

Gérard Maria Kever

Martin Heidegger und die ›Sixtinische Madonna‹ im Kontext seiner Lebensgeschichte mit Marielene Putscher



Open Access via PubData – the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

Document type

Working paper | Preprint

This version is available at

<https://doi.org/10.48548/pubdata-2930>

Citation details

Kever, G.M. (2026). Martin Heidegger und die ›Sixtinische Madonna‹ im Kontext seiner Lebensgeschichte mit Marielene Putscher. DOI: 10.48548/pubdata-2930.

First published: 27.01.2026 by PubData - the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

Terms of use



This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

Einführung: In Bezug auf das Bildnis der „Sixtinischen Madonna“ erinnert der Autor an eine der ambitioniertesten Neudeutungen von Raum und Licht, die in der Philosophie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutiert wurden. Als Höhepunkt dieser Strömung wird Martin Heidegger mit seinem Vorhaben vorgestellt, gemeinsam mit seiner Geliebten Marielene Putscher eine umfassende ikonologische Analyse des Gemäldes durchzuführen. Doch das Projekt scheiterte. Wie geschickt sich Heidegger dabei der Affäre entzog, belegt sein epochaler Text „Über die Sixtina“, der der Kunstgeschichtsforschung bis heute zu denken gibt. Putscher selbst hatte weniger Glück. Sie startete eine posthume Diffamierung des Psychoanalytikers Georg Groddeck, deren eigentliche Beweggründe jedoch bisher im Dunkeln liegen.

Abstrakt: With regard to the painting of the ‘Sistine Madonna’, the author recalls one of the most ambitious reinterpretations of space and light discussed in the philosophy of the first half of the 20th century. Martin Heidegger is presented as the culmination of this movement with his plan to conduct a comprehensive iconological analysis of the painting together with his lover Marielene Putscher. But the project failed. How skilfully Heidegger extricated himself from the affair is evidenced by his epoch-making text ‘Über die Sixtina’ (On the Sistine Chapel), which continues to give art historians food for thought to this day. Putscher herself was less fortunate. She launched a posthumous defamation campaign against the psychoanalyst Georg Groddeck, the actual motives for which remain unclear to this day.

Martin Heidegger und die ›Sixtinische Madonna‹ im Kontext seiner Lebensgeschichte mit Marielene Putscher

Martin Heidegger und die ›Sixtinische Madonna‹/Das heimliche Paar: Martin Heidegger und Marielene Putscher/Sixtinische Diaphanie/Heideggers Promiskuität/Putscher und die Psychoanalyse/Persilschein für ein Altarbild

Es war das Lieblingsbild der Romantiker und das meistdiskutierte Gemälde des 19. Jahrhunderts: die ›Sixtinische Madonna‹¹ (1512/13) von **Raffael di Santi**. Seitens der Kunstgeschichte und nicht zuletzt der Philosophie wurden dem Bildnis viele Ehrerbietungen entgegengebracht: Arthur Schopenhauer², Friedrich Nietzsche³, Ernst Bloch⁴ und Walter Benjamin⁵ - sie alle schrieben über das Gemälde. Doch die größte Anerkennung stammt von **Martin Heidegger**. Er verfasste einen auffällig kurzen, aber bedeutungsschweren Text, dessen schlichter Titel seine persönliche Nähe zum Bild verrät: „Über die Sixtina“.⁶ Erst 1955 veröffentlicht, wird der Text 2012 erneut publiziert – diesmal zum fünfhundertsten Jahrestag des Gemäldes. Von der Dresdner Gemäldegalerie als Faksimile der Erstveröffentlichung gewürdigt und kunsthistorisch ausführlich kommentiert,⁷ dient der Essay der Sixtina-Rezeption als eine Art Schlussplädoyer.

Es ist der bislang zutreffendste Text über das Gemälde, doch er wirft auch Fragen auf. Heideggers Analyse (1955) ist so sperrig, dass sie einer weiteren Erforschung des Gemäldes geradezu im Weg steht. Nicht, dass seine Worte unverständlich oder unsachlich wären. Trotz ihrer verschrobenen Art

¹ Öl auf Leinwand, Maße 269,5 × 201 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inventarnr. Gal.-Nr. 93. Entstanden 1512/1513 in Rom als Hochaltargemälde für die Klosterkirche San Sisto in Piacenza.

² A. Schopenhauer lebte seit 1814 in Dresden und verfasste 1815 das Gedicht „Auf die Sistine Madonna“.

³ F. Nietzsche über die Sixtinische Madonna, in: Der Wanderer und sein Schatten, Kap. 73. Menschliches, Allzumenschliches, Band II.

⁴ Ernst Bloch beschäftigte sich mit dem Gemälde ein Leben lang. Vom "Geist der Utopie" (1918-1923) bis "Experimentum Mundi" (1974).

⁵ Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz: "Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit."

⁶ Heidegger, Martin (1983): S. 119–121) *Gesamtausgabe, Band 13, Aus der Erfahrung des Denkens, 1910-1976*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.

⁷ J. Grave, 2012, S. 97 ff.

sind sie sehr präzise und eng mit seinen philosophischen Gedankengängen verknüpft; beispielsweise mit denen über das „Aufstellen einer Welt“ und das „Herstellen der Erde“. Es handelt sich um ziemlich anspruchsvolle und mitunter schwer verständliche Überlegungen, deren Komplexität sich unter anderem dadurch erklärt, dass Heidegger hier gegen eine einflussreiche abendländische Denktradition – vor allem hinsichtlich der Dichotomie von Stoff und Form – argumentiert. Doch durch seinen Sixtina-Essay erhält sein ontologischer Kosmos, mit dem er sich eine philosophische Position jenseits von Kirche und Staat erhoffte, nicht nur eine interessante Facette, sondern wird zu einer bemerkenswerten Aussage seiner Philosophie schlechthin.

Ausgangspunkt für seinen Essay ist die Zäsur, die das Bild erlebte: Als Altarbild gelangte es im Jahr 1754 von der Klosterkirche San Sisto in Italien in das Dresdner Museum und wurde somit seinem religiösen Kontext entrissen. Gerade deshalb musste das Gemälde für Heideggers Denken einen so prominenten Platz einnehmen. In seinem „Über die Sixtina“ profitiert der Philosoph von der aufgeladenen Aura des Gemäldes, indem er den Konflikt zwischen sakraler und weltlicher Anschauung des Bildes bestätigt. Heidegger spricht vom bloß „aufgestellten“ Kunstobjekt,⁸ das seinen Platz in einem sakralen Raum verloren habe: „Das Bild irrt, verwandelt in seinem Wesen als Kunstwerk, in der Fremde“. Dann streift er sogar kurz den Gedanken einer Restitution: „Die Sixtina gehört in die eine Kirche zu Piacenza ...“

Das Gemälde dem christlichen Sakralraum zurückzugeben, war nur theoretisch möglich, faktisch (juristisch) jedoch unmöglich. Wenn Heidegger bekundet: „Der Ort ist je ein Altar einer Kirche. Diese gehört in das Bild und umgekehrt“, dann tun sich Fragen auf, die selbst Heidegger in seinem Essay nicht eindeutig zu beantworten weiß. Denn dass eine solche Restitution einer radikalen Umkehrung des Zeitpfeils gleichkäme, wusste niemand besser als er selbst: „Dass die Sixtina zum Tafelbild geworden ist und museal geworden ist, darin verbirgt sich der eigentliche Geschichtsgang der abendländischen Kunst seit der Renaissance.“

Das eigentliche Problem lag in eben diesem Geschichtsgang. Natürlich war Heidegger vom Bild selbst hingerissen. Seine Zeilen zeugen von einer echt empfundenen Wertschätzung gegenüber dem Gemälde sowie von einem umfassenden Informationsstand über die Diskussionen, die die Gemüter seit 1827 so ausgiebig beschäftigten.⁹ In ihnen ging es um die Bestimmung des Sixtinischen Bildes, das einst von **Papst Julius II.** für eine Klosterkirche in Piacenza in Auftrag gegeben worden war. Da sich die genaue Positionierung über dem Altar nicht vorstellen ließ, griffen Spekulationen um sich, ob die im Gemälde dargestellte Vorhangaufhängung mit ihren beiderseitigen, grünen Stoffbahnen möglicherweise für eine bestimmte Baulichkeit, etwa eine Fensteröffnung in der Apsis, konzipiert worden war. Diese sogenannte „Fensterbildtheorie“ fesselte die Fachwelt noch bis ins 20. Jahrhundert hinein. Und so dürfte es Heidegger gerade recht gewesen sein, dass er seinen Essay mit

⁸ „Heideggers schwieriger Begriff des „Ge-stells“, in dem sich seine Kritik an der Moderne in den fünfziger Jahren kristallisierte, legt nahe, dass der wahre Zugang zum Sein so verdeckt war, dass man zweifeln mochte, ob er überhaupt aufzudecken sein mochte.“ In: A. Grunenberg, 2006, S. 366.

⁹ Es ist kein Zufall, dass die bis heute andauernden Diskussionen bereits im Jahr 1827 mit der von Freiherr von Rumohr erdachten Erklärung begannen, das Bild sei als eine „Prozessionsfahne“ gemalt worden (1832, S. 78). Seiner Theorie nach bräuchte das Bild gar keinen Aufstellungsort, da es als Transportgut gedacht gewesen sei: „... daß Raphael dieses Bild für eine Bruderschaft und zum Herumtragen gemalt habe ...“ Es sei eine „Drappellone“, wie sie in Umbrien seinerzeit für liturgische Zwecke unter freiem Himmel nicht unüblich waren. Die Sixtina unterscheidet sich von allen ähnlichen Gemälden dadurch, dass Maria der Boden unter den Füßen fehle. Somit lasse sich die Darstellung nur als die einer „Lufterscheinung“ verstehen, die dazu bestimmt sei, schwebend gegen den blauen Himmel gesehen zu werden.

der Aussage seines Freundes und Mitschülers¹⁰ **Theodor Hetzer** beginnen konnte.¹¹ Dieser hatte bereits 1943 (also zwölf Jahre vor der Publikation Heideggers) geschrieben, das Bild sei „nicht an eine Kirche gebunden“ und verlange „nicht nach einem bestimmten Aufstellungsort“.¹² Als wolle Hetzer alle bisherigen Bestimmungen des Gemäldes – als Fensterbild, Totenvelum-Gemälde¹³ oder als Drappellone¹⁴ – endgültig in die Schranken weisen und dem Gemälde seinen Platz im Museum zugestehen, widmete er seine gesamte Analyse dessen innerbildlicher Realität – und erregte so Heideggers Widerspruch.

Die Kontroverse zwischen Hetzer und Heidegger ist etwas spitzfindig, da sie im Grenzbereich zwischen Philosophie und Kunstgeschichte verläuft – einer Kunstgeschichte, der Heidegger offen misstraute. Eine eigenständige Annäherung an die Kunst sah er in den Kunstwissenschaften nicht gegeben. Hetzer hingegen, dessen Sixtina-Analyse als neuer Höhepunkt der deskriptiven Kunstwissenschaften noch lange nachwirkte, konnte sich schon damals allen akademischen Ansprüchen gerecht wähnen. Er hatte das „potenziell spannungsvolle Verhältnis zwischen der Raumerschließung im Bild und der Flächenordnung des Gemäldes durch die Annahme einer übergreifenden Harmonie beruhigt und stillgestellt“. (Grave)¹⁵ Während Hetzers Genie also darin bestand, sich ganz auf das zu konzentrieren, was innerhalb des Bilderrahmens zu sehen war, drängte es Heidegger, sich durch den Hinweis auf das „Seiende“ des Werks aus einer Umklammerung der Kunstwissenschaften zu befreien.

Dieser eigentliche Beweggrund seiner Aussagen ging natürlich weit über den Ansatz seines Freundes Hetzers hinaus.¹⁶ Bereits in seinem Werk „Ursprung des Kunstwerks“ (1935/36) argumentierte Heidegger mit seinem Verständnis des Kunstwerks als ein Sich-ins-Werk-setzen – als eine Wahrheit des Seienden –, welches „nicht repräsentiert, dargestellt oder symbolisiert werden

¹⁰ In seinem Sixtina-Text schrieb Heidegger, er wolle ihre gemeinsame Gymnasialzeit als ein „verehrendes Andenken“ bewahren.

¹¹ Heideggers Kritik lässt jene Ausgewogenheit in Hetzers Sixtina-Wahrnehmung unerwähnt, die weder Kirche noch Museum ablehnt: „... dass die religiöse Inspiration und das Künstlertum eines universalen, alles Weltliche umfassenden Genies (Raffael) sich die Waage halten.“ Hetzer hatte sogar den Angriff auf die unfassbare Ausgewogenheit des Gemäldes vorhergesehen: „Dies aber, dass wir vor der Sixtina immer das ‚Zugleich‘ empfinden, dass alles, was wir an dem Bild wahrnehmen, gegeneinander ausgeglichen ist, das ist es wohl, was weiter seine besondere Eigentümlichkeit und seine Größe ausmacht, was aber auch zu Zeiten Widerstand und Ablehnung hervorruft“. In: T. Hetzer, 1991, S. 72–76.

¹² T. Hetzer, *ibid.* S. 73.

¹³ 1922 fiel dem Kunsthistoriker Hubert Grimme das Fenstersims mit der Tiara auf (Grimme 1922, S. 44). Aufgrund verschiedener Zuordnungen, wie der einer Rovere-Eichel (Symbol der Herkunftsfamilie) und des Vorhangstoffs, schien ihm das Gemälde für die Aufbahrung des amtierenden Papstes gemalt worden zu sein. Die im Bild angedeutete Balustrade mit den beiden Putten – eine mittlerweile überholte Argumentation – würde sich seiner Meinung nach perfekt für eine Nische im Grabmonument der Peterskirche eignen. Damit wäre dann der „Deckel vom Sarkophag des amtierenden Papstes Julius II.“ angedeutet, wie Emil Schaeffer spöttisch anmerkt (E. Schaeffer, 1956, S. 33). Durch diese Inszenierung wäre der Erlöser mit seiner Mutter just in time zur Aufbahrung des Papstes erschienen. Mit der Beschreibung einer solchen Herabkunft (Deszendenz) hatte Grimme einen tiefgreifenden psychologischen Moment getroffen. Im Vergleich zur Kirchenfahnen-Theorie hat die Totenvelum-Theorie („Velum“, lat. „Segel, Hülle, Schleier“) den Vorteil, dass das Bild nicht nur in seinem sakralen Kontext belassen, sondern als Wandbild definiert wird. „Nach langen Pausen in den Äußerungen über die Madonna Sixtina hat Hubert Grimme die Tradition der Pietät wiederhergestellt und einen neuen Zugang gefunden, der bis an die Schwelle des andächtigen Erlebens zu führen scheint“ – so Oskar Fischel (1962, S. 102). Das Tafelbildartige würde durch die Grabnische einer Kirche hervorgehoben werden, wodurch es sich als Gemälde wieder in Richtung Moderne wenden würde, ohne dabei seinen metaphysischen (pietätvollen) Anspruch zu verlieren.

¹⁴ So dürtig diese These aus heutiger Sicht auch erscheinen mag, damit war der Startschuss für die Idee gegeben, dass es sich um ein „Visionsbild“ handeln müsse. „Hiermit beginnt die Kunstgeschichte der Sixtina“ (Putscher, 1955, S. 295). Von Rumohr aus brach eine Lawine von Meinungen und Gegenmeinungen los. Zu den Befürwortern der „Drappellone-Theorie“ zählen unter anderem K. H. Weise (1835), Nagler (1836), Kugler (1837), Passavant (1838), Burckhardt (um 1855), von Quant (1856), Schäfer (1860), Wolzogen (1865) und Brunn (1885), der sie 1891 zur berüchtigten „Fensterbildtheorie“ umgestaltete. Auch Friederich Nietzsche (1880), Rudolf Steiner (noch kurz vor seinem Tod, 1925) und Sergio Ortolani (noch 1942) vertreten die Drappellonentheorie. Selbst der angesehene Historiker Rudolf Berliner bekennt 1958: „Ich wiederhole, die Annahme erklärt das Aussehen des Bildes völlig.“ (R. B.: 2003, S. 233).

¹⁵ J. Grave, 2012, S. 102.

¹⁶ Heidegger schreibt in einem Brief an Bauch vom 15.06.1936 über Hetzers Raffael-Ausführungen: „Von einigen Beobachtungen abgesehen – einfach furchtbar“.

kann, sondern sich gleichsam als Werk ereignet und vollzieht“.¹⁷ Dies bezog sich jedoch auf Kunstwerke im Allgemeinen. Heidegger wusste, dass er es jetzt mit einem konkreten Fall zu tun hatte, den er eigentlich auch detailliert beschreiben müsste, so wie es unter konservatorischen Gesichtspunkten üblich ist und wie es auch der geniale Kunsthistoriker Hetzer getan hatte. Doch Heidegger gibt unumwunden zu: „Indes weiß ich wohl, dass ich zu einem Mitreden weder befugt noch gerüstet bin“ – mischt sich aber dennoch ein. Er durchkreuzt jedwede kunstwissenschaftliche Säkularisierung, indem er das „Geschichtsmäßige“ des Bildes in Form einer provozierenden Denkfigur bestätigt: „Wo immer künftig dieses Bild noch ‚aufgestellt‘ sein mag, dort hat es seinen Ort verloren.“¹⁸

Bei seinen Ausführungen behielt Heidegger seine Philosophie selbstverständlich immer im Blick. Wenn er über das Sixtinische Gemälde, bzw. dessen Eingliederung in die Bausubstanz sagt: „Das Bild selber bildet erst dieses Fenster“, dann geht es ihm um dessen Autonomie, die er nicht als Widerspruch zum kultischen Kontext verstand. Im Gegenteil: Die oben zitierte „Einzigartigkeit“, die er dem Sixtinabild attestierte, liegt jenseits von Fenster- oder Tafelbild und auch jenseits des allgemeinen Verständnisses von Kirche. Damit ist Heidegger der einzige Sixtina-Interpret, der die Beziehung des Bildes zum Altarraum vollumfänglich würdigt und gleichzeitig darüber hinaus verweist. Wenn er schreibt, dass das Gemälde nicht nur das „Eigenste des Messopfers“ sei, also das Mysterium der christlichen Wandlung (Fleisch und Blut in Brot und Wein), sondern auch eine Art „Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes“, dann erweitert er damit den eschatologischen Rahmen der christlichen Kirche und ergänzt deren Lehre. Entsprechend schließt er sich, inspiriert von Platon und Hölderlin, dem Primat der Poesie über die Philosophie an und sagt, die (letztendliche) Wahrheit des Bildes sei seine „Schönheit“. Seine Philosophie verschmilzt mit dem Sixtinischen Bildnis, und für einen kurzen Moment gewinnt man den Eindruck, dass er – Heidegger – dabei zu sich selbst finden würde.

Das heimliche Paar: Martin Heidegger und Marielene Putscher

Was war geschehen? Wie sind Heideggers Text und seine Haltung gegenüber diesem Bild zu verstehen? Für ihn ist das Bild nicht mit anderen Gemälden vergleichbar, auch nicht mit solchen aus dem christlichen Kontext. In dem kurzen Text unterstreicht Heidegger dessen Einzigartigkeit ganze vier Mal. Darüber hinaus kann der erste Satz nicht ignoriert werden: „Um dieses Bild versammeln sich alle noch ungelösten Fragen nach der Kunst und dem Kunstwerk“. Damit bekundet der Philosoph, dass er etwas Entscheidendes über das Bild weiß. Doch sieht er sich nicht in der Lage, dieses Wissen in seinem Text weiterzugeben. Ein Kunstwerk, das „alle“ noch ungelösten Fragen der Kunst versammelt, muss etwas enthalten, das die gesamte Kunst und somit auch unsere Kultur übersteigt. Um diese von Heidegger als „einzigartiges Bildwesen“ bezeichnete Qualität des Gemäldes dreht sich sein Essay.

Beim Lesen des kryptischen und megalomanisch anmutenden Heidegger-Essays stellt sich die Frage, ob der Philosoph tatsächlich etwas Unbeschreibliches, Unaussprechliches im Bild erkannt hat und warum er mit seinem Wissensvorsprung kokettiert, ohne dessen Inhalt preiszugeben. Aufschluss über seine Worte erhält man, wenn man sie vor dem Hintergrund seiner persönlichen Geschichte mit dem Gemälde und der Geschichte seiner Geliebten **Marielene Putscher** betrachtet. Da sie die bislang umfassendste Monografie über das Bild verfasste, lohnt es sich, ihre gemeinsame Zeit näher zu betrachten.

¹⁷ J. Grave, 2012, S. 99.

¹⁸ Für Heidegger sind die Giebelskulpturen aus Ägina in der Glyptothek in München oder eine Tragödie des Sophokles in einer modernen kritischen Ausgabe „aus ihrem eigenen Wesensraum herausgerissen“. (GA 5, S. 26).

Laut Putschers Nachwort bat Heidegger sie, seine Gedanken am Ende ihrer Publikation „Raphaels Sixtinische Madonna – Das Werk und seine Wirkung“¹⁹ zu veröffentlichen. Diese Bitte ist zwar höflich formuliert, dürfte der wahren Beziehungskonstellation jedoch nicht gerecht werden. Es bedarf keines großen Einfühlungsvermögens, um das Gefälle in der Beziehung der beiden zu erkennen. Als seine „Schülerin“ ist sie seinen ontologischen Höhenflügen vollständig ergeben und scheint alles zu tun, um seine philosophische Vision über das Gemälde kunsthistorisch umzusetzen. Er benutzt sie und sie lässt sich von ihm benutzen; ihre Hingabe an Heidegger ist auch als Hingabe an den Philosophen erkennbar. Allein das quantitative Ungleichgewicht der Seitenanzahl zwischen seinem und ihrem Text (347 : 2) ist Ausdruck dieser Diskrepanz. Formal erinnern viele Stellen in ihrem Text an Heideggers Sprachanwendungen, und auch ihr Tonfall entspringt der Überzeugung, einen großen Gedanken in die Welt gebracht zu haben. Die Argumentationsrichtung und die Intensität, mit der sie diesen Gedanken auslotet, lesen sich wie eine kunsthistorisch ausgearbeitete Version von Heideggers philosophischem Essay. Die Analysen konnten also nur durch viele Treffen und Gespräche mit dem Philosophen über die »Sixtina« entstanden sein.

Nachdem Heidegger ihr seinen Essay als Schlussstein überreicht hat, setzt sie **Oskars Spenglers** Worte zur Sixtina am Anfang ihres Buches. Sie entnimmt sie seinem Werk „Der Untergang des Abendlandes“, das seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1918 die intellektuelle Welt Europas erschüttert. In der Einleitung zu ihrer Sixtina-Monografie stellt sie den betreffenden Abschnitt vor, so als wolle sie sagen: Seht her, das alles steht auf dem Spiel! Die Antwort auf Spenglers „Untergang“, findet sich dann mit Heideggers Worten ganz am Ende ihrer Publikation. Dazwischen glaubte sie, brauche es nur noch die Beweisführung über den ursprünglichen Aufstellungsort des Gemäldes, um die Welt zu retten.

Wann genau die beiden sich kennengelernt haben, wissen wir nicht. Da Putscher jedoch erst im Nachwort ihres Buches, nicht aber in der schon vier Jahre früher erschienenen gleichlautenden Dissertation, Heidegger ihren Dank ausspricht, ergibt sich folgende Chronologie: Heidegger erfährt von dem Sixtina-Thema der um dreißig Jahre jüngeren Doktorandin und ermutigt sie zu Gedanken, die weit über ihre ursprüngliche Fassung von 1951 hinausgehen. 1955 spricht sie schließlich von einer „weitgehenden Umarbeitung und Vervollständigung des Textes“. Da Putscher bereits ab 1947 Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Hamburg studiert hatte und ihre Dissertation (1951) wesentlich kürzer ausgefallen war als ihre Buchpublikation, wird verständlich, warum sie sich für die „über viele Jahre hinweg“ geleistete Unterstützung bei Heidegger bedankte. Wir haben es also mit einer Zeitspanne von mindestens vier Jahren zu tun, in der Heidegger sie begleitet hat. Wenn sie sich bei insgesamt neun Lehrern für die Unterstützung bei ihre Arbeit am Buch bedankt und dabei schreibt: „[...] das immer wieder notwendige Durchdenken der in mancher Hinsicht besonderen Probleme und Schwierigkeiten, oft grundsätzlicher Art [...]“, –, dann dürfte sie dabei besonders an Heidegger gedacht haben. Dafür spricht auch ihre Berufung als Assistentin im Kunsthistorischen Institut nach Tübingen im Jahr 1952 – an jenen Ort, an dem Heideggers epochales Werk „Sein und Zeit“ erschienen war.²⁰ Nachdem die Universität Tübingen Heidegger kurz nach 1945 fast auf einen Lehrstuhl berufen hätte, dürften die Kontakte für eine Empfehlung der frisch promovierten Putscher sicherlich ausgereicht haben.²¹ Die Liste der Danksagungen am Ende ihrer Sixtina-Monografie liest sich jedenfalls wie ein Who is Who der Philosophie- und Kunstgeschichtsforschung der damaligen Zeit und zeugt von Türöffnungen bis nach Rom.

¹⁹ M. Putscher, 1955.

²⁰ Die Abhandlung Sein und Zeit erschien erstmals im Frühjahr 1927 in dem von Edmund Husserl herausgegebenen Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Band VIII.

²¹ Aus der Personalakte der Tübinger Universität von Marielene Putscher (UAT 155/4552) gehen folgende Informationen hervor:

- März – Mai 1952 Privatassistentin bei Professor Georg Weise (Leiter des Kunsthistorischen Instituts, 1921-1954)
- Juni 1952 – 06.12.1954 Verwaltung der Assistentenstelle am Kunsthistorischen Institut
- 07.12.1954 – 31.12.1955 Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut

Mit der heutigen (historischen) Distanz begreift man die maßlose Erwartungshaltung besser, die die Worte des Meisters aus Meßkirch bei Putscher und in ihrem Text ausgelöst haben. Zu ihrem Unglück kommt es jedoch weder zum schnellen Erfolg, der laut Putscher seit "Monaten seinen Höhepunkt zustrebt", noch zum mittelfristig zu erwartenden Erfolg. Ihre Publikation findet lediglich unter der Hand und in Fachkreisen Anerkennung. Die erhofften Leserkreise, die „sonst nicht unmittelbar mit Kunst beschäftigt sind“ (Putscher), bleiben aus. Gemessen an der feierlichen Grundstimmung des Buches und dessen messianischem Pathos dürfte die Enttäuschung groß gewesen sein. Beide hatten an die kunstphilosophische Erlösungsbotschaft mehr oder weniger fest geglaubt. Der Faszination der Autorin kann man sich beim Lesen von „Raphaels Sixtinische Madonna“ zwar kaum entziehen, doch wenn ihre Analyse trotzdem scheiterte, lag es weniger am Bild; eher war es so, dass es grundsätzlich etwas an ihrem Ansatz gab, das falsch war. Auf dem Weg zu einer unter kunstgeschichtlichen Standards als gesichert und nachvollziehbar zu lesenden Analyse blieb die Wahrheit über das Bild auf der Strecke. Abgesehen von der seltsam unausgewogenen Arbeitsteilung zwischen ihr und Heidegger sind es die unzähligen Anhänge und Erweiterungen im Buch, die zu keinem Ende führen wollen und ihre Überforderung belegen. Sie verhelfen dem Leser zu keinem eindeutigen Verhältnis zum Bild. Auch wenn Heideggers Text und Putsches Buch unter Fachleuten immer noch mit einem gewissen Erstaunen zitiert werden, so ist es bislang noch zu keiner Klärung über diese Sixtina-Causa gekommen.

Sixtinische Diaphanie

Marielene Putschers Geschichte mit der „Sixtinischen Madonna“ beginnt im Alter von 32 Jahren, als sie einem Thema begegnet, das sie fortan nicht mehr loslassen wird. Wir schreiben das Jahr 1950 und Putscher studiert zu diesem Zeitpunkt bei dem Kunsthistoriker **Wolfgang Schöne**²² in Hamburg, der ausführlich „Über das Licht in der Malerei“ referiert. In langen Diskussionen spüren Putscher und ihr damaliger Studienkollege Stephan Waetzoldt²³ (später Generaldirektor der Staatlichen Museen in Berlin) der Idee dieses Lichts nach. Ihr Professor resümiert, **Philipp Otto Runge** „Kleiner Morgen“²⁴ sei „... das einzige mir bekannte Bild, das einen in der Bezogenheit auf das ‚unsichtbare‘ Licht Gottes gegebenen transzendenten Wesenszug im natürlichen Leuchtlicht der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht nur dem Gefühl des Betrachters übermittelt, sondern auch der analytischen Erschließung zugänglich macht ...“.²⁵

Zu einer solchen analytischen Erschließung fühlt sich Putscher wiederum durch einen Satz Runges selbst herausgefordert. Darin findet sich ein verblüffender Anhaltspunkt für eine Übersetzung der „Sixtinischen Madonna“ in dessen „Morgen“-Gemälde: „Als ich das berühmte Bild von Raffael in Dresden sah, war mir doch, wie wenn ich von Herzen den liebsten Freund wieder sähe, und beym zweytenmal fragte ich mich schon: Wie könntest du so etwas machen?“²⁶

²² Wolfgang Schöne (1910 -1989) war ein deutscher Kunsthistoriker. Ab 1945 lehrte er als Dozent und Ordinarius an der Universität Hamburg.

²³ Stephan Waetzoldt promovierte 1951 bei Wolfgang Schöne über die „Vier Zeiten“ des Malers P. O. Runge; bzw. dessen „Kleiner Morgen“ und „Großer Morgen“.

²⁴ ‚Kleiner Morgen‘ 1808, Öl auf Leinwand, 109 × 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle; Inventarnummern, HK-1016.

²⁵ W. Schöne, 1989, S. 218.

²⁶ Einige Zeilen weiter vergleicht Runge die Schwierigkeiten dieser Umsetzung von Erstbegegnung und Nachvollzug: „... der erstere Zustand verhält sich zu dem zweiten, wie das: Unser Vater, der du bist im Himmel, zu der letzten Bitte: Erlöse und von dem Uebel!“ – in: P. O. Runge, 1965, Band 1, S. 104, Briefe aus dem Jahr 1807/8. Aber schon am 17. Juli 1801, knapp einen Monat nach der ersten Begegnung mit der Sixtina, schreibt er seinem Bruder Daniel: „... ich muss bekennen, dass mich seine Madonna bis ins Innerste der Seele erschüttert hat.“

Gegenüber dem schwärmerischen 19. Jahrhundert, das wusste Putscher, musste sie als Kunstwissenschaftlerin nun Klartext reden. Runges „Morgen“ erachtete auch sie als eines der wichtigsten Dokumente der frühen Romantik und zugleich als das einzige Werk der bildenden Kunst, in dem die tiefsten Gedanken dieser Zeit voll zum Ausdruck kämen. Ganz wie ihrem Doktorvater Schöne, der über zwei Semester lang „... auf breitester Grundlage versucht [hatte], zu klären, was wir von Raphael wissen und wissen können“ (so Putscher)²⁷, ging es auch ihr darum, diesem „Morgen“ und damit auch der „Sixtina“ durch präzise Quellenforschung näherzukommen. Sie betonte immer wieder die Notwendigkeit einer rein sachlichen Herangehensweise. Da Runges Gemälde aber keine bloße Nachahmung der »Sixtina« war, lief ihre Arbeit etwas aus dem Ruder. Putscher sah sich gezwungen, die Übersetzungsleistung des romantischen Künstlers vollständig zu durchdringen, bis hinein ins Mystische. Denn nur durch die Fusion von Poesie und Philosophie – so hatte es kein Geringerer als Runges Freund **Novalis** beschrieben – könne der sakrale Impuls aus der Vergangenheit vollendet werden: „Eine Übersetzung ist entweder grammatisch, verändernd oder mystisch. Mystische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Stil. Sie stellen den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. ... Es gehört ein Kopf dazu, in dem sich poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben.“²⁸

Für Putscher mutiert die Runge-Studie zum Sixtina-Projekt. Unter dem Einfluss von Heidegger, den sie in dieser Zeit kennenlernt und der eine Freundschaft zu **Hans Jantzen** unterhält, der wiederum mit Schöne eng verbunden ist²⁹, gerät sie in einen Strudel von geradezu geheimwissenschaftlichem Denken und Denkern. Zwischen Philosophie und Kunstwissenschaft war eine postromantische Sogkraft entstanden, in deren Zentrum das Bildnis der „Sixtina“ ein zu statuierendes Exempel bot. Ausgehend von Schönes Engagement, das Licht Gottes in der Malerei nachzuweisen, fand sich Putscher im Zentrum enigmatischer Kräfte wieder. Für sie war dies vermutlich die intensivste Zeit ihres Lebens. Darüber hinaus dürfte es das vorläufig letzte Mal gewesen sein, dass sich Initiativen bildeten, die es ernst mit dem sixtinischen Gemälde meinten. Nach fünf Jahren intensiver Arbeit erscheint ihre Dissertation unter dem Titel „Raphaels Sixtinische Madonna“. Ihre Studie galt bis zum fünfhundertsten Jubiläum als die ausführlichste Untersuchung des Bildes – ein Standardwerk, um das auch aktuelle Texte nicht herumkommen. Noch 2005 schätzte Jürg Meyer zur Capellen ihr Buch als grundlegend ein: „Putscher 1955 is still the basic text, although important studies on individual aspects have appeared in the meantime.“³⁰

Ihr nahezu heiliger Eifer, gepaart mit wissenschaftlicher Inbrunst, schlägt sich in ihrem Buch in Form einer Aura nieder, der man sich nur schwer entziehen kann. Letztlich bleibt diese Aura jedoch unbefriedigend, da ihre wichtigste These scheitert. Die Beweisführung über den wahren Aufstellungsort des Bildes in der Klosterkirche San Sisto!³¹ Obwohl eine Quelle aus dem Jahr 1520 den Aufstellungsort aller Retabeln im Apsisscheitel festlegt,³² war die Frage nach der Präsentation

²⁷ M. Putscher, 1955, S. 4.

²⁸ Novalis »Blütenstaub«, Frg. 68. Geschrieben 1798.

²⁹ Anlässlich des 70. Geburtstags von Hans Jantzen widmet W. Schöne ihm sein Lebenswerk „Über das Licht in der Malerei“.

³⁰ J. Meyer zur Capellen, Vol. 2, 2005, S. 116, Fn. 88; wie auch Luitpold Dussler: „... in ihrem so ungewöhnlich gründlichen wie umfassenden Buch, das für jede neue Untersuchung des Werks von fundamentaler Bedeutung ist...“ L.D.: 1966, S. 25.

³¹ J. Burckhardt, 2000, S. 31; desgleichen M. Rohlmann, 1995, S. 244. Jacob Burckhardt datierte die allgemeine Wandlung vom Polyptychon, einem mehrteiligen Bilderwerk, zum eintägigen Werk auf die Mitte des 15. Jahrhunderts und gab zu, dass unklar sei, „wie und in welcher Einfassung sich die Tafel über die Mensa (Altartisch) erhob“.

³² Laut Michael Rohlmanns Recherchen galt diese Festlegung für alle Hochaltäre in den Klosterkirchen der Benediktinerkongregation von S. Giustina, zu der auch San Sisto gehörte. Rohlmann, 1995, S. 225.

der Sixtina damit noch nicht beantwortet. Und selbst wenn **Giorgio Vasari**³³ behauptet, ihr Platz sei über dem Altar gewesen, nämlich eine freistehende Mensa, kann man sich das Bild so modern und freischwebend im Chor von San Sisto nicht recht vorstellen. Da es an einer nachvollziehbaren Lösung für dieses Problem mangelt, rückte man das Bild schließlich nach hinten, der Chorwand entgegen. Und hier schlug die Falle zu. Es entstand die Idee, die „Sixtinische Madonna“ könne ein „Fensterbild“ sein, also ein Gemälde, das in einen Mauerdurchbruch (der ursprünglichen Architektur)³⁴ oder dessen Vertiefung installiert wurde. In jedem Fall schien es als ein „drittes Fenster“ inmitten zweier weiterer tatsächlicher Fensterdurchbrüche gedacht und gemalt worden zu sein. Putscher sagt dazu: „Der fensterartige Ausblick nämlich mit Brüstung und Vorhängen und dem Himmel »dahinter« sind ebenso real da, wie der Raum der Kirche davor, oder doch fast ebenso. Nur die Realität der wirklichen Fenster neben dem Bilde macht die Trennung von »Diesseits« und »Jenseits«, die schon fast aufgehoben schien, kaum merklich, aber sehr bestimmt wieder fühlbar.“³⁵ Die Sixtina würde, so vervollständigt Heidegger den Gedankengang seiner Schülerin, repräsentativ für alle Kirchen die Idee der christlichen Lehre durch ihr einzigartiges Bildwerk vervollständigen.³⁶

Es ist der oben bereits zitierte Hamburger Kunsthistoriker und Raffael-Experte Wolfgang Schöne, der wie Putscher selbst nach Piacenza reist, um durch eigene Vermessungen den ursprünglichen Aufstellungsort zu erforschen. In seinen zwischen 1949 und 1954 gehaltenen Vorträgen bekennt er sich zur Theorie einer Beziehung zwischen dem Sixtinischen Bild und der Kirchenarchitektur: „Durch die Aufstellung an der Rückwand des in schlichten Renaissanceformen gehaltenen überkuppelten Raumes gewinnen die Gestalten der Heiligen Beziehung zu den Pilastern, der Halbkreis der Engel (Seelenwolken) zu dem Rund der ganz schmucklosen Kuppel, und so ist jeder, der die Kapelle betritt, sofort und ganz unmittelbar mit dem Bilde verbunden; dieses ist für sich alleine genommen ein Fragment!“³⁷

Man merkt diesen Worten die gleiche Bestrebung an, die auch Heidegger und Putscher verfolgten: die „Sixtinische Madonna“ nicht ohne Weiteres der Aufklärung zu überlassen. Alle drei zogen also gemeinsam am gleichen Strang. Somit wird Putschers Dissertation natürlich auch anerkannt. Heidegger kann zufrieden sein. Der Coup scheint gelungen. Als Putscher den Sixtina-Essay ihres Geliebten als Epilog in ihre Buchpublikation einfügt, spielt das für ihre Promotion bei Professor Wolfgang Schöne schon keine Rolle mehr. Ihre Vorarbeit ist ein imposanter Liebesdienst, auf dessen Grundlage Heidegger seine philosophische Idee zündet. Doch die Sache hat einen Haken. Noch während Putscher ihre beeindruckend umfassenden Recherchen betreibt, erkennt Heidegger das Problem: Die Idee eines Fensterbildes ist absurd! Es konnte keine konkrete Ummauerung gegeben haben. Die Medien Malerei und Architektur derart zu kombinieren – ein Keilrahmen-Bild in einer karg ummauerten Fensteröffnung – dazu wäre die Renaissance nicht bereit gewesen. Doch jetzt zurückzurudern, kam aus Gründen der Verschwiegenheit über die Art seiner Zusammenarbeit mit Putscher nicht mehr infrage. Und so entschied sich Heidegger für die nachträgliche Flucht nach vorne. Das Gemälde läge noch „... vor der Unterscheidung in ‚Fenstergemälde‘ und ‚Tafelbild‘.“ Es sei eben ein „einzigartiger Fall“, schreibt er und betreibt damit eine Kategorisierung des Gemäldes. Damit befreit er sich aus der Zwangslage gegenüber Putscher. Geschickt relativiert er die

³³ Giorgio Vasari (1511–1574) war ein italienischer Architekt, Hofmaler der Medici und Biograf italienischer Künstler. Zwar schuf er als Architekt und Maler beachtliche Werke, doch ist er heute vor allem als „der erste Kunsthistoriker“ und „Vater der Kunstgeschichte“ bekannt.

³⁴ Ursprünglich war San Sisto eine schlichte gotische Abteikirche. Der Architekt Alessio Tramello errichtete sie zwischen 1499 und 1511 im Renaissance-Stil. 1576 wurde der Chorraum den wachsenden Erfordernissen entsprechend um das Doppelte verlängert und dessen Apsis von halbrund auf gerade umgestellt. Der alte Chor mit seiner halbkreisförmigen Apsis, der laut Putscher die „gesamte Bewegung des Kirchenraums“ aufnahm, ist heute nicht mehr vorhanden.

³⁵ Putscher, 1955, S. 61.

³⁶ M. Heidegger: "Diese Kirche [San Sisto] wiederum, und d.h. jede einzelne ihrer Art, rufen nach dem einzigen Fenster dieses einzigen Bildes."

³⁷ Hier zitiert in den Worten von Putscher; 1955, S. 59.

Fensterbild-These, indem er eine dem Bild vorgelagerte Seinsebene beschreibt: „Das Wort ‚Bild‘ soll hier nur sagen: Antlitz im Sinne von Entgegenblick als Ankunft.“ Mit dieser kompliziert anmutenden Umschreibung übersteigt Heidegger den gemeinsamen Versuch, das Bild durch dessen Aufstellungsort zu erklären. Doch seinen Worten das Scheitern der "Fensterbildtheorie" zu entnehmen, gelingt Putscher offenbar nicht. Während Heidegger eine Verknüpfung zwischen Aufstellungsort (Kirche) und Bildbotschaft (Epiphaniastafel) vornimmt, schwenkt Putscher in ihrem Buch lediglich von „Fensterbild“ auf „fenstermäßig“ um.³⁸ Damit relativiert sie ihren Anspruch auf Wahrheitsfindung und bemerkt nicht einmal die Bedeutung in Heideggers Argumentation, der ›Sixtina‹ käme eine Wahrheit zu, die noch vor der Unterscheidung von „Tafelbild“ und „Fensterbild“ liegen würde: „Aber vielleicht war die Sixtina anfänglich auch nicht Fenstergemälde. Sie war, und das heißt, sie bleibt, verwandelt ein einzigartiges Bildwesen!“ Eine Formulierung, mit der Heidegger recht hat – gleichzeitig transportiert er seine Texttraktete aber in eine philosophische Stratosphäre, in der das Bild hängen bleibt, ohne dass es von der Kunstgeschichtsforschung wieder auf die Erde gebracht werden konnte.

Seine Worte erschüttern die gesamte bisherige Rezeption des Gemäldes. Das ist selbst dann der Fall, wenn man weiß, dass Heidegger und Hans Jantzen, der einst bedeutendste Kunsthistoriker Deutschlands, eine lange und intensive Freundschaft³⁹ verband, die schon seit den 1920er Jahren zu einer Theorie des transzendenten Lichts führte, mit der sie die vorherrschende, naturwissenschaftlich geprägte Auffassung des Raums mithilfe des Sixtinischen Bildes kritisierten. Angeregt durch die Sehtheorie des Aristoteles, die Farbenlehre Goethes sowie die phänomenologische Gestaltpsychologie hatte Jantzen ein alternatives Raumverständnis in der gotischen Kathedralwand ausfindig gemacht und dazu das Wort „Diaphan“ benutzt. Damit bezeichnete er das Durchscheinende, das Transluzide des Raums selbst und kam somit Heideggers Verständnis vom „Scheinen“ entgegen. „Die erörterten Parallelen zeigen, dass Heideggers kunstbezogener Raumbegriff eine beispielhafte Entsprechung im gotischen Kathedralraum findet.“ (Maas)⁴⁰ Von hier aus ist es dann das Sixtina-Gemälde, welches am Punkt der höchsten Konzentration in einem solchen Gebäude das spirituelle Licht wie durch ein Fenster sammelt und weitergeben soll. Dass Putscher über Heideggers Zusammenarbeit mit Jantzen informiert war, ist sehr wahrscheinlich. Die Anwendung ihrer kunstwissenschaftlichen und philosophischen Gedanken über Raum und Licht auf das Sixtinabild dürfte also für alle drei von Interesse gewesen sein.

„Letztlich kann der Diaphaniebegriff als stellvertretend für das philosophisch-geisteswissenschaftliche Raumverständnis der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten“ (Maas)⁴¹ Dass sich sowohl Heidegger als auch Jantzen mit diesem Raumbegriff bei der NSDAP um Anerkennung bemühten, stellte sich später als eine der tragischsten Kooperationen in der Geschichte der Philosophie heraus. „Naheliegend ist [...], daß ihre Auseinandersetzung mit der Kategorie Raum von deren ideologischer Vereinnahmung durch den NS befördert wurde“ (Maas)⁴² Jantzen geriet nach dieser Verstrickung fast ganz in Vergessenheit und Heidegger wandte sich in seinem Spätwerk frustriert der "anarchischen Provinz" zu, von der "Geschichtlichkeit" wie von einem "heillosen Spukwerk" müde. So jedenfalls sieht es **Peter Sloterdijk**, der sich an eine „keimhaft revolutionäre Abhandlung über Sein und Raum“ erinnert, die er in Heideggers Frühwerk „Sein und

³⁸ M. Putscher, 1955, S. 159 und S. 170.

³⁹ Vergl. Kurt Bauch, Prov. Dr. Hans Jantzen, 85 Jahre alt. 1966, S. 14.

⁴⁰ R. Maas, 2011, S. 337.

⁴¹ Renate Maas über ihre Dissertation.

⁴² R. Maas, 2011, S. 48f.

Zeit“ ausfindig macht.⁴³ Dabei steigern sich Heideggers Träume von einem modernen, geisteswissenschaftlichen Zugang zur Metaphysik in den 1960er Jahren noch einmal.⁴⁴ Doch seine Bemühungen, mithilfe Jantzens dem Raum durch ein neues Seinsverständnis zu einer besseren Interpretation zu verhelfen, wurden von der Kunstgeschichte nie wirklich aufgegriffen.⁴⁵ Und auch die kaschierte Zusammenarbeit mit Putscher⁴⁶, mit der Heidegger versucht, der „Sixtina“ ihr altbewährtes Zuhause ontotopologisch zurückzugeben, blieb folgenlos. Fruchtbar waren seine Gedanken über das „Scheinen“, wenn sie sich ganz allgemein auf Objekte der bildenden Kunst bezogen. „Das Kunstgebilde echter Art ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewahrten Welt.“⁴⁷ Doch den Nachweis einer „diaphanen“ Kombination von Gemälde und Raum anhand der „Sixtinischen Madonna“ zu erbringen, blieb jedoch ein unerfüllter Wunsch.

Drei Jahre nach Erscheinen von Putschers Sixtina-Werk steuert Professor Schöne einen weiteren Wermutstropfen bei. Die Architektur von San Sisto sei speziell für das Sixtina-Gemälde ausgelegt gewesen, bestätigt er, und fährt fort, dies sei eine: „... von mir erarbeiteten Hypothese!“ Nur um diese Hypothese im selben Satz mit neuen Erkenntnissen als teilweise unzutreffend zu revidieren. Weitergehende Überlegungen hatten Schöne zu einem anderen Ergebnis als dem seiner Studentin geführt. Wie Heidegger kam auch er zu dem Ergebnis, dass das Bild nicht an der Rückwand der Apsis, sondern etwas vorgerückt platziert gewesen sein müsse.⁴⁸ Dieser feine, doch wesentliche Unterschied hätte der entscheidende Sargnagel für Putschers Sixtina-Engagement sein müssen. Doch die Liebe zu Heidegger und die Raffinesse von dessen Sixtina-Text verhinderten, dass sie ihr Scheitern einsehen konnte.

Heideggers Promiskuität

Erst dreißig Jahre nach Heideggers Tod wurde der Öffentlichkeit das Ausmaß seiner Promiskuität⁴⁹ bekannt. Seine Enkelin **Gertrud Heidegger**, die durch die Publikation des ehelichen Briefverkehrs an die Öffentlichkeit trat, bemerkte dazu: „Mit Erstaunen stellte ich fest, daß meine Großmutter [...] so gut wie nie erwähnt wird. Es kristallisierte sich für mich immer deutlicher heraus, daß eine Veröffentlichung auf großes Interesse stoßen würde, da über die Ehe meiner Großeltern noch kaum etwas bekannt ist.“ Über ihre Großmutter Elfriede fährt sie fort: „Sie wollte offensichtlich [...]

⁴³ Laut Sloterdijk füllen sich ganze Bibliotheken "... über Heideggers Lehre von Zeitigung und Geschichtlichkeit - die Ontochronologie - [...], über seine Bewegtheitslehre oder Ontokinetik einige Abhandlungen, über seine Ansätze zu einer Theorie der ursprünglichen Einräumung des Raums oder Ontotopologie [...] nichts.“; in: PS.: 2001, S. 396. Zehn Jahre später rehabilitiert Renate Maas das Bemühen von Heidegger/Jantzen um eine neue Raumtheorie. Bereits 1935 hatte Tetsuro Watsuji diese Vernachlässigung erkannt.

⁴⁴ Es entstanden die Vorträge "Bauen, Wohnen, Denken" (1951), "Kunst, Plastik, Raum" (1964), "Die Kunst und der Raum" (1968).

⁴⁵ "In der Kunstgeschichte ist Heideggers Denken [...] nicht wirklich gegenwärtig; das Fach ist, wie Gottfried Boehm einmal feststellte, kaum in den Dialog mit Heideggers Abhandlungen zum Ursprung des Kunstwerks und den späten Abhandlungen zur bildenden Kunst eingetreten." R. Maas, 2011, S. 10. Siehe auch G. Boehm, 1989.

⁴⁶ Deren Forschungsinteressen wenden sich für ihr weiteres Leben ebenfalls vom „Raum“ ab und widmen sich nahezu ausschließlich geschichtsmedizinischen Studien.

⁴⁷ Heideggers Ausführungen von 1955 über eine Interpretation des Mörike-Gedichts „Auf eine Lampe“ von 1846.

⁴⁸ Schöne revidiert am 16. Dezember 1955 die Ansicht, das Sixtinagemälde sei für eine Fensterarchitektur von San Sisto intendiert gewesen (publiziert in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft von Berlin, Viertes Heft der neuen Folge, Oktober 1955 bis Mai 1956, S. 10f). Damit revidiert er eine These, die er seit 1949 entwickelt hatte, und distanziert sich von seinen kurz zuvor von Putscher veröffentlichten Ansichten.

⁴⁹ Im Jahr 2005 wurden die Briefe an seine Frau Elfriede Heidegger veröffentlicht. Während die philosophische Gemeinde bis dahin nur von Hannah Arendt als seiner Geliebten wusste, wurde durch die späte Publikation seiner Enkelin Gertrud Heidegger bekannt, dass auch Andrea von Harbou, Margret Magirus, Margot von Sachsen-Meiningen, Dorothea Vietta, Sophie Dorothee von Podewils und Marielene Putscher zu diesem Kreis gehörten.

erreichen, daß diese schmerzlichen Erfahrungen [M. H.s Seitensprünge] nach ihrem Tod bekannt würden.⁵⁰

In Bezug auf die Ehe-Briefe der Heideggers verdient der Sixtina-Text noch einmal zusätzliche Aufmerksamkeit. Zwar ist Promiskuität ein allgemein bekanntes Phänomen, sodass es unfair wäre, Heidegger dafür besonders herauszuheben. Doch da das Bildnis der Sixtina einen so kulturimmanenten Status besitzt, gerät eine Erklärung über die Zusammenhänge zwischen dem Gemälde und Heideggers Liebschaft zu Marielene Putscher zum allgemeinen Interesse. Die Tiefe seiner Sixtina-Worte kollidieren dabei nicht zufällig mit seinem Privatleben. Und so ist es schließlich seine Frau **Elfriede Heidegger**, die, von der Idee einer Menage à trois mit **Hannah Arendt** traktiert, eine Brücke zwischen Philosophie (Theorie) und Geschlechtsleben (Praxis) schlägt, indem sie schreibt: „Hast Du einmal darüber nachgedacht, was leere Worte sind – hohle Worte?“ Damit fordert sie jene Pflichten von ihrem Ehemann ein, die er ihr in seinen Briefen über Jahrzehnte hinweg versprochen hatte.

„Was fehlt solchen Worten?“⁵¹ schreibt sie, schickt diese Zeilen jedoch nie ab. Ein folgenreicher Seitensprung Elfrides, knapp drei Jahre nach der Hochzeit, führte zu einer Schweigeleistung, mit der sie spätestens seit der Veröffentlichung von *Sein und Zeit* im Jahr 1927 jeden Riss in der Fassade ihrer Ehe mit dem karriereträchtigen Professor unbedingt verhindern wollte. Entsprechend Heideggers Wunsch, dass seine Marielene „weiterwächst“ und nicht „verkümmert“, sucht Elfriede den Schulterchluss mit seinen Liebschaften, knüpft Gespräche mit Arendt und Putscher. Er, hoffend, insistierend: „Und daß in Dir unmittelbar eine Art von Wahlverwandtschaft zu M. (Putscher) sich regte, ist für mich ein Unterpfand dafür, daß meine Liebe zu Dir, unersetzlich und bleibend, die geschicklich andere Liebe zu M. einbeziehen kann. Wenn ich von der Last des Unfreien gelöst bin, habe ich die Liebeskraft, in der Dein Wesen nicht sich versteinern kann ...“⁵²

Elfriede wird depressiv und nimmt Psychopharmaka. „Ich weiss doch um Deine Tat, um die Befuerung, die Du brauchst.“⁵³ Erst im hohen Alter, während der letzten gemeinsamen Jahre, erlebt sie das, was sie sich immer schon als Eheglück erhofft hatte. Doch die Differenz zwischen Philosophie und Geschlechterrealität, die seine Frau mit knappen Worten beschrieben hatte, war durch die Akzeptanz von Promiskuität nicht zu überwinden. Dabei glaubte Martin bis zuletzt an das „Heilige“ seiner philosophischen wie privaten Mission: „Diese Geschichte einer Ehe ist auch die einer Reinigung des Elements der Gläubigkeit, das sie umhüllt, bis hin zu dem Punkt, an dem Martin zu verstehen gibt, dass der Gott, von dem sie sprechen, es ihnen, seiner Frau und ihm, zufallen lässt, seine Wiederkehr vorzubereiten.“⁵⁴

Putscher und die Psychoanalyse

Gemessen an diesen hohen Ansprüchen dürfte es kaum verwundern, dass erst die Langzeitwirkung das Ergebnis dieses Spiels mit dem Feuer offenbart. Wir machen an dieser Stelle also einen Schnitt und reisen mit Marielene Putscher auf Einladung der psychoanalytischen Groddeck-Gesellschaft im Jahr 1984 nach Baden-Baden. Heidegger war knapp acht Jahre zuvor verstorben und seit ihrer Sixtina-Publikation waren dreißig Jahre vergangen. In dem Vortrag, den sie in der Kurstadt hielt, erwähnte sie die „Sixtinische Madonna“ mit keinem Wort. Sie sprach über fünf andere Kunstwerke, zu denen sich der Psychoanalytiker **Georg Groddeck** geäußert hatte. Für die versammelten Ärzte,

⁵⁰ G. Heidegger (Hg.) (2005) im Vorwort und S. 15.

⁵¹ Im Originalbrief durch Unterstreichung betont. Ebd., S. 315.

⁵² Ibid., S. 311.

⁵³ Ibid., 314.

⁵⁴ A. Badiou und B. Cassin, 2011, S. 38.

Psychologen und Psychoanalytiker, deren Augenmerk auf Groddeck als Heiler und Mediziner lag, muss ihr Beitrag zwar interessant, aber nicht zielführend gewesen sein. Groddeck galt ihnen in erster Linie als Arzt und sie interessierten sich für ihn als Mitstreiter Sigmund Freuds.⁵⁵ Es ging ihnen um Groddecks Entdeckung der „Es“-Instanz und deren Wirkung auf Psyche und Körper. Dass er zur Veranschaulichung dieses „Es“ nicht nur den Menschen, sondern auch Kunstwerke heranzog, wurde lediglich als zusätzliches Vermögen des „wilden Psychoanalytikers“⁵⁶ verstanden.

Und so kam es, dass niemand so recht bemerkte, was sich vor ihren Augen abspielte. Die hochangesehene Putscher demontierte Groddeck coram publico nach Regeln, denen sie der akademischen Wissenschaft glaubte schuldig zu sein. Den dazu notwendigen philosophischen Dokortitel hatte sie nach ihrer Ausbildung zur Bildhauerin und dem Studium zur promovierten Ärztin zusätzlich erworben. Die Kombination von Dr. phil. und Dr. med. war es wohl auch, die ihr die Einladung zur Groddeck-Gesellschaft beschert hatte. Zusätzlich, so darf man vermuten, kannte man ihre Untersuchung zu Raffaels „Sixtinischer Madonna“, konnte aber den Grund ihres Auftritts nicht ahnen. Umgekehrt konnte Putscher sicher sein, dass ihre Aussagen zur Kunst mit genügender Aufgeschlossenheit angenommen würden und die darin enthaltene Verunglimpfung Groddecks ihr Publikum widerspruchslos überrumpeln würde.

Aus ihrem Verständnis von Professionalität heraus, das jegliche Kunstbetrachtung nur gelten lässt, wenn diese auf historisch verifiziertem Wissen basiert, spricht sie Groddeck jegliche Kompetenz ab. „Was will Groddeck wissen?“, fragt sie herausfordernd in ihrem Text und antwortet polemisch: „„Unbewusstes“, das zu anderen Zeiten gar nicht unbewusst war?“ Trotz (oder wegen) ihrer vielen akademischen Weihen schaut sie provokativ an der primären Idee des „Es“ vorbei: Groddeck benutzte dieses „Es“, um eine zeitlose Dimension von Inhalten zu erkunden. Das „Es“ ist für ihn jenes Organ im Menschen, das ihn mit der Bodenlosigkeit seines Unbewussten verbindet: „Die Behauptung, daß alles Menschliche von diesem in unaufklärbares Geheimnis gehüllten Wesen abhängig ist, halte ich aufrecht, und ebenso bleibe ich dabei, daß niemand in die Tiefen des Es hineinschauen kann.“⁵⁷

Mit seinen unorthodoxen Behandlungsmethoden war Groddeck in seinem Baden-Badener Sanatorium aufgefallen. Als Arzt fühlte er sich nur dann, wenn er uneingeschränkt experimentieren konnte. Ansonsten war er eher der Literatur zugeneigt. „Was habe ich Armer mit Wissenschaft zu tun? Das bißchen, was man als praktischer Arzt nötig hat, kann ich Ihnen doch nicht vorführen, sonst sehen Sie, wie löchrig das Hemd ist, das unsereiner unter dem Staatsgewand der Approbation als Arzt trägt.“⁵⁸ Angeblich trug er nie einen weißen Kittel und bezog seine Autorität lieber aus einer uneingeschränkten Aufmerksamkeit für die Symptome seiner Patienten. Als Arzt, Vortragsredner und Romancier kam er seiner eigenen Vorstellung von der Heilung von Krankheitssymptomen näher – auch dank seines Sprachwissens und der Zahlensymbolik. Während Freud seine Entdeckung vom „Unbewussten“ durch Validierung wissenschaftsfähig machte, ging Groddeck jedweder Domestikation des „Es“ bewusst aus dem Weg. Dabei verlor er jedoch nie den Respekt vor Freud. Groddecks Strategie war nicht die Spezifizierung, sondern die Verbreiterung der Anbindung seiner „Es“-Entdeckung an die gesamte Kultur. „Groddecks Bemühen um eine Popularisierung der Psychoanalyse in all ihren Aspekten, also auch bei der Interpretation von Kunstwerken ging, ist eine erste Antwort auf die Frage, was Groddeck eigentlich wollte und seinen

⁵⁵ Siehe dazu: G. M. Kever: Auf der Suche nach der Seele: Kulturentstehung zwischen Triebverzicht (Freud) und Triebglück (Groddeck). In: Luzifer-Amor, Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse, 38(76), S. 68–82. Oder über Open Access via PubData, Leuphana University Lüneburg.

⁵⁶ C. und S. Grossman, 1965.

⁵⁷ G. Groddeck, 2020, S. 3.

⁵⁸ G. Groddeck, *Das Buch vom Es* (Erster Brief).

Lesern zu bieten habe.“⁵⁹ Trotz seiner überschwänglichen Analysen und seines chaotischen und assoziativen Vorgehens hat seine Arbeit eine Zielrichtung. „Sein wissenschaftlicher Ansatz bestand gerade in der Auflösung eines jeden Theoriesystems zugunsten des spielerischen, phantasievollen Umgangs mit seinen Elementen.“ (Danzer)⁶⁰

Doch Putscher kann nicht billigen, dass Groddeck „Es“-Inhalte aus dem Unbewussten in Bildern und Skulpturen erkennt, da dies ihrer eigenen Anschauung völlig widerspricht. Scheinbar anerkennend nennt sie ihren Vortrag „Groddeck als Kunstbetrachter und Kunstkritiker“, doch dient ihr diese Überschrift nur dazu, ihm beides systematisch abzusprechen. Sie hält ihn für so „seltsam unfähig“, Schönheit zu erkennen, dass sie zu dem Schluss kommt: „Ein Kunstkritiker ist er jedenfalls nicht.“ Und auf die selbstgestellte Frage nach dem Kunstbetrachter geht sie sogar so weit, ihm jedes Interesse an Gemälden überhaupt abzusprechen. Wenn sie ihm ein rein grafisches Auge unterstellt, das den psychoanalytischen Zwang zum Symbolisieren nährt, aber ein „Hinsehen“ auf das Original vereitelt, dann kündigt sich in dieser Strategie ihr eigentlicher Beweggrund an: Sie möchte die Wahrnehmung Groddecks für eine bestimmte Bedeutungsebene von Kunst beseitigen. Etwas an seinem Spürsinn ist für sie so bedrohlich, dass sie die Tür zu diesem Zugang verschließen möchte. Indem sie Groddeck vorwirft, er verkleinere die Kunstwerken und nehme ihnen die Farbe, hofft sie, ihm seine Kompetenz nachhaltig absprechen zu können. „Wenn also jemand Kunst gerade auf diese Weise eben nicht »betrachtet« ...“, bilanziert sie, so hat das „... mit dem Werk selbst, mit dem Künstler und seiner Zeit nur noch wenig zu tun.“

Putschers Ressentiment gegen Groddeck nur mit dem Klima der 80er Jahre zu erklären, in dem sowohl einer Kritik an der Psychoanalyse als auch einer Missbilligung männlicher Autoritätsfiguren aufgeschlossen begegnet wurde, vermag die seltsame Aggression des Vortrags jedoch nicht zu erklären. Offensichtlich nutzte Putscher jedoch die Gunst der Stunde, um die Gesellschaft mit einer Demontage Groddecks zu konfrontieren. Gegen Ende des Vortrags provoziert sie mit einer Konstruktion, die eigentlich nur auf Unverständnis, wenn nicht sogar auf offen artikuliert Empörung, hätte stoßen müssen. Putscher zieht zwischen Groddecks offener Erforschung der menschlichen Sexualität und dem Nationalsozialismus eine höchst unangenehme Verbindung. Der Tenor von Groddecks Spätschriften würde demnach die gleichzeitige Verehrung und Verachtung (Madonnen/Huren-Komplex) für das Weibliche aufweisen, wie sie in manchen Formulierungen von Alfred Rosenberg⁶¹ vorgezeichnet sei – jenem Vordenker der NSDAP-Propaganda, den Adolf Hitler sehr schätzte und von dem sich Heidegger schon 1933 distanziert hatte.⁶²

Dass große Teile der Geisteswissenschaften auch nach 1945 vom faschistischen Virus infiziert blieben, ist schon lange kein Geheimnis mehr. Im Umfeld von Putscher und Heidegger ist das vielleicht sogar zu erwarten. Wenn Putscher in ihrem Raffael-Buch jedoch einen weiteren Namen fallen lässt, – den hochangesehenen Goetheforscher Prof. H. W. Pyritz⁶³, der tief im Nationalsozialismus verstrickt war –, dann sollten ihre Aussagen von 1984 zumindest im Nachhinein hellhörig machen. Dass Putscher sich und ihrem Idol Heidegger in Baden-Baden eine Befreiung von

⁵⁹ H. Siefert, 1978, S. 9.

⁶⁰ G. Danzer, 1992, S. 58 u. S. 60.

⁶¹ Alfred Ernst Rosenberg (* 31. Dezember 1892; † 16. Oktober 1946) war ein deutscher Politiker und führender Ideologe der NSDAP in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Ab 1920 trug er mit zahlreichen rassenideologischen Schriften erheblich zur Verschärfung des Antisemitismus in Deutschland bei. Während des Zweiten Weltkriegs unternahm er mit dem Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) Beutezüge in ganz Europa, bei denen insbesondere Kulturgüter geraubt wurden. Als Leiter des Reichsministeriums für die besetzten Ostgebiete verfolgte er im Rahmen seiner Ostpolitik das Projekt der Germanisierung der besetzten Ostgebiete bei gleichzeitiger systematischer Vernichtung der Juden. Er wurde im Nürnberger Hauptprozess als Hauptschuldiger der NS-Kriegsverbrechen angeklagt, in allen vier Anklagepunkten für schuldig befunden, zum Tode verurteilt und hingerichtet.

⁶² siehe: A. Grunenberg, 2006, S. 182.

⁶³ siehe: C. Hempel-Kütter, 2000.

historischer Schuld zukommen lassen wollte, mag auf den ersten Blick abwegig erscheinen. Doch die Schuldzuweisungen an Groddecks Adresse sind zu konstruiert, um nicht als Ablenkungsmanöver erkannt zu werden. Ein Nazivergleich, Kunstdilettantismus und Frauenfeindlichkeit – diese Kombination ist zu massiv, als dass man darin nicht ein verborgenes Motiv Putschers vermuten müsste, selbst wenn man Groddeck eine gewisse Nähe zur Ideologie des Nationalsozialismus unterstellen sollte.⁶⁴

Am Ende ihres Vortrags muss sie geglaubt haben, ihr heimliches Ziel in Baden-Baden erreicht zu haben. Groddeck wird unmissverständlich in die Nähe eines der führenden NS-Ideologen gerückt. Seine Eignung als Psychoanalytiker – und damit wiederum als Kunstkritiker und Kunstliebhaber – ist in ihren Augen endgültig demontiert. Argumente für diese Verknüpfung bringt sie jedoch nicht vor. Lediglich, dass Rosenbergs Gedankengut schon 1917 existierte! Mit anderen Worten: Groddeck hätte sich an Rosenberg orientiert und wäre von ihm beeinflusst worden. Angesichts der Tatsache, dass Groddecks Bücher im Dritten Reich auf den Scheiterhaufen verbrannt wurden und die Erinnerung an ihn bis in die 1960er Jahre hinein nur noch im Ausland wachgehalten wurde, ist dies eine absurde Unterstellung. Anstelle einer logischen Begründung arbeitet Putscher mit assoziativen Verknüpfungen. In ihrer Argumentation sticht besonders die Strategie hervor, einen Sexismusvorwurf mit einem Faschismus-Vergleich zu kombinieren. Beides verweist auf Putschers Aversion gegen das, was Groddeck zur Kernthese seiner Kunstbetrachtungen gemacht hat: die sexuelle Symbolik in der abendländischen Kunst über den Umweg der Psychoanalyse in eine Reflexion zu bringen. Groddeck schreibt dazu: „... daß der Haß gegen die Psychoanalyse und gegen Freud und etwa auch gegen mich und meine Bücher gar nicht darauf beruhe, daß wir die Sexualität überall in unsere Weltbetrachtung hineinzögen, [...] sondern darauf, daß wir solche weltabgewandten Genitalbetrachter – und deren gibt es jetzt Millionen – die geheime Freude ihrer lüsternen Gewohnheit stören, alles Geschlechtliche aus dem Weltgeschehen herauszunehmen ...“⁶⁵

Die sexuelle Komponente, wie sie von Groddeck in der Verbindung von Kunstreflexion und Psychoanalyse dargestellt wird, wird für Marielene Putscher zum Problem. Dabei hätte sie wissen müssen – oder sie wusste es auch – dass sich Freud bereits gegen eine Vereinnahmung durch prüde Moralisten zur Wehr gesetzt hatte. Bereits sechzehn Jahre vor Groddecks Worten verteidigte er sich in einem Vorwort der „Dora-Studie“, die das psychoanalytische Feld erst so richtig eröffnete, gegen den drohenden Vorwurf der unsittlichen Freizügigkeit seiner Erörterungen von Organen und Funktionen des Geschlechtslebens mit seiner (jungen) Patientin: „Ich nehme einfach das Recht des Gynäkologen – oder vielmehr sehr viel bescheidener als diese – für mich in Anspruch und erkläre es als ein Anzeichen einer perversen und fremdartigen Lüsternheit, wenn jemand vermuten sollte, solche Gespräche seien ein gutes Mittel zur Aufreizung oder zur Befriedigung sexueller Gelüste.“⁶⁶

Persilschein für ein Altarbild?

Damals wie heute bleibt die Motivlage der Rednerin ohne einen „Sixtinischen“ Kontext unverständlich. Bedenkt man jedoch, dass Heidegger die „Sixtina“ ausdrücklich mit einer Rückbindung an das christliche Erbe ausgestattet hatte, so wird deutlich, dass für Putscher mehr auf

⁶⁴ Zwischen Ingeborg Bachmanns Groddeck-Essay von 1967, in dem sie von einem Brief Groddecks aus dem Jahr 1933 berichtet, in dem er sich mit einem Gesuch über „unerhörte Vorgänge“ an den Reichskanzler wendet und ihn auffordert, Einhalt zu gebieten, und den Recherchen von Wolfgang Martynkewicz („Georg Groddeck. Eine Biografie“, 2015), die eine Nähe Groddecks zum Nationalsozialismus nachweisen, spannt sich ein weites Feld der Spekulationen.

⁶⁵ Georg Groddeck im Nachwort zu seinem „Seelensucher“. Erschienen 1921.

⁶⁶ Sicherlich in Anspielung auf die problematische eigene kulturelle Einbettung des Themas zitiert Freud im anschließenden Absatz Richard Schmidt. Dieser prangert in seinem 1902 erschienenen Buch „Beiträge zur indischen Erotik: Das Liebesleben des Sanskritvolkes“ den Rechtfertigungsdruck scharf an, der auf wissenschaftlichen Betrachtungen lastet.

dem Spiel stand, als es ihrem Publikum bewusst war. Ihr Groll auf Groddeck wird im Hinblick auf das Ergebnis ihrer eigenen Zusammenarbeit mit Heidegger besser als unerfüllte Hoffnung verständlich. Sie, die Heideggers Essay erstmals veröffentlicht hatte, sah sich als Zeitzeugin und Erbin einer Botschaft, die die Zukunft des Bildes und damit „alle noch ungelösten Fragen nach der Kunst und dem Kunstwerk“ beinhaltete. Und dafür, dass sich diese Zukunft nicht einstellen wollte, musste ein Schuldiger her.

Der gesamte Auftritt in Baden-Baden ist nur als Indiz für das uneingestandene Leiden einer betrogenen Frau zu werten. Ein Leiden, das sich selbst durch eine abgeschlossene Psychoanalyse nicht lindern ließ. Ihre Rache richtete sich gegen Groddeck, da sie nicht verstehen wollte oder konnte, wer ihr dieses Leid tatsächlich zugefügt hatte. Offenbar hatte sie Heidegger zu sehr idealisiert, um zu erkennen, welche Schmach auf einer Frau als heimlicher Geliebter lastet; zumal das gemeinsame Projekt einer universellen Heilsbotschaft gescheitert war. Der Druck stieg und konnte sich nur in eine Richtung entladen. Groddeck, von dessen Sixtina-Interpretation sie sich brüskiert fühlen musste. Der Anlass dafür ist leicht zu benennen, wenn man Groddecks geschlechtliche Darstellung im Sixtinischen Bild berücksichtigt. In seinem Roman „Der Seelensucher“ schrieb er: „Sixtus und Barbara sind in verschiedener Höhe gemalt, und zwischen ihnen steht aufrecht das Weib mit dem Kind. Es sind die Testikel und der Phallus, der als Weib mit dem Sohn erscheint, so die Verschmelzung von Weib und Mann im Menschen zeigend.“⁶⁷

Eine solche Offenlegung der Geschlechterthematik im Sixtinagemälde dürfte allem widerstrebt haben, was Putscher mit ihrer Monografie zu erreichen versucht hatte. Doch als völlig unzutreffend konnte sie Groddecks Bildanalyse anscheinend nicht abtun. Und so konterkariert Putscher Groddecks Aussagen über die sexuelle Symbolik (auffälligerweise) nur anhand einiger anderer Beispiele. Die Worte „Phallus“ und „Testikel“ fallen dabei mehrfach, jedoch immer nur um sie als absurd zu diffamieren. Dabei wird deutlich, dass ihr Antagonismus der Fatalität einer Zwickmühle entspringt: Ohne Heidegger konnte keine postmoderne Rückbindung der sakralen Botschaft des Bildes zustande kommen - doch ohne Groddecks Worte blieb das Mysterium des Bildes unvollständig. Um das Gemälde vollständig zu verstehen, sind beide Mosaiksteine unentbehrlich. Und beide konnten erst geborgen werden, als die Zeit dafür reif war. Erst als das Bild mit genügend Abstand zur christlichen Lehre betrachtet wurde (Heidegger hatte mit dem „System des Katholizismus“⁶⁸ gebrochen⁶⁹) und die Psychoanalyse einen Zugang zum Unbewussten erschlossen hatte, konnte sich auch eine entsprechende Gemäldeanalyse ergeben.

Man darf vermuten, dass Heidegger sich von der Doppeldeutigkeit der Sixtinafigur ganz besonders angezogen gefühlt hatte.⁷⁰ Wie zuvor schon Goethe, der ihr am Ende seiner Faust-Dichtung das „Ewig-Weibliche“ zugebracht hatte, so hatte auch Heidegger die libidinöse Energie des Gemäldes erfasst. Als Phänomenologe in der Tradition Edmund Husserls hoffte Heidegger, durch das „Abbauen der Verdeckungen“ zu einem „freiliegenden Sehenlassen“ die intensionale Struktur des menschlichen Bewusstseins und damit auch die des Bildes entschlüsseln zu können (M. Heidegger, GA 20, S. 118). Doch trotz dieser Praxis, die er als „die wichtigste Entdeckung seiner Philosophie“

⁶⁷ G. Groddeck, 1921, Kap. 27.

⁶⁸ M. Inwood, 1999, S. 9.

⁶⁹ Siehe: A. Grunenberg, 2006, S. 52, „Heideggers Christlichkeit“, und S. 292, „Das religiöse Problem Heideggers“.

⁷⁰ Ebenso legt die intensive Beschäftigung Heideggers mit der „Rubinschen Vase“ eine Kenntnis des verborgenen sixtinischen Inhalts nahe. Die beliebig reversible Ambivalenz zwischen Figur und Grund, wie sie in solchen Vexierbildern zum Ausdruck kommt, betrachtete er selbst als höchste Form des versammelnden Werkes. Renate Maas (2011) beschreibt den künstlerischen Raum, wie er von Heidegger wahrgenommen wurde: „Die in dem Bildgefüge kongruenten Motive Gefäß und Heiligenbüste können wir im Anschluss an Heidegger [...] als das Motiv eines versammelten Werks begreifen. Denn diese Einheit symbolisiert Sammlung, in geistiger wie körperlicher Hinsicht, und bewirkt sie zugleich. Und zwar am entschiedensten dann, wenn unser Sehen aufgrund des ‚entbergenden‘ und ‚verbergenden‘ Bildcharakters von den einzelnen Bildelementen völlig unberührt bleibt.“ Renate Maas, 2011, S. 318f.

(Safranzki) verstand, gelang es ihm nicht, das Geheimnis der sixtinischen Figurenpyramide zu beschreiben bzw. von Putscher beschreiben zu lassen.⁷¹

Putscher ihrerseits wollte – psychologisch gesprochen – ihre geheime Liebe zu Martin keinesfalls durch Raffaels Madonnenbildnis gespiegelt sehen. Das Heilige und das Profane mussten getrennt bleiben. Weder im Sixtinischen Gemälde noch in ihrem Privatleben sollte eine solche Beziehung vor den Augen der Öffentlichkeit hergestellt werden. Den entsprechenden Ausschnitt in Groddecks „Seelensucher“ dürfte sie gekannt haben, da ihr Vortrag mit dem Hinweis beginnt, dass sich im Roman „weitere Bemerkungen“ über Kunst finden (Fn.1).

Betrachtet man Putschers Reise nach Baden-Baden als Ganzes, so ist sie ein wertvolles Stück Zeitgeschichte. Darin taucht unverhofft ihre Einschätzung auf, dass Geschlechterverstrickungen im Vergleich zu philosophischen und politischen Verstrickungen die fundamentalere Kategorie bilden. Die Wahrheit über das Bild erkannt zu haben, sie dann aber vor der Welt und sich selbst zu verbergen, legt ein beeindruckendes Zeugnis vom Leiden der Putscher/Heidegger-Allianz ab. Während Elfriede und Putscher Drangsal, Elend und Verwirrung erlebten, verstand Heidegger sexuelle Freizügigkeit als persönliche Freiheit.

© Gérard M. Kever, 2025

Literatur-Liste

- - Badiou, Alain und Cassin, Barbara (2011): Heidegger. Der Nationalismus, die Frauen, die Philosophie. Diaphanes Verlag, Zürich.
- - Belting, Hans (1998): Das unsichtbare Meisterwerk. - Die modernen Mythen der Kunst. Verlag C.H. Beck.
- - Berliner, Rudolf (2003): Raphael Sixtinische Madonna als religiöses Kunstwerk (1958) in: ›The Freedom of Medieval Art‹. Berlin. Lukas Verlag.
- - Bloch Ernst (1985): Das Prinzip Hoffnung. Suhrkamp Verlag.
- - Bockemühl, Michael (1985): Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion. Stuttgart, Urachhaus Verlag.
- - Boehm, Gottfried (1989): Im Horizont der Zeit. Gedächtnisschrift zum 100 Geb. v M. Heidegger. Klostermann. In W. Biemel und F.-W. von Herrmann (Hrsg.) Kunst und Technik : Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann Verlag.
- - Burckhardt, Jacob (2000): Das Altarbild. C.H. Beck Verlag.
- - Danzer, Gerhard (1992): Der wilde Analytiker. Georg Groddeck und die Entdeckung der Psychosomatik. Kösel, München.
- - Dussler, Luitpold (1966): Raphael, Kritisches Verzeichnis der Gemälde und Wandbilder und Teppiche. Bruckmann Verlag.
- - Fischel, Oskar (1962): Raphael. Berlin, Gebr. Mann Verlag. (Wegen seiner jüdischen Abstammung nach England geflohen, erschien sein »Raphael« zuerst in London 1948).
- - Grave, Johannes (2012): Denkfähiges Anschauen, Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte; in: Raffaels Kultbild wird 500; 2012, Prestel.
- - Grimme, Hubert (1922): Das Rätsel der Sixtinischen Madonna. Zeitschrift für Bildende Kunst (57).
- -Groddeck, Georg:

⁷¹ Die bis heute einflussreiche Unterscheidung zwischen Bildträger (z. B. den realen Farben auf der Leinwand), Bildobjekt (also dem dargestellten Objekt) und Bildsujet (womit ein reales Vorbild außerhalb des Bildes gemeint ist) findet sich bereits bei Edmund Husserls Lehrer. Sie ist in Paragraf 111 der „Ideen I“ (1913) zu finden und wird in den „Vorlesungen zu Bildbewusstsein, Phantasie und Erinnerung“ (1980), die aus dem Nachlass veröffentlicht wurden, weitaus ausführlicher behandelt.

- (2020)(1923): Der Mensch als Symbol - Unmaßgebliche Meinungen über Sprache und Kunst, Erstdruck: Leipzig/Wien/Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- (1921), Der Seelensucher. Ein psychoanalytischer Roman. Kap. 27.
- - Grossman, Carl und Sylva (1965): The Wild Analyst. The Life and Work of Georg Groddeck. George Braziller, New York.
- - Grunenberg, Antonia (2006): Hanna Arendt und Martin Heidegger; Geschichte einer Liebe. Verlag Pieper.
- - Heidegger, Gertrud (Hg.) (2005): Mein liebes Seelchen!'. Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride. 1915–1970. DVA Verlag.
- - Hempel-Kütter, Christa Herg. (2000): Germanistik zwischen 1925 und 1955. Das Beispiel Hans Pyritz. Berlin, Akademie Verlag.
- - Hetzer, Theodor (1991): Die Sixtinischen Madonna. Sonderdruck des Verlags Urachhaus.
- - Inwood, Michael (1999): Heidegger. Freiburg im Breisgau, Verlag Herder.
- - King, Vera (1995): Die Urszene der Psychoanalyse. Adoleszenz und Geschlechterspannung im Fall Dora. Verlag Internationale Psychoanalyse, Stuttgart.
- - Lühmann, Hinrich (1985/86): Dora und die Sixtinische Madonna. Aufhebung der Geschlechterdifferenz: Maria als Phallus; in: Zehn Vorträge über Hysterie., (pers. Webseite: <http://hinrich-luehmann.de/psychoanalytisches-h-l/hysterie-votr%C3%A4ge/>).
- - Maas, Renate (2011): Dissertation Diaphan und Gedichtet, Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen. Hamburg Uni Pres.
- - Martynkewicz, Wolfgang (2015): Georg Groddeck. Eine Biographie. Fischer Verlag.
- - Meyer zur Capellen, Jürg- (2005): Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings. Vol. II, Verlag Arcos.
- - Rohlmann, M. (1995): Raffaels Sixtinische Madonna. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana.
- - Rumohr, Freiherr von erdachten Erklärung (Drei Reisen nach Italien. Leibzig, Brockhaus, 1832, S. 78)
- - Runge, Philipp Otto (1965): Hinterlassene Schriften: Zweiter Teil - Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840 - 1841. Verlag: Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen.
- - Schaeffer, Emil (1956): Raffaels Sixtinische Madonna; Als Erlebnis der Nachwelt, Wolfgang Jess Verlag, Dresden.
- - Schöne, Wolfgang (1989) (erstv.: 1954): Über das Licht in der Malerei., Gebr. Mann Verlag.
- - Siefert, Helmut (Hrg.) (1978): Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst. Fischer Verlag.
- - Sloterdijk, Peter (2001): Nicht gerettet. Versuch nach Heidegger: Marginalie zu Heideggers Lehre vom existenziellen Ort. Suhrkamp Verlag.