Male von einer Unmöglichkeit, angefertigte Zeichen »lesen« zu können. Dieses Mal sind es Queequegs Körpertätowierungen, denen zwar eine enorme Bedeutung zukommen müsse, die aber niemand mehr wird verstehen können. »And so be unsolved to the last«! Neben einer ganzen Kosmologie, dieses weiß Ishmael noch, befinde sich auf Queequegs Hautoberfläche zudem eine Anweisung, wie man auf »kunst«-fertige Weise zur »Wahrheit« gelangt. Es liegt also ein vollständiger Text über das, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, an einem Stück vor, aber niemand kennt mehr die Bedeutung der in die Haut eingeritzten Signifikanten. Ishmael selbst war es kurz zuvor genau umgekehrt gegangen. Er wusste von allen erdenklichen Zeichenkonstellationen für Wale. Diese waren zwar allesamt lesbar, aber sie stimmten nicht. Seine eigenen Versuche, in seinen Beschreibungen glaubhaftere Zeichen zu finden, waren darüber hinaus gescheitert. So hatte er resümieren müssen, dass »the great Leviathan is that one creature in the world which must remain unpainted to the last«. »Unsolved to the last« und »unpainted to the last«! (MELVILLE 1851, 455, 262) Während er selbst und auch alle anderen ausschließlich defizitäre Zeichen herzustellen imstande waren, trug ausgerechnet der Analphabet Queequeg absolut treffende,

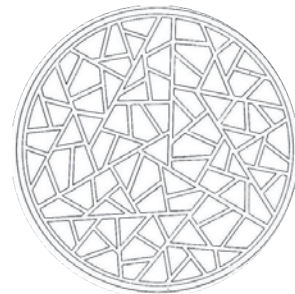


wahre Zeichen auf sich herum. Die defizitären Signifikanten verursachten ein dauerndes »misreading«. Die, die offensichtlich treffend bezeichneten, waren so beschaffen, dass nicht einmal mehr ihr Träger, oder ihr Medium, diese noch zu »lesen« vermochte. Das einzige, was zu tun übrig blieb, war demnach, die »Hieroglyphen«, deren Bedeutung wahrscheinlich niemand jemals wieder würde entschlüsseln können, akribisch zu wiederholen und zu übertragen. Vielleicht muss man Queequegs Initiative so verstehen, dass er die geheimnisvollen Zeichen auf seinen Sargdeckel kopierte und

sicherte, um sie über seinen eigenen Tod und das damit einsetzende Verwesen der »pergamentenen Haut« doch noch einer Nachwelt zu hinterlassen. Vielleicht bestünde die leise Hoffnung, dass die so vererbten Hieroglyphen eines fernen Tages, aus welchen glücklichen Gründen auch immer, wieder lesbar werden könnten. Und folgt man der erzählten Geschichte, dann wären sie tatsächlich auch erhalten geblieben. Sie wären nicht mit Queequegs Ertrinken im Meer verloren gegangen, weil der Auftrieb des Sargs am Ende dafür gesorgt hatte, dass er wieder an der Wasseroberfläche auftauchte und so die Kopie des »Werks eines verblichenen Propheten und Sehers« buchstäblich nicht untergegangen war.

Nun sieht es danach aus, als ob sich auch auf Stellas Werk »alle Arten von grotesken Gestalten«, »figures and drawings« (MELVILLE 1851, 445), eingestellt haben. Und einige von ihnen hat der Künstler tatsächlich auch kopiert und auf seine »Shapes« übertragen. Es handelt sich um ornamentale Gittermuster, die er aus Daniel Sheets Dye's Veröffentlichung *A Grammar of Chinese Lattice* von 1937 entnommen hat. Stella besitzt ein Exemplar dieses Buches, so wie er ebenso eine Ausgabe von Owen Jones' britischer und universeller angelegten *Grammar of Ornament* (1856) in seinem Studio aufbewahrt.

Im Jahre 1909 war Dye von Amerika aus für eine baptistische Missionsgesellschaft nach China aufgebrochen, um in Chengtu eine Medizin-Hochschule zu errichten. Später wurde er dort Professor an der *West China Union University Chengtu*. In seiner eher einsamen Freizeit streifte er herum und beschäftigte sich mit dem Katalogisieren und Abzeichnen von chinesischen Gitterfenstern. So entstand im Laufe einer mehr als fünfundzwanzigjährigen Hobbytätigkeit eine riesige Material- und Mustersammlung, die erstmals 1937 in den USA publiziert wurde. Der Titel der ersten Ausgabe lautete wie gesagt noch *A Grammar of Chinese Lattice*, was darauf hindeutet, dass der ursprüngliche Ansatz Dye's durchaus auf eine ernsthafte Archäologie »and interpretation« der alten chinesischen Fensterornamentik der letzten paar hundert Jahre hinauslaufen sollte. Später erschien eine unveränderte und ungekürzte Neuauflage, allerdings mit einem veränderten Titel, der nun lautete: *Chinese Lattice Design. With over 1200 Illustrations*.



Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design« (DYE 1937)



F. STELLA: Reliefmodel, Bilddetail der *Moby Dick*-Serie mit chinesischem Ornamentgitter und anschließend teilweise wieder »abgetapeten« Lineamenten.

Man erkennt sofort die Intention der verkaufsfördernden Umformulierung der Titelei durch den Verlag. »Grammar« ist durch »Design« ersetzt. Dass also der Begriff »Design« auf dem neuen Buchdeckel hinzugefügt erschien, musste nicht unbedingt automatisch im modischen Verständnis als »sinnfreie Gestaltungsvorschläge« in einem Musterbuch aufgefasst werden. Dye selbst hatte seine Publikation sogar ausdrücklich auch als »copybook for the student, an art book for the mature scholar, a collection of blueprints for the architect and designer in sundry fields« verstanden wissen wollen (DYE 1937, 5). Im englischen Begriff von »Design« bleiben darüber hinaus die Bedeutungskonnotationen von Planung, Konzeptualisierung und Entwurf stark präsent. Verräterischer ist dagegen die Streichung des eher sperrigen Begriffs »Grammar«.

Was genau sollten sich die potentiellen Käufer unter »Grammar«, Grammatik, vorstellen? Was versprach der Begriff eigentlich, vor allem wenn man berücksichtigt, dass der Autor eben höchsten Wert auf die Formulierung gelegt hatte, sein Werk »aim[s] to be a grammar of systematic Chinese lattice« (EBD.). Eine Grammatik des Ornaments wäre ein Buch über die Regeln und Prinzipien der Erzeugung stimmiger Ornamente. Es wäre ein Lehr- und Regelbuch, das die Verknüpfungs- und Generierungsgesetze beinhalten würde. Zum Beispiel: Aufbau, Proportionen, Rhythmen, Symmetrien, Spiegelungen, Rapporte, Maße, Verhältnisse und nicht zuletzt »Wurzelformen«. Unter »Wurzelformen« versteht man hier die grundlegenden Teilformen, »Satzteile« wenn man so will, aus denen sich bei richtiger Anwendung vollständige Ornamente, »ganze Sätze«, bilden lassen. (SITTE 2008, 222ff.)

Es ginge also um ein Buch über die Bedingungen der Möglichkeit möglicher Ornamente. Hätte Dye, wie übrigens auch Jones, tatsächlich eine »Grammatik« des Ornaments vorlegen wollen, hätte es vielmehr eine Regelsammlung werden müssen. Was Dye aber präsentierte war eigentlich keine »Grammatik« – oder wenn überhaupt nur eine sehr implizite, die der Leser selber nur hätte erahnen müssen. Was tatsächlich geboten wurde, war, wie Dye selber einräumte, ein copybook mit blueprints, eine reine Mustersammlung also, gedacht zum Kopieren, nicht zum Entwickeln von *Lattices*. Daher erscheint der Austausch von »Grammar« durch »Design« im Titel eigentlich völlig berechtigt. Der Verfasser allerdings hatte sich, was sein Vorhaben anging, einigermaßen getäuscht.

Dye's Leidenschaft hatte also in Wirklichkeit darin bestanden, über all die Jahre hinweg mehr als eintausendzweihundert fertige Muster, »ganze Sätze«, kopiert und gesammelt zu haben. Ob er auch nur

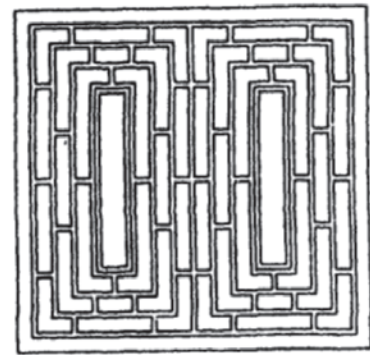
einen dieser Sätze jemals hatte »lesen« können, ist dabei völlig fraglich. Die eigentliche Grammatik hatte er ja nicht durchschaut – und die Semantik fehlte ganz. Er hatte Codes, Readymades ohne Botschaft gesammelt. Dass er dabei zumindest Fragen aufgeworfen hatte, wusste er jedoch:

»Few questions can be raised, we trust, by anyone in a position to know, as to the data presented, but some queries may be put concerning the absent background against which some of the conclusions must be judged.« (DYE, ebd.)

Dye vertraute also einerseits darauf, bei all seinen Bemühungen einige richtige »questions« bezüglich der Muster und Formen aufgeworfen zu haben: Woher sie stammen könnten, nach Verbreitungsbewegungen, Einflüssen, Entwicklungsreihen, Abwandlungen und Typologien, geographischen Kartographierungen, nach ihrem möglichen Sinn und Zweck vielleicht, nach ihrem Alter und etwaigem Ursprung. Die üblichen Fragen der neueren Ornamentforschung. Andererseits blieb darüber hinaus, wie bei Queequegs Tätowierungen auch, das ungelöste Problem des »absent background«.

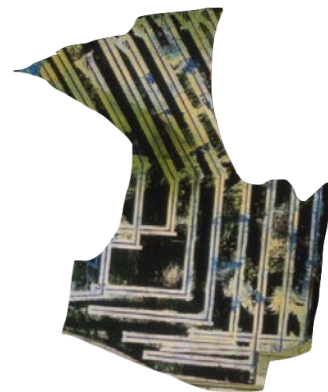
Auch hier scheint letztlich der fehlende Hintergrund und der verlorene ursprüngliche Bedeutungszusammenhang alles doch wieder zu »wundersamen Werken« werden zu lassen, die »Rätsel aufgeben«. So blieben auch die *Chinese lattices* für Dye am Ende wahrscheinlich doch »verschlungene Mysterien«, wie es Ishmael in seinem Fall gesagt hatte.

Auf *Queequeg in his Coffin* finden sich eine Reihe ornamentaler Muster wieder. Stella verwendete und kopierte, wie schon erwähnt, seinerseits *Lattice Design* anstelle von insulanischen »grotesken Gestalten und Bildern«. Er verhielt sich analog, nicht mimetisch zu Queequegs Tun. Er ahmte weder die Tätowierungen des Wilden noch die verzierte Sargoberfläche nach. Er übertrug das Prinzip des Kopierens auf seine Arbeit. Er übernahm mysteriöse Codes des *Lattice Design* auf seine bunten Alu-Bleche. So wie der Heide vom Körper auf Holz so kopierte Stella vom Buch auf die Relieffläche. Und man kann davon ausgehen, dass Stella genauso wenig wusste, was er da tat, wie vor ihm Queequeg. Daniel Sheets Dye hatte unfreiwillig sogar den Beweis erbracht, dass sich die vergessenen narrativen oder kosmologischen



E: TWO FOCI, 118

Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design« (DYE 1937)



»Die Zeit hat das Wissen darüber verloren, dass ein Ornament ›Tiefe‹, nicht im räumlichen Sinne, besitzen und geistige Bezüge, einen eigentümlichen Kontakt zwischen dem Menschen und den Dingen ausdrücken kann. Das abstrakte Muster besitzt diese Kraft nicht mehr.«
(SEDLMAYR 1948, 90)



Symboliken der *Chinese lattice* nicht wirklich rekonstruieren ließen. Ihm selbst war es wie Queequeg ergangen, nur dass er kein tätowierter Chinese und nicht von Anfang an Teil eines verloren gegangenen kultischen Zusammenhangs gewesen war.

Sowohl bei den »verschlungenen« Körperbildern als auch bei den *Chinese Lattice*-Lineamenten, die vielleicht einmal die Geheimnisse des »Daseinsgrundes« (SEDLMAYR 1948, 90) und die um Ewigkeit und Unendlichkeit zum Ausdruck gebracht haben mögen – an beiden labyrinthischen Chiffren war im Laufe der Zeit eine Art »Barbarisierung« am Werk gewesen. Die Zeichen wurden immer weniger verstanden und immer schlechter imitiert. Am Ende stand man wie ein Barbar vor dem *Heiligen Gral* und hielt ihn, wenn man ihn schließlich gefunden hätte, für nichts anderes als einen verbeulten Becher.

Queequeg konnte seine eigene »Beschriftung« nicht mehr zum Leben erwecken, sondern nur noch kopieren. Die Ornamente auf der Arbeit Stellas durchlaufen dagegen einen zusätzlichen Prozess. Sie wurden absichtlich und gezielt fragmentiert. Stella »taped« einige Linien und Stege ab. Er kappt einige Verbindungen und verschiebt die Ornamentfetzen gegeneinander, bevor die Oberfläche lackiert wird. Er verstümmelt quasi die »ganzen Sätze« wieder, damit das Mysterium der Zeichen deutlicher als Verlust erscheint.

Vermutlich stimmt folgendes: Der »Ursprung jeder Ornamentform« war eine »sinnbezogene, abstrakte Figur«. Diese wurde »durch Aufnahme in einen dekorativen Kontext (durch Wiederholung und Reihung) zu einer sinnfreien Schmuckform«. (BRÜDERLIN 1986, 95) Die Form bleibt erhalten, sie verschwindet nicht, wenn ihre kommunikative Funktion erlischt. Sie wird nur hohl. Frank Stella macht nun diesen Prozess so gut es geht rückgängig: Die »neuerliche Vereinzelung und Individualisierung« der Formen aktiviere wieder ihre »ursprüngliche Sinnhaftigkeit« – potentiell jedenfalls. Einzig der ganz konkrete Sinn selbst bleibt verschollen und weiterhin unlesbar. Die Aufnahme ornamentaler Strukturen in das Bildrelief bewirkt so »einen merkwürdigen Umschlag: Indem die Malerei, die auf die Darstellung von Inhalten verzichtet, sich der [...] Form des Dekors überlässt, gewinnt sie einen, wenn auch

chiffrierten Inhalt zurück«. Das Ornament kehre so zu seinen bedeutungsvollen »Ursprüngen heim«. Zu diesem Ergebnis kam der materialistische Philosoph Hans Heinz Holz schon zu Anfang der 1970er Jahre. (1972, 166) Holz kannte damals natürlich nur Kunstwerke bis zum Modernismus, wie etwa die *Züricher Konkreten* um Max Bill, der ausdrücklich Erwähnung findet. Holz ging von der Unterscheidung »strukturell« versus »dekorativ« aus und stellte Überlegungen dazu an, wie man den Begriff »Ornament« zeitgemäß bestimmen sollte. Immer wieder kam dabei zur Sprache, dass das Ornament »dahin umschlagen [kann], einen mitgemeinten Sinn zu evozieren«. Im Ornament läge stets ein »semantischer Überschuss« und es bestehe ein »atavistischer, meist unbekannter ›Hintersinn‹ fort«. (EBD., 144ff.) Bezogen auf die gegenstandslose Kunst der 60er und 70er Jahre klang dies wie eine unverhohlene Drohung. Natürlich wollten die Konkreten alles andere als bloße Ornamente malen. Ihnen ging es schließlich um selbst-evidente Bilder. Aber wohl möglich bestand trotz allem die Gefahr, die reine Malerei könnte doch noch von unerwünschten, gespenstischen Mysterien heimgesucht werden, die den Formen nicht ganz auszutreiben waren. Für den postmodernen Frank Stella diente dieser Umstand dagegen gerade dazu, einen produktiven, »narrativen« Neuanfang zu wagen. Lineamente können sprechen – aber nur potenziell.

Wenn Queequegs Tätowierungen also einen Code ohne Botschaft darstellen, dann antwortet Stellas riesenformatige, raumgreifende Malerei darauf mit einer ornamentalisierten Botschaft ohne Code. Das heißt: Die Ornamentfigurationen auf *Queequeg in his Coffin* würden wieder auf etwas hinweisen. Sie hätten eine latente, vielleicht widersprüchliche, unregelmäßige Botschaft, aber keinen Code, dem sie folgen würden. Für sie gäbe es weder eine Grammatik noch ein Lexikon, weil erst bei dem »schrägen« Umkopieren vom Buch aufs Aluminium ein völlig singulärer Zeichenzusammenhang mitentsteht, der nirgendwo sonst noch zu finden ist und der außerhalb des Werkes keine Gültigkeit hat.

Der sattgelbe Zeichenträger ist nicht so flach, wie es von Vorne erscheint. Er ist schild- oder »deckel«-förmig zur Mitte hin nach außen gewölbt und wird zum großen Teil von anderen Alu-Platten verdeckt. Außerdem ist er großformatig rechteckig einge-



Max BILL; Ohne Titel, Grafik, ca. 1960



schnitten. Da aber auch dieses »Fenster« größtenteils wieder überlagert wird, erhält man frontal wiederum nur einen kleineren Einblick in den Hintergrund. Was in dem Ausschnitt sichtbar wird, ist, mit etwas Abstand zur Wand, die hinterste Ebene – am ehesten die Zone, wo man früher einmal die flache Leinwand erwartet hätte.

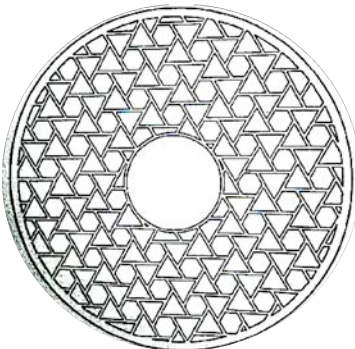


F. STELLA koloriert eine ausgewölbte schild- oder kuppelartige Ornamentform. (Tyler Graphics artist's studio, 1993)



Zu Gesicht bekommt man ein Stück von einer vermutlich ziemlich großen, bemalten Platte mit einem unregelmäßigen Umriss. Auf hellblauem Grund sind die Außenkonturen eines geometrischen Musters mit schwarzen Linien aufgezeichnet. Darüber existiert ein verschmierter brauner Farbschlamm, Spuren von Gelb und Rot-Orange.

Untersucht man das Phänomen genauer, fällt zunächst auf, dass es sich wiederum um irgendeines dieser kopierten Ornamentmuster des *Chinese Lattice* handeln muss. Das genaue Design ist unerkennbarer geworden und zusehends von Farbe überdeckt. Die nur teilweise ausgeführte, flüchtige Übermalung des angezeichneten Ornaments erinnert unwillkürlich an Ishmaels eigene Worte: Am Ende wäre es diesem Mysterium bestimmt, »im Verein mit dem lebendigen Pergament«, Queequegs beschrifteter Haut, »zu vermodern«.



Flächige Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design«. (DYE 1937)

»Grüne Frösche«, Labyrinth, »Flickerwerk«

Man sollte sich an dieser Stelle daran erinnern, dass Ishmael schon sehr früh eine ausführlichere Beschreibung von Queequegs Tätowierungen gegeben hatte. Im *Spouter-Inn* musste er sich ein Zimmer und

ein Bett mit dem damals noch furchteinflößenden Kannibalen teilen. Ängstlich hatte er ihn in der Nacht das erste Mal betrachtet.

»Ich war voller Ungeduld, sein Antlitz zu sehen, doch er hielt es eine Weile lang abgewandt, während er mit dem Aufschnüren der Sacköffnung beschäftigt war. Dies vollbracht, wandt er sich jedoch herum – als, gütiger Himmel! welch ein Anblick! Ein solches Gesicht! Es war von einer dunklen, purpurnen, gelben Färbung, hier und da mit großen, schwärzlich aussehenden Vierecken beklebt.

[...] Doch in ebendem Augenblick drehte er zufällig sein Gesicht so dem Lichte zu, dass ich deutlich erkannte, das konnten keine Heftpflaster sein, diese schwarzen Vierecke auf seinen Wangen. Das waren Flecken irgendeiner ungewissen Art. Zuerst wusste ich nicht, was ich damit anfangen sollte; aber bald kam mir eine dunkle Ahnung von der Wahrheit in den Sinn. Ich erinnerte mich an die Geschichte eines Weißen – ebenfalls eines Walfängers –, der, nachdem er unter die Kannibalen geraten, von ihnen tätowiert worden war. Ich zog den Schluss, dass dieser Harpunier im Verlaufe seiner fernen Reisen ein ähnliches Abenteuer erlebt haben musste. [...] Aber was dann sollte man mit seiner unnatürlichen Gesichtstönung anfangen, jenem Teil davon, meine ich, der um die tätowierten Vierecke herum und von diesen gänzlich unabhängig war.

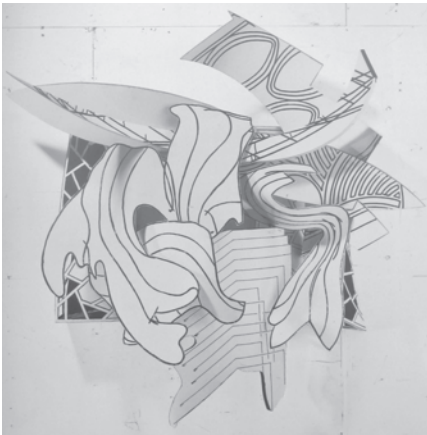
[...] Unterdessen setzte er sein Geschäft des Entkleidens fort und zeigte zuletzt Brust und Arme. So wahr ich lebe, diese verhüllten Körperteile waren mit den gleichen Vierecken wie sein Gesicht kariert; und auch auf seinem Rücken überall die nämlichen Vierecke. [...] Mehr noch, seine Beine waren sogar gemustert, als würde ein Trupp dunkelgrüner Frösche die Stämme junger Palmen hinaufeilen.

[...] Beim Erwachen des andern Morgens gegen Tagesanbruch fand ich Queequegs Arm in der liebevollsten und herzlichsten Manier über mich geworfen. Man hätte beinahe denken mögen, ich sei sein Weib. Die Steppdecke war aus Flickerwerk, voller verschiedenster kleiner buntscheckiger Quadrate und Dreiecke; und dieser sein Arm überall tätowiert mit einem endlosen kretischen Labyrinth von Zeichnung, von der keine zwei Teile einheitlicher Tönung waren [...]. dieser sein Arm, sag ich, nahm sich in jeder Hinsicht wie ein Streifen selbiger Flickerwerkdecke aus.« (MELVILLE 1851a, 29f., 36)

Bei Queequegs Ganzkörper­tätowierung scheint es sich um eine Mischung aus geometrischen und figuralen Motiven zu handeln. Die in Angriff genommene Übertragung auf den Sargdeckel war so oder so

ein kritisches Unternehmen. Es beinhaltet eine Ablösung der Zeichen von ihrem materiellen Grund und Medium, also eine Isolation vom ursprünglichen Träger. Dabei ist völlig ungeklärt, ob eine solche Operation der Übertragung vom Körper auf eine reine Fläche – wie bei den *Chinese Lattices* übrigens auch – ohne substantielle Einbußen gelingen kann. Der Bildgrund wird bekanntlich erst zum Grund, indem er sich im Akt der Bezeichnung selber mit sichtbar macht. Wenn der Bildgrund demnach das alles erst Bedingende ist, kann man nicht einfach davon absehen. Anderenfalls entstünde ein abstraktes und »körperlose[s] Ornament«, eine gleichförmige Abbildung ohne Kontext und ohne Berücksichtigung von Platzierung, örtlichen und praktischen »Zwängen« und der handwerklichen Gemachtheit. (FRANK 2001, 77)

Ein Großteil von Queequegs Tätowierungen bestand aus »schwärzlichen Vierecken«. Der Harpunier war »kariert«, die Beine bedeckt wie von einem »Trupp dunkelgrüner Frösche« und die Arme wie ein »Flickwerk« aus buntscheckigen Quadraten und Kreisen. Am Körper verformen und verzerren sich die Ornamente. Die Formen haben die



F. STELLA: Papiermodell, *The Dart*, Kap. 62

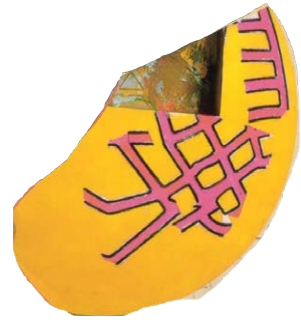
Eigenschaft, »aufzuweichen«. Sie sind in ständiger Bewegung. Was man davon in der Fläche abzeichnet, ist nicht mehr dasselbe.

Frank Stella baute *Queequeg in his Coffin* aus verschiedenen geschnittenen und gebogenen »irregular shapes« zusammen, die sich in den Betrachtterraum stülpen und ineinander winden. Diese Formkörper bestanden zunächst nur aus Papier und Pappe mit aufgezeichneten Linienmustern. Sie wurden im Atelier zusammenkonstruiert. Das fertige Modell ging dann an einen Fachbetrieb, der das Vorbild in zentimeterstarke Aluminiumformen umsetzte.

»Then each of the metal elements was returned separately to the studio and painted according to Stella's vision of how the entire construction would look when assembled. After the works were assembled Stella might make changes ranging from minor touchups to extensive repainting. Sometimes a piece might sit in the studio for months«. (LEIDER 1990)

Stellas Ornamentmuster sind also von Anfang an räumlich und an die Volumen der Alu-Formen gebunden. Sie wiegen und dehnen sich und »leben« mit ihren Trägern. Sie artikulieren ihren Träger mit, indem sie ihn bedecken. Mal bestätigen sie, mal konterkarieren sie seine Formungen. Zum Beispiel betont das kammförmige und nach rechts ab-

geschlossene Linienmuster oben rechts seine Nähe zum Schildrand; ebenso verhalten sich die angeschnittenen Vierecke weiter unten. Das Muster unterbricht sich hier, um nicht zu Nahe an den Rand zu kommen. Dort wo die gelbe Form selber nach links expandiert, längen sich auch die »Äste« des Gitters in die gleiche Richtung und öffnen sich.



Stellas Musterungen sind keine »körperlosen Ornamente«, so wenig wie die auf Ishmaels Leib. Und es sieht fast so aus, als ginge es gerade darum, der Malerei selbst das Körperhafte zurückzugeben. Ishmaels Gerede über Queequegs »Bodypainting« bietet eine schöne Folie dazu. Auch wenn man die Gegenstände der literarischen Erzählung – den halbtoten Queequeg, seinen Sarg, die Ornamente oder den Trupp Frösche – nie wirklich im Bild wiedererkennen können – das gegenstandslose Gemälde hätte doch an die Dimension der Malerei appelliert, die von der ästhetischen Moderne so vehement disqualifiziert worden war. Auch wenn es in der ästhetischen Erfahrung nie narrativ oder figurativ werden würde, bliebe das Bild auf diesem Wege auch nicht länger nur ungegenständlich.

Vielleicht war ja auch schon das weiße »Fliesenmuster« mit der unregelmäßigen blaugrünen Färbung auf *The Spouter-Inn* ein Hinweis auf Queequegs »buntscheckige« und karierte Gestalt gewesen. Nur, dass wir es bis jetzt ganz übersehen hatten, weil nach einem anderen Zusammenhang geforscht worden war. Diese Bildzone hätte dann etwas chamäleonhaftes. Sie würde sich ihrer narrativen Umgebung anpassen und das jeweils gelesene Terrain imitieren.



Das großformatige Metallrelief wiederum wird sehr wahrscheinlich nie eine Geschichte erzählen. Aber mit seinem ikonografischen Kapiteltext im Rücken kann es nun auch nicht mehr betrachtet werden, ohne dass Figürlichkeit und Narrativität im Raum stehen. Die raumgewordene Malerei thematisiert nicht zwingend das Erzählte, wohl aber das Erzählen Melvilles mit all seinen Exkursen und Eskapaden.

Gegen Ende seines Berichtes über die Art der Tätowierungen sprach Ishmael von Queequegs Arm. Dieser wäre »überall« versehen »mit einem endlosen kretischen Labyrinth von Zeichnung«. Ishmael benutzte hier, wie so oft, wenn er etwas nicht kannte oder ansonsten nicht richtig zu beschreiben vermochte, einen Vergleich oder eine Metapher. Er wählte ein anderes Bild für das, was er eigentlich wirklich sah. »Es erscheint einiger Maßen so wie... oder es erinnert an« und

»... all over with an interminable Cretan labyrinth of a figure«
(MELVILLE 1851, 43)

so weiter. Wenn er schließlich also die Tätowierungen als ein »kretisches Labyrinth« bezeichnete, verschob er das Phänomen, das er sah, in den Kontext der griechischen Mythologie. Er verwies auf Daidalos und nach Knossos auf Kreta, wo der Sage nach der Kreterkönig Minos herrschte. Jeder weiß, dass der Herrscher den schrecklichen Minotaurus in einem ausweglosen Labyrinth gefangen hielt. Das Ungeheuer war die Ausgeburt eines leidenschaftlichen Liebesakts, den Pasiphaë, die Frau des Minos, mit einem weißen Stier vollzogen hatte. Der Baumeister und Künstler Daidalos hatte vom König den Auftrag erhalten, dieses irrwegige Labyrinth zu erschaffen, um die Bestie, halb Tier, halb Mensch, zu bändigen. Als das verschlungene Bauwerk schließlich fertiggestellt war, verirrte sich Daidalos fast selbst darin. Mit »Labyrinth« bezeichnet man »ein System von Linien oder Wegen, das durch zahlreiche Richtungsänderungen ein Verfolgen oder

Abschreiten des Musters zu einem Rätsel macht. Labyrinth können als Bauwerk, Ornament, Mosaik, Pflanzung, als Zeichnung oder [R]itzung ausgeführt sein«.

Ishmaels metaphorische Anspielung auf das »endlose kretische Labyrinth« des Daidalos ist auch für die Arbeit von Frank Stella bemerkenswert.

Es ist nicht nur so, dass

Queequeg tatsächlich keinen Weg findet, die labyrinthischen Zeichenritzungen, die seinen Körper bedecken, zu entwirren. Die einfachste Art, diese Szene in einem postmodernen Wandbild wiederzugeben, kann auch darin bestehen, ein ebenso auswegloses Gebilde zu entwerfen. So wäre Stella der Daidalos der Postmoderne – ein Bildbaumeister, der mit *Queequeg in his Coffin* ein Labyrinth für das Auge geschaffen hätte: Ein Formengewirr und ein Drunter und Drüber, aus dem man nicht herausfinden kann, weil es keinen »roten Faden« mehr gibt.

Einen Hang zum Geometrisch-Labyrinthischen sieht man im Übrigen auch schon bei den ganz frühen *Black Paintings* am



Kretisches Labyrinth auf antiken Münzen in kreisförmiger und quadratischer Ausführung

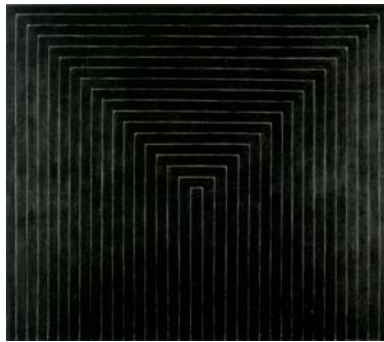


F. STELLA, Atelier-Fotografie mit *Black Painting Getty Tomb*, 1959, 213 x 244 cm

Werk. Die typischen dicken schwarzen Farbstreifen markieren die Wege, die der Pinsel auf dem Trägermaterial zurückgelegt hat. Dazwischen bleibt der offene, leinene Bildgrund in Form von schmalen, hellen Stegen stehen – »Grenzen«, in denen man sich bewegen kann. Die Größe und das Format von *Getty Tomb* zum Beispiel regeln sich alleine über die Anzahl der von Innen nach Außen expandierenden Streifen. Grundsätzlich könnten sich diese Streifen unendlich oft wiederholen. Das Werk könnte unendlich groß werden. Wie man auf der Fotografie sieht, malt Stella zwar von Außen nach Innen, aber im Erlebnis des fertigen Bildes wirkt alles genau umgekehrt: Es wirkt so, als könne es sich, ohne innere Komposition, durch bloße Reihung weiter nach Außen ausdehnen.

»... das Außen des Gemäldes zeigt sich als [...] das durch Abbruch eines potentiell und wesentlich unendlichen Fortgangs einer Iteration willkürlich Festgelegte.«
(MEINHARDT 1988, 57)

Die serielle Form als Ganze hat mit ihren gestaffelten Innengrenzen etwas labyrinthisches an sich. Der Titel der Arbeit lautet zwar nicht »Cretan labyrinth«, immerhin gibt er aber mit »Gettys Grabmal« einen Hinweis auf eine ebenfalls hermetische Architektur. *Getty Tomb* gibt es wirklich. Und zudem verweist der Titel, als kretischer Paratext, auch noch auf einen großartigen Daidalos der Moderne. Die Grabstätte *Getty Tomb* war 1890 von Louis Sullivan, dem Pionier der Hochhausarchitektur und des revolutionären Stahlskelettbaus, auf dem Areal des *Graceland Cemetery* in Chicago errichtet worden. In ihr ruht bis heute Carrie Eliza Getty, die Ehefrau eines reichen »Holz-Barons« aus Illinois. Sullivan selbst wurde 1924 ganz in der Nähe, aber weit weniger pompös, auf *Graceland* beigesetzt.



Links F. STELLA; *Getty Tomb*, 1959, 213 x 244 cm; rechts: *Carrie Eliza Getty Tomb*, 1890 by L. SULLIVAN, Graceland Cemetery, Chicago

Frank Stella muss von Anfang an den Plan gehabt haben, sein *black painting* auf *Getty Tomb* zu taufen. Es müssen verschiedene Aspekte gewesen sein, die den jungen Mann an Sullivans Architekturentwurf interessiert haben. Es fällt zum Beispiel sofort auf, dass das Format des Bildes ziemlich genau den Längen- und Höhenverhältnissen des Grabmals entspricht. In den Proportionen sind Gemälde und Bauwerk gleich, wenn man vom Sockel und dem überstehenden Gesims einmal absieht.

Es wirkt also nur so, als wären *Getty Tombs* Bildgrenzen das Ergebnis des »Abbruchs« einer beliebig fortsetzbar zu denkenden Reihung. Berücksichtigt man Sullivans Fassaden-Vorgabe muss man diesen ersten Eindruck nun korrigieren. Richtiger müsste man jetzt so formulieren: *Getty Tomb* zeigt sich als »das durch Abbruch eines potentiell [...] unendlichen Fortgangs einer Iteration willkürlich festgelegte«... und gleichzeitig sind *Getty Tombs* Außengrenzen notwendiger Weise so und nicht anders wie sie sind – also unveränderbar und unverrückbar determiniert –, weil sie das *Getty Tomb*-Mausoleum in Chicago exakt aufnehmen. Vielleicht besteht gerade darin die eigentliche Leistung des Bildes: das eine und das andere – kontingent und notwendig – zugleich sein zu können. Aber das ist noch nicht alles.

Es lassen sich sicher noch weitere recht evidente formalästhetische Korrespondenzen zwischen dem *black painting* und der Grabstätte finden. Interessant ist aber vor allem auch Sullivans Sandstein-Ornamentik oberhalb der glatten und unverzierten Wandquader. Der monumentale Halbbogen betont und überhöht die enge Pforte in den dunkeln Raum. Die Oktogon-Musterung mit Stern-Inlay mag im Kontrast zum schlichten Mauerwerk unterhalb auf Himmel und Jenseits verweisen. Der bloße Stein hat sich hier ins Symbolische geformt. Die materielle Oberfläche ist zum Schöpfungsgrund und Medium geworden und hat sich selbst zu Weiterreichendem transzendiert. Ohne die Ornamentzone würde man das Gebäude vielleicht auch für das Friedhofsklohaus halten können. Das ist aber nicht der eigentliche Punkt. Denkt man sich allen Dekor weg, würde das schwere Dach des Flachbaus so wirken, als drücke oder schiebe es die Wandzone unter sich einfach wie eine Schachtel ein. Dieselbe Wandzone mit der Ornamentalisierung erzeugt dagegen den genau gegenteiligen und semantisch erwünschten Effekt. Es wirkt nun, als würde das mächtige Abschlussgesims, durch unsichtbare Kräfte getragen, nach oben gehoben. Es lastet nicht, nun schwebt es eher.

Sullivan konnte sich auch gut ein Bauen ganz ohne Ornamentik vorstellen. Als zwingend sah er diesen Verzicht auf Schmuckformen

aber nicht an. Das Ornament hatte durchaus noch seine erläuternde Funktion. Man sollte sich nur vorher gut überlegen, ob man mit oder ohne »decorative system« entwerfen und bauen wolle. Im Grunde gehe beides, die dekorationslose Komposition des reinen Baukörpers und ebenso die stimmige Ornamentalisierung einer Architektur. Aber man müsse sich früh genug entscheiden. »Mass-composition and the decorative system of the structure« müssen unbedingt harmonisch und organisch auseinander hervorgehen und miteinander verwoben sein. Man könne weder nachträglich noch irgendeinen Stuck einfach irgendwo aufsetzen, noch an einem einmal stimmig verzierten Gebäude die Ornamente im nachhinein bedenkenlos abschlagen. Beides zerstöre auf die ein oder andere Weise die Architektur, die eine hohe Kunst sei. (SULLIVAN 1892, 81)

Die Frage, die sich der junge Princeton Absolvent Frank Stella zu jener Zeit stellte, lautete angesichts von *Getty Tomb* wohl ungefähr so: Wie könnte man ein Bild, ein substantielles neuartiges Werk, malen, das einerseits nur noch dekorierte, serielle bis labyrinthische Oberfläche ist, andererseits aber anspruchsvolle Malerei bleibt und nicht bloße Wanddekoration, nicht einfach nur aufgesetztes Ornament, ist? Wie schafft man es, ein »decorative system« mit einem revolutionären Gemälde zu verbinden, das in sich eine starke »structure« besitzt? – Oder anders gefragt: Wie kann ein Bild »willkürlich festgelegt«, beliebig also, und dennoch notwendig zugleich sein?

Eine Antwort hatte Sullivan mit *Getty Tomb* bereits gegeben. Bei ihm war das Dekorative maßgeblich mit der Struktur des Baukörpers verbunden geblieben. Diese Formel übertrug Stella auf seine experimentelle Malerei. Das scheinbar bloß dekorative Streifenmuster war hier nun zugleich substantiell für die Bildgrenzen, das Format und den gesamten »architektonischen« Aufbau des Werks verantwortlich.

Dies war die Geburtsstunde des *Shaped Canvas*, der unregelmäßig geschnittenen Leinwand, die ihr Aussehen und ihren Umriss dem Muster verdankte, das sie trug.



F. STELLA; *Quathlamba*, 1964, 455 x 198 x 6 cm. *Shaped Canvas*-V-Formen

So ist vielleicht die Architektur vom *Carrie Eliza Getty Tomb*, die Louis Sullivan damals entworfen hatte, nicht nur ein beeindruckendes Grabmal. Vielleicht ist sie auch die Geburtsstätte der *Shaped Canvas*-

Malerei Stellas. Diese frühen *Shaped Canvases* sind auch die Vorfahren und Urahnen der *Moby Dick*-Serie. Nur dass die freien Umrissformen und Oberflächenmuster sich im Laufe der Zeit immer weiter und weiter zu verselbstständigen begannen. Sie wurden zu *Eccentric Shaped Canvases* und noch verrückter bis schließlich ein gigantisches Bildrelief wie *Queequeg in his Coffin* daraus hervorgehen konnte – ein wahrer und auswegloser Irrgarten für das Auge, ein Meer aus Shapes und auf geheimnisvolle Weise wiederum ein Grab. Der zur Unkenntlichkeit transformierte Inhalt, den Melville der Malerei Stellas geliefert hatte, liegt hierin nun in transformierter Form bestattet.

Mit den Augen des Wahnsinns sehen

Diese Art abschweifender Gedanken hätten in analoger Weise auch vom Autor von *Moby Dick* stammen können. Sie entsprechen seinem ausschmückenden, die Gattungen durchforschenden Schreibstil, der mit soviel Beiwerk daherkommt und der doch trotzdem selbst immer

»Flickerwerk« bleibt. Aus dem gleichen Grund musste sich auch Ishmael des Öfteren zur Ordnung rufen. Er war ein leidenschaftlicher Beobachter und in der Geschichte auch extra dafür angeheuert, aus der Ferne vom Ausguck aus die Wale zu sichten. Manchmal aber schien er während seiner Reisebeschreibungen zu vergessen, dass er auch im Boot der Erzählung saß. Dann erinnerte er sich wieder seiner Doppelrolle. »Ich, Ishmael«, musste er sich aufrütteln, »war einer aus jener Mannschaft; meine Schreie waren in denen der übrigen aufgegangen; mein Schwur war mit dem ihren verschweißt worden.« (MELVILLE 1851a, 251).

Ahab sah in seiner, mehr oder weniger freiwillig, eingeschworenen Besatzung die »Räder [s]meines Willens« – Zahnräder nannte er sie, wobei er sich als »Zahnkranz« sah, in den alle Räder passten. So mechanistisch dachte er an dieser Stelle seinen Rachezug gegen Moby Dick, den gehassten Wal, der ihm vor langer Zeit im Zweikampf auf hoher See ein Bein »abgemäht hatte«.

»Jener Kapitän war Ahab. Und dann geschah's, dass Moby Dick, unvermittelt seinen sichelförmigen Unterkiefer unter ihm durchziehend, Ahabs Bein abgemäht hatte wie ein Schnitter einen Grashalm auf dem Feld.« »Aber wie dem auch sei, fest steht, dass Ahab, das wahnwitzige Geheimnis seiner unverminderten Besessenheit tief im Herzen verriegelt und verschlossen, die gegenwärtige Fahrt allein

Ishmael thematisiert seine drohende Unzuverlässigkeit als homodiegetischer Erzähler, indem er sich selbst – selbstreflexiv – daran erinnert, Teil der erzählten Welt zu sein.

»Ahab, der den Verlust seines Beines nicht verwunden, aber diese Verletzung auch nicht ausreichend ausdrücken kann.« (BAER 2001)

mit dem Vorsatz, mit dem einen, einzigen alles in sich einsaugenden Ziel angetreten hatte, den Weißen Wal zu töten.«
(MELVILLE 1851a, 259/b, 223)

Ahab führt schließlich dieses in seinem Herzen verschlossene Innere in einem theatralischen, Shakespeare'schen Monolog voller Selbstreflexionen auf. Am Anfang steht eine Regieanweisung:

»Sonnenuntergang (Kajüte, Am Heckfenster sitzt Ahab allein und blickt hinaus) [...]

»Oder gar, wie ein Häuflein Pulver stehen sie [die Mannschaft] vor mir und ich ihr Zündholz. Oh, wie bitter! dass, um andere zu entfachen, dieses Zündholz nicht verhindern kann, sich selbst zu verschwenden! Was ich da gewaget hab, hab ich gewollt; und was ich da gewollt hab, das tue ich! Sie halten mich für toll – der Starbuck tut's; und bin ich doch besessen, bin ich toll gewordene Tollheit! Jene wilde Tollheit, die nur ruhig [besonnen] ist, sich selber zu begreifen! Mir zur Prophezeiung war's, dass ich verstümmelt werden sollt'; und – Aye! Verlor ich dieses Bein. Nun prophezeie ich, dass ich den meinigen Verstümmeler verstümmeln werd. Nun werde also der Prophet mit dem Vollstrecker eins. Und das ist mehr, als ihr, ihr großen Götter, jemals wart. [...] Eisenschienen führen zu meinem ausgemachten Ziel, in ihrer Spur rast meine Seele ihre Bahn. Über abgrundtiefe Schluchten, durch der Berge geäderte Herzen, unter den Betten reißender Ströme – unbeirrbar stürme ich vorwärts! Nichts ist mir ein Hindernis. Nichts kehrt mich um von diesem eisernen Weg.«

(MELVILLE 1851a, 236/b, 205, kombinierte Übersetzung, js)

»I'm demoniac,
I am madness
maddened! That
wild madness
that's only calm
to comprehend
itself!
[...]

The path to my
fixed purpose is
laid with iron
rails«
(MELVILLE 1851,
171)

Der Unterschied zu den bisherigen Überlegungen zu *Moby Dick* und Frank Stella ist folgender: Hier erzählt nicht Ishmael, sondern Melville formuliert diese Selbstreflexionen seiner Ahab-Figur. Zwar stellt sich auch hier das Schreiben selbst aus, indem es formal eine »Exposition« zitiert, wie sie etwa bei Shakespeares *König Richard der Dritte* zu finden ist. Ansonsten reflektiert sich hier aber der fiktive Ahab in dieser Szene und offenbart innerhalb der Romanhandlung seine charakterlichen Deformationen, die das Ergebnis seiner traumatisierenden Verstümmelung sind. Unter diesen Umständen wird auch inhaltlich klar, welchen Sinn das Shakespeare-Format an dieser Stelle haben soll: Die Forschung

»GLOUCESTER: Von der Natur um Bildung [körperliche Gestalt] falsch betrogen,
entstellt, verwarlost, vor der Zeit gesandt in diese Welt des Atmens, halb kaum fertig gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend, dass Hundebellen, hink ich wo vorbei; [...] Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter kann kürzen diese fein beredten Tage, bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden und feind den eitlen Freuden dieser Tage.«
(SHAKESPEARE 1597, I. Aufzug, 1. Szene)

weiß seit langem, dass Melville seinen Ahab auf diese Weise in Analogie zu den tragischen Dramenkönigen des verehrten Dichters setzen wollte. So wird die literarische Form hier selbst bedeutungstragend.

Erstmals im Melville-Stella-Vergleich ist die kurze Szene also nicht narrativer Natur. Mit seinem Selbstgespräch kommentiert sich Ahab. Insofern handelt es sich um eine Art Metaebene. Und es stellt sich die Frage, ob und wie der postmoderne Maler auf diese Besonderheit reagiert haben mag. Wie ist die Logik seiner Arbeit *Sunset* zum Kapitel *Sonnenuntergang*? Was sieht man dem Werk von all dem an?

Ahab suchte selbst krampfhaft nach Ausdrucksformen und Bildern, um über sein irres Inneres und sein »ausgemachtes Ziel« sprechen zu können. Seine gewählte Bildlichkeit ist dabei wirr. Meist gilt sie wieder nicht länger als einen Satz oder Gedanken lang: zuerst mechanistisch mit Rädern und Zahnkranz, explosiv mit Pulverhäuflein und Lunte oder Zündholz, dann technizistisch mit Eisenschienen (und damit der Link zum Frontier-Mythos, der Eroberung des Westens der USA, die Railroads); am Ende ein Landschaftsbild, eine exzessive Fahrt der Seele durch Täler und Flüsse. Wer will kann nun in der Bildlandschaft und Werkwelt von *Sunset* erneut nach den Hinweisen auf Narration suchen und nach motivischen Transformationen angneln.



Rechts im Bild: F. STELLA; *Sunset*, 1990, Wandbild, Vinyl-Tafel, (*Moby Dick*-Serie, Kap. 37) Schrägansicht im Ausstellungsraum, Jamileh Weber Gallery, Zürich 1990.

Im Hintergrund: *Enter Ahab; to Him, Stubb* (*Moby Dick*-Kap. 29)



Darum soll es aber jetzt im Augenblick nicht weiter gehen. Ein anderer Punkt ist stattdessen auffällig. Einen »Tollhäusler« nennt Starbuck seinen Kapitän. Ahabs Metaphorik umgeht aber eine bildliche Einkleidung seines eigenen Wahnsinns. Es folgt kein: »Ich bin so wahnsinnig wie...« oder ähnliches. Ahabs eigene »madness« ist mit nichts anderem vergleichbar – nur mit sich selbst. Sie ist mit sich selbst identisch. »Madness maddened«! Ein wahnsinnig gewordener Wahn lässt sich nur aus sich selbst begreifen und erfassen. Die Steigerung, die aus einem »nur« Wahnsinnigen einen wahnsinnig Wahnsinnigen macht – »Raserei, die rasend ward!« (MELVILLE 1851b, 205) – scheint zugleich auch eine neue Unterscheidung einzuführen: Es sieht so aus als gäbe es einerseits einen »naiven« Unzurechnungsfähigen, der von seiner eigenen »Madness« nichts weiß und einfach nur verrückt ist. Dann aber gäbe es, andererseits, darüber hinaus so etwas wie eine »dämonische« Unzurechnungsfähigkeit, die, wie im Auge des Orkans, die Logik ihres eigenen Wahnsinns ganz genau durchschaut und auch versteht. Innerhalb des Wahnsinns gäbe es also so etwas wie einen selbstbewussten Wahnsinn, einen gesunden Wahnsinn und eine zurechnungsfähige Unzurechnungsfähigkeit. »Wilde Raserei, die besonnen ist, wenn sie sich selbst begreifen will!« (EBD.)

Melville lässt Ahab mit sich selbst sprechen. In merkwürdigen Bildern und dann über seine klare Irrheit. Dabei musste er folgendes beachten: Ahab sollte den »ungebändigten Wahnsinn selbst« aussprechen, »so wie er besteht und atmet, bevor er in den Netzen jener klassischen Vernunft gefangen und paralytisiert wird«. (DERRIDA 1964, 58, zu Foucault) Wer also dem wahnsinnigen Wahnsinn Ausdruck verleihen wollte, der durfte keine »normale« Sprache verwenden, die schon zum »Erfassen des Wahnsinns« benutzt worden ist. Ansonsten spräche nicht der »Wahnsinn selbst«, sondern man spräche »über den Wahnsinn« und nicht im Wahn. (EBD.) Ein abgebildeter Wahnsinn, eine schon zur Darstellung gekommene Irre, würde alles verfehlen. Benötigt würde

F. STELLA;
Sunset, 1989,
305 x 81,3 cm,
Mixed Media.
Diese Collage ist
das Vorbild für
die Wand-
malerei in der
Jamileh Weber
Gallery

»a consciousness
of madness, itself
the end of all
consciousness;
it is a conscious-
ness of a non-
consciousness,
a reflection on
madness from
the inside of
madness itself«.
(DE MAN 1969,
216)
Diese Denkfigur
wird bei Heinrich
v. Kleists
ironischen Ver-
fahren wieder-
kehren. Vgl. hier
S. 260)

»LEAR: Nein, ihr Teufel, ich will mir nehmen solche Rach' an euch, dass alle Welt – will solche Dinge tun – Was, weiß ich selbst noch nicht; doch solln sie werden das Graun der Welt. Ihr denkt, ich werde weinen? Nein, weinen werd' ich nicht. Wohl hab ich Fug zu weinen; doch dies Herz soll ehr in hunderttausend Scherben splintern, bevor ich weine. – O Narr, ich werde rasend!
[...]

EDGAR [zu Lear]: O tiefer Sinn und Aberwitz gemischt! Vernunft in Tollheit!
LEAR: Willst weinen über mich, nimm meine Augen...«
(SHAKESPEARE 1607, II. Akt, 4. Szene/ IV. Akt, 6. Szene)



der Zweidimensionalität, also in der Regel nebeneinander, an. Wenn es Überschneidungen gibt, zeugen sie eher von einem flächigen Übereinander – ganz im Sinne der Collage-Technik selbst – als von einer räumlichen, tiefenhaften Ausdehnung. Dieser Bildbereich bestätigt also die »flatness« des Mediums Wandbild. Die linke Bildhälfte dagegen setzt alles daran, in sich eine wirre Bildräumlichkeit und eine inkohärente, aber illusionistische Dreidimensionalität zu erzeugen. Da-

demnach eine Sprache *des* Wahnsinns. Aber auch Melville konnte die eigentliche Sprache des Wahnsinns nicht gestalten. Dafür war er zu normal und nicht verstümmelt genug. Er liebte sie sich bei einem anderen Irren aus, bei einem Herrscher, der in der Tragödie in den Wahnsinn fiel: bei Lear, dem König von Britannien. Indem Melville Ahabs Rede in dessen Sprachform kleidete, importierte und zitiert er eine hohe Tradition von »Tollheit« – eine »Tollheit«, in der »Sinn und Aberwitz« zugleich sich mischen.

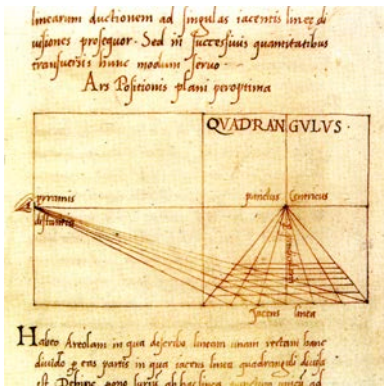
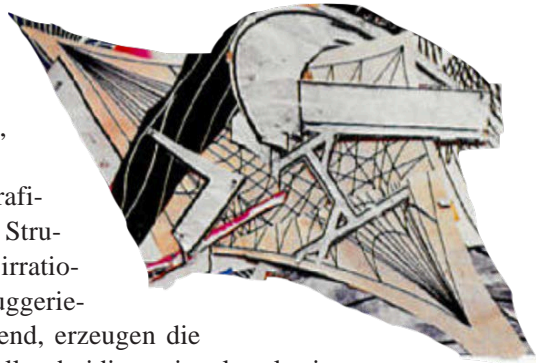
»Nimm meine Augen« sagt der wahnsinnige König Lear zu Edgar, der bei all dem Drama einen edlen Charakter besitzt. Man sollte diese Ausführungen zum Wahnsinn im Hinterkopf behalten, wenn man sich Stellas *Sunset* anzuschauen beginnt.

Der Besonderheit des Reflexionskapitels trägt diese Arbeit von Anfang an Rechnung. Innerhalb der *Moby Dick*-Serie ist *Sunset* selbst prominent hervorgehoben. Das Werk ist eine von insgesamt nur zwei ausgeführten, vollkommen flächigen Wandmalereien. Es ist kein monumentales Relief, sondern eine riesige, plane Vinyl-Tafel, die auf eine ebenfalls sehr große und flache Collage zurückgeht. Die ganze Arbeit wirkt von Anfang an in sich gespalten. Eine kantige, diagonal verlaufende »Schiene«, offensichtlich die Fragmente eines »Lattice Designs«, trennt das Bild in der Mitte in zwei gleichgroße Hälften. Die beiden Bildteile verhalten sich dabei antagonistisch zueinander. Die rechte Seite insistiert auf ihrer Flächigkeit und ordnet demzufolge ihre Linien und Formverläufe vorwiegend in

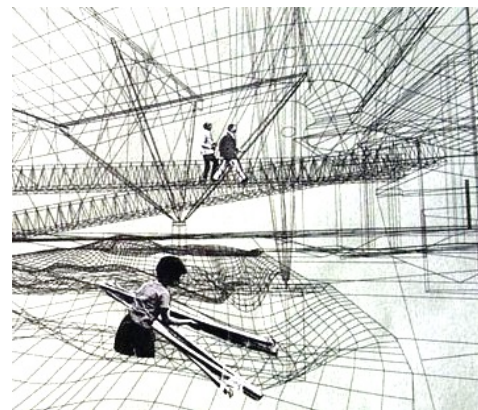
bei taucht auch die Bumerang- oder Sichelform wieder auf, die schon in *The Spouter-Inn* aus dem Bild gesprungen war. Allerdings hier nun als Abbild, als bloße räumliche Illusion dieser Form.

Im Wesentlichen sind es aber die grafischen, am Computer generierten Netz-, Strudel- und Gitterstrukturen, die hier einen irrationalen, gekrümmten, virtuellen Raum suggerieren. Obwohl auf der Fläche sich entfaltend, erzeugen die digitalen Hügel- und Wellenlinien virtuelle, dreidimensionale, plastische Raummodulationen und -krümmungen. (allg. GABNER 1996, 137ff.) Diese verzerrten dreidimensionalen Ein- und Ausstülpungen kennt man von den rechnerbasierten Architekturdiagrammen des »De-konstruktivismus«. (EISENMAN 1999) Kunstgeschichtlich erinnern sie an eine in den Exzess getriebene und wahnsinnig gewordene Spielart der Zentralperspektive. Gerade dieser Befund ist hier nicht unwichtig. Denn die entscheidende Errungenschaft, die mit der Erfindung der Zentralperspektive sichtbar wurde, war nichts weniger als »die Befestigung und Systematisierung der Außenwelt«. Fortan beherrschte das Subjekt den Raum und ordnete alle Dinge darin nach mathematischer Vernunft.

»[D]ie Entdeckung des Fluchtpunktes, als des »Bildes der unendlich fernen Punkte sämtlicher Tiefenlinien«, ist gleichsam das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst [und ist] ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre« zu begreifen. (PANOFSKY 1927, 115f.)



L.B. ALBERTI: *De Pictura*, 1436; Entdeckung der mathematische Zentralperspektive



B. TSCHUMI ARCHITECTS: *Le Fresnoy Art Center*, Computergeneriertes Architekturdiagramm, Collage, 2007

Insofern war ein zentralperspektivisches Raumgerüst, das die Renaissance entwickelt hatte, für Erwin Panofsky eine, wenn nicht die entscheidende, »symbolische Form«. In ihr war das grundlegend kodiert, was Max Imdahl später die »Idee einer garantierten Ganzheit« (IMDAHL 1987, 237) genannt hatte – eine Ganzheit, die im Übrigen für Ahab nicht mehr existierte, seit Moby Dick ihm ein Bein »abgemäht« hatte. Ahab war fortan Invalide. Und seine fehlende Ganzheit hatte ihn schließlich auch in den Wahnsinn getrieben.

Für Imdahl, einem ausgewiesenen Experten seiner Gegenwartskunst, war eines schon seit den 70er Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts klar: Frank Stellas *Nonrelational Art* verkehrte sich schleichend aber sicher immer weiter ins ganze Gegenteil zur abendländischen Perspektivkunst. In ihr drückte sich zusehends der tiefe Zweifel an einer »Befestigung und Systematisierung der Außenwelt« aus. Stellas Kunstschaffen wurde immer stärker zur »symbolischen Form« für ein Irrewerden: Die *Nonrelational Art* wurde immer irrationaler und »eccentric«! In ihr hatten die Kunst und die Welt gleichermaßen ihre wohldurchdachte und kalkulierte Systematik verloren, die auch in einer Interdependenz von Binnenformen und Bildformat ruhte. Nun hatten sich die Außengrenzen der Bilder exzentrisch verselbständigt. Es herrschten »irregular edges« und darüber ein überwuchernder, bunter

Dekor. Stellas Œuvre war zunehmend dominiert von einer rasanten Entwicklung von der »vollends durchschaubaren zu einer irrationalen Formkombinatorik«. (IMDAHL 1979, 264) Mit der *Nonrelational Art* war die Welt in das kritische Stadium des »Wirklichkeitsverlustes« eingetreten. (EBD., 237) Mit einem apodiktischem »tatsächlich« hatte Imdahl resümiert: »Tatsächlich« sei diese Kunstform als Ganze »symbolische Form« für die Unverfügbarkeit und Widerständigkeit der sinnfremden Welt« geworden. (EBD., 264)

»In beidem, in der Irregularität und Unbeherrschbarkeit wie auch in der konkreten Präsenz der Form- und Farbgegebenheiten beruhen die Aggressivität und Elementarität [...], eine sozusagen direkt-reale, fetischartige, gegen alle rationale und auch ästhetische Durchschaubarkeit sich behauptende Macht.« (IMDAHL 1979, 264)

Eingangs wurde es schon erwähnt und vielleicht hat das Ganze mehr mit Melvilles Ahab zu tun, als man sich bis jetzt vorstellen kann: Die lebenslangen, manchmal schon exzesshaft anmutenden Anstrengungen Stellas konzentrieren sich auf ein »auf Entrationalisierung der Form abzielendes Kunstwollen«. Dieses Wollen unterläuft andauernd und systematisch jede relational gesteuerte Malerei. Die *Nonrelational Art* betrachtet die Welt anders. »Nimm meine Augen«, sagt sie uns! Was sieht man dann in letzter Konsequenz? – »Welt als ein nicht zu Be-

wältigendes«, das selbst »zur anschaulichen Erfahrung« gebracht ist. (IMDAHL 1987, 237)

Mit den Netz- und Wellenlinien, die noch an die Raumkonstruktionen der Zentralperspektive erinnern, kehrt also auf der linken Seite von *Sunset* ein vager und destrukturierter illusionistischer Bildraum wieder. Aber wie auch immer man *Sunset* anschaut und wie sehr man Ahab, einen »Sonnenuntergang« oder eine »Kajüte mit Heckfenster« oder eine Lunte mit Pulverhäuflein sucht, das Bild ist wohl mit nichts anderem vergleichbar. Es spricht eher mit sich selbst. Dann etwa, wenn man die verstreuten Stücke eines weißlichen Bilder- oder doch Fensterrahmens sieht und in Erwägung zieht, dass diese ihre Gegenform in dem flachen, gelb-orangen Zickzack-Bogen auf der rechten Seite finden. Überhaupt fällt der Konflikt zwischen technischen Gittern links und den malerischen, von der Hand gezogenen Linien rechts auf. Die linke Hälfte des Bildes will dabei etwas sein, was sie nicht ist. Sie tut so, als ob die sie räumlich wäre. Sie ist die Nachahmung eines *Moby Dick*-Reliefs auf der planen Wand der Galerie in Zürich. Diese linke Bildhälfte ist die zweidimensionale Imitation eines Bildreliefs, das es nicht gibt. Sie ist illusionistisch, ohne eine Illusion zu zeigen. Wenn man so will, ist sie nichts anderes als die Illusion von sich selbst.



Man darf darüber hinaus auch nicht vergessen: Das Besondere der Züricher Ausführung von *Sunset* besteht darin, dass das Bild ein vergrößertes Abbild der Collage-Arbeit *Sunset* ist. Einer Collage sieht man ihr Gemachtsein immer an: »Mixed Media on Paper«. Das ist das Prinzip der Collage. Bei dem gemalten Wandbild ist das anders. Im Unterschied zur Collage ebnet sich in der Wiedergabe die aufeinander montierten Materialien ein. Die Grenzen der Formen mildern sich ab, weil sie nicht länger auf- oder gegeneinander stoßen, sondern nur dargestellt und nachgeahmt sind. Leichte Schatten muss man facen. Im Wandbild rekapituliert Stella sein eigenes Werk als Bild vom Bild.

Die Arbeit ist selbst nur ein langegezogenes, eben flächiges Rechteck und insofern eher traditionalistisch. Der Wahnsinn der aufgelösten Grenzen der Formen, der unklaren Umrisse, des Unverortbaren, die Tollheiten der dargestellten, der »depicted shapes« and figures spielen sich im Inneren ab. Vielleicht gibt es eine Bewegungsrichtung des Ganzen von rechts nach links. Aber warum schon? Alle Formen scheinen kalkuliert gesetzt, aber keiner weiß nach welchem eigenlogi-



schen, intuitiven, improvisierten und launischen Gesetz. Die versteckte nichtrationale Rationalität des ganzen Phänomens kennt, wenn überhaupt, nur ihr Urheber. Und er wird das Geheimnis mit ins Grab nehmen. Genauso hatte es auch schon Wassily Kandinsky getan. Dieser war nicht wahnsinnig geworden. Aber dessen Malerei war auch »von dem Zwange der inneren Notwendigkeit hervorgerufen« (KANDINSKY 1912, 55). Allerdings blieb diese dennoch meist ebenso unnachvollziehbar, wie jetzt der Stella.

Warum alles so ist, wie es ist, kann ansonsten niemand je sagen. Nur soviel ist klar: Das Unverständliche hält sich an das ihm vorgegebene Format und bleibt dabei im Rahmen. Es kennt seine Grenzen und reflektiert sie mit. All das ist bei den echten Bildreliefs der Serie nicht der Fall. Sie haben kein richtiges Format. Ihre ungefähre Größe bemisst sich an den Rän-



dern ihrer unkontrollierten Ausdehnung. In *Sunset* dagegen weichen die Linien den Bildgrenzen aus oder sie bestätigen den Seitenrand, so wie rechts oben im Bild. Vielleicht entspricht diese formatierte Raserei dem Wahnsinn, der seine eigenen Regeln kennt. Vielleicht ein komponierter Wahnsinn im gesunden Bildformat. Vielleicht ein gesunder Wahnsinn im komponierten Tafelbild.

Vielleicht auch nur eine verrückte Idee, den Wahnsinn als selbstwidersprüchliche Ganzheit malen zu wollen. Wer mehr über Ahabs »Raserei, die rasend ward«, wissen will, sollte sich noch eine ganze Weile entspannt den *Sonnenuntergang* ansehen oder unruhig vor der Wandmalerei auf und ab tigern.

In dem Wandgemälde dominiert das Weiß des Bildgrunds das Zentrum. Weiß ist in Melvilles Schrift die zentrale »Farbe«. *Moby Dick* ist der Weiße Wal. Ishmael beschäftigte diese »Weißheit« sehr. Eigentlich hatte er sogar vorgehabt, sie zu deuten.

»Die Weiße des Wals.

Was der Weiße Wal für Ahab war, wurde angedeutet; was er zuzeiten für mich war, bleibt bisher ungesagt.

Abgesehen von jenen Moby Dick berührenden offensichtlicheren Überlegungen, so allenfalls bisweilen in irgendeines Mannes Seele eine gewisse Unruhe hervorzurufen vermochten, gab es da einen anderen Gedanken, oder vielmehr ein ihn betreffendes nebulöses, namenloses Grauen, welches vermöge seiner Heftigkeit den ganzen Rest

zuzeiten vollkommen überspülte; und doch, so rätselhaft und dem Un-sagbaren denkbar nahe war es, dass ich bald mutlos bin, es in eine begreifbare Gestalt zu bringen. Es war die Weiße des Wals, die mich mehr als alles andere entsetzte. Doch wie kann ich hoffen, mich hier zu erklären; und dennoch, auf irgendeine trübe, tappende Weise erklären muss ich mich, andernfalls möchten all diese Kapitel nichtig sein.

Obschon [obwohl] die Weiße bei vielen natürlichen Gegenständen auf raffinierte Weise die Schönheit veredelt, als ob sie ihnen eine besondere, ihr eigene Reinheit verliehe, wie bei Marmor, Kamelien und Perlen; und obschon verschiedene Völker in irgendeiner Weise eine gewisse königliche Überlegenheit in diesem Tone bemerkt haben [...]; und obschon neben alle dem die Weiße mit der Bedeutung des Freudigen belegt worden ist [...]; und obschon eben dieser Farbton in an-

»Though« –
»obwohl«,
»obschon«
»obgleich«



F. STELLA: *The Whiteness of the Whale*, 1987 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 42), Mischtechnik auf Aluminium. 375,5 x 309 x 115 cm. Links: Ausstellungsansichten, Whitney Museum, New York 2015

deren irdischen Sinnbildern der Sympathien und Symbolisierungen zum Zeichen vieler anrührender, erhabener Dinge – der Unschuld der Braut, der Güte des Alters – gemacht wurde [...]; obschon [...] das tiefste Unterpfund der Ehre war; obschon die Weiße in vielen Erdgegenden die Erhabenheit der Gerechtigkeit [...] versinnbildlicht [...]; obschon sie sogar in den höheren Mysterien der hehrsten Religionen zum Sinnbild der göttlichen Makellosigkeit und Allherrschaft gemacht worden ist [...] – und doch, trotz all dieser aufgehäuften Verknüpfungen mit allem, das süß und ehrwürdig und erhaben ist, lauert da doch zuunterst in der Vorstellung von diesem Farbton ein unergründliches Etwas, welches der Seele grausigere Bestürzungen eingräbt als jene Röte, die am Blute entsetzt.«

»Dieses Unfassliche ist die Ursache, warum die Vorstellung des Weißen, wenn es aus freundlichen Beziehungen gelöst und mit etwas an sich Entsetzlichem gepaart erscheint, das Entsetzen bis zum höchsten Grade steigert.« (MELVILLE 1851a, 265f./b, 226)

**»...damit ein so gespenstisch-agenloses Bild
in seiner Seele aufsteigt?« (MELVILLE 1851b, 230)**

Im Kapitel *Über die Weißheit des Wals* war der Erzähler auf ein neues und bedrohliches Phänomen gestoßen. Nun ging es nicht um »madness«, sondern um »whiteness«. Dieses Mal war es so, dass es nicht gelingen wollte, die Bedeutung der Farbe »Weiß« – »die Weiße« – zutreffend zu verstehen. Und Ishmael fürchtete darüber hinaus zudem, dass es ihm nicht gelingen könnte, das ganze Ausmaß des Problems für den Leser verständlich zu machen. Er begann mit einer Aufzählung aller möglichen positiven »Sinnbilder«, mit denen Weiß kulturgeschichtlich »belegt« worden war. Allesamt wurden aber von einem relativierenden, das Verstehen der Bedeutung im vorhinein schon einschränkenden, »obwohl«, »obschon« eingeleitet.

Dem Leser bleibt nichts anderes übrig als »weiter zu lesen und die, durch das ›obwohl‹ bereits negierten, Bedeutungsverschiebungen des Signifikanten Weiß abzuwarten«. (PLOHR 2014, 3) So entpuppt sich die Krux von Ishmael Unternehmen: Indem er immer neue Beispiele für das anführte, was durch Weiß konnotiert werden kann, gelang scheinbar eine Fixierung der Referenzkraft von Weiß. Die Bedeutungen des Signifikanten verschieben sich in immer neue »Verknüpfungen«, weiten sich aus, bleiben aber konstant und affirmierend in einer positiven Bedeutungssphäre. Nur Ishmael wusste von vornherein, dass dies nur

ein Trugschluss bleiben musste. Unfassbares Entsetzen lösen nämlich dem entgegen diejenigen Fälle aus, bei denen sich etwas ohnehin schon Schreckliches in weißem Gewand zeigt – wenn es also noch dazu weiß ist. »Grausige Bestürzung« oder »panischer Schrecken«, letztendlich eben Unfasslichkeit, setzen dann ein, wenn sich Weiß auf dem falschen Träger befindet. »Grausige Weiße« herrscht dort, wo also im Grunde das Weiß sich selbst zu widersprechen gezwungen ist. Wenn es einer entsetzlichen Kreatur seine Bedeutungen leihen muss: Erhabenheit, Makellosigkeit und göttliche Allherrschaft zum Beispiel. Dann wird alles oxymoronisch. Es entstehen gegenseitig sich ausschließende Bedeutungen wie etwa »widerwärtige Milde«.

Die Weiße »kleidet« auch das »in Göttlichkeit«, was ein »gewisses namenloses Grauen erzwang«, bemerkte Ishmael. Die Träger, Kreaturen, konterminieren die Weiße. Wo sich die symbolische und die »lauernde«, natürliche Bedeutung widersprechen und »zur gleichen Zeit« in einer Gestalt existieren, endet jedes Verstehen-Können. Dieses »unfassliche« Zusammenreffen muss »den Menschen mit tödlichem Entsetzen erfüllen« und sprachlos machen. (MELVILLE 1851a, 228/b, 233)

Frank Stella könnte mit *The Whiteness of the Whale* dem Gedankenexperiment und der Farbtheorie Ishmaels ein Stück weit gefolgt sein. Im Zentrum des Bildreliefs befindet sich eine riesige groteske, glänzend-weiße Form. Sie wölbt sich in den Raum und überflügelt den ganzen Mittelteil des Werks. »Grotesk« wirkt sie deshalb, weil die geschwungenen Aluminiumteile in gewisser Weise eigenlebendig erscheinen.



Die Groteske war ein »komplexes Formgefüge, bei dem sich flächig-ornamentale und gegenständlich-illusionistische Elementen durchdrangen«. »Die Opposition von integrierendem, flächigem Ornamentmuster und partiell körperlichen Bildelementen begann die Wand widersprüchlich zu definieren: Form und Grund trennten sich, die Form wurde körperlich, der Grund verflüchtigte sich zur unbestimmten Raumfolie, vor der das ganze Gebilde freiräumlich zu schweben schien.« (BRÜDERLIN 1994, 335/2012, 108)

links: P. A. CERCEAU (1623-1710): Akanthus-Ornament-Groteske, Detail

»Aber es gibt andere Fälle, wo diese Weiße der ganzen zusätzlichen und befremdlichen Pracht verlustig geht...«

Weiße wird dann »dieses krönende Attribut des Schrecklichen«

(MELVILLE 1851a, 269)



Eigentlich ist die Grotteske eine Ornamentform aus Rankenwerk, die neben botanischen Formen auch fantastische, »pittoreske Misch- und Fabelwesen mit ihrer bacchantischen Begleitschaft« (BRÜDERLIN 1994, 335) enthält. Ebenso sind semifigurative Zwitterphänomene und surreal wirkende Metamorphosen möglich. Dazu gleich mehr. Blickt man aber zunächst nur auf Stellas imposante weißliche Oberfläche der umgrenzten Umrissformen, kann es durchaus vorkommen, dass man, wenn auch mit berechtigten Vorbehalten – »obschon«, »obgleich...« –, dass man dennoch Ishmaels erste Bedeutungszuschreibungen mitvollzieht: Vermutlich »veredelt« das Weiß tatsächlich die »Schönheit« der Alu-Shapes; und vermutlich assoziiert man etwas von »Reinheit«, »königlicher Überlegenheit«, »Erhabenheit« und »Unschuld«; und vermutlich überträgt sich etwas von »Göttlichkeit« und »Allherrschaft« auf das amorphe Gebilde...

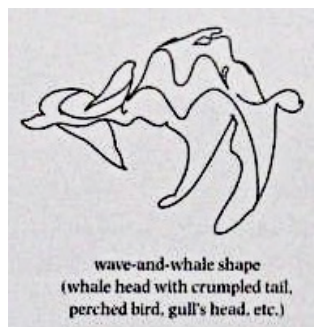


»Bestürzung« und »Röte, die am Blut entsetzt«?

Am Rande sei erwähnt: Stella hatte vorgeschlagen, diese im Zyklus oft auch gedreht und gespiegelt verwendete Umrissform z.B. als »whale head« anzusehen.

unten: F. STELLA: Studio Logbook, ca. 1987, Detail

... »und doch, trotz all dieser aufgehäuften Verknüpfungen mit allem, das süß und ehrwürdig und erhaben ist, lauert da doch zuunterst in der Vorstellung von diesem Farbton ein unergründliches Etwas, welches der Seele grausigere Bestürzungen eingräbt als jene Röte, die am Blute entsetzt.«



Wenn »die Vorstellung des Weißen« »aus freundlichen Beziehungen gelöst und mit etwas an sich Entsetzlichem gepaart erscheint«, komme es, so war Ishmaels Theorie, zum denkbar größten Entsetzen. Die Weiße werde »gespenstisch«; sie »glotzt« »uns an«. (MELVILLE 1851b, 226) Dieses Gespenstische

betrifft auch die Grotteske, weil in ihr wilde und fantastische Figuren »lauern« können.

In einem allgemeineren Zusammenhang hat der leider viel zu früh verstorbene Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher Markus Bröderlin immer wieder mit Nachdruck darauf hingewiesen, das Œuvre Frank Stellas müsse unbedingt vor dem Hintergrund der Ornamentgeschichte betrachtet werden. Es stehe in enger Parallelität zur historischen Entwicklung der Dekorations- und Schmuckformen und es verlaufe in ständiger Auseinandersetzung mit der »Bildwerdung des Ornaments«. Es sei sogar so, dass das Gesamtwerk des Amerikaners offensichtlich darauf hinauslaufe, selbst immer weiter zum Ornament zu streben. (BRÜDERLIN 1994, 329)

Wenn sich im hier betrachteten Bildrelief jetzt Form und Grund so trennen, dass die Form besonders »körperlich« wird und der Grund sich »verflüchtigt«, und wenn dabei ein »komplexes Formgefüge« herauskommt, »bei dem sich flächig-ornamentale und gegenständlich-illusionistische Elemente durchdringen« – wenn dem so ist, dann hätte Frank Stella in die Mitte von *Whiteness* ein groteskes Mischwesen voller Widersprüche gesetzt. Und dies müsste tatsächlich jeden Kunstwissenschaftler in eine gewisse Panik versetzen. Er wüsste nicht mehr, was genau er vor sich hat. Die heilige Weiße würde mit einer Trägerform und mit einer Gattung, der Grotteske, gemeinsame Sache machen, die für ihre »paralysierende« Wirkung berüchtigt ist. Vielleicht wäre auch schon das ganze Bildrelief eine einzige Grotteske, ganz ähnlich jenen »realplastischen Stuckdekorationen«, in denen sich die hintertriebenen oder »burlesken Formenspiele der Grotteske« (DERS., 1994, 339) sehen lassen. Wäre Stellas *The Whiteness* plötzlich die erschreckende Erfahrung einer »weltenlosen, vagabundierenden« »Überfülle« – das Erlebnis eines alles ausgelöscht habenden »Nichts«?

... »Und dennoch auf irgendeine trübe, tappende Weise erklären muss ich mich, andernfalls möchten all diese Kapitel nichtig sein.«

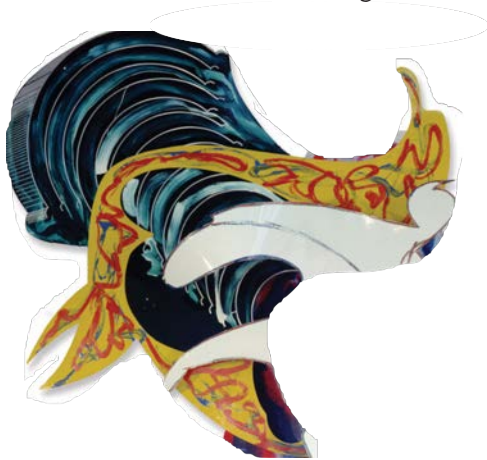
Links oben liegen zwei expressive Formen hinter dem großen weißen

»Die akompositorische, fraktale Konstruktionsweise Stellas konvergiert mit der Tendenz zur Stückelung von Realitätsebenen beim manieristischen Ornament. »Definiert man Labilität als ständige Bereitschaft zu allem«, schrieb Friedrich Piel, »so ist die Grotteske im höchsten Maße labil. Nun ist aber ihr Spiel [ein] hektisches Hin- und Her, Umklappen von Augenblick zu Augenblick«. Die Verschränkung von Widersprüchen führt zu einer Paralysierung der Wahrnehmung, die das Konstrukt einer ständigen Selbstaufhebung aussetzt. Frank Stellas Gefüge gleichen [...] der »weltlosen«, vagabundierenden Intention der Grotteske, die in der Überfülle auf die Erfahrung des Nichts zielt.«

(BRÜDERLIN 1994, 336/2012, 107f.)

Kurvengebilde im Vordergrund: eine nervöse rahmenförmige Lochform in Gelb mit rot-blauem Graffiti und eine nach links oben expandierende oder explodierende gebogene Umrissform in Dunkelblau-Grünlich-Schwarz. Zusammen verkörpern sie möglicherweise die bildimmanenten ›Reaktionen‹ auf das groteske Mischwesen im »weißen Gewand«. Sind sie vielleicht sogar Ausdrucksäquivalente für »grausigere Bestürzungen«?

»... Shapes [Formteile] mit abstrakten Mustern, deren figurative Rundungen und Ränder gerade soviel narrative Implikationen tragen, dass sie eine Geschichte beinhalten, ohne wirklich an die [konkrete, js] Handlung gebunden zu sein«. (WALLACE, 1993, 35; Übers. js)



»Gelb fordert Rotblau...« (GOETHE 1810)

Zu guter Letzt wäre das Formensemble im selben Moment auch noch Metamalerei, weil es Kandinskys (an Goethe orientierte) Farbtheorie noch einmal auf die Bühne zertr. Die Reinszenierung Kandinskys wäre hier freilich funktionalisiert, um eine fremde und bildexterne Geschichte, *Moby Dick* nämlich, weiterzuerzählen. Denn »[i]ch verlange von der Malerei, dass sie eine bewohnbare Illusion wird«, hatte Stella gefordert. (1994, 279) Melville ließ seinen Ishmael im Kapitel über »die Weiße«, wie gesagt, eine große Aufgewühltheit erleben. Könnte man diesen Zustand tatsächlich in einer solchermaßen übersteigerten Malerei ganz abstrahiert nur mit Hilfe der Farben und Formen wiederkehren sehen?

»Jedenfalls«, die meisten werden es sicher schon lange wissen: »spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck)«. Und »die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis)«. Und zudem bestehe, so Kandinsky, »eine tiefe Verwandtschaft bei Gelb und Weiß [...] ebenso wie bei Blau und Schwarz, da das Blau eine Tiefe bekommen [könne], die an das Schwarze grenzt«. Auch seien die Pärchen Gelb/Weiß und Blau/Schwarz »moralisch«, »vom inneren Werte her«, höchst unterschiedlich und gegensätzlich. Darüber hinaus besäße ein fast schwarzes Blau eine zerstörerische Kraft, die andere Farben in ihren Sog ziehe. (KANDINSKY 1912, 88)

»Entsetzt« und erschreckt Stellas Farb- und Formspiel alleine schon durch den Einsatz einer bei Kandinsky erborgten Farbpsychologie? – durch die intuitiven Gabe der Farben, dramatisch aufeinander zu wirken? Was hätte es damit auf sich, wenn *The Whiteness* eine Farb-Form-Theorie rekapitulieren und noch einmal zur Anwendung bringen wollte? Wie aufwändig reinszeniert das Wandrelief Traditionsbestände? Es gibt die herbeizitierte und instrumentalisierte Energetik der Farben,

ihre Wirkung in Verbindung mit Formen. Es gibt das Grotteske der Figurationen, den offensichtlichen Ornamentalismus. Und dann soll das Ganze im Zusammenhang mit einem großen »Story-Telling« stehen und Ishmaels verunsicherte Gedankenwelt sichtbar machen.

Alles sieht danach aus, als suche das riesige Bildrelief mit einem durchsortierten Instrumentenkasten nach einem Spielraum und nach einer unerreichbar scheinenden Synthese. Eine solche ist aber eben nicht in Sicht. Auch das sieht man dem Werk noch an. Es entstammt tatsächlich aus einem Form-Baukasten. Stellas Arbeiten sind additive Konglomerate aus einem vorab angelegten Formenschatz. Diesen stellen sie zugleich immer auch schon aus. *The Whiteness* zeigt ihre Mittel, wenn dem ›Inhalt‹ nicht nahe genug gekommen werden kann.

So wenig wie Ahab den weißen Wal erlegen und so wenig wie Ishmael der Bedeutung der Farbe Weiß Herr werden wird, genauso wenig wird es Stella gelingen, das Disparate zu synthetisieren. Der Zyklus widmet sich den Bedingungen der eignen unmöglichen Möglichkeit.

Ishmael aber dachte weiter über den tieferen Sinn der Farbe Weiß nach. Gerade war es noch die »übersinnliche Weiße«, welche in solchen »Maßen in Göttlichkeit kleidet[]«. Und dann sofort: »... obschon Verehrung gebietend zur gleichen Zeit ein gewisses namenloses Grauen« erzwingend. Der Erzähler räsonierte weiter und bemerkte nun eine noch zusätzliche Verkomplizierung. Nicht die schreckenerregenden natürlichen Träger, die »Gräulwesen«, die wider Erwarten in Weiß erscheinen – »der weiße Eisbär der Pole« oder der »weißgewandete Hai der Tropen« –, störten nun die unterschiedlichen positiven symbolischen Bedeutungen, sondern es war noch etwas Weiteres:

»Aber es gibt andere Fälle, wo diese Weiße der ganzen zusätzlichen und befremdlichen Pracht verlustig geht, welche sie beim Weißen Ross und beim Albatros schmückt. Was ist's, das beim Albinomenschen so eigentümlich das Auge abstößt [...] Es ist jene Weiße, welche ihn schmückt [...]. Der Albino ist so wohlgebaut wie andere Menschen – leidet keine wesentliche Ungestaltheit –, und doch macht ihn dieser bloße Gesichtspunkt allumfassender Weiße grässlich auf befremdliche Weise als die hässlichste Fehlgeburt. Woher mag das rühren?

[...] Ebenso wenig unterlässt es in mancherlei Dingen die allgemeine ererbte Erfahrung des ganzen Menschengeschlechts, Zeugnis abzulegen von der Übernatürlichkeit dieser Farbtönung. Es kann nicht recht bezweifelt werden, dass die einzelne sichtbare Beschaffenheit beim Anblick von Toten, welche den Zuschauer am meisten bestürzt, die darin verharrende marmorne Blässe ist; als wäre jene Blässe

in der Tat im Jenseits ebenso sehr ein Abzeichen von Bestürzung, wie die sterbliche Schreckensstarre es in dieser Welt ist. Und von jener Blässe der Toten borgen wir uns den ausdrucksvollen Farbton des Sterbegewands, in welches wir sie einschlagen. [...] alle Gespenster erstehen im milchweißen Nebel.» (MELVILLE 1851a, 271ff/b, 228ff.)



G. SANMARTINO: *Verschleierter Christus*, 1753, Cappella Sansevero, Neapel, Detail



Th. GÉRICAULT: *Das Floß der Medusa*, 1819, Louvre, Paris. Detail (siehe das Géricault-Kapitel oben)

Auch schon die Farbikonographie und symbolische Bedeutung selbst, die dem Weiß kulturell zugeordnet war, sind verunsichert, widersprüchlich und bei genauerer Überlegung nicht eindeutig. Zudem verschoben sich die kodierten Bedeutungen dauernd und schwankten »gleichzeitig« zwischen heilig und schaurig.

»To analyse it, would seem impossible.

»Wie soll sich der sterbliche Mensch dieses erklären? Es zu analysieren ist unmöglich. [...] Wir wollen's versuchen. Aber in Angelegenheiten gleich dieser spricht Gespür auf Gespür an, und ohne Einbildungskraft vermag kein Mensch einem anderen in diese Hallen nachzufolgen.[...]

...intensifying agent in things

Noch freilich haben wir die Zauberformel dieser Weiße nicht gelöst und nicht erfahren, warum sie mit solcher Macht auf die Seele eindringt; und seltsamer und weit verhängnisvoller – warum sie, wie wir gesehen haben, zur gleichen Zeit das bedeutungsvollste Symbol spiritueller Dinge, mehr noch, der Schleier selbst der Gottheit des Christenmenschen ist« »und dabei doch die zutiefst wirkende Kraft in den Dingen sein soll, die mehr als alles sonst den Menschen mit [fürchterlichem Schrecken] erfüllt.

... that there is such a dumb blankness, full of meaning...« (MELVILLE 1851, 193, 196)

Ist's, dass sie vermöge ihrer Unbestimmtheit [...]? Oder ist's, dass, da die Weiße in ihrem Wesenskern nicht so sehr eine Farbe ist als vielmehr die sichtbare Abwesenheit von Farbe und gleichzeitig die Verdichtung aller Farben; ist's aus diesen Gründen, dass da in einer weiten Schneelandschaft eine solche stumme [Leere ist, voller Bedeutung]– eine farblose allfarbige Welt ohne Gott, vor der wir zurückschrecken?« (MELVILLE 1851a, 271ff/ b, 228ff. kombinierte Übers., js)

Dass der »Wesenskern« des unbunten Weiß darin liegt, alle Farben zum Verschwinden zu bringen oder Möglichkeit aller Farben zu sein, ist ein allseits bekannter Topos der Farbtheorie und -physik und insofern eigentlich schnell abgehandelt. Interessanter wird es zu sehen, was Stella in *The Whiteness* daraus gemacht hat.

Denn »Whiteness« war für Ishmael am Ende »blankness«! Aber auch diese Leere sei voller Bedeutung, »höchst bedeutsam« (MELVILLE 1851a, 275), weil man auch darin noch eine gottlose Welt erblicken kann. An dieser Stelle hatte Ishmael das eigentliche Kardinalproblem benannt: Das Weiß (selber!, an sich!) ist nicht beschreibbar, weil es im Akt der Beschreibung immer schon von anderen Signifikanten überschrieben wird. Wie auch immer man es anstellen und wenden will: Weiß kann niemals Nichts – gar Nichts – die Abwesenheit von jeder Bedeutung, die reine Bedingung der Möglichkeit von Bedeutung bedeuten. Man kann Weiß nicht als »Grund« an sich, als absolute Nullstelle, sehen. Dazu hätte bei Ishmael »das große Schweigen« einsetzen müssen, wie Kandinsky es genannt hatte. Ein Aussetzen aller Verbalisierung, weil Weiß »jugendlich ist oder noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist«. (1914/1912)

Aber Weiß erschien Ishmael immer nur, wenn er schon darüber sprach. Weiß war nur markierbar, indem er es mit seinen Zeichen und Vorstellungsketten zudeckte und einzufärben begann mit seinen Verständnisansätzen. Da diese aber nie ganz treffend waren, schob sich die Referenz von Weiß im Verlauf der Bedeutungsformulierungen immer nur weiter auf.

Jede weitere Konnotation, die in dem »bleiweißen Kapitel über die Weiße« (MELVILLE 1851a, 274) aufgerufen wird, bewirkt umgehend, dass die Weiße an sich verschwindet und nicht mehr Weiß bleibt. Doch zugleich kann sich Weiß überhaupt nur zeigen, indem es schon angesprochen, beschrieben und gedeutet wird. Indem man es deutet, zeigt es sich, aber nur als selbst immer schon Verschwindendes. Indem Weiß sich in seine vielfältigen Deutungen zurückstellt, kommt es überhaupt erst als Ermöglichendes zur Erscheinung.

Damit steht es um Weiß wie um den Bildgrund selbst: »Man kann also sagen, dass das Weiß erscheint als das, was es ist, indem es verschwindet.« Als verschwindendes geht es ganz in seine jeweiligen Deutungen über. Weiß zeigt sich immer nur als sich Entziehendes. So ist das Weiß »die Kraft des Bildes«. (NANCY 2003, 20; abgewandelt.)⁹ Weiß offenbart sich also nur, indem es immer schon gedeutet ist, weil

»Seitdem
weiß ich, wel-
che ungeahn-
ten Möglich-
keiten diese
Urfarbe in sich
birgt.«
(KANDINSKY
1914)

⁹ Originalzitat zur Bestimmung des Wesens des Bildgrundes; vgl. hier zum *Floß der Medusa* S. 33.

man nicht hinter die »Geburt« zurückgehen kann. Im gleichen Zug hat es sich dadurch aber immer schon verborgen und entzogen. »Symbol all dieser Dinge war der Weiße Wal«, wird Ishmael schließlich befinden«. (MELVILLE 1851b, 234) Wie Moby Dick verbirgt sich das Weiß und Ishmael ist der verängstigte und aussichtslose Jäger der Weiße.

Aus besagten Gründen sprach Melville(?) auch davon, dass die Buchseiten, die Ishmael hier in der Fiktion anfüllte, um die Bedeutung von Weiß zu begreifen, eigentlich nichts anderes seien als eine einzige Kapitulationserklärung.

»Thou surrenderest to a hypo, Ishmael.« (MELVILLE 1851, 195)

»Du aber sagst, mir scheint, dies bleiweiße Kapitel über die Weiße ist nichts anderes als eine weiße Flagge, herausgehängt von einer feigherzigen Seele; du lieferst dich einer Hypochondrie aus, Ishmael.« (EBD. a, 274)

Wen der Text hier sprechen lässt, wer hier zu Ishmael spricht, irritiert. Es kann sein, dass Ishmael einen kritischen Leser seiner ziellosen Ausführungen imaginiert? »Du«, Leser, »aber sagst.« Vielleicht spricht hier der Text auch selbst seinen fiktiven Autor oder Sprecher an? Etwa im Sinne von: »Du lieferst dich einer nur eingebildeten Angst vor der Weiße aus, Ishmael«.

Aber wie dem auch sei, die berechnete oder unberechtigte Furcht vor der Wirkung der Whiteness, die Bedrohung, die von dem Fehlen der Farbe ausgehen kann, stellt sich auch dann, wenn man vor Stellas Arbeit tritt. Allerdings geschieht dies in anderer Weise. Dominierend ist nämlich hier der nicht minder irritierende Eindruck der Unfertigkeit des Werks. Der Hauptform fehlt noch die Farbe. Dafür verlaufen flüchtig gezogene Linimente über die Oberfläche, aus denen sich Binnenformen bilden. Von diesem angedeuteten Design nimmt man unweigerlich an, dass es noch grellfarbig hätten ausgefüllt werden sollen.



Ist der (beängstigende?) Eindruck der Unfertigkeit das bildgewordene »große Schweigen«, zu dem Ishmael nie vorgezungen war? Macht Stella evident, was Ishmael nicht erklären konnte? In der Un-

fertigkeit und dem offenen Grund des Bildes erklärt sich das Weiß ohne Worte als das, was es ist? »Weiß bleiben können nur die Flächen, die die Unbeschreibbarkeit von Weiß ausstellen.« (PLOHR 2013, 18)

Oder sehen wir in der weißen Kurvenform, die sich über die A-förmige Unterkonstruktion ausgebreitet hat, eben jenen Urakt der Malerei, den Kandinskys als »Geburt« angesehen hätte? Mit dem Ziehen eines ersten schwarzen oder farbigen Strichs ist der weiße Träger »bezeichnet« und für immer kontaminiert. Mit einer ersten Linie, einer ersten Differenz, ist die Weiße keine Weiße mehr, zugleich aber lässt diese erste Differenz auch das Weiß als Weiß erst miterscheinen.

Aber Vorsicht! Alles ist doch wieder anders, als es aussieht. Natürlich ist das Bild nicht in seinem Anfangszustand, sondern schon in sich selbst vollendet. Denn das rohe Aluminium ist genauso sorgfältig glänzend lackiert wie alle anderen plastischen Bauteile des Bildreliefs auch – aber eben nur in in sich differenzierten Weißtönen: »milky white« und »bone white«.

In Wahrheit ist es also so, dass *The Whiteness* seinen unfertigen und anfänglichen Zustand einem flüchtigen Blick nur vortäuscht. Ein perfektes Trompe-l'œil des unvollendeten Meisterwerks. Die vorgegaukelte Illusion der eigenen Unfertigkeit muss ironisch verstanden werden: Eine gemalte Lektion über »Abbozzo« und »Sprezzatura« – zwei der klassischen Begriffe aus der Geschichte der Ölmalerei, die im sechzehnten Jahrhundert entstanden als es noch um die »Bravour« des Künstlers ging.

Die frei aufgetragenen schwarzen und leicht farbigen Linien und Spuren der Stifte bestätigen oder korrigieren sich gegenseitig leicht. Sie erzählen von den Schwüngen der Skizzierarbeit. Sie tun damit so, als zeigten sie die lässig-schnelle Eleganz und die scheinbare Mühelosigkeit der Handschrift des Meisters. Sie täuschen nur vor, ein skizzenhaftes Umreißen, ein erster Entwurf und eine Anlage der Bildkomposition zu sein. Das Weiß gibt sich als Imprimitur aus, als »Pelle«, als Haut des Bildes und mediale Oberfläche und als unterste Malschicht. In Wirklichkeit ist alles aber, so und nicht anders, schon fertig und mit Klarlack versiegelt – »zum Eis der Pole gefroren«, hätte Ishmael gesagt.



»Zur Ironie gebildet« ist das Ganze auch deshalb, weil es an dem Punkt höchster Vollendung angelangt ist, aber einer besonders eigentümlichen Form der Vollendung und Perfektion: derjenigen nämlich, die sich ihrer eigenen vorgetäuschten Unvollendung bewusst ist und damit spielen kann. Indem diese Fläche ihren eigenen widersprüchlichen Ausarbeitungszustand mitanzeigt, bestreitet sich das Werk aber selbst, wie Friedrich Schlegel es formuliert hatte. Um sich selbst zu bestreiten, müsse jede »Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie der Poesie [Malerei der Malerei, js] sein«. (SCHLEGEL 1796f., 105) Dieser innere Zustand einer in sich selbst gebrochene Vollendetheit trifft im Übrigen eben auch auf Melvilles Text zu.

Zuletzt ist noch zu bedenken, dass Ishmael seine Deutungsversuche der Weiße bis jetzt noch nicht ganz abgeschlossen hatte. Im Kapitel ging es noch ein kurzes Stück weiter. Und dort hieß es dann:

»Und wenn wir jene andere Theorie der Naturphilosophen bedenken, dass alle anderen irdischen Farbtöne [außer Weiß, js] nur abgefeimte Täuschungen sind, nicht tatsächlich den Stofflichkeiten innewohnend, sondern nur von außerhalb ihnen auferlegt; so dass alle vergötterte Natur sich vollends anmalt wie die Hure, deren Lockungen nichts anderes bedecken als das inwendige Beinhaus. [Das Licht, diese...] rätselfhafte Schminke«. (MELVILLE 1851a, 275)

Worauf Ishmael hier anspielte, ist allgemein bekannt: Moderner formuliert geht es um folgende »naturphilosophische«, zunächst physikalisch-objektive Erkenntnis: Farbigekeit kann man nicht substantiell denken, sondern sie ist das Resultat,

»wenn unser Sehsystem den Sinnesreiz verarbeitet, der durch Licht verschiedener Wellenlängen auf der Netzhaut des Auges ausgelöst wird. [...] Die unterschiedlichen Farben von Objekten gehen überwiegend auf zwei Phänomene zurück: Zum einen auf das Aussenden (Emission) und zum anderen auf die Reflexion von Licht. [...] Das auf die Netzhaut treffende Licht verursacht – je nach Frequenz – eine Anregung der verschiedenen Zapfentypen. Die Kombination der Anregungen führt [im] Gehirn zu einem spezifischen Farbeindruck«.

Bei nicht selbst leuchtenden Körpern »entsteht« die Farbe dadurch, dass sie von Licht angestrahlt werden. Einige Anteile des Lichtes werden dann von den angestrahnten Körpern reflektiert, andere absorbiert.« (nach SCHANZENBACH 2008)

Insofern »malen« sich die Dinge durch Reflexion von Licht nur an und verführen uns durch diese »Täuschungen«. So beurteilte Ishmael den ganzen Vorgang. Farben gibt es nur, weil es Augen gibt, die für uns Wellenlängen zu den subjektiven Wahrnehmungseindrücken von Farben interpretieren. In Wirklichkeit, schloss der Erzähler daraus, lä-

ge »das Weltall gelähmt und aussätzig vor uns« ausgebreitet. Denn würde das Licht nicht gebrochen, wäre das Universum in einem »wesenlosen Weiß [ge]malt«. (MELVILLE 1851b, 234) Für Ishmael ist das Zusammenkommen von gebrochenem Licht und sehendem Auge keine von Gott und der Natur eingerichtete ›Vermählung‹ mehr, wie noch beim alten Goethe.

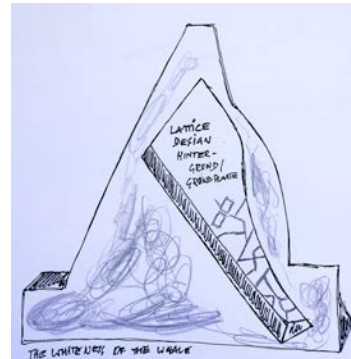
Melville hält es dagegen mit dem kühlen Analytiker Newton und nicht mit dem in Analogien denkenden Goethe. Mensch und Natur, Betrachter und die beobachtete Welt sind für ihn nicht untrennbar eins. Ishmael konnte seiner Wirklichkeit nüchtern gegenüber treten und skeptizistisch nach ihrem Sinn fragen. Dabei erwies sich das Ganze wohl als üble Mogelpackung. Was übrig bliebe, wenn man alles abgeschminkt ansehen könnte, wäre – hinter der Weiße – nur noch das »inwendige Beinhaus«. Dieses »inwendige Beinhaus«, das sind die Knochen und das Skelett, das dann enttäuschend unter der farblosen Haut hervorträte.

Whiteness besteht aus über- und ineinander montierten Aluminiumformen. Wenn man die bedeckenden Frontelemente abnehmen würde, ließe sich die dreidimensionale, A-förmige Unterkonstruktion des Reliefs mit hellblauen Außenseiten gut erkennen. Aber auch so ist die rot-weiße Grundplatte und das hellblaue Trägergerüst davor an einer Stelle gut einzusehen.

Wenn man sich von der Bildmitte ein Stück nach rechts stellt, sieht man, dass sich unten die große weiße Deckform ein Stück weit zurückgezogen hat und damit eine Art Schacht freigibt. Mit einer Volte umspielt sie diese kastenförmige Öffnung, die sich im Bildinneren diagonal nach links fortsetzt. Nach oben hin wird dieser Nischenraum dann schließlich wieder von der Weiße der Frontform abgedeckt. Der Nischenhintergrund ist mit fragmentierten Ausschnitten einer schwarz konturierten und in Rot-Weiß ausgeführten *Chinese Lattice*-Ornamentik überzogen.

»Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?« (GOETHE 1810)

»... cover nothing but the charnel-house within« (MELVILLE 1851, 198)



Ungefähre Konstruktionsskizze der A-Form im Hintergrund des *Whiteness*-Reliefs; js.



Wenn alles abgeschminkt ist, bekommt man dann hinter der Weiße das »inwendige Beinhaus«, das innenliegende Skelett des Bildreliefs zu Gesicht? Die Weiße der grotesken Form würde sich in diesem Gedankengang noch einmal anders darstellen. Sie wäre weder ein Hinweis auf Unfertigkeit, noch die Vortäuschung von Unvollendetheit. In diesem jetzigen Fall wäre nahegelegt, dass die weiße Oberfläche das Resultat eines Abschminkens wäre. Sie wäre das demaskierende Ergebnis, nachdem alles Angemaltsein »wie eine Hure« rückgängig gemacht wäre.

Aber wer weiß, was die Weiße in *The Whiteness* wirklich bedeutet?

»Wie soll sich der sterbliche Mensch dieses erklären? Es zu analysieren ist unmöglich. [...] Wir wollen's versuchen. Aber in Angelegenheiten gleich dieser spricht Gespür auf Gespür an, und ohne Einbildungskraft vermag kein Mensch einem anderen in diese Hallen nachzufolgen.« (MELVILLE 1851a, 271)

»Obwohl, obschon« – Ishmaels Überlegung, wie »gelähmt« alles aussähe, wenn es abgeschminkt vor einem stände – befreit von der »Tünche, gleisnerisch aufgelegt von außen« (DERS., 1851b, 234) – Ishmaels Überlegung lassen an dieser Stelle ein wenig an *Queequeg in his Coffin* denken. Der Abzug der Farbe von »der vergötterten Natur« erinnert an den »abgemergelten« Queequeg in seinem Sarg: »abmergelte, bis da wenig von ihm geblieben schien außer seinem Knochengerüst und den Tätowierungen«. (EBD. a, 672) In beiden Fällen handelt es sich um Schwundstufen der natürlichen Erscheinung. Und man könnte annehmen, dass die Abmagerung des heidnischen Harpuniers im Bildrelief sein Ausdrucksäquivalent im Ausbleichen des Rosas ins Weiße gefunden hätte.



Zwei mal die gleiche Shape-Form mit ihren Innenlinien.

links: *Queequeg in his coffin* (mit zusätzlichem Streifenmuster, das die Formgrenzen irritiert.

rechts: *The Whiteness of the Whale*

In beiden Fällen handelt es sich um das gleiche Formteil, auf dem sich der Vorgang des Entzugs abspielen würde. In *The Whiteness* besitzt die

Form eine Eigenlebendigkeit, mit der sie sich gleichermaßen nach links wie nach rechts orientiert. In *Queequeg in his Coffin* nimmt sie dagegen die Ausdrucksanmutung eines Absinkens an.

Es gehört eben zu den Konstruktionsprinzipien der Serie, dass Stella ein limitiertes Repertoire an Alu-Formen verwendet hat, das sich in immer neuen Konstellationen wiederholt und variiert. Für sich genommen kann man in diese einzelnen Formteile etwas hineinsehen oder es seinlassen. Direkte Denotationen besitzen sie nie.* Es gibt keine fertige Formsprache. Der »Sinn« der Werkwelt entsteht erst in der Differenz der benutzten Teile zueinander. Ihre möglichen Konnotationen erhalten die Elemente erst, wenn sie in einen bildimmanenten Zusammenhang und in Nachbarschaften zu anderen Shapes gesetzt werden – und, wenn die »geistige Mitwirkung des Betrachters«, »das Spiel der projizierenden Phantasie«, das Abwesende »heraufbeschw[ört]« und »mobilisier[t]«. (So schon GOMBRICH 1977, 206ff., ganz generell zur Mitwirkung des Rezipienten an der Illusionsbildung.)

Allerdings, »obgleich, obschon«, ist auch zu berücksichtigen, dass Ausführungen wie die obige viel zu allgemein gehalten sind. Sie verpassen schon wieder die »Phänomenologie der Phänomene«, weil sie sich nicht die Mühe machen, den konkreten Formprägungen und Sehansweisungen ganz detailliert nachzugehen. Ein extremes *close reading* wäre also am angebrachtesten. Einer der wenigen Kunstwissenschaftler, die sich dessen sehr bewusst sind, ist der am *School of Art Institute Chicago* lehrende James Elkins. Leicht verquer denkend, hatte Elkins darauf hingewiesen, dass ein solches *close reading*, diese besonders intensive Anschauung, »außerhalb der normalen Interpretationsbereiche liegt und in allgemeineren Darstellungen übersprungen [werde].«

»Kunsthistoriker und Kritiker schenken Gruppen, Typen, Folgen und Reihen von Markierungen wenig und einzelnen Markierungen praktisch keine Aufmerksamkeit.« Stattdessen »stellen wir im allgemeinen lieber Theorien über die Art der Markierungen auf als dass wir einzelne Markierungen untersuchen.« (ELKINS 2007, 115f./139)

Das stimmt sicher! Und diesem, zur kunsthistorischen Gewohnheit gewordenen, Fehler soll hier vehement entgegen gearbeitet werden. Aber wie sehr man sich auch müht, wie untersucht man *The Whiteness of the Whale* wirklich ganz genau im Detail, wenn man eigentlich schon weiß, dass es sich um ein nicht zu bewältigendes Bildrelief handelt. Und wenn man außerdem weiß, dass genau diese Unbewältigbarkeit die »symbolische Form« für eine nicht mehr zu bewältigende Welt sein könnte? – Ein Kontroll-, Ganzheits- und Weltverlust, der sich

(* auch wenn Stella das etwas anders sieht)
»semi-abstraction«
(STELLA/
WALLACE
2000, 29)

durch Melvilles Schreibstil in *Moby Dick* schon unübersehbar angekündigt hatte. »Und für all diese Dinge«, befand Ishmael mit dem letzten Satz des Kapitels, »war der Albino-Wal das Symbol. Verwundert ihr euch noch über die glühende Jagd.« (MELVILLE 1851b, 234)

»Obgleich, obschon«, wurde nicht gesagt, dass sich hinter der Weiße ein schräg liegender Nischenraum und das Gerüst des Bildreliefs auf-



täten. Schaut man schräg von der Seite in diesen halboffenen Bildraum hinein, kann man erkennen, wie sich dieser bauchig nach vorne erweitert. Verantwortlich für diese Ausformung ist ein im 90° Winkel sich frei herauschiebendes und nach hinten gerundetes Bauteil. Es bläht die weiße Hauptform von hinten in den Betrachterraum auf. Von vorne kann man dieses Reliefelement nicht sehen, weil die gebogene weiße Frontplatte darauf aufliegt und das Element dadurch komplett verbirgt. Von Innen betrachtet hat man es mit einem akribisch ausgeführten, großflächigen *Lattice*-Muster in schwarzen Konturen auf weißem Grund zu tun. Die Kreisornamentik ist komplex und verschachtelt. Und wieder lässt sich auch hier nicht entscheiden, ob alles schon

fertig oder doch erst nur vorgemalt ist.

Was bringt also der neugierige Blick in das »inwendige Beinhaus« des Werks, in den Bauch des Reliefs und hinter die zur Weiße abgeschminkte Fassade? Ornamental markiert ist dort das Herausschieben der Form selbst. Die Eigenkausalität der Formentfaltung als Ursache-Wirkungsprinzip. Das Herausdrücken zu zeigen, und dabei die eingefrorene Energie des Gemachtseins auszustellen, ist so, als hebe man in einer Autoshow die Kühlerhauben der Sportwagen an, um die Motoren zu präsentieren.

In seinen Vorlesungen sprach Frank Stella nicht explizit von seiner eigenen Kunst. Er dozierte lieber über Caravaggio. Dabei vermerkt er etwa, der eigensinnige Barockmaler habe immer »mehr spürbaren Raum zwischen seinen Figuren« schaffen wollen. (STELLA 1986, 38) Auffällig sei an den Caravaggios deshalb die immer wieder hervortretende »Inkongruenz des Bildraums«. (EBD., 52) Immer deuteten seine Gemälde darauf hin, »wie problematisch die Trennung des Bildes von der Oberfläche war«. (EBD.) Mit »Bild« war hier das figürlich Dargestellte gemeint. Bei weniger genialen Malern klebe das Figürliche tot auf der Leinwand. Aber anhand von Caravaggio erklärte Stella, wie sich das Vorgestellte schwingvoll von der leblosen Flachheit der Bildoberfläche abzuheben suchte. Stella sah in Caravaggios Malerei

den irrsinnigen Versuch, seine Figuren und das Bild selbst nach vorne ausbrechen zu lassen. Man habe manchmal das »Gefühl, dass das Bild sich drehen und gleichzeitig von innen nach außen stülpen will, etwa so wie eine zu einem Zylinder gebogene Spielkarte.« (EBD., 52)

Sieht man zum Beispiel in Caravaggios *Johannes-Bild* all die Sichel und Bögen und Kurven, fällt es einem wie Schuppen von den Augen: Stella setzte um und radikalisierte das, was er in den Caravaggios im Ansatz bewundert hatte: Das Gemalte tatsächlich nach vorne in den Realraum zu stülpen, war die Lösung. Mit ihr konnte es vielleicht gelingen, der *abstract art*¹⁰ in Amerika einen »erkennbaren Funken des Lebens« zurückzugeben. (STELLA in LEIDER 1990) Und alle sollten sehen, wie es passiert und gemacht ist. Es gehe nur noch darum, »ein echtes Raumgefühl zu vermitteln«, ohne jedoch aufzuhören zu malen. (STELLA 1986, 54). Ein bloß dargestellter Gegenstand konnte es nie wirklich in den Realraum schaffen. Aber die Geste, der Schwung und die Formen selber hätten eine Chance. Es würde dann schon ausreichen, wenn sich der Betrachter dazu einen Gegenstand mitdenken würde. Schließlich gehe es darum, mit Visionen zu sehen.



CARAVAGGIO: *Johannes der Täufer*, 1602,
129 x 95 cm, Öl auf Leinwand, Rom

¹⁰ Statt »abstraction«, wie es im engl. meist heißt, wäre der dt. Begriff »Konkrete Kunst«, bzw. »ungegenständliche oder gegenstandslose Kunst« hier treffender.

»... schwindelerregende referentielle Verirrungen«

Auch auf die Gefahr hin, sich inzwischen zu wiederholen: Ahab suchte also fanatisch nach dem, was hinter dem Namen und der Bezeichnung »Moby Dick« steckte. Ishmael dagegen forschte vergeblich nach Bildern, Zeichen und nach Bedeutungen. Der Wunsch zu töten und das Verlangen die fliehenden Zeichen zu deuten, verlaufen parallel. Dahinter verbirgt sich das immanente selbstreflexive Problempotential des ganzen Romans. Melvilles Text stellt aus, dass er die Welt (den Wal) nicht mehr am Stück, kontinuierlich, kohärent, in sich geschlossen (relational!) – quasi zentralperspektivisch! – darstellen kann. Der Roman ist selbst ein Patchwork. Auf der poetologischen Ebene »verwandelt sich der Text selbst in *Moby Dick*«. Er unterbricht sich unentwegt, alles verschiebt und verunsichert sich immer von neuem. Die Handlung kommt nicht voran und der Leser ist zum Warten verdammt. Immer wieder entgleitet und entrinnt die Schrift dem Leser »und erst in seinem Entrinnen wird die [sich immer weiter aufschiebende] Erzählung von einer Jagd möglich gemacht.« Die Erzählung erzählt auf diese Weise von ihrer eigenen Unmöglichkeit. Die Arbitrarität und die fließende Prozessualität von Signifikantenketten treten als Bedingungen des Erzählens vor das Erzählte (PLOHR 2014, 2ff.) und stören es.

Ishmael:
»alles ist dazu
verdammt,
Stückwerk zu
bleiben...«

Für Melville wird der Walfang zum Bild für die »Suche nach einer Bedeutung, die sich nie ganz fixieren lässt und durch den unerwarteten Angriff des Wals im Nichts verläuft«. (BAER 2001) Der Roman endet mit der finalen Begegnung mit Moby Dick, die zum Untergang führt. Das Bildrelief, das zum Endkampf mit dem Weißen Wal gehört, fiel nahezu exakt genauso groß aus wie Géricaults *Floß der Medusa*. Es

misst knapp sieben mal fünf Meter und springt noch dazu ein Meter siebenzig in den Realraum vor. Die Arbeit trägt natürlich den Titel des letzten Kapitels im Buch: *The Chase – Third Day*.

(Abb. links)





F. STELLA: *The Chase – Third Day* (Moby Dick-Serie, Kap. 135), 1989. Mischtechnik auf Aluminium. 695 x 481 x 174 cm. Zwei Mal das gleiche Bildrelief. Vorhergehende Seite: Aufnahme in Stellas Werkstatt 1989, oben: heutige Hängung vor anthrazitfarbenem Wandhintergrund, Specogna-Immobilien, Kloten, Schweiz. Foto: J. Stöhr. Zur Rolle der Wandfarbe vgl. hier S. 208.

Der Kampf – dritter Tag. Ahab: »Aye, er jagt mich jetzt; nicht ich ihn; das ist schlimm. [...] Wir sollten ihm bald begegnen.« [...]

›Stirne gegen Stirne begegne ich dir dieses dritte Mal, Moby Dick.«

›Plötzlich schwohlen die Wasser um sie herum in weiten Ringen; dunteten dann schnell hoch, als glitten sie seitwärts von einem untergetauchten Eisberg herab, welcher geschwind zur Oberfläche aufstieg. Ein leises, rumpelndes Geräusch war zu hören; ein unterirdisches Summen; und dann hielten alle ihren Atem an; als, überzogen von nachschleppenden Seilen und Harpunen und Lanzen, eine gewaltige Gestalt der Länge nach, aber schräg aus der See herausschoss. Umwallt von einem dünnen, fallenden Schleier aus Dunst, hing sie einen Moment lang in der Regenbogenluft; und fiel dann stampfend zurück in die Tiefe. [...]

›Gib ihm!«, rief Ahab den Ruderern zu, und die Boote schnellten vor zum Angriff [...].

und als der Wal, von ihnen davonschwimmend, kehrtmachte und eine ganz Flanke sehen ließ, als er wiederum an ihnen vorbeischoss;

in dem Moment stieg ein schneller Schrei auf. Rundum am Rücken des Fisches festgemacht; gefesselt in den Windungen über Windungen, in welchen der Wal während der vergangenen Nacht die Wicklungen der Leinen um sich herumgewirbelt, war der halbzerfetzte Leib des Parsen zu sehen; sein schwarzes Gewand in zerschlissenen Lappen; seine geweiteten Augen voll auf den alten Ahab gerichtet.

Die Harpune sank ihm aus der Hand.

›Genarrt! Genarrt!‹ – indem er einen langen dünnen Atemzug tat – ›Aye, Parse! ich seh’ dich wieder. – Aye, und du gehst mir voraus; und dies, dies also ist die Bahre, welche du versprochen habest.‹«

(MELVILLE 1851a, 794ff.)

Mitten in der Erzählung vom tobenden Kampf mit Moby Dick machte Ahab eine äußerst beunruhigende Erfahrung. Die schnellen Ruderboote waren seitlich vom Schiff abgelassen und besetzt worden und Ahab stand vorne in seiner Schaluppe, bereit zu töten. Was er dann aber am auftauchenden Wal sah, zwang ihn zu einer plötzlichen semiotischen Operation. Er war mit einem Mal zu einer fundamentalen Revision seiner Lesart einer Prophezeiung gezwungen. Auf dem Walrücken gefesselt, in Seilen verheddert, war gerade jetzt der kurz zuvor im Meer schon versunkene Parse Fedallah wieder aufgetaucht.

Dieser Parse war ein mysteriöser Heide gewesen, der an Bord das Feuer angebetet hatte. Man muss wissen, dass es im einhundertsiebzigsten Kapitel des Nachts zu einer kurzen Prophezeiungsszene zwischen Ahab und dem Parsen gekommen war. Dabei hatte Fedallah Ahabs Schicksal vorausgesagt. Wie der antike König Krösus missdeutete Ahab die orakelhafte Ankündigung des Parsen dort noch zu seinen Gunsten. Gehen wir zurück zu diesem Dialog:

›Jäh fuhr Ahab aus dem Schlummer und sah sich Aug in Aug mit dem Parsen [...]. ›Ich habe es wieder geträumt‹, sagte Ahab.

›Von den Totenbahren geträumt – hab ich dir nicht gesagt, alter Mann, dass weder Sarg noch Bahre dir beschieden ist? [...] Ich sagte dir, alter Mann: Nicht eher kannst du auf dieser Reise sterben, als bis du mit deinen leiblichen Augen zwei Bahren auf dem Meere siehst – die erste nicht von Menschenhand gemacht, und das Holz der anderen muss in Amerika gewachsen sein.‹

›Ja, ja, ein wunderliches Bild fürwahr, Parse – eine Totenbahre mit samt Federschwingen, die über den Ozean treiben mit den Wellen als Sargträgern. Ha, ha! Das werden wir sobald nicht sehen.‹

›Glaub's oder nicht – du kannst nicht sterben, ehe du's gesehen hast, alter Mann.«

›Und wie heißt der Spruch über dich selbst?‹

›Auch wenn's zum Letzten kommt, ich gehe dir voran als dein Lotse.‹

›Und bist du so vorausgegangen – wenn's je geschieht – dann musst du mir noch einmal erscheinen, ehe ich dir folgen kann – war's nicht so? Wohl denn, wenn ich alles glaubte, wo du sagest, oh mein Lotse! Ich habe hier zweifach Unterpfand [Versprechen], dass ich noch Moby Dick erschlagen und dieses überleben soll.«
(MELVILLE 1851b, 572f./a, 700f. kombinierte Übers., js)

›I have here two pledges«
(MELVILLE 1851, 469)
hier besser:
›zwei Versprechen«, js

Zu spät, dem Ende ganz nahe, musste Ahab plötzlich einsehen, dass ihm ein gravierender Fehler unterlaufen war. Dieser Irrtum hatte darin bestanden, die wahre Bedeutung der zurückliegenden Weissagung wortwörtlich(!) verstanden zu haben. Wie sich nun herausstellte, hätte er sie stattdessen besser metaphorisch(!) auffassen sollen. Ob indessen dieser Fehler tatsächlich vermeidbar gewesen wäre oder ob er unvermeidbar war – »ob nun«, »oder ob's irgendeine unterschwellige Arglist oder Heimtücke von ihm war: wie immer es in Wahrheit war« (EBD. a, 801) – ob also die Fehllektüre des orakelhaften Satzes von den »zwei Totenbahnen auf dem Meere« hätte vermieden werden können, bleibt fraglich.

›whether [...] or whether [...] whichever was true« (EBD., 531; so sinnierte der Erzähler)

Ahab stellte sich probeweise die Zusammenhänge im wörtlichen Sinne vor Augen: eine tatsächliche Totenbahre auf der See. Den Satz buchstäblich zu verstehen, ergab aber nur ein unsinniges Bild ohne eine vorstellbare Referenz in der Welt. »Ein wunderliches Bild fürwahr«, hatte er geurteilt und triumphierend hinzugefügt: »Ha! Einen solchen Anblick werden wir so schnell nicht zu Gesichte kriegen« (EBD. b, 572)

Der Text selber aber hatte die undurchsichtige Figur des Parsen dazu benutzt, einen Satz zu erzeugen, der sowohl wörtlich wie auch metaphorisch verstanden werden konnte.

›... bis du mit deinen leiblichen Augen zwei Bahren auf dem Meere siehst...« (EBD., 572)

Die Ereignisse, die der Text darauf folgend auf seiner innerdiegetischen, narrativen Ebene geschehen lässt, führen Ahab sodann vor Augen, dass die Aussage des Parsen rhetorisch und bildlich gemeint gewesen war. Der Wal wie eine weiße Totenbahre!

Ahab fühlte sich von der Sprache auf diese Weise »genarrt«. Wie sich nun zeigte, war dem Satz nicht anzusehen gewesen, was »immer

er in Wahrheit war«; ob er also wörtlich oder figurativ hätte verstanden werden müssen. Ahab hatte sich spontan für ein wörtliches Verstehen entschieden. Er hätte die Äußerung aber genauso gut metaphorisch deuten können. In Wirklichkeit wäre zu diesem Zeitpunkt sogar gar nicht logisch zwischen den beiden Bedeutungsebenen zu entscheiden gewesen. Paul de Man hatte immer wieder darauf hingearbeitet: Die Struktur der Sprache selbst sei es, die eine solche Entscheidung unmöglich mache und immerzu vereitele.

»Worauf es ankommt, ist dies: Ein vollkommen klares syntaktische Paradigma [eine grundsätzliche linguistische Anordnung] erzeugt einen Satz, der mindestens zwei Bedeutungen hat [...]. Es ist nicht so, dass es einfach zwei Bedeutungen gäbe, eine buchstäbliche und eine figurative, und dass wir nur zu entscheiden hätten, welche von beiden in dieser bestimmten Situation die richtige wäre.« Stattdessen sei es unmöglich, »mit Hilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise zu entscheiden, welche der beiden Bedeutungen, die miteinander inkompatibel sein können, den Vorrang hat.« So »eröffne[n sich] schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrungen« (DE MAN 1979c, 39f.)

Indem der Text Ahab nun den figurativen Sinn der Aussage des Parzen vorführt, insistiert er seinerseits auf einer eindeutigen, jetzt bildlichen Lesart des Satzes. Der alte Mann reagierte darauf eigensinnig: Er räumte den figurativen Doppelsinn der Äußerung ein:

»...dies also ist die Bahre, welche du versprochen habest«.

Aber vielleicht hatte sich der Text an dieser Stelle auch nur versprochen und aus Versehen die figurative Ebene des Satzes geltend gemacht. Denn gleich darauf beharrte Ahab weiterhin auf seiner buchstäblichen Lesart:

»But I hold thee to the last letter of thy word.« (MELVILLE 1851, 530)

»Doch ich nehme dich beim Wort bis zum letzten Buchstaben. Wo ist die zweite Totenbahre?«. (MELVILLE 1851a, 800)

Es sieht danach aus, als würde Ahab hier nun von einer neuen Annahme ausgehen. Einerseits könne ein Satz offenbar tatsächlich zugleich eine wörtliche und eine figurative Bedeutung besitzen. Und tatsächlich ergäben sich daraus die aufgetretenen »referentiellen Verirrungen«. Aber andererseits sei darüber hinaus nun auszuschließen, dass genau dieser selbige Satz zudem noch eine weitere, zweite bildliche Bedeutungsebene besitzen könnte. Ahab konnte nichts Weiteres erkennen, was *wie* eine »zweite Totenbahre« aussah.

Hält man hier einen Moment inne, könnte man also feststellen: Während Ahab auf der Ebene der Binnenhandlung und der erzählten Zeit

mit dem Wal rang, scheint dagegen auf der Textebene für den Ausgang des Kampfes und des Romans entscheidend zu sein, ob die Prognose des Parsen wörtlich oder metaphorisch zu verstehen war. Im ersten Fall würde Ahab siegen, im zweiten Moby Dick. Der Text selbst scheint noch damit zu kämpfen, welcher Lesart der den Vorrang geben sollte – die wortwörtliche und die bildliche Bedeutungsebene ringen miteinander. Sie streiten um Sieg oder Niederlage.

Ahab schrie, mitten im größten Getümmel, ganz explizit die Frage nach einem wörtlichen oder bildlichen Verständnis aufs Meer hinaus. Noch war nichts entschieden. Der Text hatte während der Beschreibung des Kampfablaufs bisher noch kein zweites metaphorisches Bild einer Totenbahre produziert. Stattdessen ließ er Ahab weiter die Bedeutungsebenen durcheinander werfen.

»... kein Sarg und keine Totenbahre können mir gelten: – und Hanf allein kann mich umbringen! Ha! Ha!« (EBD., 799)

Für den alten Seebären wurden die referentiellen Verirrungen im dramatischen Geschehen größer. Eben noch hatte Ahab auf der wörtlichen Bedeutung des Gesagten bestanden. Nun, da die bedrohliche metaphorische Auslegung erste Gestalt genommen hatte, klammerte er sich selbst an die bildliche Bedeutung eines einzigen Wortes. Denn der Parse hatte damals noch eine zweite kurze, aber ebenso mysteriöse Aussage getroffen:

»Nimm noch ein weitres Unterpfang, Alter«, sagte der Parse, während seine Augen aufleuchteten wie Feuerfliegen im Duster: – »Hanf allein kann dich töten.«

»Der Galgen, meinst du. – Dann bin ich unsterblich, zu Land und zur See!«, rief Ahab mit einem Hohngelächter.« (EBD., 701)

Der Kapitän zog in diesem Fall die wörtliche Bedeutung von »Hanf« überhaupt nicht in Betracht. Er erkannte sofort die Synekdoche im Sinne von »Strick« für »Galgen«. Wie sich am Ende zeigt, lag Ahab in beiden Fällen falsch. Das bildlich Gemeinte las er wörtlich und das buchstäblich zu verstehende bildlich. Der Grund dafür liegt in der Sprache selbst: Satzimmanent kann niemand eine gültige Entscheidung treffen, wie man was verstehen soll. Und Ahab traf die falsche Wahl.

Warum sollte man all das bedenken? Wenn man vor Frank Stellas *The Chase – Third Day* steht, wird man eines sehr schnell einsehen müssen: Auch dieser visuelle Text, dieses von der Oberfläche aufsteigende oder absinkende Getümmel aus Aluminium-Formen und »Over-

Die Tropen, die der Roman selber produziert, sind ein ganz eigenes Thema, ebenso wie die Fragen, wofür »Moby Dick« als vollkommen überdeterminiertes Sinnbild oder als Allegorie eigentlich stehen könnte. Kämpft Ahab mit einem Gott, dem Übernatürlichen oder dem Bösen, dem Unheimlichen oder dem Transzendenten, gegen die Natur oder einfach gegen zwei Signifikanten?

paintings«, streitet in sich selbst darum, ob es buchstäblich oder figurativ verstanden werden sollte. Pure Formwelt oder ein Formenschatz, der alle möglichen Bilder aufsteigen und wieder untergehen lässt? Und referentielle Verirrungen sind dabei vorprogrammiert.

Die Jagd des einsamen Hermeneutikers auf die rasend gewordene Phänomenologie

Es sieht also so aus, als würde zum Ende hin alles noch einmal auf die entscheidende Frage hinauslaufen, ob ich letztendlich wörtlich oder figurativ sehen und verstehen soll – und ob denn überhaupt entscheidbar sein kann, welche der sich gegenseitig ausschließenden und widerstreitenden Möglichkeiten die richtigere ist.

»Doch ich nehme dich beim Wort« würde hier heißen: Ich nehme die bemalten Aluminium-Formteile, aus denen sich *The Chase...* zusammensetzt, als das, was sie sind: konkret anwesende bemalte Aluminium-Formteile. Das Werk bleibt, was es ist. Es bleibt ein einziges Wirrwarr und Durcheinander von konkreten bunt bemalten Shapes.

Den Kampf mit dem Wal »meinst du«, würde dagegen bedeuten, alles figurativ und im übertragenen Sinne verstehen zu wollen: Der ganze Bericht vom Kampf komprimiert zu einem riesigen Wandrelief.

Der Betrachter stünde so oder so vor dem Werk, wie Ahab vor den zweideutigen Aussagen des Parsen. Egal was man am Ende erkennen will oder nicht – zuallererst hat man den ausufernden Kampf zweier Bedeutungsebenen in ein und demselben Bildrelief vor sich.



Wie immer man es auch sehen will, es bliebe immer falsch und richtig zugleich – »any way you may look at it.« (MELVILLE 1851, 262)

Der Romantext hatte Ahab gegenüber auf der bildlichen Bedeutung der Aussagen bestanden. Er ließ den Wal mit dem Parsen auf dem Rücken demoralisierend, wie auf einer Bahre, auftauchen. Und auch *The Chase...* drängt

den Betrachtern eine figurative Bildanschauung geradezu auf. Alleine deswegen schon, weil die Arbeit über ihren Titel das letzte Kapitel des Buches unumgänglich mitpräsent macht.

Melvilles Textpassage vom Ende des Kampfes fungiert als ikonographischer Garant dafür, dass im Bildwerk deutlich mehr passiert, als der »Phänomensinn«, der alles wörtlich nimmt, auf den ersten Blick erkennen kann. Auf der Ebene des Phänomensinns stehen wir vor *The Chase*... noch schlechter da, als Erwin Panofskys berühmter »australischer Buschmann«, »der angesichts von Leonardos Abendmahl doch immerhin noch eine »erregte Tischgesellschaft« zu entziffern vermochte«. (WYSS 1996a, 367) Bei dem Stella funktioniert kein einfaches Identifizieren. Aber schon auf der ikonographischen Ebene macht es uns das postmoderne Bildrelief dann schon wieder leichter als manch ein Werk der ästhetischen Moderne vorher. Der Vorteil besteht nun darin, dass man den Basistext zum Werk nicht erst mühsam wieder suchen muss, um zu wissen, was man sehen soll. In der Moderne war das mitunter ganz anders.

Erst eine ikonographische Kontextforschung zeigte zum Beispiel, dass die monochrom blauen Yves Kleins das Resultat einer jahrelangen Lektüre von »*La Cosmologie des Rose-Croix* von Max Heindel, dem Großmeister der Rosenkreuzer-Gesellschaft von Oceanside, Kalifornien« gewesen waren. Was man also vor sich hat, wäre keine ultramarin-blau texturierte Bildoberfläche, sondern das malerische Ergebnis eines spirituellen und esoterischen Quellenstudiums.

Entweder war die ästhetische Moderne gleich dem Greenberg'schen »modernism« und seinem Paradigma der Wörtlichkeit, der »literalness«, gefolgt. Oder aber sie hatte, wie im Falle von Yves Klein, den »Ariadnefaden der gemalten Worte« – ihren »unsichtbaren Diskurs« – mehr verschleiert als hervorgehoben. Eine »Ikonographie des Unsichtbaren« musste erst wieder nach den Textgrundlagen dieser Malereien forschen, damit die Werke zu sprechen begannen. (EBD., 360f.) Aber die Ikonographen haben es sich dann doch seit jeher einfach gemacht. Wenn sie glauben, den ikonographischen Hintersinn eines Werkes in ihren Textquellen ausfindig gemacht zu haben, halten sie die Arbeit des Kunsthistorikers meist für erledigt. Das »Wie«, die formalästhetische Ausgestaltung und eigenlogische Wirkbedeutung in den Werken, vernachlässigen sie in ihren textbasierten Ferndiagnosen dann konsequent.



Y. KLEIN: *Planetarisches Relief*,
1961, 86 x 65 cm

The Chase – Third Day insistiert also durch seine Textreferenz ausdrücklich auf einer figurativen Lesart. Das Bild bleibt aber zugleich das, was es ist. Aber es reicht nicht aus, dies nur zu wissen. Man muss den Zwiespalt auch in der ästhetischen Erfahrung experimentell »einlösen«. Aber wie genau soll das vor sich gehen?

Der intellektuelle Schatten und die graue Eminenz der Sinn-Sucher-Entourage hinter Stellas *Moby Dick*-Projekt ist der *Past President of the Melville Society*, Professor Wallace. Mr. Wallace scheint ein sehr netter älterer Herr zu sein, der die unüberschaubare Aufgabe übernommen hat, in einer schier unermüdlichen Sisyphos-Arbeit den Werkzyklus mit Melvilles Buch abzugleichen. Die Ergebnisse sind durchaus hilfreich, aber trotz all der Mühen weder besonders zufriedenstellend noch wirklich weiterreichend. Vielleicht, weil Wallace mit zu viel gutem Willen und ein wenig Naivität an die Sache herangegangen ist. Und vielleicht auch deshalb, weil er zu wenig von dem zeitgenössischen Mitwissen der Postmoderne versteht – von dem »unsichtbaren Diskurs« also, den gerade auch die Postmoderne noch vor sich her schiebt. Wollte man Wallace' Haltung charakterisieren, müsste man sagen: Wallace glaubt, in Stellas Werkreihe herrsche so etwas wie eine glückliche Dialektik von Figuration und »Abstraktion«¹¹. Indem der Künstler sich die Kapitelüberschriften ausborge, schaffe er

»eine narrative und figurative Substruktur, die für die Interpretation zur Verfügung steht, ohne dass sie einer eigenen essentiellen, abstrakten Bildsprache im Wege steh[e]«. (WALLACE 1993, Anm. 10)



Es werde »plötzlich einfacher, einige Assoziationen zuzulassen, statt sie weiterhin zu unterdrücken« und gleichzeitig könne man während der Bildbetrachtung alles genau so gut auch weiterhin als abstraktes (gegenstandsloses, js) Formgebilde sehen. (DERS., 2000, 29)

Vermutlich gibt es aber diese friedliche und ungestörte Koexistenz oder diese Aufhebung des Widerspruchs von Figuration und Abstraktion nicht. In Kompromissen zu denken und zu sehen, ist selbst eine fromme Fiktion, denn »die meiste Zeit über ist da keinerlei klare Be-

¹¹ Konkretion: »purity«, »factualism«, »literal bzw. literalist art« (M. Fried), »literality« (C. Greenberg)

ziehung/Verbindung zwischen dem Werk und dem Kapitel aus dem Buch, aus dem es stammt«. (LEIDER 2001, 144/ Übers. js)

»Illusionism compromised by literalism. Literalism compromised by Illusionism«
(STELLA 2001, 219)

Da »wirbelte der Wal herum, um dem seine blanke Stirn zu bieten; doch als er während jenes Stellungswechsels des sich nähernden schwarzen Schiffsrumpfs [der Pequod] ansichtig wurde; und anscheinend in diesem die Quelle seiner ganzen Bedrängnisse erblickte, und dieses – mag sein – für einen größeren und edleren Feind erachtete, hielt er auf dessen herannahenden Bug zu, dabei seine Kiefer mitten in einen hitzigen Schwall von Schaum stoßend. Ahab taumelte; seine Hand stieß an seine Stirne. ›Ich werde blind; Hände! streckt euch vor mir aus, dass ich mir meinen Weg ertasten kann! Ist's Nacht?«

›Der Wal! Das Schiff!« riefen die Ruderer mit verzerrtem Gesicht.

›Riemen! Riemen! Senke dich hinab zu deinen Tiefen, O See, dass Ahab eh es auf immerdar zu spät sei, dieses letzte, letzte Mal auf sein Ziel hin schlittern möge! Ich sehe: das Schiff! das Schiff! Jagd weiter meine Männer! Wollt ihr mein Schiff nicht retten?« [...]

während Starbuck und Stubb, welche darunter auf dem Bugspriet standen, des auf sie zukommenden Ungeheuers gleichzeitig mit ihm ansichtig wurden.

›Der Wal, der Wal! [...] Ruder auf, sag ich – ihr Narren, der Rachen, der Rachen! [...]. Er wendet, uns zu treffen! [...] die Reis ist aus.«

Am Bug des Schiffes hingen nun bald alle Seeleute untätig herum; Hämmer, Plankenstücke, Lanzen und Harpunen hatten sie gedankenlos in ihren Händen behalten, wie sie grade von ihren verschiedenen Beschäftigungen hergejagt waren; all ihre verwunschenen Augen fest auf den Wal gerichtet, welcher [...] ein breites Band hochsprühenden halbkreisförmigen Schaums vor sich hochschnellen ließ wie er dahinstürmte. Vergeltung, flinke Rache, ewige Arglist langen in seinem ganzen Anblick, und trotz allem, was der sterbliche Mensch anrichten konnte, knallte der massive weiße Pfeiler seiner Stirn auf den Steuerbordbug des Schiffes, bis Männer und Spannten herumwirbelten. [...] Durch die Bruchstelle hörten sie die Wasser sich ergießen wie Gebirgsströme einen Kanal hinab.

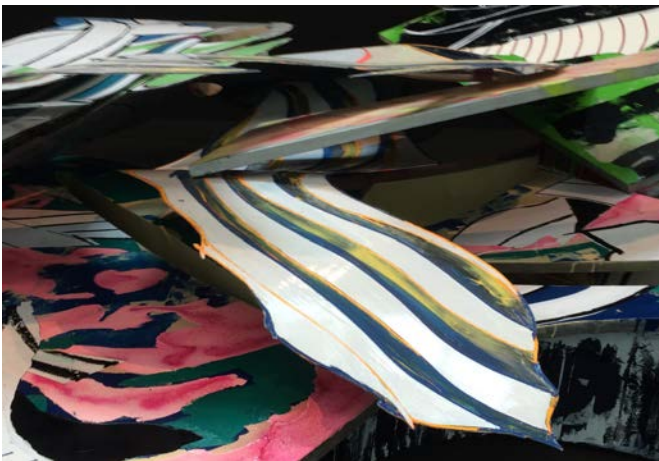
›Das Schiff! die Totenbahre! – die zweite Totenbahre!«, rief Ahab aus dem Boot; ›das Holz davon kann nur amerikanisches sein!«
(MELVILLE 1851a, 803f.)

In diesem Moment las der irre Kapitän sein eigenes Schiff – aus amerikanischen Baumstämmen gezimmert – als »die zweite Totenbahre«,

die nun gleich seine ganze Mannschaft trug. Scheinbar war Ahab inzwischen etwas trainierter und darauf vorbereitet, ein zweites metaphorisch gemeintes Bild präsentiert zu bekommen. Er hatte sich entschieden, er hatte sich eingebildet und vorgestellt, er hatte die kurze »bewohnbare Illusion« (STELLA), in seiner Pequod nun eindeutig den angekündigten Leichenträger zu erkennen. Da sich der Text nun mit Ahab einig ist, die figürliche Ebene der wort-wörtlichen vorzuziehen, ist eine sich hinziehende Fortsetzung der Beschreibung des Kampfes nicht länger nötig. Eindeutigkeit und Kongruenz beenden jedes Streiten um Bedeutung und um Leben und Tod.

Der Text löst in der Folge die »gelungene« Imagination Ahabs auf und leitet daraufhin die Konsequenzen dieser bildlichen Lesart ein. Liest man das sinkende Schiff tatsächlich als Totenbahre, müssen alle, die sich darauf befinden, sehr bald auch als die kommenden Toten betrachtet werden, die sodann untergehen müssen.

Im Falle von *The Chase – Third Day* hatten die Betrachter der Arbeit ebenfalls vom Roman her eine vorausweisende Ankündigung erhalten. »Sieh in mir das letzte Kapitel der Erzählung! Und sieh in mir den beschriebenen Kampf!«



Diesen Kampf, das Anfechten und Streiten, die Konflikte kann man aber nur dann und nur so lange erleben, wie alles was man sieht in der Schwebe bleibt. Wird das Ganze eindeutig, ist es auch mit dem Bildwerk vorbei.

Man muss demnach versuchen, den schon erklärten *double bind*¹² zwischen faktischen, bemalten Alu-Blechen und einer »Narration in Shapes« (WALLACE 1993, 34) aufrechtzuerhalten. Stellas berühmter Satz, der Kunstgeschichte geschrieben hat, lautete bekanntlich: »what you see is what you see«.

Mit dieser Rezeptionshaltung wollte Ahab anfangs noch seinen Kopf

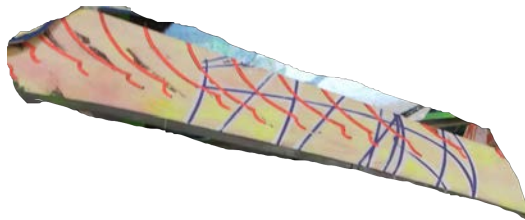
¹² Unter *double bind* begreift man eine Lage, in der der Leser oder Betrachter eben nicht entscheiden kann, welche der widersprüchlichen Aussageebenen er als geltend auffassen soll. Er ist – sowohl als auch – an beide zugleich gebunden, ohne dass es eine Lösung gibt.

aus der Schlinge ziehen. Und irgendwie bleibt er auch im ganzen Durcheinander nach wie vor noch gültig. Aber er bleibt auch nicht unbestritten. Stella selbst greift ihn an, ohne ihn aber außer Kraft zu setzen. Er gibt ebenso die konkurrierende Seheinweisung: »Sieh in mir stattdessen auch Melvilles *The Chase*...!« Der Künstler selber hatte neben Kompromissformeln angemerkt, dass der Kampf der Bedeutungsebenen in jedem Fall besser sei als jede Form von wirklichkeitsnachahmender Malerei. »Competition is better than imitation even if you fail«, war dabei sein Standpunkt. (STELLA 2001, 219)

Das Misslingen oder Scheitern – »you fail« – träte dann ein, wenn eine der beiden Bedeutungsebenen in *The Chase – Third Day* die Oberhand gewinnen würde. Wie bei Ahab würde die Eindeutigkeit jedes Sich-Bestreiten zu Nichte machen.

»[Ahab:] ›So lass ich den Speer fahren‹. Die Harpune wurde geschleudert; der getroffene Wal flog davon; mit funkenwerfender Geschwindigkeit lief die Leine durch die Rundsel; – lief sie unklar. Ahab bückte sich, sie zu verklaren, doch die hinfliegende Schleife erwischte ihn um den Hals, und ohne Laut, wie stumme Türken ihr Opfer erdrosseln, wurde er aus dem Boot gerissen, ehe noch die Mannschaft wusste, dass er dahin.« (MELVILLE 1851a, 805)

Was ist etwa mit der nadelförmigen, langen spitzen Form, die schräg nach unten heraussticht? Ab wann wird sie als Harpune entzifferbar? »Spitze Form« und »spitzes Gelb« verstärken sich dabei noch zusätzlich, befand Kandinsky. Und soll die »Harpune« dann noch weiter bildlich, im übertragenen Sinne, aufgefasst werden? Muss ich sie, pars pro toto, als metonymische Bedeutung für »Ahab« selbst verstehen? Schließlich war Ahab es, der seinen Speer aus dem Boot heraus schleuderte. Und wären dann die blauen Linien auf der schmalen Form Analogien zu der »Leine«, und der »hinfliegende[n] Schleife«, die Ahab um den Hals [erwischte]« und in die See stürzen ließ? Im Original heißt es bei Melville »the



line run through the groove«. (1851, 535) »the line« kann im Englischen sowohl Leine im Sinne von Seil bedeuten, aber auch Linie im Sinne von einem gezogenen Strich. Vielleicht hatte Stella sich damals entschieden »Line« als gemalte Linie zu verstehen, die deshalb blau ist, weil darüber hinaus the »sea« assoziieren werden soll.

Im nächsten Satz heißt es dann weiter: »he [Ahab] was shot out of the boat«. (EBD.) Wörtlich übersetzt, wurde Ahab also sodann buchstäblich aus dem Boot geschossen. Wenn Stella ein Ausdrucksäquivalent hierfür gesucht hätte, würde wiederum die gelbe lange Spitzform in Frage kommen. Dieses Mal käme sie aber schon nicht mehr als Harpunen oder Lanzenmotiv zum Aufruf, sondern – in der neuen Zeichenumgebung – als die Artikulationsform des Impulses: »Herausgeschossen-Werden«. Der Umraum selbst und mein Realraum vor dem Bildrelief würden mir dann zum Ozean, »in dessen Tiefen« alles versank.

Oder bin ich schon gescheitert und aus dem Boot der Deutung gerissen?

Aber zurück zum unüberschaubaren Bildganzen. Insgesamt gesehen hat *The Chase – Third Day* von der Anlage her starke Ähnlichkeit mit einem weiteren Kampfbild oder Bildkampf. Genau zehn Jahre nach der Entstehung dieses Werks hatte Frank Stella noch einmal ein monumentales und verschlungenes Gemälde zu Heinrich von Kleists Novelle *Der Zweikampf* geschaffen. Der Titel der Arbeit lautet *The Duel*. Wolfgang Bredekamp hatte in einem Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* schon früh darauf hingewiesen, dass dieses Bild sich im Großen und Ganzen aus zwei gleichwertigen Kreuzformen, die sich links und rechts befinden, zusammensetzt. Im Bildmittelfeld begegnen sich dann die verlängerten Enden der Kreuzarme, sodass eine Art »Kampfzone« aus wilden »Sturmwinden« entstehe.

F. STELLA; *The Duel*, 1999, mixed media on canvas, ca. 835 x 240 cm



BREDEKAMP 2001, 44) Im nachhinein betrachtet, basierte auch schon *The Chase...* offensichtlich auf einer vergleichbaren Konstruktion. Die Strukturverwandtschaft besteht dabei darin, dass Stella bei *The Duel* Kreuzformen einsetzte, während er bei *The Chase...* links und rechts von zwei nicht ganz gleichgroßen Kreisformen ausging. Die eigentliche ›Handlung‹ des »Zweikampf« findet dann auch hier im vollkommen instabilen Mittelfeld der Arbeit statt. Was dort sichtbar wird, ist ein Sich-gegenseitiges-Bekämpfen, indem sich die Formteile übereinander zu schieben versuchen. Auf diese Weise kommt es zu ›Verlierer-Formen‹, die verdeckt, überlagert und ›begraben‹ werden. Dabei geht der dominierende ›Angriff‹ von den in sich gewölbten Gebilden aus, die sich vom linken ›Rad‹-Relief her ins Zentrum vorschieben. Im Resultat drückt und bewegt sich das Geschehen nach rechts weg.



Viel konkreter, aber wahrscheinlich nicht ironisch genug, hatte Professor Wallace in den Ornamentresten und dem verbliebenen *Lattices-Design* die »crew« der Pequod zu sehen versucht (WALLACE 2000, 170), die folglich auf den Formen sitzend mit ihnen untergehen würde.

Max Imdahl dagegen hatte einmal, eher in umgekehrter Denkrichtung, grundsätzlicher danach gefragt, ab wann man ein Gemälde unter Umständen mit seinen Vorstellungen überlasten könnte. Er fragte sich, ob man sich dieses oder jenes angesichts eines Bildes »vorstellen« dürfe oder, ob eine gewagte »Deutung die Grenze dessen, was dem anschaulich Gegebenen des Bildes angesonnen werden kann«, übersteigt. (IMDAHL 1986, 29) Dabei ging es ihm auf der einen Seite um die Legitimität der Aktivitäten des Betrachters. Andererseits fragte er danach, ob nicht auch eine anhaltende Unentscheidbarkeit die Bildwahrnehmung irgendwann überfordern würde? Und er fragte sich, mit welchen Konsequenzen in einem solchen Fall zu rechnen wäre? »Um es noch einmal zu wiederholen«, hatte er schließlich rekapituliert...



... »Um es nochmals zu wiederholen: Inwieweit darf die imaginativ-produktive Interpretationsleistung des Bildbeschauers vorstellungshaft das unmittelbar Anschauliche eines Bildes übersteigen, inwieweit muss sie es, wann ist sie mögliche Sinndeutung und wann verfällt sie in bloße Willkür?« (EBD., 22).

Imdahl ging in seinem Beispiel von einer etwas anderen Grundannahme aus. In seinem Fall konnte er sich erst gar nicht ganz sicher sein, ob es überhaupt eine bildveranlasste »Ereignisvorstellung« gäbe. Die Überforderung des Betrachters würde vielmehr schon darin bestehen, dass erst gar nicht zu entscheiden wäre, ob es überhaupt zwei konträre Lesarten des gleichen Phänomens gibt. Insofern würde die Unlesbarkeit eines Bildes eigentlich schon in einem anderen Stadium eintreten: Man hätte zum einen eine (buchstäbliche) »bildgegebene Anschauung«, zum anderen wäre aber nicht entscheidbar, ob darüber hinaus zweifelsfrei auch eine »bildbedingte Vorstellung« ausgelöst würde. Wäre die zweite Sinnbildung nicht vage, sondern ebenso eindeutig wie die erste, wäre das Bild definitiv doppeldeutig. So aber könne ein »Vorstellungsinhalt« dazukommen oder auch schlichtweg ausbleiben. Wäre letzteres der Fall, wäre das Bild eindeutig eindeutig. Da es aber Fälle gibt, in denen eben dies nicht entscheidbar ist, bleibt alleine schon in der Schwebe, ob das, was man sieht eindeutig oder mehrdeutig ist.

Zieht man diese Überlegung auch für *The Chase-Third Day* in Betracht, würde dies wohl folgendes bedeuten: Der ganze ausgetragene Konflikt könnte also auch ganz wo anders liegen: *The Chase...* besteht durch seinen Textbezug zwar darauf, eine übertragene, erzählende Bedeutung zu besitzen. Doch könnte es genauso gut sein, dass man diese zu imaginierende »Ereignisvorstellung« beim besten Willen einfach nicht recht sehen kann. Einerseits gäbe es also möglicher Weise

eine bildbedingte Vorstellung, andererseits möglicher Weise aber auch nicht. Ob Stellas Bild-Ding also zwei Bedeutungsebenen erzeugen kann oder nicht, bliebe in diesem Fall selbst schon unklar.

Es spricht in der Tat einiges dafür, dass es schwieriger wird als erwartet. Beim ganzen Einsatz von Einbildungskraft und Selbstsuggestion und bei aller Entdeckungsfähigkeit des Auges, »Konfigurationen im Kaffee-



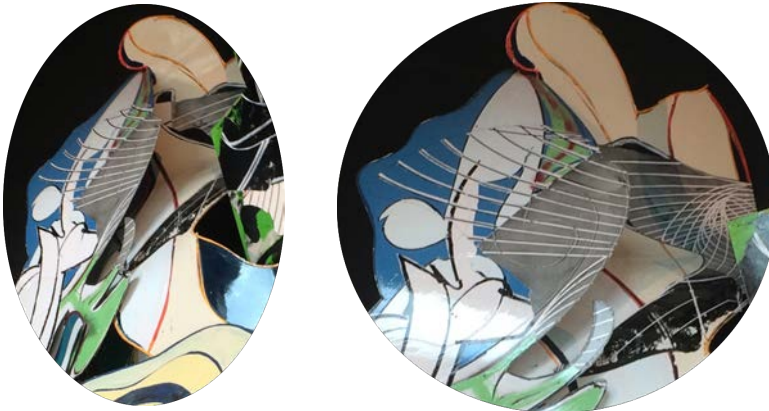
satz« (GOMBRICH 1977, 214) zu deuten – vielleicht steht man dennoch auf einem zweifelhaften Posten. Alles ist so verworren und endlos ineinander verknäult, dass man vielleicht beim besten Willen nichts wirklich Figuratives mehr erkennen kann. Wer weiß, vielleicht bleibt die Anschauung auf Dauer bei dem, was buchstäblich da ist. Denn die Shapes sind in sich selbst schon verwirrend genug. Vielleicht aber auch nicht. Man könnte stattdessen auch versuchen, die unterschiedlichen »Fabrikformen, die Stella erschaffen hat, zu identifizieren«, um zu sehen, »wie er sie verwendet hat, wo sie geschnitten, verbogen, fragmentiert, verdoppelt, be- und übermalt und geätzt und korrodiert« sind. (LINSLEY 2012/13, Übers. js) Das wär's – oder eben auch nicht?

»... der Weg von bemalter Konstruktion zu konstruierter Malerei...«
(LINSLEY 2012/13, Übers. js)

»... den Stoff durch die Form vertilg[en]« Pictorial Overpainting gegen Metallic Understructure

Es könnte sein, dass die Formschichten einzig einen Kampf zwischen »understructure« und »overpainting« oder »overlay« zeigen. Die genannten Begriffe stammen noch von Mr. Wallace und sie betreffen ein immer auffälligeres Gegeneinander. Die Übermalungen auf dem Bildrelief beziehen sich auf die metallene Unterkonstruktion so, dass sie die eigentlichen Formen und Formgrenzen wie ein Überwurf überziehen. Dabei beginnen sie, die faktischen Formteile mutwillig zu verhüllen. Die separaten Formelemente verlieren durch die Deckschichten zunehmend ihre separate Identität. Ihre Präsenz wird so überlagert, ohne dass aber das überdeckende Overpainting ganz dominiert. Allerdings konkurrieren nun verunklärte Raumgefühle; und in der Vorstellung werden verwirrende optische Zusammenhänge über die tatsächlichen Alu-Teile hinweg erzeugt. (WALLACE 2000, 170ff.)

Abb.: Zweimal derselbe Werk-ausschnitt aus leicht versetzten Blickwinkeln. Rechts die Frontalansicht: Das Overlay der Lineamente bewirkt, dass die Grauformen zusammen zu gehören scheinen. Sie verschmelzen in der Vorstellung zu einem einzigen Gebilde. Links seitliche Ansicht: Zu erkennen ist, dass es sich tatsächlich um räumlich versetzte Unterkonstruktionen handelt.



Wellen und Netze etwa werden auf und über Wellenformen gemalt. Diese Darstellungen setzen sich dann auf anderen Formteilen fort und vervollständigen sich selbständig über die separaten Platten hinweg. Die Muster und das ganze Dekor bekämpfen auf diese Weise nachhaltig jedes klar erkennbare Figur-Grund-Verhältnis.

In *The Chase...* legen sich wie schon gesehen überall immer neue Muster über die Oberflächen der Alu-Teile und erzeugen damit konkurrierende aufgemalte Formen und Grenzen. Hinweg über die »literate



Shapes«, die tatsächlich, buchstäblich vorhandenen, blenden sich neu entstehende »depicted Shapes«, also innerbildlich nur dargestellte Formgrenzen und Zusammenhänge. Zudem werden Abfallstücke aus nicht verwendeten Platten oder Negativformen über die schon arrangierten Formen collagiert, bevor die

Aluminium-Konstruktion dann mit All-Over-Mustern überzogen werden. »In den frühen Aluminium-Reliefs hatte die Farbe die Tendenz«, so bemerkte Wallace richtig, »den Formteilen zu folgen und die Umrissformen herauszuheben, auf die sie gemalt war. Nun tendieren die Bemalungen dazu, die unterlegten Umrissformen zu verwischen und zu missachten« (EBD., Übers. js) – ja zu bekämpfen.

Wenn sich also alles doch nur auf der Oberfläche der Formen abspielen sollte und wenn die Formen selbst es sind, die uns täuschen und die Illusionen ohne Illusionismus entstehen lassen – was hat es dann mit solchen Konstellationen auf sich?

Schon Friedrich Schiller hatte darauf hingewiesen, dass der Künstler »die Schranken [...] welche dem besonderen Stoff, den er bearbeitet, anhängig sind«, »überwinden« muss. Denn »in einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll[e] der Inhalt nichts, die Form aber alles tun«.

»Der Inhalt, wie erhaben und weit umfassend, er auch sei, wirkt als jederzeit einschränkend auf den Geist und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist [...], desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.« (SCHILLER 1795, 22. Brief)

Schiller plädierte also dafür, den Stoff, den Inhalt, das Erzählte – das, was am Werk das Kontingenterere ist – idealer Weise formalästhetisch zu überformen, weil die eigentliche Wirkung und Wahrheit eines »schönen« Werkes über die Form erreicht und garantiert werde. Erst durch die Form fänden Vernunft und Sinnlichkeit zum Einklang.

Wenn man so will, hatte auch Hermann Melville noch an einer solchen Überformung gearbeitet – allerdings auf eine sehr viel eigenwilligere, unharmonischere ja fast schon selbstzerstörerische Art, als es sich der ästhetische Neuhumanismus Schillers hätte vorstellen können. Im *Moby Dick*-Roman dominieren die diskontinuierlichen Schreibformen der Kapitel die eigentlich erzählte Geschichte. Die ganze verführerische Handlung wird förmlich beherrscht und gestört von den unüberwindbaren Differenzen zwischen den narrativen, dramatischen und außernarrativen Formaten.

Stellas *The Chase – Third Day*, die irrsinnige *nonrelational art*, scheint nun wiederum dabei zu sein, den Inhalt des Erzählten vollständig »zurückzuzwingen«. Er wird nicht mehr nur überformt. Er wird durch die »ästhetische Freiheit der Formen« »vertilgt«. Schiller scheint den Begriff nicht zufällig verwendet zu haben. »Vertilgen«, im mittelhochdeutsch »vertiligen«, heißt so viel wie, aufessen oder vernichten und ausrotten, aber auch »eine Spur auslöschen«. Bei dem Klassiker schwingt im Vertilgen das Aufnehmen und Verarbeiten mit. Bei Stellas *The Chase...* ist es wohl eher das Vernichten und Auslöschen, das man nun an ablesen kann. Der Stoff scheint einfach im Strudel und im Kampf der »Understructure« mit dem »Overlay« unterzugehen. Das könnte angesichts einer Geschichte vom Untergang nicht einmal die schlechteste Lösung gewesen sein.

(Brockhaus
Wahrig Deut-
sches Wörter-
buch, 18. Aufl.,
552.)

»Unter das absackende [sinkende, js] Schiff hinabtauchend, jagte der Wal bebend dessen Kiel entlang, doch schoss dann, nachdem er sich unter Wasser herumgewandt, geschwind wieder zur Oberfläche hinauf [...].

»Ho, Ho! von all euren entlegensten Grenzen ergießt euch nun heran ihr stolzen Sturzseen meines ganzen vergangenen Lebens, und türmt euch auf diese eine stapelhoch sich überschlagende Schaumwoge meines Todes! Auf dich rolle ich zu, du allzerstörender, doch nicht erobernder [unüberwindbarer, js] Wal; bis zum Letzen ringe ich mit dir; vom Höllenherzen her steche ich auf dich ein; um des Hasses willen speie ich meinen letzten Atem nach dir aus. [...]; du verdammter Wal. So lass ich den Speer fahren!«



Die Harpune wurde geschleudert; der getroffene Wal floh davon; mit funkenwerfender Geschwindigkeit lief die Leine durch die Rundsel – lief sie unklar. Ahab bückte sich, sie zu verklaren, doch die hinfliegende Schleife erwischte ihn um den Hals; und ohne Laut, wie stumme Türken ihr Opfer erdrosseln, wurde er aus dem Boot gerissen, ehe noch die Mannschaft wusste, dass er dahin. [...]

Einen Augenblick lang stand die ohnmächtige Bootsmannschaft reglos da; dann wandten sie sich um: ›Das Schiff? Großer Gott, wo ist das Schiff?‹ Bald sahen sie durch undeutliche, irreführende Stofflichkeiten hindurch dessen seitwärtiges verblissenes Phantombild wie in einer luftflüchtigen Fata Morgana. [...] Und nun ergriffen konzentrische Kreise das einsame Boot selbst und dessen ganze Mannschaft und jeden treibenden Riemen und jedweden Lanzenschaft und trugen, indem sie alles, Beseeltes und Unbeseeltes, immer um und um herum in einem einzigen Strudel umherwirbelten, noch den geringsten Span der Pequod aus aller Sicht.

[...] In dem Augenblick reckten sich ein ausholender roter Arm und ein Hammer in der freien Luft, im Begriff die Flagge fester und immer noch fester an den sich absenkenden Mast anzunageln.

[...] dann brach alles in sich zusammen, und das große Bahrtuch des Meeres rollte sich hin, wie es sich vor fünftausend Jahren schon hingerollt.« (MELVILLE 1851a, 805ff.)

»Finis«

Walgott und der Mythos des Modernismus

The Chase – Third Day ist das letzte und wohl auch das verworrenste Bildrelief zu diesem großen Roman. Hier kollabiert vielleicht auch das *Moby Dick*-Projekt. »then all collapsed«, lautete der letzte Satz des Erzählers bevor der kurze Epilog beginnt. (MELVILLE 1851, 535) *The Chase...* war bereits neunzehnhundertneunundachtzig, in der ersten intensiven Phase der Werkproduktion, entstanden. Für Stella war es somit lange nicht die letzte Arbeit zum Zyklus. Erst neun Jahre später schloss der katholische Amerikaner mit italienischen Wurzeln die Serie endgültig ab. Die Werke, die nach *The Chase...* dann noch folgten, blieben ähnlich verwirrend in ihrer Formsprache. Aber sie waren weniger spektakulär und nicht mehr so groß. Ein vergleichbar monumentales und ausuferndes Querformat, ein vergleichbarer phänomenologischer Maximalismus, sind danach nicht mehr zu finden.

Aber wieso hatte sich Stella überhaupt all die Jahre mit *Moby Dick* beschäftigt? Und warum mag das Werk zum letzten Kapitel so exzessiv ausgefallen sein? Hatte Stella eine Obsession für Melvilles Roman? War er besessen von einem Buch, mit dem die Leser nicht fertig werden können. Ein Buch, das ihnen wie eine unbezwingbare und unlesbare fremde Macht gegenübersteht – und dies schon viele Jahrzehntelang? Kam Stella nicht los von *Moby Dick*? Und musste er deshalb, um ablassen zu können von dieser Besessenheit – musste er deshalb für das große Finale eine besondere Arbeit formen? Wenn man dem, wovon man besessen ist, eine Form gibt, wird man dann »unabhängig« davon? Konnte ein solches Werk helfen, wieder frei zu werden von der Fixierung auf das Unheimliche und Unfassliche?

War *The Chase – Third Day* am Ende doch ein riesiger bunter Fetisch, der half, sich vor *Moby Dick* zu schützen, indem ihm eine gänzlich neue Gestalt gegeben wurde. War *The Chase...* letztlich doch eine große »Maske«; Stellas Waffe, sein »Beschwörungsbild«, um *Moby Dick* »handlebar« zu machen. Ging es darum, ihm im Laufe der Zeit entgegen zu können, ohne unterzugehen. »Jawohl!«?

Aber vielleicht ist das auch gar nicht der Punkt. Vielleicht geht es gar nicht um einen gebauten Fetisch, sondern um einen großen Mythos? Denn zuletzt darf auch eines nicht vergessen werden: Grundsätzlich verbinden sich mit *Moby Dick* auf mehrfache Weise Mythen. Dem Mythos kommen ähnlich hilfreiche Funktionen zu wie dem Fetisch auch. Indem die Menschheit gelernt hatte, Mythen zu bilden, zu erzählen und zu transformieren, verschaffte sie sich Oberwasser und Distanz gegenüber einer bedrohlichen Welt. Mythen vermitteln das Unfassbare der Wirklichkeit, indem sie es in eine feste Form und eine handhabbarere Gestalt bringen. In Melvilles Geschichte beginnt dies schon beim Titel und bei der Namensfindung für den »großen Leviathan«, für den weißen Wal, für diesen formgewordenen »Absolutismus«.

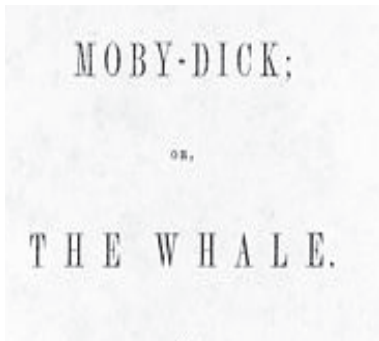
»Vom Einbrechen des Namens ins Chaos des Unbekannten« (BLUMENBERG 1979a, 40)

Erinnern wir uns doch noch einmal an Picassos Initial-Erfahrung zu seinem »Beschwörungsbild«:

»Die Masken waren eben nicht Bildwerke wie andere auch. Gar nicht. Sie waren etwas Magisches. [...] gegen alles, gegen unbekannte, drohende Geister.

[...] die Fetische hatten alle den gleichen Zweck. Sie waren Waffen, um den Menschen zu helfen, nicht mehr den Geistern unterworfen zu sein, unabhängig zu werden.«

Die *Demoiselles d' Avignon* müssen mir an dem Tag gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war, jawohl!« (PICASSO 1912, vgl. hier S. 127)



Gleich zu Beginn, auf dem Buchdeckel schon, wird dem Unbenannten und Namenlos-Unfasslichen, dem »peculiar terror« (MELVILLE 1851, 181), der Name *Moby Dick* verpasst. So beginnt die Erzählung damit, den Schrecken in eine namentlich bekannte Figur zu bannen. Die folgenden Versuche Ishmaels, den weißen Wal sodann auch noch beschreiben zu können, dienen ebenfalls der Depotenzenzierung der Angst. Wäre der Wal erst einmal vollständig erfasst, wäre auch das Vertraute eingesetzt gegen das so Unbekannte.

»... sich immer wieder selbst antreibende Depotenzenzierung dessen, was noch hinter dem Mythos als das selbst Unmythische, weil Bildlose und Geschichtslose ebenso wie Wortlose steht: das Unheimliche, Unvertraute – Wirklichkeit als Absolutismus«.
(BLUMENBERG 1979a, 349)

Keine Frage, auch mit dem Mythos lässt sich nicht kuscheln. Aber gegenüber dem »ursprünglich« und absolut Unbekannten, das noch hinter ihm lauert – dem »Gähnen und Klaffen eines Abgrunds« (EBD., 143) – ist wenigstens etwas Konkretes heraufbeschworen. An ihm wird Orientierung erst möglich. Es lässt sich nun jagen. Der Mythos als narrative Repräsentation, als eine Erzählung, ist die Überwindung des unfassbaren Ursprungs. Zugleich »aber insistiert im Mythos [auch] das Überwundene weiter und wird also in eben der Weise in ihm aufgehoben« (PETHES 2015, 197) Einerseits lebt *Moby Dick* so als namhafte Verkörperung von Tod und Teufel oder von Gott selbst immer weiter. Andererseits ist er aber auch im Korsett der Logik der Erzählung immer schon ein Stück weit gebändigt. So dauert der Kampf zwischen Potenzierung und Depotenzenzierung unaufhörlich an.

Ein Kapitel dieser unaufhörlichen Transformation des Mythos ist eben Frank Stellas Arbeit an *Moby Dick*. Er lässt den Mythos, der für Melville fast nicht mehr erzählbar gewesen war, in eine neue Form fließen, die dabei nur noch an das Erzählen erinnert.

Die Depotenzenzierung dessen, was hinter dem Mythos auf der Lauer liegt, mag für Frank Stella nicht unbedeutend gewesen sein. Der Produzent der *Moby Dick*-Serie kämpfte nicht nur mit seiner Obsession für Melvilles großartiges Buch, das mehr ist als ein Klassiker der Literaturgeschichte. Es ist weit darüber hinaus in »das kollektive Gedächtnis unserer Kultur eingegangen«. Und »dieser Mythos ist allgegenwärtig«. (KRAJEWSKI 2012, 8) Zugleich arbeitet sich der Amerikaner mit seiner *Moby Dick*-Serie aber wohl auch noch an einem anderen

großen »Wal« und Mythos ab – einem Mythos des Modernismus nämlich. Frank Stellas Zyklus selbst handele nämlich in Wirklichkeit »about a lifelong chasing about after a killer whale called abstraction«. (LEIDER 2001, 191)

Tatsächlich ranken sich auch um die *abstract art* ungeheure Mythen. Etwa der verhängnisvolle Glaube an die Abstraktion als Heilsbringer des verunsicherten zwanzigsten Jahrhunderts: Es geht etwa um die Allmachtsvorstellung, mit der »vollendeten Abstraktion« hätte sich das »Ideal der Universalität einer künstlerischen Sprache, eines Esperanto der Sinnesempfindungen, das die Konventionen der historisch-partikularen Kulturen abstreif[en]« konnte, verwirklicht. (EGENHOFER 2008, 17) Tatsächlich aber handelte es sich bei der Geschichte der abstrakten Kunst viel eher um ein hoch ideologisches Unternehmen. Man suchte, allen Inhalt und allen Schein auszuschneiden und zu verdämmen. So reinigte sich die Kunst immer weiter bis nur noch die stummen und tautologischen »specific objects« eines Donald Judd übrig waren. Sie setzten auf eine Unmittelbarkeit, in der nichts mehr von der realhistorischen »Katastrophengeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts« zur Sprache kam. (BLUM 2010, 225) Die *Minimal Art* entlastete so ihre Betrachter durch eine schweigende Selbstpräsenz.

Indem Frank Stella dagegen den Mythos von Ahabs Verstümmelung und Ishmaels Schiffbruch aufnimmt, gelingt es ihm im Ansatz, wieder an unverarbeitete Katastrophengeschichten anzuschließen, ohne dabei wirklich etwas erzählt haben zu müssen.

links: D. JUDD: *Ohne Titel*. Werkreihe 1965-1993

»... dann brach alles in sich zusammen, und das große Bahrtuch des Meeres rollte sich hin« (MELVILLE 1851a, 807)

rechts: *The Chase – Third Day*, Untere Ansicht



»Das Drama ist zu Ende.
Warum denn dann tritt einer noch [einmal] nach
vorn?« (MELVILLE 1851a, 654)

»Weil einer den Schiffbruch überlebte«, wird im nächsten Satz die Antwort lauten. Ishmael stellte diese Frage, nachdem alle Männer an Bord ertrunken waren und der Segler des in den Tod gerissenen Ahab schon auf dem Grund des Meeres ruhte. (EBD.) Einzig Ishmael war in der Geschichte vom Schicksal auserwählt worden, um von dem einbeinigen und rachsüchtigen Kapitän und dem mörderischen weißen Wal zu »berichten«. Einen Satz vorher hieß es im Text:

»And I only
am escaped
alone to tell
thee.«

(Buch *Hiob*
1,16ff. /
MELVILLE
1851, 536)

(*King James
Bible*, 1611/
1769)

In der *Vulgata*
heißt es latei-
nisch:

»et effugi ego
solus, ut
nuntiarem
tibi.«

(um 390n.Ch.)

»UND [NUR, js] ICH BIN ALLEIN ENTRONNEN, DASS ICH DIR'S
ANSAG[TE].« (EBD.)

Diesen Satz hatte aber nicht Ishmael selbst ausgesprochen. Er scheint als eine Art Motto, in Versalien gesetzt. Melville zitierte ihn aus dem Buch *Hiob*, aus dem alten Testament. Und er setzt ihn über den Epilog, den sein Ich-Erzähler danach noch sprechen wird. Melville zitierte wohl aus der *King James Bible*. Der deutsche Übersetzer hält sich seinerseits offensichtlich an die *Lutherbibel*. Schon in der *Vulgata* konnte man »nuntiare« lesen. Die Zeitform des Imperfekts zeigt hier die Abgeschlossenheit der Vorgänge an. Alles war gesagt, bis auf Ishmaels Bericht, am Ende doch noch gerettet worden zu sein.

In der *Hiob*-Schrift hatte je ein Knecht in diesen Worten zu Hiob gesprochen. Immer der eine, der als Einziger den für Hiob bestimmten grausamen Schicksalsschlag überlebt hatte. Der jeweils Entronnene war vom Teufel geschickt worden. Seine Aufgabe war es, dem leidgeprüften Hiob zu berichten. Dessen Gottvertrauen war längst zum Spielball von Schöpfer und Satan geworden. Ishmael wird also in die Rolle eines dieser Knechte zitiert. Und was wird er zu berichten gehabt haben? Etwa von den satanischen, rasend-wahnsinnigen Umtrieben, die gleichermaßen von Ahab wie von Moby Dick ausgingen? Und wer wird hier dann angesprochen? »... dass ich dir's ansagte! – Ich bin es wohl selbst. Ich, der Leser, den Ishmael schon ganz zu Anfang direkt angesprochen hatte: »Call me Ishmael«.

Warum sollte nun auch hier in diesem Buch, an dieser Stelle, noch einmal jemand nach vorne treten und eine folgenschwere Ansage an die Leser machen? Tatsächlich ist das »Drama« eigentlich zu Ende. Es war auch eine Geschichte von einem Bewältigungsversuch. Frank Stellas so gewaltig aufblühende Bildphänomenologie sollte erfolgreich in einer großen Spekulationsblase narrativ eingefangen werden.

Warum dann aber hier noch diese vier letzten Seiten zu diesem Thema? Weil es vielleicht noch eine Hiobsbotschaft gibt? Weil es noch eine Sache zu berichten gilt. Sie liegt außerhalb der Betrachtungslogik einer detaillierten Bild-Text-Beziehung. Sie liegt auf einer allgemeineren Ebene der Kunstgeschichte der Moderne und Postmoderne. Auch dort spielten sich nämlich Dramen und Abenteuer ab, die hier nur noch am fernen Horizont aufgezeigt werden können.

Ich trete noch mal nach vorn, um vermeldet zu haben, dass alle diese *Moby Dick*-Arbeiten pauschal, als Ganzes gesehen, nichts anderes als bunte, überbordende *Ornamente* sein könnten. Es befinden sich nicht nur Ornamentfragmente überall *auf* ihnen. Sie *sind* als sie selbst überhaupt wesentlich ornamental. Und sie dienen dazu, eine radikale »Ornamentalisierung der Moderne« zu betreiben. Sie wären in diesem Sinne wiederum eine einzige revisionistische Infragestellung des »Essentialismus und Reduktionismus« der ästhetischen Moderne. (BRÜDERLIN 1994, 346) Das wäre die allgemeine Perspektive der Strategen einer straighten Kunst-historiographie. Bildphänomenologen dagegen betreiben im Grunde keine weiträumige Feindaufklärung. Sie gebrauchen keine Ferngläser, sondern mikroskopieren lieber an der Morphologie ihrer Bildkörper. Aber einmal strategisch gedacht, wären Stellas Bildreliefs eine Ahab-gleiche rasende Jagd auf die kalte Reinheit der Weiße des modernen Galerie-raums, dem *White Cube*. Geschleudert werden dabei nun ex-zentrische shape-förmige Wandornamente.

»Ornamentalisierung der Moderne bedeutet also auch die Aufarbeitung des ungelösten Konflikts zwischen Abstraktion und Ornament, Autonomie und Dekoration in der Frühzeit der Moderne. (BRÜDERLIN 1994, 347 / 1993, 101ff.)

Ornamente, das sind Formgebilde, die in ihrer Geschichte »den figurativen Bildelementen unterstellt« waren. Sie gehörten nicht zur »autonomen Kunstform«, sondern spielten als Rahmenwerk an ihrer äußeren Grenze. Betrachtet man ein Ornament, sei es stets »Rand, Spitze, Kamm, Schaumkrone des Grundes, von dem es sich abzeichnet«. Aber auch schon die Kartuschenrahmen des 16. Jahrhunderts waren mehr als das. Sie besaßen darüber hinaus eine gewisse »Durchlässigkeit [...], Öffnungen und Nischen im Rollwerk. (LEONHARD 2011, 63, 68) Wie die Grotteske streben die Kartusche und später die »Forme Rocaille« vom Ornament zum Bild. (BRÜDERLIN 1993, 335) Nimmt man etwa einen Stich von Juste-Aurèle Meissonnier zur Hand, wird sofort ersichtlich, wie die rahmenden Ornamentbögen in Wellen perspektivisch immer weiter ins Bildzentrum eingesogen werden bis schließlich in der Bildmitte ein Muschelornament selbst zum eigentlichen Motiv wird. Oder aber die Ornamentarchitektur schmilzt so ohnmächtig dahin, dass ihr Anblick an sich schon bildwürdig wird.

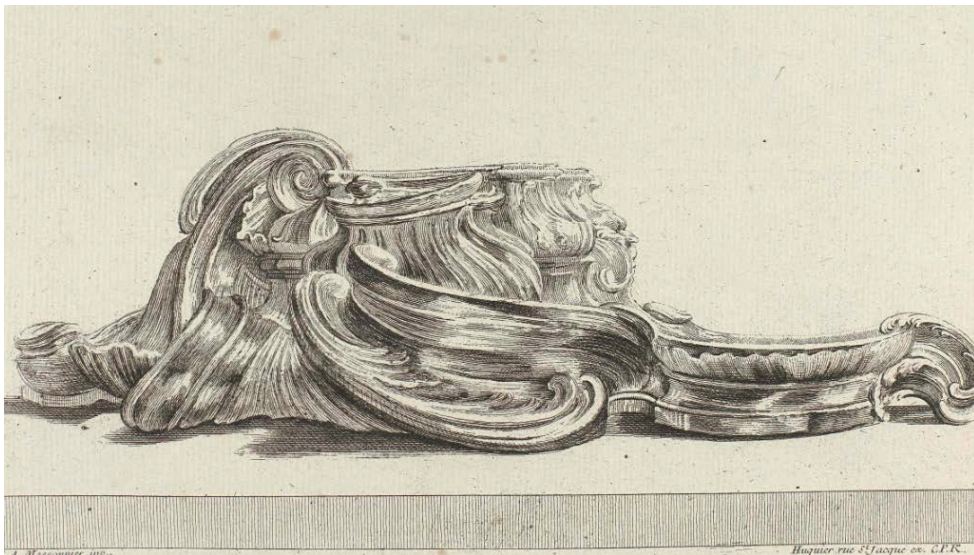
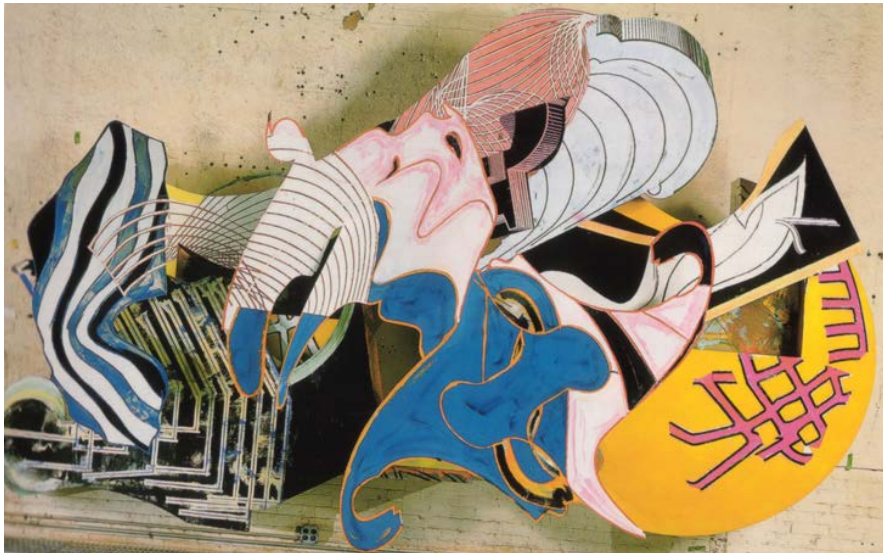
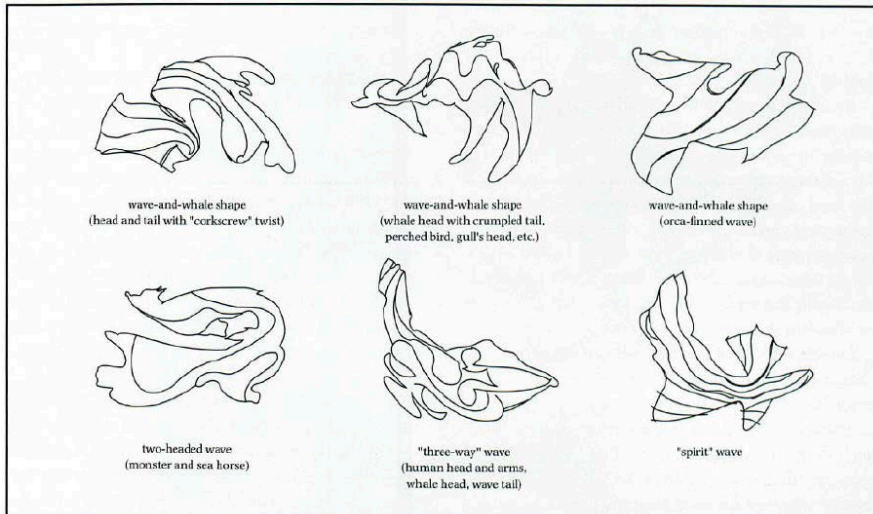


Abb. oben: J.-A. MEISSONNIER; *Livre d'Ornements*. Ornamentstiche, 1733, 11,3 x 20,3 cm, Details.
 Abb. nächste Seite: F. STELLA; »Some Major *Moby-Dick* Wave Shapes (from the studio logbook)«, ca. 1987 (Quelle: WALLACE 2000, 47). F. STELLA; *Queequeg in his Coffin*, 1989, 471 x 290 x 122 cm

In den Arbeiten Frank Stellas sieht es so aus, als wäre es nun genau umgekehrt zur Ornamentgeschichte. Während das Ornament im Laufe der Zeit also mehr und mehr Bild werden will, kommt der Amerikaner, retro-modern, »vom Bild und strebt zum Ornament« zurück. (EBD.)

Stellas »architektonisch-dekorative Auffassung von Malerei« würde zuletzt an ausufernde »realplastische Stuckdekorationen« erinnern.



Und die Aluminium-Shapes erscheinen so insgesamt als verspätete »Abkömmlinge« von Rollwerk, Kartusche und Rocaille. (EBD., 339)

Formal betrachtet tun die Bildreliefs der *Moby Dick*-Serie also erst einmal nichts anderes als das, was schon die Organisationsformen der Ornamentik vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein auszeichnete. Diese »tendierten zur Verkomplizierung ihrer Form, Verunklärung der Reliefschichtenabfolge und Agglomeration heterogener Einzelelemente.« (IRMSCHER 1984, 126f.)

Das wäre vielleicht eine Hiobsbotschaft für die Bildphänomenologie: Die *Moby Dick*-Serie als ein einziger verworrener Deko-Fries an

der konterminierten weißen Museumswand. Und vielleicht hatte der Sammler, der *The Chase – Third Day* heute besitzt, deshalb auch den Wandhintergrund so anthrazit-schwarz streichen lassen: Schon die dunkle Farbwand, die so viel Licht schluckt, dass das Bild selbst um so greller wirkt – schon diese Fast-Schwärze des Wandgrunds sollte dem Eindruck entgegentreten, man wäre noch in einem modernistischen *White Cube* gefangen. In der Postmoderne gibt es keine Reinheit mehr. Und die Weiße hat die Symbolkräfte, nach denen Ishmael so intensiv geforscht hatte, bei weitem eingeübt.

In der Bibel wurde alles wieder gut. Gott vergab dem leidgeprüften Hiob am Ende der Lehrgeschichte und gab ihm all das, was der Satan ihm genommen hatte, doppelt zurück. So ist es wohl auch in diesem Fall. Denn am Ende ist das Ornament doch keine leere Hülle, sondern eine Wunderwaffe. Die Stärke und das Bestechende des Ornaments »liegt in seiner zeit- und raumorganisierenden Funktion, die der bildlichen Konkretion [der figürlichen Darstellung, js] vorausseilt. Das Ornament als solches, so meint man, ist schneller als jeder Versuch einer Figuration, es war immer schon da, bevor sich etwas zeigt, es hat die Fläche, den Raum, die Zeit bereits durchlaufen«. *Moby Dick* und das Ornament haben große Gemeinsamkeiten. Im Ornamentalen werden die »Grenzen des figürlich Vor- und Darstellbaren ausgetestet«. (LEONHARD 2011, 63ff.)

Gerade die Vorlageblätter von Kartuschen und die verwegenen Ornamentstiche der vorangegangenen Jahrhunderte waren es, die der Form- und Vorstellungswelt, der Phantasie, einen so weiten Spielraum eingeräumt haben. Hier vor allem finden »spontane Zeugungen und Verwandlungen statt, Monster [werden] geboren und räumliche Transgressionen vollzogen«. In der »Forme Rocaille« steckte eine besondere »genetische Kraft« zur »Verwilderung bzw. Verflüssigung fester Stoffe, Formen und Gestalten« (EBD., 68, 76) Ihre verlebendigen Formspiele übten eine »bildsprenge Kraft« aus. (BRÜDERLIN 1994, 344) – noch »verstärkt durch die Spiegelung und Drehung der Formen«. (LEONHARD 2011, 77) Stella scheint dies erinnert zu haben, als er sein Bildvokabular aus Ornamenten schuf. Gerade das Ornamentale ermöglicht eine »unerschöpfliche Einbildungskraft des Künstlers«. (EBD., 82) So erst kann etwas zur Erscheinung kommen, das – so Ishmaels Erfahrungen – eigentlich undarstellbar bleiben muss. Der Wal. »Unpainted to the last« (MELVILLE 1851, 262)

*** Mythos ***

»Allein – ›über‹ Dichtung ›reden‹ ist allemal von Übel, denn zur Not sagt ja ein Gedicht schon selbst, was es zu sagen hat.«

»Vielleicht kann von der Dichtung *dichterisch* geredet werden, was freilich nicht heißt, in Versen und Reimen. [...] Die dichterische Zuwendung zu seiner Dichtung ist nur möglich als denkerische Auseinandersetzung.«

»Wenn wir nun versuchen, uns dem Machtbereich der Dichtung [...] zu nähern, und ihm uns gar auszusetzen, dann sollen wir wissen: Bei diesem Vorhaben hilft weder ein eiliger Scharfsinn noch eine blind überladene Gelehrsamkeit, noch die künstliche Wallung eingebildeter Urgefühle, noch geschwollene Redensarten, sondern nur jener *helle Ernst*, der der Größe der Aufgabe auf lange hinaus standhält.«

(HEIDEGGER 1935a, 5ff. zu Friedrich Hölderlin)

Die Begriffe »Dichtung« und »Gedicht« seien hier ersetzt durch »Anselm Kiefers Gemälde *Varus*«.

Durch die Verwendung von Schwarz und Weiß und durch die Druckschrift im Gegensatz zur »altdeutschen« Schreibrift produziert das Bild stattdessen einen eklatanten Kontrast. Und dann sind da noch die frischen oder schon angetrockneten »Blutflecken«, das herunterlaufende Farbbrot, das zwischen der Bildschrift aus den »Wunden« der Leinwand und aus dem Bildfeld zu sickern scheint.



Aber die Verletzung der Leinwand ist nur eine gut gemachte Illusion auf der Oberfläche; mit dem Pinsel aufgetragenes Farbbrot, so als ob man einem sorgsam nachgeahmten Inkarnat nachträglich eine Verletzung hinzufügt und aufmalt. Sie erinnert nur noch – dies aber sicher sehr bewusst – an Gerhard Richters berühmtes erstes Gemälde mit dem Titel *Party*. Es war vierzehn Jahre zuvor an



G. RICHTER; *Party*, 1962, Öl auf Leinwand, zerschnitten und mit Kordel wieder vernäht, Ausschnitt

der Düsseldorfer Kunstakademie entstanden. Bevor das später äußerst prominent gewordene Bild schließlich in die Sammlung Burda nach Baden Baden kam, war es zwischenzeitlich vom Künstler selbst als misslungen aufgegeben worden. Der damals dreißigjährige Richter war gerade einmal ein Jahr zuvor aus der DDR nach Westdeutschland geflohen. Im Osten hatte er bereits als diplomierter Dekorationsmaler gearbeitet.

Party ist ein Bild nach einer Boulevard-Fotografie und zeigt vier gutgelaunte Frauen mit einem Showmaster in ihrer Mitte. Als das Bild fertig war, gefiel es dem jungen Richter nicht. Er haderte mit den Motiven und suchte noch seinen Stil irgendwo zwischen *Sozialistischem*

Realismus und der gegenstandslosen Kunst der westlichen Welt. Der von sich enttäuschte Student schnitt daraufhin in das Gemälde ein, um dem dominanten Illusionismus zu begegnen. Und er verletzte so auch die Figuren. Dann kippte er von hinten rote Farbe in die Öffnungen

und vernähte die Narben des Bildes wieder grob mit einer Kordel. Das Ergebnis gefiel ihm trotzdem noch immer nicht. Er verschenkte das Bild an seinen Klassenfreund Günther Uecker, der mit dem unbekanntem Meisterwerk tatsächlich jahrelang seinen Partykeller schmückte. Erst als Richter schon berühmter geworden war, rückte die »Jugendsünde« wieder in den Blick. Bis heute gilt sie nun als bedeutende frühe Pionierarbeit. Sie führt nämlich die unmittelbare *action directe* gegen das Tafelbild, wie sie etwa Tinguely, Niki de Saint Phalle oder Fontana vorbrachten, mit einer medial vermittelten Motivwelt des Bildes zusammen.



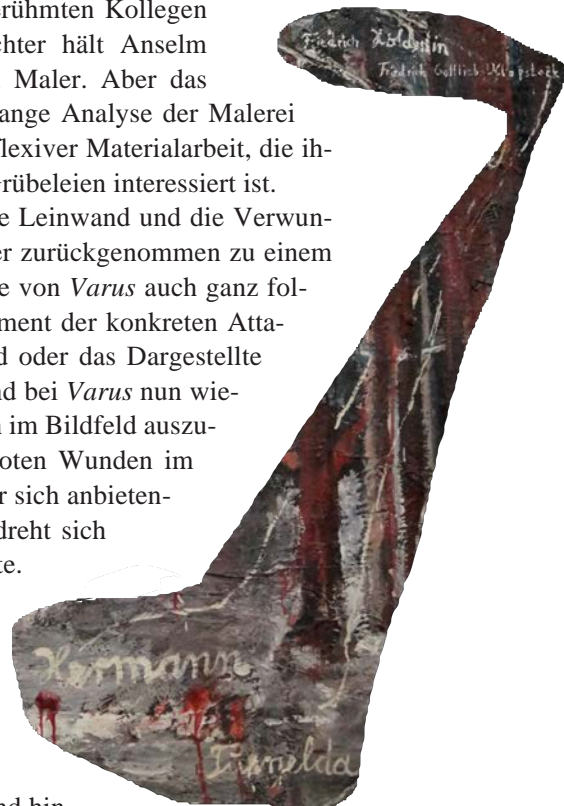
J. TINGUELY und Niki de SAINT PHALLE, Aktion Beschuss auf Bildtafeln, ca. 1970

Richter selbst hat einen so aggressiven Akt gegen das Bild nie mehr wiederholt. Und *Varus* tut nun nur so, als sei das Werk selbst verletzt worden. Anselm Kiefers Rücknahme der ikonoklastischen Tat zu einer verharmlosenden Nachahmung einer Attacke hat Richter nicht geschmeckt. Der Düsseldorfer Akademieprofessor a.D. kann sich bis heute nicht für die Kunst des ebenso berühmten Kollegen aus dem Schwarzwald begeistern. Richter hält Anselm Kiefer für einen ziemlich unmöglichen Maler. Aber das mag daran liegen, dass Richters lebenslange Analyse der Malerei unvereinbar ist mit Kiefers geschichtsreflexiver Materialarbeit, die ihrerseits nicht an rein kunstimmanenten Grübeleien interessiert ist.

Wie gesagt, die Aggression gegen die Leinwand und die Verwundung des Bildes ist in diesem Fall wieder zurückgenommen zu einem Akt des Fingierens. Aber das ist im Falle von *Varus* auch ganz folgerichtig. Dies liegt daran, dass der Moment der konkreten Attacke sich hier nicht mehr gegen das Bild oder das Dargestellte richten soll. Die Spuren des Kampfes sind bei *Varus* nun wieder Teil einer großen Narration, die sich im Bildfeld auszuweiten beginnt. Daher müssen die blutroten Wunden im Bildgrund genauso fiktiv bleiben, wie der sich anbietende Illusionsraum des Waldwegs. Alles dreht sich nun um eine sich abzeichnende Geschichte.

Von den Wunden weg nach oben führen dementsprechend zwei weitere dünne weiße Farblinien. Es ist notwendig ihrem rankenden Verlauf zu verfolgen. Dann nämlich sieht man, wie sie sich mit der Motivwelt verbinden, indem sie abwechselnd vor und hin-

»... ich habe nur Angst, dass ich genauso schlecht male.« (RICHTER 1996, 122)



ter den Baumstämmen verlaufend »Hermann« und »Tusnelda« nach rechts oben mit »Friedrich Gottlieb Klopstock« und »Friedrich Hölderlin« verknüpfen. Kiefers Bildaufbau erscheint auf dieser Ebene instruktiv. Der Betrachter ist aufgefordert, den Zusammenhang der Namen, die »Connections«, aktiv zu rekonstruieren. Er muss offensichtlich selbst die Ereignisreferenz und die Textbezüge nach und nach aufsuchen und herstellen. Er muss so oder ähnlich damit beginnen, das »Historienbild«, das *Varus* auch ist, zum Leben zu erwecken.

Hermanns Schlacht – ein »vaterländisches Weihespiel«

Friedrich Gottlieb Klopstock etwa schuf ein, wie er es nannte, »Weihespiel«, das davon handelt, wie die Germanen unter *Hermann dem Cherusker* die Legionen des römischen Feldherrn *Varus* glorreich besiegen. Der fiktive Schauplatz seines lyrischen Stücks ist eine Aussichtsplattform. Sie liegt »auf einem Felsen an dem Thale, in welchem die Schlacht entschieden wird«. (KLOPSTOCK 1769, 9) Das Gemetzel selbst soll im Jahre 9 n.Chr. stattgefunden haben. Bei Klopstock singen nun die Barden in den Hainen von »Hermanns Schlacht«.



»EIN CHOR.

*Wir kühnes Volk, wir haben Jünglinge
Mit leichten Blumenschilden und schönen Wunden,
Die lieber sterben, als leben,
Wenn's gilt für die Freiheit!*

EIN ANDERER CHOR.

*Wir kühnes Volk, wir haben Männer und Greise
Mit großen, schönen Narben der Schlacht,
Die lieber sterben, als leben,
Wenn's gilt für die Freiheit! [...]*

Barden, so oft sich der Gesang wendet, so ertönen eure Hörner von Ausrufen des Kriegsgeschreis! Barden, ihr müsst keins der Völker Deutschlands vergessen! Meine Cherusker sind es zwar, die sich vor Allen und in großen Schaaren dem Tode fürs Vaterland hingestellt haben; aber auch aus vielen andern Völkern sind nicht kleine Haufen da, diesen elenden Tod zu sterben, und aus Allen rief unser gerechter Zorn und Hermanns Heldennamen die Jünglinge herbei, welche die ersten Waffen oder Blutringe tragen.

[...] DER DRUIDE. Bei Hermanns rothem Schwert, Brenno, sie fliehn! Sie fliehn auf allen Seiten!

SIGMAR. Was führt ihr mich denn auf dem Schlachtfeld umher, wenn ihr die Bilder und die Adler zwischen den Leichen nicht aufheben wollt? Was zögert ihr denn? Sollen die großen Denkmale unsers Siegs nicht in den Hain gestellt werden? Das ist ein schwerer Schlummer gewesen! Ich weiß nicht, wie lang' er gedauert hat, Brenno. Werden wir bald siegen? oder haben wir schon gesiegt?

BRENNO. Zwei Druiden haben eben jetzt die Römer auf allen Seiten fliehn gesehn!

EINIGE DRUIDEN UND BARDEN zugleich. Sie fliehn [...]!

EIN HAUPTMANN. Werdomar kömmt mit ihm. Hermann sendet mich. Es ist geschehn! Sie ist vollendet, die blutige Schlacht, wie keine war. Fürchterlich war unser letzter Angriff, und fürchterlich die Gegenwehr. Keine Wunde ohne Tod! Nur vier schwache Cohorten sind übrig. Hermann ruft laut durch alle Lanzen her, dass kein Deutscher mehr sterben soll. Sie werfen schon ohne unser Blut die Schilde weg! ruft er. [...]

EIN HAUPTMANN. Gesiegt, gesiegt, wie sie selbst niemals siegten, bis zur Vernichtung der Legionen gesiegt! Römerschilde, Barden. (Hermanns Barden, Valerius und Licinius. Hauptleute, die Varus' Schild, Cohortenlanzen und zwei Adler tragen.)

HERMANN. indem er im Eingange sich nach einem Hauptmanne umwendet. Die kühlestn Quellen sind die besten für die Wunden.

THUSNELDA. die mit ausgebreiteten Armen auf ihn zuläuft. Hermann!« (KLOPSTOCK 1769, 79, 82, 103ff.)

Später wird sich zeigen, wie Friedrich Hölderlin an Klopstocks »Weihespiel« mit seiner Ode *Der Tod fürs Vaterland* anknüpfen wird. Dabei war »Hermanns Schlacht« als ein wirkmächtiges Stück für die Schaubühne vorgesehen gewesen. In einer pathetischen Widmung »an unser[n] erhabnen Kaiser« erklärt der Dichter die Hermanns-Schlacht kurzerhand zum kühnsten und gerechtesten Kampf um die Freiheit – »... dass wir unerobert geblieben sind«. Weiter heißt es, er übergebe sein »vaterländisches Gedicht« deshalb an keinen

Knabenopfer:
»Das Vaterland verspricht bei Klopstock nicht nur eine religiöse Belohnung nach dem Tod, es gewährt einen Moment höchster Erfüllung im Augenblick des Sterbens selbst und offeriert schon im Irdischen ein höheres Sinnerlebnis...«.
(FISCHER 1995, 167)



Fr. Klopstock (1724-1803)
Fr. Hölderlin (1770-1843)

anderen als Franz Stephan von Lothringen, den Kaiser des »heiligen Römischen Reichs deutscher Nation«, weil »dessen Inhalt uns so nah angeht«. (EBD., 3)

(KLOPSTOCK 1769,
146)

Für Klopstock besaß die Sage um *Hermann den Cherusker* und den »Tyrannenfeldherrn« *Varus* also eine besondere Aktualität und Zeitgeistigkeit. Hermann verkörperte den frühen Freiheitssinn und das gemeinsame, bedingungslose und opferbereite Identitätsbewusstsein der Germanen. Heroisch hatten diese sich gemeinsam der römischen Invasion entgegengeworfen. In Klopstocks Zeitkontext konnte dagegen von der Einheit einer Nation keine Rede sein. Erst 1763 waren die heftigen Auseinandersetzungen des Siebenjährigen Krieges durch den Hubertusburger Frieden zwischen den verfeindeten Preußen und Österreich und Sachsen beendet worden. Der Antagonismus hielt jedoch an. Der deutsche Dichter appellierte nun an einen ersehnten neuen »Reichspatriotismus«. Daher die Adressierung des Stücks an den Kaiser Franz I. Die legendäre Geschichte der germanischen Völker sollte endlich »als Norm für das Verhalten in der Gegenwart« gelten. Für Klopstock wurde »die Vorwelt zum Ideal, ihre Kraft und Fülle zur Verpflichtung für die Gegenwart«. (PRIGNITZ 1997, 321)

Schon im Jahre 1752 hatte der vaterländlich-patriotische Literat ein sehr viel kürzeres Loblied angestimmt. Es trägt genau den Titel, der auf *Varus* nun zu lesen ist: »Hermann (und) T[h]usnelda«. Wenn Thusnelda ihren aus der Schlacht heimkehrenden Ehemann empfängt, geht es unter anderem so zu:

*»THUSNELDA. Ha, dort kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! So schön war
Hermann niemals! So hats ihm
nie von den Augen geflammt!*

*Komm! ich bebe vor Lust, reich mir den Adler
Und das triefende Schwert! Komm atm' und ruh hier
Aus in meiner Umarmung
Von der zu schrecklichen Schlacht.«* (KLOPSTOCK 1752)

Verfolgt man also das bisher gesehene Beziehungsnetz der weißen Fäden von Varus, Hermann und Tusnelda hin zu Klopstock, erkennt man, welchen Ausschnitt Kiefers Landschaftsbild wohl eingefangen hat: Einen Waldpfad im »Varusthal«, wie ihn die drei Legionen des römischen Imperiums im Marsch durchqueren mussten, als die Germanen sie von allen Seiten angriffen. »Vor den Augen flammt« aber keine Schlacht zweier Armeen. Das Bild ist stattdessen menschenleer. Und

doch sind die Spuren des Kampfes anwesend. Die Schlacht flammt vom Bildgrund her über das ganze Schlachtfeld des Bildes. Sie wird auf der Leinwand selbst ausgetragen, in den Farb- und Materialschichten, den hingehauenen Pinselhieben und Farbbahn-Gesten. Kiefers Bild ist nicht die Darstellung eines Gefechts. Es ist selbst die Schlacht und selbst der Schauplatz der Auseinandersetzung. Fast wurde es selber angegriffen und bekämpft.

die »erotische[]
Wundenmystik«
bei Klopstock.
(FISCHER 1995,
166)

Die »Phänomenalisierung« der Geschichte

Was hier zu sehen ist, ist auch erlitten. Ein an die Grenzen der Figürlichkeit geführter Schrecken. Die kahlen Stämme stehen wie blutgetränkte Gegner Spalier. Die knorrigen Äste verletzen. Die Farbbahnen der Bäume wie Adern und Arterien, ihre Rinde als Materiekrusten. Die Schichten des Auftrags bleiben als getrocknete Bildzeit und als Palimpsest, als Protokoll. Der Arbeitsprozess selbst ist die Hervorbringung und schon die gleichzeitige Vernichtung des Motivs. Die archaische Aussage steckt schon in der Art ihrer Ausführung. Die Landschaft, die Bildwelt wird unmittelbar, von Innen her, zermürbt und angegriffen. Sie flieht in ein formloses *action painting* und löst sich auf.



Der nach hinten fluchtende Feldweg verschwimmt im pastosen Farbmorast. Das Drama ist nicht akribisch gemalt, sondern die Malerei selbst ist das Dramatische. In ihr wird das wütende Geschehen als ein konkretes Wüten erst erlebbar. Der Schrecken, der von der Auslöschung der Form ausgeht, ist anwesend. Aber alles bleibt gerade noch aussprechbar: der »Schweiß«, der »Staub«, »mit Römerblute«.



Der Schrecken drückt sich nicht in einer dargestellten Raserei figür-

lich aus. Das Bild selbst enthält den Schrecken. Das eine formuliert sich im anderen. In der zermürbten Landschaft verweist auch das schöne Bild. Und das verwesende Werk bringt eine im Bildgrund versinkende Landschaft hervor. Die Schneise im Wald bleibt aus einem Grund formulier- und darstellbar: Anselm Kiefer hat das Grausam-Existentielle, das der ungegenständlichen informellen Malerei der 50er Jahre innewohnt, wieder an eine außerästhetische Referenz, an eine historische Ereignisgeschichte zurückgebunden. Betrachtet man etwa Wols' *tachistische* »Schmerzsbilder«, sieht man die malerischen Protokolle eines Menschen, der an der Welt unendlich litt. Als »Wunden« hatte Werner Haftmann schon sehr früh diese Selbstartikulationen bezeichnet. (HAFTMANN 1963) Hier hatte sich das Entsetzen an sich aufgezeichnet, ohne noch an eine wie auch immer auftretende Gegenständlichkeit gebunden zu sein.



oben: WOLS; *Komposition*, 1947. Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm; unten: *Varus*, Detail



Indem Kiefer nun – dreißig Jahre später – diese Bildsprache wieder mit einem zu erzählenden Inhalt füllt, wendet er die konkrete Artikulation des Dramatischen wieder in eine geschichtliche Welthaltigkeit hinein. Dazu muss das Ereignis selbst nicht dargestellt sein. Es reicht aus, dass wir uns das Geschehen anlässlich des zu Sehenden, anlässlich des aufgewählten Landschaftsbildes vorzustellen beginnen. Das Bild lässt sich aktivieren.

Hölderlin hatte einmal von einer »Phänomenalisierung der Begriffe« gesprochen. (HÖLDERLIN/STIERLE 1989, 515). Er meinte damit in etwa folgendes: Es sei das Eigenrecht der Poesie, über die sichere Wahl ihrer allegorischen Bilder auch noch über die klaren Aussagen der Philosophie hinauszukommen. Durch eine »Phänomenalisierung der Begriffe« überführe die Dichtkunst nämlich die sonst nur abstrakten Begriffe lebendig ins Bewusstsein und zu einer intensiveren Anschauung und Anschaulichkeit. (EBD.) Angesichts der Ausführung von *Varus* könnte man dementsprechend auch von einer erfahrbar gewordenen Phänomenalisierung der Geschichte sprechen. Denn nicht jedes Historienbild betreibt im gleichen Sinne Phänomenalisierung. Im *Floß der Medusa* zum Beispiel führen die bildimmanent vorgegebenen Blickoperationen in

eine Bildwelt der »Phänomenologie der Phänomene«. In ihr übersteigt das Ereignisbild sowohl das Dargestellte wie auch jede historische Referenz. Bei *Varus* dagegen ist es ganz anders. Anstatt das geschichtsträchtige Ereignis der Schlacht überhaupt abzubilden, entwickelt das Werk auf seiner eigenen Bildoberfläche eine zeichenhafte Welt aus einem Materialdickicht. In ihm wird die abwesende Geschichte durchgearbeitet und in eine eigensprachliche Phänomenologie übersetzt. Und erst in der Metaphorik der Bildzeichen wird »Hermanns Schlacht« jenseits von allem Illusionismus in die Gegenwart der Betrachter gehoben.

Die Phänomenalisierung der Geschichte exemplifiziert sich ebenso im Namen »Varus«. Man liest den Namen des Feldherrn. Er ist »geschriebene Zeit«. (DOBBE 1997, 320) Das heißt, in den »geschriebenen« Buchstaben ist noch die Dauer abzulesen, die es gebraucht hat, sie zu »malen«. Diesen Namen

»umspielen Löschungen, helle Farbspuren, Übermalungen, Korrekturen, Wiederholungen, Echos, Negationen, Verwischungen usf.. Weniger seine Anwesenheit – dass die Buchstaben als erinnernde Inschrift gelesen werden können – als seine Abwesenheit – dass die Buchstaben Spuren, Spuren der Löschung sind – ist für die (Be)Deutung des Namens bestimmend. Denn durch die linkische Line und die materielle Farbe stehen die Buchstaben unter bildlichen Bedingungen, ist noch der Name [...] »unter der Bedingung bildlicher Fluktuation« gesetzt. Unter den Bedingungen des Bildlichen aber gerät der Name zur linkischen Line, zur differentiellen Spur, verschwindet der Name in der physischen Farbe, verbindet er sich mit dem Namen- und Bestimmungslosen, verlöscht im Grund.« (DOBBE 1997, 339)

Das Zitat passt nicht ganz. Es passt nur fast. Das liegt daran, dass die Textpassage eigentlich von Cy Twomblys Bild *Virgil* handelt. Aber auch bei *Varus* ist der Name unter die »Bedingung bildlicher Fluktuation gesetzt«. Auch er ist »linkisch« entstanden. Linkisch, »das ist wie mit der linken Hand gezeichnet, gezogen«, »ungeschickt, gehemmt«. (BARTHES 1979, 15)



Rechts: Cy TWOMBLY; *Virgil IV*, 1973. Ölfarbe, Kreide und Bleistift auf Papier, 69,8 x 99,6 cm

Auch V a r u s wird als Farbspur »im Grund« verlöschen. Während aber bei Twombly sinnhaft und semantisch völlig unklar bleibt, wer warum mit V I R G I L bezeichnet ist, hat der Name des Heerführers offensichtliche Bedeutung im Bild. Mit V a r u s verlischt gleichsam die römische Armee im Farbsumpf, umstellt von den wie abgebrannt dastehenden Baumstämmen. Was auf der thematischen Ebene erzählt werden soll, spielt sich so phänomenalisiert im Bildfeld schon ab. In welcher Weise die weißen Namen der Deutschen davon betroffen sind, wird sich in der Folge zeigen.

Vergil hätte übrigens nicht über die völlig unerwartete Schmach der Invasoren mitten in den dunklen germanischen Tälern dichten können, weil er schon neunzehn vor Christus gestorben war. Twombly verhandelte Vergil wohl auch deshalb in seinen Arbeiten, weil er über den Dichter die bildpoetischen Nebelbomben für seine Bildsprache bezog. Auch er suchte so nach einer neuen Art des Erzählens. Aber ein anderer antiker Geschichtsschreiber, Tacitus nämlich, berichtete dafür als erster über die katastrophale Vernichtung der Römer in dem Germanenwald. Der Autor erzählte anhand von Quellentexten, wie frische kaiserliche Legionen sechs Jahre später an den Ort der brutalen Unabhängigkeitsschlacht zurückkehrten. In den *Annalen* des Tacitus stellte sich das Ereignis allerdings eher gruselig und apokalyptisch statt heroisch dar. Auch hieß der siegreiche Hermann zu jener Zeit noch historisch korrekt Arminius.

Sehr viel einflussreicher für die Identitätskonstruktion des germanischen Deutschen war die anhaltende Rezeption von TACITUS' Schrift *Germania* (um 100n Chr.). In ihr wurden »Germaniens Völkerschaften« und ihr »Menschenschlag« beeindruckend beschrieben. (BINDER 2017)

»[...]nicht fern vom Teutoburger Wald, in dem, wie man sagte, die Überreste des Varus und der Legionen unbestattet lagen. [...]

Auf der Fläche zwischen beiden [Römerlagern, js] bleichende Gebeine, zerstreut liegend oder aufgehäuft, je nachdem sie flohen oder Widerstand leisteten.

[...] In den nahegelegenen Hainen Barbarenaltäre, an denen sie die Tribunen und Centurionen ersten Ranges geschlachtet hatten.

Hierzu berichteten solche, die dem Schwert und den Banden entgangen und von der Niederlage noch übrig waren, hier seien die Legaten gefallen, dort die Adler entrissen worden; zeigten, wo Varus die erste Wunde empfing, wo er von unseliger Hand durch das eigene Schwert den Tod fand, wo von der Bühne herab Arminius zur Versammlung redete...« (TACITUS, 110-120 n.Chr.)

Die Umbenennung des Arminius in *Hermann den Cherusker* erfolgte indes aus Gründen der Optimierung der Möglichkeiten zur vaterländi-

schen Identifikation. »Arminius« klang noch so eindeutig lateinisch, undeutsch und unnational, dass eine Umtaufe im sechzehnten Jahrhundert unumgänglich schien. An dieser euphorischen Eindeutschung hatte sich selbst Martin Luther beteiligt, als er gegen die römische Kirche zu Felde zog. Auch ließ sich nur schwer vermitteln, warum ausgerechnet ein halber »Römer« Varus geschlagen haben sollte. Denn tatsächlich hatte Arminius ja im Dienste Roms gestanden, bevor er das Imperium verriet. Aber liest man die Beschreibung des Tacitus mit Blick auf das Bild von Anselm Kiefer noch einmal, muss etwas auffallen: Der Titel des Bildes lautet *Varus*, nicht etwa *Hermann*. Aus »deutscher« Perspektive wäre es durchaus naheliegender gewesen, das großformatige Werk nach dem siegreichen Germanen zu benennen. Schließlich spricht man ja gewöhnlich auch von der *Hermannsschlacht*. Der Werktitel kehrt die Perspektive aber gerade bewusst um. Die Deutungshoheit über das Ereignis liegt bei Tacitus. Wie er, an seiner Stelle, kehren wir als Verlierer auf den Schauplatz zurück. Die Umkehrung der Sichtweise und der Parteilichkeit bewirkt zusammen mit dem Tiefensog, den die Perspektive auslöst, dass wir es sind, die den Weg durchschreiten und durchleiden müssen. Die »guten« Deutschen, in Weiß geschriebene Namen, erwarten uns zwischen den Baumreihen, verzweigt und verästelnd in den Kronen. Nur die damaligen ersten Akteure hat der Künstler im Schneematsch der Wegstrecke verewigt. Er hat sie außerdem mit einem Farbkontrast von Blau- und Rottönen voneinander unterschieden. Das in das Grau-Weiß beigemischte Blau wirkt dabei fast wie ein kleiner Himmel über »Varus«.



Wie bei Tacitus ist es an uns, sich mit den Verlorenen zu identifizieren. Der mythische Kampf der berserkerhaften Germanen ist so nicht länger unsere Ursprungserzählung, nicht länger die eigene Sache. Sie wird zu einer fremden Heldengeschichte, deren Nachwirkungen man von Außen zu betrachten beginnt.

Diese Distanz der Ausgeschlossenen ist es auch, die sodann die kritische Nähe von »Klopstock« zu »von Schlieffen« erkennen lässt.



Hermanns-Denkmal von Ernst von Bandel; bei Detmold, 1875 (hier in einem zeitgenössischen Stich wiedergegeben)

Man könnte geradezu »Klopstock, von Schlieffen« von rechts nach links lesen. Also quasi im Sinne von »von Schlieffens Version von Klopstock«. Oder noch genauer: »Von Schlieffens Version von Klopstocks *Hermanns Schlacht*«. Die hier vom

Bild bestimmte Nachbarschaft verlangt eine Denkbewegung, die zunächst eines zu berücksichtigen hat. Spätestens seit Klopstocks Stück war allen klar: Die Hermannsschlacht war kein bloßes, lange zurückliegendes historisches Einzelereignis. Genauso wenig wie Kiefers Bild auch kein einfaches Historienbild ist.

Stattdessen erkannte man den mythologischen Stellenwert des siegreichen Widerstands der Urahnen. Er wurde zum alles entscheidenden vaterländisch-nationalen Ursprungsmythos. Mythen sind mächtige Erzählungen über die Zusammenhänge, den Sinn und die Urgründe der Welt. Man kann unterschiedliche Typen unterscheiden. Ein Gründungs- oder Ursprungsmythos ist eine »Erzählung als Verbindungsmittel zwischen Gegenwart und heiliger Vergangenheit«. »Als Erzählung von Handlungen früherer Helden« (GAIER 1971, 303) bewegt er sich zugleich innerhalb und außerhalb der Realgeschichte. Der *Hermann-Mythos* beruht wohl auf einem historischen Ereignis. Aber der Mythos löst sich von dieser Realgeschichte ab. Sein »eigentliche[s] Prinzip« besteht dann darin, »Geschichte in Natur« zu »verwandel[n]«. (BARTHES 1957, 113) Harmloser formuliert: Mythen »beglaubigen«. (FRANK 1982, 77)

Geschichte in Natur zu verwandeln bedeutet, dass aus einem historisch relativen, immer neu auslegbaren Tatbestand ein nicht von Menschenhand geschaffenes Ereignis wird. Dieses mythologische Ereignis ist dann »dunkel« und »deutlich« zugleich. Verdunkelt werden die damaligen Realzusammenhänge und die Umstände, wie es zu all dem kam. Das Erklärliche ist nicht mehr sichtbar oder kritisierbar. Der Mythos tilgt auch alle Hinweise auf seine Konstruiertheit. Stattdessen verdeutlicht er die Unwandelbarkeit des mythischen Geschehens. Es wird mehr und mehr zu einem vorherbestimmten und unentrinnbar notwendigen, schicksalhaften Ereignisablauf. So wurde die *Hermann*-Erzählung »starr«, beständig und »maßlos« – ein Kult. Er erklärt sich nicht. Er insistiert auf eine höhere Bestimmung. Der Mythos entzieht das, was er überformt hat, jeder Befragbarkeit. Er ist »weder eine Lüge noch ein Geständnis«. »Er deformiert« das, was ihm zugrunde liegt. (EBD., 112) Aber die Defor-

mierung ist beileibe keine Beschädigung der Story, sie ist ein riesiger Blow Up der Erzählung in die Dimension eines heilsgeschichtlichen Wahrheitsanspruchs.

Hermann der Cherusker wurde in diesem Sinne zur mythologischen Ausgangsfigur ersten Ranges. Von ihm ausgehend, sollte das deutsche Volk zu seiner Selbstbestimmung zurückfinden. In Klopstocks Bardengesängen verdichtete sich dies besonders spürbar. Nun ist es weiterhin so, dass Kiefers düsteres Ölgemälde am oberen rechten Bildrand eben nahelegt, Klopstock mit dem Grafen von Schlieffen zu verknüpfen. Auf diese Weise rückt der Generalfeldmarschall von Schlieffen näher an den verherrlichten Germanenfürsten heran.

Der Plan des Feldmarschalls

Beleuchtet man diesen Zusammenhang genauer, wird tatsächlich das Folgende denkbar und in sich plausibel: Welthistorisch gesehen könnte man den Grafen von Schlieffen in der Nachfolge von *Hermann dem Cherusker* sehen. Denn bereits ab dem Jahre 1892 sah sich das Deutsche Kaiserreich bekanntlich von Feinden umgeben. Es drohte dauerhaft die Gefahr eines nicht zu gewinnenden Zweifrontenkriegs gegen Frankreich und Russland. Nachdem diese beiden mächtigen Nachbarn eine Allianz gegen das Reich geschlossen hatten, machte sich die deutsche Generalität Gedanken darüber, wie ein solcher Krieg zu führen sein würde. Von Schlieffen war damals Chef des Generalstabs. Während dieser Zeit arbeitete der Stratege mehrere Planspiele und Aufmarschsznarien aus, die allesamt vorsahen, im Ernstfall mit gebündelten Kräften zuerst die französische Armee zu überflügeln. Dieser Umfassungsangriff sollte in seinen weitesten Ausläufern über Belgien, zwischen Antwerpen und Brüssel hindurch und über die Ardennen bis weit hinter Chartres an die Ufer der Yonne führen. Der ins Auge gefasste massive Angriffskrieg über den »rechten Flügel« sollte so zu einem schnellen Sieg führen, der die preußisch-deutschen Kräfte in die Lage versetzen sollte, im Anschluss daran umgehend große Truppenteile zurück an die offene Ostfront zu verlegen.

Graf von Schlieffen schied bereits 1905 aus seinem Amt. Bevor er in den Ruhestand versetzt wurde, hinterließ er seinem Nachfolger in der Heeresführung, H.J.L. von Moltke, aber noch eine sogenannte »Denkschrift« – den *Schlieffen-Plan*.



Generalfeldmarschall Alfred Graf von Schlieffen (1833-1913)



Anselm Kiefers *Varus*-Bild zeigt phänomenologisch seine eigene Meinung zu Schlieffens scheinbar genialem Plan. Im Bild hat sich an dieser Stelle ein tiefschwarzes Farbfeld gebildet. Diese düster-gruselige Todeszone wirkt wie ein ausgebranntes ›Loch‹ in der Leinwand. Und sie ist der Ausgangspunkt von einer Art ›Wunde‹, aus der ein rot-brauner Farbfluss senkrecht nach unten strömt. Geronnenen Blutes gleich ist der Farbstrang hier von oben nach unten führend zu lesen – nicht als ein weiterer Baumstamm also, den man als aufstrebend ansehen würde. Schlieffens Plan könnte, diesem bildeigenen ›Phänomensinn‹ folgend, wohl eher keine gute Idee gewesen sein. Jede vielleicht denkbare »teutsche« Blut- und Boden-Mystik ist hier ins Gegenteil gekehrt. Von diesem Brandfleck geht der Tod aus. Der ehrgeizige Schlachtplan war wohl eher die Ausgeburt einer menschenverachtenden Planspiel-Strategie am Kartentisch der feinen Aristokraten-generalität.

Bildräumlich wie auch flächig gesehen, wird der abfallende Farbblut-Strom nur von einer weiß-schwarzen schrägen ›Phallus‹-Form unterbrochen. Ihre formal-ästhetische Korrespondenz findet diese Phänomenausprägung in einer schwarzen Wurzelbildung, die sich links unter dem Namen »Varus« gebildet hat. Auf diese Weise stimmen sich die seitlichen Bildränder miteinander ab. Sachlich, vielleicht als ein Seitenast, ist die wie angesetzt wirkende weiße Partie nicht zu rechtfertigen. Sie fremdelt stattdessen mit ihrem dargestellten Kontext. Weshalb unterbricht sie den Rot-Fluss an dieser Stelle?



Und es wirkt ganz so, als wäre außerdem versucht worden, der abfließenden Fallbewegung nachträglich wieder eine Gegentendenz zu geben. Dafür spricht der weiße Pinselschwung, der über der ›Phallus‹-Figur zurück nach oben leitet. Weil die Geschichte noch weiter erzählt werden muss, darf der Blick hier nicht entlang des Farbstrahls ins Bodenlose führen. Deswegen wird er hier aufgehalten.



Als dann letztendlich der Erste Weltkrieg ausbrach, kam Schlieffens kühner Plan eines großangelegten »Sichelschwungs« gegen die französischen Streitkräfte in einer inzwischen modifizierten Version tatsächlich zum Einsatz. Am zweiten August 1914 begann die Offensive der deutschen Truppen über das bis dahin neutrale Belgien. Aber schon am fünften September blieb der Durchbruchversuch an der Marne nordöstlich von Paris aufgrund mangelhafter Durchführung in einem französisch-englischen Gegenangriff stecken. Dort scheiterte der Plan in der Folge vollständig und verwandelte sich bekanntlich entlang einer immer weiter gestreckten Westfront in einen blutigen Abnutzungs- und Stellungskrieg mit Hunderttausenden von Toten.



Soweit ein kurzer Blick in die Geschichte. Für die Genealogie von Arminius zu Hermann zu von Schlieffen ist der Ausgang der Geschichte weniger wichtig. In der Chronologie des *Varus*-Bildes scheint es auszureichen, sich die deutsche Grundbefindlichkeit bewusst zu machen. Ebenso wie der Bewahrer Germaniens verstand sich der alte Generalstabschef als Verteidiger des bedrohten deutschen Reiches in der Nachfolge Hermanns. Die Idee eines Blitzkriegs gegen den großen Rivalen Frankreich sollte das Pendant zum Überfall auf die römischen Legionen im Teutoburger Wald sein. So suggeriert es die Logik des Bildes bis hierher. Dass am Ende alles in einem sinnlosen und aufzehrenden Vernichtungskrieg erstarrte, quittiert *Varus*, indem der Name »Schlieffen« im Gegensatz zu den anderen Personalien nun eben in einer teerschwärzen morbide-verbrannten Farbinsel eingeschrieben ist.

Man sollte an dieser Stelle auch nicht ganz vergessen, daran zu erinnern, dass Schlieffens waghalsiger Husarenritt vom Prinzip her doch noch einmal militärisch erfolgreich umgesetzt wurde. In der Anfangsphase des Zweiten Weltkriegs, im Mai 1940, besiegte Adolf Hitlers legendärer Panzergeneral Heinz Wilhelm Guderian Frankreich praktisch binnen sechs Wochen. Die Grundlage des Erfolgs bildete wieder-



um ein Umfassungsmanöver: der »Sichelschnittplan«. Vielleicht hat dies sogar ebenfalls Spuren in Kiefers Werk hinterlassen. Guderian war Befehlshaber unter der *Panzertruppe von Kleist*! Diese Panzerarmee war es, die Mitte Mai den entscheidenden Durchbruch bei Sedan durchführte und so den Blitzkrieg für das Dritte Reich entschied. Zwar hatte Heinrich von Kleist

selbst auch ein aus fünf Akten bestehendes Drama zur *Hermannsschlacht* verfasst. Aber es ist vielleicht eben auch kein Zufall, dass das siegreiche Panzerkorps ausgerechnet von Ewald von Kleist befehligt wurde, einem Nachfahren von Heinrich. Insofern liegt hier mit »von Kleist« eine wunderbare Doppelkodierung vor.

Heinrich von Kleists eigene *Hermannsschlacht* war übrigens in direktem Zusammenhang mit der Niederlage Preußens gegen Napoleon in der Schlacht bei Friedland im Juni 1807 entstanden. Dass dabei die Franzosen als die imperialistischen Römer des neunzehnten Jahrhunderts gedeutet wurden, ist in dem Stück überdeutlich erkennbar. (KLEIST 1808)

Im Bild *Varus* selbst wird dann aber der Eigenname »Kleist« hinter dem »t« von einem abfallenden bläulichen und kraftvoll aufgetragenen Farbstrang vom Rest der Namensgruppe abgetrennt. Entschiedener erfolgt dies danach noch einmal durch den vertikalen Baumstamm-Balken weiter rechts. Das expressive Bildfeld wirkt so wie ein semantisch eigenproduktives Koordinatenfeld, das sich hinter den in Weiß geschriebenen Signifikanten auftut.

Der »linke Flügel« des Gemäldes

In einer bestimmten bildimmanenten Weise scheint *Varus* das Erste-Weltkriegs-Desaster an der Westfront auch noch von einem ruhmreicheren Krieg zu unterscheiden. Auf der anderen, linken, Bildhälfte optisch weit weg von »von Schlieffen«, ist der Name eines anderen Generals verzeichnet, den man als einen erfolgreicherer Ur-Urenkel des alten *Hermanns* verorten könnte.



Die streberhafte Arbeit, die nackten Namen auf der Bildoberfläche wieder mit narrativer historischer Substanz anreichern zu müssen, ist keine Schikane des Künstlers. Es ist die notwendige Durcharbeitung und der Nachvollzug einer Geschichts- und Mythos-Konstruktion. Das Erinnern und die Rekapitulation der Bezüge und Paratexte sind



Preußischer Generalfeldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher Fürst von Wahlstatt (1742-1819)

ganz bewusst an die Betrachtenden zurückdelegiert. Nur in der aktiven Wiederaneignung und dem Wiederaufsuchen wird sich ein erstes Bild der Lage ergeben – eine Ahnung, worauf das Bildarrangement hinauslaufen soll. Schon im Recherchieren selbst liegt die Dialektik von Aufklärung und Faszination.

»Gebhard Leberecht Blücher« war wiederum ein preußischer Oberbefehlshaber, der schon während der Befreiungskriege gegen die vom Russlandfeldzug geschwächten Truppen Napoleons die

strategischen Fäden in der Hand gehalten hatte. Heinrich von Kleist hätte in ihm sicher den zeitgenössischen neuen *Hermann* erkannt. Blücher taugt allemal als Nationalheld, schließlich kämpfte er zwischen August 1813 und Juli 1814 in acht Schlachten gegen die Franzosen, inklusive der *Völkerschlacht bei Leipzig*. Mit der Erstürmung von Paris am 30. März 1814 zwang er den Varus, der nun Napoleon hieß, dann zur Abdankung. Nach dessen Rückkehr aus dem Exil traf Blücher noch einmal auf das französische Heer. Durch sein Eintreffen auf dem Schlachtfeld bei Waterloo errang die englisch-preußische Allianz am Ende des Tages mühsam den endgültigen Sieg über den Franzosenkaiser. Mit der erneuten Einnahme von Paris am 7. Juli 1815 erfüllte sich die europahistorische Mission Blüchers dann vollkommen. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, wenn dieser deutsche Generalstabschef die Baumwipfel des *Varus*-Bildes krönt.

Der Verteidiger Germaniens findet in dem Befreier Preußens seine ruhmreiche Wiedergeburt. Der Hermann-Nachfolger von Blücher erwarb sich seinerzeit den Beinamen »Marschall Vorwärts«. Außerdem gibt es bis heute die Redewendung: »Der geht ran wie Blücher«. Vielleicht hatte der Fürst dabei auch gelegentlich Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* im Ohr, wenn er zum Angriff aufmarschieren ließ. Die sechs damals populären Strophen waren 1799 entstanden. Zu dieser Zeit war Süddeutschland, die Heimat des Poeten, unter der Besatzung französischer Truppen. Die Zeilen lesen sich wie folgt:

*»Du kömmt, o Schlacht! schon wogen die Jünglinge
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Tal,
Wo keck herauf die Würger dringen,
Sicher der Kunst und des Arms, doch sicherer*

Später wird es noch zu einer differenzierten Betrachtung der Dichtung Hölderlins kommen: »Hölderlin und Klopstock reloaded«: hier 300ff.

*Kömmt über sie die Seele der Jünglinge,
Denn die Gerechten schlagen, wie Zauberer,
Und ihre Vaterlandsgesänge
Lähmen die Kniee den Ehrelosen.*

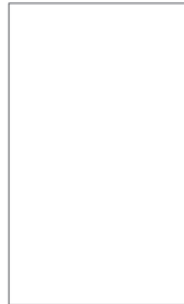
*O nehmt mich, nehmt mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb ich nicht, doch
Lieb ich, zu fallen am Opferhügel*

*Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland – und bald ists geschehn! Zu euch,
Ihr Teuern! komm ich, die mich leben
Lehrten und sterben, zu euch hinunter!*

*Wie oft im Lichte dürstet' ich euch zu sehn,
Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüßt ihr freundlich den geringen
Fremdling, und brüderlich ists hier unten;*

*Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.» (HÖLDERLIN 1799)*

Das *Hermann*-Narrativ war ein Ursprungsmythos, der dazu geeignet ist, einen überzeitlich verbindlichen Sinn – in die Zukunft hinaus – zu stiften.



Aber man muss darauf achten, die Fortschreibungsgeschichte des Mythos nicht voreilig auf die Dauerkonfrontation zwischen Frankreich und Deutschland zu verengen. Hölderlins Dichtung ist in diesem Zusammenhang tatsächlich alles andere als franzosenfeindlich. Denn der württembergisch-schwäbische Lyriker knüpfte viele Hoffnungen an die Auswirkungen der französischen Revolution. Er hoffte darauf, dass

sich der antimonarchistische Freiheitsgedanke, der sich mit dem Sturm auf die Bastille entzündet hatte, auch über den Rhein nach Deutschland verbreiten würde. Hölderlin deutete die »Epochenschwelle von 1789« als eine »menschheitsgeschichtliche Zäsur von mythischer Gewalt«. (STIERLE 1989, 482f.) Er sah in der Revolution einen neuen und ganz anders verfassten Ursprungsmythos, der dazu geeignet war, die *Hermann*-Erzählung durch ein womöglich europäisches Initialereignis zu komplettieren. »Vaterländisch« zu empfinden, hieß für Hölderlin nunmehr auch, »republikanisch« und freiheitlich zu denken. Es waren gerade die frühen und unverstellten Formen des französischen Patriotismus, die den Süddeutschen in dieser Phase maßgeblich beeinflussten. Hölderlins »Halbgott« Jean-Jacques Rousseau hatte alles schon vorgedacht – die gesellschaftsferne Abgeschiedenheit ebenso wie den bürgerlichen Gesellschaftsvertrag. Der junge Dichter könnte in diesem Sinne auch »der Gesinnung nach« als ein waschechter »deutsche[r] Jakobiner« bezeichnet werden. (BERTAUX 1969, 13)

Und so stünde etwa auch noch eine Hymne wie die *Friedensfeier* (HÖLDERLIN 1801) »auf dem Boden revolutionärer und nachrevolutionärer [Bürger-]Feste und Festhymnen in Frankreich«. (STIERLE 1989, 497f.) Die Verherrlichung und Glorifizierung der Opferbereitschaft und die Beschwörung einer Friedensfeier der egalitären Bürgergemeinschaft standen also dabei in keinem inneren Widerspruch zueinander. Auch mit Napoleon, der im Entstehungsjahr von *Tod fürs Vaterland* zum ersten Konsul gekürt worden war, hatte der Poet lange Zeit keine Probleme. Um 1800 galt Bonaparte noch »als der Vollender der Revolution«. (EBD., 511f.)

Aber Hölderlins *Friedensfeier* ist kein Fest, das in der Wirklichkeit gefeiert und real werden kann. In der Hymne singt ein vereinzelt lyrisches Ich von einer »visionär-utopischen« »Versöhnung von Natur und Freiheit«, von Naturzustand und politischer Ordnung. Und da...

»...aber das Fest, dem der Friede entspringt, noch erwartet wird, ist das Gedicht selbst der imaginäre Ort, wo sich die ereignishaft Kopräsenz von Frieden und Fest vollzieht.« (EBD., 499ff.)

»Der himmlischen, still wiederklingenden,
Der ruhigwandelnden Töne voll,
Und gelüftet ist der altgebaute,
Seeliggewohnte Saal; um grüne Teppiche duftet
Die Freudenwolck' und weithinglänzend stehn,
Gereiftester Früchte voll und goldbekränzter Kelche,
Wohlangeordnet, eine prächtige Reihe,

*Zur Seite da und dort aufsteigend über dem
Geebneten Boden die Tische.
Denn ferne kommend haben
Hierher, zur Abendstunde,
Sich liebende Gäste beschieden.*

*Und dämmernden Auges denk' ich schon,
Vom ernsten Tagwerk lächelnd,
Ihn selbst zu sehn, den Fürsten des Fests.
Doch wenn du schon dein Ausland gern verleugnest,
Und als vom langen Heldenzuge müd,
Dein Auge senkst, vergessen, leichtbeschattet,
Und Freundesgestalt annimmst, du Allbekannter, doch
Beugt fast die Knie das Hohe. Nichts vor dir,
Nur Eines weiß ich, Sterbliches bist du nicht.
Ein Weiser mag mir manches erhellen; wo aber
Ein Gott noch auch erscheint,
Da ist doch andere Klarheit.« (HÖLDERLIN 1801, 1. u. 2. Strophe)*

»Phänomenalisierung« des Mythos und... Der Führer

Friedrich Hölderlins Gedicht ist »Vorgriff« und »Aufschub« der Feier in einem. Seine Hymne beschreibt keine Feier und sie ist auch »nicht Teil einer Friedensfeier, sie ist die Friedensfeier selbst«. (STIERLE 1989, 499f.) Konzeptuell gleicht die Hymne damit dem *Varus*-Gemälde. Wie wir gesehen haben, ist auch hier das Bild selbst der Schauplatz aller Antagonismen und Aufgewühltheiten. So wie die *Friedensfeier* die formgewordene Versöhnung selbst ist, so ist *Varus* die ausagierte Schlacht selbst. In beiden Fällen ist der Vollzug des Werkes zugleich die Konkretisierung seines Themas.

Hölderlin »phänomenalisiert« in den beiden Strophen den abstrakten Begriff »Frieden«, indem er ihn in eine »poetische Ordnung [eintrückt]«. Auf diese ästhetisch verwandelte Weise »können seine diskursiv noch nicht erschlossenen Bedeutungsdimensionen freigesetzt« werden. »Frieden« nimmt so allegorische Gestalt an und erscheint im Werk als »Fürst des Festes«. Fragt man weiter und noch genauer, wer die Personalisierung dieses Fürsten denn konkret sein könnte, bieten die Verse unter anderem wiederum Napoleon – »de[n] Allbekannte[n]« – an, der in diesem Fall sein Nicht-Deutsch-Sein, sein Ausländer-Sein, gerne verleugnet. (EBD., 517f.)

Phänomenalisierung des Begriffs heißt bei Hölderlin nicht »Veranschaulichung durch das aus der Wirklichkeit gegriffene Beispiel, sondern radikale Transposition in die Eigenständigkeit der sich im Werk verdichtenden poetischen Rede«.
(STIERLE 1989, 523)



In der »Bewegung der Phänomenalisierung« tritt etwas in die »Sphäre der Sichtbarkeit« und wird »zu einer Erfahrung des Sehens« gemacht. Was der Konstanzer Romanist Karl Heinz Stierle hier für Hölderlin analysierte, ist auch für *Varus* von entscheidender Bedeutung. Wie das Gedicht verwandelt auch das Bild den unfassbaren Mythos in Sichtbarkeit – in ein Bild des Mythos. »Phänomenalisieren heißt, ihn [den ›Frieden‹ beziehungsweise den *Hermann-Mythos*] zu Bewusstsein zu bringen«. (EBD., 522)

Dass der Mythos eine eigene Gestalt annimmt, ist dabei eminent wichtig. In der ästhetischen »Transposition« wird erst wirklich erkennbar, was sich hinter der gewaltigen Narration verbirgt.

Die Äste und Zweige der Bäume links und rechts des allee-artigen Weges bilden nicht nur eine erhabene Giebelhalle über dem Schneematsch. Auf der Ebene der Phänomenologie der Phänomene, das heißt in ihrer selbstbedeutsamen übergeordneten Entfaltungslogik, vermenschlichen sich die Erscheinungen darüber hinaus zu Spalier stehenden Massen. Sie sind angetreten zum »Deutschen Gruß«. Dieser Gruß, mit schräg nach oben gestrecktem rechten Arm, soll selber altgermanische Ursprünge haben. Die urdeutschen Völker streckten wohl auf diese Weise ihren Speer zum Gruß. Später, im Nationalsozialismus, verband man ihn mit einem »Sieg Heil« oder mit dem »Heil Hitler« Ausruf.



Es sieht so aus, als sei die aufgestellte Genealogie der großen *Hermann*-Erben – die mythische Mission der Deutschen und die Forterzählung der Geschichte vom »Befreier Germaniens« – noch nicht ganz zu Ende gedacht. Es fehlt noch etwas. Es fehlt noch ein letzter *Hermann*, die entscheidende Schlacht, der totale Krieg. Dieser vorerst letzte apokalyptische Nachfolger von Arminius, von *Hermann dem Cherusker*, ist auf dem Bild allerdings abwesend. Aber das heißt nicht, dass es ihn nicht gibt.

Schon in der Weimarer Republik beschrieb Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925; Freitod) seine Vision eines *Dritten Reichs*. Der konservative Publizist, Kunstkenner und Staatstheoretiker war eine schillernde Gestalt im Wilhelminischen Kaiserreich und später nach dem ersten Weltkrieg auch im kurzzeitig demokratischen Deutschland. Dabei hatte Moeller durchaus Sinn für die »germanischen Künstler«. Dazu zählte er Maler wie van Gogh, Munch, Böcklin oder Hodler. Der »Künder des Dritten Reichs« veröffentlichte 1923 sein Hauptwerk. Es ist bis heute umstritten, inwieweit Moeller als mitentscheidender »Ideenschmied des völkischen Nationalismus« gilt. Seine »geistige Urheber-schaft« am Nationalsozialismus liegt aber nahe. (WEIB 2012, 26ff.) Vor seinem Putschversuch in München hatte der damals dreiunddreißigjährige NSDAP-Vorsitzende Adolf Hitler den Präfaschisten im Jahre 1922 getroffen, um von dem älteren Moeller »das geistige Rüstzeug zur Erneuerung Deutschlands« zu erbitten. Dieser verweigerte sich allerdings als Mitstreiter, weil der polternde »böhmische Gefreite« (Hindenburg) dem Intellektuellen als zu »proletarisch« erschien.



Das änderte aber nichts daran, dass Moeller van den Bruck ein Jahr später zumindest theoretisch einen neuen »Führer« inaugurierte:

»Der Führergedanke ist keine Angelegenheit des Stimmzettels, sondern der Zustimmung, die auf Vertrauen beruht. Und diesen Führergedanken hat auch die Revolution nicht töten können. Im Gegenteil, sie hat ihn erzeugt und geboren. Die Enttäuschung durch den Parteigedanken bedeutet die Bereitschaft für den Führergedanken.« (MOELLER 1923, 166)

Der Verfasser von *Das dritte Reich* verfolgte eine »germanozentrische Kulturanthropologie« (WEIB, 2012, 62). In diesem Rahmen wurde wiederum an *Hermann den Cherusker* angeknüpft, von dem die Initiative einer ersten Erweckung der Germanen ausgegangen sei. Für Moeller und die Mitstreiter einer »konservativen Revolution« lag die aktuelle Bedrohungslage nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg nun so: Ein neuer »Führer« müsse die Kneblungen des Versailler Vertrags »austilgen« und gleichzeitig

»... Banner der Unrast von Gedanken, die bei Tage und in der Nacht um das Schicksal kreisen, das eine verschworene Welt unserem entwaffneten Land zugedacht hat – Banner des Widerstands von Männern, die nicht in Ergebung ein Vernichtungswerk hinnehmen wollen, das mit der Zerreißung des Landes beginnt und mit der Austilgung unseres Volkstums enden soll – Banner des Aufbruchs von Deutschen, die entschlossen sind, [...] die Nation zu retten und das Reich zu bewahren.« (MOELLER 1923, 177)

die politischen Parteien der Weimarer Republik »zertrümmern«. Diese Parteien würden nämlich nichts anderes unternehmen, als den »einheitlichen Volkswillen in [kleinkarierte Eigen-]Interessen zu fragmentieren«. (MOELLER 1923, EBD., 80)

Unter dem Eindruck der »verachtenswerten« Vorgänge im Weimarer Parlamentarismus wuchs unter den Konservativen der Eindruck der »Minderwertigkeit des demokratischen Gedankens«. (DERS., EBD., 63) Zwischen 1918 und 1932 transformierte sich so der liberale Kon-

»Der Mann, der Typ des Mannes, den wir hier meinen, macht sich über diese Dinge keine Gedanken. In Befehl und Gehorsam löst sich ihm das Dasein in zweifache Grundtatsachen auf. Wenn er nur erst Macht über das Dasein erungen hat, harte, gefestigte, stabilisierte Macht, die keinen Gegner mehr aufkommen lässt, dann werden sich auf dieser Grundlage [...] die Lebensbedingungen der Nation von selber erfüllen lassen.«

(MOELLER 1923 nach WEIß 2012, 76)

Abb. unten: Wehrmachtseinheit vor dem *Hermanns-Denkmal*, 1939



servatismus des neunzehnten Jahrhunderts in einen radikaleren, antiliberalen und anti-egalitären Rechtskonservatismus. Dieser wollte die politischen Verhältnisse in Deutschland revolutionieren: Dabei sollte es um nicht weniger als um »die geistige Wiedergeburt unseres Volkes« gehen. (DERS., 1923, 7)

Neue, junge geistige Eliten sollten nun – nach dem ersten Reich, dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, und nach dem Ende des zweiten Reichs, dem Wilhelminischen Kaiserreich – ein tausendjähriges Großdeutsches Reich errichten, »in dem das deutsche Volk erst seine Bestimmung auf der Erde erfüllen werde«. (EBD., 2) Moeller van den Bruck blieb dabei zeitlebens ein geistiger Vorkämpfer, der sich allerdings 1925 nach einem Nervenzusammenbruch das Leben nahm. Der Unterschied zwischen ihm und Adolf Hitler bestand einfach darin, dass Moeller ein Denker war, der nicht zur Tat schritt. Hitler dagegen zögerte nicht und schuf ab 1933 Fakten.

Die Nationalsozialisten schrieben die politische Theorie Moellers um und reicherten sie weiter mit Rassismus und Expansionismus an. 1930 war die »Volksausgabe« von *Mein Kampf* erschienen. Adolf Hitler hatte sein großwahn sinniges ideologisches Programm bekanntlich 1924 in der Festungshaftanstalt Landsberg am Lech verfasst. Darin ist die mythische Mission vorformuliert, zu der die Arier als »höchste Rasse« und als »Herrenvolk« nun »berufen« seien.

»Für was wir zu kämpfen haben, ist die Sicherung des Bestehens und der Vermehrung unserer Rasse und unseres Volkes, die Ernährung seiner Kinder und Reinhaltung des Blutes, die Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes, auf dass unser Volk zur Erfüllung der auch ihm vom Schöpfer des Universums zugewiesenen Mission heranzureifen vermag.« (HITLER 1924, 422, 234)

Die Arier seien die reinblütigen Nachfahren der alten Germanen. Diese kampferprobten Ahnen gelten Hitler überdies als die edlen »Hellenen« des Nordens. (EBD., 433) Und nur »der Arier als wahrhafter Kulturbe- gründer dieser Erde« hat die Bestimmung zur Herrschaft über die Welt. (EBD., 320) Einmal noch tauchen hier auch die Römer wieder auf. Die Varuse, die römischen Invasoren vor und nach Christus, trü- gen im Übrigen die Mitschuld an der Einwanderung der ersten Juden in die eroberten Germanengebiete, so heißt es in Hitlers kruder Geschichtsschreibung. (EBD., 338)



Der Verfasser widmete *Mein Kampf* den jungen Gefolgsmännern, die am neunten November 1923 im Zuge des Putschversuchs der NSDAP in München im Barrikadenkampf »im treuen Glauben an die Wieder- auferstehung ihres Volkes« gefallen waren. (EBD., Widmung) In dieser Wiederauferstehungsmetapher klingt Moeller van den Brucks Rede von der »Wiedergeburt unseres Volkes« nach. So sei nun »ein Feuer [...] entzündet, aus dessen Glut dereinst das Schwert kommen muss, das dem germanischen Siegfried die Freiheit, der deutschen Nation das Leben wiedergewinnen« solle. (EBD., 406) Der Drachentöter *Siegfried* und *Hermann der Cherusker*, das waren die heroischen Vor- bilder des »neuen Führers«, der sich in Adolf Hitler abzuzeichnen begann. Die ruhmreiche Abwehrschlacht im Teutoburger Wald wurde zum mythischen Grund, der den Vernichtungskrieg des Großdeutschen Reichs gegen den Bolschewismus und die Eroberung von »neuem Lebensraum im Osten« legitimieren und befeu- ern half. Auch die Angriffskriege der Wehr-



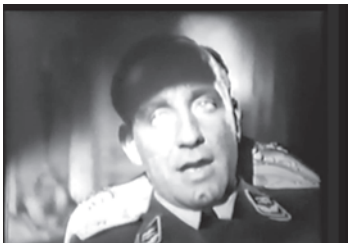
Historische Postkarte mit folgender Text- zeile darunter: »Wo einst der Führer der Germanen deutsches Land vom Feind be- freit, wehen Hitlers Siegesfahnen machtvoll in die neue Zeit.« (spiegelverkehrt, js)

macht und der SS, die bald folgen sollten, erscheinen damit so, als wären sie noch getragen von der Urangst der Deutschen, eines Tages doch noch zum »Sklavenvolk« werden zu müssen. In dieser perfiden Logik hätte man nur

»den Mut [zu] finden, unser Volk und seine Kraft zu sammeln zum Vormarsch auf jener Straße, die aus der heutigen Beengtheit des Lebensraumes dieses Volk hinausführt zu neuem Grund und Boden und damit auch für immer von der Gefahr befreit, auf dieser Erde zu vergehen oder als Sklavenvolk die Dienste anderer besorgen zu müssen«. (EBD., 732)

Im Namen des missbrauchten Mythos – oder: »Zwei Schritt vom Grab, hart zwischen Nichts und Nichts«

In diesem Kontext einer eventuell verlustreichen aggressiven Expansion wird auch Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* überall wieder aktuell. Der schicksalhaft-notwendige ehrenvolle Opfertod ist nun vollends aus seinem republikanisch-revolutionären Ursprungsbezug gelöst und nationalsozialistisch umgedeutet. Exemplarisch aufgeführt wird dies zum Beispiel in dem NS-Propaganda-Kriegsfilm über den Luftkampf zweier Staffeln von Sturzkampfbombern während des Westfeldzugs. Unter der Regie des Nazi-Filmemachers Karl Ritter rezitieren in einer Szene zwei vorgesetzte Luftwaffenoffiziere, verzückt und heimelig im Ledersessel sitzend, Hölderlins Ehrengedicht. Kurz zuvor hatten sie Nachricht erhalten von der wahrscheinlich tödlichen Verletzung eines ihrer jungen Kampfpiloten.



Rezitierende Luftwaffenoffiziere.
Filmstills: *Stukas*, Regie und Drehbuch Karl Ritter, 1941

»[...] Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! Nicht Einer zu viel gefallen.«
(HÖLDERLIN 1799)

Die Heldentoten waren schon eingepreist. Wer sich freiwillig oder unfreiwillig in diesen deutschen Mythos verstrickte, dessen Schicksal war schon vorherbestimmt. In Hitlers *Drittem Reich* verbanden sich Mythos und Geschichte verhängnisvoll miteinander. Der historische Verlauf der Ereignisse musste als Erfüllungsgeschichte des Mythos interpretiert werden.

Was mit *Hermann dem Cherusker* begonnen hatte, würde sich unter Hitler im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs endgültig vollenden. Das Diktat des Mythos machte jede bewusste Entscheidung oder moralische Abwägung des Einzelnen sinnlos und überflüssig. Die germanisch-deutschen Männer und Frauen waren »einberufen«, das Telos der Geschichte zu erfüllen. Denn der Mythos ist – wie schon gesagt – immer »dunkel und eindeutig« zugleich.

Aus der Imagination einer naturverbundenen, freiheitlichen *Hermann-Gemeinschaft* der edlen Germanen wurde so der Horrortrip eines Größenwahnsinnigen Führerkults. Aber auf Anselm Kiefers *Varus*-Bild ist »Adolf Hitler« gar nicht zu finden. Und überhaupt: In welchem Namen schrieb und malte Kiefer die deutschen Eigennamen auf das Bildfeld? In wessen Sinne wurden sie genau so angesammelt und angeordnet, so kartographiert wie sie nun dort zu finden sind?

Die Antwort lautet: Im Namen des missbrauchten und verzerrten *Hermann-Mythos*. Im Namen einer angelegenen, deformierten und konstruierten Traditions- und Wirkungsgeschichte. In Namen desjenigen, der hier nicht erscheint, der aber am Ende auch nicht fehlt. Im Namen des »Führers«! Der Zusammenhang der Namen, der »Stammbaum«, macht nur dann Sinn, wenn er in der Logik einer Stilisierung, Überformung, Transformation und Scheinkontinuität, Verklärung und Umdeutung des *Hermann-Mythos* gelesen wird – aus der Sicht derjenigen also, die aus dem funktionalisierten Narrativ eine Selbstlegitimation für ihre Unrechtstaten herzuleiten trachteten. Fast noch wären diese Namen aus der Sicht der grausamen Sieger geschrieben worden. »Adolf Hitler« ist auf dem *Varus*-Gemälde abwesend, weil er und der »totale Krieg« im Signifikanten »Hermann« schon mitanwesend ist.

In der politischen Wirklichkeit nach der »Macht-ergreifung« verlor der legendäre Cheruskerfürst für die Nationalsozialisten ein wenig seinen zentralen Einfluss als Selbstbild der neuen Arier. Hitler hatte begonnen, die mythische *Hermann*-Figur nach und nach vollständig durch sich selbst zu ersetzen. (KEMP 2016, 120) Hatte der »wahre Führer« erst einmal sein Volk zum Kampf »erweckt«, war selbst die eigene fiktive Vorgeschichte nur noch eine Fußnote wert.

Vgl. auch: *Das Schicksalsbuch des deutschen Volkes. Von Hermann dem Cherusker bis Adolf Hitler*, Berlin.

(Hans Henning Freiherr VON GROTE, 1933)

unten: Adolf Hitler vor dem *Hermanns-Denkmal* (am linken Bildrand); NSDAP-Wahlplakat zur Landtagswahl Lippe, Fotocol- lage ohne Text, 1933

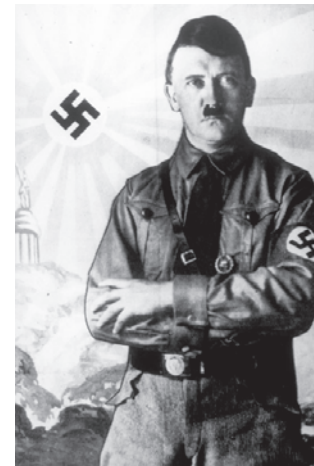
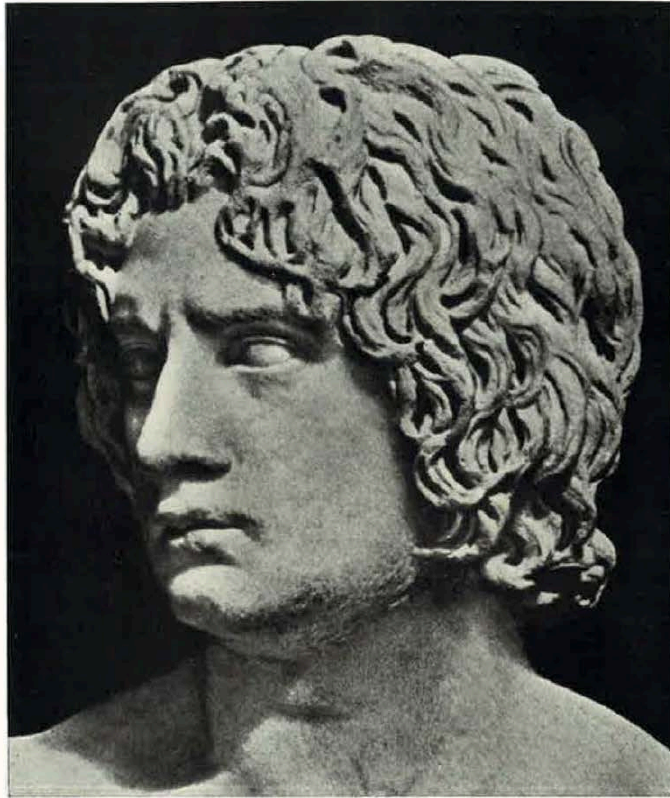


Abb. Doppelseite: Hermann der Cherusker / A. Hitler. In: GANZER 1935; *Das Deutsche Führergesicht. 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden*. Hier in der Gegenüberstellung das erste und das letzte Portrait. Seiten 11 und 234.



Germane

Hermann der Cherusker

17 v. Chr. - 21 n. Chr.

Am Anfang der deutschen Geschichte steht eine Führergestalt, deren Auflehnung gegen eine unterdrückende fremde Gewalt sich mit einem echt germanischen Kampf um die Macht verbindet. Als sich Hermann der Cheruskerfürst gegen die römischen Legionen erhob und sie in einem blutigen Aufstand vernichtete, hat er nicht nur die deutschen Stämme von einem unerträglichen Joch befreit. Wahrhaft weltgeschichtlich ist seine Tat deshalb geworden, weil er Deutschland vor der Romanisierung bewahrte, die bereits das ebenedem gallische Frankreich vollständig den Einflüssen römischer Sprache, Sitte und Kultur unterstellt hatte. Hermann hat das Herz des Erdteils für das germanische Blut gerettet. Es leuchtet tief in das Wesen der schicksalwendenden deutschen Kämpfe hinein, daß diese Leistung aus einem stürmischen Aufstand, einer wahrhaft revolutionären Erhebung unter einem revolutionären jungen Führer herausgewachsen ist.

Germane (Hermann d. Cherusker?). Kapitolisches Museum, Rom

II



Der Führer

Aus den flandrischen Gräben stieg ein unbekannter Soldat, und als er hineinging unter sein Volk, brachte er tiefer als andere das Erlebnis des Raumes mit, in dem es nur den unverwischten Gegensatz zwischen Leben und Tod gab. Das stärkste Erbe des Krieges war in ihm lebendig: die Erkenntnis, daß ein härteres Leben nottue, wenn Deutschland aus dem Elend aufsteigen sollte. Die Nutznießer des neuen Zustands lockerten mit Versprechung, Erfüllung, Nachgiebigkeit alle Gerüste des Staats und alle harten Panzer des Willens. Da klang die Stimme des Soldaten aus den flandrischen Feldern fordernd über die Zeit und riß mit unentrinnbarer Bannung aus allen deutschen Herzen die härtesten Kräfte. Langsam formt sich da aus den Erwachenden wieder ein Volk, das Geschichte zu tragen und Zukunft zu bauen stark genug ist. Ein einziger Wille hat die Verwandlung bewirkt, eine einzige Faust hat dieses taumelnde Volk von einem Abgrund zurückgerissen, aus dem es keinen Wieder-aufstieg gegeben hätte. Nun lodert der Führerwille Deutschland voran. Wieder steht eine Fackel ihr Licht auf die Wege, die in das Glück und den Kampf und die Siege der Zukunft führen.

234

Bronzebüste von Prof. S. Liebermann



Aber vielleicht kommt uns die vielbeschworene *Hermann*-Gestalt am Ende des Weges tatsächlich doch noch entgegen. Dort hinten, wo sich der Pfad im Schnee noch einmal verzüngt und zwischen den Stämmen noch einmal schmaler zu werden scheint. Dort, wo man nicht mehr sicher sein kann, ob der ganze Waldweg nicht doch eine Sackgasse ist. Dort hinten, wo sich die angehäuften Farbmaterie dem Eindruck einer eindeutig perspektivisch verlaufenden Schneise im Forst entgegenstellt. Dort, wo sich der ganze »Weg« eher als ein weiß-gräulicher Farbhauften selbstbedeutsam zu einer geschwungenen Pyramidenform aufwellt, eher als dass sich ein Pfad in die Raamtiefe verflüchtigt. Also an dieser merkwürdig inkohärenten Stelle im Zentrum des Bildes: Vielleicht kommt



Marmornes Privatportrait, 2. Jh. n.Chr.; es wurde im 19. Jh. irrtümlich für ein *Arminius/Hermann*-Bildnis gehalten. (BERKE 2009, 318)

uns dort am Ende der vielbeschworene *Hermann* tatsächlich noch einmal entgegen. Als Geist in einem aufsteigenden Strudel, als Gespenst, als Zombie, als ein schemenhaft sich aufrichtender Oberkörper, der aus dem Wirbel des Farbgrunds aufwächst. Mund und Nase sind angedeutet mit einem blutroten Dreieck, darunter weißlicher das Kinn und über den dunklen Augenhöhlen die wehenden langen Haare. Die Schultern heben sich hell gegen den Hintergrund der Stämme ab. Und fast sieht es so aus, als könne man links noch die Ansätze zu einem Arm erkennen, der in der verschwommenen Hand noch eine schwärzliche Waffe hält. Wer diese *Hermann*-Erscheinung einmal gesehen hat – so oder anders –, wird sie nie wieder aus den Augen verlieren oder aus dem Bild verdammten können.

Man kann übrigens die Verflüssigung der Verhältnisse und das Auftauchen von »Traumbildern« während der dreitägigen Schlacht im Germanenwald bei Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht* buchstäblich nachverfolgen. Dort spielen vor allem die Wetterverhält-

nisse eine nicht unbedeutende Rolle. Die permanenten Regenfälle, die während der sich hinziehenden fiktiven Kämpfe auf die norddeutsche Waldlandschaft niederprasseln – ja die atmosphärische Situation insgesamt – wird um achtzehnhundert zum Sinnbild einer irritierenden und ungewissen Situation. (BLUMENTRATH 2008) Bei Grabbe, wie auch sehr viel deutlicher schon bei Kleist, garantiert der Mythos gerade nicht mehr die Vorentschiedenheit der Schlacht. Stattdessen dominieren unlesbar gewordene (Vor-)Zeichen das Geschehen. Gut möglich, dass das *Varus*-Bild dies aufgenommen und in der flüchtigen Figurenerscheinung umgesetzt hat. Dort heißt es zu »Traumgebilden« und ähnlichen Wahrnehmungsirritationen in Grabbes Text etwa:

»MANIPELFÜHRER. Die Heerstraße gehalten!

EIN SOLDAT. Wer sieht sie unter dem Schneegewirr und Baumgeschling? [...]

MANIPELFÜHRER. – Geknirsch in den Bäumen?

DER VETERAN. Windbrüche. Ich kenne sie aus der Zeit des Drusus, als wir den Elbstrom überschreiten wollten, und jenseits durch die vor ihm niedersinkenden Fichtengehölze das Riesenweib erschien.

MANIPELFÜHRER. Posse.

DER VETERAN. Das soll mir lieb sein.

MANIPELFÜHRER. – Was wollte das Traumgebild?

DER VETERAN. Es winkte mit langen Leichenfingern zurück, Nebelstreifen und Frost kamen über unser Heer [...]

Zwei Axträger treten vor und hauen Bahn.

ERSTER. Lass deinen Ellbogen aus meiner Seite.

ZWEITER. Schau links um.

ERSTER. In die Nacht?

ZWEITER. Siehst du nicht neben dir den großen, struppigen Wolf?

ERSTER. Ha – Gespenst –

ZWEITER. Das Beil nach ihm! Er wirft es. Ein Cherusker geht vorüber und verschwindet im Gebüsch.

MANIPELFÜHRER. Was stört euch in der Arbeit? Was schritt da vorbei?

STIMME AUS DEM WALDE. Ein Wehrwolf und Wehrmann!

MANIPELFÜHRER bezwingt seinen Schauder. Haut weiter und bekümmert euch nur um euer Geschäft. [...]

HERMANN. Dicht und dichter drängen sie sich mit ihren toten Vögeln heran! Meine Leute, nur getrost, und schaut auf: da über euch steigen unsre lebendigen Adler empor, schütteln Regen und Unwetter von ihren Fittigen, uns zum Heil, dem nicht daran gewöhnten Feinde zum Verderb, und zucken von Nord nach Süd und von Süd nach Nord, wie die grimmig bewegten die Welt durchrollenden Augenwimpern des Wodan!

EGGIUS fast auf der Höhe. Sturm! [...]

HERMANN. Sollte mir das Wagstück gelingen? Noch haben wir sie nur zurückgeschlagen, nicht überwunden. – Wie der Sturm in den Ästen heult und die Wolken hin und her über den Wald jagen, wilde gespenstische Reiter mit wilden Gesichtern! – Ah, da auf einen Augenblick der Mond, aber wie trübbrot, und weg ist er wieder – Verlören wir, sie rotteten ganz Deutschland aus und machten es zur Kolonie. [...]

Es stürmt und regnet stark [...] Ein Windstoß macht die ganze Eiche knarren und zittern. Hermann erwacht.

HERMANN. Wo war ich? In meinen Jugendtagen? [...] Dank dir alte Eiche, du hast mich zur rechten Zeit geweckt, denn der Tag beginnt zu dämmern und im Römerlager rauscht schon als scharten sich Gewaffnete zum Ausrücken. Deine Blätter sollen von jetzt an Deutschlands Zeichen sein.

Das schlackerwetter [schneeregenwetter, js] [...]

VARUS. Der Weg vor uns wird steil. – Für sich. Was seh ich? Seine Höhe bedeckt sich mit Wolken feindlicher Krieger!

HERMANN. Sie kommen jetzt in unser rechtes Waldrevier und seine beschwerlichen und verworrenen Wege.» (GRABBE 1836, 167ff.)

Das überdeutliche Problem der Undeutlichkeit, des nur schwer Sichtbaren und der Nichtverifizierbarkeit dessen, was man sieht, begegnet indes auch in Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht*. Im achtzehnten Auftritt des fünften Akts – das Drama nähert sich schon seinem Ende – täuscht die aufgeputzte und nun rachsüchtige Thusnelda den eleganten Legaten von Rom, Ventidius. Sie lockt ihren möglichen Liebhaber in eine tödliche Falle. Am Ende der Szene wird der verhasste Römer von einer herbeigebrachten Bärin inmitten eines vergitterten »öden Eichenwalds« zerfleischt. Allerdings können die Beteiligten weder die wilde Bärin wirklich erkennen noch wird die Gewalttat selbst vor Augen geführt. Wie bei *Varus* handelt es sich hierbei um eine Tötungsszene, ohne dass in ihr das Gewaltszenario selber zur expliziten szenischen Darstellung gelangt. (SUTER 2008, 312)

»CHILDERICH tritt auf, eine Bärin an der Kette führend. Die Vorigen.

CHILDERICH. Heda! Seid Ihrs, Frau Gertud?

GERTRUD steht auf. Gott im Himmel! Da naht der Allzupünktliche sich schon!

CHILDERICH. Hier ist die Bärin!

GERTRUD. Wo?

CHILDERICH. Seht ihr sie nicht? [...]

VENTIDIUS mit Entsetzen. Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater! Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich? [...]

THUSNELDA durch das Gitter. Was gibts Ventidius? Was erschreckt dich so?

VENTIDIUS. Die zottelschwarze Bärin von Cheruska, Steht, mit gezückten Hatzten, neben mir!

GERTRUD in die Szene eilend.

Du Furie, grässlicher, als Worte sagen [...]«

(KLEIST 1808, 5. Akt, 16.-18. Auftritt)

Kurz zuvor, Varus hatte sich an der Spitze seines Heeres bereits im Nachtdunkel des Teutoburger Walds verlaufen, war dem Feldherrn eine »Alraune« begegnet. Eigentlich sind Alraunen nichts anderes als Nachtschattengewächse. Den markanten Pflanzen wurden Hexen-, Zauber- und Heilkraft angesonnen. Aufgrund ihrer sonderbaren anthropomorphen Wurzelbildung spricht die nordisch-germanische Mythologie bei diesen menschenähnlichen Wurzel-Wesen auch von »Erdweibchen« und Pflanzengeistern. Bei Kleist entwickelt sich aus dem Zusammentreffen von Varus und der Alraune, in der der Römer ein »Mütterchen« zu erkennen glaubte, ein fast prophetischer Dialog. Danach verschwindet das rätselhafte Geschöpf wieder im Nichts und es zeigt sich ein weiteres Mal das Problem der Identifikation von Erscheinungen.

»Eine Alraune tritt auf, mit Krücke und Laterne, die Vorigen.

VARUS. Auf diesem Weg, den ich im Irrtum griff,

Stammütterchen Cheruskas, sag mir an

Wo komm ich her? Wo bin ich?, Wohin wandre' ich?

ALRAUNE. Varus, o Feldherr Roms. Das sind drei Fragen!

Auf mehr nicht kann mein Mund dir Rede stehen!

VARUS. [...] Wo komm ich her?

ALRAUNE. Aus Nichts, Quintilius Varus!

VARUS. [...] Wo geh ich hin?

ALRAUNE. Ins Nichts, Quintilius Varus!

VARUS. [...] In welcher Gegend hier befind ich mich?

ALRAUNE. Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus,

Hart zwischen Nichts und Nichts! Gehab dich wohl!

Das sind genau der Fragen drei;

Der Fragen mehr, auf dieser Heide,



Alraunen-Zeichnung,
1882

Gibt die cheruskische Alraune nicht! Sie verschwindet.

Die Vorigen ohne die Alraune.

VARUS. Sieh da!

ERSTER FELDHERR. Bei Jupiter, dem Gott der Welt!

ZWEITER FELDHERR. Was war das?

VARUS. Wo?

ZWEITER FELDHERR. Hier, wo der Pfad sich kreuzt!

VARUS. Saht ihr es auch, das sinnverrückte Weib?

ERSTER FELDHERR. Das Weib?

ZWEITER FELDHERR. Ob wir's gesehn?

VARUS. Nicht? – Was wars sonst?

Der Schein des Monds, der durch die Stämme fällt?

ERSTER FELDHERR. Beim Orkus! Eine Hexe! Halt' sie fest!

Da schimmert die Laterne noch!

VARUS niedergeschlagen. Lasst, Lasst!« (EBD., 5. Akt, 4./5. Auftritt)



Anselm Kiefer wird die *Hermannsschlachten* von Grabbe und Kleist gründlich studiert haben. Dass sich dabei in der morastigen Waldlandschaft die Gestalten aufzulösen beginnen und oft nur Andeutungen auftauchen, wird auch ihm aufgefallen sein. Vieles bleibt in dieser Logik der Nichtrepräsentation und einer verunsicherten, antimimetischen und doppeldeutigen Phänomenologie. Im *Varus*-Bild hat sich diese Erfahrung niedergeschlagen.

Erkennen als (Wald-)Weg

Jetzt ist es aber so: Alles, was sich in dem Gemälde finden lässt, ist zwar im Weltbild derer geschrieben und aufgezeichnet, die die Namen missbraucht und den Mythos im hinterlistigen Interesse gebeugt haben. Aber das heißt nicht, dass das Bild *Varus* diese Genealogie zugleich auch teilt und unterstützt. Vielmehr legt es die Deformation des Mythos, seine Funktionalisierung und Anpassung, anhand der Namen einfach nur nahe. Es präsentiert lediglich die verwischten Spuren der Akteure, die in die Umdeutungen und Verschiebungen verwickelt gewesen sind. Das Ölbild bestätigt aber nichts. Eine Affirmation bleibt ebenso aus wie offensichtlich die Kritik. Einerseits holt das Werk die instrumentalisierten, umgedeuteten und radikalisierten Beziehungen, die Verbindungen und die semanti-

schen Verweisungen aus der »Dunkelheit« und aus dem Dickicht des deutschen Waldes, aus den Verwurzelungen und Verästelungen der Narration an die Oberfläche. Der Weg des Mythos wird durchquerbar und überschaubarer. Er zeigt sich. Man steht so nicht mehr ganz unter der »höheren« Wirkung der Erzählung. Aber andererseits zitiert Kiefer die Namen und Vorgänge nur. An sich bleibt alles eher anti-narrativ. Einzig die Pinselzüge, die Spuren einer Geste, die zugleich zu Zweigen und Ästen werden können – einzig die dünnen weißen Linien, die wie Tentakeln aus dem Farbmatsch herausgeschleudert werden – einzig sie stellen Verbindungen zwischen den Orten auf der Bildfläche her. Zuerst scheinen die Fäden noch eher durchzuhängen, aber dann schwingen sie sich steiler werdend nach oben auf.

Es ist dabei zu bedenken, dass es »zwei Erzeugungsverfahren«, zwei Akte gibt, wie eine Linie gezogen werden kann: als »Verbindungslineie« oder als »Bewegungslineie«.

»Entweder werden zwei Punkte auf einer Fläche durch einen Strich verbunden; oder von einem Punkt ausgehend wird mit dem Zeichen-/Schreibinstrument in einer flüssigen Bewegung ein Strich produziert. Im ersten Fall wird eine Verbindung gezogen, welche durch die Lage der Punkte vorgegeben ist, im zweiten Fall ist die Strichführung – außer im Anfangspunkt – ungebunden.« (KRÄMER 2016, 102)

Als »freie Linie« ist sie »das Resultat einer bahnenden Tätigkeit«. Dem dargestellten Waldweg entspricht so Paul Klees Rede vom »Spaziergang«, den eine ungebundene Linie auf einer Oberfläche unternimmt. Die Beweglichkeit dieser Linie« habe das »Potential zu Entwurf und Projektion« (EBD., 103ff.), sodass noch nicht gegebene Zusammenhänge auf diese Weise erst hervorgebracht werden können.

Insofern sind die Linien, die Verbindungsschnüre in *Varus* auch nicht vollkommen ungebunden. Als Spinnfäden oszillieren sie zwischen einem freien Wandern und einer sich wegbahnenden Zielsuche. »Die Linie ist im Räumlichen verkörperte Zeit«. (EBD.) Und zwar ist es die Zeit des Zugs der weißen Linien genauso wie nun auch die Zeitspanne und der Erkenntnisweg von Punkt zu Punkt, von Hermann zu Klopstock und so weiter: die Wegstrecke der unglücklichen Überlieferung. In ihrem zielsuchenden Zug transportieren die Fäden so ein graphisches Denken, eine Erkenntnis durch sich anbahnende Verbindungen und Formungen. Sie bilden sich zu »prozeduralen« Denkwegen aus. Ein Mapping vor dem Hintergrund der Repräsentation. Das



Bildphänomen *Varus* stellt kein Wissen dar, es ist vielmehr auch ein diagrammatischer »Apparat« aus Versatzstücken.

Es entstehen auf diese Weise aber auch Konstellationen und Anweisungen, Beziehungen und selbstevidente Nachbarschaften auf dem Areal des Bildes. So betrachtet steht das Wort »von« des Schriftzugs »von Schlieffen« direkt über »Klopstock«. Man könnte also genauso gut auch lesen: »von Klopstock«. In diesem Fall käme wiederum die dünne weiße Verbindungslinie nach unten in Betracht. Man müsste es also wörtlich so verstehen: »von Klopstock nach oder zu »Grabbe« – beziehungsweise an »Grabbe« vorbei nach unten sich verzweigend auf »Hermann, Tusnelda« zulaufend. Allerdings wird die Spur dabei deutlich erkennbar und absichtsvoll von einer pastosen braun-roten Übermalung nachträglich fast ausgetilgt. Sie muss daneben, leicht nach links versetzt, noch einmal ansetzen und verläuft sich dann ganz dicht hinter dem »e« von Grabbe erneut wieder im Farbgrund. Auf dieser rot-braunen Farbinsel ist auch der Name des Literaten platziert...

Bemerkenswert ist zu diesem Zusammenhang noch etwas Weiteres: Vergleicht man nämlich die Typographie, in der »Kleist« ausgeführt ist, mit den umliegenden Schriftzügen, bemerkt man: Das »K« und auch noch das kleine »l« sind eher in der Art von Druckbuchstaben angelegt, als in einer mehr oder weniger zusammenhängenden krakeligen Schreibrift formuliert, wie etwa bei »Königin« und »Klopstock«. Insgesamt ist »Kleist« in dieser Gegenüberstellung moderner gehalten und typographisch sogar näher an »Varus« herangerückt. Und dies ist keine unbedeutende Anzeige!



Der Grund für die Unterscheidung des Schriftbilds könnte mit gutem Recht darin zu sehen sein, dass Heinrich von Kleists Drama ganz und gar nicht geeignet erscheint, den politischen *Hermann-Mythos* ohne Weiteres zu bestätigen oder zu perpetuieren. Zwar wollte der junge Autor zweifellos einen radikal antinapoleonischen Aufruf zum gnadenlosen Partisanenkampf vorlegen. Aber in zweifacher Weise beschädigte er den Mythos um den Überhelden damit sogar eher.

Betrachtet man zunächst einmal allein die Handlungsebene, fallen verschiedene unschöne Einzelheiten und Frakturen auf. In Kleists Version erscheint Hermann zum Beispiel einfach zu spät auf dem Schlachtfeld. Den Sieg konnte schon ein anderer Fürst für sich verbuchen.

»KOMAR. [ein suevischer Hauptmann, js.] *Und ehe Hermann noch den Punkt der Schlacht erreicht,
Die Schlacht der Freiheit völlig schon entschied.
Zerschellt ward nun das ganze Römerheer
Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen,
Und nur die Scheitern hülflos irren
Noch, auf dem Ozean des Siegs, umher!*
MARBOD. [Fürst der Sueven, js] *So traf mein tapfres Heer der Sueven
wirklich / Auf Varus früher ein, als die Cherusker?*
KOMAR. *Sie trafen früher ihn! Arminius selbst,
Er wird gestehn, dass du die Schlacht gewannst!«*
(KLEIST 1808, 5. Akt, 20. Auftritt)

Es gelingt Hermann in der Folge auch nicht, den schon verwundeten Varus eigenhändig zu töten. Vielmehr unterliegt er in einem kurzen Zweikampf um diese Gunst dem Fürsten der Cimbern. Dessen Name lautet »Fust«, wobei hier »Frust« nicht fern zu liegen scheint. Aber das Alles hat bei Kleist Kalkül. Es geht dabei darum, die eigentlichen Eigenschaften Hermanns durch die Exponierung anderer Defizite noch deutlicher hervortreten zu lassen. Daher handelt der komplette Text auch vornehmlich von der Vorgeschichte der Schlacht. Das ganze Drama sei nämlich »darauf angelegt, Hermann auf die Dimension einer ›meisterhaften Rede‹ zu beschränken«. In eben diesem Sinne war auch eine »extreme Identifizierung Hermanns mit einer doppelzüngigen, intriganten, frevlerischen, gruelhaften und höhnischen Rede bereits [...] in den *Annalen* des Tacitus« vorformuliert gewesen. (SCHÜTTPELZ 2003, 3ff.) Kleist schreckt also nicht davor zurück, die römischen Charakterisierungen eines hinterhältigen und listigen Verräters – »Verräterei! Verräterei!« [KLEIST] – in seiner fiktive Hermann-Figur aufgehen zu lassen. Und Kiefers typographischer Eingriff beim »Kl« von »Kleist« verdeutlicht also eigenlogisch, dass die Hauptfigur eben kein lupenreiner edler Germane sein kann, sondern genauso gut aus der römischen Perspektive entworfen ist. Die Belege für seine Hinterhältigkeit häufen sich. Etwa dann,

»Hermann heimlich. Hast du ein Häuflein wackrer Leute wohl,
Die man zu einer List gebrauchen könnte?
[...] Schick sie, in Römerkleidern hoch ver mummt, [...] Lass sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
die sie durchwandern, sängen, brennen, plündern.«
(KLEIST 1808, 3. Akt, 2. Auftritt)

wenn Hermann auch nicht davor Halt macht, als Römer verkleidete Cherusker marodierend auf die eigenen Landsleute zu hetzen, einzig um den zum Erfolg gebrauchten Römerhass zu schüren.

An anderer Stelle heißt es, die Figur Hermann und nicht der Autor oder das Drama erleihe »Lektionen« und es gehe um ein »Durchspielen«.
(HORN 2011, 73, 90)

»in Form einer literarischen Experimentalanordnung«
(KOSCHORKE 2011)

In der ägyptischen Mythologie tötet der neidische Seth übrigens seinen Bruder Osiris und zerstückelt ihn in vierzehn Teile, um fortan über das gesamte Reich herrschen zu können. Erst Isis, die heilt, schützt und belebt, fügt die Teile ihres geliebten Bruders wieder zusammen.

Aber neben den erzählten bösen Intrigen und Täuschungen verdient noch eine zweite eher dispositiver Auffälligkeit die ganze Aufmerksamkeit. Der Dichter stellt nämlich in seiner *Hermannsschlacht* präzise aus, wie eine »Ethnisierung des Geschehens« trickreich zu inszenieren ist. (SCHÜTTPELZ 2003, 6ff.) Gemeint ist damit, dass Kleist das Manipulationsmuster für eine ethnische Radikalisierung vor seinem Publikum regelrecht ausbreitet. Dabei ist das Sichtbarwerden dieser, dem Nationalstaat vorausgehenden, Mechanismen natürlich nicht im Interesse der politischen Demagogen – genauso wenig wie die Gemachtheit des Mythos je ans Licht kommen sollte.

Das Rezept zur Eskalation und Mobilisierung einer exzessiven ethnischen Gewalt – das ganz germanische Volk bäumt sich gegen das römische auf – ist relativ simpel: »1. das Gerücht, 2. die Tötung, 3. die Ethnisierung des Opfers bzw. der Leiche, 4. das Umschlagen von symbolisch erlittener in real ausgeübte Gewalt.« (EBD.) Kleist führt das Schema der »Ethnisierung des Geschehens« an der cheruskischen Jungfrau Namens Hally vor. Als erstes das Gerücht: Im vierten und fünften Auftritt des vierten Akts steht plötzlich das nicht zurückverfolgbare Gerücht im Raum, die junge Frau sei von den Römern geschändet worden. Dann die Tötung: Ohne weitere Wahrheitssuche tötet »Teuthold«, ihr Vater, daraufhin zur Ehrenrettung seine eigene Tochter. »Erst im dritten Schritt wird aus der familiären Tötung [...] ein nationales Opfer und eine Ethnisierung des geschehenen Greuels«. (EBD.) Denn nun übernimmt Hermann die Macht über den toten, jungen Körper, den er umgehend fetischisiert, vom Vater zerstückeln lässt und zur »nationalen Reliquie« erklärt. (SÜSELBECK 2012) Auf seine Anweisung werden deren einzelne Stücke an die germanischen Stämme gesandt.

»HERMANN zum Volke. Kommt ihr Cherusker, kommt ihr Wodankinder.
[angesichts des toten Kindes werden nun die Cherusker allesamt zu den gemeinsamen Kindern der Germanengottheit, js]
Kommt, sammelt euch um mich und hört mich an. [...] In fünfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Teil ihren Leib und schick mit fünfzehn Boten, [...] den fünfzehn Stämmen Germaniens zu. [...] Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaudend,
Empörung! rufen, und die See,

*Des Landes Rippen [Rippen, js] schlagend, Freiheit! brüllen.
VOLK. Empörung, Rache Freiheit.
TEUTHOLD. Auf! Greift an!» (KLEIST 1808, 4. Akt, 6. Auftritt)*

»Jedes einzelne Körperteil Hallys fungiert hier als blutiges Schriftstück, als Botschaft, die zum Aufstand« aufruft. (SÜSELBECK 2012) Das Bemerkenswerte ist nun eben, dass Kleist diese gezielte Ethnisierung des Konflikts nicht einfach nur geschehen lässt. Er führt das Prinzip regelrecht vor. Kleists Drama ist ein vor Augen gestelltes »Experiment«, eine auf den »Prüfstand« gehobene radikale Idee, die genauso gut auch »ins Rutschen« geraten kann. Dabei wird der Stoff in ein »Märchen« überführt. (FISCHER 1995, 318) Als eine ebensolche »Versuchsanordnung« kann aber auch das *Varus*-Bild betrachtet werden.

»in der Kleists Poetik eigenen Radikalität« überschreitet das Drama »die Grenzen seiner vorgeschobenen Intention und hinterfragt implizit die Idee, die es in voller Konsequenz vorführt«. (FISCHER 1995, 319)

Die Reliquie und die Geiseln

Es ist darüber hinaus des Öfteren darauf hingewiesen worden, dass Kleist in dieser Szene »das *Buch der Richter* aus der Bibel zitiert, in dem »ein Levit sein geschändetes Weib in zwölf Stücke teilt und diese an die zwölf Stämme Israels verschickt, um zum gemeinsamen Kampf aufzurufen.« In der heiligen Schrift habe »diese Aktion der Verbürgung von Wahrheit« gedient. (GREINER 2000, 115f.) Oder anders formuliert: Hier verkörperte der abgeschlachtete Leib noch eine garantierte Wahrheit. Die fleischlichen Stücke eines sanktionierten Körpers konnten noch als »reine« und unverbrauchte Signifikanten gelten. Das »blutige Schriftstück« konnte keine unwahre Botschaft und Bedeutung enthalten, weil das realpräsenste Fleisch referentiell mit der Botschaft verbunden geblieben war. Als physische Zeichenträger waren die Körperteile die inkorporierte Schändung selbst, die auf diese Weise den »Lesern« vorgelegt wurde. Sie müssten wahrhaftig und zuverlässig sein, weil sie die Tat noch an sich trugen.

In Kleists *Hermannsschlacht* geht es dagegen permanent um die Unzuverlässigkeit und Rhetorizität der Zeichen. Die Lüge ist die Nicht-Übereinstimmung von Zeichen und Wirklichkeit. Die Zeichen repräsentieren nicht das, was der Fall ist. Das Zeichenmaterial dient Hermann zum Betrug. Man kann den Signifikanten hier also nicht mehr über den Weg trauen. Man weiß einfach nicht mehr, ob die gemachten Aussagen stimmen oder nicht. Und es ist überhaupt nicht ausgeschlossen, dass die ganze Strategie, an deren Ende Hermanns fleischliche Botschaft steht, nicht ebenfalls auf einer infamen Lüge fußt. Der Text selbst gibt Hinweise darauf, dass die Jungfrau in Wahrheit von

»Die Sinnvervielfältigung des Zeichens ist damit noch nicht beendet.« (GREINER 2000, 116)

Hermanns »Häuflein in Römerkleidern« vergewaltigt wurde, um den dringend nötigen »Frevel« nur zu inszenieren. In diesem Fall hätte sogar die verkörperte Botschaft, die zerstückelte Hally, das tatsächliche Ereignis nicht korrekt bezeichnet. Sogar gerade in Blut getaucht, kann noch die Unwahrheit verschickt werden.

Hermann bedient sich zwei Mal dieser verkörperten Botschaften. Einmal benutzt er sie zur Täuschung und begeht mit der »Reliquie« sehr wahrscheinlich eine kalkulierte Lüge. Ein anderes Mal schickt er, im Vertrauen, seine lebendigen kleinen Söhne zum Beweis der Wahrheit seiner geheimen Botschaft an den Empfänger. Mit seinen beiden Kindern, die er als Geiseln dem Fürsten Marbot übersenden lässt, untermauert er die Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit der Zeichen, die im beigefügten Brief zu lesen sind.

»HERMANN. Die Knaben schick ich ihm zuvörderst und den Dolch, Damit dem Brief er Glauben schenke. Wenn irgend in dem Brief ein Arges ist enthalten, soll er den Dolch sofort ergreifen, und in der Knaben weiße Brüste drücken.« (KLEIST 1808, 2. Akt, 10. Auftritt.)

Nun ist es also so: Hermann, und mit ihm Kleist, wissen längst, dass den geschriebenen Lettern alleine nicht mehr zu trauen ist. Die Schrift verspricht nichts mehr. Aber der Herr der Täuschungsmanöver spielt auch noch mit den leiblichen Signifikanten, die vermeintlich noch treffend und authentisch sind. Er spielt so lange bis sich nichts mehr sicher sagen und wissen lässt. Eigentlich dienen »Reliquie« und Geisel als Siegel der Wahrheit. Aber Kleist führt vor, dass man auch sie noch je nach Bedarf – taktisch und nach Belieben – einsetzen kann. Im gleichen Zug verbindet sich mit ihnen ununterscheidbar Aufrichtigkeit und Trug. So werden sie prekär und folglich unlesbar.

In den Texten von Heinrich von Kleist ist die Unzuverlässigkeit und Unlesbarkeit der Zeichen implizit ein großes Thema. (DE MAN 1979b) In gewisser Weise könnte auch davon gesprochen werden, dass Kleists Hermann zu einem Doppelagenten der Schrift und des Skripturalen selbst geworden ist. Ihm kommt die Aufgabe zu, permanent referentielle Verwirrungen und Unsicherheiten zu stiften. Auf der Oberfläche der Handlungsebene sieht alles nach einem planvoll eingefädelt Doppelspiel und Hinterhalt aus. In der Tiefenschicht der selbstreferentiellen Ebene des Textes entpuppen Hermanns rhetorische Manöver und Lügengebilde die Eigenschaft der Schrift selbst – nämlich die, letztendlich immer unzutreffend zu sein.

»[...] So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.« (DE MAN 1979b, 227)

Der Fall, die Falle und die Krise

Im Zusammenhang mit dem im Gemälde »verzeichneten« Namen Kleist ergeben sich aber nicht nur sprachgestützte Täuschungsmanöver und referentielle Verwirrungen. Es gibt auch »Fälle« von Krisen, die genauso gut Krisen der Schrift selbst sind. Wie sich zeigen wird, ist letztlich dann auch *Varus* eine Schriftfalle.



In Kleists *Hermannsschlacht* beginnt die Krise schon gleich zu Anfang, förmlich mit dem ersten Wort, mit dem das Drama beginnt. Nach der Regieanweisung mit dem Szenario – »Szene: Gegend im Wald, mit einer Jagdhütte« – lautet das erste Wort »Wolf«, gefolgt von der Handlungsanweisung an den Schauspieler, der den Wolf spielt, er möge sich – alles andere als triumphierend – schon bei seinem ersten Auftritt umgehend nahe bei den umstehenden Germanenfürsten zu Boden werfen:

»WOLF (indem er sich auf dem Boden wirft).«

»Wolf« ist der Name des Fürsten der Katten. Hingefallen setzt er mit seinem Anfangsmonolog ein:

»WOLF. Es ist umsonst, Thuskar, wir sind verloren!
Rom, dieser Riese, der, das Mittelmeer beschreitend,
Gleich dem Koloß von Rhodus, trotzig,
Den Fuß auf Ost und Westen setzt,
Des Parthers mutgen Nacken hier,
Und dort den tapfern Gallier niedertretend:
Er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.
Gueltar, der Nervier, und Fust, der Fürst der Cimbern,
Erlagen dem Augustus schon;
Holm auch, der Friese, wehrt sich nur noch sterbend;
Aristan hat, der Ubier,
Der ungroßmütigste von allen deutschen Fürsten,
In Varus' Arme treulos sich geworfen«. (KLEIST 1808, 1.
Akt. 1. Auftritt)

In diesem Fall geht es nicht wie im *Floß der Medusa* um die Krise des bürgerlichen Helden im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Es geht um eine Krise der Sprache und der Schrift, die den *Hermann-Mythos* in Kleists Version

»Eine andere Variante des Falls, den Einsturz und Zusammenbruch, beruft der Anfangsmonolog der *Hermannsschlacht*...«

»eine Person scheidet sich plötzlich, durch eine Handlung oder einen Zustand, von ihrer Umgebung ab und wird in ihr einsam.« Damit entsteht eine »Befremdung« der umstehenden »Germanenfürsten« – »die Gemeinschaft der Nichtverstehenden«, »aus ihr heben sich halb oder ganz Verstehende heraus« (M. Kommerell /OTT 2012, 93ff.)

»Die dramatischen Figuren Heinrich von Kleists betreten immer nur als Gestrauchelte oder längst Gefallene die Bühne.«

»Meister der selbstreflexiven Anfangsdichtung ist ohne Zweifel Kleist, der die Logik der Schrift in seinen Dramenanfängen voll ausschöpft.« (VOGEL 2015, 2012, 224)

heimsucht, sobald dieser beginnt, sich in Szene zu setzen. Der Monolog von »Wolf« ist schon problematisch genug, auch wenn es auf den ersten Blick noch nicht so wirkt. Das Verstörende, das den deutschen Mythos auf der Stelle beschädigt, besteht darin, dass der gefallene Fürst aus einer römisch-mediterranen Perspektive – und zudem »im klassisch -humanistischen Bildungskanon« – zu reden scheint. (BÖRNCHEN 2005, 275f.) So formuliert kein wahrer Germane, der aus den heimischen Wäldern stammt. Wolfs Sprache ist die eines bereits Kolonisierten, der sich schon ergeben hat, bevor es losgeht. Er spricht aus der geopolitischen Perspektive des römischen Imperiums. Das eingestürzte Weltwunder der Antike etwa, den *Koloss von Rhodos*, oder die Art und Weise, wie die Ausdehnung des Reiches zur Sprache kommt – kein Fürst der Katten hätte jemals so vortragen können. Und wieso sollte der Fürst eigentlich ausgerechnet »Wolf« heißen? Denn noch problematischer und widersprüchlicher als sein Monolog ist der Eigenname des Fürsten selbst. Denn auch hier ist es so, dass man »Wolf« sowohl germanisch wie römisch assoziieren kann. Im Namen »Wolf«, *Lupus*, steckt die *Lupa Capitolina*. (EBD.) Eine Wölfin, *Lupa*, war es bekanntlich, die die mythischen Gründer Roms gesäugt hatte. Oder war es doch nur eine »Hure«, ebenfalls *Lupa*, gewesen, die Frau



Oben: *Lupa Capitolina*, mit Romulus und Remus, Rom.

Unten: *Wodan-Denkmal*, Hannover.

des Hirten Faustulus nämlich, der die Zwillinge gerettet hatte? (KOSCHORKE 2004, 47) Das alles irritiert zunehmend. Und schließlich spricht Kleists »Wolf« nicht von sich selbst, wenn er »Wolf« sagt, sondern vom römischen Reich als einem Wolf:

»Da hast du recht! Es bricht der Wolf, o Deutschland, / In deine Hürde ein, und deine Hirten streiten.« (KLEIST 1808, 1. Akt, 1. Auftritt)

Und Wolf nennt dann nicht nur Varus einem »Wolf«: »diesen Varus, gleich dem Wolf der Wüste« (1. Akt, 3. Auftritt). Sondern zuletzt spricht der Fürst der Nervier den bereits schwer verwundeten Varus auch noch mit der Aufforderung an »Steh, Wolf...« (5. Akt, 22. Auftritt) – also in direkter Umkehrung zu der Regieanweisung, die er selbst erhalten hatte. Demnach sollte Wolf sich auf den Boden werfen.

In der nordischen Mythologie sind wiederum zwei ausgewachsene Wölfe, neben den Raben, die Begleiter an Odins/Wodans Seite. Der germanische Gottvater Wodan, den Hermann immer wieder anruft, wird von Varus dann aber auch wieder als »der Zeus der Deutschen« (3. Akt, 5. Auftritt) bezeichnet, so als ob es sich lediglich um eine bedeutungslose Namensverschiebung, wie von Zeus zu Jupiter, handeln würde.

Der Fall Wolf ist also auf alle Fälle uneindeutig und schon eine Falle, was die Konstruktion germanischer Identität angeht. Dem Eigennamen kann keine sichere nationale Identifikation zugeordnet werden. In sich widersprüchlich konnotiert er Verweise in zwei konkurrierende Mythologien. Darüber hinaus ist dieser unsouveräne Auftakt des Dramas offensichtlich als eine »Auftrittskrise« (VOGEL 2011, 131) gestaltet. Es ist so, als werfe sich Wolf in seiner Verfassung auch deshalb sofort nieder, weil er um die Belastungen und Störungen weiß, die alleine schon sein zwiespältiger Name mit sich bringt. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, dass Kleist seinen Wolf am Ende des Dramas folgenden doppeldeutigen letzten Satz aussprechen lässt: Wolf endet mit den Worten: »WOLF. Das sag ich auch.« (KLEIST 1808, 5. Akt, letzter Auftritt).

Genau dieser semantische Verkomplizierung im Sinne eines »Das sag ich auch« begegnet man nun ebenso in Kiefers *Varus*-Werk. Auch in dem Eigennamen des Heerführers, in »Varus«, steckt nämlich eine raffinierte Falle. Der Name des kaiserlichen Senators und Feldherrn, der sich so tödlich von Hermanns Intrige täuschen und in den Hinterhalt führen ließ, ist stark verzeichnet. Auf dem Bild ist er riesengroß zu lesen. Aber schauen wir noch einmal hin und lesen wir die Schrift noch einmal und verfolgen, wie das Pikturale in das Skripturale eingreift und das Geschriebene umschreibt. Steht dort wirklich noch »Varus« oder zugleich auch etwas anderes?

Unterhalb des vorderen von oben nach unten steil-schräg gezogenen ersten Strichs zum »V« schiebt sich eine etwas weniger stark konturierte schwarze Gerade von links nach rechts schräg auf die »V«-Form zu. Sieht man diese Konstellation zusammen, erkennt man nicht mehr ein »V«, sondern ganz deutlich ein kursiv gesetztes »N«. In der Folge entwickelt sich daraus ein bisher geheim gebliebener Hinweis. Der Begriff »V a r u s« liest und transformiert sich dann in »N a r u s«. Roland Barthes hätte an dieser Stelle der signifikanten Verunsicherung des Schriftbildes vielleicht von einem »Patzer« in Werk gesprochen. Oder vielleicht ist es auch eine Art »Freud'scher Versprecher«, der dem Ölbild hier unterläuft. Jedenfalls drückt sich hier etwas aus, das Teil des Bildes ist, in ihm so oder so vorkommt und einen Weg gefunden hat, zu erscheinen. Weil das »V« sich als ein unzuverlässiger Buchstabe entpuppt, reichert sich



in der Umwandlung von »Varus« in »Narus« die Semantik der Lettern an. Schlägt man »Narus« in einem lateinischen Wörterbuch nach, stößt man auf die Übersetzung:

»lat.: [G]narus: kundig, kenntnisreich, erfahren...« (PONS)

Sollte es also von Anfang an – ganz deutlich auf der Oberfläche des Bildes eingeschrieben und doch so gut versteckt – einen kryptischen, aber dann doch um so offensichtlicheren, Hinweis geben: Die Betrachter/Leser mögen dem Bild nicht, so wie noch Varus dem Hermann, in die Falle gehen. Varus selbst war mit seinen drei Legionen völlig unkundig im Teutoburger Wald unterwegs gewesen. Bei Kleist hatte er sogar die Orientierung verloren und sich in den Ortsnamen verlesen.

(KLEIST 1808,
5. Akt, 1. Auftritt)

»Was das, bei Jupiter! für eine Sprache ist!«, hatte einer seiner Generäle geflucht. Wer bei *Varus* aber richtig hinschaut und genau liest und entziffert, der wird kundiger und kenntnisreicher – er wird zum »Narus«. Und vielleicht geht man dann dem überwältigenden Mythos nicht noch einmal in die Falle. *Varus* sagt auch »Narus«. Aber *Varus* war das Gegenteil von *Narus*. Kiefer korrigierte mit einem schwarzen Pinselstreich das »V« zu einem »N« und machte damit aus einem gutgläubigen und unvorsichtigen Verlierer einen Wissenden. Man kann das Wort also auf zwei Weisen verstehen. Wer um die eigenphänomenologische Visualisierungskraft der Malerei weiß, wird in der ästhetischen Erfahrung immer »Narus« sehen und sich bestätigt wissen. Wer nur liest, liest immer »Varus«. »Varus« und »Wolf« verweisen je auf ihre Weise auf Überdeterminationen der Schrift. Zur Sichtbarmachung der Problematik um den Begriff »Wolf« hatte Kleist seinen »Wolf« zudem ungelent auf die Bühne stürzen lassen. Die Zuschauer sollten sofort erfahren, dass etwas nicht stimmt mit diesem »Wolf«. Und durch die unschöne und devote Verlierer-Attitüde auf dem Bühnenboden wurde auch die Identifikation mit den Germanenfürsten erst einmal gründlich vermässelt.



Gleichzeitig war dies die Antipode zu Hermanns bevorstehendem glorreicheren ersten Auftritt. Er wird nicht nur von einem Cherusker angekündigt, sondern beginnt auch mit der ausdrücklichen Aufforderung hinzusehen! »HERMANN. Hier, seht, ihr Freunde!« (KLEIST 1808, 2. Akt, 1. Auftritt)

Oberhalb des »Narus«-Schriftzugs gibt es einen auffälligen »Hingucker«. Es handelt sich um den farblich ungewöhnlichsten Ort im ganzen Bild. Er wird beherrscht von einem hervorgehobenen und unerwarteten Fleck, der wie ein lokaler »Himmel« über dem »Nar« von »Narus«

wirkt. An dieser Stelle vermischt sich ein pastos aufgetragenes Lichtblau in einer großartigen »flocheta« mit dem noch nassen Grau-Weiß des Grundes. Das Resultat ist ein gräulich- und lila-blau ausgefranstes Bildareal. Während das Dach der Äste und Zweige in der oberen Bildhälfte in Untersicht gegeben ist, sieht man auf den Waldweg unten in der Aufsicht. Dieser Umstand hatte schon begünstigt, dass das ganze Dreieck des morastigen Schneematsches genauso gut auch als flächige, zu den Rändern hin ausfließende, Farbpyramide gesehen werden konnte. Mit der Blau-Lila-Textur auf der Leinwandoberfläche bildet sich nun regelrecht eine Anomalie aus, die sich auch noch über die herunterlaufende *caput mortuum*-rote Farbader ausbreitet. An dieser Stelle präsentiert sich das Farbmaterial mit einer besonderen partiellen Intensität. Man könnte nun bemerken, dass dies überall im Bild immer schon der Fall ist. Aber dennoch betont sich dieser etwa dreißig Zentimeter große Ort im unteren linken Bildfeld vor allen anderen Auffälligkeiten, die das Materielle betreffen.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit »Nar« tritt hier die Malerei selbst am stärksten in den Vordergrund. Unweigerlich gelangt man zu der Frage, woher diese im illusionistischen Sinne völlig unangebrachte Blaufärbung stammen könnte. Sucht man dann das Feld des Bildes nach der reinsten Blau-Quelle ab, sticht als markanteste Stelle die linke obere Ecke ins Auge. Dort aber zeigt sich die Malerei von ihrer vollkommen unabgeschlossenen und unfertigen Seite. Zu sehen sind hier die Grundfarbtöne der Untermalung. Durch die offen gelassene Imprimitur und die sichtbar gebliebenen vorbereitenden unteren Farbschichten macht *Varus* an seinem oberen Rand auf seine grundlegenden Bedingungen aufmerksam. Wird nun wieder dieser Befund vorläufig mit dem Auftauchen der bläulich-fleckigen Stelle über »Narus« in Beziehung gesetzt, ergibt sich folgendes Konstellation: Die illusionistisch unstimmmige Blau-Wolke »krönt« die Silbe »Nar« und schmiegt sich sogar um die rechte Spitze der *N*-Form. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit noch deutlicher auf »Narus« – »[G]narus: kundig, kenntnisreich, erfahren« – gelenkt. Gleichzeitig taucht das Lichtblau an der Stelle im Werk in Reinform auf, an der sich auch die grundlegende Farbarchitektur des Bildes zu erkennen gibt. Es liegt der



Schluss nahe, dass nicht nur die Inszeniertheit des Mythos erkannt, sondern auch die Gemachtheit und Gemaltheit des Gemälde selbst eingesehen werden sollen.

**Anweisung zur Erschütterung:
»linke obere Ecke nicht ausmalen!«¹³**

Eventuell wäre dazu noch zu wissen, dass es ein Gemälde Sigmar Polkes gibt, das schon in den siebziger Jahren sehr berühmt geworden war. Es war 1969 entstanden und könnte gut und gerne ein Zitat der konstruktivistischen oder abstrakt-suprematistischen Malerei sein, die kurz vor dem ersten Weltkrieg einzusetzen begonnen hatte. Denn Polkes Arbeit zeigt eine monochrom-weiß grundierte, inzwischen gebrochen-weiß gealterte, Leinwand, auf der sich lediglich an der oberen rechten Ecke ein dickes schwarzes Dreieck befindet, das weder gleichseitig noch gleichschenkelig ist.

Bis hierher würde Polkes Bild, wie gesagt, als kunstgeschichtliches Zitat oder Wiederaneignung durchgehen. Wäre da nicht parallel zum unteren Bildrand eine Textzeile. Stilistisch imitiert die ebenfalls in

schwarz ausgeführte Wortsequenz die Typografie einer in die Jahre gekommenen mechanischen Schreibmaschine. Diese wäre dadurch leicht zu identifizieren, dass offensichtlich der Mechanismus für die Anweisung, Großbuchstaben zu drucken eine technische Macke hatte. Er hob diese Großbuchstaben fälschlicher Weise auch noch etwas an, so dass das Schriftbild an diesen Stellen unkorrekt hochspringt. Gleiches galt für die Tasten für die Zeichensetzung.

Dieser so erzeugte Satz im Bild lautet nun: »Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« Polkes Werk enthält demnach, der Aussage des Bildtextes folgend, in sich selbst die Begründung seines So-Seins als gemalten Sprechakt in der Vergangenheitsform des Imperfekt – »befahlen«.



S. POLKE; *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969. 150 x 125,5 cm.

¹³ Eine Paraphrasierung von Sigmar Polkes Bildtitel: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969.

Dabei ist die Anweisungs-Sequenz linkisch, gewollt dilettantisch, so gesetzt, dass das Verb »malen« zusammen mit dem folgenden Ausrufezeichen »!« weder linksbündig noch ganz rechtsbündig auftritt. Stattdessen scheint sich das etwas abgerückte »malen!« in einer Vertikalabstimmung zum tatsächlich gemalten schwarzen Dreieck oben zu stellen. Die Imperativform »malen!« unten im Bild und das gemalte Schwarz oben unterhalten auf diese Weise eine direkte Beziehung.

Das Gemälde gibt nicht nur an, was zu tun war, sondern nennt auch die Instrukto:ren, die für das letztendliche Aussehen des Werkes die Verantwortung tragen sollen: »Höhere Wesen«. Lassen wir in diesem Zusammenhang einfach einmal alle außerbildlichen Polke-Anekdoten weg und konzentrieren wir uns auf das rein visuelle Phänomen. Dann ergibt sich folgende Lage. Dass die besagte »rechte obere Ecke« ein Dreieck geworden ist, war nicht expliziter Teil der Anweisung. Es lag vielmehr im Realisierungsspielraum von Polke. Nun ist dieses Dreieck aber eben weder gleichseitig noch gleichschenkelig ausgefallen. Dies zeugt wiederum davon, dass zwar mit einer gewissen Präzision aufgabengemäß ein Feld zum Schwarz-Malen in der oberen Bildecke ausgewählt worden ist. Aber dann doch ohne besondere Anstrengung und nicht so mathematisch klar vermessen, dass dabei eine eindeutige geometrische Form herausgekommen wäre. Einerseits folgte Polke also der Anweisung seiner »höheren Wesen« ganz strikt, indem er tat, was sie sagten. Andererseits aber auch mit einer gewissen Beliebigkeit und Unverbindlichkeit.

Darüber hinaus verewigte er diese Anweisung in einem gewissen Telegrammstil als Textband in einer aufgemalten Schreibmaschinen-Typografie. Die Anweisung selbst auf die weiße Bildoberfläche zu malen/tippen, war hingegen nicht Teil der Anweisung, sonst müsste dies ebenfalls im Bild zu lesen sein: »Diese Anweisung am unteren Bildrand wie ausgedruckt in schwarz aufmalen!«, hätte es dann heißen müssen. Scheinbar handelte es sich um eine Art »künstlerischer Freiheit«, der sich Polke hier bediente, um zu dokumentieren, dass er für seine Malerei nicht verantwortlich war. Dies gilt auch für die simulierten Störungen, die die fingierte Maschine aufweisen sollte.

Es ist übrigens müßig, danach fragen zu wollen, wer diese »höheren Wesen« waren, oder ob es sie gegeben hat oder noch gibt. Die »Signalquelle« bleibt im »Ungewissen« verortet. Ob es »Malerwahn [war] oder ein autobiographischer Fall der spiritistischen Malerei«? (SCHÜTTPELZ 2001, 188, 194) Oder, ob es gar die anonyme Einflüsterung des Kunstmarktes war? Oder, ob es nur ein distanzierendes »ironisches Inscriptum« (HENTSCHEL 1991, 311f.) darstellt; und so weiter, und so weiter.

Zum Begriff
»Erde« ver-
gleiche hier
ausführlich
Seite 290ff.

Dabei geht es hier eigentlich um etwas anderes. Es betrifft vielmehr die Frage, welchen Sinn es macht, einer Eingebung folgend den Grund des Bildes offen zu legen. Denn es darf nicht vergessen werden, was die »höheren Wesen« eigentlich mit ihrem Befehl erwirkt hatten. Mit dem Aufmalen von schwarzer Farbe wurde die Weiße überhaupt erst als Grundierung und Bildfeld sichtbar – als »Erde«, hätte Heidegger gesagt, wenn der Polkes Arbeit für Kunst gehalten hätte. Die »höheren Wesen« hätten demnach genauso gut auch befehlen können: »Den Bildgrund sichtbar machen!« Das schwarze Dreieck ist Figur auf Grund. Die Weiße ist die Grundlage.

Indem Polke anschließend auch noch den typographischen Schriftsatz auftrag, übererfüllte er sogar diese Anweisung. Die Buchstaben machen die gebrochen-weiße Fläche als »leere[s] Blatt« (EBD.), als Untergrund, erst sichtbar.

In einem anderen, aber hier dennoch erwähnenswerten und sogar bei aller Verschiedenheit durchaus vergleichbaren Fall, war Giotto im Jahre 1305 ebenfalls einer weitreichenden Eingebung gefolgt. Als er die Arenakapelle in Padua ausmalte, musste ihm die Idee zu einer höchst bemerkenswerten Bildlösung eingeflüstert worden sein. Eingeflüstert schon deshalb, weil der gottesfürchtige und hochbegabte Artist um die Zwiespältigkeit seiner Arbeit an den Fresken gewusst haben müsste. Einerseits hatte Giotto das über seine Zeit hinausreichende Talent, aus dem Mittelalter auszubrechen, indem er eine unglaublich überwältigende Bildwelt an den glatten Wänden der Kirche ent-



GIOTTO; *Jüngstes Gericht*,
Bildausschnitt der Stirn-
wand am Eingang, oben
rechts. Arenakapelle 1305

stehen lassen konnte. Er vermochte es als Erster eine abwesende Wirklichkeit heraufzubeschwören. Andererseits war alles nur fingiert, unwahrer Schein gegenüber dem Jenseitigen und gegenüber dem Undarstellbaren und Wundersamen, um das es eigentlich ging. »Gottes Wille geschehe!« Angesichts dessen sah sich Giotto dazu gezwungen, im entscheidenden Moment allen täuschenden Illusionismus buchstäblich auch wieder »einzukassieren«. Beim *Jüngsten Gericht* malte er zwei Engel auf Wolken in die oberen abgerundeten Ecken der Stirnwand. Diese rollen den Himmel, und damit pars pro toto die auf den Wänden entfaltete irdische Bildwelt, wieder ein – wie den Theatervorhang einer Scheinwelt. Sie erklären alles Nachgeahmte im Hier und Jetzt am Ende der Zeit, wenn das Weltgericht über die Seelen der Lebenden und Toten zu urteilen beginnt, für null und nichtig.

Der Kunsthistoriker Theodor Hetzer, ein früherer Schulkamerad und Freund Heideggers, hatte dazu am treffendsten bemerkt: Wer die Arenakapelle betrete, sei »sich bewusst, an

einer der wichtigsten Stätten des europäischen Geistes zu stehen.« Denn diese »Fresken seien ›die schönste Darstellung, die nach unserer Kenntnis jemals Künstlerhand dem Leben Jesu gegeben hat‹.« »In ihrem künstlerischen Wesen [...] treffen, ja faszinieren« sie »uns ganz stark«. (HETZER 1959, 3f.) Die Fresken sind es also, die hier faszinieren, nicht das, was dargestellt werden sollte. Das artistische *Wie* überflügelt das heilsverheißenden christliche *Was*.

HETZER zitierte hier zudem Friedrich RINTELEN, 1923.

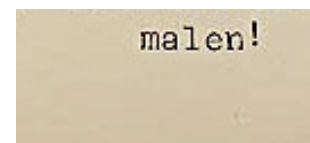
Und genau deswegen hatte Giotto wohl die entscheidende göttliche Eingebung. Beim *Jüngsten Gericht* – Giotto stand kurz vor dem endgültigen Abschluss der monumentalen Ausmalung der Kirche – am Tag der Abrechnung sah er sich gezwungen, letztendlich auf die Wertlosigkeit seiner eigenen Malerei hinzuweisen. Die Lösung erscheint wie eine hochgestellte ›Fußnote‹ in seinem Bildtext. Und sie ist nach wie vor genial. Giotto griff seine Malerei nicht tatsächlich an. Er blieb im Repräsentationsmodus als er andeutete, dass seine nachgeahmte Wirklichkeit – wie die irdische Welt im Ganzen – auf höheren Befehl hin, ganz wie ein Spielfeld, auch wieder eingerollt und für Ungültig erklärt werde. Die Widerlegung der Malerei geschah dort oben in den Ecken nach wie vor als dargestellte Negation. Es zeigt sich nicht die Grundierung der Wand, dafür aber eine geheimnisvolles Hinterlegt-Sein der Welt. Was auf diese Weise deutlich wird, ist, dass die prächtig hervorgebrachte Figurenwelt nichts anderes ist als Figur auf Grund.

Bei Giotto ging es hinsichtlich der Behandlung der Eckzonen demnach um malerische Selbstreflexion. Angesichts der Aufgabenstellung, den Ablauf göttlichen Willens auf Erden erzählen zu sollen, bedurfte es des ausdrücklichen Hinweises auf den Täuschungscharakter der Malerei. Polke hat auf seinem Werk keine schillernde Bildwelt hinterlassen. Er ließ lediglich den tragenden Grund des Werks, die Grundierung, zur Erscheinung kommen, indem ein schwarzes Dreieck und dazu eine dunkle Typographie einen Teil dieses Grundes überdecken. Da es überhaupt nur um diesen elementaren Akt des Aufmalens ging, war das *Was* – was genau gemalt werden sollte – eigentlich irrelevant, intentionslos. Es ging um die Initialisierung des Malaktes selbst. Die Anweisung lautete im Grunde genommen: »das Malen zu malen!«

In beiden Fällen waren also die oberen Bildecken besondere Schauplätze. Dort richtete sich die ganze Aufmerksamkeit auf den Bildträger, auf die Infragestellung der Malerei selbst. Bei Kiefer verhält es sich angesichts des *Hermann-Mythos* sehr ähnlich.



GIOTTO; *Jüngstes Gericht*, Gesamtansicht.



... dass Kleists Text »eine kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung enthält. Daher mit einer gewissen Notwendigkeit seine theaterhafte Form, die Betonung von Bühne und Szene«, »die Komplikationen des Tons und der Diktion«. (DE MAN 1979b, 215, 225)

Brentano sagt, Kleist »denkt« sich die Figuren »dämlich«, heißt das: sie sind bewusst so angelegt. Es ist eine Dämlichkeit, die unfreiwillig und ungewollt erscheint. Aber sie tut nur so.

Paul de Man nannte dies »non-consciousness« und »a consciousness of a non-consciousness«. Weder der Dichter noch die auftretenden Figuren dürfen sich darüber offensichtlich bewusst sein, dass sie verrückt und dämlich agieren. Es ist eine wie zufällig eintretende Dämlichkeit, die sich aber im Widerspruch dazu ihrer Strategie der Dämlichkeit vollkommen bewusst ist.

»discrepant awareness« nennt de Man so etwas und »a reflection on madness from the inside of madness itself«.

(DE MAN 1969, 216f. / vgl. hier S. 159 zu Kapitän Ahab)

In gewisser Weise handelt es sich in der Zone über »Narus«, wie auch im radikaleren Sinn am oberen Bildrand, um eine erhebliche »Erschütterung der Mimesis«. (DE MAN 1979b, 216) Und es ist keineswegs auszuschließen, dass dies alles nach wie vor mit Heinrich von Kleists eigener Ästhetik zu tun hat. Denn dessen poetische Texte untersuchen und stören ebenfalls immer schon »die Epistemologie des Erzählens«. Dabei geht es stets um folgende Spannung: Einerseits haben die Werke stets »Nachahmungen« zu sein, die »von einem Realitätsgrund abhängig sind, der außerhalb von ihnen liegt«. In Kleists und Kiefers Fall ist dies die sagenumwobene Schlacht im Teutoburger Wald. Andererseits aber enthalten Kleists Erzählungen immer auch schon »eine kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung«. Insbesondere seien es immer wieder die »stilistischen Mittel, durch die es [s]einer Erzählung gelingt, dem mimetischen Imperativ, unter dem sie steht, sowohl zu gehorchen als auch ihn zu subvertieren«. Der Name »Wolf« war so ein Beispiel. Diesen Prozess, in dem »die gewohnten Stützen der Verständlichkeit« »ironisiert« werden, hatte Paul de Man eben »Erschütterung der Mimesis« genannt. (EBD. 215f/ vgl. hier S. 130)

Bezeichnender Weise war dies auch schon dem ehemaligen Freund des Schriftstellers, Clemens Brentano, aufgefallen. Noch bevor das Stück *Die Hermannsschlacht* gedruckt war, hatte er im Februar 1816 in einem Brief an Achim von Arnim zu Kleists Manuskript bemerkt, dass das Drama bei aller todernsten Gewalttätigkeit und großen »Haltung« trotz allem auch auffällig »bizarr« geraten sei. Dieses absonderlich »Lustige« und »Kuriose« rühre daher, dass die Figuren komisch »taub« scheinen und in einigen Auftritten wirklich in irritierendem Maße »dämlich« agieren.

»Wir haben Kleists ›Hermann‹ dort gelesen. Bei vieler Bizarrheit finde ich es in Haltung groß und in der Bizarrität ungemein lustig. Was den Kleist besonders kurios macht, ist sein Rezept zum Dialog. Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich, so kommt dann durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus.« (BRENTANO 1816, nach HORSTMANN 2011, 59)

In der Folge behindert dies wiederum die Identifikation mit Hermann und drängt den Leser in eine passive Zuschauerrolle. Gerade insofern sei Kleists Stück seiner Zeit voraus und überaus »modern«. (EBD., 58ff.) Kiefer stellt das »Kl« von »Kleist« wie gesagt serifenlos und nicht in Schreibschrift dar. So ist auch dies im Detail schon angedeutet.

Aber wie lassen sich in Kleists *Hermannsschlacht* die verwirrenden Momente, die selbstironisierend und distanzierend wirken, überhaupt begründen? Wieso beschädigt Kleist den verherrlichenden Mythos? Für Paul de Man läuft es eben darauf hinaus, dass Kleists Erzählungen »die Legitimität ihrer beträchtlichen veranschaulichenden Kraft« problematisieren müssen (DE MAN 1979b, 217f.). Andernfalls würden seine Texte ihrer eigenen Faszination erliegen.

Die Erzählungen sind auf gewisse Weise so sehr überzeugend, dass aufgepasst werden muss, wer eigentlich für ihre »Richtigkeit« garantiert. Da die Texte selbst wissen, dass sie sowohl eine historische Referenz haben als auch in gleichem Maße bloße Fiktion sind, müssen sie stets auch ihre »beträchtliche veranschaulichende Kraft« in Frage stellen. Genau dies trifft auch auf die Historienmalerei Anselm Kiefers zu. An den irritierenden Stellen macht sie sich »kurios« und »bizarrr«, merkwürdig und seltsam. So büßt auch *Varus* durch »dämliche« Stellen an veranschaulichender Überzeugungskraft ein. Dem Bild schadet das nicht, aber der erzählte *Hermann-Mythos* verliert so etwas von seiner verführerischen Kraft.

Überhaupt hatte Clemens Brentano eine feine Antenne für Ungeheimheiten und Unstimmigkeiten. Im gleichen Jahr, 1808, in dem Kleist die *Hermannsschlacht* abgeschlossen hatte, vollendete auch Caspar David Friedrich seinen *Mönch am Meer*. Zwei Jahre später war das Gemälde dann in Berlin zu sehen und wurde daraufhin vom preußischen Königshaus angekauft. Brentano besuchte die Ausstellung und verfasste dazu einen imaginären Dialog, der weitgehend die Stelle einer konventionellen Bildrezension einnahm. Auch sein »Rezept zum Dialog« fällt dabei mehr als bizarr aus. Vordergründig geht es hier nämlich noch »dämlicher« zu als in Kleists Teutonendrama. Es treten verschiedenste Figuren auf, die umständlich versuchen, sich über »die Empfindung« des Gemäldes zu verständigen. In den fiktiven Dialogen übertragen sich die irritierenden Eigenarten des realen Ölbildes auf die imaginierten Reaktionen der Betrachtenden, die von Brentano erdacht wurden. Der Autor rechtfertigte sein fragmentarisches Schauspiel vor Friedrichs *Mönch am Meer* ausdrücklich. Zur Begründung gab er an, die erfundenen Dialoge seien »zu diesem Gemälde gehörig«, weil vor dem mittelgroßen Bild »eine Handlung vorgehen muss, indem [weil, js] es keine Ruhe gewährt« (BRENTANO

1810) So kommt zum Beispiel die folgende kurze und fast satirisch dämmlich wirkende Gesprächssequenz zustande:

»EINE DAME UND EIN HERR, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf, die Dame sah in ihr Verzeichniß und sprach. Numero zwei; Landschaft in Oel. Wie gefällt es ihnen?

HERR: Unendlich tief und erhaben.

D. Sie meinen die See, ja die muss erstaunlich tief seyn, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben. HR. Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrich bei diesem Bilde. D. Ist es schon so alt, dass er es auch gesehen? HR. Ach, Sie missverstehen mich. Ich rede von dem Maler Friedrich, Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe. (ab)



C.D. FRIEDRICH; *Mönch am Meer*, 110 x 171,5 cm, Öl auf Leinwand, 1808/10. Alte Nationalgalerie, Berlin.

»KIND. Was ist denn das?
HERR. Das ist die See, mein Kind [...]«
(BRENTANO 1810)

Die ausgelöste Unruhe, die von dem Landschaftsbild auszugehen scheint, bewirkt eine Aneinanderreihung von Missverständnissen auf allen möglichen Ebenen. Sei es, dass die trockene Ölfarbe einerseits nicht nass genug aussieht, um für das Meerwasser eintreten zu können, andererseits aber dennoch die Tiefe der See ahnbar zu machen scheint. Sei es, dass eine Namensverwirrung um »Ossian« und »Friedrich« eintritt, da die Dame »Friedrich« auf den gleichnamigen Preußenkönig zurückbezieht und so weiter und so weiter.

Brentanos *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich* – worauf ein Kapuziner sind später berühmt geworden. Insbesondere die von Heinrich von Kleist für die *Berliner Abendblätter* redigierte und umgeschriebene Fassung des Brentano-Textes wurde

ZWEI JÜNGERE DAMEN. 1. Hast du gehört, Louise, das ist Ossian. 2. Ach nein, du missverstehst ihn, es ist der Ocean. 1. Er sagte aber, er schlug die Harfe. 2. Ich sehe aber keine Harfe. Es ist doch recht graulich anzusehen. (ab)

ZWEI KUNSTVERSTÄNDIGE. 1. Ja wohl graulich, es ist alles ganz grau, wie der nur solche trockne Dinge malen will. 2. Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will. 1. Er wird es wohl so gut malen als er kann. (ab)« (BRENTANO 1810)

mehr als genug analysiert. In jedem Fall löste auch der *Mönch am Meer* offensichtlich schon damals eine »Erschütterung der Mimesis« aus. In deren Folge wurde eine fast komödienhafte Aufführung nötig, um überhaupt noch über die Wirkung des Werkes weiter verhandeln zu können. Worin aber bestand genau diese Erschütterung und wodurch wird sie auch heute noch ausgelöst? Der Amerikaner Brain O'Doherty hatte dies ohne Ausschweifungen in die romantische Kunstphilosophie und -ironie in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts kurz und knapp deutlich gemacht. »Der strengen Kompositionsweise [sei] hier ein Ende gesetzt«. Und »übrig geblieben [sei] eine mehrdeutige Oberfläche, die nur an einem Element noch, nämlich am Horizont, Halt hat.« Das Bild »oszillier[e]« so zwischen »unendlicher Tiefe und Flächigkeit und neig[e] dazu, als Muster gelesen zu werden«. (O'DOHERTY 1976, 15) Da dieses Oszillieren sich nicht stillstellen lässt, »gewährt« das Bild keine »Ruhe«. In der Berliner Ausstellung löste dies jene fiktiven missverständlichen Dialoge aus.

Brentano bemerkte also treffend, dass sowohl Kleists *Hermannsschlacht* ebenso wie Caspar David Friedrichs Seestück mit dem ringen müssen, was sie jeweils darzustellen haben. Insoweit war er den Analysen Paul de Mans zur literarischen Selbstdekonstruktion schon sehr nahe.

Was nun Kleist selbst anging, so hatte dieser bekanntlich in seiner umgearbeiteten Version von Brentanos Bildbesprechung eingestanden, von dem »wunderbaren« [konnte zu dieser Zeit auch »wundersam« meinen, js] Gemälde gleichermaßen »verworren« gewesen zu sein. Vorher aber hatte er noch einen eher utopischen Vorschlag parat. Idealer Weise sollten der Sand des Ufers und das Wasser der See gar nicht länger male- risch fingiert werden, da dies nur zu dem eher unbefriedigenden Ergebnis der angesprochenen oszillierenden Bildwirkungen führe. Stattdessen wäre es eigentlich am besten, gleich realpräsenten, konkreten Sand und echtes Meerwasser zu verwenden. Nur auf diese Weise könne man als Maler »Füchse und Wölfe zum heulen bringen«. (KLEIST 1810) – Keine sehnsüchtige, aber immer mangelhaft bleibende, Naturnachahmung mehr, kein »Erkünsteln« (GOETHE) mehr und keine Augentäuschung mehr, sondern die Realpräsenz der Natur allein sollte es richten. Nur sie bewirkt ein authentisches Überzeugtsein von dem, was man sieht.

Das war von Kleist nicht einfach lapidar daher gesagt. Der Ratschlag war toderntst gemeint gewesen. In

»Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne Zweifel, zum Lobe dieser Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. – Doch meine eigenen Empfindungen, über dieses wunderbare Gemälde, sind zu verworren...« (KLEIST 1810)

Das Stück gewinnt »seine ästhetische Schlüssigkeit«, dadurch, dass es »eben jene Bedingung rigoroser Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt [gemeint ist, dass die Zeichen die Welt wahrheitsgetreu bezeichnen, js] an zentralen Umschlagspunkten der Handlung ausdrücklich zur Debatte stellt und so kenntlich macht.«

»Dass die Relation von Zeichen und Welt [...] geschlossen ist, wird darin für gewährleistet erkannt, dass der Stoff, aus dem das Zeichen gebildet ist, mit dem identisch ist, worauf es verweist.« (GREINER 2000, 110f.)



links A. KIEFER; *Die Weltesche*, 1982, Detail.
rechts: *Varus*, Detail.



seiner *Hermannsschlacht* hatte der Dichter an den alles entscheidenden Stellen ja gerade selber auf die Materialpräsenz seiner Zeichen gesetzt. Kleist spielte hier auf dramatische Weise den Einsatz von mit sich selbst identischen Zeichen rigoros durch. Die Körperteile Hallys und die Sendung seiner beiden Söhne an den Verbündeten Marbot sollten eindeutig das sein und verbürgen, wofür sie standen. »... so als sei ein Argument damit als wahr erwiesen, dass der Stoff, aus dem es gebildet ist, wahr ist«. Und hier sei noch der Hinweis erlaubt, dass auch Ishmael die Art der Zeichen immerhin für die gelungensten Bilder vom Wal gehalten hatte, die aus Walknochen bestanden.

Die »Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Materialität des Zeichens« (GREINER 2000, 111) ist auch ein Markenzeichen Anselm Kiefers. Dieser nimmt Kleists Ratschlag an Caspar David Friedrich und Hermanns Argumentationsstrategie buchstäblich in seine Arbeiten auf. Über einhundertsechzig Jahre später wirken in seinen Werken dieselben Maßnahmen, die schon bei Kleist das schwache »Als-Ob« der abbildlichen Zeichen ausgleichen sollten. Wie jeder weiß, verwendet der Historienmaler in seinen monu-

mentalenen Bildlandschaften tatsächlich reale botanische Gewächse, Stroh und wirkliche Erde, Schlamm, echten Teer und alle möglichen realpräsentierten Materialien, die erst einmal für sich selber stehen. Ihre tatsächliche Anwesenheit spricht dann für den damit beglaubigten Stoff, den die Werke thematisch aufrufen. Bei *Varus* ist etwa die getrocknete Farbkruste so dick aufgetragen und gerußt, dass sie von einer echten Baumrinde schon gar nicht mehr zu unterscheiden ist. Wenn Kiefer nicht gleich die wirklichen Elemente sprechen lässt, gleicht er die Formmaterie der Stofflichkeit der Zeichen an. Durch die Bildung von

kühnen Äquivalenzen verschiebt er im Farbauftrag die malerischen Mittel in Richtung des Bezeichneten. So entstehen auch die »verbrannten« Baumstämme im *Varus*-Bild.

Kleist und Friedrich oder *Varus* und der Mönch

Aber zurück zu der Choreographie der Namen im Werk. Es ist also nicht unwichtig, die enge Nachbarschaft der Namen »Friedrich« und »Kleist« auch im *Varus*-Bild buchstäblich ernst zu nehmen. Diagrammatisch betrachtet kommt »Friedrich« in diesem »Baumdiagramm« zwei Mal vor. Er befindet sich genau genommen vor und unter »Hölderlin«. Man könnte versucht sein, ihn daraufhin auf zwei verschiedene Weisen zu lesen. Einmal linear nach der Logik der Schriftlichkeit von links nach rechts. Dann liest man ganz konventionell »Friedrich Hölderlin«. Oder aber man betrachtet »Friedrich« in einer topologischen Logik. Dann befindet sich der zweite kleinere »Friedrich« Schriftzug von oben nach unten zwischen »Hölderlin« und »Kleist«.



Von unten nach oben könnte man immer noch »Friedrich Hölderlin« lesen. Eigentlich würde dieser Vorname hier zu »Friedrich Gottlieb Klopstock« gehören. Aber die Operation »Friedrich« vom Namenszug »... Gottlieb...« visuell zu trennen und dann isoliert auf »Hölderlin« oder »Kleist« zurückzubeziehen ist keineswegs willkürlich. Die Phänomenanweisung »Friedrich« tatsächlich insbesondere mit »Kleist« in Verbindung zu bringen, geht vom Bilde her ganz konkret von dem schon erwähnten – wiederum bläulich gehaltenen – abfallenden Farbstrang aus. Dieser verläuft unter dem »-rich« von »Friedrich« senkrecht und führt am »t« von »Kleist« vorbei nach unten. Ob überhaupt davon gesprochen werden kann, dass diese Bläue hier noch ein kryptischer Tribut an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* sein könnte, muss wohl für immer offen bleiben. Diese graphisch-malerische Anordnung und Anweisung hätte jedenfalls zur Folge, dass »Friedrich« nun weniger als Vorname, sondern genauso gut als Familienname erschiene. Insofern würde der Hinweis auf den mitanwesenden Malerkollegen aus der norddeutschen Frühromantik tatsächlich vom *Varus*-Bild ausgehen.

Und da ist noch etwas: Auch wenn es auf den ersten Blick nicht ganz so aussehen mag, strukturell ist Kiefers *Varus* dem *Mönch am Meer* gar nicht unähnlich. In einer Hinsicht nämlich irritieren beide Werke durch ihren Bildaufbau im Vordergrund das Auge. Denn phänomenologisch ist der pyramidenartig aufsteigende Waldweg der Erscheinungsweise der Düne in Friedrichs Malerei nicht unähnlich. In letzterer ist die Küstenzone »als Flächenstreifen behandelt, dessen Kontur vom linken Bildrand bis zur Position des Mönches ansteigt und nach rechts vergleichsweise langsam wieder abfällt«. Diesem »formalen Anstieg (bzw. Abfall) der Linie kann [aber] kein räumlicher Anstieg (bzw. Abfall) zugeordnet werden«. Inhaltlicher und formaler Verlauf sind damit nicht »identisch«. Die Folge ist, dass »Nähe und Ferne« im Bild nicht mehr bestimmt werden können. (BRÖTJE 1974, 66ff.) Genau diese Unklarheit zwischen tiefenräumlichem Sogeindruck und einer wabbligen Flächenpyramide, mit einer *Hermann*-Erscheinung an der

Spitze, war auch bei *Varus* schon unangenehm aufgefallen. In beiden Fällen kommt »das Sehen vor dem Bild zu keinem Ergebnis in Bezug auf das Wahrgenommene«. (EBD.)

Es ist im Allgemeinen immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Anselm Kiefer mit dem Werk des Dresdener Kollegen bestens vertraut ist. Bereits eine frühe Photographie



links: A. KIEFER; *Am Meer*, 1969, Photographie
rechts: C.D. Friedrich: *Mönch am Meer*, Detail



aus der Serie *Besetzungen* von 1969 zitiert die Rückenfigur aus Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. (SAUER 2012, 126ff.) Man darf aber auch nicht übersehen, dass dieses Selbstportrait den Titel *Am Meer* trägt. Der junge Anselm Kiefer richtet sich hier mit dem Hitlergruß an die Erhabenheit der Natur. Es liegt daher auf der Hand, die Rückenfigur genauso gut als *Nazi am Meer* zu verstehen.

Es gibt schließlich noch ein Gemälde Friedrichs, das verschiedentlich als Vorbild für *Varus* gilt. *Der Chasseur im Walde* ist eine kleinformatigere Arbeit. Den Zeitgenossen zeigte sie einen vereinzelt französischen Kavalleristen, »dessen Pferd schon verloren ging« und der »dem Tode in die Arme [eilt]. Ein Rabe krächzt ihm das Totenlied nach«. So jedenfalls sah es auch der Besitzer der dargestellten »Winterlandschaft« im Jahr ihrer Entstehung. Der damalige Generalgouverneur von Schwedisch-Pommern Wilhelm Malte Fürst zu Putbus hatte das Waldbild für seine Kunstsammlung erworben, als es

direkt nach seiner Fertigstellung in einer Ausstellung »patriotischer Kunst« in Dresden zu sehen gewesen war. (SCHMIED 1975, 74)

Caspar David Friedrich blieb von Grund auf republikanisch-vaterländisch eingestellt und er war kein Freund Napoleons. Dass ausgerechnet ein »versprengter französischer Soldat in der Tiefe der deutschen Wälder«, »vom Wald umzingelt«, sein Ende finden sollte, war deshalb sicher kein Zufall. Die Eigenlebendigkeit des Waldes wirke so bedrohlich, als wollen er sagen: »Warum hast du dich auch hierher gewagt?« (EBD.) Während Friedrich in Dresden an seinem Bild arbeitet, toben die »Befreiungskriege«.

Und auch Kleists *Hermannsschlacht* war während eines Aufenthalts in Dresden entstanden. Und der Legende nach soll ihr Autor sogar einigen wenigen Eingeweihten direkt im Atelier von Caspar David Friedrich zum ersten Mal aus dem Manuskript vorgetragen haben. Das muss schon etwa um 1809 gewesen sein. Fünf Jahre später wäre dann das »Vorbild« für *Varus* entstanden. Ob Friedrich dabei an die Schlacht im Teutoburger Wald zurückgedacht hatte – wer weiß? Das *Grab des Arminius* hatte er sehr wohl bereits im Gemälde *Felsental* verewigt. Es zeigt im Zentrum einen geöffneten Sargdeckel als Hinweis auf Hermanns Wiederauferstehung.

Fest steht, dass in Friedrichs Waldbild der eingedrungene fremde Kämpfer von der Bildkomposition niedergerungen und von den Bäumen »in die Zange« genommen wird. Formalästhetisch gesehen ist der Chasseur im Bild noch »nicht gänzlich auf der Mittelachse angelangt«. Er ist demnach noch nicht »gänzlich« in die »symmetrische Ordnung« des Werks eingetreten. Aber »sein Schicksal mag sich ihm abzeichnen.« (BUSCH 2003, 97f.) Wenn er sich das letzte kleine Stück weiter nach rechts bewegen wird, ist es um ihn geschehen. Eine dunklere Bodenverfärbung im Schnee und das Eigenlicht der hellsten Stelle im Bild, die darüber liegt, weisen diesen minimalen Schritt an. Die beiden schrägstehenden Baumstümpfe unten ergeben eine V-Form. Deren untere Spitze gibt die imaginäre vertikale Endposition der Figur vor, die auf diese Weise der Symmetrie des deutschen Waldes unter-



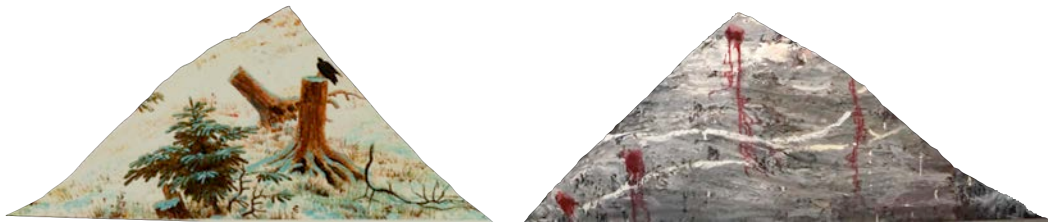
C.D. FRIEDRICH; *Der Chasseur im Walde*, 1814, Öl auf Leinwand, 65,7 x 46,7 cm

liegt. Die bevorstehende formalästhetische Fixierung, Isolation und Einschließung bedeutet gleichsam »metaphorisch« den – »ästhetisch bewirkte[n]« – Tod des Eindringlings, der vom »cras, cras« der »emblematischen Krähe« begleitet wird. (EBD.)

Neben den Stümpfen der alten gefälltten Bäume kündige sich »das Neue, Zukünftige [...] zögernd an« und »kämpf[e] sich mühsam durch den Schnee«. (EBD., 98) Das ist bei *Varus* nun ganz anders. Dem Werk fehlt jeder Hoffnungsschimmer. Kiefer übernimmt das Rostbraun der aufstrebenden Stämme, aber schon der Schneedecke ist ein düsteres Bleigrau beigemischt. In beiden Bildern führt der Weg im Forst nicht weiter, sondern ist verstellt und endet im Nichts.

Statt einer Aussicht auf einen Neubeginn nach der Besiegung der Invasoren zeigt *Varus* den frostig-blutigen Farb-Matsch als Grund und Boden, der – wie schon festgestellt – das Bild selbst aufzulösen begonnen hat. Dieser Widerspruch zwischen einem bleibenden Naturvertrauen und reiner (Selbst-)Vernichtung, der sich hier zwischen den beiden Werken zeigt, findet sich übrigens auch schon bei Grabbes *Hermannsschlacht* fein ausgearbeitet. Der deutsche Wald erscheint dort sowohl aufgeladen als »Ur-Symbol« und schonende Heimat des Naturvolkes der Germanen. (HÜRLIMANN 1987, 62ff.) Zugleich aber wird dieser heimelig-mystische Ort, »unser edler Boden«, auch zu einer »wüste[n] Schlachtbank« (»mit Leichen gedüngt«) (DE WINDE 2016) Die heiligen Haine der Druiden und die Felsen als steinerne Altäre, wie sie Klopstock pries, zeigen sich bei Grabbes Vaterlandsdrama zwiespältig, in einer dissoziiert aufgeworfenen Semantik, sehr viel kontingenter und widersprüchlicher konnotiert.

»Hermann. [...] unser Boden bleibt die wüste Schlachtbank«
(GRABBE 1836, Dritte Nacht)



In Friedrichs Bild zeigt sich der Winterhimmel über den Tannen und Fichten in einem weiß-blauen, gräulichen Wolkenspiel. Kiefer hat diese Töne in seiner Farbpalette bei *Varus* da wieder aufgenommen, wo so etwas wie ein Lichtschein in den Lücken des Tannen- oder Fichtendachs hervortritt. Aber das ändert nichts daran, dass sich im *Varus*-Bild alles das zu wiederholen scheint, was auch schon so radikal bei Kleist vorgeschrieben war: der totale »Verheerungs«-Krieg.

Vermutlich muss das Dreiecksverhältnis zwischen Caspar David Friedrich, Heinrich von Kleist und Anselm Kiefer noch genauer durchforstet werden. Man könnte beispielsweise annehmen, dass das *Varus*-Bild eine »Verzeichnung« vom *Chasseur im Walde* ist. Mit der »Ästhetik des Verzeichnens« ist eine Grundstrategie gemeint, die charakteristisch für das Kleist'sche Dichten war. (MÜLLER 1995, 56) Die *Varus*-Version wäre demnach auf der Grundlage vom *Chasseur...* entstanden, so wie schon Kiefers *Besetzung: Am Meer* eine »Verzeichnung« von Friedrichs *Mönch am Meer* gewesen ist.

Oder anders formuliert: Es geht darum, den *Chasseur im Walde* im *Varus* mitzusehen. *Varus* wäre dann so etwas wie das »Hyperimage«* vom *Chasseur im Walde*. Auf dieser Grundlage müsste dann die Leistung oder Wirkung der »Verzeichnung« genauer zu bestimmen sein.

Das Lexem »verzeichnen« lebt von einem »doppelten Bedeutungspotential«. Verzeichnungen können negativ und positiv »aufgeladen sein«. Dabei wird eine mehr oder wenige erkennbare literarische oder bildliche Vorlage »um-geschrieben«. Ein Vor-Bild wird umgearbeitet. Es entsteht eine Kontrafaktur*, ein Palimpsest* – »Formen, die sich als Kleist'sche *Verzeichnungen* definieren lassen«. Überlieferte Wahrheiten werden durch Erfindungen zertrümmert und zu einer neuen Wahrheit zusammengefügt. (EBD./DERS. 2002, 105ff.) Das entstehende Ergebnis kann zu Irreführung und böswilliger Entstellung führen oder zu dem Anspruch, auf diese Weise eine höhere Realität auszudrücken und etwas bis dahin unbekanntes sichtbar zu machen. (EBD.) – »In's Göttliche verzeichnet« (KLEIST) oder in den Wahnsinn und die »Verfallenheit«.

Wenn Anselm Kiefer nun den *Chasseur im Walde* »verzeichnet«, orientiert er sich dabei im doppelten Sinne an Heinrich von Kleist. Zum einen übernimmt der dessen zentrales poetologisches Verfahren. Zum anderen vollzieht das *Varus*-Bild in sich radikal genau das, was Kleists Hermann auf der Handlungsebene des Stücks for-



*in Abwandlung zu »Hypertext«. (GENETTE 1982, 39ff.)

*Kontrafaktur: Unter Beibehaltung bestimmter Formbestandteile entsteht ein neues Kunstwerk.

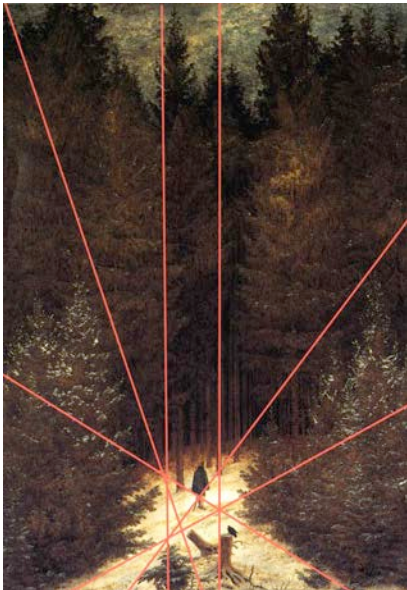
*Palimpsest: Ein Wieder- und Überschreiben auf dem Grund des Vorgegebenen.

dert und vorsieht. Wenn sein Sprechakt dabei mit der Regieanweisung »sich losmachend« beginnt, meint das vor allem: sich befreiend, aber unbedingt auch: sich von allen Konventionen lösend: zu »alle[r] Greul des fessellosen Krieges!« (Hermann; KLEIST 1808, 4. Akt, 3. Auftritt)

Diese Entfesselung eines verheerenden »totalen völkischen« Partisanenkrieges schließt auch die bedingungslose Bereitschaft zur Selbstvernichtung ein. Im Dialog mit den anderen Fürsten wird klar, dass dieses letzte Opfer nur derjenige zu erbringen bereit ist, der mehr als nur seinen materiellen Besitz zu verteidigen gewillt ist. (FISCHER 1995, 306ff.) Kleist inszeniert in der *Hermannsschlacht* diese Schwelle vom Interessenkonflikt zum Kampf um das Ideal der Freiheit an den zentralen Stellen.



*»HERMANN sich losmachend.
Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte,
Zusammenraffen Weib und Kind,
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,
Geschirre, goldn' und silberne, die ihr
Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen
Verkaufen oder sie verpfänden,
Verheeren eure Fluren, eure Herden
Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,
So bin ich euer Mann.«* (KLEIST 1808, 3. Akt, 1. Auftritt)



Varus lässt an seinem Bildkörper diese Konsequenzen sichtbar werden und konkret eintreten. Das Bild zeigt in sich selbst, wie es ist, sich selbst zu verwüsten. Es verheert sich bis in seinen eigenen Bildgrund hinein, bis in seine materielle Grundlage. Diese äußerste Radikalität, die das Werk selbst riskiert, ist in Kiefers Historienmalerei zur deutschen Geschichte stets mit-präsent. Caspar David Friedrich dagegen tastet die feine Substanz und Oberfläche seines Werkes nicht an. Das Bild besiegt den feindlichen Chasseur, wie gesagt, durch eine stille und einsame Einklammerung in seine formalästhetische Ordnung und nicht durch eine Aggressivität, die sich auch noch gegen sich selbst richtet.

Es ist insgesamt gesehen charakteristisch für den Frühromantiker, dass er »gerade in den geometrischen Figuren ein Mittel – eine ästheti-

sche Strategie – sehen konnte«. In seinen Landschaftsbildern vermittelt die formalästhetische Bildordnung »den verlorenen Zusammenhang von Mensch, Natur und Gott aus einer inneren Notwendigkeit heraus« und versucht ihn so »aufs neue zum Vorschein zu bringen« – wenigstens als »eine Ahnung des Überirdischen«. (BUSCH 2003, 138, 45) Genau dieses ästhetische Prinzip dient im *Chasseur im Walde* nun auch dazu, der profanen und rein auf das Diesseits gerichteten Hoffnung auf ein endgültiges Ende der französischen Fremdherrschaft Ausdruck zu verleihen. Dresden, die Heimatstadt Friedrichs, war bereits Ende 1813 befreit worden.

In dem Waldbild bestimmen Formprinzipien – Symmetrie, goldener Schnitt und formale Gliederungen – die Naturerscheinungen. Daher wirkt das Werk auch so »seltsam still und nachdenklich« (GRAVE 2012a, 128) und szenisch so ruhig und gewaltlos. Das statische ästhetische Gerüst bändigt den Eindringling und befriedet zugleich das Bild.



»Harmonie« ist bei Friedrich eine »strukturelle Bildbefindlichkeit«. (BUSCH 2003, 116)

Im *Chasseur im Walde* markiert im Vordergrund die winzige leicht nach links gerichtete Spitze des keinen Tannensetzlings genau den vertikalen Goldenen Schnitt. Diese Aus-

richtung ist ein deutlicher Fingerzeig, der auch als ein solcher Hinweis auf das eigene ästhetische Prinzip verstanden werden will. Wird das Werk weiter schematisiert, fällt auf, dass der Lichtung und dem Himmel zwei gespiegelte V-Formen zugrunde liegen. Und formalisiert man die Außenkonturen der Bäume weiter, kommt man der strengen formalen Gesetzmäßigkeit des Bildes immer näher.

Der verlorene französische Soldat, der übrigens des Öfteren in Friedrichs Malerei vorkommt, könnte dabei genauso gut auch für einen vereinzelt Spaziergänger gehalten werden, der auf einer Lichtung nach seinem im Wald verschwundenen Dackel Ausschau hält. So wurde Friedrichs Arbeit zunächst auch gar nicht in einem vaterländischen Sinne aufgefasst. Die alternativen Titel *Ein beschneiter Tannenwald* oder *Tannenwald mit Raben* zeugen noch davon. Das Bild wäre »nicht mehr vorrangig Medium politischer Mitteilung«, sondern würde »vermeintliche Evidenzen suspendier[en] und einen Denkraum öffne[n]«. (GRAVE 2012a, 129) Das ideologische Potential des Bildes wäre also an die Vorstellungswelt der Be-



trachter delegiert. Fällt dem einen oder anderen dazu nichts ein, bliebe alles bei der denkwürdig erdrückenden Mensch-Natur-Beziehung.

»Verkörperung«
(KLEIST, vgl.
MÜLLER 2002, 11)

Anselm Kiefers »Verzeichnung« des Vorbildes setzt dagegen Heinrich von Kleists Suche nach einer unmittelbaren »Verkörperung«, seinen Hang zum Schrecklichen, ins Bild. Hier ist Überwältigung Vernichtung. Statt sich in formalästhetischen Exerzitien zu üben, suchte Kleists Dichtung grauenhafte Bilder des Exzesses. Die aufgeteilten Körperteile der Jungfrau Hally waren solche unmittelbaren Verkörperungen. Diese direkten Botschaften blieben aber eben nur im fiktiven Szenario seines Dramas denkbar. Nur in einer fingierten Welt aus Buchstaben konnte diese Zeichenvariante durchgespielt werden. In seiner ausgeprägten Sprachskepsis hielt Kleist Zeichen generell für mehr oder weniger unzuverlässig. Für die Malerei interessierte er sich deshalb, weil hier zumindest eine Ähnlichkeitsbeziehung zum Abgebildeten herrschte, die der Schrift ganz fehlte. (MÜLLER 1995, 45)

Auf und in *Varus* herrscht nun also ebenfalls herrlich-verheerende Vernichtung als unmittelbar verkörperte malerische Tat. Die Beschwörung der berühmten deutschen Eigennamen lässt dabei die brüchige Gewordenheit und die verunsicherte Architektur des verzerrten *Hermann-Mythos* erkennbar werden. Sichtbar wird damit das, was in Friedrichs harmlosem Bild vollkommen verdrängt bleibt. Dessen Bild mag einerseits zwar verklausulierte patriotische Parteinahme und politische Botschaft gewesen sein. Aber so wie es ausgeführt ist, zeugt es andererseits mehr von einem braven und devoten Hoffen. Die von göttlicher Kraft durchwirkte und pantheistisch belebt gedachte Natur bleibt am Ende der Fluchtpunkt allen Denkens.

kunstphilosophischer Exkurs

Vom Teutoburger Wald zum Kreidefelsen auf Rügen

Der Teutoburger Wald war nicht der einzige mythologische Ort für das deutschtümelnde Selbstbewusstsein. Spätestens für die Romantiker hatte auch die Ostseeinsel Rügen einen legendären Ruf. Rügen war *die* »mythische Insel«. Der nördlichste Punkt Deutschlands wurde von Dichtern und Denkern als ein Ort entdeckt, »der sich wie kein zweiter dazu eignet, zum Raum nationaler Identifikation zu werden«. Nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation »tritt Rügen wie aus dem Nichts hervor« und »wird zu einem Ort, an dem sich die Einheit des Vaterlandes in Freiheit träumen lässt«.

Obwohl die verträumte Insel zu dieser Zeit noch schwedisch-pommerisches Staatsgebiet war, diente der Ort Rügen zu »einer Sakralisierung des Nationalgefühls. Die Nation wird heilig, die *Stubbenkammer* zum vaterländischen Altar«.
(SCHIEB/WEDEKIND 1999, 7f.)

Als Caspar David Friedrich und seine Frau Caroline das Eiland im Frühjahr 1818 bereisten, befanden sie sich von Greifswald kommend auf ihrer Hochzeitsreise. Sie stiegen auch zu den Kreidefelsen hinauf. Vielleicht um hier noch einmal vor den Altar der Natur zu treten.

Friedrich D. Schleiermacher, der zum akademischen Prediger der Universität zu Halle berufen worden war, und seine Freundin Henriette Herz hatten diese spektakuläre landschaftliche Situation ab 1804 geradezu verherrlicht. Schleiermacher ist auch auf *Varus* verzeichnet. Er hatte eine theologische und philosophische Professur inne und war überzeugt davon, dass die innere Erfahrung der Unendlichkeit durchaus die bessere Andacht sein konnte. Die *Stubbenkammer*, diesen spektakulären Ausblick an der Küste von Rügen, hatte er zu einem quasi heiligen Ort erklärt. In einer seelisch-eingestimmten, gefühlsbasierten Frömmigkeitspraxis, einer »individuellen Religion«, sei ein Zugang zum Unendlichen in greifbarer Nähe. Denn »wahre Religion ist Sinn und Geschmack für das Unendliche« und die intensive und affizierende Naturerfahrung an der Klippe – »das heilige Fest auf Stubbenkammer« – »offenbart« »das Unendliche im Endlichen«. Und genau an dieser speziellen Lokalität bot sich das Erlebnis wie von selbst an. Schleiermachers Erfahrungstheologie konkurrierte auf diese Weise mit den strengen konfessionellen Kirchenritualen. So schrieb Henriette Herz von Berlin aus im Februar 1805 mit Blick auf Schleiermacher etwa:

»So muss es ferner nicht sein, denn wenn ich an Rügen denke, so ist mir's, als dächte ich meine wahre Heimat – ich glaube, dass ich mich auf den Boden legen und ihn küssen würde, wenn ich die liebe Insel wieder einst betrete [...]. Wenn wir uns wieder an heiliger Stätte, auf Rügen, versammeln, dann soll er [ein tüchtiger Freund Schleiermachers, js] mit dabei sein, denn er ist es wert, mit uns auf Stubbenkammer zu stehen und in die Unendlichkeit hinauszusehen.«
(SCHLEIERMACHER/HERZ 1801-7, 135f.)

»Gerade deshalb nimmt die Insel so rasch mythische Züge an, weil auf ihr nicht politisch agiert, sondern sie im Gegenteil in ihrer ungeschichtlichen Entrücktheit belassen wird.«

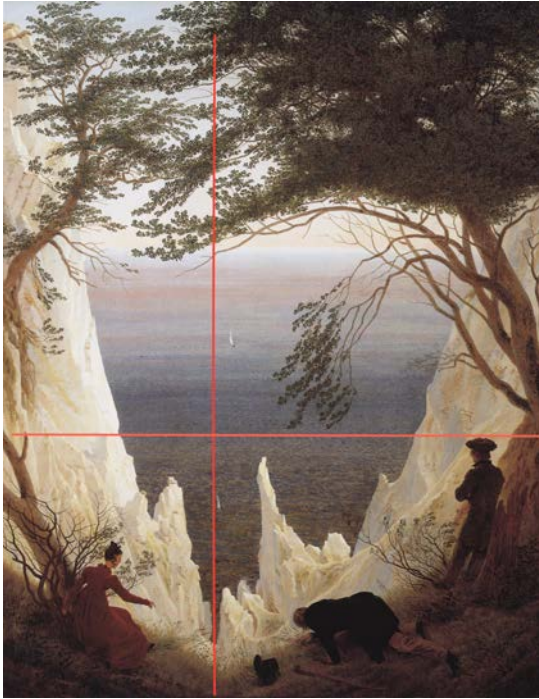
»Romantischer Freundschaftskult, Rückzug in die Innerlichkeit, Freiheitspathos und Todessehnsucht werden im Angesicht der rügenschen Kreidefelsen zu einem heiligen nationalen Gefühl verschmolzen.[...] Nicht Geschichte, sondern »heilige Geschichte« ist hier erfahrbar.«
(SCHIEB/WEDEKIND 1999, 7ff.)



»Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet euch mit diesem Begriff, er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion.«
»[...] individuelle Religion.«
(SCHLEIERMACHER 1799, 38, 46)

Die Konstruktion des Rügen-Mythos als patriotischer Zufluchts- und metaphysischer Anbahnungsort erfolgte zuerst über die Dichtkunst. Dann aber wurde ein Bild das berühmteste Medium, in dem der Mythos seinen Ausdruck fand.

Caspar David Friedrich hatte die weltberühmten *Kreidefelsen auf Rügen* gemalt, nachdem er mit exakten Landschaftsstudien von der Insel zurückgekehrt war. Das Dargestellte ist leicht zu beschreiben:



C.D. FRIEDRICH: *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818, 90 x 70 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung O. Reinhart, Winterthur. Hier mit vertikalem und horizontalem goldenen Schnitt.

»Drei Personen haben sich an den Rand der Steilküste begeben. Zwischen dem Bewuchs des Hochufers öffnet sich vor ihnen die bizarre Formation der weißen Kreidefelsen und gibt den Blick in die Tiefe und auf das ruhig daliegende, farbig schillernde Meer frei.« (SCHIEB/WEDEKIND 1999, 127)

Aber das ist bekanntlich nicht der Punkt. Zuerst fällt auf, dass das Bild, wie alle Gemälde Friedrichs, auffällig künstlich und bei aller Naturwiedergabe doch unnatürlich wirkt. Es besteht aus inkongruent hintereinander gestaffelten flächigen Schichten. Diese bestreiten von Anfang an die organische Tiefe des Bildraums und der Landschaft. Flächen und Raumerfahrung changieren. Wir sehen das Bild als ein kritisches Ganzes. Kritisch deshalb, weil eine unstillbare Unruhe von dem Werk ausgeht. Drei Figuren betrachten die See. Allerdings tun sie das nicht in der gleichen Weise. Bekanntlich hat die stehende Figur einen Fernblick auf das Meer, die anderen beiden blicken in Aufsicht in den Abgrund. Angeboten werden zwei gegensätzliche Betrachterstandorte, Blickalternativen und Blickerfahrungen, die miteinander unvereinbar sind und auf diese Weise irritierend wirken.

In dem Werk spielt nun wiederum der goldene Schnitt eine herausragende Rolle. Ihm soll in diesem ganzen Hin und Her eine ausgleichende Funktion zukommen. Konzentriere sich der Betrachter auf die harmonischen Proportionen, trete ein Zurruhekommen ein. Wenn die

Wahrnehmung sich nur stark genug auf die abstrakte formalästhetische Anlage des Bildes konzentrierte, würde bemerkbar werden, dass »eine Hoffnung auf Versöhnung der divergierenden Blicke ausgesprochen« werde. (BUSCH 2003, 116)

Fest steht also, dass mit dem Bild irgendetwas nicht stimmt. Einerseits scheint es den Rügen-Mythos festzuhalten. Andererseits bedarf es augenscheinlich erst »der Lösung vom Gegenständlichen«, damit das Bild und mit ihm seine Betrachter wenigstens ansatzweise zu einer Befindlichkeit finden, die sich als ein »harmonischer Zustand« denken lässt. (EBD.) Schon Schleiermacher hatte in diesem Zusammenhang eine avantgardistische Losung parat. Die Transzendierung, die Überschreitung des Endlichen, durch formale Ästhetisierung.

Das entscheidende Problem scheint dabei zu sein, dass das Bild nicht das zum Vorschein bringen kann, was es eigentlich soll. Vor Ort auf Rügen mag Schleiermachers Enthusiasmus berechtigt gewesen sein. Vor dem Bild aber wird es verknackster und aussichtsloser. Es bedarf erst der ironischen Beihilfe einer rigiden formalästhetischen Bildordnung, damit sich das vergängliche Endliche (Bild) auf das Unendliche öffnet. Mit ihrem Einsatz soll die unüberbrückbare Differenz verringert werden, die zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen klafft. Es gibt viele Formulierungen, die immer auf dieselbe unausgleichbare Distanz zielen: die zwischen dem Subjekt und dem Universellen, der Totalität, zwischen dem Ich und dem Sein, dem Darstellbaren gegenüber dem Undarstellbaren, der Immanenzverhaftetheit gegenüber dem Transzendenten und so fort. Da keine volle Einsicht in das Absolute und keine direkte Vermittlung des Universellen möglich erscheint, muss auch jede künstlerische Arbeit an diesem Versuch scheitern. Das ist unausweichlich. Aber sie kann produktiv scheitern.

Romantische Ironie

Was an den Kreidefelsen noch in Ahnungen erlebbar war, wird in der visuellen Repräsentation gänzlich unmöglich. Statt einer »vollständigen Mitteilung, trifft man auf den niederschmetternden unauflöselichen »Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten«. (SCHLEGEL 1801, 82ff.) Deswegen gibt es für das romantische Kunstwerk auch nur eine mögliche Weise, strategisch damit umzugehen: die *romantische Ironie*! Das Kunstwerk, auch Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*, muss diesen Widerstreit selbst ins Werk setzen und sichtbar werden lassen. Das Werk muss demnach im »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« schweben, damit der ausweglose Versuch,

»Und warum bleibt, wenn wir ehrlich sind, das Unbehagen an so vielen Bildern des 19. Jahrhunderts?« (BUSCH 1985, 12)

»Romantische Geometrie«. (DERS., 2003, 138)

Die Distanz zu überbrücken, ist so aussichtslos wie Ishmaels Bemühen, die Weiße des Wals in Worte zu fassen.

dem Unendlichen im Endlichen eine Form zu geben, sofort bemerkbar wird. Ein Werk sei dann »zur Ironie gebildet«, wenn es an dem Punkt höchster Vollendung angelangt ist, aber(!) einer besonders eigentümlichen Form der Vollendung und Perfektion: diejenige nämlich, die sich ihrer eigenen Unvollendung und Mangelhaftigkeit bewusst bleibt. (EBD.) Um diesen kalkulierten Selbstwiderspruch dreht sich alles.

Romantische Ironie ist eine »Form negativer Repräsentation, die aus der unauflösbaren Doppelheit von ewigem Streben und dauerndem Scheitern Verweiskompetenz [auf das Absolute, js] erschließt«.

Der Ironiker realisiert eine »Kommunikationsofferte« – ein Werk – und relativiert sie zugleich wieder, »er tut das eine wie das andere mit dem selben vollen Ernst [...], aber doch so, dass durch die Erschütterung jeder einzelnen Bedeutung, wie die Bewegung der Ironie sie betreibt, das Absolute in den Zusammenhang der Geschichte eintritt« – ahnbar wird.

(SCHÖNING 2002, 136, 146)

vgl. zur *romantischen Ironie* auch Stella/Moby Dick, hier S. 176.

Das Konzept besteht also in einer steten Selbstironisierung. Ein gelungenes Werk bestreitet sich immerzu schon selbst, weil es seine Leistung in Frage stellt. Insofern bleibt es auf eine vollendete Art doch fragmentarisch und durch und durch selbstreflexiv. Dazu muss es, so Friedrich Schlegel weiter, in jeder »Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie [Malerei, js] der Poesie [Malerei, js] sein«.

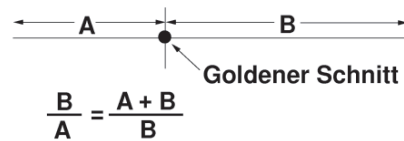
Die Forderung an die Werke, eine solche Art Metaebene in sich selbst zu etablieren, bleibt nicht ohne Auswirkungen auf den Phänomenzustand romantischer Bilder. Sie sehen notwendiger Weise so aus, wie sie aussehen, weil ihre Phänomenalität das Resultat des steten Durchbrechens, Transzendierens und Reflektierens der eigenen Bildschöpfungen ist. Wenn die Werke »schöne Selbstbespiegelung« betreiben und »in-der-Mitte-Schweben« »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden«, »auf den Flügeln der poetischen [malerischen, js] Reflexion« (EBD.), dann wird ihr Erscheinungsbild mehr als artistisch sein.

Im *Kreidefelsen*-Bild markiert der tiefste Felseinschnitt den senkrechten goldenen Schnitt. Die obere Hutkante der rechten Figur liegt auf dem goldenen Schnitt in der Waagerechten. In der Verlängerung trifft diese Gerade dann auf das Zeigende eines kleinen Astes. Oder umgekehrt formuliert: Der goldene Schnitt schreibt vor, wo sich die spitze Einkerbung des Felsens befinden soll und gibt an, wie hoch der Hutträger aufragen und wie weit das Ästchen ins Bild wachsen darf.

Die Arbeit mit dem goldenen Schnitt ist hier pure *romantische Ironie*. Sie hat nicht die sedierende Funktion, abstrakt auf eine »bildgestiftete Harmonie als Hoffnungsdruck hinzuweisen«, wie Werner Busch noch meinte. Sie bindet auch nicht das »Divergierende als bloße Denkmöglichkeit« zusammen. Und sie ist auch nicht heilende Versöhnung oder das Angebot an den Betrachter, »uns auf die Erlö-

sungshoffnung ästhetisch vor[zu]bereiten«. (BUSCH 2003, 122) Der goldene Schnitt ist klassischer Ernst und doch ein Kinderspiel aus dem Malkurs der Volkshochschule. Er kann genauso gut Anrufung einer höheren kosmischen und elementaren Harmonie sein wie auch gleichzeitig eine einfallslose Notlösung. Der goldene Schnitt ist tatsächlich eine ästhetische Bewältigungsstrategie Friedrichs, die mit voller Ernsthaftigkeit realisiert wird, um der »Kommunikationsofferte«, die der *Kreidefelsen* zweifellos ist, »Verweisungskompetenz« auf das Transzendente zu geben. Mit dem goldenen Schnitt zerbricht und ironisiert sich diese Offerte aber im gleichen Zug auch ernsthaft selbst.

Denn der goldene Schnitt gilt eben als universelle Formel für Schönheit schlechthin. In der Antike hatte Euklid sie zuerst berechnet. Dann aber ging sie verloren und wurde erst in der Renaissance wiederentdeckt. Besonders im neunzehnten Jahrhundert wurde es populär, mit dem goldenen Schnitt zu arbeiten. Wird er eingeführt, gibt er dem Bild sein Gestaltungsgesetz vor. Dabei handelt es sich aber um die künstlichste, »erkünstelste«, aller denkbaren Maßnahmen. Im goldenen Schnitt stellt sich die Malerei selbst dar. Sie wird damit zur Malerei der Malerei. Denn der goldene Schnitt liegt außerhalb der Bildwelt auf der Bildfläche selbst. Er ist nichts anderes als eine autonome Proportionsregel. Teilt man die Seitenlängen im Verhältnis fünf zu acht (ein Annäherungswert, der sich genau ermitteln lässt), erhält man das harmonische Verhältnis von A zu B. Der goldene Schnitt ist also eine Eigenschaft des Bildfeldes, seiner Relationen zum Bildganzen und zu den Bildgrenzen, zum Format. Wenn er semantisch aufgeladen und aktiviert werden soll, zeigt er sich als reine mathematische Relation, die auf alles oder nichts verweist – ein Code ohne Botschaft, eine unzulängliche Botschaft inmitten einer unzulänglichen Darstellung vom *Kreidefelsen*. Das Paradoxe daran ist, dass genau dies im selbstironischen, im selbstdekonstruktiven Plan des frühromantischen Werks so vorgesehen ist.



Dazu kommen die arabesken und grotesken Rahmungen, ornamentale Ranken, Bilder in Bildern. Bemerkenswert sind die auffälligen inneren Rahmungen des Bildes und die so entstehenden inneren Bilder. Auf der vordersten Ebene bilden sie sich zuerst durch die Rundungen der beiden Bäume und Äste, dann durch die Felswände, dann wieder durch die herabhängenden Buchenzweiglein. Zuerst rahmen die nach Innen gewendeten Buchen-Arabesken mit ihren Stämmen und Kronen ein äußeres Bildoval. Die seitlichen Wände der Kreidefelsen formen darin das Meer zu einem »Trichter« oder zu dem oberen Teil einer

»Zuviel Meer wurde in den Trichter zwischen den Felsen gefüllt.«
(SCHMIED 1975, 82)

»Sanduhr«. (SCHMIED 1975, 82) In dem gerahmten Bildoval befinden sich zwei weitere Bilder. Die beiden spitzen Zackenfelsen am unteren Bildrand parallel zum goldenen Schnitt scheiden ihrerseits ein Stück der See aus. Die linke Felskontur und die kleineren Zweige isolieren ein weiteres Bild von Meer. Gleichzeitig verflächtigt sich die See in diesen ›inneren Bildern‹ zu einem hochgeklappten Farbgrund, auf dem feine wellige Pinselbewegungen der Oberfläche eine serielle Struktur verleihen.



Diese Rahmungen haben zwei Konsequenzen zur Folge: Zum einen entstehen auf diese Weise Bilder in Bildern. Zum anderen wird eben das Rahmende selbst unweigerlich tendenziell zum Nicht-Bild, zum Beiwerk oder Passepartout. Mit diesen Bildern im Bild zieht Friedrich die Konsequenz aus der Tatsache, dass sich die beiden Blickoptionen in die Weite des Meeres und in den Abgrund nicht miteinander vermitteln lassen. Mit den Bildern im Bild wird schon ganz selbstreflexiv ausgestellt: Eine vollendete, »vollständige Mitteilung« (SCHLEGEL), eine unrelativierte Ansicht des Unendlichen und Unermesslichen kann nicht gegeben werden – nicht in einem Bild. Stattdessen gibt es nun gerahmten See(h)-Fragmente.

Wegweisend im Sinne der ins Bild gesetzten *romantischen Ironie* ist der äußere Rahmenkranz beim *Kreidefelsen auf Rügen*. Er formt als Ganzes das umschlossene Bildinnere. In dieses Rahmenwerk sind die drei Figuren im pflanzlichen Oval regelrecht eingeflochten. Die Folge ist, dass sie damit nur noch eingeschränkt zum Bild gehören.

Diese Phänomenkonstellation ist vergleichbar mit dem Verfahren und den Resultaten von Philipp Otto Runge. Friedrich und Runge waren Zeitgenossen. Beide stammten aus Pommern und sie wussten voneinander. Runge hatte in seinen *Freuden der Jagd* das eigentlich emblematische Bild der Jagdgöttin mit Bogen und Hunden in eine ovale Kartusche gesetzt, um die sich ein Reigen ornamentaler Schmuckformen fügt.

Entscheidend ist, dass das innere Bild und die ausschmückende Rahmung bei genauerem Hinsehen nicht mehr ernsthaft voneinander unterschieden werden. Stattdessen nähert sich beides einander an. Das Ornamentale wird so zunehmend bildlich und fließt über die Wiederholung der Thematik und der Figur in das Bild ein. Umgekehrt wiederholen sich im eigentlichen Bild die ornamentalen Gestaltungsprinzipien des Rahmens. Selbst dort umfließen die floralen Formen und die Hunde die Göttin nach ornamentalen Prinzipien genauso wie in den Außenformen. Die Ornamentfiguren außen werfen zudem Schatten. Sie lösen sich so aus der dekorativen Oberfläche und nehmen eigens Gestalt an, wie das Dargestellte in der inneren Bildwelt auch. Innen und Außen nähern sich einander immer mehr an. Die arabesken und grotesken Rahmenfiguren wandern förmlich in das eigentliche Bild ein. Umgekehrt werden bildliche Darstellungen zu Rahmenformen. (BRÜDERLIN 1994, 131ff.)¹⁴ Und genau dieser Austausch thematisiert sich selbst. Wiederum muss sich das Bild durch »Selbstdarstellung« ironisieren, denn »Selbstdarstellung« entspringt

»dem Bewusstsein eines Ungenügens, nämlich das Höchste, Letztendliche, mithin das Transzendente nicht im Bild festhalten zu können. Daraus folgt die Notwendigkeit, dieses Unvermögen selbst zum Bildinhalt zu machen«. (DERS., 1994, 144f.)

Genau dies gilt auch für das *Kreidefelsen*-Bild. Nur wirkt hier der



Philipp Otto RUNGE; *Die Freuden der Jagd*, 1808-9, 96,7 x 63,6 cm.

»Dasjenige Kunstwerk ist das höchste, kann man, Schlegel paraphrasierend, sagen, das sich selbstreflektierend kritisiert. [...] So kann man schließlich im Sinne der Romantiker formulieren, dass die Arabeske [Selbst-] Kritik ist.« (BUSCH 1985, 46f.)

¹⁴ Vgl. zur »Ornamentalisierung« des Bildes Frank Stella/*Moby Dick*; hier S. 169f.

Prozess der Einflechtung der Randfiguren zu einer grotesken Rahmenstruktur subtiler. Auch die weiteren Rahmungen werden als Teil der Naturnachahmung kaschiert. Aber es läuft auf ein vergleichbares Ergebnis hinaus. Wenn Inhalt und Form nicht mehr bruchlos eins werden können und wenn sich keine Bildganzheit mehr synthetisieren lässt, stellt das Bild sein Bildlich-Werden und sein Rahmen-Werden in der Darstellung mit dar. Es dementiert ironisch seine Bildlichkeit, indem es sie zugleich zum Beiwerk werden lässt.



Alle drei Figuren sind konsequent in die ovale Rahmung aus Stämmen, Ästen, Zweigen und dem Blattwerk eingebunden. Wie eingewachsen werden sie so zu Grotesken. Sie sind in diese verzierenden Lineamente formalästhetisch integriert. Ihre Körperhaltungen und die organischen Elemente korrespondieren und spiegeln sich. Dies alles spricht dafür, dass hier die äußere Bildwelt um die See herum zum Ornament und Rahmen geworden ist. Sie zieht sich zurück. Bei Runge ist es genau umgekehrt, aber strukturell dasselbe: Die Rahmenelemente werden bei ihm bildwertig und verselbständigen sich. Bei Friedrich werden – gegenläufig – die Bildfiguren und die Landschaft im Vordergrund zur ornamentalen Rahmengestaltung. (NEUSTADT 2005, 56ff.)

Durch Ornamentalisierung und Rahmung unterläuft das Bild die konventionellen Bildvorstellungen vom Bild als Fenster in einen Illusionsraum. Es folgt einem anderen Prinzip: Das Bild »schöpft« eine Welt – das, was wir insgesamt als Bildwelt vor uns haben – und »nichtet« einen Teil dieser Bildwelt an den Rändern selbst wieder, indem es sie als ornamentale Rahmenformen ausweist. Das Bild bestimmt einen Teil seiner selbst, in sich selbst, als Schmuck-

form. Es dementiert damit an entscheidender Stelle seine Inhaltsform – also, dass es »bedeutend« und verweisend ist. Es distanziert sich von sich selbst, fragmentiert sich zu Bildern im Bild, hält sich als kritisches Ganzes aber trotzdem gerade noch aufrecht. Schmuckform und Inhaltsform – die Widersprüche zwischen Bild und Rahmen – sind nicht zum Ausgleich zu bringen. Aber gleichzeitig ist beides auch unauflöslich aufeinander bezogen: »zur Ironie gebildet«, distanziert und sich selbst relativierend. Der *Kreidefelsen auf Rügen* führt sich in seiner notwendigen Unvollkommenheit vor. Und so legt das Werk den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Inhalt und Form »in der reflektierenden Negation der Bildillusion offen«. (NEUSTADT 2005, 88)

Friedrichs Werk bleibt dem patriotisch-metaphysischen Rügen-Mythos verpflichtet. Als deutscher Exil-Ort einer politisch-religiösen Empfindsamkeit sind die Kreidefelsen das Gegenbild zur *Hermannsschlacht* im Teutoburger Wald. Dass Friedrich Schleiermacher in beiden Szenarien eine Rolle spielt, hat seine Gründe, auf die noch kurz eingegangen werden wird.

Ende des Exkurses

Möglicher Weise hätte man sich diesen Exkurs auch sparen können. Aber aus einem nicht unerheblichen Grund war der Abstecher in die *romantische Ironie* doch wichtig. Er betrifft das Verhältnis von Heinrich von Kleist zu seinen zeitgenössischen Kollegen der Frühromantik, zu denen auch Caspar David Friedrich zählte. Dass Kleist auf *Varus* seinen berechtigten Platz hat, liegt nicht nur daran, dass er sich an einer *Hermannsschlacht* versucht hatte. Darüber hinaus wirken Kleists eigene Ironie, die Brechungen und Verschiebungen, zersetzend. Partisanenkampf der Zeichen im Untergrund des Textes gegen die oktroyierte Totalität eines Sinnanzes.

Die *romantische Ironie* ist dagegen geradezu entschlossen optimistisch. Eine Einheit von Ich und Kosmos ist zwar nicht mehr herstellbar. Im strategischen Zusammenspiel von Werkschöpfung und reflektierter Selbstnichtung glaubt sie sich aber dennoch auf dem richtigen Weg, doch noch auf das Unendliche verweisen zu können. Insofern ist und bleibt sie mit ihren ästhetischen Negationsformeln teleologisch, das Ziel vor Augen,

»... die Artistik der Kleist'schen Ironie, die sich nur an feinsten, polyvalenten Nuancen ihrer Bilder und Metaphern zu erkennen gibt, bisweilen nur an einer leichten Hyperbolik.«
(FISCHER 1988, 144)



»... die teleologischen Erzählformen der Epoche [werden] ironisch entwertet«. (DERS., 1987, 264)

wenn auch lediglich in einem rein utopischen Sinne. Alle künstlerischen Maßnahmen sind dabei Mittel zum Zweck. Das transzendente Ziel wird indessen nicht aus den Augen verloren. Kleists Arbeiten sind dagegen vollkommen undogmatisch. Sie handeln »weit weniger von der aufrichtigen Suche nach der Deutbarkeit der Welt, als von der Ironisierung eines ironischen subtilen Spiels mit den Lieblingsgedanken seines zeitgenössischen Publikums zu Religion, Ethik, Philosophie und Literatur«. Auch mit der *Hermannsschlacht* führt Kleist ein poetologisches und politisches Konzept vor, das nichts mehr von den »teleologischen Strukturen idealistischer Metaphysik« wissen will. (FISCHER 1988, 12) Ihnen stellt er so etwas wie ein raffiniertes Pokerspiel entgegen. Der Einsatz lautet »all In«.

Wenn Kleist seinen Hermann von Selbstvernichtung sprechen lässt, dann geht es wie gesehen um radikale Verheerung bis zur konsequenten Selbstausslöschung. Was Hermann seinen Germanenfürsten ja vorschlug, war ein Guerillakrieg bis zum letzten Man.

»HERMANN. [...] auf dem Grenzstein, mit dem letzten Freunden, den schönen Tod der Helden sterben kann. [...]

DAGOBERT. Die Herden töten – ?

SELGAR. Unsere Plätze niederbrennen – ?

HERMANN. Nicht? Nicht? Ihr wollt es nicht?

THUISKOMAR. Das eben, Rasender, das ist es ja, Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!

HERMANN. abbrechend. Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wärs.«
(KLEIST 1808, 1. Akt, 3. Auftritt)

Was auf der Handlungsebene der gnadenlose Kampf bis zur Selbstaufopferung ist, zeigt sich auf der poetologischen Ebene als eine Ironie, die auch die Substanz des Dramas selbst angreift. Kleists Ironie ist ein subtiler Guerillakrieg der Zeichen. »Wolf« war so ein Guerilla-

Signifikant, der im Inneren der Geschichte einen Kleinkrieg gegen das Erzählte führt. Und auch Kiefers *Varus* führt ja einen Krieg gegen seine eigene Substanz. Und es sieht auch ganz so aus, als tobe auch hier eine Guerilla-Taktik der Zeichen. Wer kann wirklich sagen, ob sich nicht auch noch gut getarnte Assassinen im Bildwald



verbergen mögen. Und man kann nicht wirklich sicher sein, ob *Varus* den Betrachtern nicht doch nur phänomenologische Hinterhalte legt. Aber vielleicht ist alles auch nur eine üble Täuschung. Aber auch das Täuschen und Ablenken gehört ja in das Repertoire des Guerillas.

Nur in einem Punkt bleibt der Kleist'sche Hermann radikaler Idealist. Die Bereitschaft zur bedingungslosen Selbstausslöschung ist nämlich auch eine radikale Zuspitzung des philosophischen Idealismus. Der glorreiche einsame Untergang zeigt die konsequenteste aller Haltungen. Wenn man zum Sieg außerstande ist, bleibt im Opfertod die Idee der Freiheit« unbesiegbar. Sieg oder der Opfertod »zugunsten der Herrschaft der Idee der Freiheit als absolutem Prinzip! Dieser Gedanke führt geradewegs zu »Fichte«.

»Give me Liberty, or give me Death!«
(P. HENRY, Rede zum Eintritt in den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, Virginia 1775)
Antwort der Zuhörer:
»To Arms! To Arms!«

Der, die »Fichte«

Von »Kleist« aus driftet eine Nabelschnur diagonal nach oben zum Begriff »Fichte«. Und es sieht so aus, als ob hinter Fichte noch ein »!« folgen könnte. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf diese Weise in die Mitte und in die Spitze des *Varus*-Bildes.

Was bedeutet »Fichte« und worauf verweist der Signifikant? Zwei Möglichkeiten liegen nun nahe. Im Zusammenhang mit Kleist wäre hier einerseits einer der bedeutendsten Philosophen des deutschen Idealismus benannt: Johann Gottlieb Fichte. Genauso gut kann »Fichte« aber andererseits auch die Baumart bezeichnen, die Anselm Kiefer im Bild darzustellen gedachte. Fichten gehören zur Familie der Kieferngewächse. Fichten und Kiefern findet man im Teutoburger Wald häufig. Sie wachsen vornehmlich dort, wo Sandstein den Untergrund bildet und an den sandigeren Südhängen dieses ausgedehnten Mittelgebirges. Würde »Fichte« also eine Kiefernart meinen, ergäbe sich zudem eine kunstgeschichtliche Ironisierung. In diesem Fall würde der Begriff »Fichte« auf und neben den gemalten Fichten auf Magrittes Pfeifenbild anspielen – im Sinne von »Dies ist eine/keine Fichte«.



R. MAGRITTE; *Dies ist keine Pfeife.*
1929



J.G. Fichte (1762-1814)

Aber der Hinweis auf den Namen des Philosophen Fichte wäre auch deshalb schlüssig, weil Kleists Hermann die »Idee der Freiheit« so sehr verabsolutiert, dass er für sie eben auch alles aufopfern würde. Der Cheruskerführer verteidigt nicht die irdischen Güter und Besitzstände einzelner Individuen oder Stämme. Kleist legt seinen Hermann so an, dass er den »intellektuellen Heroismus« Fichtes (FISCHER 1995, 307) geradezu verkörpert. Diesem ging es um die höchste Idee, den höheren Zweck und den absoluten Wert der Freiheit. Eine verstandesmäßig kultivierte Heldenhaftigkeit, einen intellektuellen Heroismus, legte für Fichte derjenige an den Tag, der verinnerlicht hat, dass es allein um das Überleben der Ideen gehen muss. Die Voraussetzung, um dies intellektuell richtig zu verstehen, ist die Idee »natürlicher Freiheit« – »Freiheit, auch in den Regungen des äußerlichen Lebens, ist der Boden, in welchem die höhere Bildung keimt«. (FICHTE 1808, 258) Und die quasi religiöse Idee der Freiheit ist es auch, deren Weiterbestehen im Weltenlauf unter allen Umständen sichergestellt werden muss. Die Verkörperung der Freiheit aber ist die Nation. Im Nation-Werden findet die Idee der Freiheit ihre innerweltliche Gestalt – selbst wenn dazu ein totaler Vernichtungskrieg nötig wäre. Denn:

»Nicht der Geist der ruhigen bürgerlichen Liebe der Verfassung, und der Gesetze, sondern die verzehrende Flamme der höheren Vaterlandsliebe, die die Nation als Hülle des ewigen umfasst, für welche der Edle mit Freuden sich opfert...« (EBD., 262)

Diese Zeilen stammten aus den *Reden an die Deutsche Nation*. Johann Gottlieb Fichte veröffentlichte sie in Berlin im gleichen Jahr, in dem Kleist seine *Hermannsschlacht* vollendet hatte. In diesem Text kann man auch die Argumentation nachlesen, warum Kleists Hermann, alias Arminius, lieber sterben als in Unfreiheit leben wollte.

»In diesem Glauben setzten unsre ältesten gemeinsamen Vorfahren, das Stammvolk der neuen Bildung, die von den Römern Germanier genannten Deutschen, sich der herandringenden Weltherrschaft der Römer mutig entgegen. Sahen sie denn nicht vor Augen den höhern Flor der Römischen Provinzen neben sich, die feinern Genüsse in denselben, dabei Gesetze, Richterstühle, Ruthenbündel, und Beile in Überfluss? Waren die Römer nicht bereitwillig genug, sie an allen diesen Segnungen Teil nehmen zu lassen? Erlebten sie nicht an mehreren ihrer eigenen Fürsten, die sich nur bedeuten ließen, dass der Krieg gegen solche Wohltäter der Menschheit Rebellion sei, Beweise der ge-

priesenen Römischen Klemenz, indem sie die Nachgiebigen mit Königstiteln, mit Anführerstellen in ihren Heeren, mit Römischen Opferbinden auszierten, [...] Hatten sie keinen Sinn für die Vorzüge Römischer Bildung, z.B. für die bessere Einrichtung ihrer Heere, in denen sogar ein Arminius das Kriegshandwerk zu erlernen nicht verschmähte? Keine von allen diesen Unwissenheiten, oder Nichtbeachtungen ist ihnen aufzudrücken. Ihre Nachkommen haben sogar, sobald sie es ohne Verlust für ihre Freiheit konnten, die Bildung derselben sich angeeignet, in wie weit es ohne Verlust ihrer Eigentümlichkeit möglich war. Wofür haben sie denn also mehrere Menschenalter hindurch gekämpft im blutigen, immer mit derselben Kraft sich wieder erneuernden Kriege? Ein Römischer Schriftsteller lässt es ihre Anführer also aussprechen: ob ihnen denn etwas anderes übrig bleibe, als entweder die Freiheit zu behaupten, oder zu sterben, bevor sie Sklaven würden. < Freiheit war ihnen, dass sie eben Deutsche blieben, dass sie fortführen ihre Angelegenheiten selbstständig, und ursprünglich, ihrem eignen Geiste gemäß, zu entscheiden, und diesem gleichfalls gemäß auch in ihrer Fortbildung vorwärts zu rücken, und dass sie diese Selbstständigkeit auch auf ihre Nachkommenschaft fortpflanzten: Sklaverei hießen ihnen alle jene Segnungen, die ihnen die Römer antrugen, weil sie dabei etwas anderes, denn Deutsche, weil sie halbe Römer werden müssten. Es verstehe sich von selbst, setzten sie voraus, dass jeder, ehe er dies werde, lieber sterbe, und dass ein wahrhafter Deutscher nur könne leben wollen, um eben Deutscher zu sein, und zu bleiben, und die seinigen zu eben solchen zu bilden.« (FICHTE 1808, 265ff.)

Das Varus-Bild setzt »Fichte« an den oberen Bildrand ins Zentrum. Und wenn in Nachbarschaften zu denken ist, dann ist es sicher auch kein Zufall, dass »Blücher« so nah an den Philosophen herangerückt ist. Blücher trat 1813 wieder der preußischen Generalität bei, nachdem er zuvor den aktiven Dienst hatte quittieren müssen. Die von den französischen Besatzern nicht genehmigte Ausbildung neuer Rekruten war ihm kurzfristig zum Verhängnis geworden. Blücher wurde dann zum deutschen Hermann, der den neuen imperialen Varus, Napoleon Bonaparte, mit seiner Schlesischen Armee geschlagen hatte – 1814, sechs Jahre nachdem Fichte seine einschärfend-erzieherischen *Reden* publiziert hatte. Auch waren Blücher und Fichte beide Freimaurer. Blücher in einer Loge in Stargard in Pommern, Fichte in Berlin. Die Erstürmung des *Montmartre* in Paris durch russische Verbände unter Blüchers Kommando und den Sieg in der Entscheidungsschlacht bei Waterloo erlebte Fichte nicht mehr.





Verfolgt man nun den dominanten Baumstamm von seinem Wipfel am »i« von Fichte aus nach unten, stößt der Blick wieder auf das blutige »Schlachtfeld« im Schnee und auf das weiße »H« von Hermann. So schließt sich der Halbkreis von Hermann und Tusnelda zu den vier Dichtern, Grabbe, Klopstock, Hölderlin und Kleist zum Philosophen Fichte.

Würde aber der Begriff »Fichte« eben doch nur sagen, die hier im Werk sichtbare Baumreihe gehöre der Gewächsart Fichte an, was würde das dann darüber hinaus besagen? Ergäben sich dann sonderliche Komplikationen für das *Varus*-Gemälde?



Das hier im Geiste aufgerufene Bild einer Pfeife mit der darunter säuberlich gemalten Schreibschrift, die besagt *Dies ist keine Pfeife*, war »gerade wegen [seiner] Einfachheit so verwirrend«. (FOUCAULT 1973, 7) Vermutlich werden nun aber unweigerlich diese Verwirrungen, die dem Bilde Magrittes anhängen, in das *Varus*-Bild importiert. Denn auch hier ist es so, dass der Name »Fichte« über Fichten steht. Paraphrasiert man

die Überlegungen Michel Foucaults zu Magritte, müsste hier folgendes bedacht werden: Niemand würde ernsthaft behaupten, »dass dieses Ensemble von Linien«, das um den geschriebenen Begriff herum gemalt sind, eine Fichte *ist*. Gleichzeitig ist es »unvermeidlich«, das

Wort auf das Gemalte »zu beziehen«. Aber Magritte schrieb: *Dies ist keine Pfeife*. Hätte Anselm Kiefer also schreiben müssen: »keine Fichte«, obwohl er vielleicht sagen wollte: »Dies ist eine Fichte, auch wenn man es nicht ganz so eindeutig erkennen kann«? Hätte Kiefer nicht eine Verneinung einfügen müssen. Hätte nicht die »unmittelbare und wechselseitige Zusammengehörigkeit« zwischen dem Malen einer Fichte und dem Begriff Fichte verneint werden müssen? Hätte der deutsche Maler also darauf hinweisen sollen, dass sich »Bezeichnen und Abzeichnen« (Abmalen) nicht decken? (EBD., 12ff.) Und, dass es in *Varus* natürlich keine Fichte gibt? Dass es aber auch nicht einfach das



geschriebene Wort »Fichte« gibt, sondern das Bild vom Wort und so weiter.

Der Maler Anselm Kiefer hat sich offensichtlich für solcherlei Fragen nicht sonderlich interessiert. Er hatte die verrückte Genealogie

eines Mythos aufzuzeigen. Aber indem er Magrittes Pfeifenbild anrührt, berührt er die entscheidende Frage, die auch in *Varus* die ganze Zeit schon virulent war. Die Frage nämlich, wie Bild und Text, Text und Stimme in einem einzigen Raum zu »stabilisieren« sind? (FOUCAULT 1973, 22). In *Varus* ist so viel Schrift und Text verborgen. Und die Namen auf der Oberfläche wollen ausgesprochen und aufgerufen und hörbar werden. Kiefer zeigt »Fichte« als Wortbild oder Wortmaterial und bringt das berühmte Pfeifenbild ins Spiel. Er weist damit darauf hin, dass die wirkliche Referenz seiner Zeichen – ob geschrieben oder gemalt, ob Abbild oder Schrift(-bild) – außerhalb des rahmenlosen Werkes liegt und damit also nicht fassbar wird. So wie die wirkliche Pfeife im Bild immer abwesend bleibt.

Welchen »Martin« hätten Sie denn gern?

Auf der linken Bildseite von *Varus* stehen die Bäume dichter. Und sie wirken verbrannter. Es dominiert ein verkrusteter schwarzer Stamm mit kräftigen dunklen Ästen, der eher wie eine Grenzziehung wirkt. »Fichte« fehlte mutmaßlich der Vorname. Dafür sind hier »Stefan« und »Martin« undistanzierter und fast freundschaftlich nur beim Vornamen gerufen. Ihre Namen sind zusammenhängend im Stil einer Schönschreibübung für Erstklässler ganz in Schreibschrift ausgeführt. Es sieht fast so aus, als hätte der kleine Martin hier eigenhändig seinen Vornamen geübt. Die intimere Ansprache mit »Martin« wird ihre Gründe haben. Man duzt sich. Anselm ist eng vertraut mit dem Denken Heideggers. Heideggers? Aber wieso sollte hier überhaupt Heidegger gemeint sein, wie gerade spontan gemutmaßt wurde? Nehmen wir's fürs erste probeweise einmal an.

Zu »Martin« führen keine weißen Verbindungsfäden mehr, die in der rechten Bildhälfte die Namen miteinander verbanden. Nichts von dem bisher Gesehenen arrangiert sich mit Martin.



Oder dann doch lieber »Martin«... Luther? Vgl. hier S. 330ff.



... HEIDEGGER (1889-1976) beim Waldspaziergang, Juni 1968 (Foto: D. Meller-Markovicz)

»– geführt von der Unerbittlichkeit jenes geistigen Auftrags, der das Schicksal des deutschen Volkes in das Gepräge seiner Geschichte zwingt«.

(HEIDEGGER 1933, 9)

»... die Dauer einer politischen Verblendung«.

(WYSS 1996, 65)

1944 wurde Heidegger in Absprache mit einem NS-Gauleiter in die Gruppe der »Ganz-Entbehrlichen« eingestuft.

»Man ist nicht fertig damit, Heidegger zu lesen, besonders in Deutschland. In Deutschland, wissen Sie, liest man Heidegger aufgrund eines Traumas nicht mehr, man vereinfacht ihn. Ich sage das nicht, um Heidegger vom politischen Standpunkt her für unschuldig zu erklären, aber der politische Prozess, den man ihm macht [...], darf uns nicht daran hindern, ihn zu lesen, er darf uns nicht dazu zwingen, das Buch zu schließen.«

(DERRIDA 1972, 27f.)

Der Schriftzug ist der Größte im ganzen *Varus*-Bild. Aber er steht eben einfach nur so da. Beziehungslos. An der Konstitution des Mythos scheint er demnach nicht wirklich beteiligt gewesen zu sein. Wenn er aber auf der geschichtlichen Handlungsebene keine Rolle spielt, wie ist er dann involviert? Die Antwort auf diese Frage erhält man, indem ergründet wird, welcher Denkweg Heideggers am ehesten zu *Varus* führt.

Mit dem freundschaftlichen Vornamen kann hier nicht der Heidegger der Freiburger Rektoratsrede vom 27. Mai 1933 angesprochen sein. Und nicht der Heidegger, der im gleichen Jahr schon NSDAP-Mitglied geworden war. So vulgär soll es wohl nicht sein. Es muss komplizierter werden. Die Aufgabe besteht im »Ver-un-einfachen« der Sachlage. Sollte der Heidegger gemeint sein, von dem Jacques Derrida einmal gesagt hatte, man müsse ihn lesen und immer wieder und weiter lesen.

»Ich behaupte also«, sagte Derrida, dass es in den Schriften Heideggers »ein Fragepotential gibt, das noch nicht ausgeschöpft worden ist. [...] Persönlich ziehe ich es vor, Heidegger zu wiederholen, als Dinge zu sagen, die vorheideggerisch« sind. (DERRIDA 1972, 27f.) Oder anders formuliert: Heideggers Denken ist von so ausschlaggebender Bedeutung, dass es einfach sehr dumm wäre, seine Gedankengänge zu boykottieren.

Wenn der Name »Martin« auf der Oberfläche eines Bildes erscheint und wenn damit Martin Heidegger gemeint sein sollte, dann ist es fast schon zwingend, den Heidegger beim Wort zu nehmen, der davon gesprochen hatte, dass sich im Kunstwerk »die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« habe. »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 erkenntnistiftende Leistungsvermögen deutlich, das einem Gemälde hier angeschlossen wurde. Im Kunstwerk »entbirgt« sich das, was sich anderenorts nicht zeigt und ereignet. Könnte es also sein, dass *Varus* Martin zur Hilfe ruft, um den eigenen Status, die eigene Verfasstheit und die eigene Funktion als Kunstwerk zu diskutieren?! Erschließt sich Kiefers Werk über Heideggers Schrift *Vom Ursprung des Kunstwerks* damit neu? Was gibt uns Heidegger hier zu bedenken?

Die Aufgabe, die *Varus* uns hier stellen würde, wäre herausfordernd und gewaltig. Sie erfordert ein Vorgehen in kleinen Schritten. Dabei muss das, was zum expressiven Kampf auf der Oberfläche des Bildes gesagt wurde, noch einmal wiederholt und mit Heidegger noch einmal umgedacht werden. Wenn sich so etwas wie »Unverborgenheit« in einem Kunstbild »einrichten« soll, beginnt alles bei dem »Hervorbringen«, dem Schaffen des Werks. Wenn das Werk dann vollendet wurde, ist es geschaffen. Aber worin, fragte Heidegger, »besteht demzufolge dann das Geschaffensein?« (EBD., 62f.) Das heißt hier: Was zeichnet das Werk – *Varus* – dann genau aus?

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 fremd klingende Eigensemantik. Sie führt hier dazu, dass langsam von Satz zu Satz vorzugehen ist. Der Text bleibt aber eigentlich resistent gegen alle Coaching-Versuche. Er besteht aus einer »langen Folge von Frageschritten« zum »Wesen« des Kunstwerks. (EBD., 72)

»Worin besteht demzufolge dann das Geschaffensein? Es sei durch zwei wesentliche Bestimmungen verdeutlicht.«

(HEIDEGGER
1935, 63/

»Das [geschaffene]¹⁵ 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 ungegenständliche, dem wir unterstehen«. [»Eine Welt aufstellen« heißt, im und durch das Werk einen existentiellen Ereignisraum freizugeben, zu schaffen. Aber wie stellt das Werk eine Welt auf? Antwort: mit und in dem »was man sonst den Werkstoff nennt«.]

40f./

Material und Werkstoff sind normaler Weise nur »Zeug«. Dieses »Zeug« verschwindet während der Anfertigung »widerstandslos« »in der Dienlichkeit«. »Das Tempel-Werk [Heideggers Beispiel ist hier ein antiker griechischer Tempelbau] dagegen lässt, indem es eine Welt aufstellt den Stoff nicht verschwinden, 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

42ff.)

¹⁵ Die in Klammern gesetzten Erläuterungen stammen von js. Sie reformulieren Heideggers Sprache zur besseren Verständlichkeit, sofern das überhaupt möglich und angebracht ist. Auf den Originaltext soll aber auf keinen Fall verzichtet werden. Auf ihn allein muss man sich geduldig einlassen.

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.«

[Zurückstellen heißt hier, dass die Welt, die das Werk aufstellt an entscheidenden 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 vornherein 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 hervorkommen 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.«



[Das Kunstwerk macht also aus bloßem Material Erde, weil es dieses Material zu einem eigenwertigen Grundstoff allen Schaffens aufwertet. Im Kunstwerk verwandelt sich der Produktionsstoff und kommt zu sich selbst: Steinsein des Steins:] *»Der Stein lastet und bekundet seine Schwere [...] Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen.« »Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. [...] Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt«* (EBD., 45, 43)

[Dieses Zu-sich-Selbst-Kommen bedeutet, dass der Stoff, der zur Erde wird, alleine 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.«* (EBD., 78)

»Die Erde her-stellen heißt, sie ins Offene bringen als das sich Verschließende.« [Das Zwischenfazit 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)

Was beschreibt Martin hier und was gibt er für *Varus* zu bedenken? Die soeben zitierte Textpassage beinhaltet den ersten Teil einer grundsätzlichen phänomenologischen Zustandsbeschreibung eines jeden Kunstwerks, wann immer und von wem auch immer es geschaffen wurde. Ob man der Bestimmung zustimmt oder ob sie richtig oder falsch sein könnte, spielt keinerlei Rolle. Die Betrachtung des Textes erfolgt vollkommen textimmanent. Es soll nur um *Den Ursprung des Kunstwerks* als Text und um *Varus* als Werk gehen. Alles andere wird erst einmal ausgeblendet.

Diese reine Immanenz billigte Heidegger übrigens auch dem Kunstwerk ganz ausdrücklich zu. Denn das »Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird.« (EBD., 37) 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«. (BRÖTJE 1990, 135/STÖHR 2016)

Der übergroß geratene Hinweis auf den Freund »Martin«, der in *Varus* zu finden ist, beinhaltet also möglicherweise eine unmissverständliche Rezeptionsanweisung an diejenigen, die im *Van Abbemuseum* in Eindhoven bisher vielleicht noch nichtsahnend vor dem gewaltigen Werk standen. Die autoritäre Direktive, man habe das Bild an der Wand vor sich erst wieder »aufzustellen«, war bisher gänzlich unbeachtet geblieben. Bis hierher waren wir davon ausgegangen, die Bedeutungsebenen des *Varus*-Bild müssten in einer fleißigen Puzzlearbeit rekonstruiert und die Phänomenologie des Werks müsste auf den implizierten Mythos-Diskurs hin geöffnet werden.

Aber »Aufstellen« meinte bei Heidegger etwas ganz anderes. Und zwar deshalb, weil »das Werk in seinem Werksein dies 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 die prompte Beantwortung: »In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib.«

»Wohin gehört ein Werk?«
(HEIDEGGER
1935, 37/

EBD., 40/

EBD., 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 das erlebbar werden zu lassen, was Heidegger mit der Einheit in der Differenz von *Welt* und *Erde* gerade oben beschrieben hatte.

Heideggers eigenes Bildbeispiel fiel dahingehend allerdings etwas mager aus. Es handelt sich um Vincent van Goghs *Bauernschuhe*. Im Zuge seines Aufenthalts in Amsterdam im März 1930 hatte er das bedeutende Werk 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 noch ganze fünf Jahre auf. Und als er schließlich den Kunstwerkaufsatz endgültig zu schreiben begann, wechselte er lieber schnell ins Grundsätzliche statt ins Phänomenologische. Immerhin hatte er damals eher rhetorisch gefragt: »Aber was ist da viel zu sehen? [...] Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.« (EBD., 26f.)

Die Welt im Schnee und »der verschwiegene Zuruf der Erde« im Schuhwerk

»Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derb-gediegenen



V. VAN GOGH; O.T./Schuhe [Ein Paar (alte) Schuhe, van Goghs Schuhe], um 1886, 37,5 x 45 cm

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 Si-

cherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Um-drohung 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.» (EBD., 27f.)

Wer hier nun folgerichtig tatsächlich eine phänomenologische Beschreibung von van Goghs Bild erwartet hätte, sieht sich enttäuscht. Stattdessen gibt es auf den ersten Blick eine etwas schwülstige, völkisch angebräunte Assoziationskette über das, was alles mit den Bauernschuhen in Verbindung stehen könnte. Aber der Anschein trügt. Das gegenwärtige Zusammenspiel von *Welt* und *Erde* ist hier doch thematisch. Im Original-Text sind die beiden Begriffe durch Kursivsetzung hervorgehoben. Interessant ist nun eben gerade, wie Heidegger vorgegangen war. Van Goghs Bild stellt also eine Welt auf. Und Heidegger errichtet das Werk in seiner Anschauung, indem er die »*un-gegenständlichen*«, existentiell-menschlichen Dimensionen des Bildes (nach-)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«. Und er hätte außerdem beschreiben sollen, wie so aus dem Stoff »*Erde*« wird. Eine solche phänomenologische Detailanschauung stellte der Philosoph aber offenbar gar nicht an. In seinem Text fehlen anscheinend 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] Schuhzeug[s] 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 mit-anwesend 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.

(vgl. dazu:
STÖHR 2016,
94ff.)

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 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, »sah in die Dinge«. Er »gab ihnen eine von innen her belebte, oft hintergründig tiefe Schau« (1958).

Die Schuhe hören so auf, nur abgebildete Schuhe zu sein. Sie werden intensiver und zu Körpern mit all ihren »Leidensfähigkeiten – vielleicht schon ihre[n] Seele[n]«. »Dem Leiden ausgeliefert, [müssen die Bauernschuhe] noch die Vereinsamung, die Absonderung erfahren und sich selbst dem Tode weihen«. (BERGER 1958, 337)¹⁶ Das Paar antwortet 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 hervorgehobenen,

¹⁶ René Berger beschreibt hier van Goghs Bild *Die Kirche von Auvers* von 1890 phänomenologisch grandios und »vermenschlicht« sie dabei. (EBD., 335ff.)

nach vorne drängenden, selbständigen ortlosen Ort im Bild. Ein Herausragen der Erde in der Mitte des Bildfeldes. Nach rechts werden die adrigen 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. (STÖHR 2016, 96f.)

Dann der helle senf-ockerfarbige Farbschwung unter dem Absatz des einen Schuhs. Er liegt mitten in der dunklen Schattenzone zwischen dem Paar. 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« – vom Undifferenzierten zum Differenzierten.



»Mit welchem Recht aber«, fragte der populäre Kunstwissenschaftler René Berger 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 Goghs *Bauernschuhen* um eine »Folge geheimer Analogien« handelt. Sie erzeugen unser »Mit-Gefühl«. (BERGER 1958, 335f.)

Man muss also erkennen, dass das Bild selbst alles das in sich schon vollzieht, was Martin vor dem Werk anscheinend nur als lose Assoziationskette beschrieben hatte. Heidegger hatte eben 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« offenbar 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.

Kann es also so sein, dass Kiefers *Varus* vorschlägt, dass wir das Bild zur *Hermannsschlacht* mit Rücksicht auf Martins Ausführungen noch einmal von Neuem ansehen, »aufstellen«, sollen? Kommt deswegen der Name »Martin« hier vor?

Wiederholen wir die Bildbeschreibung von *Varus* mit Blick auf das soeben Gelesene. Denn ist es nicht ganz klar so, dass auch hier eine »Welt« aufgestellt und eine »Erde« hergestellt werden? Auch *Varus* erfordert das Erschauen in besonderem Maße. Wie schon gesehen, sind die Dinge und Motive eben nicht von vornherein einfach da. Man

(vgl. zur hier
verwendeten
Terminologie:
BOCKEMÜHL
1981, 18ff.,
DERS., 1989)

kann sie nicht einfach nur wiedererkennen. Sie müssen »erbildet« und vollzogen, das heißt erschaut werden, damit sie erscheinen.

»Das Erschauen ist für das Erscheinen«, für das Zur-Erscheinung-Kommen der Bildwelt, »konstitutiv.« Den verschneiten Waldweg, die Baumstämme und Äste, das alles gibt es nur als Erschautes. Nur im Erschauen erscheint uns im Bild ein Stück vom dem, was wir dann für den *Teutoburger Wald* halten können. Die Waldlandschaft ist in der Bildlichkeit des Bildes aufgehoben. Und diese Eigenwirklichkeit des Bildes lässt die Landschaft nicht zu einer fertigen Illusion werden. Sie bleibt quasi in der »Erde« stecken. Heidegger hätte vielleicht formuliert: »Zur Erde gehört 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 Martins Zeilen:

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

Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein [erst wenn das Malen einer Welt beginnt, zeigt sich auch erst das maßlose Kontinuum des Bildgrunds, das Bildfeld und der wilde Wust der Farben] und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit. [Wird begonnen, die Bildwelt zu entfalten, muss sie gestaltet werden. Es braucht ein formalästhetisches System, das erst mit dem Malen selbst entsteht.]

(EBD., 70, 64)

Indem aber eine Welt sich öffnet, kommt die Erde zum Ragen [tritt der Malgrund, der Farbstoff, das Medium, der bedingende Bildgrund als »Widerstand« hervor. »...die dunkle Glut der Farben«. Sie [die Erde] zeigt sich als das alles Tragende [...].

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

Wenn es nun um *Varus* geht, muss berücksichtigt werden, dass es sich hier auf der Inhaltsebene um eine grausame Schlacht, um Ver-

nichtung und Triumph, um Tod und die Geburt eines neuen Mythos geht. Wie passt das mit den grundsätzlicheren Bestimmungen des Kunstwerks zusammen, an die Heidegger dachte? Er fragte 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.« »Das Werksein des Werks besteht in der Bestreitung [hier im Sinne von: zu einem inneren Kampf antreten] des Streits zwischen Welt und Erde.

[Wie?] »Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhöhen [sich als reine Darstellung aus ihr zu erheben und sie so zu verdecken]. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten« [zu nichten]. (EBD., 46)

Einige Seiten vor unserer Begegnung mit Martin und vor der Lektüre von Heideggers Kunstwerkaufsatz lautete die phänomenologische Beschreibung zu *Varus* hier noch folgender Maßen: »Der Arbeitsprozess selbst ist die Hervorbringung und schon die gleichzeitige Vernichtung des Motivs. [...] Die Landschaft, die Bildwelt wird unmittelbar, von Innen her, zermürbt und angegriffen. Sie flieht in ein formloses *action painting* und löst sich auf. Der nach hinten fluchtende Feldweg verschwimmt im pastosen Farbmorast. Das Drama ist nicht akribisch gemalt, sondern die Malerei selbst ist das Dramatische. In ihr wird das wütende Geschehen als ein konkretes Wüten erst erlebbar« (dazu hier Seite 217).

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 Waldwelt nun in ihren Seinsgrund und in die »dunkle Glut der Farben zurückstell[t]«, »schließen sich die Welt und das Begründende der Welt [...] zu einer unauflöslchen Erfahrungseinheit zusammen«. (BRÖTJE 1990, 23) Die Kampfspuren im Bild weichen dem innigen Streit. Entgegen seiner grausamen Thematik wird das Werk in sich selbst auf diese Weise faszinierend »schön«! In diesem Sinne trifft dies jetzt auch auf die Flecken aus Farbblut zu.

Martin 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?«

(vgl. zu Heideggers »Erde« auch den ähnlichen Begriff »Fleisch« bei MERLEAU-PONTY 1964, 183ff. Das Fleisch der Welt... js.)

»Die Schönheit lässt Gegenwendiges im Gegenwendigen, lässt ihr Zueinander in seiner Einheit«. (HEIDEGGER 1951, 54)

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?« (HEIDEGGER 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?« (EBD., 47)

»[W]ie geht das zu? Wie geschieht die Wahrheit als diese Unverborgenheit? Doch zuvor ist noch deutlicher zu sagen, was diese Unverborgenheit selbst ist.«

»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 Gegengewichtige genannt sein [...]. Es ist das Gegeneinander des ursprünglichen Streitens. Das Wesen der Wahrheit ist in sich selbst der Urstreit« [zwischen Lichten und »verbergender Verweigerung«]. (EBD., 47ff.)

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 (Sich-Lichten) und Erde (Sich-zugleich-auch-wieder-Verbergen) an.

»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. (EBD., 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 Verbergen 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. (EBD., 61) Und das Kunstwerk als autonome Eigentotalität tut genau dies. Das Kunstwerk hat die »ausgezeichnete Möglichkeit«, dies einzurichten! (Als Denker das Sein zu befragen – das »Denken des Seins« – ist eine andere Möglichkeit, die die Philosophie eröffnet.)

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 geschieht 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«. (EBD., 62)

Was hat es nun auf sich mit Martins Reflexionen zur »Funktion« des Kunstwerks? In der Gesamtausgabe seiner Schriften findet man Heideggers Text zu Beginn eines Bandes, der bekanntlich den Titel *Holzwege* trägt. Und der Verfasser erläuterte diesen Titel des Sammelbandes wie folgt:

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

Was bedeutet dieser vorangestellte Hinweis? War Heidegger mit den hier versammelten Texten auf »dem Holzweg«? Sollte also vorab angekündigt werden, dass die folgenden Gedankengänge den Einstieg in das noch »Ungegangene« bilden. Denkwege, die in die Irre führen?

Für einen verirrtten Wanderer wie den *Chasseur im Walde* etwa bedeutet dies, nicht mehr weiter zu kommen, weil sich alles verengt und verschließt. Für den *Holzmacher* dagegen setzt sich der Weg mühsam immer weiter fort, wenn weitere Bäume geschlagen und Stämme zum Abtransport beiseite gelegt worden sind. *Holzwege* sind Abwege, aber es gibt auf ihnen ein Vorankommen, wenn auch diese Pfade nicht einfach einen Ausgangspunkt mit einem Zielort verbinden. Insofern, sag-

te Heidegger, »gehen [sie] in die Irre«. »[A]ber sie verirren sich nicht.« (DERS., 1949, 91) Im Wald verirren kann sich nur derjenige, der an einem festgelegten Ziel der Reise ankommen will, so wie der Feldherr Varus, der in Kleists *Hermannsschlacht* »im Irrtum« den falschen Weg im Teutoburger Wald einschlug und so die Vernichtung seiner Legionen einleitete. *Holzwege* dagegen können durchaus irgendwann weiterführen. Lediglich wo sie auskommen, bleibt noch offen. Sie sind »Versuche«, denen aus Metaphysik-kritischen Gründen das *Telos* fehlt.

Heidegger ist also mit seinem Bedenken, was ein Kunstwerk ist, auf so einem Holzweg gewesen. Hier wurde der Kunstwerkaufsatz herangezogen, um ihn in den Zusammenhang von *Varus* zu stellen. Es fragt sich nun, ob wir damit ebenfalls auf dem Holzweg sind? Bahnt dieser philosophische Text einen »ungegangenen« Pfad durch Kiefers Ölgemälde? Oder malte Kiefer selbst mit *Varus* einen Holzweg, der jäh im Dickicht der Namen und der verborgenen Schriften zu enden scheint? Muss der Betrachter sich als »Bedeutungsmacher« und »Sinnhüter« durchschlagen wie der Holzmacher, um weiter sehen zu können? Führt der Weg über Heideggers Kunstwerk-Denken in eine Lichtung? Was mobilisiert er und in welches Unerwartete könnte er führen?

Anselm Kiefer selbst soll einmal gesagt haben, er folge den Fragen Heideggers – aber nicht seinen Antworten. (DICKEL 2000, 89)

Varus als Szenario des Streits ästhetischer Programme – Hölderlin und Klopstock reloaded

(HEIDEGGER
1935, 64)

Wie wir nun wissen, hatte Heidegger schließlich geschrieben: »*Geschaffensein des Werkes heißt: Fertiggestelltsein der Wahrheit in die Gestalt*« des Kunstwerks. Der Streit zwischen »*Welt und Erde*«, der hier alles weitere bestimmt, führt also – dort war Martin dann angekommen – zu »*Innigkeit*« und zur »*Wahrheit des Seienden*«. In sich selbst bestreitet natürlich auch *Varus* diesen Streit. Denn auf gewisse Weise hatte sich Kiefer den avantgardistischen Malstil van Goghs mit dem charakteristischen pastosen Duktus angeeignet. Er setzte ihn hier ein. Die *Bauernschuhe* und *Varus* haben so viel gemeinsam.

Und Heidegger seinerseits »bleibt absolut modern, selbst wenn er die Wahrheit in Bauernschuhen austrägt«. Die Dinge und Sachverhalte, die in den »Bezirk« der Kunst treten, werden aus den »Hüllen des gewohnten Vorhandenseins entblättert« und für einen Augenblick erhellt, bis im nächsten Moment alles wieder »abbricht«. (WYSS 1996, 50ff.)

Nimmt auch Kiefers Landschaftsbild diese Erhellung des Gewesenen und Seienden vor? Und war der handschriftliche Vermerk »Martin« der freundschaftliche Wink mit dem Zaunpfahl, diese erkenntnistiftende Funktion des Werks bitte zu berücksichtigen? Tritt etwa mit *Varus* das Wesen des *Hermann-Mythos* in die Unverborgenheit? Wahrscheinlich wohl kaum. Aber das Bild gibt an, diese Frage mit zu bedenken. Dadurch dass Heidegger hier verzeichnet ist, ruft es den Eier-tanz um die »Wahrheit« auf. »Wahrheit« ist der Gegenbegriff zu »Mythos«. Aber siegt auch die Wahrheit über den Mythos?

»Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit.« (HEIDEGGER 1935, 73)

Es darf auch nicht vergessen werden, dass Heideggers Text vom *Ursprung des Kunstwerks* selbst schon zu einem großen Mythos geworden war. Und er begründete einen Mythos der Kunst neu: eine Wahrheitsästhetik, die das Kunstwerk zum »transsemantischen« Ort der Wahrheit überhöhte. Heidegger hatte in seiner Sprechweise das formuliert, was sich ganz ähnlich auch die Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts von der Kunst versprochen hatten. Zwei allzu bekannte Kronzeugen mögen hier genügen: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«, meinte Paul Klee schon 1920. Und: Die Formkräfte der Kunst machen das »Unbekannte« der Natur der menschlichen Existenz sichtbar. (BAUMEISTER 1947)

(MENKE 1991, 177f.)

Mit Friedrich Hölderlin könnte jetzt auch angenommen werden, Kunstwerke würden so »das Wesen der Wahrheit« in der Gegenwärtigkeit von Welt und Erde »phänomenalisieren«. Aber was wäre, wenn Kiefer seinem Martin nur gefolgt wäre, um einen weiteren Mythos im Bild vom *Hermann-Mythos* befragen zu können. »Martin« impliziert vielleicht gar keine Antwort, sondern beschwört eine anhängige Frage herauf: Welche »Funktion« hat Kiefers Gemälde und welcher ästhetischen Programmatik wird hier überhaupt nachgegangen? Der von Heidegger? Oder der von Hölderlin vielleicht?



Von Friedrich Hölderlin hatte Martin selbst einmal gesagt, dieser sei deswegen dem Wahnsinn anheim gefallen, weil er als Dichter zu lange in eine »übergroße Helle« (der Wahrheit) gesehen habe. Dieses Licht habe ihn schließlich »in das Dunkel des Wahnsinns gestoßen« – »dementia praecox catatonica, wie die schlaue Medizin feststellt.« (HEIDEGGER 1951, 44/1935a, 7)



Anderswo heißt es wiederum, Hölderlin sei »in den Schutz der Nacht des Wahnsinns hinweggenommen« worden. Diese »übergroße Helle«: das aber war die sich lichtende Wahrheit des Seins. In der Dichtkunst Hölderlins scheine sie weiterhin noch auf. »Ob wir es einmal noch erkennen«, schrieb Heidegger, »Hölderlins Dichtung ist für uns ein Schicksal«. (DERS., 1951, 42/1959, *Vorbemerkung*)

»Also müssen wir das Gedicht als nur vorhandenes Lesestück überwinden. Das Gedicht muss sich verwandeln und als Dichtung offenbar werden.« (EBD., 19)

Jede Kunst sei auf ihre Art »Dichtung«, hatte der Denker des Seins und des Daseins erklärt. Insofern wären auch die *Bauernschuhe* und *Varus* Dichtung im Medium der Malerei. Aber speziell Hölderlins Verse stellten etwas Besonderes dar. Im selben Zeitraum, in dem der Kunstwerk-Aufsatz erschienen war, hatte Heidegger auch eine erste Vorlesung über den schwäbischen Lyriker gehalten, der sich im Herbst 1790 mit Schelling und Hegel während des gemeinsamen Studiums der evangelischen Theologie in Tübingen eine gemeinsame Stube geteilt hatte. Diese Hölderlin-Vorlesung Heideggers betrieb eine ausführliche Exegese der sieben-strophigen Hymne *Germanien* von 1801. Das Vorgehen war dabei streng werkimmanent, so wie unsere Anschauung des *Medusa*-Floßes auch. Es ging darum, sich dem Werk »aus[zu]-setzen«. Heidegger verlangte von sich und seinen Studenten von Anfang an ein vorbehaltloses »Einrücken in den Machtbereich der Dichtung«. »[E]rfordert« wäre die »denkerische Eroberung« der Verse, um »den Raum der Dichtung [zu gewinnen]«. Damit war folgendes gemeint: Das Gedicht erschließe sich überhaupt nur denjenigen, die bereit sind zu einem »arbeitende[n] Durchgang durch das Gedicht als Kampf gegen uns selbst«. (DERS., 1935a, 19, 5, 22)

»[...] nur so gewinnen wir über das vorhandene Gedicht hinaus den Raum der Dichtung. Der Kampf um die Dichtung im Gedicht ist der Kampf gegen uns, sofern wir in der Alltäglichkeit des Daseins aus der Dichtung ausgestoßen, blind, lahm und taub an den Strand gesetzt sind und den Wogengang des Meeres weder sehen noch hören noch spüren. [...]dieser Kampf gegen uns selbst ist der arbeitende Durchgang durch das Gedicht.« (EBD., 22f.)

Es »waltet das Sagen des Wortes«. »Wir bemühen uns um die Dichtung im Gedicht«. (EBD., 23, 25)

Die Metapher vom Eintauchen in das Gedicht als Befreiungskampf gegen die eigene Verblendung ist leicht auf *Varus* übertragbar. Allerdings verlangte Heidegger auch strikte Gefolgschaft. Kein »Auswendig hersagen können«, sondern »die Dichtung mitsagen« können. (EBD., 44) Auf diese Weise »eröffnet« sich die Phänomenologie der Hölderlin'schen Sprache.

Das besagte Vorlesungsmanuskript blieb bis 1980 unveröffentlicht. Weitaufrüher war schon die Abhandlung *Hölderlin und das Wesen*

der Dichtung erschienen. Darin wird der Grundgedanke vom Erstreiten von »Welt und Erde« wieder aufgenommen. Denn Dichtung nehme »niemals die Sprache als einen vorhandenen Werkstoff auf, sondern die Dichtung selbst ermöglicht erst die Sprache. Dichtung ist die Ursprache eines Volkes.« (DERS., 1951, 43) Sprache ist also genauso wenig bloßes Material wie Farben oder Steine. Die richtige Dichtung bringt die Sprache – so wie die Malerei die »Erde« – erst hervor. Und zwar indem das »dichterische Wort« die Sprache aus ihrem dumpfen Alltagsgebrauch befreit. Und die Gedichte Hölderlin seien es, die sogar von genau dieser befreienden Verselbständigung handeln. Sie vollziehen diese Entselbstverständlichung in sich selbst. Genau deshalb seien diese Gedichte stets Dichtung der Dichtung. Hölderlin »dicht[et] das Wesen der Dichtung.« Indem er so die deutsche Dichtung erneuerte, »neu stiftet«, »bestimm[te]« er »eine neue Zeit.« (EBD., 47) Diese neu anbrechende Zeit besingen seine Verse zugleich schon, indem sie sie in sich selbst vorwegnehmen.

Es muss zudem beachtet werden, dass die Ausführungen zum »Wesen der Dichtung« dem jungen deutschen Philologen Norbert von Hellingrath gewidmet waren. Dieser war Ende 1916 nach der Gegenoffensive des französischen Heeres in der Schlacht um Verdun mit gerade mal achtundzwanzig Jahren gefallen. Der »Heldentod« fürs Kaiserreich kam nicht nur viel zu früh. Er verhinderte auch, dass von Hellingrath, der gerade erst fulminant promoviert hatte, sich ausreichend als Wiederentdecker Friedrich Hölderlins feiern konnte. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts war der sensible süddeutsche Dichter nämlich weitgehend in Vergessenheit geraten. Es ist bis heute von Hellingraths Verdienst, diese weitgehend hermetische Weltpoesie vor der Versenkung bewahrt zu haben. Ohne ihn wäre es auch Heidegger versagt belieben, aus Hölderlins Dichtkunst »die Wahrheit des Seins« herauslesen zu können. Schon 1935 hatte dieser in der Einleitung zu der gerade er-

HÖLDERLIN UND DAS WESEN DER DICHTUNG

NORBERT VON HELLINGRATH
gefallen am 14. Dezember 1916
zum Gedächtnis

DIE FÜNF LEITWORTE

M. HEIDEGGER; *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. 1951, Seite 33, Ausschnitt mit der ungewöhnlichen Widmung.



N. von Hellingrath in der Uniform des Deutschen Heeres, 1914

»Die Hieroglyphen der Begeisterung«
(GAIER 1993, 9)

wählten Vorlesung einen für seine Verhältnisse eher untypischen Kommentar hinzugefügt. Denn auch hier gab es schon einen kurzen Hinweis auf Hellingrath. Dieser fiel aber noch ungewöhnlich fatalistisch aus, wenn es dort heißt: »Vielleicht wird eines Tages die deutsche Jugend den Schöpfer ihrer Hölderlin-Ausgabe, Norbert v. Hellingrath [...], in ihr Gedächtnis aufnehmen – vielleicht auch nicht.«

(HEIDEGGER 1935a, 9)

Das anfängliche Desinteresse Heideggers am Nachruhm des Herausgebers mag seine Gründe gehabt haben. Im Angesicht dessen, was etwa in *Germanien* verhandelt und »eröffnet« wird, könnte sich das Schicksal eines Einzelnen als vergleichsweise unerheblich erweisen.

Es wird auch berichtet, der junge Akademiker Hellingrath hätte selbst eine Hölderlin-Ausgabe mit an die Westfront genommen, als er im wahrsten Sinne des Wortes »einrücken« musste. Vielleicht hatte er sogar kurz vor seinem Tod noch einmal *Germanien* gelesen. Wir können das Gedicht hier nur kurz streifen. Aber ein zentraler Aspekt des Ganzen sei doch herausgehoben. Denn Heidegger lehnte, wie gesagt, jeden methodischen Zugriff auf die Hymne strikt ab. Und er dozierte weiter, dass ihr Inhalt zwar »verhältnismäßig einfach und leicht zu berichten [sei]: Die alten Götter sind tot, neue drängen herauf. Für ihre Ankunft hat *Germanien* eine besondere Sendung«. (EBD., 15) Was Heidegger statt literaturwissenschaftlicher Analysen in seiner Vorlesung ein ganzes Semester lang aber verfolgte, war dagegen die »Grundstimmung im Gedicht«. »Die Grundstimmung der heilig trauernden, aber bereiten Bedrängnis« und die der »Ausgesetztheit inmitten des offenbaren Seienden im Ganzen«. Diese Grundstimmung sei nichts

willkürlich-subjektives, sondern »dementgegen die ursprüngliche Versetzung in die Weite des Seienden und die Tiefe des Seyns; denn die Grundstimmung [sei ein] Geschehnis.« (EBD., 79, 140, 142)

Heidegger hatte sich auch geweigert, die vaterländisch-politische Dimension – die weltgeschichtlich überragende Rolle Germaniens – im Gedicht zu berücksichtigen. Aber genau diese Verweigerung verweist schon auf die entscheidende Doppelorientierung der Hölderlin'schen Ästhetik zurück. Zum einen ist da ganz mythisch »Germanien«: die »Tochter« »der heiligen Erd'!...«

»... einmal die Mutter. Es rauschen die Wasser am Fels
Und Wetter im Wald und bei den Namen derselben
Tönt auf aus alter Zeit Vergangengöttliches wieder.«
(HÖLDERLIN 1801a, 12)



A. KIEFER; Hölderlin-Portrait,
Detail aus: *Wege der Weltweisheit. Die Hermannsschlacht*,
1980 / Vorlage: GANZER 1935.

»Germanien«, das Vaterland der Deutschen, konstituiert sich hier für Hölderlin eben nicht nationalistisch, sondern es deutet sich als ein rein dichterisch versprochener Ort an – der Zustand einer umgreifenden Einheit eines naturhaften Grundes mit dem geschichtlichen Dasein des Menschen und des »Volkes«. »Das Vaterland, unser Vaterland Germanien«, hatte Heidegger dazu Seins-philosophisch formuliert, »am meisten verboten, entzogen der Eile des Alltags und dem Lärmen des Betriebs. Das Höchste und das Schwerste, das Letzte, weil im Grunde das Erste – der verschwiegene Ursprung.« (HEIDEGGER 1935a, 4)

Zum anderen gibt es in der Ästhetik Hölderlins aber eben auch einen klaren emotionalen wirkungsästhetischen Ansatz. Im Zuge der Gemengelage nach der französischen Revolution, aber auch unter dem anhaltenden Eindruck der Koalitionskriege, in denen weder die Haltung des konsolidierten Frankreichs noch die der Koalition der alten Regime überzeugten, ging es nun um eine direkte Stimulation eines patriotischen Befreiungskampfes. Die Dichtung *Germanien* wollte noch in diese widersprüchliche außerästhetische Wirklichkeit der Jahrhundertwende eingreifen, indem »verstärkt an einen Sonderweg der Deutschen« gedacht wurde. (GAIER 1993, 2) In der vierten Strophe seines »Vaterländischen Gesangs« (HÖLDERLIN) imaginierte der Lyriker so ein auserwähltes und irgendwann auch tragfähiges Germanien:

»Du bist es, auserwählt

Allliebend und ein schweres Glück

Bist du zu tragen stark geworden.» (HÖLDERLIN 1801a, 11)

Während dieses ersten Koalitionskriegs war der Zivilist Hölderlin Hauslehrer der Kinder des Bankiers Gontard. Mit dessen Familie war er vor der französischen Armee, die mehrfach den Rhein überschritten hatte, von Frankfurt nach Bad Driburg ausgewichen. Die *Armée de Sambre-et-Meuse* hatte der Koalition, zu der unter anderem Österreich, Preußen und ab März 1793 auch das Heilige Römische Reich gehörte, stark zugesetzt. Bad Driburg liegt am östlichen Steilabfall des Eggegebirges, an das sich nördlich der Teutoburger Wald anschließt. Dort verweilend notierte Hölderlin ehrfurchtsvoll, er befinde sich nun »wahrscheinlich nur eine halbe Stunde von dem Tale [entfernt,] wo Hermann die Legionen des Varus schlug«. (HÖLDERLIN 1796/MIETH 2007, 61f.)

Richtig verstanden bedeute für Hölderlin »Vaterland« eigentlich den »vereinigenden Geist als Zustimmung aller Individuen der Nation untereinander und mit allem, zu dem sie in Verbindung stehen«. (GAIER 1993, 180f.)

»Vaterland« ist in diesem Sinne ein Ideal und eine Metapher für den Ort/Zustand, in dem die umgreifende Einheit von Natur und Mensch sich konstituiert oder andeutet – eine die Subjekt-Objekt-Relation übergreifende ursprüngliche Einheit.



Wie sein großes Vorbild Friedrich Gottlieb Klopstock war Hölderlin eigentlich enthusiastisch von den Ideen der französischen Revolution »entflammt«. Klopstock selbst stand demzufolge auch dem Krieg gegen das neue republikanische Frankreich, die *Grande Nation*, äußerst

zurückhaltend gegenüber. Begeistert sah er in der Revolution einen Freiheitskampf und den glühenden »Aufstand der *Gallier*« gegen den Feudalismus und das Joch des Absolutismus. (KEMPER 1997, 437) Den Gegendruck der Koalition der alten Ordnung hielt er für mehr als unangemessen.

Der also zeitweise nach Bad Driburg vertriebene Hölderlin gab sich selbst auch mehrfach als überzeugter Verehrer von Klopstocks *Hermannsschlacht* zu erkennen. Dessen Auffassung von der Funktion der Poesie im Leben war recht eindeutig. Die Dichtung könne eine unmittelbare emotionale Wirkung auf das Gemüt des Menschen ausüben. Über ihre Sprache erreiche sie empfindsam, gefühlvoll oder suggestiv die Affekte. So könne sie mit ihrer poetischen Kraft bewusstseinsverändernd in die praktischen politischen Verhältnisse hineinwirken. Klopstock war es ernst mit dieser Überzeugung. Der Ausnahmedichter war aber auch einer der bekanntesten Verfasser »Geistliche[r] Lieder«. Gerade hier hatte die Lyrik für Klopstock, als Kirchenlied etwa, innerhalb des religiösen Rituals schon lange keine rein dienende Funktion mehr. Seine Dichtkunst und seine »heilige Poesie« wurden stattdessen selbst »sakralisiert« »zum eigentlichen Organ religiöser Verehrung, Weltdeutung, Heilsaneignung und Selbstvergewisserung«. Und »damit heilig[ten] sie sich auch selbst«. (KEMPER 2002b, 150f.)

So seien »Klopstock Lesungen anagogische Rituale« gewesen. Man ist »über der Welt und sieht auf sie hinunter«. Und so »sehr sich solche Aufwärtsbestrebungen noch in ein tradiertes religiöses Schema einlagern, es ist eine durch und durch literarisch codierte Transzendenz«. (KOSCHORKE 1999, 161)

»Der Gesang ist fast immer kurz, feurig, stark, voll himmlischer Leidenschaften; oft kühn, heftig, bilderreich in Gedanken und im Ausdruck; und nicht selten von denjenigen Gedanken beseelt, die allein, von dem Erstaunen über Gott, entstehen können. Ich sage nicht, dass das Lied nicht auch vieles von diesem allem haben könne: aber es mildert es fast durchgehens, und bildet es in Vorstellungen aus, die leichter zu übersehen sind.«

(KLOPSTOCK 1758, *Einleitung*)

»Ist die Dichtkunst ernst, so geht sie nahe das Herz an

Freuet, entflammet

Den, welcher zu handeln versteht...«

(KLOPSTOCK; Epigramm: *Am Scheideweg*)

unten: A. KIEFER; Klopstock-Portrait, Detail aus: *Wege der Weltweisheit. Die Hermannsschlacht*, 1980 / Vorlage: GANZER 1935.



Diese Autonomisierung und wirkungsästhetische Freisetzung der Dichtkunst konnte von der Generation Hölderlins leicht beerbt werden. Der »Dichter-Priester« Klopstock selbst hatte schon *Mein Vaterland* und den damit verbundenen notwendigen Patriotismus »derart sakralisiert«. Die Ergriffenheit und das religiöse Empfinden waren von ihm eins zu eins auf das Vaterland übertragen worden. (KEMPER 1997, 440f.) Es wurde so zum säkularisierten Gottesreich auf Erden. In seiner Dichtung erfüllte sich dieses Verlangen. Friedrich Hölderlin verortete sich und die Funktion seiner Dichtung in diesem Zusammenhang schließlich folgendermaßen:

»Ich bin mit dem gegenwärtig herrschenden Geschmack so ziemlich in Opposition, aber ich lasse auch künftig wenig von meinem Eigensinn nach, und hoffe, mich durchzukämpfen. Ich denke wie Klopstock: »Die Dichter, die nur spielen, Die wissen nicht, was sie und was die Leser sind, Der rechte Leser ist kein Kind, Er will sein männlich Herz viel lieber fühlen als spielen.««
(HÖLDERLIN, in einem Brief an seinen Bruder 1797, zitiert hier ein Epigramm von »Vater-Klopstock«)

Will Varus nur »spielen«? – ein Name fehlt ganz!

Dass Hölderlin hier Klopstocks Polemik gegen die nur spielenden Dichter wieder aufnahm, kam nicht von ungefähr. Mitgemeint war hier wohl augenscheinlich Friedrich Schiller. Mit dem »Ich denke wie Klopstock« verband sich am Ende auch ein Stück weit eine programmatische Abwendung von der Weimarer Klassik. Diese fasse die Poesie als reines ästhetisches Spiel auf, statt sich ihrer realpolitischen und nationalen Funktion zuzuwenden. Es sieht so aus, als habe Schiller an den Orientierung suchenden Hölderlin sogar den Rat gerichtet, er möge seine Poesie bitte schön »von den praktisch-politischen Kämpfen seiner Zeit« lösen. (MIETH 2007, 66ff.) Hölderlin ignorierte aber nicht nur Schillers Warnung, Klopstock zu folgen, »der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft«. (SCHILLER 1795/96, 33) Er positionierte sich

»O der Menschenkenner! Er stellt sich kindisch mit Kindern; Aber der Baum und das Kind suchet, was über ihm ist.« (HÖLDERLIN; *Falsche Popularität*, Epigramm)

Unten: Friedrich Schiller (1759-1805)



»[...] von Ihnen dependir' ich unüberwindlich.«
»[...] wenn Sie nicht der einzige Mann wären, an den ich meine Freiheit so verloren habe.«
(HÖLDERLIN an Schiller 1797, 1796)

(HÖLDERLIN; *Dichterberuf*)

Die Kunst stehe unter »der Bedingung höchster Autonomie«.
»Das Höchste der Kunst« liegt in ihrer »Funktion, höchstes Zeichen zu sein und das heißt, [ihre] Autonomie zu behaupten«.
(STIERLE 1989, 516)

auch allmählich konträrer zu dem hochverehrten, elf Jahre älteren Friedrich Schiller. Und dies obwohl er zugleich fast abhängig von ihm gewesen war und letztlich so vergeblich um dessen Gunst gebettelt hatte. Im Entstehungsjahr der *Germanien*-Hymne endete dann der devote Kontakt. Der große Schiller hatte den letzten Brief Hölderlins vom zweiten Juni 1801 für immer unbeantwortet gelassen.

Hölderlins zeitgemäßere Lyrik wollte eben auch »politisch wirken«, indem »er seinen Dichterberuf unmittelbar an das historisch-politische Geschehen knüpfte«. (GAIER 1993, 9ff.) Der Verfasser von *Germanien* beabsichtigte also, wie »der junge Bacchus [...] mit dem heiligen Weine« »vom Schläfe die Völker« zu »wecken[]«. Es ging beim »vaterländischen Singen« um eine geistige Vorbereitung und Einflussnahme.

»Hölderlins kämpferische Auffassung von der Funktion der Poesie und dem historisch-gesellschaftlichen Ort des Dichters« hatte sich also später ganz betont vom ästhetischen Neuhumanismus Schillers und Goethes abgewandt. So habe Poesie »nicht nur die Möglichkeit, eine kommende Welt prophetisch zu antizipieren«, sondern »gleichermaßen die Notwendigkeit, in die geschichtliche Bewegung der Gegenwart direkt einzugreifen«. (MIETH 2007, 63)

Die Dichtung Hölderlins kann also zugleich autonom wie auch souverän sein. Das heißt, sie zieht sich auf der einen Seite mit ihren freien Rhythmen und durch die Freisetzung der Sprache in sich selbst zurück und bleibt damit als selbstreflexive Poetik vollkommen autonom. In diesem Zustand sucht sie nach Idealen, nach den »entflohenen Göttern« und der verlorenen Einheit mit der Natur. Auf dieser Ebene stiftet sie dann eine vertiefte Aufmerksamkeit für das In-der-Welt-Sein des Menschen.

Und sie wirkt auf der anderen Seite ebenso handlungsmotivierend souverän über sich hinaus in die außerästhetische Lebenswirklichkeit hinein. Aber auch wenn sie auf Sinnlichkeit und Schönheit setzt, was sie aber so oder so nicht betreiben will, ist eine konzeptualisierte »ästhetische Erziehung«, eine pädagogisierte, rein autonome Kunst! Und gerade deswegen unterhält der Name »Hölderlin« hier eine unsichtbare Auseinandersetzung mit der Funktion der Kunst bei Friedrich Schiller. Im Bild der *Hermannsschlacht* ringen auch ästhetische Programme miteinander.

Der Name »Schiller« fehlt also auf dem *Varus*-Bild. Das verwundert einerseits nicht, denn er hat nichts mit dem *Hermann-Mythos* zu schaffen. Andererseits fehlt der Name eben auch nicht ganz, wenn es hier um die ästhetischen Programme geht, die im Gemälde durch die Namen der Dichter angesprochen sind. Der Name »Schiller« ist abwesend, aber er ist doch als abwesender mitanwesend. Er wird hier mitverhandelt. Es handelt sich um eine abwesende Anwesenheit. Denn am Ende geht es letztlich darum herauszufinden, welchem ästhetischen Programm Anselm Kiefers Malerei wohl tendenziell folgt.

Hölderlin hatte sich also dazu entschieden, zu verkünden: »Ich denke wie Klopstock«. Aber wie denkt Kiefer? Denkt er wie Hölderlin oder denkt er wie Schiller? Was verkündet sein Bild vom *Hermann-Mythos* darüber? Wie will *Varus* wohl wirken? Und kann man diese Frage überhaupt so stellen?

»Die Gesänge« Hölderlins arbeiteten ab Januar 1797 »an der [...] erhofften ›Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten«, die auch neue Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens zeitigen sollte«. (GAIER 1993, 1, 181f.) Schiller dagegen hatte seinem Publikum eine radikale politische Abstinenz verordnet – jedenfalls vordergründig. Sein Kunstbegriff setzte auf das interesselose Spiel, das sich im autonomen Kunstwerk zweckfrei entfalten soll. Die Kunst ist dabei bekanntlich an kein Interesse mehr gebunden. Sie hat eine rein selbstbezügli- che Struktur. Sie ist uneigennützig schön und hat keinen Zweck außerhalb von sich selbst. Sie ist reines Spiel. Und wenn man ihr zusieht, bereitet sie ein uneigennütziges Vergnügen, ein interesseloses Wohlgefallen. Die Rezipienten begegnen dem, was verhandelt wird, somit ungezwungen, alleine in ihrer subjektiven Freiheit zur eigenen Moralität und (ästhetischen) Urteils- kraft. Das Kunstwerk ruft alleine eine ungetrübte Stimmung im Gemüt hervor.

»Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reich des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.« (SCHILLER 1795, 27. Brief)

Es gehe nur noch um eine »ästhetische Einstellung«, »die den Zuschauer aus den realen Interessen und affektischen Verstrickungen seiner Lebenswelt« – Schiller sagt: den »Anspannungen« – freisetzt, um eben »eine Befreiung eines Gemüts herbeizuführen«. Diese natürliche

»Ich glaube an die künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles bisherige schaaamroth machen wird. Und dazu kann Deutschland vielleicht sehr viel beitragen. Je stiller ein Staat aufwächst, um so herrlicher wird er, wenn er zur Reife kömmt.« (HÖLDERLIN 1797; zitiert nach GAIER 1993, 182)

»Gemütsfreiheit«, soll einzig »auf ästhetischem Wege wiederher[ge]- stellt« werden, um »den Menschen über die Erfahrung der Kunst in die Freiheit seiner Moralität zu versetzen. Ästhetische Erziehung im Sinne des Schillerschen Idealismus kann nicht geradezu bestimmte Muster des Handelns vorgeben, sie muss vielmehr das Vermögen des freibestimmten Handelns wiederherstellen«. (JAUSS 1982, 277f.)

Will auch das *Varus*-Werk noch gegen die Wirkgewalt des barbarischen Mythos unsere Gemüter »befreien« und so »das Vermögen des freibestimmten Handelns wiederherstellen«? Das Prinzip der Autonomie der Kunst wurde von Schiller deshalb »postuliert«, »um sicherzustellen, dass im Umgang mit den Werken der Kunst die Selbstbezüglichkeit des Individuums erwirkt und gegen die Gefährdung des Selbstverlustes in den Fremdbezügen [...] gekräftigt« wird. (BRÄUTIGAM 1990, 249) Im autonomen Werk ähnlich »ruht und wohnt die ganze Gestalt« »in sich selbst«...

»... eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: Da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in die Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in einem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.«

(SCHILLER 1795, 15. Brief)

Wie verhalten wir uns vor *Varus*, wenn wir vor das Bild treten, das vieles ist, und eben auch ein autonomes Tafelbild? »Spielt« das Bild mit uns – ist es »reines Spiel«? Was baut dieses Tableau vor unseren Augen auf? Bringt es uns so zum Sittlichen zurück? Entrückt es uns noch in eine unschuldige, sowohl kindlich-naive wie auch moralisch-reflektierte Haltung? Sitzen wir – im besten Sinne – wie die »Kinder«

vor dem Werk – ähnlich dem, wie die Kinder in New York dasaßen, als sie Frank Stellas Bilder zu einem an-



links: F. Stella; *The Whiteness of the Whale*, 1987 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 42). Whitney Museum, New York 2015, Ausstellungsansicht. Vgl. hier S. 164ff.

deren Mythos, dem des Weißen Wals, vielleicht mit interesselosem Wohlgefallen ansahen? Es ist die immer gleiche Frage: Bringt Anselm Kiefers Ölbild die Freiheit des Urteils über das Dargestellte und über den *Hermann-Mythos* zurück? Oder nicht? Und müsste diese Frage nach der gesellschaftlichen Funktion ästhetischer Erfahrung am Ende nicht tatsächlich zwangsläufig im Bild selbst impliziert sein oder nicht? Deutet etwas darauf hin, dass sich *Varus* hinsichtlich dieser Frage selbst deutet?

Nun breitet Anselm Kiefers Bild die entstellten Erzählungen des Gründungsmythos vom Sieg über die imperialistischen Römer, der ewigen Agonie bis zum *III. Reich* und der völkermörderischen vermeintlichen Mission zum Vernichtungsweltkrieg aus. Dabei handelt es sich um einen Verlauf, der mit der Suspendierung jeglicher Sittlichkeit geendet hat. Wäre es nun also möglich anzunehmen, dass das Werk *Varus* uns freisetzt in die eigene Urteilskraft und so an der Wiederherstellung der Sittlichkeit mitwirken will?



Das Problem der Wiederherstellung und Legitimierung der Sittlichkeit

Schillers Projekt der ästhetischen Erziehung des Menschen war offensichtlich die Antwort auf eine vorgängige historische Frage, die sich mit der Katastrophengeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute verbinden lässt. Und zwar auch dann, wenn derzeit vielleicht kaum noch jemand der Kunst selbst eine entscheidende bewusstsverändernde Kraft zutraut.

Das grundlegende philosophische wie auch praktische Problem bestand damals, um 1800, in Folgendem: Es hatte sich gezeigt, dass die menschliche Vernunft – da, wo sie zum Zuge kommt – nicht immer schon automatisch auch moralisch ist; und da wo Freiheit herrscht, stellen sich nicht eo ipso, gerade dadurch, quasi zugleich und von selbst, auch Vernunft und Moralität ein. Das Problem einer Legitimierung der Sittlichkeit und der Sicherung und Wiederherstellung des Glaubens an eine sittlich-vernünftige Weltordnung war noch nicht überzeugend gelöst. Wie war die Anbindung der Vernunft an die Moral zu denken? Die ursprüngliche und unendliche Freiheit des bürgerlichen Subjekts garantierte nicht dessen Sittlichkeit, sondern stellt sie in Frage. Vernunft konnte sich ohne weiteres auf eine radikal formale,

instrumentelle und zweckrationale Vernunft reduzieren lassen, die nur der Durchsetzung des eigenen Willens diene.

Über welches Medium konnte unter diesen Umständen diese Anbindung der Vernunft an die Moral zweifelsfrei vorgeführt werden? Die Antwort lautete also: im und durch das selbstbezügliche, autonome Kunstwerk. Dieses war verwirklichte Freiheit in der Erscheinung. Das Kunstwerk erzeugte im Menschen das freie Spiel seiner Erkenntniskräfte, allein dadurch, weil es selbst die Struktur der reinen, freien Selbstbezüglichkeit aufwies.

Dabei ist das Kunstwerk eben nur noch der Anlass, um in mir selbst ein Gefühl hervorzurufen. Das, was ich beim Rezipieren der Kunst an Erfahrungen mache, sind die Erfahrungen meiner eigenen selbstbezüglichen Individualität anlässlich eines Kunstwerks. Die Existenz dieses Kunstwerks wird dann gleichgültig, da ich nicht über das Kunstwerk urteile, sondern über die eigene Befindlichkeit anlässlich des Werkes. Ich beziehe mich nicht mehr auf etwas Fremdes, sondern auf mich selbst und bin daher bei mir selbst. Die Kunst gibt hier keine Handlungsanweisungen mehr, sondern die ästhetische Erfahrung bietet die Bedingung der Möglichkeit hierfür, indem sie »dem Individuum die freie Willensbildung im Horizont möglichen Handelns« erwirkt. (BRÄUTIGAM 1990, 249f.) Nur so wird sie praxisrelevant. Und auf diese Art sind Friedrich Schillers Briefe natürlich auch ein »politisches Projekt«, beziehungsweise selbst »Ideologie«. (GAIER 1993, 129 / DE MAN 1979b) Ihr Verfasser schrieb dazu etwa die berühmte Passage:

»Alle Verbesserung im Politischen soll von der Veredelung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müsste also zu diesem Zweck ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten.

Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestremt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst.« (SCHILLER 1795, 9. Brief)

Daher rührt übrigens auch Schillers Forderung, »den Stoff durch die Form [zu] tilgen«. ¹⁷ Der dargestellte Inhalt hatte sich ja gerade im Zuge der hier angestellten Überlegungen als vergleichsweise nebensächlich erwiesen. Die angestrebte »Veredlung des Charakters« geschieht in der Konzentration auf das »Wie«, auf die selbstbezügliche Form der Hervorbringung.

¹⁷ Vgl. dazu auch hier die Seiten 198ff.

Die Bildungs- und erkenntnistiftende Funktion der bildenden Kunst ist dann bald zum Topos geworden. Sie wurde zum festen Bestandteil jeder Theorie *ästhetischer Erfahrung*. In ihr kommen Selbsterfahrung und Welterfahrung stets mühelos zusammen. (IMDAHL 1972 / BOEHM 1981)

Die Frage, ob das *Varus*-Bild »Schiller« in sich selbst als eine Leerstelle inszeniert, nähert sich schließlich dann der Beantwortung, wenn noch einmal danach gefragt wird, ob *Varus* tatsächlich ein Werk der Kunst ganz im Sinne Schillers sein kann oder nicht. – Oder ist es in sich selbst bei allem Grauen doch auch noch ein »Fest«? Ein »Fest« und kein »Theater«! Denn Schiller hatte den Ort der ästhetischen Erziehung als die »Schaubühne« gedacht. Bekanntlich sollte sich die schleichende Humanisierung der miteinander konkurrierenden bürgerlichen Subjekte während des Theaterbesuchs als *Katharsis* vollziehen. Beim stillen Beiwohnen und durch die sympathetische Identifikation mit den Figuren im aufgeführten Drama – durch Rührung und Schrecken also – würde der Schalter zur Annahme des Moralischen umgelegt.

Jean-Jacques Rousseau war genau anderer Meinung gewesen. Er sprach von so etwas wie negativer Kompensation. Für ihn bestand das Ergebnis oder der Effekt eines Theaterbesuchs gefährlicher Weise darin: Das Publikum vergewissere sich lediglich, bei allem alltagspraktischen Konkurrenzkampf der Fittesten doch noch Rührung zeigen zu können. Durch die im Theater verdrückten Tränen erleichtere es sich so. Aber es reflektiere sich nicht selbst als sittliches Mangelwesen ohne Mitleid und Solidarität. Nach der Vorführung gehe es in der Lebenswirklichkeit genauso selbstsüchtig ans Werk wie schon zuvor. An seiner ökonomischen Logik und Interessengesteuertheit ändere Kunst rein gar nichts. Der Sündenfall der Vergesellschaftung sei durch Kunst nicht zu heilen. Im Gegenteil.

Friedrich Hölderlin hatte seinen fast sechzig Jahre älteren »Halbgott« Rousseau mehr als richtig verstanden. Aber der Zeitenabstand war zu groß, als dass es noch einen Kontakt hätte geben können. Alleine die Entzweiung, die Abwendung von Gesellschaft und Zivilisation und der Rückzug in eine bewusstseinslose Natur – und der ge-

»Wo die Malerei norm- und identitätsbildende Erfahrungen vermitteln soll, tritt sie vor allem in Form des Ereignisbildes auf.«
(IMDAHL 1972, 76f.)



(JAUSS 1989,
73ff.)

(STIERLE 1989,
524)

suchte Einklang mit ihr – verspreche dem Einzelnen individuelle Linderung. Das übernahm der süddeutsche Dichter von dem legendären französischen Philosophen.

Im Vergleich zu Schillers idealistischem Besserungsprogramm bestand für Hölderlin der Höhepunkt der Dichtung – auch hier ganz mit Rousseau gedacht – im »feiernde[n] Vollzug des Gedichts«, das idealer Weise auch noch vom Fest handelt – das Gedicht, das das Fest erwartet und selbst zum Fest geworden ist. (STIERLE 1989, 516/505ff.) Im Fest wird der »Frieden« gefeiert. Hier braucht es keine immanente ästhetische Pädagogik und keine moralische Einweiseri in ein sittlicheres Leben. In der Festgemeinschaft herrscht keine »inégalité« mehr. Hier sind alle versöhnt, bei- und miteinander und auf diese Weise genauso schon bei sich selbst.

Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung und des Dichters bestimmt sich hier also als eine doppelte Verkündigung. Sei fällt zugleich utopisch und mythisch-pantheistisch aus, wie auch so, dass sie lebenspraktisch engagiert und kämpferisch im politischen Jetzt steht und von hier aus einen neuen Aufbruch herbeidichten will.

»[H]immlisches Feuer« und »Gottes Gewitter« können dabei sowohl naturmystisch wie zugleich auch aktuell-kämpferisch begriffen werden.

*»... Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand
Zu fassen und dem Volke ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen...«
(HÖLDERLIN; *Wie wenn am Feiertage*, 1800)*

Mit beiden Bezugspunkten kann eine je neue »Freiheit« erwachsen. Die Natur, die erdichtete Landschaft, »ist der Ort der Erfahrung der Freiheit, wenn sie erscheint als das Offene, das das dichterische Ich in eine unvorgreifliche und unvordenkliche Relation zum Anderen [zu den entflohenen Göttern, zur Natur, zum Sein, js] bringt«. So kann sie »zur Konkretisierung seiner Freiheit werden«. (STIERLE 1996, 263f.)

Dabei besitze Hölderlins Dichtung ein »nicht auf Begriffe zu bringendes Moment poetischer Unmittelbarkeit«. (EBD.) Genau diese Wirkung könnte auch genauso in aktionistischen Tatendrang umschlagen.

Wie wir sahen, hatte sich auch Heinrich von Kleist gegen Schiller entschieden und sich dem »Konzept des heroischen Märtyrers der absoluten Idee« zugewandt. Sein Hermann wollte »die absolute Tat, die entweder die Nation im Krieg erzwingt oder aber die germanischen Stämme dem heroischen Untergang überantwortet«. (FISCHER 1995, 308) »Wenn sich die Völker selbst befreien« so lernten es die Kinder über Generationen aus dem *Lied von der Glocke*, »kann die Wohlfahrt nicht gedeihn«. (SCHILLER 1799) Und Frauen, die wie Kleists Thusnelda, metonymisch zur wilden Bärin mutieren konnten, wenn es darauf ankam, empfand Schiller stattdessen abwertend so: »Da werden Weiber zu Hyänen«. (EBD.) Der Weimarer Feingeist plädierte demgegenüber für eine Bildungsnation Deutschland.

Verspricht die ästhetische Erfahrung des *Varus*-Bildes uns nun Rückkehr zur Sittlichkeit durch interessellos urteilende (Selbst-)Reflexion? Bildet *Varus* uns weiter? (Schiller)? Oder beruft es uns in eine fast mystische Unmittelbarkeit der Befreiung und Freiheit ein (Hölderlin)? Oder verstrickt es uns gar durch Identifikation mit diesem mythopoetischen *Hermann*-Helden immer tiefer in den Mythos? Was steht hier im Brennpunkt?

Die planmäßige Selbstdekonstruktion ist im Werk am Werk

Man hatte es sich natürlich schon gedacht: *Varus* wird wohl nicht so schnell ein Werk im Sinne der Schiller'schen Ästhetik sein oder werden können. Dazu ist es nicht gemacht, weil es am Ende wohl keine »völlig geschlossene Schöpfung [...], ohne Nachgeben, ohne Widerstand« ist. In diesem Bild walten andere Kräfte. Und es ist nicht so, dass hier »keine Kraft [wäre], die mit Kräften kämpfte« (SCHILLER). Anselm Kiefers *Varus* hat in sich selbst völlig antagonistische Ebenen – die Bildoberfläche mit den Namenssträngen, die fluchtende Waldlandschaft mit ihrem Holzweg und den eigenbewegten tiefen Bildgrund. Und *Varus* konstituiert sich auch als innerer Konflikt, als zwiespältige Bilderfindung – als instabile Interferenz zwischen dem, *was* alles *erzählt* wird – der *Hermann-Mythos* – und dem, *wie* sich das monumentale Bild selbst *zeigt*. Wenn man das, was *Varus* über die Inschriften aufruft, unter die Lupe nimmt, beginnt der Mythos sich zu entfalten. Dabei lassen sich auf der einen Seite auch die feinen Risse und Frakturen in der fortlaufenden Konstruktion des Narrativs



sehr gut entdecken. Aber auf der anderen Seite kann *Varus* auch unmittelbar beeindrucken. Das Bild lässt eine großartige Scheinwelt vor unseren Augen entstehen. In diesem Schein ist es selbst voll präsent und aus ihm bezieht der Mythos heimlich neue Kraft.

Auf der Ebene von dem, *was erzählt* und entfaltet und verästelt wird, steckt Reflexion, Bildung und Freisetzung zur eigenen Urteilskraft – Widerstand. Hier trägt das Bild einerseits Sorge dafür, den Mythos hinreichend zu entmythologisieren. Andererseits glüht in dem, *wie* sich das Bild selbst *zeigt*, in den Farben, der »Erde«, und in den ursprünglich unergründlichen Tiefen des Bildgrunds die unlöschbare Faszination am Mythos nach. Hier ist eine unmittelbare, unbestimmte, blendende und re-mythologisierende Kraft am Werk, die unstillbar das kritische Bewusstsein, das bis zum Vernichtungskrieg und zum Holocaust reichte, untergräbt. So stellt das Werk unweigerlich aus der »Erde« eine »Welt« auf, in deren Untergrund das Heroische und Teuflische als schöner Schein permanente Auferstehung feiern. Diesem Unbestimmbaren kann man hier ebenso gut erliegen.

Rettet Kiefer diesen gnadenlosen Gründungsmythos Germaniens so über die Glut der Ruinen des Zweiten Weltkriegs in die Jetztzeit hinüber? Etwa im Sinne einer fragwürdigen Aussage, die Martin Heidegger gleich nach der bedingungslosen Kapitulation im Herbst 1945 getroffen hatte. Der gemäß »auch diese Vorfälle [...] nur ein flüchtiger Schein auf Wogen einer Bewegung unserer Geschichte [sind], deren Dimension die Deutschen auch jetzt noch nicht ahnen, nachdem die Katastrophe über sie hereingebrochen ist«. (HEIDEGGER 1945, 43)

Reicht es alleine schon aus, die eigene Gemachtheit an den Rändern des Bildes mit auszustellen, um der Unentrinnbarkeit der Faszination des Mythos zu entkommen? Reicht es aus, in »*Varus*« »*Narus*« zu erkennen, kundig, kenntnisreich und erfahren zu werden, um den Nachwirkungen des *Hermann-Mythos* zu entgehen? Verherrlicht Kiefer die neu gefundene – die von ihm selber wiederentdeckte – Historienmalerei? Oder den Mythos? Oder beides? Oder nichts von all dem? Können Emanzipation und Faszination gleichzeitig neben einander erfahren werden? – oder abwechselnd?

Anselm Kiefers Werk ist also in sich selbst zutiefst widersprüchlich. Es zeigt nicht, was es erzählt; und es erzählt nicht, was es zeigt. Aber diese Widersprüchlichkeit beruht nicht auf einer Unfähigkeit des Künstlers. Und sie ist keine Schwäche des Werks. *Varus* dient weder zur ästhetischen Erziehung, noch kann man

»... erd- und blut-
hafte Kräfte als
Macht der innersten
Erregung...«
(Heidegger 1933,
14)

Kiefers Bilder sind
»still monuments to
the demagogic re-
presentation of
power, and they
affirm in their over-
whelming
monumentalism...«
Huysen sprach
auch von »rein-
force[ment]« und
von einem echten
»dilemma«.
(HUYSSEN 1989, 38ff.)



dem Werk in seiner unmittelbaren Präsenz trauen. Aber diese »Dysfunktionalität« hat eine eigene Funktionalität.

Fragen wir also: Worin »könnte die ›höhere Rationalität‹ des unterterminierten Erzählsinns bestehen?« (KOSCHORKE 2004, 51f.)¹⁸

Die »einzig mögliche Antwort scheint zu sein«: Die ästhetische Erfahrung »changier[t] fortwährend« zwischen einem De-Figurieren des *Hermann*-Narrativs durch kritische Nachkonstruktion und einem scheinbar unvermeidlichen Re-Figurieren desselben. Eine solche ästhetische Erfahrung kann gar nicht eindeutig sein. Sondern sie will »auf eine *Balance* zwischen den Kräften hinwirken« – »also darauf, den Zustand der *Unentschiedenheit und Unabgeschlossenheit als solchen aufrechtzuerhalten*«. (EBD.) Und dies geschieht wohlmöglich in Anerkennung einer pathetisch und wiederum leicht missverständlichen Aussage Martin Heideggers, wonach »jedes Wissen um die Dinge [...] zuvor ausgeliefert [bleibt] der Übermacht des Schicksals und vor ihr versagt«. (HEIDEGGER 1933, 11) War es das, was Anselm Kiefer beim Vornamen »Martin« nicht aus dem Kopf gegangen war?

Man hat es also »mit einer oszillierenden Bewegung zwischen der Tendenz« zur Demaskierung des Mythos »und der anderen Tendenz zur Rücknahme«, zur Nobilitierung desselben zu tun. Ein wissentliches »Offenhalten«, obwohl beide Alternativen »eigentlich unvereinbar sind«. Man kann nur beide Erfahrungsweisen »in permanente *Verhandlungen* bringen«. Dadurch lassen sie sich wechselseitig »durchkreuzen, relativieren, begrenzen«. Das Bild wird zum »Ort solcher Verhandlungen, die nicht enden können und dürfen«. (KOSCHORKE 2004, 52f.)

Dass das Ganze bis heute noch nicht zu einem Ende gekommen ist und für jeden neuen Betrachter aufs Neue geschieht, ist in Form eines kleinen Details ins Bild eingeschrieben. Früher oder später fällt es ins Auge. Über »Tusnelda«, über den »da« von *Tusnelda* endend, befindet sich eine in Weiß hingezogene Pinselspur. Im Ansatz ist sie schon ein Graphem, aber noch so verschwommen, wie ein verwischtes und unscharfes Detail in Gerhard Richters Foto-Malereien. Ein Schriftzug, eher noch nur Zug als schon Schrift; undeutliche Buchstaben, wie im Werden. Hier steht noch kein weiterer lesbarer Eigenname.



¹⁸ Zu dieser Denkfigur im Zusammenhang mit den Gründungserzählungen Roms: KOSCHORKE 2004. Einige treffende Formulierungen Koschorkes lassen sich im Folgenden gleichlautend auf das *Varus*-Bild und den *Hermann-Mythos* übertragen.

Aber Kiefers Kunst ist keine »Ästhetik des Dialogs« (KIM 2011, 257), wie anderenorts angenommen wurde. Es bleibt dabei, dass sie Einberufung ist. Einberufung in die Verhandlung, weil die »ästhetische (Überlebens-)Kraft des Mythos« (MEIER 1992, 77) anhält.

Aber gerade deshalb kann daraus noch jeder Eigenname werden. Die schmale Leerstelle für die zehntausende Namen der Betrachter, die schon vor das Bild getreten sind und für die, die erwartet und noch »einberufen« werden. Die Verhandlung dauert an, wir bleiben »infiziert«. (MEIER 1992, 18) Sie betrifft uns; und sie bedarf der Einschreibung der jeweils aktuellen Betrachter. Diese aktualisieren das Gesehene immer neu – mein Name und Dein Name, in aller noch bestehenden Undeutlichkeit. Denn das »Grundmuster« des Mythos ist »ebenso prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, dass [es] immer wieder überzeug[t]«. (BLUMENBERG 1979a, 40)

Oben rechts über der Noch-Nicht-Schrift ist schon eine weiße Verbindungslinie, ein Kanal, zur ganzen Geschichte gelegt. Er führt hinauf zu den Poeten, dann, wie schon gesehen, über das Giebeldach der Äste nach links zu den verbindungslos dastehenden Namen. Zu »Stefan« und in die obere linke Ecke des Gemäldes, zur zarten und unberührt gebliebenen Imprimitur, zur Oberfläche des Bildes und zu seiner alles bedingenden malerischen Grundlage.



Aber warum sollen die »Verhandlungen« eigentlich nicht enden dürfen? Was dies betrifft, so hatte schon Bazon Brock, der die Kunst Kiefers stets mit Vehemenz gegen ihre Kritiker verteidigt hat, treffend gemahnt: Man dürfe das Teufliche der deutschen Mythen »gar nicht vertreiben wollen, weil man sonst der Illusion verfallen könnte, das Übel aus der Welt bringen zu können.« (BROCK 1980, 89)

Für einen verblühten Gegen-Mythos – Die Madonna »Luise« statt »Hermann und Tuschelda«

Von Links her ragt noch ein kleiner geschriebener Name ins Bild. »Königin Luise«. Man müsste sich überhaupt noch fragen, ob und was es zu bedeuten haben könnte, dass die Namen auf dieser Bildseite,

anders als in der rechten Hälfte, so unvernetzt nur dastehen. Auch sind die Farben der Baumstämme auf dieser Seite dunkler, nicht so braun-blut-rötlich wie in der rechten Bildhälfte; und es fehlen eben die weißen ›Verbindungsschnüre‹, die rechts zwischen den Namen hindurch ranken. »Luise« wird mit ihrem Titel, »Königin Luise«, angesprochen.



Diese »Königin Luise« war direkt nach ihrem frühen Tod zu einem bemerkenswerten Mythos avanciert. In die Zeit ihrer Mitregentschaft fallen die schwärzesten Jahre des preußischen Staats. Bei »Luise« handelt es sich um die junge und schöne Königin von Preußen, die Gemahlin des Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm III. Am neunten November 1797, sieben Tage vor dem Tod Friedrich Wilhelm II. in Potsdam, übernahm dieser die Regentschaft von seinem Vater.

Das künftige Königspaar war im Jahre 1793, am Heiligen Abend, prunkvoll im Berliner Stadtschloss getraut worden. Die Braut war zu diesem Zeitpunkt siebzehn Jahre alt und dementsprechend noch naiv. Als Friedrich Wilhelm schließlich den Thron bestieg, bemühte er sich, die Neutralitätspolitik seines Vaters fortzusetzen. Preußen war bereits aus der Koalition gegen das revolutionäre Frankreich ausgeschieden und seit dem unparteiisch. Aber im September 1805 ließ der notorisch unentschlossene König die preußische Armee wieder mobilisieren. Eigentlich um vorbereitet zu sein, die Neutralität seines Staates zu verteidigen. An der Ostgrenze standen die Truppen des befreundeten Zaren Alexanders I., der ihn zum Krieg gegen Frankreich drängte. Von Bayern her rückte Napoleons Armee unvermindert weiter vor. Schließlich schlug der Kaiser der Franzosen seine Gegner, die österreichisch-russischen Truppen bei Austerlitz dann erst einmal vernichtend.

Möglicher Weise war es auch der zunehmende Einfluss Luises gewesen, der den zauderhaften jungen König zu dem fatalen Fehler bewegt hatte, der *Grande Armée* am vierzehnten Oktober 1806 bei Jena und Auerstedt ganz ohne verbliebene Verbündete entgegenzutreten? Hierbei wurden nicht nur die Kräfte des preußischen Heeres völlig überschätzt, man war schon bei den Aufmarschplanungen dem äußerst



Luise von Mecklenburg-Strelitz, Königin von Preußen (1776-1810)

Dieser Friedrich Wilhelm III. war es auch, der im Todesjahr seiner Frau Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* für die königlich-preußische Kunstsammlung angekauft hatte.

kriegserprobten Kaiserheer zu keiner Zeit gewachsen. Für diesen aussichtslosen Widerstandsversuch hatte Napoleon nur ein Kopfschütteln über. Das Resultat der ungleichen Schlacht war ein Preußenkönig, der sich nun auf der Flucht befand, »ein völlig entkräfteter Mensch – ohne Regierung, ohne Armee, ohne Hof«. (SCHÖNPFLUG 2010, 213)

Zuvor war in einem Vorhutgefecht schon der Preußenheld Prinz Louis Ferdinand, der sogenannte *preußische Apoll*, mit gerade einmal vierunddreißig Jahren gefallen. Auf der Flucht nach Ostpreußen – »bei eisiger Kälte, Sturm und Schneegestöber« (EBD., 223) –, im Dezember des gleichen Jahres, erkrankte Luise dann an Typhus. Ihr Zustand schwankte zwischen »Erschöpfung, Trauer, Kampf und immer häufiger Resignation«. Angesichts ihrer Situation sprach sie auch von unsichtbaren »Wunden, die unheilbar sind«. (EBD., 244, 251)

Luise blieb auch in der Folge bei schlechter Gesundheit und verstarb schließlich recht plötzlich am neunzehnten Juli 1810 auf dem Anwesen ihres Vaters in Hohenzieritz in Mecklenburg. Vorausgegangen waren der demütigende Friedensschluss mit Napoleon und der spätere Wiedereinzug der machtlosen Königsfamilie in Berlin. Dieser spielte sich einen Tag vor Weihnachten im Jahre 1809 ab.

Die Mythisierung der preußischen Königin setzte dabei schon zu Lebzeiten ein. Dabei entwickelten sich verschiedene Facetten und Akzentuierungen. Der Mythos von der volksnahen Natürlichkeit Luises als sich aufopfernde Mutter des Staates entspann sich. Aber die Narrationen entwickelten sich auch in eine andere Richtung – auf Klopstock's und Kleist's *Hermann und Thusnelda*-Figuren zu. So hieß es auch:

»Sie, die ihre Kinder so hingebend liebte, dass sie den letzten Blutstropfen ihres Herzens für dieselben vergossen hätte, sie konnte sich in diesem Augenblick mit dem Gedanken befreunden, dass ihre Söhne für das Vaterland im Kampfe dahinsänken. Sie wollte lieber keine Söhne haben, als ihre Söhne leben sehen in schimpflicher Abhängigkeit.«
(BRUNIER 1871)

»Nicht im friedlichen Wohlleben bestehen für deutsche Frauen die höchsten Güter des Lebens, es gibt andere, heiligere, für die sie alles einsetzen und das eigene Leben willig zum Opfer darbringen. Das war schon vor Hermann, des Befreiers, Zeiten so, und das ist auch heute noch eine unverwelkte Tugendblume des deutschen Frauenherzens.«
(BOECK 1881, beide zitiert nach FÖRSTER 2011, 101)

Heinrich von Kleist hatte Luise über seine Tante, Marie von Kleist, in der Berliner Hofgesellschaft kennengelernt. Dazu bemerkte er, die Re-

gentin »versammle alle großen Männer [Künstler, Dichter und die künftigen preußischen Reformer von Stein, von Hardenberg und von Scharnhorst, js] um sich; ja sie ist es, die das, was noch nicht zusammengestürzt ist, hält«. (KLEIST) Anlässlich ihres plötzlichen und schockierenden Todes schrieb er dann die folgenden Zeilen »An die Königin Luise von Preußen«:

*»Erwäg ich, wie in jenen Schreckenstagen,
Still deine Brust verschlossen, was sie litt,
Wie Du das Unglück, mit der Grazie Tritt,
Auf jungen Schultern herrlich hast getragen,
Wie von des Kriegs zerrißnem Schlachtenwagen
Selbst oft die Schar der Männer zu dir schritt,
Wie, trotz der Wunde, die dein Herz durchschnitt,
Du stets der Hoffnung Fahn uns vorgetragen:*

[...]

*Dein Haupt scheint wie von Strahlen mir umschimmert;
Du bist der Stern, der voller Pracht erst flimmert,
Wenn er durch finstre Wetterwolken bricht!«* (KLEIST 1810a)

Luise war nicht an einer organischen Erkrankung gestorben, sondern an einem gebrochenen Herzen. Stellvertretend für ihr unterjochtes Volk und die »schreckliche Verheerung« (SCHLEIERMACHER 1813, 8) des Landes habe sie die Qualen erlitten, die der Franzosenkaiser dem unterjochten preußischen Volk auferlegt habe. Diese Auffassung pflegte nicht nur Kleist. Luise in einer Märtyrer-Ikonographie zu sehen, war höchst populär. Ihr wurden vielfach auch dabei die Eigenschaften zugeschrieben, die ihrem Ehemann, dem König, zu fehlen schienen: Mut und die nötige Widerstandskraft gegen die Invasoren – gegen den neuen Varus: Napoleon. Und formt sich nicht auch, rein phänomenologisch, aus dem Schriftbild von »Luise« und dem senkrechten grauen Farbstahl der Griff und die Klinge eines Schwerts?

Befindet sich nun also »Königin Luise« deshalb so klein geschrieben auf der Oberfläche des *Varus*-Bildes? Ist sie eine neue Thusnelda, die am liebsten ihren blutgetränkten Friedrich Wilhelm nach der Schlacht erwartet hätte? Zu dieser Art des Heroismus taugte der Preußenkönig aber nun einmal ganz und gar nicht. Oder gilt sie hier im Gegenteil als ein anderer »Stern«, der zwar irgendwann dann doch verloschen ist? Einer, der als ein kleiner Gegenmythos aufgerufen werden könnte. Ein mythologisches Narrativ, das viel eher in die Richtung einer »christlichen Opfer- und Leidenssemantik« laufen könnte. (FÖRSTER 2011, 23)



Diese Erzählung käme ohne das übel Barbarisch-Rächende aus. Luise überwandte Napoleon nicht selber. Sie öffnete aber den brillanten Reformern die Türen zu ihrem ratlosen und widerwilligen Gemahl. Erst durch diese patriotischen Technokraten wurde Preußen schließlich wieder in die Lage versetzt, effektiver in den Befreiungskrieg einzutreten. Luise erlebte diesen Wiederaufstieg Preußens nicht mehr. Generalfeldmarschall von Blücher trat stattdessen auf den Plan. Das sahen wir bereits.

Der »Luisenkult« war eine Vergötterung der Bürgerkönigin. Sie erschien so als die Maria Preußens und als die deutsche Jeanne d'Arc. Und Anselm Kiefers Bild macht diesen Mythos ganz klar mit. »Ma-



ria« steht genau über »Luise«. So wird daraus: »Maria Luise«! Oder alles hat sich so entwickelt, dass »Maria« im Bereich der Buchstabenfolge »ri« so undeutlich geschrieben aussieht, dass auch aus dem »ri« ein »m« werden kann. In diesem Fall hätte Kiefer nicht »Maria Luise« geschrieben, sondern »Mama« Luise. Das kommt zwar auf dasselbe raus, unterstreicht aber noch einmal die Bedeutung des Luise-Mythos als Mutter der Nation.

Dann bleibt noch die Möglichkeit, das große »M« von »Maria« nicht mitzulesen. Die etwas schwächere malerische Ausprägung der Schriftspur vor dem dunklen Hintergrund spräche dafür, sich vorübergehend dazu zu entscheiden, den Großbuchstaben nicht zu beachten. Ohne dieses »M« stände dort – geformt wie der Knauf dieses schon erwähnten Schwertphänomens – plötzlich »aria«. ¹⁹ Hätte Kiefer also fast unbemerkt aus »Luise« eine »aria Luise« gemacht?

Aus dem unschön gemalten letzten »a« wird zwar nicht so schnell hintenheraus ein »er«, das stimmt natürlich. Aber alleine die Tatsache, daran denken zu müssen und statt »aria« »arier« zu betonen, zeigt schon, wie verführerisch nah der Klang des Vokals »a« zum Umlaut »er« liegt. Aber dieser Gedanke führt schon wieder in eine andere Richtung und über den Tod Luisens hinaus.

Denn knapp drei Jahre nach ihrem tragischen und traurigen Ableben, am siebzehnten März 1813 nämlich, rief ihr Witwer alle Deutschen zur Massenerhebung gegen die Napoleonische Besatzung auf. In der kurzen Rede *An mein Volk*, die auch überall als Flugblatt verteilt wurde, klang die alte Alles-oder-Nichts-Rhetorik wieder an – ganz im Sinne von Heinrich von Kleists radikaler *Hermann*-Gestalt.

¹⁹ Diesen Hinweis erhielt ich von Thorsten Schneider, während eines Besuchs der langweilig politisch-korrekten *documenta 14* in Kassel, der es eindeutig um ästhetische Umerziehung zum linken Aktivismus ging.

»[...] Aber, welche Opfer auch von Einzelnen gefordert werden mögen, sie wiegen die heiligen Güter nicht auf, für die wir sie hingeben, für die wir streiten und siegen müssen, wenn wir nicht aufhören wollen, Preußen und Deutsche zu seyn.

Es ist der letzte, entscheidende Kampf, den wir bestehen, für unsere Existenz, unsere Unabhängigkeit, unsern Wohlstand. Keinen andern Ausweg gibt es, als einen ehrenvollen Frieden, oder einen ruhmvollen Untergang. Auch diesem würdet Ihr getrost entgegen gehen, um der Ehre willen; weil ehrlos der Preuße und der Deutsche nicht zu leben vermag.« (FRIEDRICH WILHELM III. 1813)

Und in Kiefers Werk ist es auch nicht zufällig so, dass sich der Schriftzug des Theologen Schleiermacher direkt hinauf zu General »Blücher« biegt. Kurz nach Friedrich Wilhelms Aufruf, am achtundzwanzigsten März, gab Friedrich Schleiermacher in der heute nicht mehr erhaltenen Berliner Dreifaltigkeitskirche den protestantischen



Segen zum Auftakt des Befreiungskampfs. Schleiermacher verlas noch einmal den königlichen Weckruf *An mein Volk* und fügte hinzu, »dieser heilige Krieg« möge nun auch »für uns«, für die Anwesenden beginnen. (SCHLEIERMACHER 1813, 6) Anschließend bemühte er sich, der Gemeinde »die große[] Veränderung unseres bürgerlichen Zustands« klar zu machen, die sich aus der Kriegserklärung ergeben würden. So beispielsweise die »Rückkehr zur Wahrheit, die Befreiung von der erniedrigenden Heuchelei« und das Ende der betäubenden »Entnervung«. Schleiermachers Gottesdienst entgleiste nicht ins Hetzerische. Er kreiste um Einstimmung in das Unvermeidliche und dem Spenden von »Zuversicht«. Die eigenen Zeitumstände wurden dabei alttestamentarisch gedeutet. Schließlich ging es dabei um Tugenden aber auch um abzulegende alte Laster wie »Schlaffheit« und »Feigherzigkeit«. (Unter diesen sollten ja schon die germanischen Ahnen gelitten haben, bevor *Hermann* sie erweckte.) Dann aber kündigte der Theologe eine entbehrungsreiche Zukunft an. Und er verwies auf die »Gaben«, die nun »auf dem Altare des Vaterlandes« zu erbringen sein würden. (EBD. 11 ff.) Stellenweise gewinnt man dann doch den Eindruck, Schleiermachers Rede könnte die protestantisch-moderate Light- und Vorversion zu Göbels Rede *Wollt ihr den totalen Krieg* gewesen sein. »Gehorsam gegen deinen Willen bis in den Tod [...]. Amen«. (EBD., 31) Und:

»Manches teure Blut wird fließen, manches geliebte Haupt wird fallen: lasst uns nicht durch zaghafte Trauer [...], lasst uns bedenken, wie viel glücklicher es ist, das Leben zum Opfer darbringen in dem edlen Kampf [...] Vor allem aber lasst uns sorgen, dass die wohlverdiente Ehre derer nicht untergehe, die sich diesem heiligen Kampfe weihen.«
(SCHLEIERMACHER 1813, 24f.)

Es ging dem Pfarrer an diesem Tag in seiner Predigt um des Königs Willen und »um die Trinität aus Vaterland, Soldatischem und heiligem Gemetzel«. (THOMAS 2013) Aber das ist wie gesagt eine andere Geschichte.

Dagegen steht vielleicht »Luise«. Im *Varus*-Bild fungiert die Madonna und tapfere Märtyrerin »Königin Luise« wohl eher als ein sanftes Gegengift gegen all dies – und gegen das, was Bazou Brock gerade noch das Teuflische am (*Hermann*-) Mythos genannt hatte. Das, was sich einbrennt. Das, was sich nie ganz austreiben lässt. Der *Hermann-Mythos* ist eben nicht totzukriegen. Und er lässt sich auch nicht einfach so begraben.

Hermanns Grab – und ein gespenstischer Wiedergänger im Landschaftsgarten

Wer es noch nicht bemerkt haben sollte: In Anselm Kiefers Bild fehlt dem Familiennamen »von Schlieffen« der Vorname. Das mag durchaus Kalkül gewesen sein. Und es mag damit zu tun haben, dass es tatsächlich wenigstens zwei relevante von Schlieffens gab, die hier in der aufgezeigten Verästelung der Namen in Frage kommen. Das Adelsgeschlecht derer von Schlieffen ist alt. Es gab neben Alfred Graf von Schlieffen, dem Generalfeldmarschall des deutschen Kaisers Wilhelm II., der nebenbei auch König von Preußen war, noch einen früheren entfernten Verwandten. Den in Pommern geborenen Baron Martin Ernst von Schlieffen nämlich, seines Zeichens ebenfalls Offizier im Range eines Generalleutnants und hessischer Staatsminister. Zwischen 1789 und 1792 stand er als Gouverneur von Wesel auch im Dienste des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. Danach verlor der Aristokrat dann die Lust an Krieg und Diplomatie. Schon um 1764 hatte er das abgelegene



Baron Martin Ernst von Schlieffen
(1732-1825)

Gut *Windhausen* in Heiligenrode im nördlichen Umland der kurfürstlichen Residenzstadt Kassel erworben. Auch das prächtige Kassel war übrigens von 1806-13, wie schon einmal während des siebenjährigen Kriegs, von französischen Truppen besetzt. Auf seinem einsamen Landsitz ließ der Baron dann ein Schösschen errichten und ab 1780 wurde dort nach seinen eigenen Plänen auch ein recht weitläufiger *Englischer Landschaftsgarten* mit irregulärem Grundriss angelegt. In diese provinzielle Einsamkeit zog sich Schlieffen dann wie ein »aus der Welt entwichener Einsiedler«, zurück. Dabei, so heißt es, mutierte er »mehr und mehr zum Sonderling«. (SIPPEL 2009, 154f.) Es darf auch nicht ganz unerwähnt bleiben, dass der sehr wohlhabende und einflussreiche Privatier zuvor in seiner Dienstzeit ganz maßgeblich am berüchtigten »Soldatenhandel« beteiligt war. Für seinen Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel vermittelte er Hessische Regimenter an König Georg III. von England. Diese wurden dann an der Seite Großbritanniens gegen die Amerikaner in den Unabhängigkeitskrieg auf den neuen Kontinent geschickt.

Genau genommen hatte es sich bei der Parkanlage in Windhausen um einen romantisch-sentimentalen *Germanischen Garten* gehandelt, den einzigen überhaupt in ganz Deutschland. Dieser ist heute so gut wie nicht mehr erhalten, verwildert und von seinen Ausmaßen ist nicht mehr all zu viel zu erkennen. Aber es gibt inzwischen wieder einige Hinweisschilder für Besucher und einen Wanderweg.

Sascha Winter hat diesen Windhausener Park und die historische Quellenlage eingehend analysiert. So weiß man zum Beispiel, dass in dem »Wald- und Wiesenareal Teiche, Rasenplätze und geschwungene Wege angelegt [worden waren], die zu verschiedenen Architekturen, Monumenten und Naturszenarien führten«. (WINTER 2009, 90)

Beim privaten ziellosen Flanieren durch seine Parklandschaft wollte sich der alte Haudegen und Feingeist zurückbesinnen »auf altgermanische Vorzeit, Freiheit und Schlichtheit und auf ihre Helden«. (EBD.) Zu diesem Zweck gab es – hier nun atmosphärisch auf das germanische Erbe zielend – von üppiger Natur umwuchert »unter anderem ein *Dryadenheiligtum* als Einsiedelei, einen *Freundschaftsaltar*, eine Grotte, eine Brücke in Form eines ruinösen Aquädukts, ein *Affengrabmal* sowie verschiedene Ruhesitze« und ein Mausoleum »in der Gestalt einer gotisierenden Kapellenruine« oder auch einen »heidnischen Denkstein« zu entdecken. Erwähnenswert ist auch noch ein steinerner »*Altar der Hertha*«. Hertha war eine Göttin über »Fluren und Haine« (EBD./ 2014, 408), die in der Vorzeit auf Rügen, ganz nahe der Stubbenkammer, ihren Wohnsitz gehabt haben soll.

Der mysteriöseste Ort in der Natürlichkeit suggerierenden Landschaftsarchitektur ist aber ein zunächst kaum bemerkbarer flacher Hügel, auf dem dann aber ein auffälliger großer Fels lagert. Man »erblickt einen großen liegenden Stein aus Quarzit in natürlicher halbsäulen- bzw. baumstammartiger Form von etwa 1,70m Länge 1,10m Breite und 0,70m Dicke«. (SIPPEL 2009, 154f.) Auf diesen Malstein, der wohl einmal aufrecht stand, stößt man eher beiläufig. Aber wenn man sich ihm nähert, lässt sich schließlich eine ausführlichere Inschrift finden, die auf der Oberseite dieses Steins eingraviert wurde.

Arminius-Grab
im ehemaligen
Landschafts-
garten Gut Wind-
hausen, Niestetal-
Heiligenrode,
Hessen. Heutiger
Auffindungszu-
stand.
(Foto: K. Sippel)



Dort steht bis heute zu lesen:

*»Wer wird mir sagen,
Welche außer acht gelassene Asche
Dieser Grabhügel in seinem Busen birgt?
Die sterblichen Überreste eines Helden,
Einem stolzen Römer Schrecken erregend?
Reste des Arminius, dem diese Gegend lieb und treuer war?
Die Urne, die euch empfing, die Urne, die man vergeblich sucht,
Könnte sie unter diesem schlichten Gras begraben sein?
Dieses Grab hier sei euch zumindest geweiht.«*

(vermutl. M.E. VON SCHLIEFFEN, vor 1788; Übers. aus dem Frz. mit leichten Veränderungen, js)

Rekonstruiert man die Situation, die zu der sinnierenden Markierung auf dem Stein geführt hat, wird man folgendes annehmen können: Martin Ernst von Schlieffen »hat also scheinbar einen in seinem Park liegenden alten Grabhügel als solchen erkannt und mit einem dazu gesetzten Inschriftstein kurzerhand zu einem Punkt des Innehaltens und nachdenklichen Verweilens gemacht«. (SIPPEL 2009, 155f.) Er weihte seinen Grabfund der großen germanischen Heldenfigur *Arminius/ Hermann dem Cherusker*. Aber er mochte auch die verlockende, aber nie

zu bestätigende, Sensation nicht ganz ausschließen, dass Hermann tatsächlich dort begraben liegen könnte, wo sich jetzt die frei wachsenden Pflanzen im naturalisierten Areal seines Gartenreichs entfalteteten.

Die in der Parklandschaft frei gedeihende Pflanzenwelt galt als das neue Sinnbild für die Freiheit des Menschen. Die (kalkuliert) ungezügelter Natur selbst bildete an sich schon eine ethische Instanz. Die entfesselte und unverfälschte Natur war so unlösbar mit dem Freiheitsgedanken verknüpft. Der *Englische Landschaftsgarten* positioniert sich zwischen Arkadien und Utopia – ein Naturraum zwischen der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies und dem Wunschbild einer versprochenen Freiheit. In seiner Anlage war er so etwas wie ein Mittelweg zwischen Formalisierung und vollkommener Wildnis. Er ahmte diese organische Natur der Natur durch eine sorgfältig geplante Modellierung und Bepflanzung zwar nur nach. Aber mit seinen verstreut platzierten Monumenten und Stationen bildete er zugleich auch eine ideale Erinnerungslandschaft zur inneren Besinnung und zum Nachsinnen. Dass die Asche des germanischen Freiheitskämpfers *Hermann* also ausgerechnet in einem Landschaftsgarten liegen sollte, der programmatisch die Natur vom Joch ihrer Stützung und Beschneidung befreit, machte also überaus Sinn. Eine schöne Fügung.

Dazu trug vor allen Dingen auch noch die Tatsache bei, dass das vorchristliche Hügelgrab in Schlieffens *Germanischem Garten* auf alle Fälle tatsächlich echt war.²⁰ Man hatte es dort vorgefunden, bevor begonnen wurde, den Park anzulegen. Die Erhebung war nur noch stimmig in die Landschaft integriert worden und daher maximal authentisch. Denkbar war darüber hinaus auch noch, dass es nicht nur echt war, sondern, dass es sich eben vielleicht sogar um das Grab *Hermanns* handeln könnte. Dies bot dem Generalmajor a.D. eine einmalige Gelegenheit. Am *Hermanns-Grab* verweilend, ließ sich der reale Ort in seinem Hier und Jetzt mit den imaginären mythologischen Orten und Räumen des großen Cheruskerfürsten verknüpfen. Eine Art imaginäre Zeitreise und eine geistige Verbindung, durch körperlichen Kontakt mit dem besonderen archäologischen Artefakt. Das Grabmal bildete so »eine vielschichtige, mediale Projektionsfläche von literarisch-mythologischen und klassisch-historischen Ideal- und Erinnerungsorten«. (PHILIPP 2008, 2)

So ermöglichte das *Hermanns-Grab* dem greisen Feldherrn schon das, was auch das *Varus-Bild* auf seine Art aufzeigt. Die Inszenierung

²⁰ Das dachte Schlieffen jedenfalls. Heute geht die Archäologie davon aus, dass es sich in Wirklichkeit sehr wahrscheinlich lediglich um einen mittelalterlichen Ofenhügel handelt. (SIPPEL 2007, 156)

und Konstruktion fiktiver, aber doch wirksam gewordener Genealogien und Sinnzusammenhänge. Das eigene projektive Einrücken in den großen *Hermann-Mythos*.

Der alte Martin Ernst verstarb schließlich mit biblischen zweiundneunzig Jahren auf seinem Landsitz. Er ließ sich in seinem Park im Mausoleum beisetzen. In dieser »Stille des umschatteten Hains« habe sich der alte Schlieffen schon zu Lebzeiten »in Windhausen »einen schönen philosophischen Ruheplatz« geschaffen«. (*Journal von und für Deutschland*, 1788, zitiert nach WINTER 2014, 406ff.)



Mausoleum, Grabstätte des Barons Martin Ernst von Schlieffen, Gut Windhausen

Das *Hermann-Grab*, das Mausoleum und zuletzt er selbst als edler Leichnam, begraben in dieser gotisierten Scheinruine – so »konstruierte Schlieffen eine bereits von Arminius und der germanischen Vorzeit über das Mittelalter verbürgte Tradition« (EBD., 488), die in Hessen nicht ganz ungewöhnlich war. Auch der Landgraf Friedrich V. von Hessen-Homburg stand in den achtziger Jahren in engerem Kontakt zu Friedrich Gottlieb Klopstock. Letzterer hatte zwar kein Hügelgrab bei sich entdeckt. Klopstock war aber zu dieser Zeit schon mit dem ehrgeizigen Plan befasst, bei Detmold, einhundert Kilometer nördlich von Kassel und Heiligenrode

entfernt, ein erstes repräsentativeres *Hermannsdenkmal* errichten zu wollen. (DERS., 2009, 94) Und dieser Friedrich V. beschäftigte übrigens auch schon den schwermütig gewordenen Friedrich Hölderlin als seinen Bibliothekar.

Was wäre also in Kiefers *Varus* mitbenannt und mitzudenken, wenn auch dieser ältere Baron von Schlieffen im Bild aufgerufen wäre? Dass überhaupt an ihn zu denken ist, könnte die Positionierung des Namens auf dem Bild belegen. Dieser Martin Ernst ist hier wegen des besonneneren Umgangs mit dem *Hermanns-Grab* in seinem Landschaftsgarten verzeichnet, nicht aber als Kriegsherr. Das wird auch dadurch verständlicher, weil der Schriftzug »von Schlieffen« schließlich im *Varus*-Bild auf der rechten Seite ganz an den Rand gerückt ist. Es ist das Umfeld der vier Dichter. Dorthin platzierte Anselm Kiefer den Namen dieses Akteurs – eben gerade nicht etwa neben General »von Blücher«. Zudem war der Pensionär selber nicht nur autodidaktischer Gartenarchitekt, sondern auch noch ein passionierter Schriftsteller. Im

hohen Alter wurde er sogar Mitglied der *Preußischen* und *Bayerischen Akademie der Wissenschaften*.

Martin Ernst von Schlieffens Einstellung zum *Hermann-Mythos* ist sentimentalischer und kontemplativer. Im *Englischen Landschaftsgarten* stehen keine Rabatten mehr Spalier. Und die großen Bäume sind dort Individualisten. Am Beispiel des adligen Aussteigers und Einsiedlers kann eingeübt werden, wie entspannter, empfindsamer und denkerischer mit *Hermann dem Cherusker* umgegangen werden könnte. Man darf vermuten, dass von Schlieffens Projektionen ebenfalls vaterländisch-patriotisch waren. Aber sie fielen wohl weitaus träumerischer aus. Alles wäre stärker eingebunden in die Idealvorstellung eines ersehnten befriedeten Rückzugs in einen unentfremdeten Naturzustand. Wie in diesem Zusammenhang üblich, wäre hier auf das Denken Rousseaus zu verweisen.

Und der Gutsherr ließ die Inschrift auf dem Stein wohl nicht umsonst in Französisch gravieren. Zwar pflegte das Preußische Königshaus seit langen schon traditionell die französische Sprache. Aber in diesem Fall käme hinzu, dass Schlieffen nicht nur in dieser Sprache dichtete, sondern hier wohl ganz bewusst eine Verschränkung des deutschen Gründungsmythos mit der Elite der französischen Philosophie vornahm. Der germanische Fürst erscheint hier im Horizont einer vorrevolutionären Zivilisationskritik. In anderen Fällen hatte Schlieffen im Gegensatz dazu »pedantisch darauf [geachtet], keine fremdsprachlichen, insbesondere keine französischen Wörter« in seiner intensiven Beschäftigung mit »»altdeutscher« Geschichte zu verwenden«. (WINTER 2014, 416ff.)

Wäre die Erwähnung des alten Schlieffens demnach ein versteckter Hinweis auf einen Ausweg aus dem faschistoiden Mythos? Wenn man den Namen »von Schlieffen« so auf die Leinwand schreibt, wie Kiefer es hier getan hat – wenn also mit dem »v« von »von« begonnen worden wäre, hätte darauf geachtet werden müssen, dass man mit dem verbleibenden Platz auskommt. Ansonsten stößt das »n« am Ende rechts gegen den Bildrand. Oder die letzten Buchstaben fangen an, sich aufzustauen. Oder aber die Buchstaben werden gemalt. Dann könnte genauso gut mit dem hinteren »n« angefangen worden sein. Dann wurden die einzelnen Buchstaben von rechts nach links jeweils gemalt und nicht von links nach rechts geschrieben. Jedenfalls muss sich die Schrift hier so oder so zur Bildgrenze verhalten. Dabei sieht es so aus, als biege sich das »en« von



»Schlieffen« ganz unmerklich leicht nach unten zum Bildrand hin ab. Ganz so als würde es beginnen, sich fast unmerklich aus dem Bild zu schleichen. Vielleicht gibt es also doch ein Entkommen aus dem Bild und aus den zwingenden Zusammenhängen. Vermutlich war es diesem greisen Schlieffen gelungen, in seinem Gartenreich ein sentimentaleres und verklärteres Bild vom alten Germanen Hermann heraufzubeschwören. Dort, zwischen den künstlichen Ruinen, blieb Hermann eine folgenlose »Gespenstergeschichte«. Aber vielleicht auch wieder nicht. Denn man muss auch hier auf der Hut sein. Ein Gespenst ist, ebenso wie ein Zombie, etwas, »was weder tot noch lebendig ist, was mehr als bloß tot oder lebendig ist, was einfach über-lebt«. (DERRIDA 1990, 61)

Und dann ist da noch ein »Martin«... Luther? ... und die vielen Protestanten und Monaden



Arminius,
der »Heer-Mann«; wohl
aus dem lat. »dux belli«,
der Kriegsführer.

Eine Zeit lang dachte man,
die Schlacht hätte im Harz
stattgefunden.

M. Luther (1483-1546)



Während Anselm Kiefer bei »von Schlieffen« also wohl wohlweislich auf den Vornamen verzichtet hatte, gibt der Maler bei »Martin« keinen Nachnamen zu erkennen. Heidegger war hier die erste Wahl gewesen.

Aber das muss auch in diesem Fall nicht unbedingt das letzte Wort gewesen sein. Erstaunlicher Weise wurde in den oberflächlichen Kommentaren zu *Varus* nicht darauf hingewiesen, dass mit »Martin« eben auch der Reformator Martin Luther in den Zeugenstand gerufen werden sollte. Das mag daran liegen, dass Luther in Kiefers Arbeiten ansonsten gar nicht vorkommt, während die anderen »Verdächtigen« wiederholt im Werk in Erscheinung treten. Zumindest mit Arminius/Hermann verband den streitbaren Kirchenherrn das ein oder andere. Über »Arminio«, den er vielleicht sogar höchst persönlich in den deutschen »Heer-Mann« umübersetzte, schrieb er nämlich:

»Wenn ich ein Poet wär', so wollt ich den zelebrieren. Ich hab ihn von Herzen lieb. Hat Hertzog Hermann geheißten, ist Herr über den Hartz gewesen.« (LUTHER 1515, *Tischreden*, zitiert nach BINDER 2017, 3; neudeutsch, js)

Von seinen Anhängern wurde »der Cherusker Luther« selbst sogar »als *neuer Arminius* gefeiert«, der nun das päpstlich-

katholische Rom »verwüsten« werde. (EBD.) Aber auch das ist noch einmal eine andere Geschichte. Unbedingt zu bedenken ist aber etwas anderes. Wäre dieser »Martin« nicht gewesen, hätte es all die Protestanten nicht gegeben, die nun Kiefers Bild bevölkern und den Mythos so oder so befeuern.

Klopstock: Pietist, Fichte: reformiert, Schleiermacher: evangelischer Pastor, Caspar David Friedrich: Protestant, Kleist: reformiert, Hölderlin: eher naturfromm; die Länder Brandenburg, Schlesien, Sachsen, Dänemark, das Herzogtum Preußen ab 1525 und später das Preußische Königshaus und natürlich die gesamte Generalität: alle-samt reformiert.

Es sieht hier so aus, als komme das Gründungsnarrativ des *Hermann-Mythos* und die damit verbundene deutsche Identitätskonstruktion ganz ohne den Katholizismus aus. Natürlich hatten die Protestanten Luther dabei selbst schon zu einem ganz eigenen Mythos stilisiert. 1817 fand das erste Wartburgfest statt – anlässlich des dreihundertsten Jahrestags des Beginns der Reformation, 1517. Für die Teilnehmer, evangelische Studenten der deutschen Universitäten, stand fest, dass Luther den Kampf Hermans gegen Rom fortgesetzt habe. Nur, dass nicht mehr das römische Imperium den Feind darstellte, sondern nun die römisch-katholische Kirche zu besiegen war.

Auf einem Holzschnitt von 1875 sind Luther und Hermann vereint »gegen Rom« zu sehen. Dabei wird dem Reformator die Aussage »Ich werde siegen« zugeschrieben. Die Formulierung im Futur hat seinen guten Grund. Der Kampf gegen Rom war weder dreihundert Jahre nach dem Beginn der Reformation noch im Jahre 1875 zu Ende gefochten. Er tobte in Etappen weiter. Und zwar in Form eines neuen »Kulturkampfes«. Den trug nun der evangelische Kanzler Otto von Bismarck im Namen des *Deutschen Kaiserreichs* mit Anordnungen und Gesetzen gegen den Einfluss des päpstlichen Roms aus. Diese Einmischung der Kirche in die Politik des

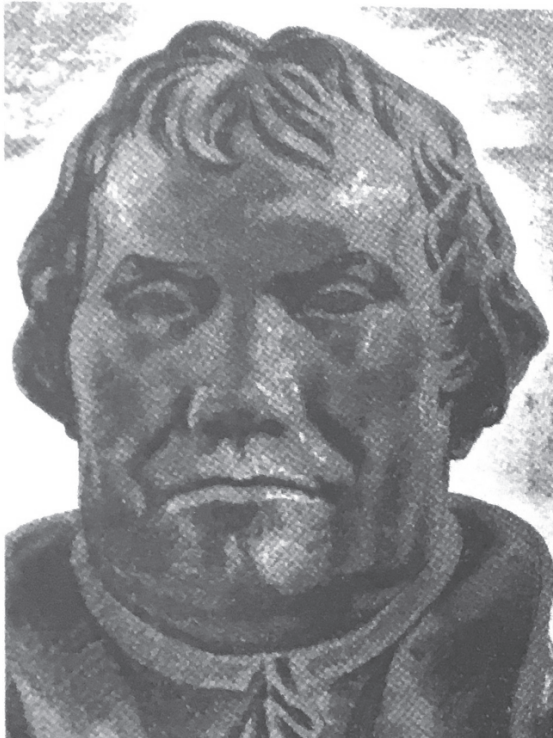


Einladungsbillet vom 16. August 1875, gedruckt anlässlich der Enthüllungsfeier des *Hermanns-Denkmal*. Vereint abgebildet sind die Hermann-Figur des Denkmals und die Luther-Skulptur vom Wormser Denkmal. In der Bildmitte im Hintergrund der Petersdom in Rom; unter Hermann die Inschrift: »Ich habe gesiegt«; unter Luther: »Ich werde siegen«. Holzschnitt.

Evangelium im Dritten Reich

Sonntagsblatt der Deutschen Christen
Herausgeber: Bischof Joachim Diefenfelder, Berlin SW 61, Großbeerenstr. 64

JAHRGANG 2 BERLIN-SCHÖNEBERG, 5. NOVEMBER 1933 NUMMER 45



Von der Freiheit eines Christenmenschen

**Ein Christenmensch
ist ein freier Herr über
alle Dinge und Niemand
unterthan; Ein Christen-
mensch ist ein dienstba-
rer Knecht aller Dinge und
Jedermann unterthan.**

*Nach der Seele wird er ein geistlicher, neuer
innerlicher Mensch genannt; nach dem
Fleisch und Blut wird er ein leiblicher, alter
und äußerlicher Mensch genannt.*

Dr. M. Luther 1520

Abb. Doppelseite: M. Luther u. A. Hitler auf den Titelseiten des Sonntagsblatts *Evangelium im Dritten Reich*. Nr. 45 und 46. Nov. 1933. (Quelle: PREHN 2017, 28)

Evangelium im Dritten Reich

Sonntagsblatt der Deutschen Christen

Herausgeber: Bischof Joachim Hoffenfelder, Berlin SW 61, Großbeerenstr. 64

JAHRGANG 2

BERLIN-SCHÖNEBERG, 12. NOVEMBER 1933

NUMMER 46



Zum 12. November

In der Geschichte der Völker gibt es Zeiten, in denen der Mensch, der sie durchlebt, den Atem anhält, Zeiten des Gerichts und der neuen Geburt.

Eine solche Zeit war für unser deutsches Volk die Zeit der Reformation. Sie erfüllte sich nicht als fortschrittliche Entwicklung, noch auch im Zeichen der Wiederholung und Nachahmung von irgend etwas, das je gewesen war.

Der Tag, da Martin Luther die 95 Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg schlug, war ein neuer Tag, von Luther selbst begriffen nicht als menschlicher Tag, sondern als ein Tag des Herrn aller Herrn und seines Christus. Das Bewußtsein, Gott will es, ließ ein menschliches Herz das Übermenschliche für ein ganzes Volk vollbringen.

An diesem 12. November ist das deutsche Volk und sein Schicksal von Gott auf die Waage gelegt. Jeder deutsche Mensch weiß um die Verantwortung. Es ist die Stunde einer neuen Geburt, da der Christusgeist am Einzelnen wie am ganzen Volke schaffte als der neue, läuternde Gotteswille. Ob wir es begreifen oder nicht begreifen, Gott ist es, der unser Ja will, der uns aus Zweifeln und Sorgen zu neuem Glauben, aus Untergang zu neuem Werden ruft.

Wer ist dazu berufen, diese tiefe Erkenntnis weiterzutragen, in Treue bis zum Tod ihr zu folgen, wenn nicht der Christ, vor dessen Auge der getreueste Helland steht, und in dessen Herz der erhabene Christus kraft und Geist gibt, die da Macht geben über die Dinge! Dr. G. R.



oben: Postkarte zum Deutschen Luthertag



deutschen Staates geschah dabei auch über die katholisch ausgerichtete Zentrumspartei.

Mit dem »Martin« im *Varus*-Bild wäre eben auch Martin Luther mitgemeint. Kann es sein, dass erst das Luthertum und der Protestantismus dem todesverachtenden germanisch-nationalen Herkunftsmythos zum Durchbruch verholfen haben? Plädiert die Malerei so? Und wollten die Kiefer-Interpreten dies nur nicht sehen? Oder produziert das Diagramm der Namen hier einen schönen Mehrwert, indem sich der Signifikant »Martin« nicht unter Kontrolle bringen lässt?

Und es blieb ja auch nicht bei den Wartburgfesten. Am 13. November 1933 propagierte der von Adolf Hitler persönlich bevollmächtigte preußische Reichsbischof der Deutschen evangelischen Kirche Ludwig Müller im Berliner Sportpalast die »Vollendung der deutschen Reformation im Dritten Reich« »im Geiste Martin Luthers«. (PREHN 2017, 29) Gemeint war damit das Bekenntnis, im NS-Regime diese »Vollendung« als gekommen zu sehen. Mit »Martin« wäre in diesem Deutungskampf also die theologisch »einigende Führerfigur« (EBD.) in der Genealogie des ewigen *Hermann-Mythos* mitvertreten.

Im Bild selbst ist nun zusätzlich das »n« bei »Martin« deutlich hervorgehoben, dicker und mit einem frisch eingetunkten Pinselweiß aufgemalt. Dieses phänomenologische Detail sollte hier wiederum eine eigenbedeutsame und bildimmanente Sinn dimension eröffnen. Aber was steckt in dem, was hier sehbar wird? Auffällig ist dabei, dass dieses »n« durch ein schräges Über- beziehungsweise Untereinander eine formale Beziehung zum »n« von »Stefan« unterhält. Sieht man diesen Hinweis rein formal, ergibt sich an den beiden Rücken der »n«'s entlang eine Schräge. Einerseits ist sie imaginär immer schon da und wird sicher in der Anschauung mitrealisiert. Aber andererseits ruft man sich diese Verbindung nicht ins Bewusstsein. Würde dies aber geschehen und würde noch zusätzlich »Rilke« einbezogen, dann würde der Blick nach unten abgleiten. Die imaginäre Schräge streifte dann genau das »Varus/Narus« »s«. Vom weißen »n« hinunter zum schwarzen »s« bestünde auf diesem Weg eine klare abstrakte Verbindung.

In figürlich-gegenständlichen Bildern wäre es ganz normal, diese Logik und den flächigen Zusammenhang

des Bildfelds auf diese Art und Weise zu untersuchen. Angeboten wäre mit dieser Formalabstimmung folgendes: Es wäre darüber nachzudenken, ob alle Namen links, die offensichtlich diese Schräge erst konstituieren, auch tatsächlich etwas verbinden könnte? Denn ausschließlich durch diese konstruierte Strecke nähme der isoliert dastehende Varus-Schriftzug überhaupt Kontakt zu anderen Namen auf. Auch wird so noch einmal ganz deutlich, wie sehr die Schriftzüge in der linken Bildhälfte von den vernetzten in der rechten eigentlich abgetrennt sind. Phänomenologisch stellt das Bild also klar, dass »Martin« und auch »Stefan« als eigenständig zu verstehen sind – isolierter und monadischer.

Martin Luther, Martin Heidegger und Stefan – nehmen wir an: Stefan George – sollen bildlogisch für sich wahrgenommen werden. Als charismatische Seher, Mahner und Verkünder; als exzentrische, halbmythische Figuren aus sich selbst heraus, definieren sie ihre Orte im Bild selber. Luthers berühmte Worte treffen auf das Selbstverständnis all dieser drei Führer zu; aber auch buchstäblich in Hinsicht auf ihre Platzierung auf der Werkoberfläche: »Hier stehe ich. Ich kann nicht anders.« Um Luther, Heidegger und George herrschte ein eigens stilisierter kirchlicher, philosophischer und literarischer »Führerkult«. (HEIN 1992, 118; zu George) Jeder war sein eigener *Hermann* mit eigenen Visionen von eigenen »neuen Reichen«.

Mit dem Feldherrn Varus verbindet sie dabei, dass auch sie ihre selbständigen Kohorten aufbrachten und ihre eigenen unbegangenen »Holzwege« einschlugen. Auf der anderen Bildhälfte dagegen finden sich die hingezogenen Synapsen, die den eigentlichen *Hermann-Mythos* verlängern und mediatisieren konnten. Heidegger, und vor ihm schon George, hatten noch versucht, den armen Friedrich Hölderlin aus diesen selbstzerstörerischen Achsen loszueisen und »auf die andere Seite« zu holen. Denn auch der später umnachtete »Seher« Hölderlin war für sie mehr ein schicksalhafter Künder als ein ideologischer Aktivist. Gleichwohl: Auch auf Hölderlin mag schon zugetroffen haben, was Uwe Hebekus in Hinblick auf George schrieb: Eine »politische Mobilisierung der ästhetischen Einbildungskraft« im Dienste des Totalitarismus war nichtsdestotrotz jederzeit anschlussfähig. Und in der Kunst Georges »lebt«, so Gottfried Benn, »ein Kommando«. (HEBEKUS 2009, 29)



... kirchliche, philosophische und »ästhetische Ermächtigung« (zu letzterer HEBEKUS 2009)

oben: Portrait St. George nach einer Studie von M. LECHTER zum Gemälde *Die Weihe am mystischen Quell*, 1901, Frontispiz.

»Ihr wisst nicht wer ich bin« (GEORGE)

Versteckt sich hinter »Stefan« am Ende Anselm?

»Stefan«, genauso wie »Rilke«, wurden bis zum Schluss nicht einbezogen, nicht wirklich entziffert und auch nicht in den Gesamtzusammenhang gestellt. Warum dies hier nicht geschehen ist, kann man sich fragen. Es gibt eine einfache Antwort. Hier sollen andere weiter denken und weitere Geschichtchen beisteuern. Diese liegen nach wie vor auf der Oberfläche des *Varus*-Bildes Und sie liegen für diejenigen auf der Hand, die sich dazu durchringen, einer diskursiven Phänomenologie zu folgen. »Stefan« ist wieder so ein intimer Vorname. Es wäre zuerst mit Stefan George zu beginnen. Es stünde an, ein dickes Brett zu bohren. Denn schon der Lyriker selbst hatte in einem Gedichttitel das lyrische Ich sagen lassen: »Ihr wisst nicht wer ich bin [...] nun naht das jahr, in dem ich meine neue form bestimme.« (GEORGE 1913, 9)



St. George (1868-1933)
Portrait: A. KIEFER; *Wege der Weltweisheit*,
1976/77, Ausschnitt

»Ich bin das opfer bin der stoss
ich bin die sicht und bin der
seher [...] ich bin das zeichen
bin der sinn«
(GEORGE 1913, 27. *Ich bin der
eine und bin beide*)



Bevor es phänomenologisch aber losginge, wären dabei einige Querverbindungen zu berücksichtigen. Etwa die, dass Stefan George den jungen Norbert von Hellingrath 1909 kennen und schätzen gelernt hatte. Über ihn erfuhr auch er erst von der Dichtkunst Hölderlins. Und die folgende Charakterisierung des Lyrikers George erinnert wiederum zurück an den Kleist'schen *Hermann*: Zum »Helden«, heißt es, werde der »Seher« George »nicht etwa durch den Sieg [seiner] Ideen, sondern dadurch, dass man diesen Ideen auch im Scheitern innerlich verhaftet bleibt«. (HEIN 1992, 114) Das Dichterische und das Heldische seien eins, so George. Mit dieser Auffassung sei aber zugleich auch der »apokalyptische[] Heroismus des *Dritten Reiches* in vollem Umfang antizipiert«. (MATTENKLOTT 1970, 226f.) Wer weiß?

Und dann wäre noch an manch anderes zu erinnern, was auch das Sendungsbewusstsein und die »geistigen Taten« dieses Ausnahmeautors betreffen. Aber das kann hier nicht mehr geschehen. Es seien nur noch einmal die folgenden öfter zitierten Verse aus der letzten Gedichtsammlung *Das Neue Reich* ins Gedächtnis gerufen. Wie sind sie zu verstehen?

»Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
 Vom nacken geschleudert die fesseln des fröners
 Nur spürt im geweide den hunger nach ehre:
 Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber
 Aufzucken der blutschein .. dann jagen auf wolken
 Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde
 Der schrecklichste schrecken der dritte der stürme:
 Der toten zurückkunft!

Wenn je dieses volk aus feigem erschlaffen
 Sein selber erinnert der kür und der sende:
 Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung
 Unsagbaren grauens .. dann heben sich hände
 Und münder ertönen zum preise der würde
 Dann flattert im frühwind mit wahrhaftem zeichen
 Die königsstandarte und grüsst sich verneigend
 Die Hehren . die Helden!« (GEORGE 1921c, 114)

Dieses Gedicht des »späten« George war bereits zusammen mit zwei weiteren »Gesängen« 1921 zum ersten Mal erschienen. Dass das erschlaffte feige Volk sich erst wieder seiner herausragenden welthistorischen Berufung erinnern müsse, klingt ganz nach dem befreienden Motivationsschub, den die Mitglieder der »konservativen Revolution« dem germanischen *Hermann* angedichtet hatten. Aber wenn man wirklich versuchen wollte, dieses Gedicht mit dem Mythos und mit Anselm Kiefers Werk in Verbindung zu bringen, würde es schnell komplexer werden.

Denn es wäre etwa zu berücksichtigen, worauf Helmuth Kiesel hingewiesen hatte. Für ihn war ein Gedicht Georges ein »Kolossalgemälde«. Und er hatte auch angeregt, vier Gedichte aus dem Band *Das Neue Reich* zu einem Zyklus zusammenzusehen, der ein »Triptychon mit



Predella« bilde. Und zwar nicht irgendein Triptychon, sondern eines, dass in Analogie zum *Isenheimer Altar* zu verstehen sei. (KIESEL 2016, 111f.) Dabei fungiere das oben zitierte Gedicht als diese Predella. Gemeint ist der meist hölzerne untere Altarsockel, auf dem sich oft eine Darstellung der Grablegung oder Beweinung Christi befindet.

M. GRÜNEWALD;
Isenheimer Altar, 1512-16)
 Detail,
 Grablegung
 /Beweinung;
 Predella.

Abb. nächste
 Seite: *Isenheimer Altar*,
 erste Schau-
 seite bzw.
 erstes Wandel-
 bild mit den
 festen Flügeln,
 Colmar.

(Foto: S.
 Hindriks)

Das »Zentralgedicht« in dieser Konstellation heißt *Der Krieg*. Es wurde selbständig schon 1917 das erste Mal publiziert. Als kolossales »Mittelgemälde« habe dieser lyrische Text die Position inne, die bei Grünewalds Altar das Mittelbild des gekreuzigten Jesus einnimmt. Darunter befände sich dann beim *Isenheimer Altar* in der Predella die Beweinungs- und/oder Grablegungszenen. Dementsprechend läge hier das schon zitierte Gedicht *Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande*«. Zwei weitere Gedichte²¹ bilden dann in dieser Analogie die Flügeltafeln des »Triptychons«. (EBD.) Bei Grünewald zeigen diese links den heiligen Sebastian und rechts den heiligen Antonius.



Nun lasse sich Georges Gedichtsenemble in seiner verräumlichten Anordnung ebenso als triptychonhaftes Ganzes betrachten. Ich bin mir nicht sicher, wie man auf den Gedanken kommen kann, dass diese vier lyrischen Texte »ein Triptychon im Sinne des *Isenheimer Altars* ergeben«. (EBD., 111) Aber es hat schon seinen Reiz, diesem gedichteten Hyperimage weiter nachzugehen.

²¹ *Der Dichter in Zeiten der Wirren* (1921a) und *Einem jungen Führer im ersten Weltkrieg* (1921b); Wiederabdruck GEORGE 1928, 35-45.

Einen schnellen und direkten Zugriff zum Nachlesen dieser lyrischen Texte bietet: <http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke/Das+Neue+Reich/Der+Dichter+in+Zeiten+der+Wirren>

Der Erfinder dieser Idee nimmt seine These dabei nicht einhundertprozentig genau. Er erklärt den Zusammenhang grob folgender Maßen: Hätte man alle vier Gedichte aufmerksam gelesen und analysiert – und würden sie in die entsprechende Platzierung gerückt – erhielte man eine Antwort auf die Frage, wie der ganze Schrecken des Ersten Weltkriegs in den Augen Stefan Georges überhaupt zu begreifen sei. Diese Antwort hätte nun eine zeitlich-räumliche Dimension, weil zuerst das Zentrum des Triptychons in den Blick käme. Hier nun also das »monumentale« *Krieg*-Gedicht. Wie die schonungslos dargestellte Kreuzigung des Gottessohns ist der Weltkrieg für »Stefan« eine grausame Passionsgeschichte »mit heilsgeschichtlicher Bedeutung«. (EBD., 113)

Das lyrische Ich, das hier auch über sich als Seher in der dritten Person spricht, verteilt »lob und fem«. Seine Befunde sind größtenteils »Strafgericht und Strafgedicht«. Sie enden mit einer »Totalverwerfung« des noch andauernden Weltkriegs, in dem »makelfrei[e]« »säfte« weiterhin sinnlos »verspritzt« werden«. (EBD., 128) »Die Verurteilung des Krieges, seiner Voraussetzungen und Formen«, sei dabei »rest- und rückhaltlos«. Sie erfolge in Form einer »hochpriesterlich-seherischen Verkündigung«. Erst ganz am Ende des Gedichts schwenke die Stimmung der entlarvenden Beschreibung von der Katastrophe, die der unheilige Weltkrieg ist, zum leisen »Ausdruck von Heilshoffnung«. (DERS., 2017)

Die beiden kürzeren flankierenden Gedichte, die die Seitenflügel darstellen, kommentieren nun das »Kolossalgemälde« *Der Krieg*. Sie spielen jetzt nach dem Weltkrieg. Und sie widmen sich einerseits dem »Dichter-Seher« in diesen wirren Zeiten und andererseits dem »nachwuchs«, das heißt denjenigen, die die vielen leidvollen Erfahrungen dieser Apokalypse schließlich überlebt haben. In beiden Texten hellt sich die »trübsal« auf. Es zeigen sich erste Perspektiven und der Ton wird heroisierender und beginnt in den letzten Strophen wieder, an die germanische Heldenepik zu erinnern. (EBD.)



oben: M. GRÜNEWALD; *Isenheimer Altar*, Mitteltafel. Detail: geschundener Leib Christi.

unten: A. KIEFER; *Varus*. Detail: geschundener Bildleib.



Der Dichter sieht sich hier bald in der prophetischen Funktion, »die Hoffnung auf künftiges Heil aufrechtzuerhalten« (DERS., 2016, 130).

Denn in »*lichterer zukunft*« werde ein

»*jung geschlecht das wieder mensch und ding
mit echten maassen misst*«,

die Wunden heilen und die Nation erneuern. (GEORGE 1921a, 41) Dazu bedarf es bei George aber auch eines neuen Führers. Und auf der zweiten Seitentafel des Poesie-Triptychons erfolgt sodann die Ansprache des lyrischen Ichs an einen geschlagen heimgekehrten, zuerst noch resignierten Offizier – an einen »*jungen Führer*«. Hier erhält der Trostsuchende die prophetische Botschaft, dass seine Leiden und Entbehrungen dennoch nicht umsonst gewesen seien. Vielmehr trage auch das Unheil noch einen höheren Sinn...

»*Sinn in dir selber*.

*Alles wozu du gediehst rühmliches ringen hindurch
Bleibt dir untilgbar bewahrt stärkt dich für künftig getös ..
Sieh [...]*« (GEORGE 1921b, 45)

Die Übertragung vom Altarbild zum Textbild verläuft also folgendermaßen: Erdrückende Not und Grausamkeit – das vollkommen Schockierende im Zentrum, sowohl bei Grünewald wie bei George: Kreuzigung und Weltkrieg, Geißelung und die Geißel des Krieges, die »abschreckende Qual«. Die Positionierung der beiden Heiligen – und »der starre Finger des weissagenden Täufers« (BAUCH 1952, 203) – und analog dazu die zwei Seitengedichte haben dann die Funktion, die im Mittelpunkt stehende absolute Erniedrigung des da hängenden Christus, beziehungsweise den katastrophalen Krieg in einem anderen, abgemilderten, Licht erscheinen zu lassen... in eine gewandelte Zukunft hinein. Das Endzeitliche wird durch die Seitenteile in eine Heilsvorsicht »aufgebrochen und aufgehoben«. (KIESEL 2016, 128f.)

Der heilige Antonius, von teuflischen Dämonen unerträglich gequält, widerstand im Gottvertrauen seinen Prüfungsleiden. Der heilige Sebastian, gemartert vom heidnischen römischen Kaiser Diokletian, hatte nicht aufgehört, sich im Martyrium zu Christus zu bekennen. Zudem befinden sich beim *Isenheimer Altar*, unausgeklappt und verdeckt, hinter der Kreuzigungsszene, die Darstellungen von *Maria Verkündigung* und *Christi Auferstehung*. Sie wurden später im Kirchenjahr, wenn die Passionszeit zu Ende gegangen war, wieder aufgeklappt. Aber über diese »vorausgesetzten gedanklichen Projektionsleistungen« (RIMMELE 2016, 41) verfügten die Zeitgenossen ohnehin.

Die grausame Kreuzigung war die Voraussetzung, um auf diesem Wege Erlösung zu erlangen. Sebastian und Antonius waren hier die Schutzheiligen der Kranken. Sie erscheinen im Bild als Standbilder auf Sockeln. Aber »sie haben Leben gewonnen. [...] Der nackte Körper Sebastians, tödlich durchbohrt, atmet Leben bis in die feinsten Rundungen und Tönungen der Haut.« (BAUCH 1955, 3) Dieser neue Atem weht auch in den flankierenden Gedichten des Lyrikers George.

Wie die Passionsgeschichte kann auch der große Weltkrieg als das »Untergangsdrama einer ›erkrankten‹ Welt« angesehen werden. Für George bildete er den ungewollten Ausgangspunkt einer epochalen Erneuerung«. (KIESEL 2016, 128ff.) Auf den Opfertod folgt vielleicht auch hier irgendwann Erlösung. Die, die sich hingaben, könnten dann wieder als die toten Kriegshelden beweint und für die Zukunft bewahrt werden...

»Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
[...] Der toten zurückkunft!«.

Es ist nicht unplausibel anzunehmen, Stefan George habe sein Gedichtsensemble tatsächlich nach dem Vorbild des *Isenheimer Altars* konzipiert. Schließlich hatte auch der Träger des Eisernen Kreuzes, der Vize-Feldwebel und Maschinengewehrschütze Otto Dix sein berühmtes Erste-Weltkrieg-Triptychon ebenfalls *Der Krieg* (1929/32) genannt. Und auch dieses Meisterwerk war nach dem *Isenheimer Altar* aufgebaut. (GOERIG-HERGOTT 2016)

Diese Überlegung hier mitzugehen, erfolgte aber auch nicht ganz ohne einen Hintergedanken. Das Ganze regt sehr dazu an, zu erkennen, dass das *Varus*-Bild ebenfalls wie ein Triptychon aufgebaut ist. So erhielt das Gemälde eine vielleicht abschließende semantische Ordnung. Anselm Kiefer hätte seinerseits mit dieser Bildordnung Georges Gedichts-Triptychon abgeformt. *Varus* wäre über diesen holzwegartigen Gedankengang ein Bildwerk, das sich folgendermaßen zum *Hermann-Mythos* verhalten würde: In der Mitte die Schrecken von Schlacht und Mythos. Rechts und links aber dessen Abmilderungen, Erneuerungen und Wendungen.

Es bietet sich bildveranlasst tatsächlich sogar an, das Mittelfeld dort von der rechten Seitentafel abgeteilt zu sehen, wo unten im Bild der Schriftzug »Hermann« endet und wo oben die Namen der Dichter beginnen. Im Mittelfeld herrscht der bedingungslose *Krieg* und der dunkel-klare, entartete Mythos von der immer neuen Bewährung im Gewitter des gnadenlosen Kampfes. Hier richtet sich auch Hermanns Gespenst in der Bildmitte als Schnee-Erscheinung wieder auf. Alle

Verletzungen und Blutspuren auf der Oberfläche betreffen in der Tat nur dieses monströse und zentrale Bildfeld.

Die Literaten befänden sich dagegen auf dem Seitenflügel. Es sind die Dichterfiguren in ihren je wirren Zeiten, die dem vergangenen Geschehen auf dem Schlachtfeld nachträglich Sinn einhauchten. Alleamt wären sie letztlich, wie bei George, die Verkünder einer Wiederaufrichtung und Erneuerung. Sie dichteten über den Krieg gegen die Römer und wandelten ihn auf ihre Weise ab, um ihren schweren Zeiten den Glauben zurückzugeben.

Kiefer verzeichnete auf seinem Bild vielleicht doch keine Genealogie des *Hermann-Mythos*, sondern beruft die großen Dichter, die den Mythos in ihren Arbeiten immer schon gedeutet haben. Ganz am Rande gehörte so auch von Schlieffen, Martin Ernst, dazu, wenn er einsam vor seinem *Hermanns-Grab* sinnierte. – Der rechte Bildflügel deutet das undargestellt gebliebene Gemetzel auf der Mitteltafel.

A. KIEFER; *Varus*.

Nun als »Triptychon« mit den eingezeichneten Trennungslinien, die das Werk hier in »Mittel- und Seiten-tafeln« teilen. Aufnahme vor grauen Wandhintergrund im van Abbe Museum; Originalhängung. (Foto: A.-K. Ziganki)



Wie man weiß, ließ George seinen Dichter, den er als Propheten sah, in diesem Zusammenhang einen »Herr[n] der Zukunft« und ein »Neue[s] Reich« ankündigen; einen Mann, der

*»[...] führt durch sturm und grausige signale
Des frührots seiner treuen schar zum werk
Des wachen tags und pflanzt das Neue Reich.
(GEORGE 1921a, 41)*

Auf der linken Bildseite ist die Trennung von Mittelfeld und linkem Bildflügel zunächst eher unübersichtlicher, da »Stefan« und »Martin« weit nach außen gerückt sind und weil der Name »Varus« die vertikale Teilung zu stören scheint. Stattdessen muss diese linke Seite aber

erst einmal nur spiegelsymmetrisch zur rechten gedacht werden. So ergibt sich dann das Maß des linken Flügels.

Auf dieser linken Bildseite – in Analogie zum heiligen Sebastian auf dem Altarwerk und in Analogie zu Georges dichterischer Ansprache an »einen jungen Führer« – stünden die enttäuschten Helden, deren Taten und Gedanken nicht umsonst gewesen sein sollen. Sie werden demnach noch gebraucht werden, um die Welt zu wandeln. Zu dieser Gruppe zählte sich wohl auch »Stefan« selbst. Und auch »Martin« dachte sicher ähnlich von sich. Georges Diagnose lautete, dass er gegenwärtig in einer »kranken« Zeit lebe, in der es immer mehr zum »Abfall von Mensch zu Larve« gekommen sei. (GEORGE 1917, 29)

Heidegger sprach bekanntlich von einer Zeit der »Seinsvergessenheit« und »Seinsverlassenheit«. In diesem Stadium hat sich der Mensch – das denkend ins Dasein geworfene und sich daraus erst neu entwerfende Selbst – ins selbstlose und nur durchschnittliche »Man« »davongeschlichen«. »Man« tut dies und das, ohne aber wirklich »Man-selbst« zu sein. (HEIDEGGER 1936, 70ff./1927, 127ff.) Man ist von einer Art Bewusstlosigkeit beherrscht und betäubt.

George hatte in seinem Kriegsgedicht vorher schon sein lyrisches Ich wieder nach dem großen »Mann«, mit zwei »nn«, Ausschau halten lassen:

*»Wo zeigt der Mann sich der vertritt? das Wort
Das einzig gilt fürs spätere gericht?«* (GEORGE 1917, 31)

»Stefan«, wie auch »Martin« hielten die gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit für ein Geschick und ein Verhängnis. Ob es sich noch einmal würde wenden lassen, blieb für sie dabei im Dunklen. Für beide spielten im Gegensatz dazu aber Hölderlins Dichtung und die griechische Antike eine entscheidende Rolle bei ihrer Standortbestimmung.

»Stefan« hatte nun also in seinem Gedichts-Triptychon tatsächlich, bildlich gesprochen, einen neuen Führer vorausgesehen, der das »Neue Reich« »pflanzte«. Wie soll dies verstanden werden? Vereinnahmend? Oder doch ganz anders? Einerseits stehe nun »einer Anwendung dieser Verse auf Adolf Hitler nichts im Wege«. Das ändere aber andererseits dementsgegen »nichts daran, dass die mythopolitischen Konstruktionen des George-Kreises eine andere Lektüre« nahelegen. Diejenige nämlich, dass stattdessen damit ganz im Gegenteil »ein neuer Cäsar oder Napoleon« gemeint gewesen war, der stattdessen den »schöpferischen Geist der Antike« zurückgebracht »und damit ein neues geistiges Reich begründet« hätte. (OSTERKAMP 2010, 290)

Letztendlich stimmt es, dass man die Gedichte viel eher »als poetische Gebilde zu lesen« hat. Als solche bleiben die Aussagen der fiktiven lyrischen Ichs und der anderen Sprecher vieldeutig, vage und unbestimmt. (EBD., 18ff.) Doch das ist nicht ganz der Punkt hier. Es geht ja schließlich um den linken Flügel des Bild-und-Text-Triptychons. Hier warten also die enttäuschten Helden auf ihre Wiederverwertung in einer neu anbrechenden Zeit. Im *Varus*-Bild warten dort nun also ganz groß geschrieben »Stefan« und »Martin«. Und jetzt wird auch noch einmal klarer, warum sich auf dieser Seite auch »Königin Luise« eingefunden hat. Auch sie wird so bildbestimmt als eine Hoffnungsträgerin aufgerufen.

Man stelle sich die ganze Abfolge noch einmal vor Augen: George schrieb vier Gedichte und ordnete sie vor seinem geistigen Auge nach der Logik des *Isenheimer Altars*. Anselm Kiefer malte seinen *Varus* nach den Kompositionsregeln eines Triptychons und nach der semantischen Aufteilung, die er bei George vorgefunden haben mag: Im Mittelfeld: Krieg und Verheerung, »abschreckende Qual«. Rechts die Ansätze zur Verkündung von Erneuerung durch die Dichter. Links: diejenigen, die das *Varus*-Bild als die übrig gebliebenen geistigen Leitfiguren präsentieren will. Diese sollen überlebt haben und deren Denken soll in einer neuen Zeit nicht umsonst gewesen sein.

Wir vor dem *Varus*-Bild, wir, die wir das Werk in der Anschauung immer von Neuem »aufstellen« sollen, damit es uns zum Ereignis wird – wir sind die Nachkommen, die zu »Martin und »Stefan« hochsehen, wenn wir vor der Arbeit Kiefers stehen.

In dieser Werklogik wäre »Stefan« der wichtigste Name auf dem ganzen Bildfeld. Dieser Dichter präfigurierte lyrisch Kiefers Bildarchitektur für *Varus*. Er lieferte den Aufbau und das Kompositionsschema für das monumentale Ölgemälde. Damit würde die ganze Anlage des Bildes in einem anderen Licht erscheinen. »Stefan«, »Martin« und die Maria »Luise« wären demnach positive Charaktere, die aus Sicht des Bildaufbaus immer noch in eine erneuerte Zukunft, jenseits es verhängnisvollen Mythos, führen könnten. Deshalb duzt Kiefers Arbeit die beiden Herren auch, wie man es mit guten Freunden tut. Sie werden gemocht, an sie kann man sich in der Not noch wenden.

Was für George der »unheilige Krieg« war, ist für Kiefer der *Hermann-Mythos*. In beiden Fällen handelt es sich um unabwendbare Leidenswege. Aber die Dichter und Führer an den Seitenflügeln haben diesen Weg nicht einfach geebnet. Sie sind ihm auch nicht gefolgt und sie wurden nicht einfach nur vereinnahmt. Sie haben je in die Zukunft gedacht, hin zu einer »geistesgeschichtlichen Umwälzung«. (KIESEL 2016, 119, 130).

In diesem Verständnis der Bildanordnung lägen nun unten »Hermann« und »Tusnelda« gemeinsam mit »Varus« an Stelle der Predella – »der flach und groß gebreiteten Totenklage«. (BAUCH 1955, 3)

In diesem Fall sähe es so aus, als wäre ihre Feindschaft aufgehoben. Sie erschienen nun selber allesamt als Opfer. Die überlebenden Nachkommen, wir, erkennen »in lichterer zukunft« die falsche schwarz-weiß Malerei in den Namen und

– »wenn einst [wir uns, js] gereinigt von schande –
» [...]dann jagen auf wolken [...]
Der toten zurückkunft!

... dann kehren die drei Namen der Toten im Sturm wieder ins Gedächtnis. Nun sind sie alle zu beweinen. Der Konsul Varus, der sich auf dem Schlachtfeld selbst das Leben nehmen musste. Seine Legionen, deren Vernichtung schon Kaiser Augustus betrauert hatte. Tusnelda, die später doch noch als Sklavin Roms geendet hatte und sich auch dort erdolcht haben soll. Und Hermann, der Jahre später in einer Intrige von den eigenen Germanen hinterhältig vergiftet worden war.

Der »Stefan«, der hier im Bild weit oben steht, könnte auch »Anselm« heißen. Wenn Anselm Kiefer seinen *Varus* nach Georges semantischer Gedichtslogik und nach der des *Isenheimer Altars* aufgebaut hat, dann ist »Stefan« zugleich ein verstecktes Synonym für den Maler. »Stefan« steht stellvertretend dafür, wie Anselm sein eigenes Bild konzipierte – als eine in Aussicht gestellte Heilung von der kranken Welt des *Hermann-Mythos*.

Heilung vom Mythos durch den ›Meisterschüler‹?

Und eines ist in diesem Zusammenhang auch nicht ganz außer Acht zu lassen, wenn jetzt das *Varus*-Bild mit Blick auf den *Isenheimer Altar* gesehen wird. Das Klapp-Triptychon befand sich in der Kapelle eines Spitals im Elsass. Kranke, die zur Behandlung und Therapie von den Antoniter-Mönchen aufgenommen worden waren, wurden vor diesen mächtigen Altar geführt. Vielleicht in der Hoffnung, das Bild, das auch den Schutzheiligen des Ordens, den heiligen Antonius in eine spirituelle Mitwesenheit heraufbeschwor, würde ein Heilwunder an den Leidenden wirken. Oder aber das Bildwerk würde in der Betrachtung zumindest geistlichen Trost spenden. Denn schließlich sollte das gewaltige Tafelbild ein »die Zeit überbrückendes, zur eigenen Erlö-

sung führendes Mitleiden« ermöglichen. Diese meditative Nachfolge sollte dann letztlich zum Mysterium der eigenen »Mitauferstehung führen«. (RIMMELE 2016, 23) Insofern hätte von dem *Isenheimer Altar* sowohl medizinische Gesundung durch wundersame und übersinnliche Fernheilung als auch Seelenheil in einer paradiesischen Zukunft im Jenseits ausgehen können.

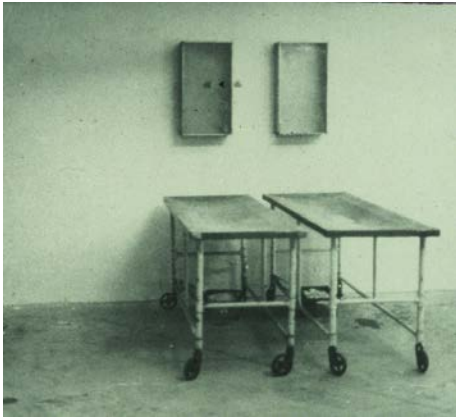
Während seines Kunststudiums war Anselm Kiefer zuletzt so etwas wie ein »Meisterschüler« in der Beuys-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf gewesen – während der letzten zwei »Ausbildungsjahre« von 1970-72. (KUNI 2006b, 3) Vier Jahre später malte er dann *Varus*. Und genau im gleichen Jahr, im Februar 1976, installierte auch sein Lehrer Joseph Beuys seine damals hoch umstrittene Arbeit *Zeige deine Wunde* zum ersten Mal in der Transitzone einer Fußgängerunterführung an der Maximilianstrasse mitten in München.

Professor Beuys konnte sich dabei bestens mit der in Aussicht gestellten heilenden Wirkung aus, die Kunst auf den sozialen Organismus ausüben könnte. Diese Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst als Pharmakon war dem jungen Kiefer von daher also wohl bekannt.

Die beiden alten ausrangierten Leichenbahnen, die einen Großteil des Environments ausmachten, hatte Beuys aus einem pathologischen Institut an Land gezogen. Unter diesen waren zwei mit Fett gefüllte Blechkästen aufgestellt worden. Ergänzt durch Reagenzgläser, Thermometer und je eine Injektionsspritze. Die Patienten fehlen

allerdings ganz. Und es wird gemeinhin angenommen, dass wir Traumatisierten es sind, auf die dieses schamanistische Notlazarett immer noch wartet. Nicht umsonst lautet der Appell bis heute: »Zeige deine Wunde«.

Kunst – praktiziert als »individuelle Mythologie« (SZEE-MANN 1972), das heißt als individuelle Bedeutungssetzung, als subjektive immer wiederholte Eigenerzählung – eine sol-



oben: J. BEUYS; *Zeige deine Wunde*, (Installation 1976) Details u.a. mit zwei Bahnen, 84 x 200 x 60 cm, Fett, Fieberthermometer und Injektionsspritze, Lenbachhaus, München

unten: J. BEUYS und die Medizin, Buch, 24 x 21,5 x 2 cm. Multiple 1981/83, Ausschnitt



che Kunst kann die verdrängten Deformationen, Verletzungen und Grausamkeiten, die die vergangenen Katastrophengeschichten des 20. Jahrhunderts über die Menschheit gebracht haben, kurieren. Sie kann ein Holzweg sein, der herausführt. – Möglicher Weise jedenfalls. Ein Kunstwerk als eine quasi medizinisch-therapeutische Heildosis zu begreifen, ist besser als auf ästhetische Erziehung aufbauen zu wollen oder auf unmittelbare Direktwirkung zu setzen. Der Künstler als alternativer Mediziner und die künstlerische Arbeit als fein abgestimmtes Therapeutikum – Anselm Kiefer war dies also durch seinen Lehrer geläufig als er daran ging, seinen *Varus* zu malen.

Die Akteure im Bild befeuerten ganz sicher den *Hermann-Mythos*. Ebenso wie sie danach auch selber von ihm missbraucht worden sind. Geht man aber von George und dem *Isenheimer Altar* aus, basiert *Varus* auf einem komplex aufgebauten Triptychon. In diesem Fall der Fälle könnte von den Anwesenden auf den Seitentafeln genauso gut aber auch eine Genesung vom *Hermann-Mythos* ausgehen. Schließlich war es wiederum Jacques Derrida, der schon auf Folgendes aufmerksam gemacht hatte: Der Begriff *pharmakon* bedeutete sowohl »Gift«, »Droge« oder »Zaubertrank« als auch zugleich heilsame »Gabe«, Arznei und »Heilmittel«. Beide Bedeutungen waren ursprünglich einmal ununterscheidbar. (DERRIDA 1972a, 80)

und nun noch ein paar leere Zeilen für »... Rilke«

Hier wurde nun ganz am Ende ein bisschen Freiraum für einige eigene Stichworte gelassen. Etwas Platz zur Fortsetzung und für flüchtig assoziierte Notizen zu »Rilke«. Diese wenigen Zeilen sind für die Leser schon vorbereitet. Ein Anfang ist gemacht...

»Lassen Sie ein paar Zeilen frei in Ihrem Heft.« (KIEFER 1990, 48)



Rainer Maria Rilke
(1875-1926)
Portrait: A. KIEFER;
Wege der Weltweisheit, 1976/77, Ausschnitt

Bedauern darüber aus, dass Rilkes Rolle in dem Ganzen leider nun überhaupt nicht behandelt worden wäre. Es hätte doch wenigstens einen einzigen Hinweis geben sollen.

Da dies nun aber offensichtlich ausgeblieben war, hatte meine Lektorin nicht nur dankenswerter Weise die Fehler im Text behoben. Sondern sie hatte auch vorsorglich in dieser Angelegenheit insgeheim schon Abhilfe geschaffen und die »Rilke«-Sache selbst in die Hand und ins Visier genommen. Ein Stück weit hatte sie sich also vom gelesenen Text anstecken lassen. Sie hatte *Varus* gut angeschaut, um selber zu erfahren, was sehbar werden könnte. Und sie entpupp-te sich in der Folge obendrein als ausgesprochen versierte Phänomenologin. Denn in den Blick geraten war ihr ein auffälliger senkrechter dicker schwarzer Teer-Strich im linken Bildfeld, der so gar nicht zu einem eindeutigen Abbild eines Baumstamms werden wollte. Vielmehr erscheint er deutlich herausgehoben.



*»Der einzige Baum
schreit ihn an: Mann!
Und er schaut: [...]«.*
(RILKE 1906, 17)

Und genau auf diesem schwarzen Etwas steht mittig im klaren Weiß ganz klein der Name »Rilke«. Man muss dazu vielleicht wissen, dass es eine kurze Erzählung Rilkes gibt, die von einem gewissen Christoph Rilke von Langenau handelt. Dieser Christoph Rilke war ein junger Kavallerist, der 1663 im Krieg gegen die Türken, »die heidnischen Hunde« (EBD., 33), in Ungarn gefallen war. – Meine Gesprächspartnerin hatte an diesem Abend das schmale Rilke-Büchlein, in weiser Voraussicht, natürlich schon bei sich.

Sie lieb mir den Text, aber nicht ohne vorher ihr aufschlussreiches Sehexperiment anzusprechen. Wie noch nach-

zulesen sein wird, handelte es sich bei Christoph Rilke um den Fähnrich – den *Cornet* – der Kompanie eines kaiserlich-österreichischen »Regiments zu Ross«. Die kurze Erzählung ist eine »Weise von Liebe und Tod« dieses achtzehn-jährigen Adligen. (DERS.) Am Ende wirft sich der verführte pubertierende Protagonist nach einer traum- und rauschhaften Liebesnacht mit einer Gräfin ganz heroisch, aber vollkommen sinnlos, mit seiner brennenden ›heiligen‹ Standarte in Händen einer Übernacht von Türken entgegen – was er prompt mit seinem Leben bezahlt.

Könnte also die eigenlogische Phänomenwelt im *Varus*-Bild etwas mit dieser Erzählung zu tun haben? Und zwar dann, wenn der herausstechende schwarze Farbstrich nicht nur als Baumstamm, sondern zugleich als Fahnenstange wahrgenommen wird? Dies würde allerdings nur dann Sinn machen, wenn in der Folge oben auch eine Truppenfahne wehen würde. Einmal darauf gekommen, fallen noch einmal die deutlichen Farbunterschiede im linken oberen Bildfeld auf. Bisher galt die Aufmerksamkeit für diese Situation ausschließlich der unausgemalten Ecke. Nun aber kommt dieser Farbrand als Oberkante einer Fahne in Betracht. So einmal aufmerksam geworden, lässt sich der



Umriss eines Banners an den Unterschieden der Farbkontur als helleres Feld im Bild gut ausmachen. Wir beließen es bei diesem Hinweis, den ich nun doch aufzunehmen versprach.

Der im Bild aufgezeichnete Name »Rilke« wäre demnach also doppelwertig. Liest man den ganzen Schriftzug in einem, »Rainer Maria Rilke«, steht dort der Name eines bedeutenden deutschen Literaten des frühen 20. Jahrhunderts. Sieht man aber mit, dass auf der ›Fahnenstange‹ – dem verbrannten Holzstamm – isoliert nur »Rilke« erscheint, hat man den Vornamen des jugendlichen Fahnenträgers, von dem der Autor Rilke in seinem sentimentalen Prosagedicht geschrieben hatte. *Varus* würde auf diese Weise also sogar ganz konkret angeben, welcher Rilke-Text hier genau zu konsultieren ist: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*.

Es war der frühe Morgen des 10. November 1914 als schlecht ausgebildete »junge« Reichswehr-Regimenter der 6. Reservedivision einige Kilometer westlich von dem belgischen Ort Langemarck einen Angriff gegen die französischen Linien vortrugen. Diese Reservetruppen bestanden aus Schülern und Studenten, die sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatten. (Dazu kamen ungediente ältere Männer der »Ersatzreserve«, was dann aber in den offiziellen Darstellungen stets

unterschlagen wurde.) Das Gefecht entwickelte sich umgehend zum Desaster. Bei dem Versuch, eine Hügelkette einzunehmen, wurden die jungen Männer einfach reihenweise niedergemäht. Die Oberste Heeresleitung verstand es aber, diesen katastrophalen Fehlschlag einen Tag später propagandistisch als heldenhaften »Opfergang der deutschen Jugend« zu inszenieren. Diese habe »zu kämpfen und zu sterben verstanden«. (WANDE 2014/ *Deutsche Tageszeitung*, 11. Nov. 1915)

Überliefert ist dieser sinnlose »Opfergang« seit dem auch als der sogenannte *Langemarck-Mythos*. Angeblich hatten die hier verherrlichten jugendlichen Kriegsfreiwilligen in ihrem Phantasma auch noch Rilkes vorbildliches Büchlein vom Fahnenträger – den *Cornet* – im Tornister.

Der Autor hatte, vielleicht nur aus Versehen, ein hochverehrtes Kultbuch mit einer identifikationsstiftenden Vorbildfigur für die kriegsbegeisterten Deutschen verfasst. Rückblickend sah er im Krieg dann aber kurze Zeit später doch ein »Monstrum«, das »Gespenst«, eine »Ausdünstung aus dem Menschensumpf«. (RILKE 1915)

In Rilkes *Cornet*-Erzählung rückten die Türken ganz überraschend des Nachts gegen ein Schloss vor und zündeten es daraufhin an. Sie überrumpelten dort das nächtigende Regiment, das im entstandenen Chaos durcheinanderrannte.

»Und mit zerrissenem Schlaf drängen sich alle, halb Eisen halb nackt, von Zimmer zu Zimmer, von Trakt zu Trakt und suchen die Treppe.

Und mit verschlagenem Atem stammeln Hörner im Hof: Sammeln, Sammeln!

Und bebende Trommeln.

Aber die Fahne ist nicht dabei.

Rufe: Cornet!

Rasende Pferd, Gebet, Geschrei, Flüche: Cornet!

Eisen an Eisen, Befehl und Signal;

Stille: Cornet!

Und noch einmal: Cornet!

Und heraus mit der brausenden Reiterei.

Aber die Fahne ist nicht dabei.«

(RILKE 1906, 30f.)



oben: Th. GÉRICAULT; *Floß der Medusa*. Detail: Toter mit Tornister und Totenkopf im Wasser.

darunter: Kiefer; *Varus*. Details. Ein Gespenst im Schneesumpf und ein »Masken-Gesicht« neben der »Fahne«.



Das Einfinden des Cornet Rilke bei der Truppe verzögerte sich, weil er im Turmzimmer noch mit der Gräfin inniglich eins war. Pflichtbewusst hastete er dann aber zurück zur Fahne, opferte die neue Geliebte den Flammen, tauschte damit das Objekt seines Begehrens symbolisch gegen die fetischisierte Fahne zurück und stieß so zur bedrängten Männergemeinschaft dazu. (MANDIC 2008, 193f., 201) Wie schon bei Kleists *Hermannsschlacht* gesehen, stellt auch Rilke modellhaft und schrittweise die Konstruktion von Gemeinschaftsidentität radikal aus. Was bei Kleist die zerstückelte Jungfrau Hally war, ist bei Rilke die im brennenden Schloss zurückgelassene Gräfin.

So sprang der Bannerträger also doch noch seinen Kameraden bei, die er mit der Regimentsfahne doch leiten sollte:

*»Und da kommt auch die Fahne wieder zu sich, und niemals war sie so königlich; und jetzt sehn sie sie alle, fern voran, und erkennen den hellen, helmlosen Mann und erkennen die Fahne...
Aber da fängt sie zu scheinen an, wirft sich hinaus und wird groß und rot...*

Da brennt ihre Fahne mitten im Feind, und sie jagen ihr nach.

Der von Langenau ist tief im Feind, aber ganz allein. Der Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht, und er hält, mitten drin, unter seiner langsam verlodernden Fahne.

Langsam, fast nachdenklich schaut er um sich.

Es ist viel Fremdes, Buntes um ihn. Gärten denkt er und lächelt. Aber da fühlt er dass Augen ihn halten und erkennt Männer und weiß, dass es die heidnischen Hunde sind –: und wirft sein Pferd mitten hinein.

Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst.

(RILKE 1906, 32f.)

Der »Akt der Selbstopferung« ist zugleich ein »ästhetisches Ereignis«. Der Betroffene wie auch der Leser erfahren eine besondere »sinnliche Wahrnehmung«. (MANDIC 2008, 198f.) Man könnte auch sagen: Der ideologisch glorifizierte Opfertod findet nicht nur auf der Handlungsebene statt. Er drückt sich auch darin aus, in welcher ästhetischen Bildern die Todesszene gedichtet ist. Dieser Christoph Rilke sieht im Moment seiner Tötung bunte »Gärten«. Der freiwillige Opfertod als ein ästhetischer Genuss. »Fest« und »Wasserkunst« – das eigene Martyrium als »Gartenparty« und »die sprunghafte Verschränkung von Kriegserlebnis und [Spring-]Brunnenromantik« mit Wasserstrahlen. Es

handelt sich hier keineswegs um eine (nachträgliche) »Ästhetisierung der Gewalt«. Soviel ist klar. (EBD.) Die Dichtung selbst schafft hier für den soldatischen Leser des *Cornet* überhaupt erst die Voraussetzungen, den bevorstehenden eigenen realen Tod auf dem Schlachtfeld in der Vorstellung mit so etwas wie Verheißung, Erfüllung, Quell und sogar (Neu-)Schöpfung verbinden zu können. Für all dies steht metaphorisch die »Wasserkunst«, der Brunnen im Garten, den Christoph Rilke im letzten Moment zu sehen glaubte.

Dem *Hermann-Mythos* kann dies nur Recht sein. Und Adolf Hitler persönlich gedachte am 1. Juli 1940 auf dem Soldatenfriedhof Langemarck-Poelkapelle der jungen deutschen Krieger, die dort mit Rilkes *Cornet* im Sturmgepäck ihr Leben gegeben haben sollen.

Möglich, dass sich so der Name »Rilke« im Bild zu erklären beginnt. Aber damit alleine ist noch nicht der konkrete visuelle Phänomenzustand im Bild selbst mitberücksichtigt. Denn in *Varus* ist die malerische Argumentationslage ganz anscheinend noch einmal eine andere. »Rilke« – sowohl die erzählte Figur wie auch der Verfasser des Textes – befindet sich nicht nur auf dem linken Flügel des dreigeteilten Werks – des ›Triptychons‹, das *Varus* sein könnte. Und »Rilke« befindet sich auch nicht nur in direkter guter Gesellschaft zur »Königin Luise«. Sondern zudem wäre insbesondere noch zu beachten, was in diesem Fall auf dem ›Fahnen-Banner‹ zu sehen ist: Dort, hoch oben, wehen die Namenszüge »Stefan« und »Martin« über das Farbfeld.

In diesem Sinne würde der Name des Autors und Bannerträgers, »Rilke«, auf dem dicken schwarzen Farbstrich platziert, den Baumstamm –wie gesagt – zu einer verbrannten Fahnenstange umgewidmet haben. Der hellere Bildgrund oben würde sich damit zur Regimentsfahne transformieren, die George und Heidegger (Luther) im Wappen führt. – Die Namen derjenigen, die noch gebraucht werden in späteren Zeiten, wenn der Albraum des Mythos abebbt. Das war die Logik des ›Triptychons‹ gewesen.

Die sinnliche Anschauung und Gegenwart der Fahne im Bild beträfe mich als Betrachter in besonderem Maße. Als bedeutungsträchtiges materielles »Medium der kollektiven Imagination« gibt eine solche Standarte in der »Situation existentieller Bedrängnis« den Beteiligten Bindung und Rückhalt. Sie stiftet Identität, erinnert mich an meine Herkunft. Sie dient so der »affirmativen Selbstvergewisserung«. (MANDIC 2008, 193ff.) In ihrem umkämpften Umraum scharf, konstituiert und verortet sich eine Gemeinschaft von Neuem.

Wofür steht die Fahne dann also hier im Bild? Die Vornamen auf dem Banner – zeigen sie also tatsächlich die eigentlichen Leitfiguren

und Fluchtpunkte im *Varus*-Bild? Nimmt man das Gemalte in seiner Eigenbedeutsamkeit ernst, ist es genau so! Man könnte sich dem nicht länger verschließen. Aber warum sollte es so sein?

Was wäre, wenn dieser Aufruf zur Versammlung unter dem Banner nicht militärisch aufzufassen wäre? Stattdessen sollte er, mit Heidegger gedacht, als ein »behüteter« »Aufenthalt« begriffen werden. In den Focus tritt dann aber eine ursprüngliche, »anfänglichere« humanistische Ethik; oder besser gesagt: die »Einberufung« unter eine »wahre« ethisch-moralische Gesinnung – unter ein echtes »Ethos« vielleicht? – und dies ausgerechnet mit »Martin«. *Varus* hebt »Martin« (und »Stefan«) aufs Banner. So will es das Bild, ob wir es wollen oder nicht...

... »wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande«
(GEORGE 1921c, 144)

»anfänglicher« »Humanismus« gegen einen falschen – Heideggers Brief

»Der Humanismus fragt bei der Bestimmung der Menschlichkeit des Menschen nicht nur nach dem Bezug des Seins zum Menschenwesen. Der Humanismus verhindert sogar diese Frage, da er sie auf Grund seiner Herkunft aus der Metaphysik weder kennt noch versteht.«
(EBD., 321)

»*Ek-sistenz*«
griech.: *ek-stasis*
hinausstehen
... ins Sein.
»... das ekstatische Wesen des Menschen...« (EBD., 325)

Schreiben wir uns »Martin« auf die Fahne. Nehmen wir Heideggers Standpunkt einen Augenblick lang auf und erinnern wir uns daran, was er in Hinblick auf Hölderlin über Friedrich Schiller gesagt hatte. Hölderlin gehöre nämlich – im vollkommenen Gegensatz zu Schiller, Goethe und wie sie alle heißen – »nicht in den ›Humanismus‹, und zwar deshalb, weil er [Hölderlin js.] das Geschick des Wesens des Menschen anfänglicher denkt, als dieser ›Humanismus‹ es vermag«. Denn der ›Humanismus‹ selbst »gründe [] entweder in einer Metaphysik oder er macht sich selbst zum Gegenstand einer solchen«. (HEIDEGGER 1946, 320f.) Heideggers Kritik an dem, was ideengeschichtlich immer wieder als »Humanismus« bezeichnet wird, ist ein Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fundamental.

Alle »Humanismen«, von der platonisch-aristotelischen Antike bis heute, bestimmen die »Menschlichkeit des Menschen« prinzipiell falsch. Das liege im Grunde daran, dass stets immer nur versucht worden sei, das »Wesen des Menschen« *von außen*, sozusagen objektiv, zu bestimmen. Dabei sei es stets unterlassen worden, das Ausschlaggebende im Menschsein, die eigentliche »humanitas«, aus der »Ek-sistenz« selbst heraus zu denken. Denn das Wesen des Menschen sei nun einmal sein unhintergebares »In-der-Welt-sein«. Nur von diesem Innen, dem inneren der »Ek-sistenz,

der »Zugehörigkeit zum Sein«, könne »das Wesen der Humanitas« überhaupt gedacht werden. (EBD., 324f., 349, 358) Stattdessen sei der europäische »Humanismus« aber immer schon metaphysisch. Das soll, mit Jacques Derrida etwas reformuliert, Folgendes heißen: Der sogenannte »Humanismus« ist nichts als die Gesamtheit einer kulturellen Konstruktion, die die Menschlichkeit des Menschen immer schon unter vorausgesetzten Wertbestimmungen, historischen Paradigmen, einer unhinterfragten philosophischen Axiomatik bestimmt und organisiert hat – theologisch, aufklärerisch, vernünftig, idealistisch, marxistisch und so weiter. Unter verschleierte[n] Vorannahmen also, die nur vortäuschen, ihre jeweiligen Voraus-Setzungen seien unproblematisch und »natürlich«.

Damit steht der Vorwurf wieder im Raum, der Schiller hier im Zusammenhang mit der *Ästhetischen Erziehung* schon einmal angelastet worden ist. Diesmal so formuliert: »Humanismus« sei nichts als eine gescheiterte »Menschenformung durch die Schrift [die Malerei, js]«. (SLOTTERDIJK 1999, 58)

Die Abrechnung mit dem »Humanismus« beinhaltet auf der anderen Seite der Medaille noch etwas Weiteres. Der »Humanismus« konnte die barbarisch-inhumanen Katastrophengeschichten der europäischen Zivilisation nicht verhindern, sondern hat sie vielleicht sogar begünstigt. »Dialektik der Aufklärung« nannten dies Adorno und Horkheimer etwa. Aufklärung und Mythologie, Vernunft und Irrationalismus, Erziehung und »Enthemmung« gingen demnach im Gleichschritt und Hand in Hand. Schon deshalb ist der »Humanismus« kein Humanismus und seine ethischen Implikationen haben sich von selber ad absurdum geführt. Vielleicht sollten wir also aufhören, von moralischen Imperativen, Gesetzen und Regeln, von normativ-ideologischen Menschenbildern und all dem auszugehen. Auch wenn Heideggers Denkalternativen »heute vollends anachronistisch zu sein scheinen, so behalten sie doch das Verdienst, dass sie unbeschadet ihrer Peinlichkeit und ihrer linkischen Außerordentlichkeit die Epochenfrage artikuliert haben: Was zähmt noch die Menschen, wenn der Humanismus als Schule der Menschengzähmung scheitert?« (EBD., 31f.) – und wenn die Geschichte des grausamen *Hermann-Mythos* nicht vergessen werden kann und darf. Wer oder was? Ein »anfänglicher« Humanismus!?

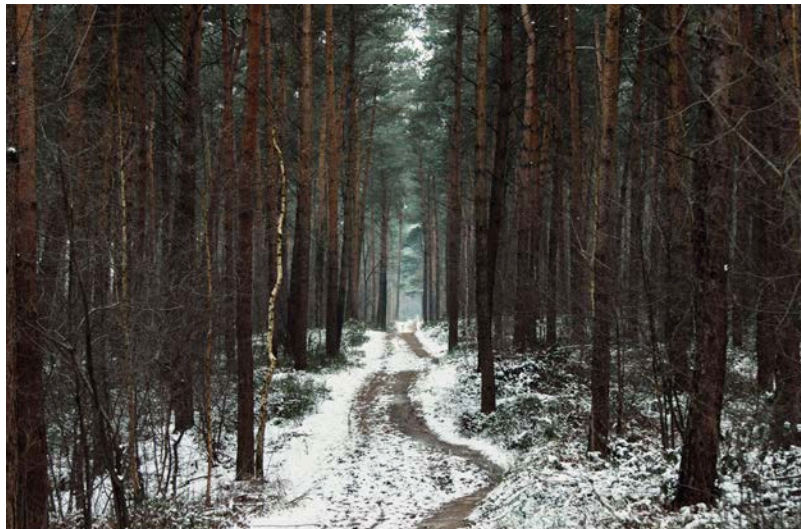
Man halte sich getreu an das von Heidegger Gedachte. Die besonnene »Besinnung« auf die »Ek-sistenz« des Menschen in der Welt ist »in sich schon die ursprüngliche Ethik«. (HEIDEGGER 1946, 356) Und zwar insofern, als ein »Stehenbleiben in Endfiguren des besinnlichen Denkens« weder »theoretisch« ist noch »praktisch« wird. Es »geleitet« nur... (SLOTTERDIJK, 1999, 32 / HEIDEGGER 1946, 358f.)

»Angesichts solcher ungeheurer Verwerfungen und Verkehren lag es nahe, die Frage nach dem Grund der Menschzähmung und Menschenbildung neu zu stellen.« (SLOTTERDIJK zu Heideggers Brief, 1999, 31)

Ein kurzer Nachgang:
Der »wirkliche« Weg (als Fotografie)

Ganz zuletzt bleibt noch kurz zu erwähnen, dass die Fotografin Nadja Jacke erst vor Kurzen in ihrer Serie *Wildes Ostwestfalen* einen Waldweg fotografiert hat, der parallel zum sogenannten *Hermannsweg* durch den Teutoburger Wald verläuft. Betrachtet man diese Fotografie, ist die Ähnlichkeit zu dem Waldpfad, den Anselm Kiefer darstellte, nicht zu übersehen. Diese Fotografie kann natürlich unmöglich Kiefers Vorlage gewesen sein. Eher könnte es umgekehrt der Fall sein, dass Jacke das berühmte Werk Kiefers ihrerseits kannte und eine Fotografie »nach *Varus*« schoss. Wie auch immer. Was sich aber zeigt, ist, dass das Monumentalgemälde so oder so wahrscheinlich sogar in der Tat nach einer Vorlage entstanden sein müsste. Bekannt ist das nicht. Es ist dagegen aber bekannt, dass der Maler des Öfteren nach historischen Abbildungen malt. Interessant wäre dabei aber nun der Grund, warum Kiefer überhaupt Fotovorlagen für die Grundanlage einiger seiner Bilder verwendet hat.

Als William Henry Fox Talbot 1844 das allererste Mal in der Geschichte der Fotografie eine aufwendige Außenaufnahme gelungen war, hatte er bekanntlich dazu bemerkt, dass hier etwas »sein eigenes Bild gezeichnet habe«. (TALBOT/GEIMER 2009, 18) Angesprochen war damit eine, wenn nicht die Grundeigenschaft der Fotografie. Der Herstellungsprozess der Bilder basiert im Wesentlichen darauf, dass für einem Moment lang eine physische Verbindung zum Dargestellten



existiert hat. Roland Barthes hatte dies als den berühmten »Es-ist-so-Gewesen«-Moment bezeichnet.

Wenn nun Anselm Kiefer auf historische Portrait-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen »als Ausgangsflächen« zurückgreift (SCHÜTZ 2007, 19/ HUYSSSEN 1989, 38), dann aus einem Grund: Dieses fotografische Bildmaterial scheint prinzipiell eine verlässliche Gewesenheit des Gezeigten zu verbürgen. Dieses Dokumentenhafte wird dann im Werkprozess be- und verarbeitet, eben ins Unheimliche »verzeichnet«. Kiefer malt Personen, Landschaften, Innenräume oder Gebäude so, wie sie auf Bildern überliefert sind. Anders als Gerhard Richter interessieren ihn die medialen Übersetzungsprozesse von Fotografie in Malerei dabei nicht. Ihn beschäftigen die alten Fotografien als gesicherte Zeitkonserven, an denen dann buchstäblich ihre untergründige Geschichte sichtbar gemacht werden kann.

Auf diese Weise liegt wohl auch dem *Varus*-Bild eine wahrheitsgetreue reale Referenzlandschaft zugrunde. Vielleicht sogar der verschneite Waldweg, auf den Nadja Jacke in Westfalen gestoßen ist. Aber alles irrealisierte sich dann unter Kiefers Händen zu dem **Material**, zu dem Stoff, in die »Erde«, aus der sich das Fiktive formen ließ. »Irrealisierung des Realen«, so hatte Wolfgang Iser die Mischung aus real Gegebenem und »Hinzugedachtem« genannt.

Unten links vorhergehende Seite: Nadja-JACKE-Photographie: Nebenweg des *Hermannswegs* aus der Serie *Wildes Ostwestfalen*, 4. Etappe 2017.

(Ein Hinweis von Jacqueline Boros)

Der sogenannte *Hermannsweg* beginnt vor Detmold kurz vor dem *Hermannsdenkmal* und verläuft nordwestlich über einhundert-siebzig Kilometer als Kammweg über den Höhenzug des Teutoburger Waldes bis hinauf nach Rheine.

Im Vergleich unten noch einmal: A. KIEFER; *Varus*.



In der vorliegenden Fotografie hatte der verschneite Waldweg – mit Talbot gedacht (und wenn er nicht in Kontrast und Farbigkeit leicht nachbearbeitet worden wäre) – von sich selbst »sein eigenes Bild gezeichnet«, ohne jedes menschliche Zutun. Malerei ist dagegen die »Umformulierung« von Welt im Akt des Schaffens. Die Wirklichkeit wird malend wiederholt, in einigen Fällen auch vor dem Hintergrund einer Fotografie. Aber die Szenerie wird dabei phänomenalisiert und zum Zeichen für etwas Anderes umgeformt.

Was so Gestalt gewinnt, bezeichnete Iser wiederum als das »Realwerden des Imaginären«. (ISER 1991, 22) Vergleicht man nun die Fotografie mit *Varus*, so wird noch einmal deutlich, wie Kiefers Malerei das Imaginäre, den deutschen Helden-Mythos, in eine Form zwingt und so sehbar macht, was eigentlich unsehbar ist.

Epilog und Abgang

Die hier angestellten Überlegungen fanden ihren Ausgangspunkt bei dem Hinweis, Max Imdahl habe seine ästhetische Erfahrung von Kunstwerken als eine Art »Aufführungspraxis« inszeniert. Dieses Buch ist in den zurückliegenden drei Kapiteln diesem Prinzip des Aufführens von Bildern gefolgt. Ab und zu wurde der Verfasser vielleicht ein wenig übermütig und hat es dabei etwas überspitzt. Aber auch das gehört dazu, weil es den Reiz erhöht. In wieweit dieses In-Szene-Setzen der Werke nun gelungen ist und ob die Bilder dabei wieder zur »ästhetischen Gegenwart« gebracht werden konnten, sollen andere entscheiden.

Das Fazit des Verfassers fällt dabei so aus: Zu allererst muss zugegeben werden, dass jede der drei Spielarten einer Phänomenologie des Bildes umfangreicher und länger geworden ist, als zu Beginn erwartet worden war. Das Abenteuer der Bildanschauung verselbständigte sich immer wieder ein Stück weit. Was zu sehen und zu beschreiben war, bestimmten die Phänomene selbst. Die Wahrnehmungsprozesse verliefen dabei auch noch spannender, als zu Beginn erhofft. Das Eintauchen in die »Phänomenologie der Phänomene«, Géricaults *Floß der Medusa*, kann noch lange nicht als abgeschlossen angesehen werden. Hier müsste die detaillierte Anschauungserfahrung der vielen Formtransformationen und der eigenkausalen Bildentfaltung ein anderes Mal wieder aufgenommen und weiter fortgesetzt werden. Im *Floß der Medusa* gibt es keine Zufälligkeiten oder Fügungen, die dem Maler etwa nur unterlaufen sein sollten. Dem optischen Zusammenhang der Einzelheiten gebührt weitere Aufmerksamkeit.

Dabei ging es, wie später auch bei *Varus*, streckenweise auch um das erneute, aber prekäre Zur-Sprache-Bringen des Duktus einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft. Hier betrifft *mich* das Kunstwerk ganz direkt. Wie kann die Ausformulierung dieser »Präsenzgeltung« eines solchen Ölgemäldes wie dem *Floß der Medusa* noch einmal gelingen? Vielleicht eben ein Stück weit als ironische, das heißt unernst ernste, Bauchrednerei. Auch dieser Vorschlag und diese Wiederaufführung sei hier nun vorgestellt und mit gutem Gewissen dahingestellt. Vielleicht gelingt auf diese Weise der Ansatz zur Wiedereinschreibung dieser Anschauungsoptionen in den kunstwissenschaftlichen Diskurs.

Die Ausführungen zu einer spekulativen Phänomenologie, zu Stellas Werken der *Moby Dick*-Serie, erforderten ein kreatives Mitdenken,

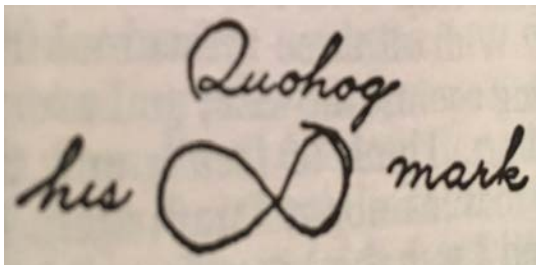
Mitlesen und Mitschauen. Auf irgendeine Art führte die Reise so in den meisten Fällen zu letztlich unbegründbaren und dennoch überraschend plausiblen Text-Bild-Bezügen. Frank Stellas bunte gegenstandslose Bildwelten erzählen so auf ihre Weise von der Unmöglichkeit des Erzählens. Hier kamen – bei aller Lust, den Werkprinzipien auf die Spur zu kommen, zu suchen und noch mehr zu entdecken – gerade einmal vier Bildreliefs ausführlicher zur Sprache. Nun sei der Stab an die nächsten *Moby-Dick*-JägerInnen und Sinn-SeherInnen weitergegeben, die in das Meer der Bildreliefs eintauchen wollen, die Frank Stella geschaffen hat. Ishmaels andauernde und endlose, aber stets vergeblich bleibende Versuche, einen Wal zu beschreiben und Stellas eigenwillige Motivsuche sind noch lange nicht beendet. Schiff ahoi!

Unterschreibt einen Vertrag mit den Werken des Amerikaners, um ihre Phänomenwelt zu betreten. Aber seid vorsichtig! Erinnert euch an die Worte dieses mysteriösen Propheten Elia. »Auf jeden Fall ist alles schon vorbereitet und abgemacht«, wusste er Ishmael zu orakeln. In Melvilles Roman spricht er als Agent des literarischen Textes weiter: »Ihr habt angemustert, nicht? [...] Schön, ja: was unterschrieben ist, ist unterschrieben, und was kommen soll, das kommt; und außerdem – vielleicht kommt es auch nicht, wer weiß.« (MELVILLE 1851a, 123f.) Seid also auf alles gefasst – auf alles, was sehbar oder unsehbar ist.

Es wäre in diesem Zusammenhang auch aufschlussreich, noch einmal einen genaueren Blick auf Queequegs eigene Unterschrift zu werfen. Aufgefordert seinen frischen Vertrag als Harpunier auf der Pequod zu unterzeichnen, »malte« er »das genaue Abbild einer seltsamen rundlichen Figur, wie sie auf seinen Arm tätowiert war«. (EBD., 120)

Es war das Abbild einer Art liegender Acht – oder die Wiedergabe einer buchstäblich daliegenden Figur, nur mit Rumpf und Kopf und Haaren, ohne Arme und Beine. Vielleicht? Vielleicht auch nicht?

Was tat Queequeg eigentlich wirklich, als ihm das leere Blatt vorgelegt wurde? Malte er nicht auch ein Gleichnis für das Verstehen des Textes auf, in dem er selbst vorkam? Und vielleicht sogar das Gleichnis des Verstehens von Kunstwerken überhaupt?



In der Bildmitte unten Queequegs »Unterschrift« zum Anheuern auf dem Walfänger.

»... copied upon the paper, in a proper place, an exact counterpart of a queer round figure which was tattooed upon his arm«.

(Text mit Abb.: MELVILLE 1851, 101)

Das Eintreten in ein Kunstwerk ist wie das »Anmustern« auf einer Nusschale. Gleichsam so, als begeben man sich in eine eigenwillige mikroskopische ästhetische Gesamtstruktur. Eine Zeit lang ist es dann ein Leben wie in einer anderen Welt. Und wenn der Versuch unternommen wird, sie verstehen zu wollen, wird immer nur eine ewig-endlose Schleife erfahrbar.

Und man darf sich auch nicht wundern, dass über der Schleife, die ja auch als ein flächig dargestelltes Möbius-Band angesehen werden könnte, irrtümlich »Quohog« geschrieben steht. Dieser Name war zuvor ganz leserlich in der »Musterrolle« eingetragen worden, damit der Insulaner darunter unterzeichnen sollte. Aber dabei unterlief ein »hartnäckige[r] Irrtum«, der darin bestanden hatte, dass der Schriftführer statt Queequeg unentwegt immer nur »Quohog« verstanden hatte. (EBD.) Das Resultat ist, dass das seltsame liegende Zeichen versehentlich nicht mit dem geschriebenen Namen darüber übereinstimmt. Und dieser Umstand ist im Buch eigens dokumentiert und unkorrigierbar. Er wiederholt sich mit jeder neuen Auflage von *Moby Dick*. Aber so ist das eben mit den Versuchen zu bezeichnen und zu verstehen. Es bleibt in jedem Fall eine »Falle«, wie Paul de Man gemeint hatte. Und Frank Stellas Arbeiten über den weißen Wal kommen auch nie zu einer Übereinstimmung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Auch dafür hätte die Abbildung im Roman schon eine Vorausdeutung sein können.

Anselm Kiefers *Varus*-Bild hatte es letztlich buchstäblich in sich. Einer diskursiven (oder konstruktiven) Phänomenologie zu folgen und ihren gelegten Fährten nachzugehen, erwies sich im Nachhinein als etwas aufwendiger als gedacht. Der Weg forderte etwas Geduld, zeigte sich aber auch als außerordentlich erhellend. Alles war vom Bild her so gewollt. Der Weg war das Ziel. Hier mag aber auch der ein oder andere »Holzweg« eingeschlagen worden sein. Und auch dies war wohl von Anfang an so vorgesehen. Ausdrücklich vorgeführt werden sollte aber auch, wie sich endlos fortsetzbare Maschen und Verweise, Verschiebungen und Anknüpfungen herstellen lassen. Es geht potentiell immer weiter.

Der *Hermann-Mythos* und der Eigenbrötler »Martin« zum Beispiel haben es der Betrachtung dabei nicht ganz einfach gemacht. Aber es wurde noch immer viel zu wenig gelesen. Mehr Hölderlin und mehr George, das wäre vielleicht wünschenswert gewesen.

Aber was hier ausgespielt wurde, blieb so gut es ging im Rahmen der Werkstruktur. Der Forschungsgegenstand sollte immer das Bild bleiben. Es sollte keine Philosophie und keine Philologie betrieben

werden. Es gab nur eher dilettantischere Handreichungen aus der Literaturwissenschaft, sofern mir dies möglich war. Und es ist davon auszugehen, dass auch dieses mythische Gründungsnarrativ von der *Hermannsschlacht* noch nicht auserzählt ist, sondern insgeheim anhält. Man wird weitersehen. Viele Beiträge sind noch gar nicht geschrieben. Und es steht zu befürchten, dass sie auch nicht aufs Papier gebracht werden, weil – wie schon John Elkins kritisierte – die Kunstgeschichte lieber schnell über die Werke hinweggeht. Eine wohl schwerlich zu therapierende Unart des Faches. Aber vielleicht kann das *Varus*-Beispiel, das hier zur Sprache kam, auch dieses Übel ein wenig »heilen«?

Gerade erst in einer geduldigen phänomenologischen Annäherung wird in einem Bild wie diesem – und natürlich beim *Floß der Medusa* ebenso – das »erschaubar«, was Lorenz Dittmann rückblickend einmal etwas pathetisch so bezeichnet hatte: Sichtbar werde im »Mikrokosmos« des Kunstwerk nie nur »die Dimension des Historischen«, sondern immer auch die des »Subhistorischen« und des »Suprahistorischen«. (DITTMANN 1985, 86) Mit dem »Subhistorischen« war das angesprochen, was unterhalb der offiziellen Narration im »Leib« des Kunstwerks vor sich geht. »Suprahistorisch« dagegen sollte die Ebene kennzeichnen, auf der jedes historisch Vorgewusste immer schon in den bleibenden Eigensinn des Werks überschritten wird.

Jetzt erst fällt mir auch auf, dass es in diesem Buch eigentlich um mehr als einen Mythos ging. Alle drei Werk-Aufführungen hatten implizit mit Mythen zu kämpfen. Mit dem Mythos um den unbezwingbaren weißen Wal, der wohlmöglich Gott und Teufel zugleich sein konnte. Mit dem Mythos um das verhängnisvolle Floß, das gebaut wurde aus der *Medusa*, dem Schiff, das den Namen der sterblichen Gorgone aus der griechischen Mythologie trägt – dem Ungeheuer mit den Schlangenhaaren, dessen Anblick jeden Menschen zu Stein erstarren ließ. Und noch andere Mythen waren angesprochen, die insbesondere innerhalb des *Hermann-Mythos* aufkeimten. Sei es der erratische und später umnachtete Hölderlin, der in seinem Tübinger Turm geendet war und an dessen Selbsterkenntnis hier erinnert sei: »... ich spreche wie einer, der Schiffbruch gelitten hat [...] Ich hatte offenbar zu früh hinausgestrebt, zu früh nach etwas Großem getrachtet«. (HÖLDERLIN) Oder auch der geniale Heinrich von Kleist, der ebenfalls Schiffbruch erlitten hatte, wenn man ein Scheitern an sich selbst, das in einem Selbstmord endet, mit einem Schiffbruch gleichsetzen kann: »die Wahrheit ist, dass mir auf Erden nicht zu helfen war.« (KLEIST 1811) Und auch der Ich-Erzähler Ishmael wäre um ein Haar mit der

(HÖLDERLIN
zitiert nach
GAIER 1993,
11)

Pequod, dem Segler Kapitän Ahabs, und ihrer ganzen Besatzung untergegangen, wenn nicht sein Schöpfer Melville für ihn einen Sarg erdichtet hätte, auf dem er dann in der Fiktion überleben konnte, um eben seine zum Mythos gewordene Geschichte erzählen zu können.

Aber eins sollte dabei in allen drei Aufführungen auch klarer geworden sein: Die »gebauchrednerten« Passagen, die davon sprachen, dass das Kunstwerk »eine Welt aufstellt« und dabei eine »Erde herstellt«, sind keine finster-deutschen Mythologisierungen des Kunstwerks. Es sind die etwas ursprünglicher klingenden Vorformulierungen einer allgegenwärtigen Differenzlogik.

(HEIDEGGER
1935, 45)

Der Einstieg in das Thema der drei Spielarten der Phänomenologie enthielt auch den in der Einleitung schon erwähnten Hinweis auf Theodor W. Adorno. Dort hieß es in der *Ästhetischen Theorie*: Ob die Kunstwerke tatsächlich aufgeführt werden oder nicht, sei ihnen egal. Entscheidender sei es, auf den unbedingten »Rätselcharakter« der Kunst zu insistieren. Daraus leitete sich ab, Phänomenologie besser als einen Nachvollzug der Bilder, als »Mimesis« an ihnen, zu begreifen. Dem wurde hier für den Moment entsprochen. Daraus leitet sich ferner ab, dass es an dieser Stelle keine Zusammenfassung geben kann. Denn ließe sich diese Mimesis zusammenfassen, wäre sie überflüssig gewesen. Den phänomenologischen Details der Werke nachzuspüren, verlangte ein abtastendes Fingerspitzengefühl. Zusammenfassungen basieren dagegen stets darauf, Konturen zu schleifen, damit ein grober Block übrig bleibt. Mit den feinen und unebenen prozessualen Gedankengängen hat dieser dann aber keinerlei Ähnlichkeit mehr.

Die Zukunft der hier zur Sprache gekommenen Werke ist offen. Sie müssen immer wieder in die Anschaulichkeit gebracht werden. Man muss weiter sehen. Und es bleibt abzuwarten – zu warten bis jemand eine erneute Wiederaufführung der Bildwelten anstellt. Das Abenteuer der Bildanschauung hört nie auf. Was sehbar ist und was unsehbar trotzdem da ist, das bleibt die stete Frage. Um sie aber einer Antwort näher zu bringen, müssen die Bilder immer wieder als selbständige »Formierungsereignisse« (nach)vollzogen werden.

* fin *

Anhang

Bibliographie

- Adorno, Theodor (1969); *Ästhetische Theorie*. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1973.
- Alhadeff, Albert (2002); *The Raft of the Medusa*. Géricault, Art and Race. München, Berlin, London, New York.
- Arasse, Daniel (1989); *Bildnisse des Teufels*. Wiederabdruck Berlin 2012.
- Arasse, Daniel (1992); *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris.
- Arasse, Daniel (2000); *Guck doch mal hin (On n'y voit rien. Descriptions)*. Wiederabdruck Köln 2002.
- Arasse, Daniel (2001); *Anselm Kiefer*. New York. Wiederabdruck München 2015.
- Arasse, Daniel (2003); *Gott im Detail*. Über einige italienische Verkündigungsszenen. In: Wolfgang Schäffner (u.a.) (Hgg.); *Der liebe Gott steckt im Detail*. Mikrostrukturen des Wissens. München, 73–90.
- Assmann, Aleida (2014), Karolina Jeftic, Friederike Wappler (Hgg.); *Rendezvous mit dem Realen*. Die Spur des Traumas in den Künsten. Bielefeld.
- Auping, Michael (2015) (Hg.); *Frank Stella. A Retrospective*. Whitney Museum of American Art, New York / Modern Art Museum, Fort Worth. New Haven, London.
- Auping, Michael (2015a); *The Phenomenology of Frank Stella*. Materiality and Gesture Make Space. In: Ders. (Hg.); *Frank Stella. A Retrospective*. Whitney Museum of American Art, New York / Modern Art Museum, Fort Worth. New Haven, London, 15-33.
- Baer, Ulrich (2001); *Die eine Kreatur, die bis zum Ende ungemalt bleiben muss*. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 299, 29/30 Dezember, 16.
- Baer, Ulrich (2002); *Traumadeutung*. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan. Gekürzter und Wiederabdruck Frankfurt am Main 2002.
- Bandmann, Günter (1959); *Ikonologie des Ornaments und der Dekoration*. In: *Jahrbuch für Ästhetik* 4, 232-238.
- Barthes, Roland (1957); *Mythen des Alltags*. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1964.
- Barthes, Roland (1970); *Das Reich der Zeichen*. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1981, 67-86.
- Barthes, Roland (1979); *Cy Twombly*. Wiederabdruck Berlin 1983.
- Battcock, Gregory (1995); (Hg.); *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley.
- Bauch, Kurt (1952); *Abendländische Kunst*. Düsseldorf.
- Bauch, Kurt (1955); *Der Isenheimer Altar*. Einführender Text von K. Bauch. Königstein.
- Bauhin, Caspar (1614); *De Hermaphroditorum monstrosorumque partuum natura ex theologorum, Jureconsultorum, Medicorum, Philosophorum et Rabbitorum*.
- Baumeister, Willi (1947); *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart.
- Beaucamp, Eduard (1991); *Der Prophet und sein Bildertheater*. In: *FAZ*, 28.03., 74.
- Berger, René (1958); *Sehen und Verstehen*. Geheimnis und Gesetz der Malerei. Wiederabdruck Deutscher Bücherbund. Köln 1960.
- Berger, René (1958a); *Die Sprache der Bilder*. Malerei erleben und verstehen. Wiederabdruck Köln 1960. (vgl. auch Ders.; 1958).
- Berger, John (1981); *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Wiederabdruck Berlin 1995.
- Berger, John (1985); *Das Sichtbare & Das Verborgene*. München, Wien 1990.

- Berke, Stephan (2009); (Hg.); 2000 Jahre Varusschlacht. Imperium – Konflikte – Mythos. Bd. 3. Mythos. Lippisches Landesmuseum Detmold, Stuttgart. Gemeinsam mit Michael Zelle, Nina Tatter u. Elke Treude.
- Bertaux, Pierre (1969); Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt am Main.
- Binder, Gerhard (2017); »... wenn es stets zu Schutz und Trutze bürgerlich zusammenhält«: Deutsche Werte seit der Reformationszeit bis ins 20. Jahrhundert. In: <http://docplayer.org/45196412-Im-anhang-texte-zum-vortrag-und-literaturhinweise.html>
- Blum, Gerd u. Johan Frederik Hartle (2010); »Modernisme noir«. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst. In: Christoph Bertsch, Silvia Höller (Hgg.); Cella. Innsbruck, Bozen, Wien, 225-234.
- Blumenberg, Hans (1979); Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main.
- Blumenberg, Hans (1979a); Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main. 1979/1984.
- Blumentrath, Hendrik (2008); Politische Meteorologie. Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.); Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld, 59-80.
- 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 (Hgg.); Kunstgeschichte – aber wie? Berlin, 63-82.
- Boehm, Gottfried (1981); Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik. In: Oelmüller, Werner (1981); (Hg.); Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung. Paderborn, München, Zürich, 13-28.
- Boehm, Gottfried (1982); Urteilskraft. Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 39, 99-103.
- Boehm, Gottfried (1987); Die Zeit der Unterscheidung. Über moderne und post-moderne Malerei. In: Dietmar Kamper, W. van Reijen (Hgg.); Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne. Frankfurt am Main, 223-239.
- Böhme, Hartmut (1998); »Mit einem Steingefühl, alterslos«. Anselm Kiefers Zyklus für Ingeborg Bachmann. In: NZZ, 06/7.06.1998, Nr. 128, 65-66.
- Börnchen, Stefan (2005); Translatio imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht«. In: Ingo Breuer (Hg.); Kleist Jahrbuch, Stuttgart, 267-284.
- Bogen, Steffen (1998); Wolkenreiter und Doppelpfeil – Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas. In: Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper (Hgg.); Bildgrammatik. Interdisziplinäre Beiträge zur Syntax bildlicher Darstellungsformen. Magdeburg, 187-206.
- Brailovsky, Anna (1997); The Epic Tableau: Verfremdungseffekte in Anselm Kiefers *Varus*. In: New German Critique, No. 71, Memories of Germany, 115-138.
- Bräutigam, Bernd (1990); Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.); Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Tübingen, 244-263.

- Bredenkamp, Horst (2001); Wie zwei Sturmwinde einander begegnen - »The Duel« von F. Stella und »Der Zweikampf« von H. von Kleist in Jena. In: FAZ, 14. April, 44.
- Brentano, Clemens (1810); Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. (Bei einer Kunstausstellung) Originalfassung [vor der Umarbeitung durch H. v. Kleist mit dem Titel »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, Berliner Abendblätter. 13. Okt. 1810 js.], publiziert 1826. <http://www.zbk-online.de/texte/A1645.htm>
- Brock, Bazon (1980); Biennale Venedig – Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten vor Venedigheimkehrern. In: Kunstforum International. Bd. 40: Biennale Venedig – Avantgarde und Mythos, 85-90.
- Brötje, Michael (1974); Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jh. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung Bd. 19, 43-88.
- Brötje, Michael (1990); Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft. Stuttgart.
- Brötje, Michael (2001); Bildsprache und intuitives Verstehen. Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- Brötje, Michael (2012a-c); BildSchöpfung, Bd. I-III. Petersberg.
- Brüderlin, Markus (1986); Postmoderne Seele und Geometrie. Perspektiven eines neuen Kunstphänomens. In: Kunstforum International, Bd. 86, 80-143.
- Brüderlin, Markus (1993); Ornamentalisierung der Moderne. Zur Zeitgeschichtlichkeit der abstrakten Malerei. In: Kunstforum International, Bd. 123. Kunst Geschichte Kunst, 101-112.
- Brüderlin, Markus (1994); Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella. Microfiche, Uni. Bib. Konstanz.
- Brüderlin, Markus (1996); Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische Sinn- und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst. In: Jürgen Stöhr (Hg.); Ästhetische Erfahrung heute. Köln, 282-307.
- Brüderlin, Markus (2012); Frank Stella und das Ornament. In: Ders. (Hg.); Frank Stella. Die Retrospektive. Werke 1958-2012. Wolfsburg, 98-125.
- Burkert, W. u. A. Horstmann (1984); Stichwort »Mythos, Mythologie«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6. Basel, 280-318.
- Busch, Werner (1985); Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin.
- Busch, Werner (1993); Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. u. die Geburt der Moderne, München. Erstes Kapitel, Historie.
- Busch, Werner (2003); Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion. München.
- Carrier, David (2012); Surface Truth and Surface Tensions. In: ArtUs, 25-35.
- Chenique, Bruno (2012) (Hg.); Géricault. Au Coeur de la Création Romantique. Études pour le Radeau de la Méduse. Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand. (Mit ausführlichem Literaturverzeichnis zum Floß der *Medusa*, 277-287).
- Cone, Michèle (1990); Suspicious »Unheimlich« and Ambivalence in the Appropriation Strategy of Anselm Kiefer. In: Art criticism. Vol. 2; No. 2, 12-20.

- De Man, Paul (1969); *The Rhetoric of Temporality*. Wiederabdruck in: Ders.; *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition, Revised, Minneapolis 1983, 187-228.
- De Man, Paul (1973); *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*. Wiederabdruck in: Christoph Menke (Hg.); *Paul de Man. Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 1993, 185-230.
- De Man, Paul (1979a); *Lesen*. Wiederabdruck in: Ders.; *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 91-117.
- De Man, Paul (1979b); *Ästhetische Formalisierung. Kleists Über das Marionettentheater*. Wiederabdruck in: Ders.; *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, 205-233.
- De Man, Paul (1979c); *Semiologie und Rhetorik*. Wiederabdruck in: Ders.; *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, 31-51.
- De Man, Paul (1982); *Widerstand gegen die Theorie*. Wiederabdruck in: Volker Bohn (Hg.); *Romantik. Literatur und Philosophie*. Frankfurt am Main 1987, 80-106.
- De Man, Paul (1983); *Heidegger's Exegeses of Hölderlin*. Wiederabdruck in: Ders.; *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition, Revised, Minneapolis 1983, 246-266.
- Derrida, Jacques (1964); *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*. Wiederabdruck in: Ders.; *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, 53-101.
- Derrida, Jacques (1972); *Positionen*. Wiederabdruck Graz, Wien 1986.
- Derrida, Jacques (1972a); *Platons Pharmazie*. Wiederabdruck in: Ders.; *Dissemination*. Wien 1995, 69-192.
- Derrida, Jacques (1990); *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*. Überarbeiteter Wiederabdruck Frankfurt am Main 1996.
- Derrida, Jacques (1998); *Widerstände*. In: Ders.; *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main, 128-178.
- De Winde, Arne (2016); *Eine Genealogie des Zerkratzens: Grabbe – Kiefer – Beyer*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* IX/16, Nr. 212. Christian Dietrich Grabbe.
- Dickel, Hans (2000); *Der Fall Kiefer*. Rezension von: Matthew Biro; Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger, 1998. Lisa Saltzman; Anselm Kiefer and Art After Auschwitz, 1999. In: *Kritische Berichte*, 87-92.
- Didi-Huberman, Georges (1986); *Die Frage des Details, die Frage des PAN*. Wiederabdruck in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hgg.); *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, München, 43-86.
- Didi-Huberman, Georges (1990); *Vor einem Bild*. Wiederabdruck München, Wien 2000, 146-232.
- Dittmann, Lorenz (1985); *Der Begriff des Kunstwerks in der Deutschen Kunstgeschichte*. In: Ders. (Hg.); *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart, 51-88.
- Dobbe, Martina (1997); *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly. München 1999.

- Dye, Daniel Sheets (1937); *A Grammar of Chinese Lattice*. Unveränderter Wiederabdruck unter den Titel: *Chinese Lattice Design*. New York 1948/1974.
- Egenhofer, Sebastian (2008); *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*. München.
- Eisenman, Peter (1999); *Digital Eisenman. An Office of the Electronic Era*. Basel, Bosten, Berlin.
- Eitner, Lorenz (1971) (Hg.); *Géricault*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- Eitner, Lorenz (1971a); *Dessins de Géricault d'après Rubens. La genèse du Radeau de la Méduse*. In: *Revue de l'Art*, No. 14, 51-56.
- Eitner, Lorenz (1972); *Géricault's Raft of the Medusa*. London, New York.
- Elkins, James (2007); *Über die Unmöglichkeit des close reading*. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hgg.); *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München, 107-140.
- Ellrich, Lutz (1993); *Der observierte Text*. In: Karl Heins Bohrer (Hg.); *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt am Main.
- Essen, Gesa von (1998); *Hermannsschlachten, Germanen und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen.
- Fichte, Johann Gottlieb (1808); *Reden an die Deutsche Nation*.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/fichte_reden_1808?p=9
- Fischer, Bernd (1987); *Review: Kleist-Methoden: Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Erdbeben in Chili«*. D.E. Wellbery (Hg.), In: *German Quarterly*. Vol. 60, No. 2, 262-266.
- Fischer, Bernd (1988); *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München.
- Fischer, Bernd (1990); *Irony Ironized. Heinrich von Kleists narrative stance and Friedrich Schlegels theory of Irony*. In: *European Romantic Review* 1, 59-74.
- Fischer, Bernd (1995); *Das Eigene und das Eigentliche. Klopstock, Herder, Fichte, Kleist. Episoden aus der Konstruktionsgeschichte nationaler Identitäten*. Berlin.
- Foucault, Michel (1973); *Dies ist keine Pfeife*. Wiederabdruck München, Wien 1997.
- Förster, Birte (2011); *Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des »Idealbilds deutscher Weiblichkeit«, 1860-1960*. Göttingen.
- Forward, Roy (2010); *Stella & the Art of (Non)Illustration*. National Gallery of Australia Research Paper no, 59.
- Frank, Isabell (2001); *Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl*. In: Dies., u. Freia Hartung (Hgg.); *Die Rhetorik des Ornaments*. München, 77-99.
- Frank, Manfred (1982); *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main.
- Franzobel (2017); *Das Floß der Medusa*. Wien.
- Fried, Michael (1967); *Art and Objecthood*. Wiederabdruck in: G. Battcock (Hg.); *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley 1995, 116–147.
- Frey, Dagobert (1953); *Dämonie des Blicks*. Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz. *Abhandlungen der Geistes- und wissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1952, Nr. 6.

- Friedrich, Lars (2014); Moby Dick. Kapitel 57: Of Whales in Paint; in Teeth; in Wood; in Sheet-Iron; in Stone; in Mountains; in Stars. In: Neue Rundschau, Jahrgang 125, Heft 1, 242-257 [mit Bernhard Siegert].
- Friedrich Wilhelm III. (1813); An mein Volk. Wiederabdruck: http://www.geschichte.uni-freiburg.de/struktur_personen_und_projekte/professuren_mitarbeiter_innen/akademische-raete-dozierende/prof.-dr.-willi-oberkrome/ueberblicksvorlesung-19.-jahrhundert/aufruf-friedrich-wilhelm-iii.-an-mein-volk-17.-maerz-1813
- Fuhrmann, Manfred (1971) (Hg.); Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik Bd. 4. München.
- Gadamer, Hans-Georg (1960); Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Aufl., unv. Nachdruck der 3., erw. Auflage, Tübingen 1975.
- Gadamer, Hans-Georg (1977); Die Aktualität des Schönen. Wiederabdruck Stuttgart 2009.
- Gaier, Ulrich (1971); Hölderlin und der Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.); Terror und Spiel Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik Bd. IV. München, 295-340.
- Gaier, Ulrich (1986); Hölderlins vaterländische Sangart. In: Hölderlin Jahrbuch 25, 12-59.
- Gaier, Ulrich (1993); Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen.
- Ganzer, Karl Richard (1935); Das Deutsche Führergesicht. 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden. München.
- Gaßner, Hubertus (1996); Frank Stella: Der Raum bewohnbarer Illusionen. In: Frank Stella. Haus der Kunst, München, 63-151.
- Geimer, Peter (2009); Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg.
- Geimer, Peter (2015); Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik. In: Helmut Lethen, L. Jäger, A. Koschorke (Hgg.); Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Frankfurt, 181- 218.
- Genette, Gérard (1982); Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1993.
- George, Stefan (1913); Der Stern des Bundes. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 8. 2. Ausg., Berlin 1934
- George, Stefan (1917); Der Krieg. Wiederabdruck in: Ders.; Das Neue Reich. Berlin 1928. Wiederabdruck Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 9. 2. Aufl. Berlin 1937/ Düsseldorf 1964, 27-35.
- George, Stefan (1921a); Der Dichter in Zeiten der Wirren. Wiederabdruck in: Ders.; Das Neue Reich. Berlin 1928. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 9. 2. Aufl. Berlin 1937/ Düsseldorf 1964, 35-41.
- George, Stefan (1921b); Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg. Wiederabdruck in: Ders.; Das Neue Reich. Berlin 1928. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 9. 2. Aufl. Berlin 1937/ Düsseldorf 1964, 41-45.
- George, Stefan (1921c); Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande. Wiederabdruck in: Ders.; Das Neue Reich. Berlin 1928. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 9. 2. Aufl. Berlin 1937/ Düsseldorf 1964, 114.
- Germer, Stefan u. Hubertus Kohle (1986); From the Theatrical to the Aesthetic Hero: on the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines. In: Art History, Jg., Nr. 2, 168-184.

- Germer, Stefan (1988); Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jh. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes. Hildesheim /Zürich/ New York.
- Germer, Stefan (2006); Peurs plaisantes: Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XXe siècle. In: Géricault. La folie d'un monde. Paris, 15-32.
- Godfrey, Marc (2007); Abstraction and the Holocaust. Yale University Press, New Haven/ London.
- Goerig-Hergott, Frédérique (2016); (Hg.); Otto Dix – Isenheimer Altar. Colmar. Stuttgart.
- Goethe, J.W. v. (1808); Faust. Eine Tragödie. Wiederabdruck: Goethes Faust, Gesamtausgabe, Frankfurt am Main 1980.
- Goethe, J.W. v. (1810); Zur Farbenlehre. Bd. I. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_farbenlehre01_1810
- Gombrich, Ernst H. (1976); Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance, Bd. III. Wiederabdruck Stuttgart 1987.
- Gombrich, Ernst H. (1977); Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Wiederabdruck Stuttgart, Zürich 1978, 2. Aufl. 1986.
- Grabbe, Christian Dietrich (1836); Die Hermannsschlacht. Ein Drama. Originalausgabe, <http://ds.lib.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2195436/1/-/>
- Grave, Johannes (2012); Unheimliche Bilder. Die »Nachtseiten« der bildenden Kunst um 1800. In: Felix Krämer (Hg.); Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Frankfurt am Main, 30-40.
- Grave, Johannes (2012a); Capar David Friedrich. München.
- Greenberg, Clement (1960); Modernist Painting. Wiederabdruck in: Karlheinz Lüdeking (Hg.); Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hamburg 2009, 265-278.
- Greiner, Bernhard (2000); Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst. München, Basel, Wien.
- Grote, Freiherr von, Hans Henning (1933); Das Schicksalsbuch des Deutschen Volkes. Von Hermann dem Cherusker bis Adolf Hitler, Berlin, 2. erg. u. verb. Aufl.
- Hänßgen, Eva (2003); Herman Melvilles *Moby Dick* und das antike Epos. Tübingen.
- Haftmann, Werner (1963) (Hg.); Wols – Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen. Mit Beiträgen von Jean-Paul Sartre und Henri-Pierre Roché. Köln.
- Haitz, Louise (2014); Auf der Jagd nach dem Sinn mit Harpune und Blech. Das Ab-Gründige der Zeichen. In: unveröffentlichte studentische Beiträge im Reader: Jörg Lillich u. J. Stöhr (Hgg.); »Die eine Kreatur, die bis zum Ende ungemalt bleiben muss« – Frank Stella. Haupt- und Oberseminararbeiten im Wintersemester, Uni. Konstanz, 33-52.
- Hebekus, Uwe (2009); Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne. Paderborn, München. (bes. IV. Kap. zu George)
- Heidegger, Martin (1927); Sein und Zeit. Wiederabdruck 18. Aufl. Tübingen 2001.
- Heidegger, Martin (1933); Die Selbstbehauptung der Deutschen Universität. Rede, gehalten bei der feierlichen Übernahme des Rektorats der Universität Freiburg i. Br. am 27.5.1933. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1983, 9-19.

- Heidegger, Martin (1935); Der Ursprung des Kunstwerkes. Wiederabdruck in: Holzwege. Frankfurt am Main 1950, 9. unv.-. Auflage 2015. Zitiert wurde aus der minimal abweichenden Ausgabe: Wiederabdruck Stuttgart 1992.
- Heidegger, Martin (1935a); Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 39. 2. Abteilung. Vorlesungen 1923-1944. Frankfurt am Main 1980.
- Heidegger, Martin (1936)-1946; Überwindung der Metaphysik. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 7. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main 1976, 67-98.
- Heidegger, Martin (1938/39); Götter. In: Gesinnung. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 66. 3. Abteilung. Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Frankfurt am Main 1997, 229-256.
- Heidegger, Martin (1945); Das Rektorat 1933/34. Tatsachen und Gedanken. Wiederabdruck Frankfurt am Main 1983. Die Zeit nach dem Rektorat, 40-43.
- Heidegger, Martin (1946); Brief über den »Humanismus«. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 9. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914-1976. Wegmarken. Frankfurt am Main 1976, 313-364.
- Heidegger, Martin (1949); Holzwege. »Dem zukünftigen Menschen...«. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 13. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Aus der Erfahrung des Denkens. Frankfurt am Main 1983, 91.
- Heidegger, Martin (1950); Bauen Wohnen Denken. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 7. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt am Main 2000, 145-164.
- Heidegger, Martin (1951); Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 4. I. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main 2000, 33-48.
- Heidegger, Martin (1955); Zur Seinsfrage. Wiederabdruck in: Gesamtausgabe Bd. 9. 1. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1914-1976. Wegmarken. Frankfurt am Main 1976, 385-426.
- Heidegger, Martin (1959); Martin Heidegger liest Hölderlin, Digitale Neubearbeitung, Stuttgart 1997 (Hörbuch-CD).
- Hein, Peter Ulrich (1992); Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Hamburg.
- Heinrich, Klaus (1981); Das Floß der Medusa. Wiederabdruck in: Renate Schlesier (Hg.); Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Basel 1985, 335-394.
- Hentschel, Martin (1991); Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986. Inauguraldissertation Ruhr-Universität Bochum. Darmstadt.
- Hepp, Nicolas (1982); Das nicht-relationale Werk. Jackson Pollock, Barnett Newman. Ansätze zu einer Theorie handelnden Verstehens. Mühlheim/Ruhr
- Hetzer, Theodor (1959); Giotto di Bondone. Die Geschichte von Joachim und Anna. Reclam Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 42. Stuttgart.
- Hitler, Adolf (1924); Mein Kampf. Wiederabdruck: Volksausgabe 1930.
- Hofmann, Werner (1960); Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert. München. 3. Aufl. 1991.

- Hofmann, Werner (1980); Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830. München.
- Hofmann, Werner (1995); Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München.
- Hölderlin, Friedrich (1799); Der Tod fürs Vaterland. Wiederabdruck: <http://www.textlog.de/17900.html>
- Hölderlin, Friedrich (1801); Friedensfeier. Wiederabdruck: http://hor.de/gedichte/friedrich_hoelderlin/friedensfeier.htm
- Hölderlin, Friedrich (1801a); Germanien. Wiederabdruck in: Heidegger 1935a, 10-13.
- Holz, Hans Heinz (1972); Die Repristination des Ornaments. In: Ders.; Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus. Neuwied, 140-166.
- Homer (ca. 800 v. Chr.?); Ilias. Wiederabdruck in der Übersetzung Johann Heinrich Voss. Frankfurt am Main 1990.
- Hopf-Iben (1952f.); Spracherziehung. Ein Arbeitsbuch für den Deutschunterricht. H 4/ H5. Frankfurt am Main.
- Horn, Eva; (2011); Hermans »Lektionen«. Strategische Führung in Kleists »Hermannsschlacht«. In: Kleist-Jahrbuch 2011, 66-90.
- Horstmann, Sigrid (2011); Bilder eines deutschen Helden. Heinrich von Kleists Hermannsschlacht im literarischen Kontext von Klopstocks Hermannsschlacht und Goethes Hermann und Dorothea. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien.
- Hubmann, Gabriel (2011); Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults. In: all over. Magazin für Kunst und Ästhetik, Nr. 1, Juli, 21-28.
- Hürlimann, Annemarie (1987); Die Eiche, heiliger Baum deutscher Nation. In: Bernd Weyergraf (Hg.); Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald, 62-68.
- Huysen, Andreas (1989); Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth. In: October Vol. 48, 25-45.
- Imdahl, Max (1955); Die Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard. Wiederabdruck in: Ders.; Gesammelte Schriften Bd. 2. Frankfurt am Main, 33-77.
- Imdahl, Max (1970); Frank Stella. Sanbornville II. Wiederabdruck in: Ges. Schriften, Bd. I. Frankfurt am Main, 194-227.
- Imdahl, Max (1972); Hans Robert Jauss; Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl. Konstanz, 52-75.
- Imdahl, Max (1979); Frank Stella. Arpoador II. Wiederabdruck in: Norbert Kunisch (Hg.); Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern. Bochum, Düsseldorf, 1990, 261-266.
- Imdahl, Max (1986); Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« – Andachtsbild und Ereignisbild. In: Ders. (Hg.); Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln, 9-40.
- Imdahl, Max (1987); Bildbegriff und Epochenbewusstsein. In: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hgg.); Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Poetik und Hermeneutik Bd. XII. München, 221-242.
- Imdahl, Max (1988); Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 2. erw. Aufl., München.
- Imdahl, Max (1989); Die Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«. Fiktion und Referenz. Wiederabdruck in: Ders.; Gesammelte Schriften Bd. 2, Zur Kunst der Tradition. Frankfurt am Main 1996, 475-493.

- Inhof, Michael (2014); *Géricault. Meisterwerke im Großformat*. Petersberg.
- Irmischer, Günter (1984); *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*. Darmstadt.
- Iser, Wolfgang (1983); *Das Fiktive im Horizont seiner Möglichkeiten*. In: Dieter Henrich, W. Iser (Hgg.); *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik Bd. X*. München, 547-557.
- Iser, Wolfgang (1991); *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main.
- Jaubert, Alain (2006); *La Beauté du Désastre (Die Schönheit des Unglücks. Das Floß der Medusa)*. Palettes-Film, Arte.
- Jauss, Hans-Robert (1982); *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main.
- Jauss, Hans-Robert (1989); *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main, 67-103; *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*.
- Jones, Owen (1856); *Grammatik der Ornamente*. Wiederabdruck Nördlingen 1987/Köln 1997.
- Jouon, Herlé (2015); *Kannibalen auf dem Floß der Medusa. Mythos und Wahrheit. (La véritable histoire du Radeau de la Méduse. Documentaire) DVD und Arte*.
- Judd, Donald (1965); *Specific Objects*. Wiederabdruck in: Gregor Stemmerich (Hg.); *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1995, 58-73.
- Kandinsky, Wassily (1912); *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. München.
- Kandinsky, Wassily (1914); *Mein Werdegang*. Wiederabdruck in: Hans K. Roethel, Jelena Hahl-Koch (Hgg.); *Wassily Kandinsky. Ges. Schriften Bd. I*, 51-59.
- Kandinsky, Wassily (1926); *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Bauhausbücher 9. München. http://bibliothekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPF0728.pdf
- Kemp, Wolfgang (1973); *Der Ordnungsbegriff in der älteren kunstpädagogischen Literatur*. In: *Kunst + Unterricht*. Heft 19, 34-37.
- Kemp, Wolfgang (1975); *Kunstabstraktion in Sprachlehren*. In: Irene Below (Hg.); *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen, 137-152.
- Kemp, Wolfgang (1983); *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München.
- Kemp, Wolfgang (1994); *Über Bilderzählungen*. In: Glasmeier, Michael (Hg.); *Erzählen. Eine Anthologie*. Berlin, 55-69.
- Kemp, Wolfgang (2016); *Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt. Das Deutschlandbild der Deutschen in der Zeit der Weimarer Republik*. Heidelberg.
- Kemper, Hans-Georg (1997); *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/I. Empfindsamkeit*. Tübingen.
- Kemper, Hans-Georg (2002a); *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/II. Sturm und Drang: Genie-Religion*. Tübingen.
- Kemper, Hans-Georg (2002b); *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/III. Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger*. Tübingen.

- Kiefer, Anselm (1990); Interview mit Axel Hecht u. Alfred Nemečuk. »Malen als heroische Tat«. In: Art Nr. 1, 1990, 30-48.
- Kiesel Helmuth (2016); Stefan Georges Kriegstriptychon. Über die Gedichte »Der Krieg«, »Dichter in Zeichen der Wirren«, »Einem Führer im ersten Weltkrieg« und »Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande«. In: George Jahrbuch 11, 2016/17, Berlin, Bosten, 109-132.
- Kiesel, Helmuth (2017); Stefan Georges Kriegslyrik. Hochpriesterlich-seherische Verkündigung. FAZ, 30.7.
- Kim, Seung-Ho (2011); Malerei als bildnerischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst. Münster.
- Kittler, Wolf (2011); Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Heilbronn.
- Klaus, Georg, Manfred Buhr (1974); (Hgg.); Philosophisches Wörterbuch, 12. erw. Auflage, 2. Bd., Westberlin.
- Kleist, Heinrich von (1808); Die Hermannsschlacht. Ein Drama. Dresden. Wiederabdruck Stuttgart 2011.
- Kleist, Heinrich von (1808a); Robert Guiskard. Herzog der Normänner. Ein Fragment. Wiederabdruck Stuttgart 1964.
- Kleist, Heinrich von (1810); Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Wiederabdruck in: Lothar Jordan, Harwig Schultz, Monika Tschirner (Hgg.); Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer«, betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt/Oder 2004.
- Kleist, Heinrich von (1810a); An die Königin Luise von Preußen. Wiederabdruck: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Gedichte/Gedichte/An+die+Königin+Luise+von+Preussen/An+die+Königin+Luise+von+Preussen>
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1752); Hermann und Thusnelda. Wiederabdruck: <http://www.literaturwelt.com/werke/klopstock/hermann.html>
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1758); Geistliche Lieder. Kopenhagen, Leipzig. [http:// reader.digitale-Sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10924969_00001.html](http://reader.digitale-Sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10924969_00001.html)
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1769); Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne. Wiederabdruck E-Book. <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482590418>
- Koschorke, Albrecht (1999); Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2. durchgesehene Auflage, München 2003.
- Koschorke, Albrecht (2004); Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates. In: Neue Rundschau, Jahrgang 115, Heft 1, 40-55.
- Koschorke, Albrecht (2011); Ich will nicht lieben! Ich will nicht wissen! Barbara Vinken liest Kleists Hassdrama »Hermannsschlacht« als Anklage gegen heillosen Krieg – Zeit für die Frage, wie Ideologie funktioniert. Rezension. In: Süddeutsche Zeitung 28.10.2011.
- Koschorke, Albrecht (2016); Adolf Hitlers »Mein Kampf«. Zur Poetik des Nationalismus. Berlin.
- Krämer, Sybille (1998); Das Medium als Spur und Apparat. In: Dies. (Hg.); Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt am Main, 73-94.

- Krämer, Sybille (2016); *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Frankfurt am Main.
- Krajewski, Markus (2012); *Moby-Dick – Ein historisch-spekulativer Kommentar*. In: *Neue Rundschau*, Jahrgang 123, Heft 2, 7-13 [mit H. Maye u. B. Siegart].
- Kroll, Franz-Lothar (1987) (Hg.); *Wege zur Kunst und zum Menschen*, Festschrift für Heinrich Lützeler zum 85. Geburtstag. Bonn.
- Kreuzer, Johann (2012); *Wozu Dichter? Das Gespräch mit Rilke und Hölderlin*. In: G. Figal, U. Raulff (Hgg.): *Heidegger und die Literatur*. (Heidegger Forum Bd. 6), Frankfurt am Main.
- Kreuzer, Johann (2002) (Hg.); *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar.
- Kuni, Verena (2006a/b); *Der Künstler als ›Magier‹ und ›Alchemist‹ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von J. Beuys*. 2. Bd., Marburg. Elektr. Publikation.
- Leider, Philip (1990); *Shakespearen Fish*. In: *Art in America*, October.
- Leider, Philip (2001); *Stella's Quest*. In: *Art in America*, October Vol. 89, Issue 10, 144-47, 191 (kritische Rezension von R.K. Wallace: *F. Stella's »Moby Dick«: Words and Shapes*, 2000).
- Leonhard, Karin (2011); *Ornament und Zeitlichkeit: Kartusche – Rocaille – Arabeske*. In: Thomas Kisser (Hg.); *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie*, München, 63-85.
- Linsley, Robert (2012); *Frank Stella*. In: *abstract critical. For abstract art. Blog*; <http://abstractcritical.com/article/frank-stella/>
- Linsley, Robert (2013); *Verschiedene Posts*. In: *Blog; Abstract art in the era of global conceptualism*. <http://newabstraction.net/page/13/>
- Lützeler, Heinrich (1967); *Wege zur Kunst. Grundlagen der Kunst*. Freiburg, Basel.
- Lützeler, Heinrich (1975); *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*. 3 Bd., Bd. 1. Freiburg, München.
- Mandic, Mirko (2008); *Krieg und Gartenpartys. Oberflächen des Politischen bei Rainer Maria Rilke*. In: *arcadia*, Band 43, Heft 1, 158-203.
- Marin, Louis (1981); *Die Malerei zerstören*. Wiederabdruck Berlin 2003.
- Marin, Louis (1982); *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten. Poussins Arkadische Hirten*. Wiederabdruck in: Wolfgang Kemp (Hg.); *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985, 110-136.
- Mattenklott, Gert (1970); *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. München. 2. Aufl. 1977.
- Maye, Harun (2012a); *Moby Dick. Kapitel I: Loomings. Blicke auf das Meer*. In: Ders. (2012); *Moby-Dick – Ein historisch-spekulativer Kommentar*. In: *Neue Rundschau*, Jahrgang 123, Heft 2, 14-21.
- Meier, Cordula (1992); *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in die Kunst*. Essen.
- Meinhardt, Johannes (1988); *Gesperrter Raum. Frank Stella 1958-88*. In: *Katalog: Frank Stella*. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart, 49-74.

- Meinhardt, Johannes (1997); *Das Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*. Stuttgart.
- Meinhardt, Johannes (2005); Anselm Kiefer. Geschichte als mythische Evokation. In: *Kunstforum International*. Bd. 174. Im *Zoo der Kunst I*, 330-331.
- Melville, Herman (1849); *Mardi – und eine Reise dorthin*. 2 Bd.. Wiederabdruck in der dt. Übersetzung von R. G. Schmidt, Hamburg, Bremen, Friesland 1997.
- Melville, Herman (1851); *Moby Dick; Or, The Whale*. Wiederabdruck London, New York 1994. (amerikanisch-engl. Original).
- Melville, Herman (1851a); *Moby-Dick; oder: Der Wal*. Wiederabdruck in der dt. Übers. von Friedhelm Rathjen. Mit 269 Illustrationen von Rockwell Kent (1930). 2. Auflage als Normalausgabe. Frankfurt am Main 2004.
- Melville, Herman (1851b); *Moby Dick, oder: Der Wal*. Wiederabdruck in der dt. Übers. von Alice u. Hans Seiffert (1956). Berlin, Weimar 1970, 2. Aufl. Berlin 2002.
- Melville, Herman (1851c); *Moby-Dick*. Wiederabdruck in der dt. Übersetzung von 1946. Zürich 1977.
- Menke, Christoph (1991); *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main.
- Menke, Christoph (1993); »Unglückliches Bewusstsein«. *Literatur und Kritik bei Paul de Man*. In: Ders. (Hg.); *Paul de Man; Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main, 265-299.
- Menke, Christoph (1997); *Form als Selbsterläuterung; ein Interview von Stefan Germer*. In: *Texte zur Kunst*. Nr. 27, 73-76.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945); *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Wiederabdruck Berlin 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964); *Das Sichtbare und das Unsichtbare – gefolgt von Arbeitsnotizen*. Wiederabdruck Paderborn 2004, 297-301.
- Meyer-Schapiro (1958); *Vincent van Gogh*. Wiederabdruck Köln 1964.
- Mieth, Günter (2007); *Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006*. Würzburg.
- Moeller van den Bruck, Arthur (1923); *Das dritte Reich*. Berlin. Wiederabdruck.
- Müller, Gernot (1995); »Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen«. *Kleist und die bildende Kunst*. Tübingen, Basel.
- Müller, Gernot (2002); »Aus eigener Erfahrung hinzugetan«. *Zu Kleists Konzept von Intertextualität avant la lettre*. In: *Studia Neophilologia*, Bd. 74, 98-112.
- Nancy, Jean-Luc (2003); *Am Grund der Bilder*. Wiederabdruck Zürich, Berlin 2012.
- Neustadt, Jannette (2005); »Zur Ironie gebildet«. *Spuren der Literaturtheorie in den Bildkompositionen Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrichs*. Magisterarbeit, Universität Konstanz.
- Nietzsche, Friedrich (1885); *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Wiederabdruck Köln 2005.
- Nietzsche, Friedrich (1886); *Die fröhliche Wissenschaft*. Wiederabdruck Stuttgart 2006.
- O'Doherty, Brian (1976); *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Wiederabdruck. Berlin 1996.
- Osterkamp, Ernst (2010); *Poesie der leeren Mitte*. Stefan Georges Neues Reich. München.

- Ott, Michael (2012); Der Fall ins Drama. Über Kleists Dramenanfänge. In: Andrea Polaschegg, Claude Haas (Hgg.); Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, München, 91-113.
- Pannenberg, Wolfhart (1983); Das Irreale des Glaubens. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.); Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik, Bd. X. München, 17-35.
- Panofsky, Erwin (1927); Perspektive als ›symbolische Form‹. Wiederabdruck in: Ders.; Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1985, 99-168.
- Panofsky, Erwin (1955); Ikonographie und Ikonologie. Wiederabdruck in: Ders.; Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Neuaufl. Köln 1978, 36-50.
- Pethes, Nicolas (2012); Moby Dick. Kapitel 79; The Prairie. In: Moby Dick. Neue Rundschau, Jahrgang 123, Heft 2, 91-98.
- Pethes, Nicolas (2015); Moby Dick, Kapitel 98: Stowing Down and Cleaning Up. Die Arbeit am Mythos der Jagd als eine Theorie des Erzählens. In: Neue Rundschau, Jahrgang 126, Heft 3, 191-198.
- Philipp, Marion (2008); Mediale Kommunikation und Raum in der Vormoderne. Como, Italien: Heidelberger Landespromotionskolleg »Das Konzert der Medien in der Vormoderne: Gruppenbildung und Performanz«. Review. In: H-Soz-u-Kult. H-Net Reviews.
- Picasso, Pablo (1912); zitiert nach: P. O'Brien; Picasso. Eine Biographie. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982.
- Pichler, Wolfram (2006); Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio. In: V. Beyer, J. Voerhoeve, A. Haverkamp (Hgg.); Das Bild ist der König, Repräsentationen nach Louis Marin. München, 126-156.
- Pichler, Wolfram (2007); Detaillierungen des Bildes. Zur Einleitung in den Band. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hgg.); Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München, 9-42.
- Plohr, Nicola (2014); Die Weißheit des Wals. Vor dem Gesetz der Malerei. In: unveröffentlichte studentische Beiträge im Reader: Jörg Lillich u. J. Stöhr (Hgg.); »Die eine Kreatur, die bis zum Ende ungemalt bleiben muss« – Frank Stella. Haupt- u. Oberseminararbeiten im Wintersemester an der Uni. Konstanz, 3-16.
- Prehn, Ulrich (2017); Nationalsozialistische Gleichschaltungsbemühungen und »Kirchenkampf«. / Zum 450. Geburtstag. Der »Deutsche Luthertag« 1933. In: Andrea Nachama, Johannes Tuchel (Hgg.); »Überall Luthers Worte...« – Martin Luther im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat., Berlin, 17-38.
- Prignitz, Christoph (1997); Hölderlin als Leser von Klopstocks »Hermannsschlacht«. In: Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft, 308-326.
- Régis, Michel (1991) (Hg.); Géricault. Galeries nationales du Grand Palais, Paris.
- Régis, Michel (1996) (Hg.); Géricault. Louvre. Conférences et colloques. Ouvrage collectif, Paris. 2 Bände.
- Régis, Michel (1997); Géricault wird geschlagen. Nachgeschichtliche Meditation über den Trug des Subjektes. In: Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann (Hgg.); Bilder der Macht, Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. München.
- Richardson, Brenda (1976); Frank Stella: The Black Paintings. Baltimore.

- Richter, Gerhard (1996), *Texte, Schriften, Interviews*. H.-U. Obrist (Hg.). Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1906); *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Wiederabdruck Leipzig 1940.
- Rilke, Rainer Maria (1915); *Brief an Marianne Mitford*, 15. Okt. Wiederabdruck in: *Kriegsgesänge*. Rainer Maria Rilkes »unglaublicher Kriegs-Gott« <https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=819>
- Rimmele, Marius (2010); *Geordnete Unordnung*. Zur Bedeutungsstiftung in Zusammenstellungen der Arma Christi. In: David Ganz, Felix Thürlemann (Hgg.); *Das Bild im Plural*. Berlin, 219-242.
- Rimmele, Marius (2016); *Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten*. Systematisierende Überlegungen zur medienspezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern. In: Ders., David Ganz (Hgg.); *Klappeffekte*. Faltbare Bildträger in der Vormoderne. Berlin, 13-54.
- Sandl, Marcus (2008); *Medialität und Ereignis – Eine Zeitgeschichte der Reformation*. Zürich 2011.
- Sauer, Martina (2012); *Faszination/Schrecken*. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/>
- Savigny, J.-B. Henri, Alexandre Corréard, Michel Tournier (1819); *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, (Naufrage de la frégate la Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816). Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1819. Wiederabdruck Berlin 2005.
- Schanzenbach, Dirk (2008); *Was ist Farbe und wie entsteht sie?* <https://www.wissenschaft-im-dialog.de/projekte/wieso/artikel/beitrag/was-ist-farbe-und-wie-entsteht-sie-warum-ist-beispielsweise-eine-tomate-rot/>
- Schieb, Roswitha/ Gregor Wedekind (1999); *Rügen*. Deutschlands mythische Insel. Berlin.
- Schiller, Friedrich (1795/96); *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Tübingen. Wiederabdruck Stuttgart 1960.
- Schiller, Friedrich (1795); *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*. Wiederabdruck http://www2.ibw.uni-heidelberg.de/~gerstner/Schiller_Aesthetische_Erziehung.pdf
- Schiller, Friedrich (1799); *Das Lied von der Glocke*. Wiederabdruck; <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/inhaltsangaben/das-lied-von-der-glocke-zusammenfassung-friedrich-schiller/#gedichttext>
- Schlegel, Friedrich (1796-1801); *»Athenäums«-Fragmente und andere Schriften*. Berlin. Wiederabdruck Stuttgart 2005, 76-142.
- Schlegel, Friedrich (1800); *Über die Unverständlichkeit*. Wiederabdruck: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Ästhetische+und+politische+Schriften/Über+die+Unverständlichkeit>
- Schleiermacher, Friedrich Daniel (1799); *Über die Religion*. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Wiederabdruck Stuttgart 1969/1977.

- Schleiermacher, Friedrich Daniel (1801-1807); Briefe. Wiederabdruck in: Rainer Schmitz (Hg.); »Bis nächstes Jahr auf Rügen«. Briefe von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher und Henriette Herz an Ehrenfried von Willich. Berlin 1984.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel (1813); Zum Besten der Auszurüstenden. Predigt am 28. März 1813.
- Schmied, Wieland (1975); Caspar David Friedrich. Wiederabdruck Köln 1992.
- Schöning, Matthias (2002); Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens. Paderborn, München, Wien, Zürich.
- Schönpflug, Daniel (2010); Luise von Preußen. Königin der Herzen. Eine Biographie. München.
- Schröder-Plock, Nicola (2011); Théodore Géricault als Ausstellungskünstler. Bern.
- Schuller, Wolfgang (2017); Anatomie einer Kampagne. Haus Robert Jauß und die Öffentlichkeit. Leipzig.
- Schumacher, Eckhard (2000); Die Ironie der Unverständlichkeit. Frankfurt am Main.
- Schüttpelz, Erhard (2001); Höhere Wesen befehlen. In: G.v. Graevenitz, St. Rieger, F. Thürlemann (Hgg.); Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Tübingen, 187-203.
- Schüttpelz, Erhard (2003); Heinrich von Kleist: Hermannsschlacht. Vortragsmanuskript, Konstanz. <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Herrmann.pdf>
- Schüttpelz, Erhard (2003a); Frage nach der Frage, auf die das Medium eine Antwort ist. In: Ders. u. Albert Kümmel (Hgg.); Signale der Störung. München, 15–29.
- Schütz, Sabine (1999); Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983. Köln.
- Schütz, Sabine (2007); Anselm Kiefer. Wege der Weltweisheit. Die Hermannsschlacht. In: Klaus Gallwitz (Hg.); Anselm Kiefer. Wege der Weltweisheit. Die Frauen der Revolution. Remagen, Düsseldorf, 16-19.
- Schweizer, Hans Rudolf; Armin Wildermuth (1981); (Hgg.); Die Entdeckung der Phänomene. Dokumente einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Basel.
- Sedlmayr, Hans (1948); Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Wiederabdruck Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983.
- Shakespeare, William (1597); König Richard der Dritte. Wiederabdruck Stuttgart 1971.
- Shakespeare, William (1607); König Lear. Wiederabdruck Stuttgart 1971.
- Sichtermann, Hellmut (1964); Laokoon. Stuttgart.
- Siegert, Bernhard (2006); Ab-Ort Rom. Übertragung als Grund und Abgrund der Referenz. In: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft, Bd. 30: »römisch«. Zürich-Berlin, 11-18.
- Siegert, Bernhard (2014); Moby Dick. Kapitel 55: Of the Monstrous Pictures of Whales. Sine Imagine. In: Neue Rundschau, Jahrgang 125, Heft 1, 223-233.
- Sippel, Klaus (2009); Das »Grab des Arminius« bei Gut Windhausen – oder: Hier irrten Sie, Herr Staatsminister! Neues zu einem vermeintlichen Grabhügel bei Niestetal-Heiligenrode im Landkreis Kassel. In: Hessische Archäologie, 154-157.
- Sitte, Camillo (2008); Schriften und Projekte. Gesamtausgabe. Wien.
- Sloterdijk, Peter (1999); Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt am Main.

- Speirs, Kenneth (2001); Rezension zu: Robert K. Wallace. Frank Stella's »Moby Dick«: Words and Shapes. In: American Studies International. Vol. 39, No. 3, October 2001, 90-92.
- Speiser, Andreas (1937); Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung. (Die Grundlehren der mathematischen Wissenschaften in Einzeldarstellungen, Bd. V), Berlin.
- Stella, Frank (1986); Working Space. Charles Eliot Norton-Vorlesungen. Harvard 1983-84. Wiederabdruck in: Franz J. Verspohl (Hg.); Die Schriften Frank Stellas, Jena. Köln 2001.
- Stella, Frank (1994); »Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram passt«. Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International Bd. 127, 273-289.
- Stierle, Karlheinz (1985); Werk und Intertextualität. In: Ders. U. Rainer Warning (Hgg.); Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik Bd. XI, München, 139-150.
- Stierle, Karlheinz (1989); Die Friedensfeier. Sprache und Fest im revolutionären und nach-revolutionären Frankreich und bei Hölderlin. In: W. Haug u. R. Warning (Hgg.); Das Fest. Poetik und Hermeneutik Bd. XIV. München, 481-525.
- Stierle, Karlheinz (1996); Ästhetische Rationalität. Kunst und Werkbegriff. München.
- Stöhr, Jürgen (1996) (Hg.); Ästhetische Erfahrung heute. Köln.
- Stöhr, Jürgen (2010a); Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Bielefeld.
- Stöhr, Jürgen (2010b); Bilder im Rudel und in der Herde – Joseph Beuys auf dem Sezierisch von Damien Hirst. In: Felix Thürlemann, David Ganz (Hgg.); Bilder im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin, 365-385.
- Stöhr, Jürgen (2012); Hyperimage und »Hyperanalytismus« – Zwischen den Stühlen und zwischen den Bildern. In: Steffen Bogen, Gerd Blum, David Ganz (Hgg.); Pendant Plus. Berlin, 91-110.
- Stöhr, Jürgen (2016); Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje. Paderborn.
- Stöhr, Jürgen (2017); Max Imdahls Ikonik. Anschauungserkenntnis heute – Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite und Zukunftsperspektiven. In: Regards croisés, No. 7. <http://www.revue-regards-croises.org/deutsch/ausgaben/>
- Süselbeck, Jan (2012); Die zerteilte Jungfrau als Unterpfand des Genozids. Heinrich von Kleists »Herrmannsschlacht« (1808) im Kontext aktueller Diskussionen um die »neuen Kriege«. In: Eurozine.
- Sullivan, Louis (1892); Ornament in Architecture. Wiederabdruck in: Ders.: The Public Papers. Robert Twombly (Hg.). London, Chicago 1988, 79-84.
- Suter, Robert (2008); Kleists Hetztheater. Eine Genealogie der Bärin. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.); Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld, 307-321.
- Suthor, Nicola (2003); Bad touch?, zum Körpereinsatz in Michelangelos Pontormos Noli me Tangere und Caravaggios Ungläubigem Thomas. In: Valeska von Rosen, Klaus Krüger (Hgg.); Der stumme Diskurs der Bilder. Berlin, 261-281.
- Szeemann, Harald (1972); Individuelle Mythologie. Wiederabdruck Berlin 1985.

- Tacitus, Publius Cornelius (um 100n. Chr.); *Germania*. Über den Ursprung und die geographische Lage der Germanen. Wiederabdruck. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-germania-137/1>
- Tacitus, Publius Cornelius (110-120 n.Chr.); *Annalen*. Wiederabdruck. Berlin 2014.
- Thomas, Christian (2013); Tödliches Sendungsbewusstsein. 28. März 1813: Der Aufruf zum »heiligen Krieg« gegen Napoleon hatte fatale Folgen für die deutsche Nationenbildung. In: *Frankfurter Rundschau*, 28.3.
- Thürlemann, Felix (1986); Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern.
- Thürlemann, Felix (1990); Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln.
- Thürlemann, Felix (2003); Nicolas Poussin: »Die Mannalese« – Staunen als Leidenschaft des Sehens. In: Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle (Hgg.); *Methoden Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln, 150-164.
- Thürlemann, Felix (2013); Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage. München.
- Traeger, Jörg (1979); Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich. In: Werner Hofmann (Hg.); *Runge. Fragen und Antworten*. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle, 96-114.
- Ubl, Ralph (2007); Eugène Delacroix. Das Detail des Anderen. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hgg.); *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München, 349-369.
- Van Zuylen, Marina (1994); *Difficulty as an Aesthetic Principle, Realism and Unreadability in Stifter, Melville and Flaubert*. Cambridge, Tübingen.
- Vergil (Publius Vergilius Maro); *Aeneis*. Wiederabdruck in der Übersetzung von Gerhard Binder. Stuttgart 2012.
- Verspohl, Franz-Joachim (2001); Heinrich von Kleist by Frank Stella. Jena/Köln.
- Vogel, Juliane (2011); Gescheiterte Triumphe. Auftrittskrisen in Kleists *Penthesilea*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.); *Das Käthchen von Heilbronn und Penthesilea von Heinrich von Kleist*. Würzburg, 131-143.
- Vogel, Juliane (2012); Den Boden bereiten. Strategien des dramatischen Prologs. In: Andrea Polaschegg, Claude Haas (Hgg.); *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, München, 159-171.
- Vogel, Juliane (2015); Zur Vertikalität des Auftritts im Theater. In: M. Matzke, U. Otto, J. Roselet (Hgg.); *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens*. Bielefeld, 105-119.
- Vogel, Juliane (2018); *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn.
- Wallace, Robert K. (1992); *Melville & Turner: Spheres of Love and Fright*. Georgia.
- Wallace, Robert K. (1993); *Stella and Melville: Seeing and Thinking at the Same Time*. In: Frank Stella; *Moby Dick Series: Engravings, Domes and Deckle Edges*. Stuttgart, 29-37.
- Wallace, Robert K. (2000); *Frank Stella's »Moby-Dick«: Words and Shapes*. Michigan.

- Wallace, Robert K. (2001); Stella, Melville, Kleist. The Betrothal in Santo Domingo. In: Franz-Joachim Verspohl (Hg.); Heinrich von Kleist by Frank Stella. Jena, Köln, 222-231.
- Wallis, Brain (1984); Art After Modernism. Rethinking Representation. Cambridge.
- Wande, Arnold (2014); Langemarck. Der verschleierte Irrsinn. FAZ 10.11.
- Warburg, Aby (1923); Schlangenritual. Ein Reisebericht. Wiederabdruck Berlin 1988.
- Wedekind, Gregor (2013) (Hg.); Géricault – Bilder auf Leben und Tod. Schirn Kunsthalle Frankfurt. München.
- Weiss, Peter (1976); Die Ästhetik des Widerstands. I. Neue durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main.
- Weiss, Peter (1978); Die Ästhetik des Widerstands. II. Frankfurt am Main.
- Weiß, Volker (2012); Moderne Antimoderne. Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservatismus. Paderborn.
- Werber, Niels (2006); Kleists »Sendung des Dritten Reichs« Rezeption von Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht« im Nationalsozialismus. In: G. Blamberger, I. Breuer, S. Doering, K. Müller-Salget (Hgg.); Kleist Jahrbuch, Stuttgart, 157-170.
- Weyergraf, Bernd (1987); Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. Berlin.
- Wiegels, Rainer, Winfried Woesler (Hgg.); Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur. Paderborn 1995.
- Winter, Gundolf (1996); Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition. In: Ders. (Hg.); Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Zur Kunst der Tradition. Frankfurt am Main, 8-32.
- Winter, Gundolf (2011); zitiert nach: Martina Dobbe, Christian Spies: Nachruf auf Gundolf Winter. <https://www.uni-siegen.de/start/news/personalia/353779.html>
- Winter, Sascha (2009); Das »Grabmal des Arminius« im Landschaftspark Windhausen. Genealogisch-patriotische Gedächtniskultur in der Gartenkunst des späten 18. Jahrhunderts. In: Volker Losemann, Barbara Stiewe (Hgg.); Arminius/Hermann und die Deutschen – Ein nationaler Mythos. Marburg, 89-96.
- Winter, Sascha (2014); »Jeder Gartengestalter benötigte unbedingt einen Toten«. Sepulkralkunst und Memorialkultur in europäischen Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts. 2 Bände, 406-429. Noch unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript, Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Mit freundlicher Genehmigung von Sascha Winter, der mir dieses Kapitel zusandte.
- Wood, Christopher (1994); Paul de Man und die Kunstgeschichte. In: Texte zur Kunst, Nr. 14, 83-89.
- Wyss, Beat (1996); Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln.
- Wyss, Beat (1996a); Ikonographie des Unsichtbaren. In: Jürgen Stöhr (Hg.); Ästhetische Erfahrung heute. Köln, 360-380.
- Zeeb, Ekkehard (1995); Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists. Würzburg.

Abbildungen (1-6)













Abbildungsverzeichnis²²

1.)

Théodore Géricault; *Das Floß der Medusa*, 1819, Louvre, Paris, Frankreich
<https://www.artsy.net/artwork/theodore-gericault-the-raft-of-the-medusa/zoom>
(4.11.2017)

2.)

Frank Stella; *The Spouter-Inn*, 1. Version, 1987 (Moby Dick-Serie, Kap. 3)
Neue Nationalgalerie, Berlin, Deutschland (© VG Bild-Kunst, Bonn 2017)
Prometheus-Bildarchiv.de

3.)

Frank Stella; *The Whiteness of the Whale*, 1987 (Moby Dick-Serie, Kap. 42)
Privat Collection Harriet McGurk Stella, USA (© VG Bild-Kunst, Bonn 2017)
<https://whitney.org/WatchAndListen/1272> (4.11.2017)

4.)

Frank Stella; *Queequeg in his Coffin*, 1989 (Moby Dick-Serie, Kap. 110)
Privat Collection (© VG Bild-Kunst; Bonn 2017)

5.)

Frank Stella; *The Chase – Third Day*, 1989. (Moby Dick-Serie, Kap. 135)
Specogna Immobilien – Werner Specogna, Kloten, Schweiz (© VG Bild-Kunst,
Bonn 2017)

6.)

Anselm Kiefer; *Varus*, 1976. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands
© Photo: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands / (© Anselm Kiefer; Gagosian
Gallery, New York, London, Paris)
<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-varus> (6.11.2017)

²² Gegebenenfalls sind hier Internetadressen angegeben, die besonders hochauflösende Abbildungen des jeweiligen Werks beinhalten.



Die Bildanschauung wird zum unvergleichlichen Abenteuer, wenn Kunstwerke intensiv betrachtet werden: Erst dann ist es möglich, tief in ihre Phänomenwelt und in die Eigenwirklichkeit der Malerei einzutauchen. Erst dann aktualisiert sich auch das genuine Wirkungspotential der Bilder. Jürgen Stöhr, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Konstanz, lädt ein zu einer rezeptionsästhetisch-phänomenologischen Reise durch großartige Bildlandschaften.

In Théodore Géricaults Floß der Medusa gilt es, das dynamische Seh-Geschehen und die komplexen Gestaltbildungen zu verfolgen, die dem Werk bisher ungesehene Sinndimensionen eröffnen. Mit den Bildreliefs von Frank Stella beginnt die Jagd auf Moby Dick. Alles kreist hier um die Frage: Wie können dessen ungegenständliche Werke Melvilles Roman narrativ folgen, wenn dieser selber schon von der Unmöglichkeit des Erzählens handelt? Die Bildlandschaft, die Anselm Kiefer in seinem Historienbild Varus entfaltet, erfordert ein Eintreten in den Gründungsmythos der Hermannschlacht. Hier stößt man auf eine detaillierte bildlogisch entfaltete Genealogie patriotisch-vaterländischen Denkens – aber auch auf die Frakturen und Instabilitäten und auf die apokalyptischen Konsequenzen dieses deutschen Ur-Narrativs.

Stets geht es um das, was für das Auge sehbar wird, und um das, was unsehbar bleibt, aber dennoch nicht wegzudenken ist.