

Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei

LORENZ DITTMANN

Das die neuzeitliche Malerei bestimmende Phänomen des Helldunkels ist in seinem Wesen unerkannt.

Jahrhundertlang wurde das Bildlicht als „Beleuchtungslicht“, das Bilddunkel als „Schatten“ aufgefaßt. Wolfgang Schöne konnte sich in seinem grundlegenden Werk „Über das Licht in der Malerei“ für die Definition des neuzeitlichen Bildlichts auf *Leonardo* berufen: „Die in der Kunstwelt des Beleuchtungslichts maßgeblichen Begriffe für Licht und Schatten hat Leonardo eindeutig bestimmt. Nehmen wir als Beispiel eine auf einem Tische liegende Kugel, die von einer Kerze seitlich beleuchtet wird. Leonardo bezeichnet die Lichtquelle der Kerze als ‚luce‘ (das ursächliche Leuchtlicht) und das Licht der beleuchteten Kugelseite als ‚lume‘ (appliziertes Licht, Körperlicht). Die entsprechende Unterscheidung trifft er beim Schatten: den Schatten, der an der beschatteten Kugelseite haftet, nennt er den ‚primitiven Schatten‘ (ombra primitiva, Körperschatten), den anderen Schatten, der von diesem aus die Luft füllt und auf den Tisch schlägt, den ‚abgeleiteten Schatten‘ (ombra derivativa, Schlagschatten).“ Andere Sätze Leonardos lauten: „Der Schatten ist Verminderung des Lichtes.“ ‚Beleuchtet-Sein heißt Teilhaben am Leuchtlicht.‘ ‚Der Schatten gehört seiner Natur nach der Finsternis an, das (applizierte Licht (lume) ist von der Natur des Leuchtlichts (luce). Der eine (ombra) verbirgt, das andere (lume) zeigt ...‘ Die in diesen Bestimmungen Leonardos enthaltene Betonung des Dualismus von Leuchtlicht und Finsternis und seine Unterscheidungen zwischen lux (Leuchtlicht, Lichtquelle) und lumen (appliziertes Licht, Körperlicht) sowie zwischen primitivem Schatten (Körperschatten) und abgeleitem Schatten (Schlagschatten) gelten für die Epoche des Beleuchtungslichts ...“¹

¹ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S.83, 84.

Hegels Ästhetik², die „letzte und größte Ästhetik des Abendlandes“³, dachte Beleuchtungslicht und Schattendunkel aus dem „wesentlichen Princip der Malerei“, der Darstellung der „inneren Subjektivität in ihrer Himmel und Erde umfassenden Lebendigkeit der Empfindung, Vorstellung und Handlung, in der Mannigfaltigkeit der Situationen und äußeren Erscheinungsweisen im Leiblichen.“ Diesem „wesentlichen Princip“ entspricht das „sinnliche Material“ der Malerei, zieht diese doch „die räumliche Totalität der drei Dimensionen“ zusammen und macht so „die Fläche zum Element ihrer Darstellungen“, denn solches „Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Princip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervortun kann, daß es die Totalität der Äußerlichkeit nicht bestehen läßt, sondern sie beschränkt.“

Auch das Bildlicht faßte Hegel demgemäß unter den Aspekten des „Innerlichwerdens“, der „Subjektivität“ und der „Gegenständlichkeit“: Das „physikalische Element“, dessen sich die Malerei bedient, ist „das Licht als das allgemeine Sichtbarmachen der Gegenständlichkeit überhaupt“. „Im Licht beginnt die Natur zum erstenmal subjektiv zu werden und ist nun das allgemeine physikalische Ich, das ... die bloße Objektivität und Äußerlichkeit der schweren Materie aufhebt, und von der sinnlichen, räumlichen Totalität derselben abstrahieren kann. Nach dieser Seite der *ideelleren* Qualität des Lichts wird es zum physikalischen Princip der Malerei.“ Den Zusammenhang von „Subjektivität“ und „Gegenständlichkeit“ erläuterte Hegel so: „Das Licht als solches nun aber existiert nur als die *eine* Seite, welche im Principe der Subjektivität liegt, nämlich als diese ideellere Identität. In dieser Rücksicht ist das Licht nur das Manifestiren, das sich jedoch hier in der Natur nur als das Sichtbarmachen *überhaupt* erweist, den besonderen Inhalt aber dessen, was es offenbart, außerhalb seiner als die Gegenständlichkeit hat, welche nicht das Licht, sondern das Andere desselben und damit dunkel ist. Diese Gegenstände nun giebt das Licht in ihren Unterschieden der Gestalt, Entfernung usf. dadurch zu erkennen, daß es sie bescheint, d. h. ihre

² Zitiert nach: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Dritter Band (Gg. Wilh. Friedr. Hegel, Sämtliche Werke, hrsg. von Hermann Glockner, Bd. 14), Stuttgart 1954, S. 12, 19, 23, 24, 25, 64, 25/26, 26, 62.

³ Martin Heidegger, Nietzsche, Erster Band, Pfullingen 1961, S. 100.

Dunkelheit und Unsichtbarkeit mehr oder weniger aufhellt, und einzelne Theile sichtbarer, d. h. als dem Beschauer näher, hervortreten, andere dagegen als dunkler, d. h. als von dem Beschauer entfernter, zurücktreten läßt. Denn Hell und Dunkel als solches, insofern nicht die bestimmte Farbe des Gegenstandes dabei in Betracht kommt, bezieht sich überhaupt auf die Entfernung der beschienenen Objekte von uns in ihrer spezifischen Beleuchtung. In diesem Verhältniß zur Gegenständlichkeit bringt das Licht nicht mehr das Licht als solches, sondern das in sich selbst schon partikularisirte Helle und Dunkele, Licht und Schatten hervor, deren mannigfaltige Figurationen die Gestalt und Entfernung der Objekte von einander und vom Beschauer kenntlich machen. Dieß Princip ist es, dessen sich die Malerei bedient, weil die Besonderung von Hause aus in ihrem Begriffe liegt.“

So gehört in der Malerei „das Helle und Dunkele mit allen seinen Gradationen und feinsten Übergängen selber zum Princip des künstlerischen Materials und bringt nur den absichtlichen Schein von dem hervor, was Skulptur und Baukunst für sich real gestalten. Licht und Schatten, das Erscheinen der Gegenstände in ihrer Beleuchtung ist (in der Malerei) durch die Kunst und nicht durch das natürliche Licht bewirkt...“

Licht, das als „das erste Selbst der Natur“, als das „allgemeine physikalische Ich“ der inhaltlichen Hauptbestimmung der Malerei als Darstellung und Medium „fürsichseiender Subjektivität“ entspricht, blieb jedoch auch bei Hegel „Beleuchtungslicht“, das die dunkle Gegenständlichkeit bescheint und damit sichtbar macht; es blieb nach dieser Hinsicht Element der Mimesis und des künstlerischen Scheins. Beleuchtungslicht befähigt die Malerei, „in absichtlichem Schein“ das hervorzubringen, was Skulptur und Baukunst „für sich real gestalten“, befähigt sie, natürliche Beleuchtungswirkungen wiederzugeben: „Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenschein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, beschlossenes, einfallendes oder gleichmäßig sich verbreitendes Licht, die verschiedenartigsten Beleuchtungsweisen verursachen hier die allermannigfaltigsten Unterschiede.“

Erst für die Konstitution der Farben akzentuierte Hegel – in Übernahme Goethescher Gedanken – andere Aspekte von Licht und Dunkel: „In diesem Verhältniß bleiben ... beide Principe nicht etwa

selbständig, sondern setzen sich als Einheit, als Ineinander von Licht und Dunkel. Das in dieser Weise in sich selbst getrübe, verdunkelte Licht, das aber ebenso das Dunkle durchdringt und durchleuchtet, giebt das Princip für die Farbe, als eigentliches Material der Malerei.“ Aber auch Farbe wurde von Hegel im Hinblick auf die Darstellung von Gegenständen und auf das Empfindungsvolle verstanden: „Gestalt, Entfernung, Abgrenzung, Rundung, kurz alle Raumverhältnisse und Unterschiede des Erscheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Princip nun auch einen ideelleren Inhalt darzustellen befähigt ist und durch die tieferen Gegensätze, die unendlich mannigfaltigen Mittelstufen, Übergänge und Feinheiten der leisesten Nüancirung in Rücksicht auf die Fülle und Besonderheit der aufzunehmenden Gegenstände den allerbreitesten Spielraum gewährt.“ Erst „die Malerei (bringt) durch den Gebrauch der Farbe das Seelenvolle zu seiner eigentlich lebendigen Erscheinung...“

In *Leonardos* Konzeption sind Licht und Dunkel keine gleichwertigen Pole. Licht bezeichnete Leonardo als das „Geistige“, Dunkel als das Körperliche: „Der Schatten leitet sich her von zwei einander unähnlichen Dingen, das eine von diesen ist körperlich, das andere geistig (spirituale). Das Körperliche ist der dunkle, Schatten tragende und verursachende Körper, das Geistige ist das mitgeteilte Licht.“⁴

War nun bei Leonardo das „Geistige“ auch nichts Transzendentes mehr, sondern „Kraft“, so klingen in solcher Unterscheidung doch noch Ideen antiker und mittelalterlicher *Lichtmetaphysik* nach⁵, Vorstellungen und Ideen, die in mythische Traditionen zurückreichen, in der philosophischen Spekulation durch Platon begründet und in der Folge vielfältig variiert worden sind, mit unterschiedlichen Korrelationen des Intelligiblen und des Sinnlichen.⁶ – In der neuzeitlichen Metaphysik ist schließlich, mit Hans Blumenberg gesprochen,

⁴ Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, Nach dem Codex Vaticanus Urbanus 1270, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig (Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XV–XVII), Wien 1882, Abschnitt 547.

⁵ Vgl. hierzu: Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, S. 54–57.

⁶ Vgl. etwa: W. Beierwaltes, C. v. Bormann, *Licht*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt, Basel 1980, Sp. 282–290.

„so viel transzendentes Licht auf das Subjekt ‚übergegangen‘, daß es ‚selbstleuchtend‘ geworden ist ... Die Lichthaftigkeit des menschlichen Geistes zeigt sich gerade daran, daß eine Analyse und ihr nachfolgende Ausschaltung von Verdunkelungen und Fehlleitungen dieses Lichts als die neue Aufgabe der philosophischen ‚Methode‘ begriffen wird.“⁷

Ideen der Lichtmetaphysik wirkten fort in der neuzeitlichen Kunsttheorie, bei Marsilio Ficino, bei Federico Zuccari und Giovanni Paolo Lomazzo⁸, und noch Philipp Otto Runge konnte, inspiriert durch Gedanken Jakob Böhmes, formulieren: „Das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse ...; das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen ...“⁹

„Licht“ wurde in solchen Auffassungen zum Inbild des Höchsten, das „Dunkel“ blieb unbegriffen, oder es wurden ihm negative Konnotationen zugesprochen. Das für die neuzeitliche Malerei konstitutive Helldunkel bleibt damit unerkannt. Es entzieht sich auch den in der Hegelschen Ästhetik entwickelten Gedanken, die das Licht als das „Subjektive“ der Natur verstanden und es in Relation zur „Gegenständlichkeit“ brachten.

So ist die kunsthistorische Interpretation auf andere Denkwege verwiesen, Wege, die nicht die der „Ästhetik“ sind.

Voraussetzung dazu sind die streng phänomenologisch orientierten Forschungen von Ernst Strauss, die das Helldunkel der Malerei aus seiner Bindung an „Beleuchtungslicht“ und Schattengebung, aus der Relation von Licht und „Gegenstand“ und damit auch aus der Kategorie der Nachahmung von empirisch Vorhandenem lösten: „Die Natur kennt das Helldunkel nicht. Sie kennt wohl den allmählichen *Übergang* des Hellen zum Dunkeln: als Dämmer, Halbdunkel oder Zwielficht, als den Zustand also, in welchem beide Phänomene

⁷ Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit, Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale, 10. Jg., 1957, Heft 7, S. 432–447, Zitat auf S. 445.

⁸ Vgl. Erwin Panofsky, Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1960, S. 30 f., 47 ff. – Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 240 f., 302.

⁹ Zitiert nach: Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runges, Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, München, Mittenwald 1979, S. 130.

nicht mehr (resp. noch nicht) in ihrer vollen Kraft in Erscheinung treten, sondern ab- (resp. zu-)nehmen in dem Maße, wie eines sich in das andere verwandelt. Das gestaltete Helldunkel der Malerei aber, zumindest zur Zeit seiner vollkommenen Ausbildung im 17. und 18. Jahrhundert, stellt gerade das Gegenteil eines solchen Zustands dar: in ihm wird gesammelte, meistens sich graduell vorbereitende Helligkeit und in sich selbst versinkendes Dunkel in all seinen Stadien zwischen Trübe und Finsternis gleichzeitig zur Anschauung gebracht. Sein Licht und seine Finsternis stehen im Verhältnis polarer Spannung zueinander oder durchdringen sich wechselseitig ... Nur so konnte sich die gestaltende Phantasie der neuzeitlichen Malerei das ausschlaggebende künstlerische Mittel zur *Entrückung* ihrer Bildwelt schaffen, das wirkungskräftig genug war, um den zutiefst übernatürlichen Charakter einer Kunst zu bestimmen, die sich doch scheinbar gerade durch ihre bewußte Berufung auf die Daten der Sichtbarkeit von der Malerei des Mittelalters wie der der Moderne unterscheidet.“¹⁰

Ist das, was hier mit Begriffen wie „Entrückung“ und „übernatürlicher Charakter“ angedeutet wird, einem umfassenderen Denkhorizont einzugliedern? Aussagen *Martin Heideggers* sollen dazu einen Weg bahnen.¹¹

¹⁰ Ernst Strauss, *Zu den Anfängen des Helldunkels* (1959), wiederabgedruckt in: Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, herausgegeben von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, Zitat hier auf S. 49. – Dazu auch: Verf., *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung*, Darmstadt 1987.

¹¹ Vgl. hierzu vor allem: Werner Marx, *Heidegger und die Tradition, Eine problemgeschichtliche Einführung in die Grundbestimmungen des Seins*, Stuttgart 1961 (S. 243: „Erst Heidegger hat die traditionelle ‚Lichtmetaphysik‘ wirklich überwunden...“, ähnlich S. 150/151, 189). – Dieter Sinn, *Heideggers Spätphilosophie*. In: *Philosophische Rundschau*, 14. Jg., 1967, S. 81–182. – Walter Biemel, *Martin Heidegger*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 79–97. – Dieter Jähnig, *Die Kunst und der Raum*. In: *Erinnerung an Martin Heidegger*, hrsg. von Günther Neske, Pfullingen 1977, S. 131–148. – Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst, Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt a. M. 1980. – Gerhard Faden, *Der Schein der Kunst, Zu Heideggers Kritik der Ästhetik*, Würzburg 1986.

Annemarie Gethmann-Siefert glaubte, für die Beurteilung des Bezugs der Kunstwissenschaft zum Denken Heideggers auf jede Erörterung von Werkanalysen verzichten zu können. So wurde sie weder den kunsthistorischen Versuchen noch dem Denken Heideggers gerecht. (Annemarie Gethmann-Siefert, *Martin Heidegger und die Kunst-*

Die Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“¹² faßt das Werk als „Gegeneinander“, als „Streit von Welt und Erde“ (S. 37, 38). Der Begriff „Welt“, „seit jeher einer der hermeneutischen Leitbegriffe Heideggers“, erhält nun im Begriff der „Erde“ einen „Gegenbegriff“.¹³ Was „Erde“ meint, sei mit einigen Zitaten angezeigt: „Die Erde ist das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende und zwar als solches zurückbirgt. Im Aufgehenden west die Erde als das Bergende“ (S. 31). „Das Tempel-Werk ... läßt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen und zwar im Offenen der Welt des Werkes: der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dieses 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 Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes. – Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde“ (S. 35). „Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt. Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen“ (S. 35/36). „Offen gelichtet als sie selbst erscheint die Erde nur, wo sie als die wesenhaft Unerschließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht und d.h. ständig sich verschlossen hält... Die Erde ist das wesenhaft sich Verschließende. Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sichverschließende. – Diese Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selbst in die Erde zurückstellt. Das Sichverschließen der Erde aber ist kein einförmiges, starres Verhangenbleiben, sondern es entfaltet sich in eine unerschöpfliche Fülle einfacher Weisen und Gestalten“ (S. 36). – „Die Welt ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entschei-

wissenschaft. In: Heidegger und die praktische Philosophie, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, Frankfurt a. M. 1988, S. 251–285).

¹² Zitate nach: Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt a. M. 1950.

¹³ Hans-Georg Gadamer in seiner Einführung zur Reclam-Ausgabe des Kunstwerk-Aufsatzes, Stuttgart 1960, S. 108.

dungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt Bergenden. Welt und Erde sind wesentlich von einander verschieden und doch niemals getrennt. Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt die Welt. Allein die Beziehung zwischen Welt und Erde verkümmert keineswegs in der leeren Einheit des sich nichts angehenden Entgegengesetzten. Die Welt trachtet in ihrem Aufruhem auf der Erde, diese zu überhöhen. Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlussenes. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten“ (S. 37).

Solche Sätze erlauben die Folgerung, das Helldunkel der Malerei sei, in seiner je besonderen thematischen Gestaltung, eine der Weisen des „Streites von Welt und Erde“. Das Offene „einfacher und wesentlicher Entscheidungen“ stellt es zurück in das „Leuchten und Dunkeln der Farbe“, es zeigt das Licht als Licht, manifestiert das Dunkel als Dunkel – und das Wechselspiel beider. So wird es eine Weise der Einrichtung von Wahrheit ins Werk. „Wahrheit west nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von Welt und Erde“ (S. 51).

„Der Bereich des ‚Verborgenen-Unverborgenen‘ ist uns“, schrieb Heidegger an anderer Stelle¹⁴, „unmittelbar vertrauter und zugänglicher als das, was uns die sonst geläufigen Titel *veritas* und ‚Wahrheit‘ sagen. Streng genommen können wir uns bei diesem Wort ‚Wahrheit‘ nichts denken und noch weniger etwas ‚anschaulich‘ vorstellen. Wir müssen vielmehr sogleich eine irgendwoher entlehnte ‚Definition‘ der Wahrheit zu Hilfe rufen, um dem Wort eine Bedeutung zu geben...“

Unterschiedliche Weisen von „Lichtung und Verbergung“ in der Malerei seien an fünf ausgewählten Werken kurz erörtert.

In Tizians nach 1570 entstandener „*Dornenkrönung Christi*“ (Alte Pinakothek München, Öl/Leinwand, 280 × 182 cm, Abb. 14)¹⁵ stellt

¹⁴ Heidegger, *Parmenides* (Heidegger, Gesamtausgabe, II. Abt., Bd. 54), Freiburger Vorlesung Wintersemester 1942/43, hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a. M. 1982, S. 19.

¹⁵ Vgl. dazu auch: Verf., Bemerkungen zu Tizians „*Dornenkrönung Christi*“ in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“. In: *Diversarum Artium Studia*, Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie

sich das weltgeschichtliche Geschehen der Passion Christi zurück in die Festigkeit der Bildordnung, die Dichte des Grundes, die Materialität der Farben. Groß und nah ragen die Gestalten vor uns auf und sind gleichwohl entrückt in die Ferne eines Reliefbildraumes.¹⁶ Christus, der die Mitte des Bildes bestimmt, wird halb verdeckt von einem dunkelfarbig-prächtig gekleideten Mann, der schnell die Stufen hinaneilt, der Peinigung des Erlösers Einhalt gebieten möchte¹⁷, aber mit seinen Bewegungsimpulsen Glied des Gefüges der auf Christus eindringenden Richtungen bleibt. Christus entzieht sich weithin der Verdeckung, er weicht zurück, birgt sich in seinen eigenen Ort: Die Kurve seines Passionsmantels, der sich um seine Schultern legt, bleibt unüberschnitten, unverdeckt auch führen die beiden weißlichen Faltengrabe des Mantels vom Knoten zum Arm. Dennoch bekundet sich eine Besonderheit dieses Bildes in der Verdeckung des Lichtes Christi durch die Dunkelheit eines Menschen. Kann sich der Betrachter mit dieser Gestalt identifizieren, sind wir es, die, wenn wir uns Christus nähern, ihn halb verdecken, halb verstellen? Einer unmittelbaren Identifikation widersprechen die Stäbe, die der Junge hält und die diese Gestalt an ihrem rechten Bein abschirmen. – Christus entzieht sich in sein Licht und seine eigene, von keiner äußeren „Beleuchtung“ bewirkte Dunkelheit. Es ist eine bräunlich-schwärzliche Dunkelheit, verwandt dem Braungrau des dunklen Grundes, das sich gliedert in einen wärmeren Ton des Stufenbaus, einen kühleren, graueren der Rustika-Mauer, einen wiederum wärmeren, rotbräunlich-schwarzen des Torbogens und den bläulichgrauen kühlen Ton des Himmels. Himmel und „Erde“ – die Christus umfangende, gefangenhaltende Architektur – sind so in *eine* in sich bewegte Dunkelheit gefaßt, die sich je anders ins Hellere öffnet, in den Stufen, in den gelblichgrauen Flecken der Mauer, den grauweißlichen Säumen der Wolken. Das Dunkel bildet den bedrohlichen Ort der Passion Christi. Aber auch das gelbrötliche, ockerfarbene Inkarnat Christi

gie und ihren Randgebieten, Festschrift für Heinz Roosen-Runge, hrsg. von W. Engelhart und G. Kempter, Wiesbaden 1982, S. 127–145.

¹⁶ Vgl. E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, S. 66 u. passim.

¹⁷ Im Katalog der Venezianischen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, bearbeitet von Rolf Kultzen mit Peter Eikemeier, *Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek*, München 1971, Textband S. 183, wird diese Gestalt als der von Pilatus' Frau ausgesandte Bote (nach Matthäus 27, 19) angesprochen, doch legt der Evangelientext eine derartige Identifikation nicht nahe.

wird, überflort von schwarzgrauen Schatten, aus dem Grund entlassen, wenn auch anders als die bräunlichen Inkarnate der Schergen, nicht kontinuierlich wie diese. Ein feiner Lichtsaum trennt den Passionsmantel links von der Dunkelheit des Grundes. Christus hat das Dunkel in sich aufgenommen, angenommen, jedoch verwandelt in die Bestimmtheit seines Leibes, seiner Gestalt. Dunkel, das Medium der Bedrohung, der Fremde, der Feindlichkeit, der Beirrung, wird in Christi Gestalt zum Ort des Sich-Entziehens, des Schutzes, der Unberührbarkeit. Ähnlich erscheint das Licht in sich gespalten. Christus versammelt das Licht des Bildes, im Weiß seines Mantels und der Lichthaftigkeit seines Inkarnats. Ihm kontrastiert das unruhig flackernde, fahle, ausgezeherte, das graugelblich-weiße, rosatonige Licht des Leuchters. Das Scheinhafte, Unheimliche dieses Lichts wird Inbild der Gestimmtheit dieses Ortes, hat teil an dessen verhehlendem, feindlichem Dunkel. Christus aber nimmt das Dunkel an, verwandelt es, offenbart Licht als das ihm Eigene.

Geschieht in Raffaels ‚Sixtinischer Madonna‘ „das Scheinen der Menschwerdung Gottes“¹⁸, so geschieht in Tizians ‚Dornenkrönung‘ das Scheinen der Passion Christi – als Lichtung und Verbergung. Dunkel wie Licht werden Medien der ‚Irre‘¹⁹, ein anderes Dunkel und ein anderes Licht, die gleichwohl dem selben Grund entwachsen²⁰, machen das Geheimnis Christi kund. Das menschliche Leben Christi, sein Leiden und sein Tod stehen selbst unter dem Signum von Lichtung und Verbergung.²¹

Rembrandts ‚Himmelfahrt Christi‘ (1636, Alte Pinakothek München, Öl/Leinwand, 92,7×68,3 cm, Abb. 15) zeigt eine Dunkelheit, die viel tiefer und räumlicher wirkt als die in Tizians Bild, ein Licht,

¹⁸ Heidegger, Über die Sixtina. Zitiert nach: Heidegger, Denkerfahrungen 1910–1976, Frankfurt a. M. 1983, S. 71.

¹⁹ Vgl. Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1954, S. 22.

²⁰ Theodor Hetzer sprach von der „Potentialität“ der Farbe bei Tizian (Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, 2. Aufl., Frankfurt a. M., S. 52–56, 166). Angemessener als dieser „metaphysische“ Begriff wäre ein Wort wie „Wachsen“. „Man übersetzt φύειν oft und auch richtig mit ‚wachsen‘, aber man vergißt dabei, dieses ‚Werden‘ und ‚Wachsen‘ griechisch zu denken als ein Hervorgehen aus der Verborgenheit des Keimes und der Wurzel im Dunkel der Erde an das Licht des Tages“ (Heidegger, Parmenides, S. 211).

²¹ Vgl. Heidegger: „Die Offenbarkeit Gottes, nicht erst Er selbst, ist geheimnisvoll“ (Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 197).

das heller scheint. Auch sind Dunkel und Licht strenger geschieden, stehen in stärkerer Spannung zueinander, sind zugleich aber gleitender, fließender verbunden als dort. Die tiefste, schwärzlichgraue Dunkelheit verdichtet sich in der Wolke. Dunkel ist selbst Grund, kein Bildgrund „dahinter“ kommt mehr zur Geltung. Über dem Horizont rechts, über seiner Stadtsilhouette lichtet sich das Dunkel ein wenig ins Graue. Der olivbräunliche, schwärzlich überflorte Erdboden, mehr in Aufsicht gegeben, stellt den Berg dar, von dem Christus aufgefahren ist, zu dem die Jünger hinaufdrängen, aus der Tiefe und aus der schwärzlichen Dunkelheit der Erde. Aber dies Dunkel entbirgt sich selbst dem Licht. Mild, wie durch Schleier hindurch, leuchten die Inkarnate der Jünger auf. Je anders wenden sich die Apostel dem Licht zu: Der vordere, der mit den ausgebreiteten Armen, bindet sich mit seinem von schwärzlichgrauen Schatten verhüllten Rötlichton an das Olivgrün des Bodens, in welchem ein warmes Licht der Erde aufscheint, aus sich selbst, nicht beleuchtet vom Licht des Himmels. Das blauschwarze Gewand des betenden Jüngers hinter ihm wirkt wie eine Verdichtung der Dunkelheiten aller Menschen. Das Leuchten seines Antlitzes und seiner Hände antwortet dem himmlischen Licht. Der Himmel selbst ist in eins Lichtung und Verbergung. Eher als das Dunkel, das um die Jünger ist, wirkt das der Wolke als verdeckende, dichte Finsternis. Durch dies materielle Dunkel der Wolke dringen die Engelsputten zu Christus vor. Christus steht fest auf der Wolke, die als ein kompakter Sockel von Engelsputten nach oben, himmelwärts, geschoben wird: Leibhaft wird Christus in den Himmel aufgenommen – leibhaft, aber verklärt im Licht. Nicht strahlt er selbst Licht aus, vielmehr öffnet er sich dem von oben, von der Taube des Heiligen Geistes herabströmenden Licht. Gleichwohl leuchtet das Licht Christi, gebunden an das gelbliche Weiß seines Gewandes, heller als das Himmelslicht. Denn dieses hält sich zurück, bleibt in der gelblichen Glorie des Heiligen Geistes milde verhüllt, als würde es, unverborgene, die Fassungskraft der Menschen übersteigen. So kann dies verhüllte, verborgene Himmelslicht ein Echo finden im halbdunklen, olivbräunlichen Licht der Bergkuppe. Im Lichte Christi erfüllt sich das Bild, aber Christus weist auf ein sich verbergendes höheres Licht, von dem er sein helleres empfängt. Die dunkle Erde findet selbst den Weg zu einer verhüllten lichthaften Entbergung: Das weltgeschichtliche Geschehen

der Himmelfahrt Christi bringt Erde und Himmel ins Wechselspiel von Lichtung und Verbergung.

Im Lichte Christi erfüllt sich das Bild. Dies Licht ist uns näher als die (räumlich nähere) Dunkelheit der Wolke und der Erde. Christi Licht *kommt* und entbirgt uns Christus als in den Himmel Auffahrenden. Das milde verhaltene Scheinen des Glorienlichts und der kühlbläuliche Saum eines überirdischen Lichts um die Gestalt Christi lassen das hellere, strahlende Christuslicht uns nahekomen. Das Bild selbst wird zum *Geschehen* der Entbergung, nimmt uns mit hinein in dies Geschehen. Der Horizont des Betrachters liegt in Höhe der Wolke, auf der Christus steht. Von ihr aus blicken wir zu Christus auf und herab zur Erde und zu den Jüngern. So sind wir selbst – mit unserer eigenen Schwere und Dunkelheit (aber unter Ausschaltung realer Maßstäblichkeit) – hineingenommen in das Geschehen der Auffahrt zum Himmel. Diese Bezugnahme erklärt umgekehrt eine für die neuere Kunst ungewöhnliche ikonographische Besonderheit des Bildes, daß nämlich Christus nicht aus eigener Kraft, sondern mit göttlicher Hilfe, mit Hilfe der Engel, in den Himmel aufgenommen wird.²² So wird religiöser Gehalt subjektiv erlebbar. Dies und die gesteigerte „Gegenständlichkeit“ der Figuren sind Züge einer metaphysisch-ästhetischen Haltung.²³ Aber darin geht das Bild nicht auf, denn „Erlebnis“ und „Gegenständlichkeit“ gründen in dem alles umfassenden Geschehen von Lichtung und Verbergung, einem Geschehen, das sich dem unmittelbaren „Erleben“ und der „Vergegenständlichung“ entzieht.

Die Verwandlung des neuzeitlichen Helldunkels in eine „rein koloristische Erscheinungsform“ war die „epochemachende Leistung

²² Vgl. Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983, S. 420.

²³ Vgl. Heidegger, Nietzsche, Erster Band, S. 91 ff. In „Die Zeit des Weltbildes“ schrieb Heidegger: „Eine dritte gleichwesentliche Erscheinung der Neuzeit liegt in dem Vorgang, daß die Kunst in den Gesichtskreis der Ästhetik rückt. Das bedeutet: Das Kunstwerk wird zum Gegenstand des Erlebens, und demzufolge gilt die Kunst als Ausdruck des Lebens des Menschen“ (Holzwege, S. 69). Andererseits stellte Heidegger fest: „Die geschichtliche Tatsache, daß jede wahre Ästhetik, z. B. die Kantische, sich selbst sprengt, ist das untrügliche Zeichen dafür, daß einerseits das ästhetische Fragen nach der Kunst nicht zufällig, daß es aber andererseits auch nicht das Wesentliche ist“ (Nietzsche, Erster Band, S. 154). Um wieviel mehr entziehen sich die Werke großer Kunst dem metaphysisch-ästhetischen Vorstellen!

der letzten zehn Schaffensjahre Cézannes²⁴ – epochemachend deshalb, weil hier, nach der impressionistischen Verklärung der Farben im Licht, das Dunkel wiederum Einzug hielt in die Malerei. „Lichtung“ und „Verbergung“ bestimmen – in einer tiefgreifenden Umwandlung, ja Umkehrung – nun wieder maßgebende Werke der Malerei. Dies begründet, im Blickfeld des hier erörterten Zusammenhangs, eine innere Nähe des Denkens Heideggers zur Kunst *Cézannes*.²⁵ In Cézannes *„Montagne Sainte-Victoire, vue des Lauves“* (1904/06, Kunstmuseum Basel, Öl/Leinwand, 60×72 cm, Abb. 16) schließen sich dunkelgrüne, blaugüne und einzelne rotbraune Farblagen in dichter Stufung zu tieffarbiger, verhaltener Dunkelheit zusammen, die mit breiter Bahn im linken Bildviertel aufsteigt und auf der rechten Bildhälfte in der weiten Ebene bis nach vorne sich ausbreitet. Sie rahmt ein helles Zentrum, geteilt in das kühle Bläulich des fernen Berges und den warmen, ockerfarbenen Lichtbereich der Erde. Ein Licht der Erde antwortet so dem Licht des in den Himmel aufsteigenden Berges. Dessen Blau spiegelt sich in der Ebene und wird aufgenommen in einzelnen bogigen Streifen des Himmels – der im übrigen aus mannigfach gestuften kühlen Grüntönen, aus Grauviolett und gebrochenem Bläulich besteht –, es setzt aber schon ganz „vorn“ im Bilde ein, in einer schmalen Bahn am linken unteren Bildrand. In „Spiegelungen“ findet dies Bild seine Eigenart, in Wiederholungen, Angleichungen und Umkehrungen: Mit Grünstufen spiegelt die Erde sich im Himmel, Licht sammelt sich im Erdbereich. Die Erde verschließt sich in Dunkelheit und öffnet zugleich sich dem Licht. Der Himmel erscheint in nur verhaltener Helligkeit und ist in deren Modulation selbst dem Geschehen von Lichtung und Verbergung anheimgegeben. Der lichte Berg spiegelt und verbirgt sich, mit umgekehrter Bewegungsrichtung, in der zentralen Dunkelheit der Ebene. Auf seine Weise versammelt dies Bild „Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich“²⁶, versammelt sie als „Spie-

²⁴ Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 183.

²⁵ Vgl. Heidegger, Denkerfahrten, S. 163 – Heinrich Wiegand Petzet, Auf einen Stern zugehen, Begegnungen mit Martin Heidegger 1929 bis 1976, Frankfurt a. M. 1983, S. 148–152. – Günter Seibold, Der Pfad ins Selbe, Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers. In: Philosophisches Jahrbuch, 94. Jg., 1987, S. 64–78. Seibolds Auffassung jedoch, die ältere Kunst habe „ein definites Seiendes (Mensch, Landschaft ...) immer nur im Horizont von Seiendheit“ dargestellt (S. 69), ist unrichtig.

²⁶ Heidegger, Bauen Wohnen Denken. In: Vorträge und Aufsätze, S. 153.

gel-Spiel“: „Jedes der Vier spiegelt in seiner Weise das Wesen der übrigen wider. Jedes spiegelt sich dabei nach seiner Weise in sein Eigenes innerhalb der Einfalt der Vier zurück.“²⁷ Wie kein früheres Werk der Malerei spiegelt Cézannes „Montagne Sainte-Victoire“ die Erde in den Himmel, den Himmel in die Erde, spiegelt die „Sterblichen“ – aber als die „Abwesenden“, nur in ihren Dingen, in Haus und Feld und Straße Gegenwärtigen –, spiegelt die „Göttlichen“ – auch sie als die Abwesenden –, im fremden, kühlen Licht des Weiß, das vom Berggipfel widerstrahlt. Das Weiß trennt ein „Abstandskontrast“ von den übrigen Farben, eine „unüberbrückbare Distanz zwischen der Buntheit der Bildfarben und seiner Unfarbigkeit“.²⁸ Nirgendwo kehrt es wieder. In solchem Abstand, solcher Einzigartigkeit vermag es auf den Bereich der „Göttlichen“ zu weisen. Die Vielfalt der Spiegelungen ermöglicht sich aus der „Einfalt“, der Gemeinsamkeit der Farben. Deren Element sind die „taches colorées“, die großen, klar gestuften Farbflecken. Sie geben nichts Einzeldingliches wieder, gleichwohl sind sie keine abstrakten Setzungen, sind vielmehr, gesättigt von Anschauung, „Äquivalente“²⁹ für Dingliches, das sich in ihnen birgt und verbirgt. Wie Blätterdickicht offenbaren sie Wachstum, Rhythmik, Leben, ein „Hervorgehen aus der Verborgenheit des Keimes und der Wurzel im Dunkel der Erde an das Licht des Tages“.³⁰ Ihr Ort ist die Ferne.³¹ Aber deren Farbe, das Blau, gewinnt mit der Tieffarbigkeit der Spätwerke einen neuen Charakter, wird Farbe eines verhüllten Lichts. Aus der Dunkelheit, aus den großen und darin nahen „taches colorées“ leuchtet es auf, „nähert das Ferne und zwar als das Ferne“.³² Dies Nähern, das „die Ferne wahr“, ist als „die eigentliche und die einzige Dimension des Spiegel-Spiels der Welt“³³, als Lichtung und Verbergung in der Gemeinsamkeit der Farben das Geschehnis dieses Bildes.

Paul Klee schrieb 1915 in sein Tagebuch: „Das Herz, welches für diese Welt schlug, ist in mir wie zu Tode getroffen. Als ob mich mit

²⁷ Heidegger, Das Ding. In: Vorträge und Aufsätze, S. 178.

²⁸ Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 183.

²⁹ Vgl. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 169.

³⁰ Heidegger, Parmenides, S. 211.

³¹ Vgl. Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 62 und passim.

³² Heidegger, Das Ding. In: Vorträge und Aufsätze, S. 176.

³³ Heidegger, Das Ding. In: Vorträge und Aufsätze, S. 180.

„diesen“ Dingen nur noch Erinnerungen verbänden... Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? ... Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf... Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.“³⁴ Bricht hier eine Ahnung davon auf, daß Angst Grund des Infragestellens alles Seienden ist? „Die Hineingehaltenheit des Daseins in das Nichts auf dem Grunde der verborgenen Angst ist das Übersteigen des Seienden im Ganzen: die Transzendenz.“³⁵

Mit solcher Distanz zum „diesseitig“-Seienden und der Rücknahme von „Erleben“ geht bei Klee einher eine vertiefte Analyse und Mathematisierung der Gestaltungsmittel. In dieser Mathematisierung darf ein verborgener Zusammenhang zum „Wesen der Technik“³⁶ gesehen werden. Sie erfaßt auch Klees Helldunkelgestaltung.³⁷ Notizen in Klees Tagebüchern von 1908 und 1910 lauten: „Außer der konstruktiven Bildgestaltung studierte ich die Tonalitäten der Natur durch Summieren von Lage auf Lage verdünnter schwarzer Aquarellfarbe. Jede Lage muß gut eintrocknen. Auf diese Weise entsteht eine mathematische Hell-Dunkel-Proportion ...“ „Die Lichtform. Damit meine ich die Umrechnung der Helldunkel-Ausdehnung nach dem Gesetz der Breitung belichteter Flecken ge-

³⁴ Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee, Neuaufll. Köln 1979, S. 323. – Klee stand mit solchen Gedanken offenbar unter dem Eindruck der 1908 erschienenen Dissertation von Wilhelm Worringer „Abstraktion und Einfühlung“, wo es heißt: „Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen. Wenn Tibull sagt: *primum in mundo fecit deus timor*, so läßt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen“. (Zitiert nach dem Neudruck München 1948, S. 27. – Vgl. hierzu Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 24 ff.).

³⁵ Heidegger, Was ist Metaphysik? (1929), 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1955, S. 38. – Vgl. auch Sein und Zeit, § 40; – Kant und das Problem der Metaphysik, (1929), 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1951, S. 214 f.

³⁶ Vgl. Heidegger, Die Frage nach der Technik. In: Vorträge und Aufsätze, S. 29.

³⁷ Vgl. dazu: Strauss, Zur Helldunkellehre Klees (1972), wiederabgedruckt in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 2. Aufl., S. 227–239.

genüber mathematisch gleich dunkeln Flecken...“³⁸ In seiner Bauhauslehre unterschied Klee eine „natürliche Ordnung“ als das „natürliche Ineinanderströmen der Helldunkel-Tonalitäten, ein Vibrato zwischen Hell und Dunkel“, von der „künstlichen Ordnung“, die „analytische Gliederung zur Meßbarkeit von Hell und Dunkel“ ist.³⁹ Mit solcher „Rationalisierung“ ist die Helldunkelgestaltung in eine neue Dimension versetzt. Gleichzeitig aber ging es Klee um einen spannungsvollen Ausgleich, um ein „Kampfspiel“ von Licht und Dunkel: „In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen... Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. Denn ohne Kampf geht's auch da nicht ab, weil Weiß an sich nichts ist, sondern nur in seiner Auswirkung mit Gegensätzen zur Kraft wird. So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell.“⁴⁰

Dem entsprach Klee⁴¹ in seinen Werken. Klees „*Alter Klang*“ von 1925⁴² (Kunstmuseum Basel, Öl/Karton, 38 × 38 cm, Abb. 17) läßt aus kühler schwarzblauer, schwarzgrauer, schwarzroter Dunkelheit in mannigfaltigster Stufung Farblicht aufsteigen. Es kulminiert vertikal in Klängen aus Zitrongelb, Lachsrosa, Weißlichgrün, Ockerrosa, mit horizontaler Breitung in Violettgrau, Zitrongelb, Grüngelb, darüber in Rosaweißlich und Lachsrotlich, so daß eine diagonale Helligkeitsbahn nach oben rechts die tiefen und mittleren Farbdunkelheiten durchquert. In unaufhörlicher Modifikation bewegen sich die Farben, kein Ton gleicht dem andern. Die „reinen Farben“ empfand

³⁸ Klee, Tagebücher, S. 242, 254.

³⁹ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S. 8, vgl. auch S. 10.

⁴⁰ Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*, Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre Band II, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1970, S. 303. – Vgl. auch: *Das bildnerische Denken*, S. 423.

⁴¹ Zu Heideggers Bewunderung der Kunst Klees vgl. Petzet, *Auf einen Stern zugehen*, S. 154–159.

⁴² Vgl. dazu auch: Eva-Maria Triska, *Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk*. In: *Ausst. Kat. Paul Klee, Das Werk der Jahre 1919–1933*, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln 1979, S. 45–78.

Klee als „eine jenseitige Angelegenheit“.⁴³ Dies „Jenseitige“, der „Himmel“ spiegelt sich in den Dunkelstufen, leuchtet aus dem Dunkel, wird von Dunkel überflort. Die „Göttlichen“ spiegeln sich darin als die Abwesenden. Die „Erde“ zeigt sich als das aus dem Dunklen Gebaute. Aus der Dunkelheit auftauchend erscheint es als boden- und schwerelos, als schwebend. In solchem Schweben vergegenwärtigt es den schwerelosen Klang, „keine spezielle Musik“, sondern „einen alten Klang“ überhaupt.⁴⁴ So ist das Werk ein Bild der Erinnerung, der „Versammlung des Andenkens“. „Alles Andenken an das Gedenkbare wohnt selber bereits in jener Versammlung, durch die im voraus alles geborgen und verborgen ist, was zu bedenken bleibt.“⁴⁵ Lichtung und Verbergung finden hier ihr anschauliches Wesen im so gedachten Andenken. Doch schwingt darin, – mehrfältig ist auch dieses Bild, wie jedes Werk von Rang –, zugleich „Alter“ als Vergänglichkeit mit, und so „Andenken“ an die „Sterblichen“ in ihrer Entsprechung zu den „Göttlichen“, zu „Erde“ und „Himmel“.

Tritt bei Klee der „Erdgedanke“ hinter „dem Weltgedanken zurück“⁴⁶, so fühlt sich *Emil Schumacher* „der Erde näher als den Sternen“.⁴⁷ Der „Erde“ ist Schumachers Werk nah verbunden, der „Erde“ in der mannigfaltigen Bestimmung Heideggers. Auf Erde und deren Farbe Braun nehmen viele Bilder Schumachers unmittelbar Bezug. Dem „Erdhaften“ im umfassenden Sinn des Kunstwerk-Aufsatzes aber gehören auch die künstlerischen „Materialien“ an, die Farben, der Bildgrund, die „Collage“-Elemente: Blätter, Stroh, Lappen, Drähte, Netze. „Erde“ ist das Dinghafte des Werks, sein gelassenes Insichruhen, das Schumachers Bilder auszeichnet. Beim Bild „Atlanta“ von 1987 (Öl/Holz, 170 × 125 cm, Abb. 18) erscheint selbst die Himmelsfarbe Blau in ihrer Dichte und Schwere „erdhaft“. Schwarz, das sich in Dunkelstreifen verdichtet, ist dunkle Materie, kohlig-stumm hier, dort lackartig aufglänzend, durch Bräune erwärmt hier, kühler dort. Aber Blau ist zugleich immaterielle Dunkel-

⁴³ Klee, *Das bildnerische Denken*, S. 469.

⁴⁴ Felix Klee – Protokoll eines Interviews. In: Paul Klee und die Musik. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1986, S. 214.

⁴⁵ Heidegger, *Was heißt Denken?* Tübingen 1954, S. 97.

⁴⁶ Klee, *Tagebücher*, S. 353.

⁴⁷ Die Zitate Schumachers nach: Emil Schumacher, *Arbeiten auf Papier 1957–1982*, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel etc. 1982, S. 38, 41.

heit und als solche die „ins Dunkel geborgene Helle“⁴⁸, das Dunkle, das „das Licht bei sich“ behält, das Dunkle als „das Geheimnis des Lichtes“.⁴⁹ Wie in mittelalterlichen Glasfenstern – bei welchen Blau nicht selten Farbe des Lichtes ist⁵⁰ – leuchtet es auf, im Kontrast zu den Schwarzbahnen, die wie Schwarzlot wirken. Gegen das aufscheinende Weiß der rechten oberen Bildecke aber wird es wieder zur Dunkelheit. Dies in seiner Einfachheit Mehrfältige, das sich beim Blau als Lichtung und Verbergung zeigt, wiederholt sich in allen Dimensionen des Bildes. So begegnet uns das Bild im Frontalblick und wie von oben gesehen. So sind die Schwarzbahnen Zweig und Balken, Flußbett und Furche und Erzader im Erdinneren, das zugleich Ort als „Ab-grund“ wird. So werden Tektonik, befreit vom Mathematischen, und Wachstum eins. Ferne wird Nähe: aus unbestimmbarer Tiefe nähert sich uns das Blau, Raumtiefe wird „greifbare, tastbare Nähe: der Bildraum ... drängt nach vorn. Raumweite: Linie, die den Raum beschreibt“ (Schumacher). Im Wechselspiel von Linienwerk und Farbe nähert das Bild Weite, Ferne und Tiefe. Es wird Geschehnis, zugleich steht es still in sich. Mitten im Fortschritt der Technik lassen Werke wie dieses „die im Ding nähernde Nähe von Welt“⁵¹ erscheinen, lassen das „Spiegel-Spiel“ erscheinen in der Entgegnung von dunkelleuchtendem Blau und „erdhaftem“ Schwarz mit lösendem, befreiendem Weiß als einer Dimension der abwesenden „Göttlichen“, im Aufsteigen und Sinken des Linienwerks als einer „Form, die das Leben enthält“ (Schumacher) und die eben deshalb den „Sterblichen“ zugehört. Formen und Farben tragen Spuren der Verletzung, des Schicksals, sind geprägt von Widerstand und Schmerz – des Künstlers wie des Dinglichen. Darin aber gewinnt das künstlerische Tun erst seine Sprache. „Ich habe erfahren“, schrieb Schumacher, daß das Material „weiser ist als alle Berechnungen“. So wird der Künstler, werden wir mit ihm, zu „Be-Dingen“⁵², werden der Unverfügbarkeit des Dinglichen inne. Künstlerisches Schaffen

⁴⁸ Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 44.

⁴⁹ Heidegger, *Grundsätze des Denkens*. In: *Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie*, 6. Jg., München 1958, S. 40.

⁵⁰ Vgl. Louis Grodecki, *Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècles*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 36, 1949, S. 5–24.

⁵¹ Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, S. 44.

⁵² Heidegger, *Das Ding*. In: *Vorträge und Aufsätze*, S. 179.

ist Einstimmung in das Unverfügbare. Der Künstler muß dem entsprechen, was das Bild will, dem künstlerischen Willen glückt dann das Höchste, wenn er sich löst und still wird.⁵³ „Muß das Werk nicht als Werk in das dem Menschen nicht Verfügbare, in das Sichverbergende zeigen, damit das Werk nicht nur sagt, was man schon weiß, kennt und treibt? Muß das Werk der Kunst nicht das beschweigen, was sich verbirgt, was als das Sichverbergende die Scheu wachruft im Menschen vor dem, was sich weder planen noch steuern, weder berechnen noch machen läßt?“⁵⁴ Schumachers Bild zeigt in das nicht Verfügbare, in das Sichverbergende.

Auf je eigene Weise öffnen die betrachteten Werke der Malerei in ihrer „Lichtung“ und „Verbergung“ das Geviert von „Erde und Himmel, Göttlichen und Sterblichen“. Ihre Abfolge entspricht dem Entzug des „vorgestellten“ Gottes. Aus der „Erde“, aus dem Dinghaften muß ein neuer, ein anderer Bezug gewonnen werden – in der „Offenheit für das Geheimnis“, als der Haltung, „kraft deren wir uns für den in der technischen Welt verborgenen Sinn offen halten.“⁵⁵ Werke der Malerei des 20. Jahrhunderts weisen in dies „Geheimnis“, in diesen „verborgenen Sinn“.

J'aime tout cela parce que je suis convaincu qu'il n'y a pas une seule existence nouvelle de l'esprit dont les racines ne plongent dans un soi original sur lequel il s'agit de tenir debout.

C'est Heidegger lui-même qui met en rapport „le chemin de Célestin“ – le chemin de la peinture – et son propre „chemin de pensée“.

Y a-t-il entre la peinture et la poésie une harmonie comparable à celle où s'unissent la douceur du pays et la rigueur des monts? Il y a en tout cas, dit Heidegger, une correspondance. Plus précisément le „chemin de pensée“, dans ses certaines mesures, correspond au chemin de peinture.

La première question qui se pose (celle qui décide de toute la

⁵³ So Emil Schumacher in einem Gespräch mit dem Verfasser am 16. März 1988 in Hagen. „Ich will ein rotes Bild malen, aber es wird ein gelbes. Ich möchte ein helles Bild malen – aber immer wieder wird es ein dunkles“. (Schumacher) – Schumachers Bilder entstehen, ohne vorbereitende Skizzen, in Konzentration auf das „innere Bild“ und aus dem Wachsen der Werke selbst.

⁵⁴ Heidegger, Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens. In: Denkerfahrten, S. 148.

⁵⁵ Heidegger, Gelassenheit, Pfullingen 1959, S. 26.