

Einleitung

1 Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung: Affektionen/Empfindungen als Grundlage einer Bild-, Kunst- und Kulturtheorie

Bereits für Platon wirken die Künste unmittelbar auf den Rezipienten ein und beeinflussen dessen Empfindungen. Als rhetorische Mittel erscheinen sie ihm daher äußerst suspekt. Vergleichbar prominent ist es sehr viel später Immanuel Kant, der ebenfalls ausdrücklich vor dem Missbrauch der Künste warnt, indem sie als „Maschinen der Überredung“ eingesetzt werden. Entsprechend sollen nach beiden Philosophen die Künste nicht an die Bedürfnisse und Zwecke des Menschen geknüpft sein, sondern an das letztlich allein dem Göttlichen zuschreibbare Wahre und Gute. Als „wahre rhetorische Rede“ und als „Symbol des Sittlich-Guten“ werden die Künste derart sowohl von Platon, wie es wegweisend Ernesto Grassi herausarbeitete, als auch von Kant rehabilitiert.⁵

Dass zunächst mit Blick auf die Empfindungen selbst ein spezifisches „magisches Milieu“ beziehungsweise eine situative Präsenz erforderlich sei, die den Rezipienten einnimmt, wie es Hartmut Böhme 2006 mit seiner Analyse zur Wirkungsweise von Fetischen, zu denen die Bilder zählen, herausarbeitete, ist ein möglicher Antworthorizont. Ein weiterer eröffnet sich mit der Annahme Gottfried Boehms, der 2008 mit der Eröffnungspublikation zum Forschungszentrum Eikones in Basel herausstellte, dass der Rezipient durch sein Bemühen, Bilder verstehen zu wollen, affektiv angeregt werde.⁶ Einen dritten, wie bereits im

⁵ Vgl. hierzu zunächst Kant 1991 [1790], hier insb. § 53, Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander, 266–273, hier 268 sowie § 59, 308–310, vgl. ergänzend zu Platon insbesondere die Bearbeitung von Grassi 1970 [1968], Ernesto Grassi, Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache, Köln, Teil III, Ingenium. Die humanistische Tradition, 147–168, hier 166. Vgl. grundlegend die Ausarbeitung dazu in Kapitel III, 1.2. sowie III, 3.1.1.

⁶ Zu Hartmut Böhme, vgl. Böhme 2006, ders., Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek, hier insb. Kapitel 7, Die unveräußerlichen Dinge: Sammlungen, Museen, Erinnerung, 352–372 sowie die Rezension von mir dazu Sauer 2007b, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Mitteilungsblatt des Verbandes Dt. Kunsthistoriker e.V., (07/2007) und in: UB Heidelberg <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/948/> (08.12.2017). Vgl. ergänzend dazu die Ausarbeitung hier in Kapitel III.2.1. Zu Gottfried Boehm, vgl. Boehm

Einleitung

Vorwort aufgezeigt und für die nachfolgende Betrachtung wegweisenden Weg, zeigt die Tübinger Philosophin Sabine A. Döring 2010 auf, indem sie darauf verweist, dass das Werk selbst als Auslöser für die emotionale Erfahrung angesehen werden könne. Ästhetische Erfahrungen sowohl von Kunst als auch Design seien immer auch emotionale Erfahrungen.⁷ Insofern könnten auch Werke der Kunst und Gestaltung aufgrund der Bewertungen, die im Zusammenhang mit ihnen stehen, handlungsrelevant sein. Doch gerade diese Schlussfolgerung, die von ihr und ihrem Kollegen Christopher Peacocke 2002 für alle anderen emotionalen Erfahrungen herausgearbeitet wurde⁸, gelte für ästhetische Erfahrungen nicht. Letztere seien grundsätzlich nicht-funktional.⁹ Die entsprechend emotional geprägten Bewertungen wie schön, erhaben, bewundernswert, düster, cool, erschreckend, etc., zu denen die Werke veranlassen, orientieren sich insofern an Kriterien, die in sozio-evolutionären Prozessen vom Betrachter erworben wurden.¹⁰

2008, ders., Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz, in: *Movens Bild 2008, Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München, 15–43, hier 21. Vgl. ergänzend die Rezension von mir Sauer 2010b, in: *Sehepunkte, Rezensionenjournal für Geschichtswissenschaften*, 10 (2010), Nr. 7/8, <http://www.sehepunkte.de/2010/07/15646.html> (08.12.2017) Vgl. hierzu ergänzend das entsprechende Kapitel zum Forschungsstand I.2.1.

⁷ Vgl. Döring 2010.

⁸ Vgl. Döring/Peacocke 2002, 96–103, sowie ergänzend Döring 2002, hier zusammenfassend 34–35.

⁹ So hänge, nach Döring, auch die Bewertung von ästhetischen Erfahrungen wie bei allen emotionalen Erfahrungen vom repräsentationalen Inhalt der Emotion ab. Der repräsentationale Inhalt entspricht, so lässt sich aus den Aussagen Dörings schließen, letztlich dem Bewertungsprozess des Wahrgenommenen durch den Betrachter, der sich in einer emotionalen Aussage äußert (vgl. hierzu Döring 2010, 60 ff.). Diese Bewertung sei grundsätzlich durch eine nicht-funktionale Ausrichtung gekennzeichnet und führe entsprechend nicht zum Handeln. Weder die Funktion des Objekts noch subjektive Zwecke seien für den Betrachter bei der Betrachtung wichtig. Beispielhaft führt Döring dafür an, dass etwa eine Erfahrung wie Ekel ein ästhetischer Genuss beziehungsweise lustvoll sein könne, obwohl sie sicherlich nicht wünschenswert sei (ebd., 67). Zugleich sei die ästhetische Erfahrung auch unabhängig davon, welchen subjektiven Zwecken der Gegenstand dienen könne. Insofern schließt sich Döring Kant an, der die ästhetische Erfahrung als interessenlos kennzeichnete: „Er (der Betrachter, MS) ist interessiert, aber sein Interesse ist nicht funktionalistisch“ (ebd., 68). Die Bewertungen seien von daher weder an die Funktion des Objekts noch rein an das Subjekt gebunden.

¹⁰ Hierbei handelt es sich um Bewertungen niedriger Ordnungen, die, nach Döring, in solchen höherer Ordnungen münden können, aber nicht müssen, wie etwa Freude, Trauer, Angst oder Wut. Vgl. hier ebd., 63 und konkret 69–71. Vgl. hierzu ergänzend die jüngsten neurowissenschaftlichen Forschungen von Vittorio Gallese und Cinzia Di Dio von 2012, die indirekt mit Bezug auf ein ästhetisch reflektiertes Urteil, die Annahme Dörings bestätigen. Vgl. hierzu Gallese/Di Dio 2012, dies., *Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience*, in: *Encyclopedia of Human Behavior*, 2. Aufl., hg. v. V.S. Ramachandran, Amsterdam, Elsevier, 1–7, vgl.: http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/2012/Gallese_DiDio_Elsevier2012.pdf (17.12.2017) und ergänzend die Ausführungen zum Forschungsstand in Kapitel I.3.

Im Vordergrund dieser Untersuchung steht, sehr viel ursprünglicher als die ersten beiden möglichen Auffassungen anzusetzen und den Auslöser von Empfindungen weniger in einer spezifischen Situation noch im Begehren oder Wohlgefallen des Rezipienten festzumachen, sondern im Anschluss an Döring an die ästhetische beziehungsweise emotionale Erfahrung mit den Werken selbst zu knüpfen. Dabei gilt es jedoch nicht, der von Döring vorgeschlagenen Fährte zu folgen, wonach die Bewertungen von außen an das Objekt herangetragene Bedeutungen sind, die das Subjekt von dem Gegenstand hat und deren Korrektheit damit zur Disposition steht.¹¹ Denn vor dem Hintergrund dieser Annahme stellt sich die für diese Untersuchung wichtige Frage nach einer möglicherweise absichtsvollen emotionalen Reizung des Betrachters durch die Künste erst gar nicht. Doch gerade diese gilt es aufzuzeigen.

Dass die ästhetische Erfahrung eine emotionale ist und insofern von einer spezifischen Erlebnisqualität und -intensität geprägt und darüber hinaus im wesentlichen intentional (auf etwas in der Welt gerichtet) ist und einen repräsentationalen Inhalt hat (die Welt als in bestimmter Weise seiend darstellend), wie es Döring aufzeigt¹², gilt es mit diesem Einwand jedoch nicht infrage zu stellen, im Gegenteil. Doch falls die Annahme stimmt und eine absichtsvolle Reizung möglich ist, so kann deren Auslöser nur in der je spezifischen Erlebnisqualität und -intensität (das „Wie-es-ist“) selbst liegen, die es entsprechend mit dieser Untersuchung in den Blick zu nehmen gilt. Denn es ist deren Bewertung, wie es bereits Döring betont, die mit dem Werk in einem unmittelbaren Zusammenhang steht. Das heißt, soll die hier verfolgte Annahme gelten, dann muss der Anlass für die Bewertung ein anderer sein, als Döring annimmt. Der Maßstab dafür kann nicht außerhalb liegen, wenn auf die Bewertung selbst doch Einfluss genommen werden soll. Die Bewertung muss demzufolge eine solche sein, die durch das Objekt beziehungsweise dessen Erscheinungsweise selbst im Betrachter evoziert wird. In Abgrenzung zu dieser ersten Bewertung vermag dann ein Abgleich mit sozioevolutionär erworbenen Kriterien erfolgen. Erst vor dem Hintergrund dieser Annahme kann schlüssig von einer mit dem Objekt verbundenen beziehungsweise angelegten Zielrichtung ausgegangen werden, zu der gerade die Erfahrung mit den Künsten anzuregen vermag. Insofern sind für diese ersten Bewertungen keine relativen Kriterien bedeutsam; es ist vielmehr die Erlebnisqualität und -intensität der Erfahrung selbst, die sich, so liegt es nahe, in ihnen spiegelt. In diesem Fall überhaupt von Bewertungen zu sprechen, wenn sie doch „nur“ Spiegelungen der Erlebnisqualität und -intensität sind, verdankt sich dann der Differenz zwischen der jeweiligen Erfahrung und dem Erlebnis (dessen Qualität

¹¹ Döring 2010, 63.

¹² Ebd., 62.

Einleitung

und Intensität), die mit der entsprechenden Bewertung überbrückt wird. Dass diese Bewertung entsprechend nicht als eine bewusst erfolgte eingeschätzt werden kann, liegt nahe. Dem entgegen lässt sie sich als eine emotionale (bewertende) Sofortreaktion beschreiben. Ihr Automatismus weist darauf hin, dass sie anthropologisch fundiert sein muss. Insofern lässt sich zugespitzt herausstellen: Die Erfahrung der Erlebnisqualität und -intensität ist die Bewertung. Insofern gehen, wenn diese Annahmen gelten, anthropologisch fundierte, von äußeren Reizen stimulierte Prozesse, kulturell geprägten Prozessen voraus. Sie betreffen dann nicht nur die Wahrnehmung von Bildern, sondern auch die Wahrnehmung im Allgemeinen. Die Wahrnehmung lässt sich insofern weniger als eine passive als eine aktive verstehen. Sinnbildungs- und kommunikative Prozesse hängen davon ab. Unterstützung findet diese Annahme durch die frühen kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschungen von Ernst Cassirer und Aby. M. Warburg aus dem ersten Drittel des letzten Jahrhunderts, die es entsprechend aufzugreifen gilt.¹³ Insofern verfolgt die hier vorgelegte Untersuchung einen Ansatz, wonach die ästhetische Erfahrung als emotionale Erfahrung zu verstehen ist, die zunächst von außen (dem Werk) stimuliert und insofern schon immer an die Wahrnehmung gebunden ist. Die Bewertungen, die mit der ästhetischen Erfahrung einhergehen, vermögen dann mit eigenen, kulturell beziehungsweise sozio-evolutionär geprägten Kriterien abgestimmt werden. Urteile in Hinsicht auf ästhetische (Form), wesensmäßige (Inhalt), stimmungsmäßige (Betrachter) und handlungsrelevante (Kultur) Kriterien bauen darauf auf. Die ersten beziehen sich auf rein formal vergleichende Aspekte, die zweiten auf solche, in denen formale und solche die sich auf das Wahrgenommene beziehen zusammenstimmen und die dritten und vierten auf den Betrachter und die (Lebens-) Gemeinschaft.

Es sind erste eigene Analysen in der Tradition der Formalen Ästhetik der Sedlmayr-Schule in München zunächst in der Magisterarbeit 1989 bei Friedrich

¹³ Vgl. hierzu die ersten Untersuchungen von mir in den Jahren 2008, 2010 und 2011, in: Sauer 2008, Martina Sauer, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. in: E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/58/> (08.12.2017) mit einem Kommentar von Lambert Wiesing (Friedrich-Schiller-Universität Jena): Wiesing 2009: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/56/> (08.12.2017), sowie in: Sauer 2010a, dies., Cassirers Bild- versus Kunstbegriff, in: Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy, München, hg. v. Simone Neuber, Roman Veressov, 183–198, UB Heidelberg: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2764/> (08.12.2017) und zuletzt in: Sauer 2011a, dies., Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturalanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften, in: IMAGE 13, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, in: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=181> (08.12.2017). Vgl. hier Kapitel III.2.1 und III.3.2.1.

Piel¹⁴ und später im Anschluss an die Imdahl-Schule mit der Doktorarbeit 1998 bei Gottfried Boehm in Basel zur Genese der Abstraktion am Beispiel von Cézanne, van Gogh und Monet, die mich bereits zu dieser Annahme anregten.¹⁵ Ohne dass die Grundlagen der Wahrnehmung, die mit den jeweils vorgelegten Ergebnissen implizit vorausgesetzt wurden, dort je eigens thematisiert wurden, legten diese jedoch nahe, dass das je Wahrgenommene beziehungsweise dessen jeweilige formale Ordnung entsprechend ihrer spezifischen Erscheinungsweise vom Betrachter mit Cassirer als „lebendige Formen“ beziehungsweise im tieferen Sinne mit Warburg als „Pathosformeln“ verstanden werden können. Die Wahrnehmung, so lässt sich nun schlussfolgernd anschließen, verhält sich demnach gegenüber den Bildern nicht nur relational-emotional wertend (Döring) und/oder relational-logisch auswertend (Formale Ästhetik) und entsprechend auf einen ästhetischen (etwa schön) oder sachlich-inhaltlichen (etwa Haus) begründbaren Bildsinn hin orientiert, sondern lässt sich als eine beschreiben, die von der Bildanlage affiziert wird. Das je spezifisch Erlebte (die je spezifische Erlebnisqualität und -intensität) beeinflusst, so lässt sich schlussfolgern, dann den Betrachter in seinem Empfinden und in seinen Entscheidungsprozessen, aber auch den jeweiligen Bildsinn entscheidend mit. Bemerkbar macht sich diese Erweiterung dann mit Blick auf die formale Betrachtung in Übereinstimmung mit Döring, die zu einem ästhetischen Urteil veranlasst (z.B. schön), während die sachliche Auslegung über die affektiven Momente wesensmäßig erweitert wird (ein schönes Haus).¹⁶ Darüber hinaus erlebt sich der Betrachter affiziert und damit in spezifischer Weise gestimmt. Doch noch in einem zweiten wichtigen Punkt wirkt sich diese Erweiterung der Grundannahme für den Betrachter aus. Die entsprechend von der Erlebnisqualität veranlasste erste Auslegung des Wahrgenommenen (das schöne Haus) durchläuft im Kontext von Vorerfahrungen einen Wandel. Das Urteil vermag korrigiert zu werden (das schöne, aber gefährliche Haus). Entsprechend handlungsrelevante Entscheidungen bauen dann darauf auf. Die ästhetische Erfahrung beziehungsweise die Wahrnehmungsprozesse, wie sie hier vor dem Hintergrund von sie begleitenden Empfindungen angenommen werden,

¹⁴ Sauer 1989 (unveröffentlichte Magisterarbeit), Martina Sauer, „Farbe und Form“ im Spätwerk Cézannes. Ein Beitrag zur Bildvalenz der Landschaftsgemälde am Beispiel der „Rochers près des grottes au-dessus de Château-Noir“.

¹⁵ Sauer 2014 [1999/2000], Martina Sauer, Genese der Abstraktion. Cézanne – van Gogh – Monet, Diss. Basel, 2. Aufl., Heidelberg, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2573/> (08.12.2017).

¹⁶ Nachdenklich stimmt hier, dass vor allem der Begriff „wesensmäßig“ philosophisch vorbelastet ist und so verstanden werden kann, dass mit ihm auf eine der Sache zugrundeliegende Eigentümlichkeit verwiesen wird. Doch dieser Annahme kann hier nicht nachgefolgt werden, denn das „wesensmäßig“ mit einer Sache verbundene Urteil erweist sich hier bereits als eine erste Auslegung.

Einleitung

entpuppen sich insofern in vierfacher Hinsicht als Werte bildend: ästhetisch, wesensmäßig, stimmungsmäßig und handlungsbezogen.

Vor diesem Hintergrund ist es mit Blick auf die Wahrnehmung von Bildern deren je sehr unterschiedliche formale Erscheinungsweise, kunsthistorisch gesprochen ihr Stil, der, so die hier vertretene These, das affektive Vermögen beziehungsweise das Empfindungsvermögen des Rezipienten entsprechend zu reizen vermag. Insofern sind es weniger vordergründig wiedererkennbare (oder auch nicht wiedererkennbare) Motive, die hier als Anlass für eine affektive Auffassung des Rezipienten gewertet werden, sondern formal-abstrakte. Die Wahrnehmung der formal-abstrakten Ebene, so die hier insbesondere an Cassirer und die erste Untersuchung¹⁷ zum Thema anschließende Annahme, ist nicht allein auf einen sachlichen, wiedererkennbaren Sinn hin orientiert, sondern von Empfindungen begleitet; sie ist schon immer affektiv-wertend. Dass diese Wertung, von der spezifischen Erscheinungsweise angeregt, nur als ein Impuls, eine Richtung zu verstehen ist, in der die Empfindungen ausschlagen können, die etwa von heftigen zu beruhigten schwanken können, gilt es dabei zu betonen. Kulturelle beziehungsweise sozio-evolutionär geprägte ästhetische Bewertungen wie schön, erhaben oder bewundernswert, die Döring in ihrer Analyse aufgreift, spielen insofern für diesen hier aufgezeigten ersten Moment der Betrachtung noch keine Rolle. Wahrnehmung wird hier ursprünglich als eine schon immer von Empfindungen begleitete aufgefasst und ist von daher als eine anthropologische Voraussetzung zu verstehen. Eine Annahme, die hier ansatzweise durch das Hinzuziehen philosophischer, soziologischer und psychologischer Forschungen untermauert werden soll.¹⁸ Es sind dann insbesondere entwicklungspsychologische und jüngere neurowissenschaftliche Forschungen, die zunehmend auch in den Bild- und Kulturwissenschaften diskutiert werden und von mir in einem ersten eigenen

¹⁷ Sauer 2006b, Martina Sauer, Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 51,2, Jg. 2006, 183–210 sowie in: UB Heidelberg: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1536/> (08.12.2017).

¹⁸ Für die Begriffsbestimmung im Einzelnen von etwa Empfindung, Gefühl, Stimmung, Affekt und Emotion vgl. die Forschungen des Psychologen Alexander Kochinka von 2004, der sich der sehr unterschiedlichen Emotionstheorien und den mit ihr zusammenhängenden Motivations- und Kognitionstheorien angenommen hat und erheblich zu deren Differenzierung beizutragen vermag: Kochinka 2004, Alexander Kochinka, Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld. Der Aufbau seiner Arbeit besteht entsprechend der erheblichen Differenzen im Verständnis (1.) in einer ersten Orientierung am Alltagsverständnis, (2.) einer Differenzierung unterschiedlicher Emotionstheorien in der Forschung und (3) in Relektüren wichtiger Emotionstheorien (Charles Darwin, Wilhelm Wundt, William James) und (4.) in einem Ausblick auf einen weiterführenden eigenen Ansatz aufbauend auf (relativ unabhängig von dem zuvor erarbeiteten Zusammenhängen) gestaltpsychologischen Grundlagen und der Erzähltheorie. Vgl. hierzu weiterführend Kapitel III.3.2.2.

Beitrag im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Kunstwissenschaft untersucht wurden, die dieser hier aufgezeigten Annahme zuarbeiten.¹⁹

Wird diesem hier aufgezeigten Ansatz jedoch gefolgt, so scheint es selbstverständlich, dass diese mit der Wahrnehmung verbundenen Empfindungen wesentlich werden sowohl für den Betrachter selbst als auch für das Verstehen beziehungsweise das Auslegen der mit der Gestaltung zusammenhängenden Motive beziehungsweise die inhaltlichen Bezüge. Über diese Grundannahme eröffnet sich, dass über die inhaltlichen Bezüge hinaus in der mehr oder weniger bewussten Gestaltung zugleich die Möglichkeit liegt, mithilfe der über sie anregbaren Empfindungen diese für entsprechend spezifische Zwecke zu instrumentalisieren. Möglich wird das dann, wenn die ästhetisch-wesensmäßig vermittelten Inhalte (das schöne Haus) im Kontext der Gemeinschaft für den Betrachter von Bedeutung sind (allgemein schön). Das heißt, wenn diese bereits zuvor von der Gemeinschaft als begehrenswert oder vorbildlich eingestuft wurden. So sind es die von konkreten Reizen ausgelösten Empfindungen und die Versprechen und Ideen, die mit ihnen inhaltlich verbunden werden können, die dann zu weitreichenden Entscheidungen veranlassen, die über den einfachen Kauf etwa einer Ware bis hin zur Nachfolge von bestimmten Ideen reicht. Nicht nur die Aussage des Bildinhalts, sondern so lässt sich. anschließen, auch Entscheidungen und Taten beziehungsweise Handlungen, hängen demnach ebenfalls von den über die Gestaltung stimulierten Empfindungen ab. Insofern lässt sich der hier verfolgte bildtheoretische Ansatz als ein Beitrag zur Bildrhetorik verstehen, nach der das Bild mit Joachim Knapes Einführung zum gleichnamigen Sammelband 2007 als „kommunikatives Faktum“ zu verstehen ist.²⁰ Die Frage, wie sich dann hohe von niederer Kunst unterscheidet, ist damit jedoch nicht gelöst.

Doch bereits die Auseinandersetzung mit Cézanne, van Gogh und Monet als Wegbereiter der Moderne zeigte, dass es insbesondere der Kunst im Gegensatz eben zu Werbung und Propaganda darauf ankommt, einen Raum zu eröffnen, in dem den angeregten Empfindungen und Motiven, wie sie über die Bildgestalt beziehungsweise mit der Wahrnehmung stimuliert werden, nicht nur nachgefolgt wird, sondern in dem sowohl diese erste Wahrnehmungs- und zugleich Empfin-

¹⁹ Vgl. hierzu Sauer 2011c, Martina Sauer, Entwicklungspsychologie / Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien, in: E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> (08.12.2017). Ergänzend sei hier zudem auf den VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Düsseldorf vom 4.–7. Oktober 2011 zum Thema „Experimentelle Ästhetik“ hingewiesen, auf dem in mehreren Beiträgen Bezug auf die insbesondere von den Neurowissenschaften aufgeworfenen Fragen genommen wurde. Zum Programm vgl.: <http://www.dgae.de/kongresse/> (08.12.2017).

²⁰ Knappe 2007, Joachim Knappe, Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: Bildrhetorik, hg. v. Joachim Knappe, Baden-Baden, 9–34, hier 12.

Einleitung

dungsebene als auch die über sie geprägten Sinndimensionen des Werks anschau-
bar und damit reflektierbar werden. Ein Ansatz, der sich für mich rein theoretisch
bereits in der Auseinandersetzung mit kulturanthropologisch orientierten For-
schungen und der von dem Philosophen Lambert Wiesing vorgetragenen Sym-
bolkritik über Cassirer hinaus von Aby M. Warburg, Hans Belting und Hartmut
Böhme ergab.²¹ Insofern eröffnet sich mit der Reflexionen anregenden bezie-
hungsweise einfordernden Kunst ein Feld, das sich, so die hier weiter verfolgte
These, von den primär von bloßer Hingabe bestimmten niederen Künsten unter-
scheidet. Die von der Künstlerpersönlichkeit mit den bildnerischen Mitteln hin-
eingelegten Empfindungen und die entsprechenden motivischen Bezüge werden
als seine erkennbar. Zugleich werden jedoch auch das eigene Empfinden und
letztlich die eigenen Haltungen des Betrachters zu etwas (den Motiven) in
Abgrenzung zu denjenigen der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers offen-
sichtlich. Insofern eröffnet, so die These, hohe Kunst im Gegensatz zu niederer
bewusst einen Raum, in dem ein Austausch von Positionen stattfinden kann. Ein
Raum, in dem vermittelt über die Empfindungen unterschiedliche Wertverständ-
nisse aufeinandertreffen und insbesondere für den Rezipienten zum Anlass wer-
den, sich dazu zu positionieren. Da es, wie hier vertreten, insbesondere Kunst ist,
die diesen Raum bewusst eröffnet, soll über die Auseinandersetzung mit ihr dieser
Zusammenhang exemplarisch aufgezeigt werden.

Es ist die in der öffentlichen Diskussion, aber auch in den Wissenschaften vor-
handene Skepsis gegenüber den *Deutschlandbildern*²² vom Ende der 60er bis
Anfang der 80er Jahre, die letztlich gerade dessen Werk für eine solche Ausein-
andersetzung als geeignet auszeichnet. Anlass für den Zweifel vor allem in Deutsch-
land im Gegensatz zum Ausland ist die Verbindung von künstlerisch-ästhetischen
mit politischen Dimensionen. In der Verknüpfung von Faszination und Schre-
cken, die in diesem Zusammenhang immer wieder fällt, findet diese Skepsis ihren
signifikanten Ausdruck. Rhetorisch-künstlerische und ideologische Aspekte tref-
fen hier aufeinander: ein Tabubruch.

Dem Vorwurf der ungebrochenen Affirmation, die dem Werk Kiefers dabei
unterstellt wird, gilt es, an erste Untersuchungen von mir zum Thema anschlie-
ßend, entgegen zu halten, dass gerade die Auseinandersetzung Kiefers mit dem
Nationalsozialismus ein Bewusstsein für die als rhetorisch zu verstehende Wirk-
macht der Künste hier im Besonderen der Bilder durch die Verknüpfung von
ästhetisch-künstlerischen und politischen Aspekten zu geben vermag.²³ So sind

²¹ Vgl. hierzu Sauer 2011a.

²² Eine von mir eingeführte Sammelbezeichnung für das Frühwerk, die es noch näher zu erläutern gilt.

²³ Vgl. hierzu Sauer 2006b und konkret zu den öffentlich ausgesprochenen Vorwürfen Kapitel II, 1.

es gerade die *Deutschlandbilder*, die im Sinn der hier vertretenen These zur Unterscheidung von hohen und niederen Künsten, die Möglichkeiten der Kunst verdeutlichen, einen Reflexionsraum zu eröffnen, in dem diese Wirkung und der Umgang mit ihr zum Thema werden kann.

Bemerkenswert an der Diskussion zum Frühwerk des Künstlers ist, dass mit dem Bruch des Tabus durch die Verknüpfung von künstlerisch-ästhetischen und ideologischen Momenten beziehungsweise in der Verbindung von Faszination und Schrecken gesteigerte Empfindungsweisen geschildert werden, die sich für die hier zugrunde gelegten bildtheoretischen Überlegungen als aufschlussreich erweisen. Sie leisten der Annahme Vorschub, dass Wahrnehmungsweisen schon immer mit Empfindungen in Zusammenhang stehen. Denn werden Faszination und Schrecken als zwei mögliche aufeinanderfolgende Reaktionsweisen auf die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers angesehen, so erweist sich der Schrecken als eine Reaktion auf eine Faszination, die so nicht – vom Betrachter nachträglich unterstellt – erfolgt sein dürfte. Denn Faszination angesichts des Nationalsozialismus zu empfinden, trotz gegenteiliger innerer Einstellung, schreckt ab, mehr noch: verwirrt. Wie kann das möglich sein?

Bereits Bazon Brock brachte 1980 dieses Phänomen auf den Punkt, was sich für die nachfolgende Forschung als wegweisend erwies, indem er auf ein Bildkonzept Kiefers verwies, das er als „Strategie der Affirmation“ bezeichnete. Nach Brock könne diese nicht als eine Zustimmung, im Sinn einer sich unterwerfenden Anerkennung angesehen werden, „sondern (als, M.S.) Radikalisierung eines Zustimmung fordernden Anspruchs – bis er aus sich selbst heraus zusammenbricht.“²⁴ Daran anschließend hebt 1987 insbesondere Stephan Schmidt-Wulffen auf eine darin erkennbar werdende „Strategie der Ambivalenz“ ab. So seien es, wie es sich als Konsequenz in diesem Fragezusammenhang ebenfalls als bedeutsam herausstellt, moralische Fragen, die über Kiefers Bildstrategie in Funktion gesetzt werden. Entsprechend weist Schmidt-Wulffen in Auseinandersetzung mit Saul Friedländer darauf hin, dass Kiefer es sich zur Aufgabe gemacht habe, die Faszinationskraft des Nationalsozialismus als eine zusätzliche Ursache des Faschismus zu klären. Denn „gegen das kritische Bewusstsein führt er (Kiefer, M.S) die Faszination des Archetypischen, der Pathosformeln, ins Feld. Gegen alle Vernunft ist der Betrachter durch die Ausstrahlung gefesselt.“²⁵

Bereits in diesen Formulierungen findet sich dasjenige ausgedrückt, was für die Bildrhetorik hier eingangs in Anschlag gebracht wurde. Mit der Faszinations-

²⁴ Vgl. Brock 1980, Bazon Brock, Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten von Venedigheimkehrern, in: Kunstforum International, Bd. 40, 86–103, 97 und ergänzend zu den weiteren Thesen Brocks sowie die Forschungsliteratur zu Kiefer, Kapitel I.1.

²⁵ Vgl. Schmidt-Wulffen 1987, Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Diss. Wuppertal, Köln, 42–49, hier 46–47.

Einleitung

kraft der Bilder, nicht nur derjenigen Anselm Kiefers, lässt sich insofern dasjenige Moment beschreiben, was alle Künste, niedere und hohe charakterisiert. Diese Faszination als wesentlich für die Bildrhetorik anzusehen und deren Fundierung in der Wahrnehmung zu untersuchen, formuliert bereits Sigrid Schade in ihrer Besprechung der Pressestimmen zu der programmatischen Berliner Ausstellung 1987. „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“, indem sie dazu aufruft, die Aufgabe, wie Wahrnehmung funktioniert, ernst zu nehmen und nicht zugunsten „lesbarer“ Aspekte zu vernachlässigen.²⁶ Faszination beziehungsweise Begeisterung für etwas und die Möglichkeit über die unmittelbare Ansprache der Empfindungen mittels der Künste entsprechend eine Faszination für etwas zu wecken, treffen hier aufeinander.

Wenn jedoch über die Faszinationskraft hinaus gerade die Kunst, wie hier unterstellt, tatsächlich einen Reflexionsraum eröffnet, so ist es vor allem der Schrecken, wie er mit Bezug auf die *Deutschlandbilder* immer wieder angesprochen wird, der darauf hinzuweisen vermag. Während sich die Faszination im Gegensatz zum Schrecken, unmittelbar, unwillkürlich und unreflektiert einstellt, kann als Auslöser für den Schrecken weniger der Inhalt angenommen werden, denn dieser wird in Zweifel gezogen, sondern nur die Bildanlage selbst, die als faszinierend empfunden wurde. Eine Empfindung, die sich angesichts der Thematik verbietet und insofern in einem Widerspruch steht. Der Schrecken lässt sich von daher als eine „reflektierte“ Empfindung beziehungsweise mit Döring auch als eine relative beschreiben, als eine Reaktion auf die Faszination vor dem Hintergrund zuvor möglicherweise selbst erfahrener und/oder gewusster historischer Zusammenhänge.

So veranlasst gerade die ambivalente Erfahrung mit den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers zu der Annahme, was sich zunächst bild- und schließlich kunsttheoretisch als weitreichend erweist, dass alle Künste zunächst unbewusste Empfindungen stimulieren, die deren Wahrnehmung ausmachen, während die Kunst darüber hinaus einen Reflexionsraum zu eröffnen vermag. Denn erst dieser Reflexionsraum erlaubt es, diese Zusammenhänge zu erkennen und derart offenzulegen. Er macht deutlich, dass neben bewusst reflektierbaren auch unbewusst stimulierte Empfindungen mit als Grundlage von Urteilen und nachfolgend Entscheidungen beziehungsweise Handlungen angesehen werden können.

²⁶ Vgl. Schade 1988, Sigrid Schade, Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht“, in: Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“, Berlin, hier 49–62, hier insb. 51–55, Zitat 54. Vgl. ergänzend das Buch zur Ausstellung: Inszenierung der Macht 1987, Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst im „Kunstquartier Ackerstraße“ Berlin-Wedding, 01.04.–17.05.1987, Berlin.

Dass gerade die formale Bildanlage, wie die Auseinandersetzung mit den Wegbereitern der Moderne bereits zeigte, als Stimulus für das Empfindungsvermögen angesehen werden kann, verweist zugleich auf den Anteil des Künstlers und damit den Einfluss eines möglichen Auftraggebers. Denn es ist der Künstler, der diese Prozesse mit seiner Gestaltung in Gang setzt (stimuliert) und diese damit „vorgibt“ beziehungsweise zu steuern vermag.²⁷ Mit der Bildanlage erweisen sich so gesehen auch die Bildinhalte schon immer in spezifischer Weise bewertet. Die Empfindungen, die im Betrachter geweckt werden, sind letztlich solche, die bereits in den Werken liegen und über die Bildanlage vollzogen werden. Die erneute von Empfindungen bestimmte Reaktion auf diese, im Zusammenhang mit dem Frühwerk Kiefers die Schreckerfahrung beziehungsweise die Irritation, die sich dann einstellt, kann von daher als eine Antwort auf eine zuvor mit der Gestaltung als Aussage in den Raum gestellte Wertvorstellung betrachtet werden. Mit jeder Begegnung mit dem Werk, so die Annahme, wird diese neu erfasst und beantwortet. Der eingangs aufgestellte Zusammenhang von stimulierenden Empfindungen und mit ihnen verfolgten Zwecken schließt sich hier, wobei es gerade der Kunst im Gegensatz von Werbung und Propaganda, so die These, möglich ist, diesen Kreis zu sprengen und mit dem von ihr angebotenen Reflexionsraum eine Emanzipation und Weiterentwicklung zu ermöglichen.

Eigene Urteile, ebenfalls von Empfindungen bestimmt, folgen demnach, so lässt sich weiterführen, auf von uns selbst zuvor im Wahrnehmungsprozess hervorgebrachte Wertvorstellungen. Auf einer un- beziehungsweise vorbewussten Ebene findet insofern hier ein Austausch von Positionen statt, wobei letztere, wie gerade die Abgrenzung zur ursprünglichen Erfahrung deutlich machen kann, von eigenen Vorerfahrungen und Vorwissen geprägt wird. Demnach, so lässt sich anschließen, sind es die über die Begegnung mit Bildern ausgelösten Empfindungen, die einen Lern- und Veränderungsprozess in Abgleich mit bestehendem Wissen und Meinungen in Gang zu setzen vermögen. Urteile und handlungsrelevante Entscheidungen – Kultur und Geschichte – werden davon dann maßgeblich mitgeprägt. So gesehen sind es Empfindungen, so die weitreichenden Schlussfolgerungen, von gestalterischen Prozessen initiiert, die die Welt zumindest ebenso, wenn nicht gar mehr bewegen und verändern können als bewusst reflektierte Entscheidungen. Das Verhältnis von Pathos und Logos im Zusammenhang von Bildwahrnehmungsvorgängen, wie es über diese Annahme erkennbar wird, erweist sich insofern als ein sehr spezifisches und wirft weiterführend entsprechend beunruhigende Fragen auf: Wenn Bilder beziehungsweise das Sehen von Bildern als wesentlich für den Menschen anerkannt werden, wie frei ist der

²⁷ Erste Hinweise darauf lieferten bereits die Untersuchungen zu Cézanne, van Gogh und Monet in meiner Dissertation. Vgl. Sauer 2014 [1999/2000].

Einleitung

Einzelne dann von seinen Empfindungen beziehungsweise wie frei – im Sinn von objektiv-sachlich – vermag er überhaupt zu urteilen und zu entscheiden? Und hat der Einzelne dann noch Verantwortung für sein Tun, wenn es doch von Empfindungen abhängt? Und wenn – mit der Begegnung von zwei Positionen – gänzlich unterschiedliche Wertvorstellungen aufeinandertreffen, die entsprechend zu heftigen Empfindungen veranlassen, wie lässt sich dann ein „clash of civilizations“ zwischen Einzelnen und ganzen Gemeinschaften und Kulturen, die hinter den Positionen stehen, vermeiden? Welchen Anteil hat dann noch der Logos

2 Aufbau

Im Nachfolgenden soll dieser als Bild- und weiterführend auch als Kunsttheorie zu verstehende Ansatz herausgearbeitet und den daran anschließenden Fragen im Hinblick auf ihre kulturtheoretischen Konsequenzen nachgegangen werden.

So gilt es zunächst mit Blick auf die Forschungen zu den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers herauszuarbeiten, inwiefern dort Empfindungen für ein Bildverständnis geltend gemacht werden (Kapitel I.1) beziehungsweise welche Bedeutung Bildern im Allgemeinen in der Bild- und Kunsttheorie sowie der Wahrnehmungsphilosophie (Kapitel I.2) und parallel dazu in der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft (Kapitel I.3) sowie von Künstlern selbst (Kapitel I.4) zugeschrieben wird.

Im anschließenden zweiten Kapitel gilt es, den eigenen Ansatz aus der Analyse der Arbeiten des Frühwerks Anselm Kiefers (1969-1983) zu entwickeln. Die unterschiedlichen Bewertungen beziehungsweise Empfindungen, konkret Faszination und Schrecken, die die Diskussion um die *Deutschlandbilder* bestimmen, veranlassen in einem ersten Schritt dazu, diese selbst näher in den Blick zu nehmen. So ist es gerade die kontroverse Debatte, die dazu anregt, zwischen „emotionaler Sofortreaktion“ (Faszination) und ihrem Umschlag in Kritik (Schrecken/Irritation) zu unterscheiden. In der Affirmation und Affektion, die die Erstreaktion kennzeichnet, im Gegensatz zur Reflexion und Affektion, die die zweite ausmachen, lässt sich die Möglichkeit der Verführung über die Künste aufzeigen. Sie liegt im Moment der Hingabe, dem Einswerden mit dem Werk. Verantwortlich dafür lassen sich letztlich nur formale Aspekte machen, die affektiv aufgefasst werden, da Faszination und Schrecken sich mit inhaltlichen Aspekten nicht vereinbaren lassen. Und erst über das Spannungsfeld zwischen Affirmation/Affektion und Reflexion/Affektion, das sich aufbaut, wird deutlich, wie notwendig die Antwort, die Kiefer mit seinem Werk provoziert, ist. Denn erst das

Einleitung

Einzelne dann von seinen Empfindungen beziehungsweise wie frei – im Sinn von objektiv-sachlich – vermag er überhaupt zu urteilen und zu entscheiden? Und hat der Einzelne dann noch Verantwortung für sein Tun, wenn es doch von Empfindungen abhängt? Und wenn – mit der Begegnung von zwei Positionen – gänzlich unterschiedliche Wertvorstellungen aufeinandertreffen, die entsprechend zu heftigen Empfindungen veranlassen, wie lässt sich dann ein „clash of civilizations“ zwischen Einzelnen und ganzen Gemeinschaften und Kulturen, die hinter den Positionen stehen, vermeiden? Welchen Anteil hat dann noch der Logos

2 Aufbau

Im Nachfolgenden soll dieser als Bild- und weiterführend auch als Kunsttheorie zu verstehende Ansatz herausgearbeitet und den daran anschließenden Fragen im Hinblick auf ihre kulturtheoretischen Konsequenzen nachgegangen werden.

So gilt es zunächst mit Blick auf die Forschungen zu den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers herauszuarbeiten, inwiefern dort Empfindungen für ein Bildverständnis geltend gemacht werden (Kapitel I.1) beziehungsweise welche Bedeutung Bildern im Allgemeinen in der Bild- und Kunsttheorie sowie der Wahrnehmungsphilosophie (Kapitel I.2) und parallel dazu in der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft (Kapitel I.3) sowie von Künstlern selbst (Kapitel I.4) zugeschrieben wird.

Im anschließenden zweiten Kapitel gilt es, den eigenen Ansatz aus der Analyse der Arbeiten des Frühwerks Anselm Kiefers (1969-1983) zu entwickeln. Die unterschiedlichen Bewertungen beziehungsweise Empfindungen, konkret Faszination und Schrecken, die die Diskussion um die *Deutschlandbilder* bestimmen, veranlassen in einem ersten Schritt dazu, diese selbst näher in den Blick zu nehmen. So ist es gerade die kontroverse Debatte, die dazu anregt, zwischen „emotionaler Sofortreaktion“ (Faszination) und ihrem Umschlag in Kritik (Schrecken/Irritation) zu unterscheiden. In der Affirmation und Affektion, die die Erstreaktion kennzeichnet, im Gegensatz zur Reflexion und Affektion, die die zweite ausmachen, lässt sich die Möglichkeit der Verführung über die Künste aufzeigen. Sie liegt im Moment der Hingabe, dem Einswerden mit dem Werk. Verantwortlich dafür lassen sich letztlich nur formale Aspekte machen, die affektiv aufgefasst werden, da Faszination und Schrecken sich mit inhaltlichen Aspekten nicht vereinbaren lassen. Und erst über das Spannungsfeld zwischen Affirmation/Affektion und Reflexion/Affektion, das sich aufbaut, wird deutlich, wie notwendig die Antwort, die Kiefer mit seinem Werk provoziert, ist. Denn erst das

Spannungsverhältnis eröffnet die mögliche Wirkkraft von Bildern als Werte beziehungsweise Vorstellungen bildende ästhetische Strategien aufzuzeigen, um die es Kiefer und um die es in dieser Abhandlung geht. (Kapitel II.1)

Exemplarisch für die konkrete Analyse dieses Zusammenhangs wurden je ein repräsentatives Werk des Künstlers aus den fünf Werkreihen des Frühwerks ausgewählt. Und dass mit ihnen nicht nur die „Geschichte als Material“ verarbeitet wird, sondern zugleich, entsprechend der Grundthese, ein Austausch von Wertvorstellungen angeregt wird, gilt es in der ersten Auseinandersetzung damit zu zeigen. So wird die gängige Ordnung, das Frühwerk nach Motivgruppen wie etwa *Dachbodenbildern*, *Erinnerungsbildern* oder *Steinernen Hallen und Höfe* zu ordnen aufgehoben und stattdessen vorgeschlagen, diese nach einer Frage zu gliedern, die der Künstler nach eigener Aussage sich selbst und damit auch dem Rezipienten stellt: „Wie lässt sich der Wahnsinn verstehen?“ Mit dieser Frage eröffnet sich, wie die nähere Sichtung des Materials zeigt, zugleich diejenige nach dem Wertesystem im Nationalsozialismus, wie sich Hitlerverehrung und Hitlertreue, Mythenstilisierung und -verehrung, Selbstherrlichkeit und deutscher Größenwahn, Rassismus und der Herrschaftsanspruch verstehen lassen. Entsprechend soll das Frühwerk unter dem gemeinsamen Titel *Deutschlandbilder* neu gegriffen werden. Vor dem Hintergrund der Ausgangsthese, wonach über die Wahrnehmung zugleich Empfindungen/Affektionen geweckt und mit den Inhalten darüber hinaus Wertungen vermittelt werden, gewinnen diese spezifischen Fragestellungen zum Wertesystem im Nationalsozialismus über die Bilder und den mit ihnen angebotenen Reflexionsraum an Schärfe und Brisanz. (Kapitel II.2.1-5)

Doch wie lässt sich die stimulierende Wirkung der Bilder greifbar machen und wie lässt sich aufzeigen, wie diese sich wohl auf die Auslegung des Bildzusammenhangs, dessen Gestalt und Inhalt, als auch auf den Betrachter und schließlich die Gemeinschaft, auf dessen „Stimmungswert“ und deren kulturelles Wertesystem, auswirkt? Methodisch werden hier auf der klassischen formalen Analyse aufbauend neue Wege beschritten. So soll vor dem Hintergrund der Annahme, dass mit den bildnerischen Mitteln die Empfindungen/Affektionen des Betrachters angefacht werden, mein bereits im Zusammenhang zu Cézanne, van Gogh und Monet erarbeitetes analytisches Untersuchungsverfahren erweitert werden. Insofern gilt es, eine Methode zu festigen, über die weniger das Zusehende beschrieben, als die Wahrnehmung desselben in den Fokus rückt. Insbesondere die Hinwendung zu den hier herausgestellten, neu zu begreifenden Inhalten als Werte vermittelnde – und weniger eine Sache aufarbeitende – fordert zu einer Präzisierung und Ausweitung der von mir bereits angewandten Methode in Hinblick auf den Betrachter und die Gemeinschaft heraus. Das erarbeitete

Weiterführend sind es jedoch gerade die Spannungen, die die Begegnung mit den *Deutschlandbildern* auslösen können, die zum Überdenken der Ergebnisse anregen. Denn sie fordern in neuer Weise dazu auf, nach der Macht beziehungsweise der Verführungskraft der Bilder zu fragen. Bild- und kunsttheoretisch erweisen sich diese Fragen als weitreichend. Ihnen soll im dritten Kapitel nachgegangen werden. Sie betreffen (1.) das Bild als ein vom Künstler geschaffenes beziehungsweise von einem Auftraggeber vorbestimmtes, (2.) den Betrachter, der dem Bild zunächst „blind“ folgt beziehungsweise darauf in zweifacher Weise affektiv-stimuliert, wertend reagiert und (3.) die Inhalte, die als *Werte* verstanden, Grundlage für Entscheidungen und Handlungen nicht nur eines Einzelnen, sondern einer Gemeinschaft werden und insofern für Kultur und Geschichte prägend wirken können.

So ist es gerade das „Pathos“ des Betrachters, das hier vom Künstler über die Bildanlage angeregt und zu einer weiteren, reflexiv überdachten und im Ergebnis erneut von Empfindungen gefärbten Reaktion provoziert wird, die sich für die kulturelle Entwicklung mit als ein wesentlicher Aspekt herausstellt und damit zugleich im Zusammenhang mit der politischen Dimension der *Deutschlandbilder* stützt macht. Der Künstler und mit ihm mögliche Auftraggeber haben insofern eine Macht, Einfluss auf Werte und die auf ihnen aufbauenden Entscheidungen und Handlungen zu nehmen, die, werden sie keiner Prüfung unterzogen, beunruhigt. In der Diskussion zur Instrumentalisierung der Bilder, des Betrachters und weiterführend der Kultur im Kontext des von Kiefer diskutierten und zugleich kritisch infrage gestellten Wertekanons während des nationalsozialistischen Regimes, gilt es diesen weitreichenden Schlussfolgerungen nachzugehen. So soll insbesondere in der Auseinandersetzung mit den Forschungen des Kunsthistorikers Max Imdahl in seiner Funktion als ein bedeutender Vertreter der Formalen Ästhetik nach 1945 und des Philosophen Ernesto Grassi vor dem Hintergrund der platonischen Philosophie die Frage nach der Machtstellung des Künstlers bewegt werden. (Kapitel III.1.1-2) In der Beschäftigung mit den Ansätzen von Hartmut Böhme in der Nachfolge von Aby M. Warburg und von Immanuel Kant sollen dagegen der Betrachter und dessen Möglichkeiten zur Distanznahme diskutiert werden (Kapitel III.2.1-2) und zugleich mit Blick auf die Wertediskussion, grundlegend nach den Möglichkeiten der Sinn und Ordnung stiftenden Funktion von Bildern gefragt werden. (Kapitel III.3.1-2) Die Auseinandersetzung mit transzendentalen und anthropologisch argumentierenden Ansätzen (Kapitel III.3.1.1-2) und den Forschungen des Philosophen Ernst Cassirer sowie den auf neurobiologischen Befunden aufbauenden Untersuchungen des Soziologen Harald Welzer (Kapitel III.3.2.1-2) sollen abschließend nicht nur Hintergründe zu Fragen nach der Gestaltungskraft des Künstlers, sondern auch der des Betrachters eröffnen

Einleitung

und den Anteil beider an der die Kultur und Geschichte prägenden Tätigkeit aufzeigen.

Es sind gerade die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers mit ihren kulturpolitischen Fragestellungen, die über die bildtheoretische Auseinandersetzung hinaus zu einer vertiefenden kunst- und kulturtheoretischen Auseinandersetzung anregen. Sie fordern dazu heraus, sowohl geschichtliche, gegenwärtige als auch zukünftige Positionen und Haltungen innerhalb eines kulturellen Kontextes neu zu betrachten. Denn wirken Bilder über das Anregen von Empfindungen/Affektionen tatsächlich auf Wertsetzungen ein und prägen diese maßgeblich, wie hier angenommen, so wirken sie beständig über ihre Präsenz und den von ihnen stimulierten (Vorstellungs-) Bildern von etwas auf unseren Alltag, unser Miteinander und unsere Stellung zu Anderen ein, seien es Bekannte oder Fremde. Kultur und Geschichte beziehungsweise das gegenwärtige und zukünftige Miteinander, das heißt die Entscheidungen und die Taten, zu denen Bilder, so die Annahme, grundsätzlich Anlass geben, prägen dann den Einzelnen und die Gemeinschaften grundlegend. Diese tief in die menschliche Verfasstheit hineinreichende und Sinnbildungsprozesse prägende These über den Anteil von Empfindungen/Affektionen bei Wahrnehmungsprozessen von Bildern und den Reflexionsraum, den gerade Bilder der Kunst eröffnen können, wird gerade durch den provokant-spielerischen Umgang mit Bildern, wie ihn Anselm Kiefer mit den *Deutschlandbildern* eröffnet, thematisiert und bestätigt. Insofern unternimmt es diese Untersuchung sich des angenommenen Kultur und Geschichte prägenden Seins der Bilder zu stellen, was hier durch die Begegnung und Auseinandersetzung mit den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers geschehen soll.