

# DIE SIXTINISCHE MADONNA

Raffaels Kultbild wird  
**500**

Herausgegeben von Andreas Henning

PRESTEL  
München · London · New York

»DENKKRÄFTIGES ANSCHAUEN«  
MARTIN HEIDEGGERS  
BLICK AUF DIE  
SIXTINISCHE MADONNA  
UND SEINE KRITIK  
AN DER KUNSTGESCHICHTE

J o h a n n e s   G r a v e

Unter der Vielzahl von Aufsätzen, Studien, literarischen Würdigungen und Dichtungen, die der *Sixtinischen Madonna* seit ihrer Ankunft in Dresden im Jahr 1754 gewidmet worden sind, fällt der kurze Text *Über die Sixtina* des Philosophen Martin Heidegger vor allem durch seinen außerordentlich stark verdichteten und voraussetzungsreichen Gedankengang auf. Auf kleinstem Raum entfaltet der Aufsatz, der ursprünglich als Brief an die Kunsthistorikerin Marielene Putscher konzipiert war,<sup>1</sup> Grundmotive von Heideggers komplexer Philosophie der Kunst. Zunächst



aber überrascht der Essay aus dem Jahr 1955 mit einem ungewöhnlichen Rollenwechsel: Kommt sonst dem Kunsthistoriker die Aufgabe zu, bei der Betrachtung eines Kunstwerks die gewissenhafte Berücksichtigung der historischen Entstehungsumstände und des ursprünglichen Bestimmungsortes einzufordern, so sieht sich in diesem Fall der Philosoph dazu veranlasst, einen Vertreter des Faches Kunstgeschichte zu berichtigen. In seinem Aufsatz erinnert Heidegger nicht nur an seinen Freund Theodor Hetzer, sondern korrigiert zugleich eine zentrale These, die der 1946 verstorbene Kunsthistoriker in einem längeren Beitrag zur *Sixtinischen Madonna* geäußert hatte: »Theodor Hetzer, mit dem ich am Freiburger Gymnasium auf derselben Bank saß und dem ich ein verehrendes Andenken bewahre, hat so Erleuchtendes zur Sixtina gesagt, daß jeder seinem denkkräftigen Anschauen nur immer danken kann. Indes hat mich seine Bemerkung doch bestürzt, die sagt, daß die Sixtina »nicht an eine Kirche gebunden sei, nicht nach einer bestimmten Aufstellung verlange. Dies ist ästhetisch gedacht richtig und entbehrt doch der eigentlichen Wahrheit.«<sup>2</sup> Tatsächlich hatte Hetzer die *Sixtinische Madonna* gezielt ihren zeitlichen und räumlichen Bezügen entrückt. Er hatte damit an eine spezifisch deutsche Tradition angeknüpft, die seit der Ankunft des Bildes in Dresden die Lösung des Gemäldes aus seinem ursprünglichen Kontext dadurch legitimierte, dass es zu einem unvergleichlichen absoluten Meisterwerk erhoben wurde.<sup>3</sup> Raffael habe das Bild zwar für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt, doch »als es nach Dresden kam, wurde offenbar, daß es überall zu Hause ist.«<sup>4</sup> Nimmt man Hetzers Formulierung ernst, so konnte der Wert des Kunstwerks erst durch den Transfer ins ferne, fremde Sachsen gänzlich zur Geltung kommen.

Heidegger billigt dieser Sicht eine gewisse Angemessenheit zu, sieht sich aber doch zu einer einschneidenden Korrektur veranlasst. Wenn er bemerkt, dass Hetzers These »ästhetisch gedacht richtig« sei, so schwingt bereits in diesen Worten eine fundamentale Kritik mit, denn es ist nicht zuletzt die Tradition der Ästhetik des 18. und

1 Marielene Putscher rückte Heideggers briefliche Bemerkungen über die *Sixtinische Madonna* 1955 an das Ende der Druckfassung ihrer Dissertationsschrift. Der Erstdruck von Heideggers Essay erfolgte damit im Rahmen einer kunsthistorischen Qualifikationsschrift; vgl. Putscher 1955, S. 174 f.

2 Heidegger 1983, S. 119 f. Die zitierte Bemerkung Hetzers findet sich bei Hetzer 1996, S. 196. Inwiefern Heidegger und Hetzer ihre frühe Bekanntschaft nach den gemeinsamen Schuljahren in Freiburg weiterpflügten, ist kaum bekannt. Hetzer lehrte seit 1923, zunächst als Privatdozent und außerordentlicher Professor, ab 1935 als Ordinarius an der Universität Leipzig. Zu den wenigen Dokumenten, in denen Hetzer und Heidegger gemeinsam auftreten, zählt das *Bekennnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat* vom 11. November 1933, das beide unterzeichneten. Eine ausführliche Untersuchung zum Verhältnis zwischen Heidegger und Hetzer müsste insbesondere auch der Haltung beider zum nationalsozialistischen Regime ausführlich und kritisch nachgehen. Ein erster Versuch, Heidegger und Hetzer in systematischer Hinsicht miteinander in Beziehung zu setzen, findet sich bei Faden 1986, bes. S. 55–58, 105–114.

3 Belting 1998, S. 83–101.

4 Hetzer 1996, S. 196.

19. Jahrhunderts, gegen die sich Heidegger in seinen Schriften zur Kunst wendet.<sup>5</sup> Umso entschiedener insistiert er auf der unhintergehbaren Bedeutung der ursprünglichen Aufstellung der *Sixtinischen Madonna* und verbindet mit diesem Gedanken einen kritischen Blick auf die Institution des Museums: »Wo immer künftig dieses Bild noch ›aufgestellt‹ sein mag, dort hat es seinen Ort verloren. Es bleibt ihm versagt, sein eigenes Wesen anfänglich zu entfalten, d. h. diesen Ort selber zu bestimmen. Das Bild irrt, verwandelt in seinem Wesen als Kunstwerk, in der Fremde. Dem musealen Vorstellen, das eine eigene geschichtliche Notwendigkeit und sein Recht behält, bleibt diese Fremde unbekannt. Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der ›Ausstellung‹. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.«<sup>6</sup>

Mit wenigen Worten spitzt Heidegger ein Problem zu, das bereits zuvor, in den 1930er-Jahren, am Beispiel der *Sixtinischen Madonna* verhandelt worden war. Wie sehr ist das Kunstwerk an seinen ursprünglichen Ort gebunden? Lässt sich die Grundidee eines Werks von dessen historischem Kontext, ja vielleicht gar von seiner eigenen Materialisierung lösen? Edmund Husserl hatte in dieser Frage eine ungewöhnlich extreme Position bezogen. In seiner posthum veröffentlichten, von Ludwig Landgrebe redigierten Untersuchung *Erfahrung und Urteil* (1939) zählt Husserl kulturelle Schöpfungen unter jene »Gegenständlichkeiten«, die zwar auf einen bestimmten raum-zeitlichen Kontext bezogen sind, »aber an verschiedenen Realitäten als identische – nicht bloß gleiche – auftreten«<sup>7</sup> können. Goethes *Faust* könne beliebig oft gelesen, ein geometrischer Satz immer wieder aufs Neue angewandt werden, und selbst ein Gemälde wie die *Sixtinische Madonna* sei, bei aller faktischen Bindung an einen konkreten Bildträger, dem idealen Gehalt nach »prinzipiell doch wiederholbar«<sup>8</sup>. Diese im Rahmen von Husserls Phänomenologie durchaus folgerichtigen Überlegungen mussten in einer Zeit irritieren, die von einer verstärkten Sensibilität für die Effekte von Reproduktion und Musealisierung geprägt war. Denn Walter Benjamin verfasste in denselben Jahren, in denen Husserl an *Erfahrung und Urteil* arbeitete, seine Studie zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und wählte dabei bezeichnenderweise ebenfalls die *Sixtinische Madonna* als zentrales Beispiel. Benjamin dachte nicht nur darüber nach, wie sich mit der druckgrafischen oder fotografischen Vervielfältigung auch der Charakter des Originals verändere, sondern versuchte auch die Folgen der Musealisierung von Kunst zu beschreiben. Viele Bilder, die um ihres »Kultwertes« willen geschaffen worden seien, würden im Museum auf ihren »Ausstellungswert« festgelegt, verlören ihre ursprüngliche magische Funktion und würden erst dadurch zu Kunstwerken im eigentlichen Wortsinne.<sup>9</sup>

Heideggers knappe Ausführungen zur *Sixtinischen Madonna* scheinen den Überlegungen Benjamins weitaus näher zu stehen als der Position Husserls, und nicht ohne Grund ist vermutet worden, dass der Philosoph kurz vor der Abfassung seines *Sixtina-Essays* von 1955 den Aufsatz Benjamins gelesen haben könnte.<sup>10</sup> Doch weicht Heideggers Gedanke auch von Benjamins Überlegungen zum Verlust der Aura auf signifikante Weise ab. Während Benjamin einen funktionsgeschichtlichen Wandel beschreibt und ihm die *Sixtinische Madonna* als ein Beispiel dient, in dem sich bereits zur Entstehungszeit des Gemäldes auf komplexe Weise Kult- und Ausstellungswert vereinigt hätten,<sup>11</sup> sieht Heidegger in der musealen Ausstellung einen Bruch, der an den Kern des Bildes rührt und sogar dessen Status als Kunstwerk in Frage stellt. Wie sehr er das »Bildwesen« des Madonnengemäldes durch die Verbringung ins Museum gefährdet sieht, deutet sich in der Formulierung »Das Bild irrt [...]« an. Zwar schließt er den enigmatischen Satz, der das Gemälde zu einem gleichsam menschlichen Subjekt macht, mit den Worten »in der Fremde« ab, doch ist diese Bestimmung bewusst durch einen längeren Einschub vom Satzbeginn getrennt, so dass mit dem Irren in der Fremde ganz unvermeidlich ein Irrtum einherzugehen scheint. Für Heidegger, so zeigt sich bereits an diesem sprachlichen Detail, geht es in der Begegnung mit dem Kunstwerk nicht zuletzt um Wahrheit und Irrtum – und mit der Musealisierung eines Bildes scheint ihm dessen Anspruch auf Wahrheit fraglich zu werden.

<sup>5</sup> Vgl. Heidegger 1997, S. 64: »Um aber zu verstehen, was das Kunstwerk und die Dichtkunst als solche sei, muß sich die Philosophie erst abgewöhnen, das Problem der Kunst als ein solches der Ästhetik zu begreifen.«

<sup>6</sup> Heidegger 1983, S. 120.

<sup>7</sup> Husserl 1939, S. 319.

<sup>8</sup> Ebd., S. 320. Vgl. Thiel 1997, bes. S. 89–96.

<sup>9</sup> Benjamin 1977, S. 18–20; vgl. Arasse 2003.

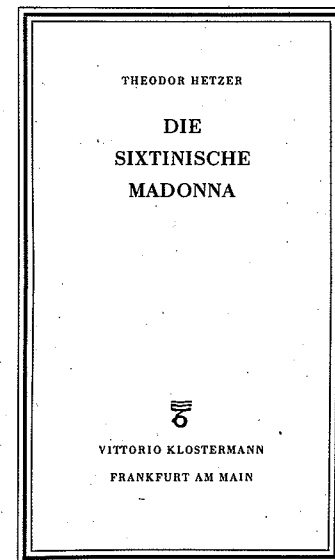
<sup>10</sup> Im Jahre 1955 erschienen in zwei Bänden die von Theodor W. und Gretel Adorno herausgegebenen Schriften Benjamins. Vgl. Hamacher 1997; Lacoue-Labarthe 2008, S. 41–52.

<sup>11</sup> Benjamin 1977, S. 19, Anm. 11.

Warum der Philosoph aus einem Problem, das auf den ersten Blick nur die historische Angemessenheit von Interpretationen zu berühren scheint, eine für das Kunstwerk existenzielle Frage machen konnte, erschließt sich beim Blick in seine Schrift *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frühe Fassungen dieses 1950 erstmals gedruckten Textes hatte er bereits in den Jahren 1935 und 1936 in Freiburg, Zürich und Frankfurt am Main vorgestellt. Ob es bei der Arbeit an der für Heideggers Denken über Kunst zentralen Schrift auch zu einem Austausch mit dem ehemaligen Schulfreund Theodor Hetzer kam, lässt sich kaum mehr nachvollziehen. Immerhin aber widmete der Philosoph die 1960 im Reclam Verlag erschienene Buchausgabe des Textes dem Andenken des Kunsthistorikers. Diese Widmung ist problematischer, als sie auf den ersten Blick erscheint. Wie die kurze Erinnerung an Hetzer im *Sixtina*-Aufsatz vor Augen führt, bekundete Heidegger gegenüber dem Kunsthistoriker großen Respekt, und dennoch enthalten sowohl die Schrift zum *Ursprung des Kunstwerkes* als auch der *Sixtina*-Essay Überlegungen, die den kunsthistorischen Umgang mit Kunstwerken prinzipiell fragwürdig erscheinen lassen. Zusammen mit dem Kunstmarkt, den Museen und den Kunstkennern zählen die Kunsthistoriker für Heidegger zu einem »Kunstbetrieb«<sup>12</sup>, der die Kunstwerke »gegenständlicht«<sup>13</sup>, sie »ihrer Welt«<sup>14</sup>, ihrem »Wesensraum«<sup>15</sup> entzieht und letztlich ihres Werkcharakters beraubt. Auch hier begegnet wieder die Kritik an der Herauslösung von Kunstwerken aus ihren angestammten Kontexten: »Weltentzug und Weltzerfall sind nie mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und Aufbewahrung entgegen. Fortan bleiben sie nur solche Gegenstände. [...] Aller Kunstbetrieb, er mag aufs äußerste gesteigert werden und alles um der Werke selbst willen betreiben, reicht immer nur bis an das Gegenstandsein der Werke. Doch das bildet nicht ihr Werksein.«<sup>16</sup>

Die großen, ja dramatisch klingenden Worte von »Weltentzug und Weltzerfall«, die Heidegger wählt, verstehen sich nicht von selbst und werden allenfalls im Zuge einer sorgfältigen Lektüre der gesamten Schrift über den *Ursprung des Kunstwerkes* verständlich. Einige vorläufige, skizzenhafte Erläuterungen mögen aber zumindest andeuten, welches Problem ihn umtrieb, als er den Kern des Kunstwerks durch den Kunstbetrieb bedroht sah. Für Heidegger ist das Kunstwerk nicht allein durch bestimmte materielle, physische oder formale Eigenschaften charakterisiert; es ist kein Gegenstand, der sich von anderen Dingen lediglich durch ästhetische Qualitäten oder Funktionen unterscheidet. Ebenso wenig zeichnet sich das Werk anderen Gegenständen, etwa dem »Zeug«<sup>17</sup>, gegenüber nur dadurch aus, dass es über seine eigene dingliche Präsenz hinaus noch in einem allegorischen oder symbolischen Sinne auf anderes verweist. Vielmehr begreift Heidegger das Kunstwerk als eine Instanz, die einzigartige Ereignisse anstößt. Es ermöglicht seines Erachtens eine Erfahrung, die er als ein »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden«<sup>18</sup> beschreibt. So schwierig es auch ist nachzuvollziehen, was genau die »Wahrheit des Seienden« umfasst, lässt die Formulierung doch keinen Zweifel daran, dass diese Wahrheit nicht repräsentiert, dargestellt oder symbolisiert wird, sondern sich gleichsam im Werk ereignet und vollzieht. Heideggers Begriff des Kunstwerks ist nicht ohne Zeitlichkeit und Prozessualität zu denken.<sup>19</sup>

Möglich sind diese Ereignisse, die für das Kunstwerk konstitutiv sind, weil es nicht auf seine Gegenständlichkeit und Zweckdienlichkeit reduziert werden kann. Heidegger verwirft traditionelle Begriffsraster, namentlich die Konzepte von Stoff und Form, suggerieren diese Wörter doch eine saubere Trennung von Aspekten, die seines Erachtens erst in ihrem unauflöslichen Zusammenspiel das Werk ermöglichen.<sup>20</sup> Denn anders als beim zweckdienlichen »Zeug« ist im Werk auch das Material, aus dem es gefertigt ist, auf eine Weise gegenwärtig, die es nicht nur als Träger einer Form erscheinen lässt. Das Material als etwas Gegebenes zu verstehen, das geformt wird, aber im vollendeten Kunstwerk weiterhin auch in seiner Materialität erfahrbar bleibt, würde aus der Sicht Heideggers ebenfalls noch zu kurz greifen. Statt allein einen einzigen Vorgang



1 → Theodor Hetzer, *Die Sixtinische Madonna*, Frankfurt a. M. 1947, Umschlag des Erstdrucks

12 Heidegger 2003, S. 27.

13 Vgl. von Herrmann 1980, S. 105–111.

14 Heidegger 2003, S. 26.

15 Ebd., S. 26.

16 Ebd., S. 26 f.

17 Ebd., S. 13.

18 Heidegger 2003, S. 21.

19 »Die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo- genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt [...]. Unverborgenheit des Seienden, das ist nie ein nur vorhandener Zustand, sondern ein Geschehnis.«; Heidegger 2003, S. 41. Zur Bedeutung der Temporalität im Denken Heideggers vgl. Boehm 1989.

20 Vgl. Heidegger 2003, S. 12.

der Formfindung vorauszusetzen, sieht er im Kunstwerk zwei miteinander widerstrebende Prozesse zur Entfaltung kommen: »Das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werkes.«<sup>21</sup> Beide, von Heidegger mit den Begriffen »Erde« und »Welt« bezeichneten Aspekte machen die Einheit eines jeden Kunstwerks aus, stehen zueinander aber in einem dauerhaft spannungsvollen Verhältnis. Sie treten nicht harmonisch zusammen, sondern tragen einen »Streit« aus: »Indem das Werk eine Welt aufstellt und die Erde herstellt, ist es eine Anstiftung dieses Streites. [...] Das Werksein des Werkes besteht in der Bestreitung des Streites zwischen Welt und Erde.«<sup>22</sup> Im Kunstwerk kommt nicht nur zur Geltung, was das Werk vorzeigt und in seinen vielfältigen Bezügen ansichtig werden lässt. Zu diesem Aspekt, den Heidegger als »Welt« bezeichnet, tritt vielmehr stets ein zweites Moment: die Erfahrung jener Qualitäten des Werks, die das Aufstellen einer Welt ermöglichen. Während der Stoff, aus dem etwas geschaffen ist, im alltäglichen Umgang mit Gegenständen gewöhnlich gänzlich in den Hintergrund tritt, lenkt das Werk die Aufmerksamkeit auch auf diesen Stoff, so dass es nicht nur etwas zeigt, sondern zugleich sich selbst zeigt. Das 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.«<sup>23</sup> Dass Heidegger mit dem Grundgedanken eines »Streites von Erde und Welt« tatsächlich die klassische Form-Stoff-Dichotomie zu überwinden vermag, zeigt sich, wenn man sich bewusst macht, was mit der »Erde« zur Erscheinung kommt. Der Stoff, der zum Beispiel in den Fokus eines Bildbetrachters tritt, ist nicht mit toter Materie identisch, etwa mit der bloßen Mischung von Farbpigmenten und ölhaltigen Bindemitteln. Der »Erde« kann daher auch keine messende, objektivierende und vergegenständlichende Betrachtung beikommen: »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.«<sup>24</sup> Nicht für sich genommen, sondern allein in ihrem spannungsvollen Verhältnis zur »Welt« kann die »Erde« erscheinen. Ganz in diesem Sinne umfasst auch die »Welt«, die mit dem Werk »aufgestellt« wird, mehr als nur den Gehalt und die Form einer Dichtung, einer musikalischen Komposition oder eines Bildes. Zu einer »Welt« fügt sich das, was im Werk anschaulich oder sinnlich erfahrbar wird, erst, indem es Bezüge zu seiner Umwelt herstellt und über das im Werk Dargestellte hinaus neue Ansichten und Einsichten eröffnet. So erklärt sich nicht zuletzt auch die starke Bindung des Kunstwerks an seinen ursprünglichen Kontext. Heideggers außerordentliche Aufwertung des Kunstwerks, das nicht mehr nur als Ausdruck von Schönheit, sondern gleichsam als Ort der Wahrheit verstanden wird, geht daher paradoxerweise mit einer Einschränkung von dessen autonomem Status einher. Allein aus sich heraus kann das Kunstwerk seine Qualitäten nicht gänzlich entfalten. Zum Werk gehört vielmehr, »daß es in Bezügen steht«<sup>25</sup>. Ohne Rahmen, Beiwerk und Kontexte, die zwar nicht zum Werk gehören, aber diese Bezüge sicherstellen, büßt das Werk seine wesentliche Qualität ein. Denn ohne diese Bezüge fehlt ihm eine Verankerung, die erst den »Streit zwischen Welt und Erde« ermöglicht.

Vor dem skizzierten Hintergrund erschließt sich, warum Heidegger zwar vom »denkkräftigen Anschauen« des Kunsthistorikers Theodor Hetzer profitieren konnte, sich aber letztlich zu einer Kritik an dessen Blick auf die *Sixtinische Madonna* veranlasst sah. Hetzers ausführliche und anschauliche Analyse des Bildes, die in geordneter Abfolge alle Partien des Gemäldes beschreibt und ihren bildstrukturellen Zusammenhang offenlegt, macht auf einen Aspekt aufmerksam, der angesichts der eindrucksvollen Erscheinung der Madonna rasch übersehen werden kann: Bei aller Präsenz und Körperlichkeit der Figuren zeichnet sich Raffaels Bild doch zugleich durch eine Komposition aus, die sich an den Grundgegebenheiten der begrenzten Bildfläche orientiert. An einer Vielzahl formaler Details kann Hetzer aufzeigen, dass Raffael keineswegs danach

21 Ebd., S. 34.

22 Ebd., S. 36.

23 Ebd., S. 32.

24 Ebd., S. 33.

25 Ebd., S. 27.

schichtsbild«, und der Versuch, den Rang eines Kunstwerkes in einer angenommenen Hierarchie ideeller Werte auszumachen, würde nicht mehr allzu großes Interesse wecken. Wohl aber ist ein Gespräch mit dem Kunstwerk, das ein Einzelner für viele (niemals mehr »für alle«!) beginnt, sind auch bestimmte Antworten auf genau gestellte Fragen von erregender Aktualität. Der Verzicht auf ein »Geschichtsbild« bedeutet den Entschluß zum »Gespräch« mit dem einzelnen Werk. Je mehr Faktisches von ihm bekannt ist, desto tiefer kann das Gespräch gehen; Beschreibung von Empfindungen beim Anblick eines Gemäldes ist kein »Gespräch«!

Hier war bisher und ist noch von der Sixtinischen Madonna die Rede. Da der Blick auf dieses einzige Werk eingengt werden mußte, sind alle anderen unvergleichbar geworden – nur die Anstrengung, mit der die historische Ferne offengehalten wurde, wehrte der Willkür subjektiver Deutungen. Erst das »Gespräch« mit dem Bilde selbst – dann nämlich, wenn wir es wieder sehen dürfen – hebt diese Ferne auf. Alles, was hier geschrieben wurde, handelt von der *Möglichkeit* eines solchen Gespräches: der *Epiphany*, der *Ankunft*. Denn dies ist ja die Frage: Warum lieben wir dieses Bild von Raphael? Warum ist es uns nicht gleichgültig, ob es in Moskau hängt oder in Dresden? Warum brauchen wir das Bild? Wozu ist es da?

Daß wir es brauchen (»wir«, das heißt nicht »alle Menschen«, auch nicht »die Deutschen«, denn »unser« Bild ist die Sixtina schon lange nicht mehr), daß es uns mehr ist als ein Kunstgegenstand, dessen Kaufpreis überhaupt nicht geschätzt werden kann, ist wohl wahr. Dieses Brauchen erst erscheint als die Bedingung der Möglichkeit neuer »Gespräche« mit jenem einzigen Bild, neuen Erblickens seiner Schönheit. Erblicken und Erscheinen, Entrückung und Berückung, Vision und Epiphany sind dort in unbegreiflicher Weise vereinigt. »Das Zumal von Berückung und Entrückung ist aber das Wesen des Schönen«<sup>329</sup>). Wenn überhaupt von einem Werke der Kunst, so gilt dieser Satz in besonderer Weise von der Sixtina.

»Um dieses Bild versammeln sich alle noch ungelösten Fragen nach der Kunst und dem Kunstwerk«<sup>330</sup>).

Das Wort »Bild« soll hier nur sagen: Antlitz im Sinne von Entgegenblick als Ankunft. Das so gemeinte »Bild« liegt noch vor der Unterscheidung in »Fenstergemälde« und »Tafelbild«. Der Unterschied ist im einzigen Fall der Sixtina kein bloß kategorialer, sondern ein geschichtlicher. »Fenstergemälde« und »Tafelbild« sind hier in je verschiedener Weise Bild. Daß die Sixtina zum Tafelbild geworden und museal, darin verbirgt sich der eigentliche Geschichtsgang der abendländischen Kunst seit der Renaissance. Aber vielleicht war die Sixtina anfänglich auch nicht Fenstergemälde. Sie war, und d. h. sie bleibt, verwandelt ein einzigartiges Bildwesen.

Theodor Hetzer, mit dem ich am Freiburger Gymnasium auf derselben Bank saß und dem ich ein verehrendes Andenken bewahre, hat so Erleuchtendes zur Sixtina gesagt, daß jeder seinem denkkräftigen Anschauen nur immer danken kann. Indes

<sup>329</sup>) Heidegger: »Wie wenn am Feiertage, Halle 1941 S. 8. ...«. Der Satz gehört zu der Auslegung von Hölderlins Ausdruck »die göttlich-schöne Natur«, bezieht sich also zunächst gar nicht auf Kunstwerke.

<sup>330</sup>) Dieser letzte Absatz ist einem Briefe Heideggers entnommen, den ich »mit dem Vorbehalt, daß es nur beiläufige Gedanken eines Unzuständigen seien«, meiner Arbeit anfügen durfte.

hat mich seine Bemerkung doch bestürzt, die sagt, daß die Sixtina »nicht an eine Kirche gebunden sei, nicht nach einer bestimmten Aufstellung verlange«. Dies ist ästhetisch gedacht richtig und entbehrt doch der eigentlichen Wahrheit. Wo immer künftig dieses Bild noch »aufgestellt« sein mag, dort hat es seinen Ort verloren. Es bleibt ihm versagt, sein eigenes Wesen anfänglich zu entfalten, d. h. diesen Ort selber zu bestimmen. Das Bild irrt, verwandelt in seinem Wesen als Kunstwerk, in der Fremde. Dem musealen Vorstellen, das seine eigene geschichtliche Notwendigkeit und sein Recht behält, bleibt dieses Fremde unbekannt. Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der »Ausstellung«. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.

Die Sixtina gehört in die eine Kirche zu Piacenza, nicht in einem historisch-antiquarischen Sinne, sondern ihrem Bildwesen nach. Ihm gemäß wird das Bild stets dorthin verlangen. Indes weiß ich wohl, daß ich zu einem Mitreden weder befugt noch gerüstet bin. Darum bleiben die folgenden Bemerkungen »Spekulationen«. Freilich ist *speculari* auch ein Schauen, aber ein unsinnliches.

Zum »Fenstergemälde« wäre zu fragen: Was ist ein Fenster? Sein Rahmen grenzt das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in eine Freigabe des Scheinens zu versammeln. Das Fenster als Einlaß des nahenden Scheinens ist Ausblick in die Ankunft.

Aber in dem einzigen Geschehnis dieses einzigen Bildes erscheint das Bild nicht nachträglich durch ein schon bestehendes Fenster, sondern das Bild selber bildet erst dieses Fenster und ist darum auch kein bloßes Altarbild im gewohnten Sinne. Es ist Altar-Bild in einem viel tieferen Sinne.

Das Gemälde dauert auf seine Weise. Aber das Bild kommt je nur jäh in sein Scheinen, *ist* nichts anderes als die Jäh dieses Scheinens. Maria bringt den Jesusknaben so, daß sie selbst erst durch ihn her-vor-gebracht wird in ihre Ankunft, die in sich jeweils das verborgene Bergende ihrer Herkunft mit-er-bringt.

Das Bringen, worin Maria und der Jesusknabe wesen, versammelt sein Geschehen in das blickende Schauen, darein das Wesen beider gestellt, daraus es Gestalt ist. Im Bild, *als* dieses Bild geschieht das Scheinen der Menschwerdung Gottes, geschieht jene Verwandlung, die auf dem Altar als »die Wandlung«, als das Eigenste des Meßopfers sich ereignet.

Allein das Bild ist kein Abbild und kein Sinnbild nur der heiligen Wandlung. Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfer gefeiert wird.

Der Ort ist je ein Altar einer Kirche. Diese gehört in das Bild und umgekehrt. Dem einzigen Geschehnis des Bildes entspricht notwendig seine Vereinzelung an den unscheinbaren Ort der einen unter den vielen anderen Kirchen. Diese Kirche wiederum, und d. h. jede einzelne ihrer Art, rufen nach dem einzigen Fenster dieses einzigen Bildes: Es gründet und vollendet den Bau der Kirche.

So bildet das Bild den Ort des entbergenden Bergens (der *A-λήθεια*), als welches Entbergen das Bild west. Die Weise seines Entbergens (seiner Wahr-heit) ist das verhüllende Scheinen der Her-kunft des Gottmenschens. Die Wahrheit des Bildes ist seine Schönheit.

Doch ich merke, dies alles bleibt ein unzureichendes Stammeln.«

gestrebt hat, den Betrachter vollkommen über die Bindung des Bildes an einen flächigen Träger hinwegzutäuschen. Vielmehr gewinnt das Bild seine Einheit und Wirkung dadurch, dass selbst scheinbar marginale Motive stets auch eine »bedeutende Beziehung zur ganzen vom Rahmen umschlossenen Fläche«<sup>26</sup> aufweisen: Das Gesicht Mariens falle »am reinsten in die Bildfläche«<sup>27</sup>, die Arme und Beine des Kindes würden die Fläche des Bildgevierts »durchstrahlen«<sup>28</sup>, und mit den knienden Heiligen sei, bei aller Variation der Körperhaltungen, doch die übergreifende Symmetrie des Bildes gewahrt, die sich wiederum an der Fläche ausrichte.<sup>29</sup> Mit seiner ungewöhnlichen Sensibilität für die Bedeutung einer »bildmäßig[en]«, das heißt an der Fläche orientierten Komposition hatte Hetzer auf eine wesentliche Qualität der *Sixtinischen Madonna* aufmerksam gemacht,<sup>30</sup> die auch Heidegger interessieren musste. Denn der Blick auf die Flächenordnung des Bildes durchbricht zwangsläufig die reine Konzentration auf das im Bild Dargestellte und dessen räumlich-plastische Wirkung. Er erschließt neben der scheinbar ungetrübten Sicht auf die Madonna einen zweiten grundlegenden Aspekt des Bildes, seine Bindung an einen flächigen, begrenzten Bildträger und das Farbmateriale. Die Spannung zwischen der transparenten Durchsicht auf das Dargestellte und dem Blick auf die opaken Darstellungsmittel, mithin auf die gerahmte Leinwand und die Ölfarbe, könnte Heidegger als exemplarische Realisierung des für ihn so bedeutenden »Streites zwischen Erde und Welt« verstanden haben.<sup>31</sup> Hetzers Bildanalyse bahnte ihm einen Weg, um das Bild nicht auf seinen ikonografischen Gehalt und dessen ästhetisch überzeugende formale Gestaltung zu reduzieren, sondern im Widerstreit zwischen Raum- und Flächenwahrnehmung ein latentes Geschehen zu entdecken. Insofern hatte Hetzer, wie Heidegger in seinem kurzen Aufsatz von 1955 schreibt, tatsächlich »Erleuchtendes zur Sixtina gesagt«.

Doch hatte Hetzer aus der Sicht Heideggers das Erkenntnispotenzial seiner Beobachtungen zu erheblichen Teilen sogleich wieder verspielt. Zwei vom Kunsthistoriker selbst nicht hinterfragte Prämissen hatten dazu beigetragen: Zum einen hätte er die *Sixtinische Madonna* als autonomes Kunstwerk ganz aus ihrem Kontext und damit aus ihren »welthaltigen« Bezügen gelöst. Zum anderen hatte Hetzer das potenziell spannungsvolle Verhältnis zwischen der Raumerschließung im Bild und der Flächenordnung des Gemäldes durch die Annahme einer übergreifenden Harmonie beruhigt und stillgestellt: »Gerade Raffael hat einen wunderbaren Sinn dafür, alle Figuren, ja alle Bildteile in plastischem Zusammenklang und Zusammenhang zu bilden und das Plastische mit der Fläche und dem Raume auszugleichen. Es gibt keinen anderen Maler, der mit solcher Selbstverständlichkeit und Vollkommenheit körperlich und bildmäßig zugleich gestaltet.«<sup>32</sup> Selbst Hetzer, dem Heidegger ein besonderes, »denkkräftiges Anschauen« attestierte, war es aus der Sicht des Philosophen nicht gelungen, die temporalen und prozessualen Qualitäten von Raffaels Bild zur Geltung zu bringen. In der kunsthistorischen Analyse, die durchaus den Blick für zuvor Unerkanntes hatte öffnen können, war die *Sixtinische Madonna* dennoch in klassischer Schönheit erstarrt.

Es ist daher nur folgerichtig, wenn Heidegger, trotz aller persönlichen Kontakte mit Kunsthistorikern – neben Hetzer kannte er u. a. Hans Jantzen und Kurt Bauch – der Disziplin Kunstgeschichte gegenüber distanziert und kritisch blieb.<sup>33</sup> In der zunächst anerkennenden Formel vom »denkkräftigen Anschauen« deutet sich ein grundlegendes Problem an. Sie bezeichnet die Qualitäten der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, markiert aber zugleich die einschränkende, vom Fach selbst nicht reflektierte Voraussetzung, sich dem Werk denkend zu nähern. Die Kunstgeschichte unterwirft ihre Gegenstände unvermeidlich einer spezifischen Diskursform und ist auf eine Sprache angewiesen, die ihre eigenen metaphysischen Implikate verbirgt. Folgerichtig sieht sich Heidegger in seinem *Sixtina*-Essay gezwungen, im sprachlichen Nachvollzug der Begegnung mit dem Werk eine Gegenposition zu Hetzer anzudeuten. Während Hetzers geradezu klassischer Aufsatz über die *Sixtinische Madonna* einen sorgsam komponierten, triadischen Aufbau aufweist und durch den Verzicht auf Literaturverweise, Anmerkungen oder

26 Hetzer 1996, S. 148.

27 Ebd., S. 149.

28 Ebd., S. 150.

29 Vgl. ebd., S. 152.

30 Hetzers kunsthistorische Analysen zeichnen sich allgemein durch ein besonderes Interesse an der konstitutiven Bedeutung der Bildfläche aus; vgl. insbes. Hetzer 1998.

31 Stefan Majetschak hat in anderem Kontext ebenfalls vorgeschlagen, den für jedes Bild grundlegenden Widerstreit zwischen Transparenz und Opazität als eine exemplarische Ausformung von Heideggers »Streit« zu verstehen; vgl. Majetschak 2005.

32 Hetzer 1996, S. 154.

33 Zu Heideggers Verbindungen zu Kunsthistorikern und zum Fach Kunstgeschichte vgl. Bauch 1949; Gethmann-Siefert 1988; Hildebrandt 2011.

verbleibende Fragen zu einer dem Werk analogen, absoluten Geschlossenheit findet, forciert Heidegger seine unabschließbare, offene Annäherung, indem er den eigenen subjektiven Zugang betont, autobiografische Bezüge skizziert, auf andere Schriften (den Aufsatz Hetzers) verweist und schließlich mit dem Eingeständnis seines »unzureichenden Stammeln[s]«<sup>34</sup> endet.

Es versteht sich, dass Heideggers kurzer Text über die *Sixtinische Madonna* mindestens ebenso stark von Prämissen und Vorannahmen geprägt ist wie Hetzers kunsthistorische Analyse. Der Essay nimmt grundlegende Gedanken der Schrift *Der Ursprung des Kunstwerkes* auf und ist daher implizit demselben übergreifenden philosophischen Projekt verpflichtet: der Kritik eines metaphysischen Denkens, das allein auf das Seiende fixiert ist und das Sein verkennt. Dieses Anliegen prägt den Blick auf das konkrete Kunstwerk, indem vor allem Vollzüge und Prozesse und weniger dargestellte Gehalte Aufmerksamkeit finden. Zugleich ist aber das kunstphilosophische Programm selbst nicht frei von weltanschaulichen und politischen Implikationen. So fallen schon bei einer unbefangenen Lektüre der Überlegungen zum *Ursprung des Kunstwerkes* Begriffe und Wendungen (»Erde«, »Volk«<sup>35</sup>, »die staatsgründende Tat«<sup>36</sup>) auf, die nicht nur rätselhaft anmuten, sondern im zeithistorischen Kontext fragwürdig erscheinen und höchst zweifelhafte Konnotationen aufrufen können.

Inwiefern Heideggers Kunstphilosophie mit ideologischen Fermenten durchsetzt ist und ob sie gar als in ihrem Kern kontaminiert gelten muss, lässt sich hier nicht entscheiden. Ein letzter Blick auf seinen kurzen Essay zur *Sixtinischen Madonna* mag aber andeuten, wie Heidegger einen Grundgedanken seiner in den 1930er-Jahren entworfenen Philosophie der Kunst bei der Auseinandersetzung mit Raffaels Gemälde hat fruchtbar machen können und dadurch zu einer wichtigen intuitiven Einsicht geführt worden ist. Denn ganz im Sinne seines Kunstwerk-Aufsatzes versucht er Raffaels Madonnenbild als Ort eines Geschehens zu beschreiben. Deutlich wird dieses Anliegen in Heideggers Auseinandersetzung mit dem Begriff des »Fenstergemäldes«. Die *Sixtinische Madonna* lässt sich für den Philosophen nicht mehr angemessen mit dem klassischen Vergleich von Bild und Fenster erfassen.<sup>37</sup> Die Madonna erscheine dem Betrachter nicht, als träte sie hinter einem offenen Fenster auf: »[...] in dem einzigen Geschehnis dieses einzigen Bildes erscheint das Bild nicht nachträglich durch ein schon bestehendes Fenster, sondern das Bild selber bildet erst dieses Fenster. [...] das Bild kommt je nur jäh in sein Scheinen, ist nichts anderes als die Jähe dieses Scheinens.«<sup>38</sup> Das Bild führt mithin nicht etwas als gegenwärtig vor Augen und stellt nicht nur eine Erscheinung dar, sondern tritt selbst dem Betrachter als das Erscheinende gegenüber. Nur so kann es aus der Sicht Heideggers dem dargestellten Ereignis, der Menschwerdung Gottes, sowie seiner sakramentalen Entsprechung, der eucharistischen Wandlung, gerecht werden. Mit seinem Gemälde scheint Raffael tatsächlich an die Grenzen des Darstellbaren gegangen zu sein, indem er den Betrachter nicht mit der Darstellung einer Vision, sondern mit der Erscheinung selbst – in ihrem zeitlichen Vollzug – zu konfrontieren sucht.<sup>39</sup> Es ist unübersehbar, dass Heidegger durch einen Grundgedanken seiner eigenen Kunstphilosophie, dem Verständnis des Kunstwerks als »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit«, zu dieser Sicht auf Raffaels Bild veranlasst worden ist. Und dennoch scheint der solcherart gelenkte Blick des Philosophen etwas Wesentliches aufgespürt zu haben.

<sup>34</sup> Heidegger 1983, S. 121.

<sup>35</sup> Vgl. insbes. Heidegger 2003, S. 50, 61 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 49.

<sup>37</sup> Mit seinen Überlegungen zum »Fenstergemälde« greift Heidegger einen Gedanken von Marielene Putscher auf, an die er seinen kurzen Essay adressiert, vgl. Putscher 1955, S. 18 f. Er gibt dem Vergleich von Bild und Fenster aber eine neue, unerwartete Wendung.

<sup>38</sup> Heidegger 1983, S. 120.

<sup>39</sup> Vgl. etwa Belting 1990, S. 535. Damit sind freilich nicht alle Probleme um das komplexe Bild gelöst, wie u. a. Andreas Prater aufgezeigt hat. Prater schlug vor, dass Blicke und Gesten der im Bild erscheinenden Figuren nicht vorrangig dem Betrachter, sondern einem dem Bild gegenüber aufgestellten Triumphkreuz galten; vgl. Prater 1991.



Diese Publikation erscheint anlässlich  
der Ausstellung

*Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500*

von 26. Mai bis 26. August 2012  
in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden

**Direktor:**  
Bernhard Maaz

**Kurator und Herausgeber:**  
Andreas Henning  
**Assistentin der Ausstellung:**  
Sandra Schmidt

**Konservatorische Betreuung  
und Exponateinrichtung:**  
Restaurierungswerkstätten der Staatlichen  
Kunstsammlungen Dresden (Gemäldegalerie Alte  
Meister, Kupferstich-Kabinett, Münzkabinett,  
Rüstkammer, Porzellansammlung,  
Skulpturensammlung); A-Team, Dresden

**Leihverkehr:**

Barbara Rühl

**Technische Leitung:**

Michael John

**Ausstellungsarchitektur:**

Börner-Wötzel: Architekten, Dresden

**Ausstellungsproduzent:**

Marcus Lilge, Dresden

**Ausstellungsgrafik:**

Sandstein Kommunikation GmbH, Dresden

**Presse und Kommunikation:**

Stephan Adam

**Marketing:**

Martina Miesler

**Museumspädagogik:**

Claudia Schmidt

**Katalogredaktion:**  
Sandra Schmidt und Andreas Henning  
(Redaktionsschluss: April 2012)

**Umschlag-Vorder- und Rückseite:**  
Raffael, *Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Details

S. 2–11, Frontispiz, 22, 23, 50, 51, 58, 59, 68, 69, 74,  
75, 82, 83, 96, 97, 104, 105, 112, 113, 122–124, 128, 129,  
136–155, 326/327, 378/379:

Raffael, *Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Details  
S. 158/159: Raffael, *Nach links schwebender Amorknabe*  
und ein weiterer Putto, um 1518, siehe Kat. 17, Detail

S. 208/209: Adolph Menzel, *Platz für den großen  
Raffael*, 1855/59, siehe Kat. 50, Detail

S. 224/225: Heinrich Merz nach Bonaventura  
Genelli, *Vor der Sixtinischen Madonna. Aus dem  
Leben eines Künstlers*, 1868, siehe Kat. 102, Detail

© Prestel Verlag  
München · London · New York, 2012

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern,  
ihren Erben oder Rechtsnachfolgern, mit  
Ausnahme von Salvador Dalí bei Fundació Gala-  
Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2012;  
Otto Dix und Kurt Schwitters bei VG Bild-Kunst,  
Bonn 2012

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind in Internet  
über <http://dnb-d-nb.de> abrufbar.

**Projektleitung Verlag:**

Gabriele Ebbecke

**Assistenz und Bildredaktion:**

Sabine Gottswinter

**Lektorat:**

Ilka Backmeister-Collacott

**Gestaltung und Satz:**

Margarethe Hausstätter, Berlin

**Herstellung:**

Friederike Schirge

**Lithografie:**

Reproline Mediateam, München

**Druck und Bindung:**

Appl aprinta druck GmbH & Co. KG, Wemding

Prestel Verlag, München  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH  
Neumarkter Straße 28  
81673 München  
Tel. +49 (0)89 4136-0  
Fax +49 (0)89 4136-2335

[www.prestel.de](http://www.prestel.de)

Gedruckt in Deutschland

ISBN 978-3-7913-5197-1



Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100  
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte  
Papier BVS matt liefert Deutsche Papier.

Hauptförderer

**Finanzgruppe**

Kooperationspartner

**Schloss Wackerbarth**  
ERLESEN SÄCHSISCH

Mobilitätspartner

**DB BAHN**

Medienpartner

**Frankfurter Allgemeine**  
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Technikpartner

**Espro  
Acoustiguide  
Group**  
acoustiguide

DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN

**STRÖER** | **deutsche städte medien**