

Antje Wolf

### **Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? – Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand**

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18066>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Wolf, Antje: Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? – Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 35, Jg. 18 (2022), Nr. 1, S. 13–27. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18066>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[www.gib.uni-tuebingen.de/image/image?function=fnArticle&showArticle=598](http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/image?function=fnArticle&showArticle=598)

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



ANTJE WOLF

## Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? - Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand

### Abstract

Considering the fact that teaching and learning how to paint has been recorded only deficiently in the historic development of art education and moreover, that current research mainly focuses on figurative painting in accordance to visual perception, abstract and non-representational painting turns out to be an art educational and art didactic desideratum. This article offers an insight to the issue and presents first approaches to grasp abstract and non-representational painting in its complexity and lastly, reasons it scientifically.

In Anbetracht der Tatsache, dass das Malen-Lehren und -Lernen in der historischen Fachentwicklung der Kunstpädagogik nur unzureichend erfasst wurde und sich die aktuelle Forschung weitestgehend auf das gegenständliche Malen nach der Anschauung bezieht, entpuppt sich das abstrakte und ungegenständliche Malen als kunstpädagogisches und -didaktisches Desiderat. Der Beitrag eröffnet einen Einblick in die Problematik und zeigt erste Ansätze, das abstrakte und ungegenständliche Malen in seiner Komplexität zu erfassen und wissenschaftlich neu zu begründen.

### Einleitung

Bei dem abstrakten und ungegenständlichen Malen, das von der gegenständlichen Wirklichkeit stark reduziert oder völlig absieht (vgl. REGEL 2004: 112ff.), handelt es sich um ein zeitlich und räumlich weit ausgebreitetes Phänomen, das sich seit Anbeginn der europäischen und außereuropäischen Kunst und angewandten Gestaltung parallel zur Gegenständlichkeit entwickelt hat (vgl. LÜTZELER 1961: 12). Vor diesem Hintergrund erscheint es umso erstaunlicher, dass der Gegenstand in der kunstpädagogischen und -didaktischen Forschung kaum Beachtung findet. Trotzdem wird im Kunstunterricht beliebig mit Farbe experimentiert, gekleckst, geschüttet, übermalt und gespachtelt - mit dem Ziel, ein breites Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten kennenzulernen, das ästhetische Erleben von Schüler\*innen zu fördern und zum persönlichen Ausdruck beizutragen (vgl. KIRCHNER 2008). Die Problematik im Umgang mit solch offenen und zufallsgesteuerten Prozessen und Verfahren besteht darin, dass sie sowohl dem Geltungsanspruch der Sache als auch den Bildungsbedürfnissen von Schüler\*innen (vgl. KRAUTZ 2020: 55) nicht gerecht werden. Ein Blick in die aktuelle Praxis des Kunstunterrichts zeigt außerdem, dass scheinbar nicht klar ist, was unter abstrakter und ungegenständlicher Malerei und dem Malen als Sachgegenstand des Unterrichts eigentlich genau zu verstehen ist, worin die bereichsspezifischen Fähigkeiten bestehen, welches Wissen und Können das Malen überhaupt erfordert und wie didaktische und methodische Ansätze aussehen können, die sinnvolles Lehren und Lernen ermöglichen. In Folge fehlender Kriterien, nach denen gelehrt und gelernt werden soll, erscheint das Malen oft fragwürdig und führt sowohl bei Schüler\*innen, als auch bei Erwachsenen, Pädagogen und Pädagoginnen nicht selten zu Verunsicherung.

Der folgende Beitrag versucht, sich dem abstrakten und ungegenständlichen Malen als Bild- und Bildungspraxis anzunähern und der beschriebenen Problematik ein Stück entgegenzuwirken. Während im ersten Abschnitt mit der Inhaltsdimension abstrakter und ungegenständlicher Malerei gegen ihre scheinbare Selbstreferenzialität argumentiert wird, soll im zweiten und dritten Abschnitt unter Bezugnahme auf die phänomenologische Bildforschung gezeigt werden, inwiefern abstrakte und ungegenständliche Malerei und das Malen relational in der Lebenswelt verankert und in der Lage sind, bestimmte Inhalte für einen Betrachter zugänglich zu machen. Dazu wird der Versuch unternommen, eine Werkerfahrung am Beispiel von Gerhard Richters ›Birkenau‹-Zyklus (2014) phänomenologisch-hermeneutisch zu analysieren. Abschnitt vier fasst zusammen, wie Sinn und Bedeutung durch ungegenständliche Elemente im Bild generiert werden. Der Beitrag schließt mit einem kurzen didaktischen Fazit und der Frage, welche Konsequenzen sich für den Kunstunterricht daraus möglicherweise ergeben.

## 1. Ungegenständlich malen als relationale Bild- und Bildungspraxis: Selbstbezogenheit vs. Weltbezogenheit

Die Schwierigkeiten im Umgang mit abstrakter und ungegenständlicher Malerei im Kunstunterricht sind auf unterschiedliche Ursachen zurückzuführen: Neben einem mangelnden Verständnis der Sache, ergeben sich die Vermittlungsprobleme aus konträren didaktischen Positionen der Fachgeschichte, die die Frage der Begründung und des Aufbaus von Lehr- und Lernprozessen unterschiedlich beantworten. So haben sowohl die Subjektzentrierung und die Annahme der Nicht-Lehrbarkeit, die der Kunsterziehungsbewegung und Reformpädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspringen (vgl. bspw. HARTLAUB 1922)<sup>1</sup>, als auch die sich davon absetzende Forderung der 50er und 60er Jahre nach radikaler Objektivität und Rationalität des Kunstunterrichts (vgl. OTTO 1969; PFENNIG 1974) zu einer Vereinseitigung geführt, die sich noch heute auf den Kunstunterricht auswirkt und den Umgang mit abstrakter und ungegenständlicher Malerei maßgeblich beeinflusst. Infolgedessen wird ebendieses Malen häufig auf beliebiges Experimentieren mit Farben und innovativen Techniken oder stupides Einüben formaler Gestaltungsmittel reduziert, was eine Auflösung von Inhalt und Form sowie ausbleibendes Wissen und Können zur Folge hat und einen sinnvollen Zugang zur visuellen Welt, der humane Selbstbestimmung und -verwirklichung miteinschließt, verstellt. Nicht zuletzt hat der häufig propagierte Autonomieanspruch der Kunst, mit der Annahme, Kunst habe nichts als sich selbst zu repräsentieren, dazu beigetragen, den Weltbezug und damit auch die Inhaltsdimension, das Kernstück kunstpädagogischer Aufgabenstellungen (vgl. KRAUTZ 2020: 97), zu vernachlässigen.

Dabei ist der Weltbezug für das künstlerische Schaffen von zentraler Bedeutung. Entgegen der Annahme der Selbstreferenzialität des Bildes verweist der Kunstpädagoge Günther Regel auf die Aufgabe des Künstlers, seine »eigene Beziehung zur Wirklichkeit, die eigene Lebenshaltung und Weltanschauung, die eigene Auffassung von Kunst, [...] das eigene Weltverhältnis zum Ausdruck zu bringen« und im Werk sichtbar zu machen, »was ihm die Wirklichkeit bedeutet und was ihm in ihr zum Erlebnis wurde« (REGEL 1986: 29). Neben dem relationalen und kommunikativen Aspekt der ›visuellen Darstellung‹, der für den Bildungswert entscheidend ist (vgl. KRAUTZ 2020: 27), impliziert seine Aussage, dass es (dem Künstler) nicht darum geht, die Gegenstände der sichtbaren Wirklichkeit einfach nur zu rekonstruieren. Vielmehr handelt es sich beim künstlerischen Gestalten um ein Gestalten von Unmittelbarkeit, Akten der Erfahrung und der Mannigfaltigkeit des individuellen und ›gelebten Lebens‹ (vgl. STERNAGEL 2016: 89), die als Deutungs-

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu auch aktuelle Positionen der Kunstpädagogik, die eine ähnlich subjektzentrierte Position vertreten und vor dem Hintergrund moderner Kunstformen häufig sinnliche und prozesshafte Erfahrungen in den Vordergrund des Lernens stellen (vgl. KÄMPF-JANSEN 2002, KIRCHNER 2008).

geschehen und Sinnentwurf verstanden werden können, in denen sich Dimensionen von Sein, Mensch und Welt öffnen und differenzieren (vgl. HILT 2011: 56).

Dass auch das abstrakte und ungegenständliche Malen immer schon an Intentionen, an konkrete welt-haltige Inhalte gebunden ist und eine Möglichkeit darin besteht, über Farben und Formen in einen Dialog »mit der bildnerischen Aussage, [...] mit sich selbst und der Welt« (CRON/TOBIAS 2014: 31) zu treten, soll im Folgenden anhand der Analyse des aus vier abstrakten Bildern bestehenden »Birkenau«-Zyklus (2014) von Gerhard Richter (Abb. 1) gezeigt werden.



Abb. 1: Gerhard Richter: Birkenau, 2014, Installationsansicht, Alte Nationalgalerie, 2021; © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Um die bildspezifischen Wirkungsweisen relational zu erfassen, ist es notwendig, sich auf die Erkenntnisse anderer wissenschaftlicher Disziplinen zu beziehen. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistet die Forschung zur Verkörperung (vgl. bspw. ETZELMÜLLER u. a. 2017), insbesondere die (leib-)phänomenologische Bildforschung (vgl. MERLEAU-PONTY 1961, 1966, 1984), um die es im folgenden Abschnitt gehen wird.

## 2. Phänomenologische Zugänge zur ungegenständlichen Malerei und des Malens

Die Phänomenologie (von griech. phainomenon [das Erscheinende] und logos [Lehre] »Lehre vom Erscheinen«), die sich im 20. Jahrhundert als philosophische Strömung etabliert hat, wirkt heute über den philosophischen Diskurs hinaus. Einen Teilbereich bildet die leibphänomenologische Bildforschung, die Bilder als sinnliche Erscheinung begreift und mit einer vorwissenschaftlich deskriptiv-reflexiven Methode danach fragt, auf welche Art und Weise sich das Bild im Bewusstsein manifestiert. (Vgl. GÜNZEL/MERSCH 2014: 47) Im Gegensatz zu den geistig-kognitiven Ansätzen, die im 20. Jahrhundert im Fokus der Forschung standen (vgl. FREEDBERG/GALLESE 2007: 198 f.) und dazu beitragen sollten, die Wirkungsweisen des Bildes zu erfassen, wird von den Vertretern der Phänomenologie vor allem die leiblich-affektive Dimension der (Bild-) Wahrnehmung betont.

In der ›Phänomenologie der Wahrnehmung‹ des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty wird deutlich, dass die Wahrnehmung stets an den Leib gebunden ist, der uns mit der Lebenswelt verbindet. Mit der Annahme, dass jede konkrete Tätigkeit eines Lebewesens sich vor dem Hintergrund der Gesamtheit seiner Lebensvollzüge vollzieht, wird der Lebenswelt von Merleau-Ponty ein besonderer Status zugesprochen: Sie „hat mit der Sinnlichkeit, Leiblichkeit, der Erfahrung des Menschen zu tun“ (DANNER 2006: 153) und bildet den „für alles tragende(n) Grund - auch die nicht mehr reduzierbare Basis des [Bild-] Bewusstseins“ (EBD.: 136). Den Leib versteht Merleau-Ponty im Gegensatz zum Körper nicht nur als ein ›physisches Ding‹, sondern als ein empfindsames und beseeltes Medium (vgl. MERLEAU-PONTY 2007: 243), mit dem wir uns zur Welt verhalten und gleichzeitig in der Welt sind. Eine solche Definition unterscheidet sich von einem objektivistischen und materialistischen Körperverständnis insofern, als dass der Leib aufs Engste mit dem Begriff der Erfahrung, der Sphäre des subjektiven Erlebens, verbunden ist, »zum Medium unserer Orientierung in der Welt als auch zum Projektor unseres Handelns« (ALLOA u. a. 2012: 2) wird und in Abhängigkeit von dem intentionalen Bewusstsein das Wahrnehmungsfeld organisiert und sowohl den Natur- als auch den Kulturgegenständen einen Sinn gibt (vgl. MERLEAU-PONTY 1966: 275). Damit erweitert Merleau-Ponty Edmund Husserls transzendentalphänomenologischen Intentionalitätsbegriff und grenzt sich von naiven empiristischen und intellektuellen Sichtweisen (vgl. EBD.: 49) ab, die die vermittelnde Funktion des Leibes zwischen wahrnehmendem Subjekt und Objekt bzw. Selbst- und Fremdbezug (vgl. WALDENFELS 2016: 285) nicht berücksichtigen.

Diese Überlegungen konkretisieren sich in Merleau-Pontys Schriften zur Malerei, in denen er schreibt: »Qualität, Licht, Farbe, Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind nur dort, weil sie in unserem Leib ein Echo hervorrufen, weil er sie empfängt« (MERLEAU-PONTY 2003: 281). Das Zitat aus ›Die Prosa der Welt‹ impliziert, dass die Malerei nicht allein konstruktiv aufgeschlossen werden kann. Vielmehr findet hier ein (leibliches) Resonanzgeschehen statt, das sich zwischen Bild und Betrachter ereignet, bei dem wesentliche Impulse vom Bild ausgehen, die auf den Betrachter zurückwirken. Das Wort ›empfangen‹ legt nahe, dass hier, ebenso wie bei der Theorie des ›Sprechakts‹, eine Interaktion (vgl. LAUSCHKE 2018) zwischen Subjekt (Betrachter) und Objekt (Werk) stattfindet.

Bernard Waldenfels unternimmt in seiner ›responsiven‹ Phänomenologie (vgl. WALDENFELS 2005: 76 ff., 2016 368 ff.) den Versuch, dieses Wechselverhältnis mit den Begriffen Pathos (Widerfahrnis) und Response (Antwort) näher zu beschreiben. ›Responsivität‹ besagt, dass wir durch unsere leibliche Verankerung in der Welt ›immer auf (fremde) Appelle, Aufforderungen und Ansprüche (stoßen), auf die der Maler ebenso zu antworten hat, wie auch schon der Wahrnehmende.« (WALDENFELS 2010: 42) Das heißt, die Resonanzen, die die sichtbaren Dinge im Leib des Malers erzeugen, werden im Prozess des Malens ins Bild gesetzt und für Andere erfahrbar (vgl. LANER 2016: 386).

Wenn also Betrachter und Maler, Maler und Betrachter einer einzigen Welt angehören, so nur insofern, als das gemalte Bild [...] als Umschlagstelle fungiert, wo Angst sich in ein farbiges Gelb verwandelt und dieses sich in Angst zurückverwandelt, nun aber als ein Affekt, der in der Malerei seinen indirekten Ausdruck gefunden hat. (WALDENFELS 2010: 42)

Folglich handelt es bei der Bildproduktion, genauso wie bei der Bildrezeption, um einen dynamischen Prozess, der von einem Anspruch der Sache ausgeht und dazu auffordert, etwas Bestimmtes zu denken, zu fühlen, zu sagen oder zu tun (vgl. KRENN 2017: 27).

Merleau-Ponty beschreibt diese Art des Sehens als ein Empfinden, das sich jenseits des aktuell Gesehenen abspielt und »eine Tiefe des Gegenstandes« (MERLEAU-PONTY 1966: 254) offenbart: »Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände - Cezanne meinte sogar: ihren Duft.« (MERLEAU-PONTY 1945: 12).

In der pathischen Wahrnehmung werden Gegenstände empfunden, wird ihre Wirkung »am eigenen Leib« erlebt. [...] Etwas Grünes wahrnehmen heißt daher nicht nur den grünen Gegenstand zu

erkennen (gnostisch); es heißt auch das Grüne zu spüren, zu erleiden (pathisch) gewissermaßen mimetisch in sich nachzubilden. (FUCHS 2000: 167)

Das heißt, wir erkennen bestimmte Dinge, weil wir eine erfahrungsbasierte geistige und leiblich-sinnliche Vorstellung von ihnen haben. Bestimmte Vorstellungsschemata, die seit der frühen Kindheit in der leiblichen und zwischenleiblichen Interaktion mit Menschen, Dingen und Situationen gebildet und im impliziten Gedächtnis, dem sogenannten ›Leibgedächtnis‹, niedergelegt wurden, werden an die gegenwärtigen Sinneseindrücke herangetragen, wodurch wir sie als gestaltete Sinneinheiten erfassen und sich ihre Bedeutung für uns erschließt. Damit verfügt unser Leib über eine lebensgeschichtliche Struktur, die auf Erfahrungen, Erinnerungen und Lernprozessen basiert. Sie prägt unsere persönliche Identität, steuert unsere leiblichen Bereitschaften, das heißt unsere senso-motorischen Prozesse, bildet die Grundlage unseres leiblichen ›Könnens‹ und wird im gegenwärtigen Wahrnehmen und Verhalten unwillkürlich wirksam. (Vgl. FUCHS 2008, 2012, 2017)

Insofern kann der Malerei eine epistemische Funktion zugesprochen werden, die darin besteht, einen Teil des Sichtbaren, der sonst unzugänglich bleiben würde, zu erschließen (vgl. LANER 2016: 346) und »uns über große Entfernung hinweg im Hier und Jetzt zu berühren« (VIOLA 2004: 277).

Damit verweist der Künstler Bill Viola auf den affektiven Aspekt des Berührtwerdens, der pathischen Dimension des Getroffenseins, die sich auferlegt, sich der Kontrolle entzieht und die existenzielle Bedeutung der Dinge in der Welt, nicht zuletzt der Bildphänomene, durch leibliche Affekte und Empfindungskomplexe für uns zum Ausdruck bringt (vgl. FUCHS 2017: 75).

Doch was heißt es nun genau, von Farbe und Form berührt zu werden? Inwiefern appelliert ein (ungegenständliches) Bild an uns, wie kommen Affektion und Emotion bei der Betrachtung eines Kunstwerks konkret zustande und wie artikuliert sich auf diese Weise Bildsinn und -bedeutung?

### **3. Werkerfahrung als Prozess: Versuch einer phänomenologisch-hermeneutischen Analyse am Beispiel Gerhard Richter**

Die folgende phänomenologisch-hermeneutischen Analyse bezieht sich auf meine eigene Werkerfahrung mit Gerhart Richters ›Birkenau‹-Zyklus, der vom 16. März - 03. Oktober 2021 in der Alten Nationalgalerie in Berlin ausgestellt war und wird bewusst aus der Ich-Perspektive geschildert und reflektiert. Sie knüpft an den Versuch von Hans Rainer Sepp und Jürgen Trinks an, »mit den Mitteln der Phänomenologie Werke der Bildenden Kunst zu erschließen.« (SEPP/TRINKS 2006: 7) Sepp und Trinks weisen in ihrem Sammelband ›Phänomenalität des Kunstwerks‹ darauf hin, dass es sich bei der phänomenologischen Interpretation von Bildwerken um ein Randdasein der phänomenologischen Forschung handelt (vgl. Ebd.). Entgegen bestehender Kritik an der Methode, die sich auf den Mangel an Allgemeingültigkeit bezieht, gehe ich im Sinne der phänomenologisch-hermeneutischen Bildforschung davon aus, dass das Subjekt immer an Erkenntnisprozessen beteiligt ist (vgl. BOLLNOW 1982: 28 ff.) und dass anhand der Werkerfahrung wichtige Aufschlüsse und Potenziale der abstrakten und ungegenständlichen Malerei aufgezeigt werden können (vgl. KAPUST 2010: 12). Außerdem wurde in der realen Begegnung mit dem Werk deutlich, wie sich Wahrnehmung und Affektion, Leben und Empfinden verbinden:

Beim Eintreten in den weiträumigen Ausstellungsraum wurde ich von den vier großformatigen Werken förmlich erschlagen. Den ersten Eindruck, der vor allem durch das Format von je 200 x 260 cm, die dunkle und aggressive Farbigkeit und den pastosen Farbauftrag zustande kam, würde ich als ›überwältigend‹, ›gewaltig‹ und ›erschütternd‹ beschreiben. Verstärkt wurde dieser erste Eindruck durch den Bezug zu den anderen Werken der Alten Nationalgalerie sowie zu den kleinen schwarz-weiß-Reproduktionen vier anonymer Fotografien aus dem Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau (1944) eines jüdischen Häftlings, die

die Szenen der Verbrennung der Leichen Ermordeter in einem der größten Konzentrationslager dokumentieren und sich in demselben Raum wie der ›Birkenau‹-Zyklus befanden.

Das Raumkonzept (Abb. 2) erschien auf den ersten Blick klar und überschaubar: Das Licht, das durch die transparenten Fenster an der Decke in den Raum fiel, trug zu einer natürlichen Atmosphäre bei. Neben den vier schwarz-weiß-Reproduktionen der Fotografien, die sich, deutlich kleiner als die Malereien, in den Ecken der Räume befanden, waren vier milchig-gräulich getönte Glasscheiben an der Wandseite gegenüber den Malereien montiert.



Abb. 2: Raumkonzept: Einblick in den Ausstellungsraum; © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Als erstes wurde mein Blick jedoch von den farbigen Malereien in den Bann gezogen. Diese forderten durch ihren pastosen und aggressiven Farbauftrag, der mir vor allem an einer Stelle des letzten Bildes regelrecht entgegentrat (Abb. 3), dazu auf, sich dem Bild zu nähern.



Abb. 3: Detailansicht 1 (Bild 4); © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

In naher Distanz offenbarten sich unterschiedliche, teils zufällige Strukturen, Texturen und Farbschichten, die meine Wahrnehmungskapazitäten sichtlich überforderten und mich so irritierten, dass ich den Überblick verlor und wieder Abstand zu dem Werk einnehmen musste.

In diesem Moment überkam mich ein Schauer und ich verspürte eine leichte Gänsehaut, die mich im weiteren Verlauf der Betrachtung immer wieder überkam. Womöglich wäre ein erhöhter Herzschlag zu diesem Zeitpunkt messbar gewesen. Bedingt durch mein Vorwissen über leibliche Resonanzprozesse und der Tatsache, dass mich genau diese affektiven Momente bei der Bilderfahrung interessierten, versuchte ich, meine körperliche Reaktion zu deuten. Das war nicht ganz einfach, denn neben der Kraft, Brutalität, Schwere, Dynamik und Melancholie, die von den Bildern ganz klar ausgingen und auf mich einwirkten, löste das Werk, wider meiner Erwartungen, so etwas wie Freude in mir aus. Freude, die darauf zurückzuführen war, die beeindruckenden Qualitäten des Werks, das mich schon seit geraumer Zeit beschäftigte, endlich im Original erfahren zu dürfen. Ein weiterer Grund dafür war möglicherweise auch, dass ich mit einem Auge meinen Kollegen beobachtete, der genauso überwältigt von dem Werk zu sein schien, obwohl er bisher keine Berührungspunkte mit Richters Malerei hatte.

Mit Abstand zu dem Werk wurde die Zusammengehörigkeit der einzelnen Malereien deutlich. Gemeinsamkeiten und Unterschiede machten sich genauso bemerkbar wie die narrative Struktur des Zyklus: Neben den regelmäßigen Abständen der Leinwände, die ein Bildkontinuum entstehen lassen, eine räumliche Spannung erzeugen und dazu beitragen, dass die Werkstruktur über das einzelne gemalte Bild in



den Raum hineinreichen zu scheint, sind vor allem auch die Farb- und Formzusammenhänge zu nennen, die sich auf den vier Leinwänden durchgehend fortsetzen und eine einheitliche Gesamtwirkung entstehen lassen (Abb.1). Bei den Formzusammenhängen handelt es sich um eine dynamische Struktur von horizontalen und vertikalen Bahnen sowie gespachtelten Schichten, Verwischungen und Zufallsstrukturen, die auf die Raketetechnik zurückzuführen sind. Die Farbzusammenhänge beziehen sich auf das begrenzte Farbspektrum zwischen Schwarz-Weiß-Abstufungen sowie roter und grüner Farbe, die für den düsteren und schweren Charakter, der den Malereien anhaftet, ausschlaggebend sind. Neben den bereits genannten Farben kommen außerdem vereinzelt Brauntöne und Inkarnat zum Vorschein, die sich vor allem im letzten Bild vermehrt durchsetzen. Bemerkenswert erschien mir, dass die bunten Farben, die in einem quantitativ geringen Verhältnis zu den unbunten dunklen Farben stehen, eine ebenso große Wirkung entfalten. Die Unterschiede zeigen sich insbesondere in Hinblick auf die Intensität der farbigen Gestaltung und des Farbauftrags. Wohingegen die Strukturen und Texturen von links nach rechts zunehmend sanfter werden, steigt die Buntheit der Bilder zunehmend. Auch wenn sich die Farben auf jeder Leinwand wiederfinden, richtete sich meine Aufmerksamkeit vor allem auf das zweite und das vierte Bild der Werkreihe. Das hatte unter anderem mit dem intensiv roten, horizontal verlaufenden Bereich auf Höhe des Goldenen Schnitts zu tun, durch den sich das zweite Bild von den anderen deutlich abhebt (Abb.4).

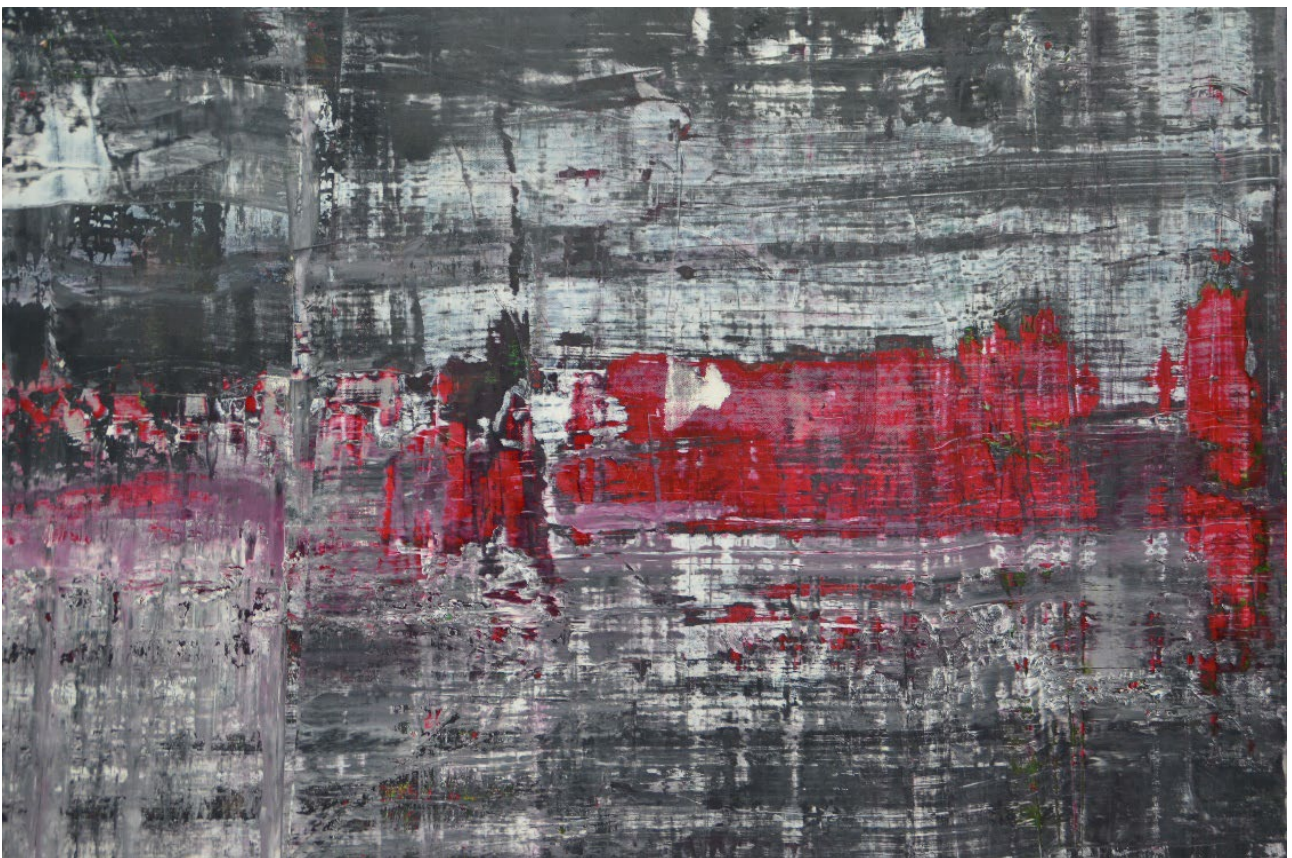


Abb. 4: Detailansicht 2 (Bild 2); © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Insbesondere vor dem Hintergrund des Werktitels, der dem Betrachter schon beim Eintreten des Raumes auf einem Aufsteller (Abb.2) präsentiert wurde, rief die rote Farbe gegenständliche Assoziationen von Blut und Verletzungen hervor, die durch die sonst überwiegend dunkle Gestaltung sowie durch die gebrochene, abgekratzte Farbe und die offenen Stellen im Bild verstärkt wurden. Dass das Rot bei der Betrachtung regelrecht geschmerzt hat, konnte ich auf meine eigenen Erfahrungen mit körperlichen Verletzungen sowie den Empfindungen, die damit einhergehen, zurückführen. Auch wenn sich die rote Farbe im Bild

förmlich nach vorne drängt und den Anschein erweckt, als letztes aufgetragen worden zu sein, blieb bei genauerer Betrachtung uneindeutig, zu welchem Zeitpunkt sie von Richter ins Bild gesetzt wurde.

Neben der roten Farbe wurden auch durch andere ungegenständliche Elemente gegenständliche Assoziationen bei mir hervorgerufen: Das Grün stand für mich beispielsweise in einem Verweiszusammenhang zur Lebendigkeit der Natur und bildete daher vor allem im letzten Bild einen Gegensatz zu dem Rot und dem Schwarz, das für mich den Tod symbolisierte. Des Weiteren erinnerten mich die grau-weißen horizontalen Farbbahnen an Birkenrinde. Ebenfalls bezogen auf den Werktitel und damit auf das Ereignis, der Verbrennung der Leichen, schien sich das Grau wie eine Aschewolke über die Bilder zu legen. Sinnbildlich verstand ich auch die sich gegenseitig durchdringenden und verblassenden Farbschichten, die für mich den Anschein erweckten, als stünden sie für das Verblassen, Verändern und Wiederaufleuchten von Erinnerungen. Die Bildebenen beginnen hier, wie auch an anderen Stellen im Bild, zu verschwimmen und sich zu überlagern.

Hier kam eine zeitliche Ebene mit ins Spiel, die sowohl auf die Wahrnehmung der Dauer der Produktion (objektive Zeitdimension) als auch auf die Dauer der Wahrnehmung in der Rezeption (subjektive Zeitdimension) bezogen werden kann: So war es mir auf Grund meiner bisherigen malerischen Erfahrungen und des Umgangs mit der Rakeltechnik möglich, den Herstellungsprozess sowie den Kraftaufwand, den Richter womöglich für das Auftragen der einzelnen Farbschichten benötigt hat, ein Stück weit nachzuvollziehen. Außerdem ließen die Craquelé-Strukturen im Werk darauf schließen, dass Richter die Ölfarbe zum Teil trocknen ließ, wobei es sich ebenfalls um einen längeren Prozess gehandelt haben muss. Die zeitliche Ebene der Rezeption wurde mir hingegen dadurch bewusst, dass ich das Werk im Laufe der Betrachtung nur Schritt für Schritt erschließen konnte. Das Erfassen der innerbildlichen Strukturen in ihrer Nähe und Distanz sowie der einzelnen Elemente der Installationsansicht (Fotos, Malereien, Spiegel) gestaltete sich als ein längerer aktiver Prozess, der einen Beitrag zum Bildverstehen, das sich im Verlauf der Betrachtung allmählich verändert und vertieft hat, leistete und zudem die Wahrnehmung selbst thematisch werden ließ.

Neben diesen zeitlichen Komponenten waren auch die räumlichen und emotionalen Faktoren für die Wirkungsweisen ausschlaggebend: Dabei war entscheidend, dass sich die Flächengestaltung scheinbar unbegrenzt in den Betrachterraum fortzusetzen schien. Vergleichbar mit der polyfokalen All-Over-Struktur der informellen Malerei, ist die gitterartige Struktur auf Fortsetzbarkeit zu allen Seiten hin angelegt. Ein illusionistischer Bildraum im Sinne des traditionellen Tafelbildes ist nicht mehr gegeben. Stattdessen wirkt das Bildfeld durch die sich potenziell ins Unendliche fortsetzenden Farbbahnen über die faktische Größe des Werks hinaus. Auf diese Weise verschmilzt der Bildraum mit dem realen Raum des Betrachters und bezieht diesen gewissermaßen in das Bildgeschehen mit ein. Dementsprechend wurde auch ich als Betrachter durch die spezielle Beschaffenheit der Malereien zu bestimmten ›Bewegungsantworten‹ (vgl. LAUSCHKE 2018: 127) aufgefordert, die das Einnehmen verschiedener Positionen im Ausstellungsraum und Blickwinkel auf die Malereien zur Folge hatten.

Einen Beitrag dazu leisteten auch die vier Spiegelelemente (Abb.2), auf die sich mein Blick richtete, nachdem ich ausgiebig die Malereien betrachtet hatte. Um diese zu sehen, musste ich mich mit meinem Körper um hundertachtzig Grad wenden. Welche neuen Betrachtungsweisen die Verspiegelung für mich bot, empfand ich als äußerst spannend, da sich die Perspektive auf die Malereien immer wieder veränderte, nun aber seitenverkehrt, distanzierter und durch die Tönung der Glasscheiben deutlich unschärfer. Mit meiner eigenen Bewegung rückten die Malereien näher und ferner, wurden kleiner und größer, was bei mir wiederum Assoziationen von Erinnerungsprozessen erweckte und neue Sichtweisen auf das Bild und das historische Ereignis mit sich brachte.

Hier kann von einem erlebenden Vollzug und erlebten Sinn als ein ›performativer‹ Akt (vgl. STERNAGEL 2016: 15, KRÄMER 2011) gesprochen werden, der sich auf mein eigenes Handeln bezog und damit in der kinästhetischen Wahrnehmung des optisch Gegebenen angelegt zu sein schien.

Durch die absurde Situation, dass ich mich als Betrachter und zugleich das Werk sehen konnte, wurde ich in das Bildgeschehen integriert und somit zum Beteiligten. Das ließ bei mir die Frage nach meiner eigenen Position aufkommen bzw. die Frage danach, was ich mit dem Bild oder das Bild mit mir zu tun hat, was letztendlich zu einer Selbstreflexion (Was tue ich? Was ist mir schon Widerfahren? Wie viel Verantwortung übernehme ich für Andere?) geführt hat. Darüber hinaus wurde sowohl der gesellschaftliche Kontext der damaligen Zeit als auch die eigene, aktuelle Situation, in der wir leben, reflektiert. Mir wurde bewusst, dass auch wir uns in einer Ausnahmesituation befinden, denn ich sah meinen Kollegen und mich, bedingt durch die anhaltende Pandemie, mit Masken vor dem Bild stehen. Und wieder überkam mich ein Schauer.

Die Reproduktion der Fotografien betrachtete ich zuletzt. Das führe ich unter anderem darauf zurück, dass mir die Entstehungsgeschichte des Werks und die fotografischen Vorlagen, die Gerhard Richter zunächst abgemalt, dann aber immer wieder übermalt hat, bereits bekannt waren. Mein Kollege hingegen betrachtete die Fotografien direkt im Anschluss an die Malerei und berichtete, dass sich für ihn das Verstehen und damit auch die Wirkung der Bilder durch die Kontextbildung deutlich verstärkt und konkretisiert hatte, was für mich durchaus nachvollziehbar war.

#### **4. Schlussfolgerung: Sinn- und Bedeutungskonstitution in der ungegenständlichen Malerei**

*»Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können.« (RICHTER 1982: 121)*

Auch ohne detailliert auf den Entstehungskontext des ›Birkenau‹-Zyklus einzugehen, sollte deutlich geworden sein, dass die formale Struktur des Werks, das „Wie“ des Gemachtseins sowie die Installationsansicht einen wesentlichen Beitrag zur Inhaltsfunktion des Werks geleistet haben. Diese bestand darin, eines der düstersten Kapitel deutscher Geschichte sowie Richters persönlichen Erfahrungen mit dem Thema des Holocausts für einen Betrachter affektiv und emotional zugänglich zu machen (vgl. BURDA 2016: 5) und ihn malerisch, gedanklich und ästhetisch zur Reflexion anzuregen (vgl. ALTE NATIONALGALERIE 2021).

Dieses Ziel konnte Richter nur erreichen, indem er die ursprüngliche Idee, die Fotografien konventionell als Abbild auf eine Leinwand zu übertragen, verwarf und diese immer wieder übermalt hat (vgl. FRIEDEL 2016: 12 ff.). Der Grund dafür bestand darin, dass er den Fotografien durch die malerische Umsetzung nichts hinzufügen konnte und es ihm nicht gelang, das Unfassbare »in seiner bloßen äußeren Erscheinung« (EBD.: 14) darzustellen. Stattdessen entschied sich der Künstler, die gegenständlichen Motive in eine abstrakte Malerei zu überführen, die dem Thema eine ›Anmutung‹, d. h. eine erscheinungsgebundene Ausdrucksqualität verleiht, mit der es Richter schließlich gelungen ist, die sichtbare Realität zu überschreiten und den unvorstellbaren Ereignissen gerecht zu werden. »In diesem Sinn entstand aus dem Wissen um die Geschichte und die Tatsachen, anstelle einer Erzählung also, ein Bild, das den Menschen direkt berühren und erfassen kann.« (FRIEDEL 2016: 16)

Die unmittelbare Konstitution von Sinn und Bedeutung konnte bei der Betrachtung des Werks vor allem auf ganzheitlich leibliche und lebensweltlich sedimentierte Erfahrungen zurückgeführt werden. Dadurch, dass Maler und Betrachter ein und derselben Welt angehören und in dieser leiblich verankert sind, war es

Richter schließlich möglich, seine Familiengeschichte und Kindheitserfahrungen mit dem Holocaust intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.

Neben den psycho-physischen Wirkungsweisen der Farben, Formen und des Farbauftrags, leistete vor allem die Interaktion zwischen Kunstwerk und mir als Betrachter dazu einen wesentlichen Beitrag. Entsprechend zeigten sich unterschiedliche körperlich-empathische Reaktionen, die von bedeutungskonstituierenden emotionalen Zuständen begleitet wurden. Der ›fungierende Leib‹, »[f]ungieren« bedeutet: er leistet etwas, spielt eine Rolle, ist Bedingung für etwas« (WALDENFELS 2016: 249), nahm innerhalb der Werkerfahrung insofern eine entscheidende Rolle ein, als dass er das Subjekt der Wahrnehmung und die Intentionalität der Malereien miteinander durch unmittelbare leibliche Resonanzprozesse miteinander verband und damit in der Lage war, die für die Phänomenologie charakteristische Verbindung von Selbst- und Fremdbezug herzustellen. Dementsprechend waren nicht nur meine eigenen Bewegungen, sondern auch die Nachahmungs- und Imitationsbewegungen der Gesten des Künstlers für das Werkverstehen konstitutiv (vgl. LAUSCHKE 2016: 42 f.).<sup>2</sup> Auf diese Weise wurden bei der Betrachtung konkrete Bezüge zwischen der Malerei und der Lebenswelt des Künstlers sowie der des Betrachters erkennbar, die dazu geführt haben, dass das Kunstwerk an Bedeutung gewann.

Darüber hinaus wurde deutlich, dass es sich bei dem ›Birkenau‹-Zyklus nicht nur um ein räumliches, sondern vor allem auch um ein zeitliches Phänomen handelt, das sich sowohl die Historizität des Gegenstandes als auch die Geschichte des individuellen Bildbewusstseins, welches die Wahrnehmungs- und Erfahrungsgeschichte des Wahrnehmenden und leiblich affizierbaren Subjekts mit einschließt, bezieht und eine zeitliche Form der Erfahrung ermöglicht, bei der die Grenzen von Gegenwart und Nicht-Gegenwart verschwimmen. (vgl. LANER 2016: 419 ff.) Laner beschreibt Bilder daher auch als »intersubjektiv teilbare Entitäten, die eine eigene geschichtliche Dimension besitzen« (EBD.: 419 f.) und sich in der Zeit konstituieren und verändern können (vgl. EBD.: 422).

Indem die phänomenologische Bildforschung also von der ganzheitlich leiblichen und sinnlichen Begegnung mit einem Kunstwerk ausgeht und den Ausdruck des Bildes bzw. die Wirkungsweisen dabei nicht nur auf den Bildgegenstand, sondern auch auf die Art und Weise des Gemachtseins sowie die automatisch simulierten, körperlichen und emotionalen Antworten des Rezipienten auf das Gezeigte zurückführen, bildet sie eine fundamentale Grundlage für das Verstehen ungegenständlicher Malerei und des Malens.

Anhand der Malerei Gerhard Richters konnte zusammenfassend gezeigt werden, dass die spezifischen ungegenständlichen Wirkungsweisen

- aus der Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter hervorgehen;
- sich nicht nur auf ein gegenständliches Motiv, sondern auch auf die materielle Beschaffenheit und formale Gestaltung beziehen;
- auf zeitliche und räumliche Prozesse zurückzuführen sind;
- unmittelbar mit leiblichen Resonanzprozessen, Affektionen und Emotionen verbunden sind und damit eine pathisch-responsive Struktur besitzen;
- spontan und unvorhersehbar sind;
- auf individuell sedimentierten ganzheitlich, leiblich und sinnlichen lebensweltlichen Erfahrungen beruhen;

---

<sup>2</sup> Dazu schreibt Helmut Plessner treffend: »Meine Ausdrucksbewegung, zur Hauptsache kinästhetisch gegeben, und die Ausdrucksbewegung des Anderen, zur Hauptsache optisch gegeben, werden durch die nach ‚innen‘ und nach ‚außen‘ gehende innere Wahrnehmung [...] vergleichbar und identifizierbar« (Zit. n. HILT 2011: 62). Dabei handelt es sich um einen mimetisch sinnerzeugenden Akt, bei dem sich der Betrachter dem Ausdruckssinn seines Gegenübers (sei es eine andere Person oder ein Kunstwerk) durch die Entsprechung leibhafter Bewegung öffnet (vgl. EBD.).

- über die reine Sichtbarkeit der Dinge hinausgehen;
- intersubjektiv verständlich und nachvollziehbar sind;
- sich im Nachhinein ergründen lassen.

Der Vorteil gegenüber herkömmlichen Methoden des Bildverstehens (z. B. Ikonologie) besteht vor allem darin, dass der Ansatz dort greift, wo der Ausdruckscharakter des Bildes nicht durch seine Zeichenhaftigkeit und die kognitive Verarbeitung von Bildgegenständen erfasst werden kann (vgl. KRÄMER 2011: 78). Der symbolische Charakter sowie soziale, kulturelle oder historische Faktoren werden dabei nicht bezweifelt, jedoch helfen diese nicht dabei, die unmittelbaren sinnlich-affektiven Wirkungsweisen und die Lebendigkeit insbesondere der ungegenständlichen Malerei hinreichend zu erfassen (vgl. LAUSCHKE 2016: 55).

## 5. Didaktisches Fazit

Das wiederum führt zu der kunstpädagogisch und -didaktisch wertvollen Erkenntnis, dass abstraktes und ungegenständliches Malen keinesfalls beliebig ist.

Freilich existiert neben Richters abstrakten Malereien eine kaum überschaubare Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen und Intentionen, bei denen das ungegenständliche Element den Fokus der Gestaltung bildet. Auch wenn es zu weit führt, diese hier aufzuzeigen, sollte klar sein, dass Gerhard Richter, Jackson Pollock und Wassily Kandinsky mit ihren ungegenständlichen Bildern unterschiedliche Ziele verfolgt haben. Eines haben sie aber gemein: Ihre Werke sind keine freien, schöpferischen Ausdrucksgebärden, rein subjektive Ausdrucksgebärde, die dem Privatismus vorbehalten bleiben und ausschließlich auf sich selbst verweisen. Vielmehr wurde in der vertiefenden Auseinandersetzung deutlich, dass es sich bei dem Malen um eine ernstzunehmende kulturelle und relationale Bildpraxis handelt, die auf den Künstler, andere Menschen und die gemeinsame Welt mimetisch Bezug nimmt (vgl. REGEL 1986: 30), damit über sich selbst hinausweist und dem Künstler ermöglicht, sich selbst auszudrücken und mitzuteilen.

Wulf und Gebauer gehen in ihrem kulturanthropologischen Ansatz von einem erweiterten Begriff der Mimesis aus, der sich auf das soziale Handeln und das gestalterische Herstellen sozialer Welten bezieht und die Beteiligung des Körpers und der Sinne miteinschließt (vgl. WULF/GEBAUER 1992: 431 ff.):

Mimesis ist die in einer symbolischen Welt objektivierte Antwort eines Subjekts, das sich an der Welt von Anderen orientiert. In dieser Beteiligung des Körpers und in der Beziehung auf das Ich des Handelnden und die Anderen liegt ihre wesentliche Differenz zu rein kognitiven Erkenntnisweisen. Sie zielt auf Einwirkung, Aneignung, Veränderung, Wiederholung; ihr Mittel ist die Neuinterpretation von vorgegebenen Welten. (EBD.: 431)

In Anbetracht dessen ist davon auszugehen, dass auch für den Kunstunterricht eine Möglichkeit darin besteht, die Malerei und das Malen vor dem Hintergrund ganzheitlich-leiblicher und lebensweltlicher Erfahrungen für Schüler\*innen zugänglich zu machen und Bildungsprozesse in Gang zu setzen. Insbesondere die Gestaltungspraxis erfordert eine bewusste Wahrnehmung der Welt und entsprechender didaktischer Hilfen (praktischer Übungen), die aufzeigen, inwiefern die Wirkungsweisen von Farben und Formen in der Lebenswelt verankert sind. Des Weiteren scheint es unabdingbar, Lernenden aufzuzeigen, wie die bildnerischen Mittel auch unabhängig vom Gegenstand wirkungsbezogen eingesetzt werden

können, um einen bestimmten Inhalt<sup>3</sup> zum Ausdruck zu bringen. Ein übergeordnetes Ziel sollte dabei darin bestehen, Schüler\*innen eine »In-Anspruch-Nahme durch die Sache« (KRAUTZ 2020: 57) zu ermöglichen, die zentralen Fähigkeitsbereiche des Kunstunterrichts; das Wahrnehmen, Vorstellen und Darstellen (vgl. EBD.: 77 ff.) schrittweise zu fördern sowie zu fordern und die Lernenden damit zu einer antwortfähigen Teilhabe und Mitgestaltung an der visuellen Kultur zu befähigen. Abstrakt und ungegenständlich Malen-Können bedeutet schließlich, über domänen-spezifisches Wissen und Können zu verfügen und dieses so anzuwenden, dass malend ein Zugang zur Welt entsteht. Nimmt man die abstrakte und ungegenständliche Malerei und das Malen ernst und reflektiert, welche Herausforderungen der Umgang mit dem häufig unterschätzten Gegenstand mit sich bringt, sollte bewusst werden, dass beliebiges Klecksen à la Pollock vor allem in bildungstheoretischer Hinsicht ad absurdum führt.

## Literatur

- ALLOA, EMMANUEL U. A.: *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: [Mohr Siebeck] 2012
- ALTE NATIONALGALERIE: *Reflexionen über Malerei. Gerhard Richters „Birkenau“-Zyklus in der Alten Nationalgalerie*. 16.03.2021 bis 03.10.2021.  
<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/reflexionen-ueber-malerei/> [letzter Zugriff: 12.09.2021]
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH: *Studien zur Hermeneutik. Band I: Zur Philosophie der Geisteswissenschaften*. Freiburg im Breisgau [u. a.] [Alber] 1982
- BURDA, FRIEDER: *Vorwort*. In: FRIEDEL, HELMUT (Hrsg.): *Gerhard Richter. Birkenau.: Katalog Museum Frieder Burda*. Köln [König] 2016, S. 5
- CRON, BÉATRICE/TOBIAS, KAREN BETTY: *Faszination Komposition: Grundelemente der Komposition im bildnerischen Bereich - ein Werkbuch*. Frankfurt am Main [Lang-Ed.] 2014
- DANNER, HELMUT: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in die Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. 5. Aufl. München/Basel [Reinhardt] 2006
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München [Fink] 1999
- ETZELMÜLLER, GREGOR U. A.: *Verkörperung. Eine neue interdisziplinäre Anthropologie*. Berlin/Bosten [De Gruyter] 2017
- FREEDBERG, DAVID/GALLESE, VITTORIO: *Motion, emotion and empathy inesthetic experience*. In: *Trends in Cognitive Sciences* 11(5), 2007, S. 197-203
- FRIEDEL, HELMUT: *Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild- Zum Birkenau-Bild*. In: FRIEDEL, HELMUT (Hrsg.): *Gerhard Richter. Birkenau.: Katalog Museum Frieder Burda*. Köln [Buchhandlung Walther König] 2016, S. 7-20
- FUCHS, THOMAS: *In Kontakt mit der Wirklichkeit. Wahrnehmung als Interaktion*. In: SCHLETTE, MAGNUS U. A. (Hrsg.): *Anthropologie der Wahrnehmung*. Heidelberg [Winter] 2017, S. 65-95
- FUCHS, THOMAS: *Das Gedächtnis des Leibes*. In: *Loccumer Pelikan*. 3/2012, S. 103-107
- FUCHS, THOMAS: *Was ist Erfahrung?* In: FUCHS, THOMAS (Hrsg.): *Leib und Lebenswelt: neue philosophisch-psychiatrische Essays*. Kusterdingen [Graue Ed.] 2008, S.241-259.
- GÜNZEL, STEPHAN/MERSCH, DIETER: *Bild: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. [Metzler] 2014

---

<sup>3</sup> In meinem Promotionsvorhaben bin ich darum bemüht, potenzielle Inhaltsfelder abstrakter und ungegenständlicher Malerei in ihrer Lebensbedeutsamkeit für Schülerinnen und Schüler aufzuzeigen.

- HARTLAUB, GUSTAV F.: *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder*. Breslau [Hirt]1922
- HILT, ANNETTE: *Mimetische Ereignisse. Bildlichkeit und der Spielraum der Unwirklichkeit zwischen Sein, Mensch und Welt*. In: FABRIS, ADRIANO (Hrsg.): *Bild als Prozess. Neue Perspektiven einer Phänomenologie des Sehens* [Königshausen u. Neumann] 2011, S. 55-70
- KÄMPF-JANSEN, HELGA: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. 3. Aufl. Köln [Tectum] 2002
- KAPUST, ANTJE: *Kunst im Zeichen signifikanter Überschüsse*. In: KAPUST, ANTJE/WALDENFELS, BERNHARD (Hrsg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick: Merleau-Ponty zum Hundertsten*. Paderborn/ München [Fink] 2010, S. 31-50, S. 7-30
- KIRCHNER, CONSTANZE: *Kinder & Kunst. Was Erwachsene wissen sollten*. Seelze-Velber [Klett, Kallmeyer] 2008
- KRÄMER, SYBILLE: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexion über ›Blickakte‹*. In: SCHWARTE, LUDGER (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: [Wilhelm Fink] 2011
- KRENN, SILVIA: *Ergriffen sein im Lernprozess: Über die prägende Wirkung von Schule als Erfahrungsraum*. Bad Heilbrunn [Julius Klinkhardt] 2018
- KRAUTZ, JOCHEN: *Kunstpädagogik. Eine systematische Einführung*. Stuttgart/Paderborn [Wilhelm Fink] 2020
- LANER, IRIS ELISABETH: *Revisionen der Zeitlichkeit: zur Phänomenologie des Bildes nach Husserl, Derrida und Merleau-Ponty*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2016
- LAUSCHKE, MARION: *Zur Interaktion mit Artefakten. Motorische Resonanz in Kunstpsychologie und Neurowissenschaften*. In: WALZ-PAWLITA, SUSANNE (Hrsg.): *Körper-Sprachen*. Gießen [Psychosozial] 2016, S. 36-57
- LAUSCHKE, MARION: *Motorische Resonanz*. In: LAUSCHKE, MARION/SCHNEIDER, PABLO: *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung*. Berlin/Boston [Gruyter] 2018, S. 127-132
- LÜTZELER, HEINRICH: *Abstrakte Malerei: Bedeutung und Grenze*. Gütersloh [Mohn] 1961
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Zeichen*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Barbara Schmitz, Hans Werner Arndt und Bernhard Waldenfels unter Mitarbeit von Annika Hand und Dominic Harion. Kommentiert und mit einer Einl. Hrsg. von Christian Bermes. Hamburg [Meiner] 2007
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist* (1961). In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Erw. und bearb. Ausg. Hamburg [Meiner] 2003, S.275-317
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Der Zweifel Cézannes* (1945). In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Erw. und bearb. Ausg. Hamburg [Meiner] 2003, S. 3-27
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Die Prosa der Welt*. München [Fink] 1984
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Franz. übers. und eingef. durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, 6. Aufl., photomechan. Nachdr. 1974. Berlin [de Gruyter] 1966
- NEUMEYER, ALFRED: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin [Mann] 1964
- REGEL, GÜNTHER U. A.: *Moderne Kunst: Zugänge zu ihrem Verständnis*. 1. erw. Aufl. Leipzig u. a. [Klett] 2004
- REGEL, GÜNTHER: *Medium bildende Kunst: bildnerischer Prozeß und Sprache der Formen und Farben*. Berlin: [Henschel]: 1986
- RICHTER, GERHARD: *Text für Katalog documenta 7 1982*. In: ELGER, DIETMAR, OBRIST/HANS ULRICH (Hrsg.): *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Köln [König] 2008, S. 121
- SABISCH, ANDREA: *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München [Kopaed] 2018
- STERNAGEL, JÖRG: *Pathos des Leibes: Phänomenologie ästhetischer Praxis*. Zürich [Diaphanes] 2016
- STERNAGEL, JÖRG: *Bernard Waldenfels- Responsivität des Leibes*. In: ALLOA, EMMANUEL U. A.: *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: [Mohr Siebeck] 2012, S.116-129
- OTTO, GUNTER: *Kunst als Prozess im Unterricht*. 2. erw. Aufl. Braunschweig [Westermann] 1969
- PFENNIG, REINHARD: *Gegenwart der bildenden Kunst- Erziehung zum bildnerischen Denken*. 5. Aufl. Oldenburg [Isensee]1974

- WULF, CRISTOPH/GEBAUER, GUNTER: *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1992
- VIOLA, BILL: *Das Bild in mir- Videokunst stellt die Welt des Verborgenen dar*. In: MAAR, CHRISTA/ BURDA, HUBERT (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2004, S.260-282
- WALDENFELS, BERNHARD: *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei*. In: KAPUST, ANTJE/WALDENFELS, BERNHARD (Hrsg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick: Merleau-Ponty zum Hundertsten*. Paderborn/München [Fink] 2010, S. 31-50
- WALDENFELS, BERNHARD: *Idiome des Denkens*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2005.
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht*. In: BERNET, RUDOLF/KAPUST, ANTJE: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. München [Fink] 2009, S. 11-26
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Hrsg. von REGULA GIULIANI. 6. Aufl. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2016