

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.