

## Intermediäre Leitern

Religionsästhetische Deutung eines Bildmotivs bei E. Schuhmacher, M. Beckmann, G. Segal, A. Kiefer

von Anne Koch

In Kritik an der zeichentheoretischen Ästhetik vergleicht die religionsästhetische Bildtheorie lebensweltliche Erfahrungen über ihr Äquivalent im sinnlichen Wahrnehmungsprozess. Das bildnerische Leitermotiv produziert den intermediären Bereich einer un abgeschlossenen Sinnsuche. Die ausgelösten Wahrnehmungsprozesse beziehen Offenheit, Zukunft, Ambivalenz ein – Größen, in denen traditionell religiöse Muster aufzufinden sind.

### 1. Die religionsästhetische Bildanalyse im Unterschied zur zeichentheoretischen

Was haben die Darstellungen von Leitern bei unterschiedlichen Künstlern des 20. Jh.s mit Religion zu tun? Ist es methodisch zulässig, aus völlig disparaten biographischen und historischen Kontexten einen einzigen Motivsinn der Leiter herauszudestillieren? Es bedarf eines Argumentationsschrittes dafür, dass die Leitern für einen ähnlichen Inhalt stehen können.

Bislang wurde zeichentheoretisch argumentiert (z.B. Hermssen 2003). Das funktioniert so, dass in der Zeichendreiheit von Zeichen, Bezeichnetem und Zeicheninhalt (Zeichen, Extension/Referenz, Intension/Bedeutung) die Leiterabbildung das Zeichen ist, das Bezeichnete eine (religiöse) Erfahrung und der Zeicheninhalt der Interpretationsgehalt der Erfahrung ist. Das erste Problem mit dieser zeichentheoretischen Deutung liegt darin, dass die Erfahrung in Erlebnis und Interpretation zerlegt wird. Dahinter steht der „Mythos des Gegebenen“ (J. McDowell), als sei ein Inhalt da, der dann bearbeitet würde. Das zweite Problem besteht darin, dass angenommen werden muss, dass eine gleiche menschliche Erfahrung (z.B. Krankheit) auch einigermaßen gleich gedeutet wird. Dieser Zusammenhang von Referenz und Bedeutung wurde erfolgreich hergestellt und verbreitet durch eine Archetypentheorie. Die Hypothese eines Archetyps leistet über die Annahme eines kollektiven Unbewussten, dass gleiche Inhalte auf phänomenaler Ebene angesetzt werden dürfen. Auf diese Weise sind Zeichentheorie und Archetypentheorie eine Koalition eingegangen, um die Rede von konstanten Motiven über geschichtliche und kulturelle Distanzen hinweg zu gewährleisten. Ähnlich ist eine Verbindungsmöglichkeit, die auch eine sinngebende Instanz annimmt: den Geist. Zeichentheoretisch in der Linie von C.S. Peirce ist die Verbindung das öffentliche Regelsystem (Code) der Benutzer.

Hier soll der Zusammenhang von Zeichen (Leiterbild) und Zeichensinn (intermediäre Kontaktstelle) mit einer religionsästhetischen Theorie hergestellt werden. Das Zeichen wird begrifflich in einen synästhetischen Eindruck übertragen und der Zeichensinn in die Wahrnehmungsverarbeitung. Sie ist Prozess und ihr Ergebnis/Ausdruck kann ein Zeichen sein oder bleibt ganz oder z.T. sinnlich (z.B. in Ritual, Gebetshaltung, Speisen). Dazu wird als unerschwellige Verbindung von gesehenem oder gehörtem Eindruck nicht ein psychisches Deutungsmuster, sondern ein sinnliches Wahrnehmungsmuster angenommen. Der Rezipient wird im Wahrnehmen und Erleben des Bildes in innere und äußere Bewegung ge-

setzt.<sup>1</sup> Materialität (Zeichenerstheit nach Peirce) von dick aufgetragener Farbpaste, Farbwerten, Kontrasten, Linienführung und Flächenverteilungen und -größen, die als Koordinatensystem unserer Sinneswahrnehmung analog sein können oder gegenläufig, so dass der Eindruck von Bewegung, einem Kippen, bis hin zu körperlichem Schwindel oder unwillkürlichem Zurücktreten die Folge sind. Dieses sinnlich-rezeptive Antworten auf die Bildwahrnehmung sei im Folgenden ausgewertet. Auf ihrer Ebene liegt die Gemeinsamkeit, die eine sinnlich ästhetische Theorie berechtigt, einen ähnlichen Inhalt auszuweisen.

Der sinnliche Wahrnehmungsapparat ist ebenso kulturgeprägt wie unser Zeichenverstehen und -verwenden. Der wichtige Unterschied zur zeichentheoretischen Religionsästhetik liegt darin, dass die sinnliche Religionsästhetik jenseits des Repräsentation- und Abbildungszweckes des Bildes hervorhebt, was die Bildform zu leisten vermag. Die Manipulation des sensitiven Systems ist entscheidend, nicht das ikonisch oder anikonisch Abgebildete. Der Wahrnehmungsruck, der besonders bei neuartigen Bildformen der Kunst des letzten Jahrhunderts oft ausgelöst wird, wendet den Betrachter auf seine Produktion des Bildeindrucks zurück. Im ikonischen Prozess wird das Bild in der Wahrnehmung, z.T. in der Bildbegehung, allererst hergestellt.

In religionsästhetischer Perspektive ist dieser phänomenologische Status des Bildes auf einen geschichtlich und lebensweltlich eingebetteten Wahrnehmungsbegriff, auf das „Sinnesprofil“ (D. Howes), zu beziehen. Das Konzept Religion löst sich nicht im Kulturbegriff auf, wenn es als System der Interpretation von Welt, Leid, Bestimmung des Menschen gefasst wird, als damit verknüpfte besondere Kommunikationsform, in der diese Auffassung stattfindet, und schließlich als spezifisches Wissen innerhalb der kulturellen Tradition. Die Sinnmuster, die durch Assoziationen durch einen religiösen Kontext bereitgestellt sind, schaffen die momentane Bildwirkung, die von dem ikonischen Bildbestand unterschieden ist. Der Schwerpunkt des Bildes wandert für den religionsästhetischen Zugang von dem zeichentheoretischen Symbol zum Performativen. Durch dieses innerliche In-Bewegung-Kommen hat ein Bild große Relevanz für die Dynamik der Sinngeschichte eines Menschen.

## 2. Die Ruhe nach dem Bersten: Schuhmachers *Scala I*

*Schwarz:* In der Kieler Kunsthalle hängt ein Bild von Emil Schuhmacher, auf dem die Leiter dem Betrachter erst ins Auge springt, wenn er den Titel hört: *Scala I* (Abb. 1). Mancher sieht sie auch dann noch nicht, denn die Leiter ist in der Art einer Skizze flüchtig gemalt. Sie lehnt an einem breiten schwarzen Balken, der die Diagonale des Bildes von der linken unteren Ecke bis fast in die rechte obere ausfüllt. Er bildet mit einem weiteren schwarzen Balken einen Winkel, der die größte bemalte Fläche des Bildes mit Schwarz füllt. Im Inneren des Balkenwinkels lehnt eingepfercht die Leiter. Der Winkel ist der intermediäre Bereich.

Schuhmachers *Scala* hat einiges mit der Geschichte des Erzvaters Jakob im biblischen Buch Genesis zu tun. Jakob befindet sich auf der Flucht vor seinem Zwillingbruder Esau, den er übel hintergangen hat, und seine Eltern Isaak und Rebekka haben ihn mit dem Auftrag, eine Frau zu finden, in ein mehrere hundert Kilometer entferntes Land weggeschickt. Das ferne Ziel und das zurückliegende Elternhaus erscheinen im ersten Vers in Gen 28,10: Und Jakob brach auf von Beerscheba und ging nach Haran. Ähnlich der Leiter, die zwischen den Balken aufgehängt ist, hängt Jakob in seiner Aufbruchsituation zwischen weit auseinanderliegenden Orten, zwischen Kindheit und erster sexueller Beziehung, zwischen Bruderliebe und Selbstbehauptung. Die beiden gebrochenen Leitersprossen am unteren Ende der *Scala* erinnern an Jakobs Brüche: das zurückgelassene Elternhaus und den Kontakt-

<sup>1</sup> Sehr eindringliche Beispielauslegung der Lichtbilder/Installationen von James Turrell durch Müller 1998.

abbruch mit dem Bruder. Die Farbspritzer im Umkreis des Bruches zeugen von einem gewaltsamen Bersten.

*Braun:* Es fällt auf, dass die Leiter an ihrem oberen Ende durch eine feinere Lineatur wie verlängert wird über die Balkenbegrenzung hinaus, dabei die Ausrichtung der Leiter leicht nach rechts geknickt fortsetzend. Der Weg, der für Jakob erst seinen Anfang nimmt, führt ihn an einen ganz bestimmten Ort, an dem er nächtigt und JHWH im Traum begegnet. Mit diesem berühmten Traum von der Jakobsleiter wird eine lange Motivrezeption begründet. JHWH steht auf einer Leiter/Rampe und verspricht Jakob großes Glück. Jakobs Weg soll nicht in dem fernen Land zu Ende sein, sondern wird sich verlängern und ihn schlussendlich an den Ursprung der Reise zurückführen. Er wird Nachkommen haben, die sich über sein individuelles Ende hinaus ausbreiten, eine Zukunft jenseits seiner Zukunft. Die Fortsetzung des Weges ist in der an die *Scala* angesetzten Lineatur versinnbildlicht, die in ihrem Branton eine Spur heller ist, so als sei hier die Leiterfarbe eine Mischung mit dem Gelb des Außenfeldes eingegangen.

*Gelb:* Außerhalb des Winkels sind gelbe Farbflecken, insbesondere zwei großflächige, lose ausufernde Flächen vom Scheitelpunkt des Winkels aus. Das Gelb als Farbe des Bereichs, der außerhalb der Stufen auf dem Weg des Reisenden liegt, taucht nicht nur als Nährboden des Leiterfußes am unteren Bildrand und an der Stelle des Rückgrates des Diagonalbalkens auf. Auch im aufgehellten Beige der Lineatur als Zukunft des Weges hat das Gelb das Braun berührt, sich vermischt und in einer festen Gestalt den Binnenraum betreten. So kann Schuhmachers *Scala* als die Anwesenheit des hellen Gelbs im Innersten der Welt gedeutet werden. Es passt zu der Verheißung an Jakob, dass die Zukunft seines Weges nicht im Dunkel liegt, sondern in der Aufhellung. Am oberen Ende der Leiter sieht es aus, als speise die Farbe der Diagonalen die Leiterholme. Sie sind dort mit dem Balken der Begrenzung verwachsen. Entgegen der Eigenschaft der Zukunft, ungewiss und beängstigend undeutlich zu sein, ist sie in Schuhmachers Bild kräftiger gezeichnet als die Vergangenheit. Nicht nur die Farbe hat sich in der Dimension zugesagter Zukunft verändert, sondern auch die Richtung der Linienführung. Eine Zukunft führt am verschlingenden Schwarz vorbei, indem sie die Richtung der Lebensbegrenzung aufnimmt.

Die Welt ist durch die schwarzen Balken aus dem großen Format herausgetrennt worden. So wie Geburt und Tod den menschlichen Gang begrenzen, so unumstößlich schneidet der schwarze Winkel die Bildmitte aus. Die Leiter wurzelt im Grund des satten Gelb. Ihre Füße sind über die Horizontale des zweiten Balkens in Richtung des unteren Bildrandes hinausgezogen und verebben. Schuhmacher lässt einen Beginn unterhalb des zeitlichen Anfangs zu und ein Hinausgehen des Lebensweges in eine lichtere Farbigkeit an seinem Ende. Jakob in der Kette seiner Ahnen wird selbst zum Ahnherrn.

Das Bild Schuhmachers vermag zu beruhigen, weil es die Chronologie der Lebensläufe in eins, synchron, abbildet. Der Zwischenbereich ist eine Gleichzeitigkeit. Das befreit den Blick über die deprimierende Situation hinaus. In dieser Art abzubilden, sind die Wechselfälle des Lebens gleichberechtigt. *Scala I* setzt uns unsere Realitäten und Erstreckungen vor. Die Schönheit des Bildes stimmt versöhnlich. Sie eint die Spanne. Das Ungeklärte der konkret zu bestehenden Situation wird zugunsten der übersichtlichen Schönheit aufgelöst. Es sind in *Scala* insbesondere die Farben, die religionsästhetisch die Wahrnehmungsverarbeitung lenken.

### 3. Intermediarität als Schweben: Beckmanns *Jakob ringt mit dem Engel*

Max Beckmann entwarf 1920, ein Jahr nach dem Ersten Weltkrieg, eine Radierung mit dem Titel „Jakob ringt mit dem Engel“ (29x22,5 cm, Abb. 2). Er blendet den Jakobstraum zu Betel (Gen 28) und den Jakobskampf in der Furt des Wadi Jabbok (Gen 32) ineinander. Steht die erste Episode an der Bruchstelle von Jakobs Abschied bzw. Flucht von Eltern und

Bruder, so die zweite an der Grenzüberschreitung in das Gebiet seines Bruders bei der Rückkehr aus Mesopotamien mit Frauen und Kindern über 20 Jahre später. Gleich geblieben ist Jakobs Ringen um ein gesegnetes Leben. Im Traum wird es ihm verheißen von JHWH auf der Rampe, im Kampf am Jabbok erzwingt es sich Jakob von dem „Mann“, mit dem er ringt, im Morgengrauen, als dieser weg muss. Dieses Motiv, das als Ringen mit einem lichtscheuen Flussdämon bekannt ist, wird vom biblischen Jakob als Begegnung mit JHWH erlebt und schlägt sich in seiner Ortsbenennung der Furt als Peniel, „Antlitz Gottes“, nieder. In der biblischen Geschichte wird ein El-Heiligtum nachträglich mit Jakob, dem Nationalhelden des Nordreichs Israel, verknüpft und aufgewertet.

Beckmanns Szene spielt exakt in der Morgendämmerung: der Mond steht noch am Himmel, die Sonne geht gerade über dem Horizont auf. Dazwischen ist die Leiter gestellt vom Boden bis zum Himmel, unten und oben abgeschnitten, als Bühne des Kampfes. Von hinter dem Kopf der zugewandten Figur her strahlt die Sonne als Lichtkranz um deren Kopf auf. Diese Figur hat die Hände erhoben, ungeklärt ob im Gestus des Ergebens oder Segnens. An ihren Bauch klammert sich wohl Jakob, sie umarmend oder ringend. Darin ist er ebenso ambivalent wie der „Engel“.

Die Szene ist konzentriert. Scharfe Formen spitzen sie zu. Das ganze Mittelbild ist erfüllt von dem Figurenpärchen. Ein Vordergrund fehlt, der gesamte linke Bildrand ist durch einen dreieckigen Keil verstellt und so von der Vergangenheitsrichtung des Bildes abgeschnitten. Diese Mittel erhöhen die Enge und Intimität des Pärchens. Es ist besonders dieser Aspekt, den Th. Mann in seiner literarischen Überarbeitung im Josefroman als schweißtreibendes, homoerotisches Berühren ausfaltet.

Jakobs Kampf um Gelingen, Überleben und Existenzneugründung schwebt im wahrsten Sinne des Wortes in der Luft. Er spielt sich im Freien auf der Leiter ab. Im Lebensraum der Existenz bleiben Kampf und lange Wanderung nicht erspart. Die Begegnung mit dem verheißenden oder herausfordernden Gegenüber lässt unentschieden, ob Jakob Sieger ist oder erbärmlich festklammernde Kreatur. Die Segensgabe bringt ein Glück, kann jedoch keine Irrungen verhindern. Sie ist eine zwielichtige Gabe ohne Angabe ihres zeitlichen Gültigkeitsbeginns und ohne durchgreifende Erleichterung anderer ebenso spürbar schwerer Lebensumstände. Ein Segen ist eine zweiseitige Unterstützung. Oft ist nicht deutlich, ob er nicht doch eher selbst errungen anstatt geschenkt ist. Beckmann zeichnet unseren irdischen Lebensabschnitt unglaublich klar als jenen Zwischenzustand. Er ist auch vonseiten der Gottheit nicht zufriedenstellend geklärt.

#### 4. Kälte: Segals *Man On A Ladder*

In der Installation des amerikanischen Künstlers George Segal steht auf einem schwarzen Bühnenraum eine Holzleiter, an die Wand gelehnt, auf ihr eine menschliche, weiße Gipsfigur, die an einem fast mannsgroßen, sphärisch blau fluoreszierenden Leuchtreklamen-W manipuliert. Es ist nicht klar, ob sie es reinigt oder repariert (Abb. 3).<sup>2</sup>

Der Mensch ist hier selbst auf die Leiter gestiegen. Er repariert herum am großen „W“ der Fragen: Wozu? Wohin? Woher? Warum? Auf der Leiter steht er vor einer Lichtquelle, deren neonkaltes Licht kaum noch den Raum ausleuchtet. Er verdeckt für den Blick das Fragen und den Sinn. Der Mensch, hingestellt auf eine Bühne, inszeniert sein eigenes Fragen nicht mehr als kraftvollen Lebens- und Erkenntnisdrang, sondern vielmehr als Rolle in einem absurden Stück. Die Leiter erscheint auch bei Segal wieder im Dunkeln. Die künstliche Lichtquelle lässt den Glanz göttlicher Herrlichkeit nicht mehr erahnen. Kein Licht vom Licht, sondern Strom speist das W. Es ist wohl Teil einer Reklame und gehört zur nächtlichen Großstadtilumination. Der Mensch hat die Nacht zum Tag gemacht. Die moderne

<sup>2</sup> Die Installation aus dem Jahre 1970 gehört dem Ludwig-Museum, Aachen.

Stadt arbeitet „befreit“ vom Licht der Sonne. Die nächtliche Szene ist alltäglich und verstreut eine unwirtlich diffuse Stimmung. Der Mensch ist anonym. Eine Chiffre für die Unbehaustheit des Menschen in einer Szenerie der Einsamkeit auf der leeren Bühne.

Oder lässt sich Segals *Mann auf einer Leiter* alternativ lesen: Der Mensch steigt hoch, er steigt herab, wie die „Boten Elohims“ in der Theophanie des Jakobtraums auf der Rampe herauf und dann erst herab steigen.<sup>3</sup> Der Mann auf der Leiter setzt sich in Bewegung, um einen Blick hinter das W zu werfen. Das Himmelblau des W ist luzid, wie ein Fenster in der Wand bricht es die Abgeschlossenheit der Bühne auf. Es ist ein Fenster, das den Blick in sich aufzunehmen vermag und weiterleitet in die unbegrenzte Ferne. Der Sinn des Fragens und Sehnsens führt weiter. Das W ist der Ausweg aus dem Gefängnis. In welche Träume versteigt sich der moderne Mensch? Für welche Sehnsucht erklimmt er noch Leitern?

Der Titel der Installation „Man On A Ladder“ gibt keinen Aufschluss über die angemessene oder gar intendierte Aussage. Er ist deskriptiv-emotionslos, eine Banalität, die durch ihr Aussprechen noch in die Länge gezogen wird. Das Installieren eines Bühnenbildes, das im bewegten Theater seinen ursprünglichen Sitz im Leben hat, löst beim Betrachter den Eindruck von Erstarrung aus. Die Szene wirkt wie eingefroren. Das Momentane ist in die Dauer erstreckt und gegossen. Diese typische Wirkung segalscher Werke nennt Ritter (1998) die „pompejianische Sicht“ Segals. Er spielt auf das Ersticken und Erstarren der italienischen Stadt Pompeji unter Ascheregen und Lavaströmen beim Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 n.Chr. an. Biographisch rührt das Erstarren allerdings von einer anderen Quelle her: aus dem Buch Genesis der Bibel! In Genesis 19 wird berichtet wie sich Lots Frau trotz Verbot zu den brennenden und untergehenden Städten Sodom und Gomorra umschaute und daraufhin zur Salzsäule erstarrt. *The Legend of Lot* (1958) war eine der frühesten Installationen Segals in der von ihm entwickelten Technik des Gipsabdruckes von Personen. Das Erstarren markiert den Ausgangspunkt seines Schaffens. Hier wie in Pompeji rührt die Konservierung der Szene von einer Katastrophe her. Steht wirklich ein Trauma am Anfang unserer Sehnsucht? Manch ein Kulturtheoretiker will uns unsere Geschichte als Variante einer solchen Verlustgeschichte erzählen. Für Aristoteles ist der Mensch ein Zwischenwesen: den Kopf im Himmel, die Füße auf der Erde. Seinerzeit war die Gleichzeitigkeit dieser Spannweite ein Programm der Befreiung von Platon. In dessen Seelengeschichte stürzt die Seele auf die Erde und verletzt sich. Ihre tiefste Sehnsucht ist es seitdem, in die Himmelshöhe zurückzukehren und über den Himmelsrand in das Unwandelbare zu schauen. Ihre eigentliche Biographie hat demnach mehr mit dem Himmel als mit den Bedingungen der Erde zu tun.

Hier wird die Leiter als intermediäres Bild angesehen. Das heißt, es gibt Momente im menschlichen Leben, da die Deutung auf der Kippe steht und nicht ausgemacht ist, welchen Ausgang die Situation nimmt. Wie wird der Mensch das Ereignis deuten? Das entscheidet sich daran, wie er Himmel und Erde, die Innen- und Außenwelt, die Bewertung als sinnvoll oder sinnlos zusammenführen wird. Im intermediären Raum geht es gerade nicht um Bewertung, sondern das Erleben läuft und fällt vor, so dass metaphorisch gesprochen gar keine Zeit ist zur Einschätzung. Insofern ist die Leiter in dieser religionsästhetischen Analyse ein Bild für das Medium des seelischen Übergangsbereiches (D. Winnicott), in dem sich beim Säugling Realität bildet und der zeitlebens als Phantasiebühne aktuell bleibt.

---

<sup>3</sup> Historisch spiegelt der Traum die Kultgründungssage des El-Heiligtums von Bet-El im Nordreich. Auf der typischen Stufenrampe vorderorientalischer Tempelarchitektur schreiten Priester aufwärts mit Opfer und Speise zur Gottheit und dann wieder herab. So erklärt sich die auf Erden beginnende Aufwärtsbewegung, die unserer Assoziation von Engeln in den Übersetzungen der Stelle zuwiderläuft, da Engel vom Himmel herabkommen und dann herauf steigen.

## 5. Die Verwandlung. Kiefers *Ohne Titel* (1980-86)

In den ersten Monaten des 21. Jahrhunderts zeigte das Münchner Haus der Kunst einen Rückblick auf zeitgenössische und gerade vergangene Schönheit: *Beauty now*. Anselm Kiefer fehlte leider in der ursprünglich amerikanischen Ausstellung. Dabei möchte er ein Schönheitsideal wiedergewinnen und Themen der deutschen Geschichte, die von nationalsozialistischer Inanspruchnahme korrumpiert sind, aus dieser Verknüpfung lösen und den Deutschen zurückgeben. Seine riesigen Formate vom Anfang der 80er Jahre zeigen Hallen in neoklassizistischer Monumentalkälte oder in der deutschen Eichenbohlenvariante. So ein Bild Kiefers hätte in *Beauty now* genau die Räumlichkeit des Hauses der Kunst verdoppelt und dem Besucher den Raum, in dem er sich befindet, vorgeführt! Wenn das keine Rückaneignung des vom Nationalsozialismus erbeuteten Schönheitsideals gewesen wäre! Ohne Kiefer bemerkte sich der Besucher in den Räumlichkeiten nur dadurch, dass er über gebrochene, schwankende Marmorplatten des renovierungsbedürftigen Gebäudes stolperte.<sup>4</sup> Kiefers Bilder der Nazi-Architektur, in die er seine eigenen Symbole (Feuer, Palette, Stühle, Worte etc.) platziert, arbeiten an einer Transformation: Er verändert historische Geschehnisse für die Gegenwart, indem er seine Vision von der Welt in sie einträgt. Diese Bearbeitung sucht sich Mitte der 80er Jahre eine neue Bühne: Landschaften statt Hallen. Der hohe Horizont der Landschaften liegt nicht weit unter dem oberen Bildrand. Er schließt entweder direkt an den Himmel oder geht als Strand ins Meer und dann in den Himmel über. Mit dem Wechsel des Settings ändert sich die Thematik. Einschneidend war Kiefers Israel-Aufenthalt 1984. An die Stelle altgermanischen Erzählguts rückt altisraelitisches: *Auszug aus Ägypten, Aaronsstab*<sup>5</sup>, *Das Schlangenwunder, Das Buch, Das Rote Meer* etc. sind Titel, die beweisen, wie sehr das Buch Exodus Kiefers neue Bibel wurde. Mittlerweile sind Lehm- und Palastarchitektur seit den 90er Jahren und Sternbilder seit Mitte der 90er Jahre hinzugekommen.

Von Kiefer stammt ein Leiter-Bild, das die Sphäre einer Zwischenwirklichkeit eröffnet: das Triptychon *Ohne Titel* (Abb. 4).<sup>6</sup> Zu Füßen der Kiefer-Leiter schläft kein Jakob, sondern liegt eingekringelt eine Schlange. So sehr auch der Bildtitel *Seraphim* zu einer Vorstudie der Mitteltafel<sup>7</sup> Engelwesen beschwört, sucht sie der Betrachter im Triptychon vergeblich. Die Hintergrundstruktur verbindet die drei Tafeln. Eine Leiter in der Mitteltafel ragt über den Horizont, der knapp unterm oberen Bildrand liegt, leicht in den Himmel hinein. An der linken Tafel hängen oben sechs graue Steine an Drähten herab. Sie stehen für Meteorgestein (vom Himmel gefallen!), das sich größter Attraktion bei den Alchemisten erfreute. An der rechten Tafel hängt unten ein grauer (Pflanz)trichter. So geht eine Diagonale von links oben, dem Himmelsgestein, über die Tafeln nach rechts unten zur Erdisemination. Der Trichter ist aus Blei, dem Element, das bei den Alchemisten am Beginn der Läuterungen steht (Hohmeyer 1987). Diese intermediäre Linie durchschneidet in der Mitteltafel den Abstand zwischen Himmelleiter und Erdtiefenschlange (s.u.).

Die Leiter des Mittelbildes wirkt durch ihren gemalten Schatten und ohne Stelle, an der sie anlehnen könnte, wie schwebend vor der Tafel, also nicht als Teil der Landschaftsszene mit Schlange, Feld und hohem Horizont, sondern wie eine kleine Spielzeugleiter, die ähnlich den Gegenständen der linken und rechten Tafel auf das Bild aufgesetzt wäre. Sie ist jedoch eindeutig gemalt. In einem anderen Bild (*Midgard* 1980-85) schlängelt sich eine gleich gemusterte Schlange auf die Malerpalette zu, so wie in unserm titellosen Triptychon auf die Leiter. In *Midgard* bezieht sich die Schlange Midgard auf den Edda-Erzählstoff: In

<sup>4</sup> E. Beaucamp (2000) machte ebenfalls diese sinnliche Erfahrung.

<sup>5</sup> Aaron, der das Goldene Kalb formte, gilt Kiefer als Urahn der Künstler. Daher rührt seine häufige Darstellung bei Kiefer. Damit weicht er von der Tradition Heinrich Heines *Geständnisse* und den daran anknüpfenden Thomas Mann *Das Gesetz* ab, die Mose als Künstler zeichnen.

<sup>6</sup> 1980-86, Collection of Gerald S. Elliot, Chicago (Abb. in: Rosenthal 1987, 142).

<sup>7</sup> 1983-84, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb. ebd., 137.

einer chaotischen Erdperiode entwindet sich die zerstörerische Wasserschlange Midgard, die von dem Gott Thor getötet wird, wobei dieser selbst sein Leben verliert. Eine Zwielficht-Erdperiode mit Feuer bricht an und ist der Übergang zu einem irdischen Neubeginn. Aus dieser Parallele ist der Gefahraspekt der Schlange eventuell ableitbar. Er wird relativiert, da sie in unserem Tafelwerk eingerollt (tot oder nur unbeweglich?) auf dem Boden liegt. Wie in *Midgard* leuchten Goldstellen am Himmel auf. Kiefer deutet die Schlange als Symbol des wissenschaftlichen Zeitalters, das mythische Interpretationen überwindet. Sollte die Leiter wie die Palette für eine imaginierte Vorzeit stehen, in der Himmel und Erde in regem Götter/Verhandlungsaustausch stehen (Kiefers Rezeption der Edda-Götterversammlung) oder Emanationsausfluss sind (Kiefers Rezeption des Dionysios Pseudo-Areopagita, dem er als Aeropagita („Luft/Äther“-pagita) Bilder widmet). Dann wäre die Schlange anstelle der Leiter das Symbol übergänglichen Lebens.

Mit einer sinnlich-ästhetischen Analyse lässt sich dies nicht entscheiden. Denn dazu reicht nicht mehr, dass der Rezipient sich seiner Sinnlichkeit überlässt. Es bedarf einer gewissen Eingeweihtheit und der Lektüre von Interviews, um seine Bildsymbolik zu verstehen und an der inneren Transformation teilzuhaben. Wagner (2001) sieht diesen häufigen Griff in „Mythenkisten“ kritisch: „Immer neue, immer entlegene Mythen und Geschichten pumpte er ins Werk, bis endlich das Sichtbare, das diese doch tragen und bewältigen sollte, zusammenschnurrte zur Dekoration einer esoterischen Weltanschauung“. Wo wirken Perspektive und Material atemberaubend auf die Sinnlichkeit des Betrachters und wo zerfallen Bilder zu Geheimsymbol-Illustrationen? Wird ein Bild zu Text, so kann der Sinn nicht über Sinnlichkeit, sondern nur über Alphabetwissen in Erscheinung treten. Die Möglichkeit intermediärer Erlebnisse fällt dann weg. In manchen Bildern ist diese feine Linie überschritten. Wenn Symbole nicht mehr zur geteilten Lebenswelt gehören, wie jene aus Kabbala, christlicher Mystik und Mesopotamien, dann bleibt dank des Raumsogs, der in den meisten Bildern Kiefers meisterhaft wirkt und dank der Materialwerte, die über den Geschmack Erlebnisse auslösen, noch einiges an intermediärer Bewegungsfreiheit. Doch sie stößt an nicht aufzuschlüsselnde Zahlenreihen, mathematische Zeichen usw. Diese sind als Flair von Geheimlehren bestenfalls erlernbar, nicht aber als persönliche intermediäre Transformation zu vollziehen. Ereignisse im Intermediären bedürfen des gemeinschaftlichen kulturellen Umfeldes, eines Zeichencodes und eines Sinnesprofils.<sup>8</sup>

Ein Leiterbild Kiefers aus der frühen Dachkammerperiode: *Des Malers Atelier* belegt diese Überlegungen.<sup>9</sup> Die Leiter ist die Stiege zu seinem Atelier, dem Ort künstlerischer Initiation. Dort versenkt sich der Künstler in seine kreativen Kräfte. Neu geordnet kehrt er aus dem Reich hinter der verschlossenen Tür zurück. Anders als bei Beckmann, wo sich häufig von rechts, also aus der Zukunftsrichtung des Bildes, ein schwarzer Balken ins Bild hineindrängt und die Gegenwart zusammenschiebt, ist es in Kiefers Atelier-Bild die linke Bildhälfte, die in Dunkelheit liegt und in die Feuerzungen schlagen. Der Brand als viertes Element zerfrisst die Vergangenheit des alten Künstlers. Das Holz der Leiterstiege verbrennt er auffälligerweise nicht. Es ist der Zugang zur regenerierten Welt des Zwischen und somit zu einer andersartigen Dimension. Doch die Tür ist verschlossen. Lediglich eine Palette als Insignie des Künstlers und vergangener Epoche liegt auf der Tür. Der intermediäre Bereich wird als esoterisches Geheimwissen gefeiert.

<sup>8</sup> Das Konzept Sinnesprofil (Hierarchie der Sinne, reziproke Verstärkung/Hemmung, Ausschluss eines Sinnes, Funktionsspezifische Rolle einzelner Sinne etc. ergeben ein typisches Profil) fehlt bei Hermsen (2003). Religionswissenschaft kann nicht allein zeichentheoretisch begründet werden, sondern bedarf der sinnlichen Religionsästhetik.

<sup>9</sup> 1980, übermalte Fotografie, Sammlung Dr. R.H. Krauss, Stuttgart, abgebildet ebd., 112.

## Literatur

- Beaucamp, Eduard* (25.2.2000): Das vergiftete Angebot. Nach einem hässlichen Jahrhundert wird nun die neue Schönheit proklamiert: „Beauty now“ im Münchner Haus der Kunst, in: FAZ Nr. 47.
- Hermesen, Edmund* (2003): Religiöse Zeichensysteme im Spannungsfeld anikonischer und ikonischer Darstellungen. Neue Perspektiven einer zeichentheoretischen Begründung der Religionswissenschaft, in: ZRGG 55, 97-120.
- Hohmeyer, Jürgen* (5.1.1987): Bleigewichte für die Ordnung der Engel, *Der Spiegel* Nr. 2, 157-161.
- Müller, Axel* (1998): Zwischen Realität und Virtualität. Kunsterfahrung versus Kognitionswissenschaft – eine produktive Herausforderung, in: Gold, P.; Engel, P. (Hg.), *Der Mensch in der Perspektive der Kognitionswissenschaften*, Frankfurt a.M., 421-443.
- Ritter, Hennig* (18.4.1998): Endspiele nach Pompeji. Die Sünden der Abstraktion und Segals Skulpturen, in: FAZ Nr. 90.
- Rosenthal, Mark* (1987): Anselm Kiefer, Chicago – Philadelphia.
- Wagner, Thomas* (17.11.2001): Hinauf und hinab führt der Weg. In den Himmeln aber warten die sieben Paläste: Anselm Kiefers Räume, in: FAZ Nr. 268, S. VI.

Criticizing the approach of semiotic aesthetics, religious aesthetics as a theory of image explores everyday experience by way of its equivalents in the sphere of the sensorial process of perception. The imagery of the ladder produces the intermediary realm of an unending search for meaning. The perceptions thereby caused imply openness, future and ambivalence, i.e. elements traditionally referring to religious patterns.





Abb. 1 Emil Schumacher, *Scala I*, 1987.



Abb. 2 Max Beckmann, Jakob ringt mit dem Engel, 1920.



Abt. 3 George Segal, Man On A Ladder, 1970 (19).

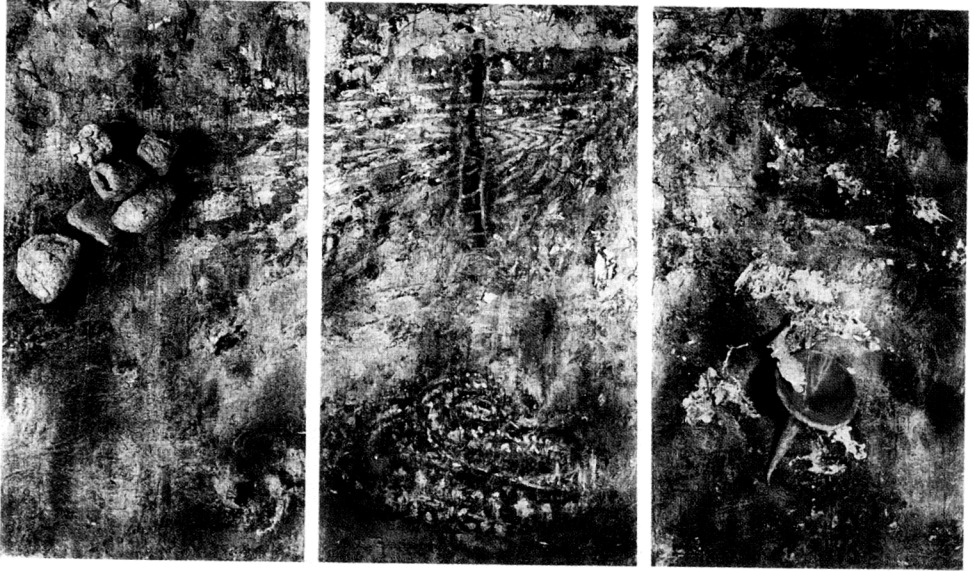


Abb. 4 Anselm Kiefer, Ohne Titel, 1980-1986.