

I Forschungsstand

1 Zur Bilderfahrung mit den Werken Anselm Kiefers

Dass in der Forschung und erweiternd in der Kunstkritik zu Anselm Kiefer in Deutschland die Bildwahrnehmung als eigenständiger Betrachtungsgegenstand eine bedeutende Rolle einnimmt, lässt sich bereits an der lebhaften Diskussion über die Faszination der Bildwerke Anselm Kiefers einerseits und der Irritation beziehungsweise dem Schrecken andererseits ablesen. Die Diskussion führte bis heute dazu, dass der Betrachter in der Forschung verstärkt in den Blick genommen wird. So bestätigt die bisherige Forschung, wie der nachfolgende ausführliche Bericht im Anschluss an erste Forschungen aufzeigen soll²⁸, dass es Kiefer nicht nur darum geht, auf ein historisches Geschehen hinzuweisen, sondern darum, den Betrachter, insbesondere einen von der deutschen Geschichte geprägten, unmittelbar anzusprechen. Der Schwerpunkt in der Forschung liegt entsprechend darauf, herauszuarbeiten, was und wie im Betrachter *etwas* angesprochen wird. So zeigen die bisherigen Untersuchungen zu Kiefer auf, dass mit dessen Bildwerken vor allem die Erinnerung des Betrachters aufgerufen wird, aber auch Verschüttetes und Verdrängtes. Der Weg dorthin führt über die Analyse von Bildmustern, Materialien und Inhalten. Fragen danach, welche Assoziationen diese auslösen, in welchem Kontext diese zu sehen sind, in welchen geschichtlichen, historischen Bezug sie sich einordnen lassen und schließlich, inwiefern die Bedeutungen, die sich über sie erschließen, sich für den Betrachter heute als folgenreich erweisen, stehen darin im Mittelpunkt. Dass mit den Bildern zu einem Nach- und Umdenken aufgefordert werden kann, steht damit bereits im Vordergrund der Forschung.

Mit der These, dass in Kiefers Frühwerk eine „Strategie der Affirmation“ verfolgt wird, setzte Bazon Brock gleich zu Anfang Maßstäbe in der Diskussion.²⁹ Sein Beitrag steht im Kontrast zu anderen Kritiken, die Anselm Kiefer mit seiner Beteiligung an der Biennale in Venedig auslöste, auf der er 1980 gemeinsam mit Georg Baselitz Deutschland repräsentierte. So liegt die Vertiefung seiner These 1983 noch vor dem internationalen Durchbruch des Künstlers durch Ausstel-

²⁸ Vgl. hierzu eine erste Zusammenfassung in: Sauer 2006b, 187–191.

²⁹ Brock 1980

lungen 1984 in Düsseldorf, Paris und Israel und einer Retrospektive in vier amerikanischen Museen 1987 bis 1989 sowie einer Ausstellung 1987 in Polen. Eine Zusammenfassung der Gedanken zu Anselm Kiefer auf der Basis der ersten Gedanken von 1980 und späterer Schriften erfolgte 1996 auf der Internetseite der Wuppertaler Universität unter dem Titel „Besetzung“ und „Bilderkrieg“ als *affirmative Strategien*.³⁰ Aus dieser erweiterten Schrift wird nochmals deutlich, dass sich Brock mit seiner These grundlegend gegen den gerade zu Anfang immer wieder gegen Kiefer erhobenen Vorwurf der „teutschen Mythomanie“ richtet.³¹ Stattdessen gehe es Kiefer, wie Brock am Beispiel der Werkserien *Besetzungen*, *Verbrannte Erde* und *Bilderkrieg* aufzeigt, darum, „versteinerte Verhältnisse“ aufzubrechen, und zwar dadurch, „daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt.“³² Künstlerisch setze Kiefer die „Strategie der Affirmation“ um, indem er sich jener jeder Totalkunst eigenen Form des „Unvollendeten, Ruinösen und Torsohaften“ bedient. Dieses Mittel erlaube es, dem Werk „Existenz, das heißt Dauer und Wirkungsanspruch“ zuzugestehen:

Kiefers hochentwickelte Malkultur [...] ist eine totalitäre Geste der Verwirklichung von Malerei – oder der von Kunst überhaupt. Sie richtet sich aber nicht mit ihrem Anspruch auf Geltung und Unterwerfung an die Menschheit, sondern gegen das Werk selber. Es wird zur Ruine, der einzigen Form, in der etwas Geschaffenes tatsächlich Dauer beanspruchen kann.³³

Mit dieser Aussage knüpft Brock an seine Untersuchungen zum Gesamtkunstwerk von 1983 an. Ausdrücklich grenzte er dort die Totalkunst, die er in der Tradition des Gesamtkunstwerks sieht, grundsätzlich von totalitären Ansprüchen ab. Demnach sei die „Totalkunst“ zwar von der Obsession beherrscht, ein Bild von

³⁰ Zitiert nach Brock 1996, Bazon Brock, „Besetzung“ und „Bilderkrieg“ als affirmative Strategien, zitiert nach: <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=281§id=769#sect>, 1–10, (06.12.2017, inzwischen gelöscht). Vgl. ersatzweise ders. 1986 [1983] Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986, Bd. VIII, Teil 5. Köln 1986, 293–303.

³¹ Ebd., 1.

³² Ebd., 2. Zu der Serie mit Fotografien von *Besetzungen* schreibt Anselm Kiefer: „Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Foto“. In der „Selbstbiographie“ Anselm Kiefers im Katalog der ersten Einzelausstellung 1977 im Bonner Kunstverein erwähnt Kiefer diese Arbeit unter der Jahreszahl 1970. 1975 wurde *Besetzungen*, wie Schütz 1999, 116 herausstellt, in der Kölner Avantgarde-Zeitschrift *Interfunktionen* veröffentlicht. „Auf insgesamt 18 Seiten ist ausnahmslos der Künstler selbst zu sehen, wie er mit zum sogenannten deutschen Gruß erhobenen rechten Arm vor Landschaften und Architekturdenkmälern der genannten Länder posiert.“ Im Anschluss an eine ikonographische Analyse (115–145) betont Schütz insbesondere den „ironisch-satirischen Ansatz“ dieser Arbeiten (145–147).

³³ Ebd., 4–6.

einem „Ganzen“, beziehungsweise von der „Einheit der Welt“ oder wie Brock dort weiter ausführt von einem „Mythos vom Ganzen“, zu entwerfen, aber sie versuche eben nicht, wie der Totalitarismus, die allgemeine Unterwerfung unter das Ganze faktisch umzusetzen. Sie entwirft einen Plan, verfolgt aber nicht dessen Ausführung. Ihre Aufgabe sei es vielmehr „Kultur“ und das heißt mit Brock eine Erfahrung von der Einheit der Welt „zu ermöglichen, ohne die Verbindlichkeit durch totalitäre Gewalt zu erzwingen.“³⁴

Dieser so gesehen begrenzte Wirkanspruch der Totalkunst kann, so Brock 1996, nur dann bestehen, wenn die Verwirklichung einer von ihr vertretenen Utopie in der Alltagswelt nicht hundertprozentig erfolgt, sondern indem sie als „bloße Utopie“, als Unvollendete, Ruinöse oder eben Torsohaft erscheint. Voraussetzung dafür sei es, dass der Betrachter sich dieser Wirkungsweise bewusst ist und diese auch annehmen kann. Annehmen bedeutet nach Brock, dass der Betrachter seinen Anteil an den Utopien, den Mythen, insbesondere an den negativen Welteroberungsphantasien akzeptiert. Nur dann sei es möglich, sich dem Werk zu stellen. Nur dann hat der Betrachter keinen Anlass „sie (die Mythen, Utopien, Welteroberungsphantasien, M.S) durch Verdrehung und Projektion zu verleugnen.“

Dazu ist nur veranlasst, wer seinen Anteil an ihnen nicht kennt; wer seine Omnipotenzphantasien, seine Sehnsucht nach Stillstellung des Weltenlaufes in einem ihm sinnvoll erscheinenden Zustand, wer seine Versuchung zur Erpressung anderer durch Bereitschaft zur Aufopferung nicht zu erkennen wagt.³⁵

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass Brock weniger an ein für den Betrachter zugängliches kollektives Gedächtnis anknüpft, als an eine von ihm aufgestellte Grundthese, in der er davon ausgeht, dass jeder einzelne Omnipotenzphantasien hat. In der Totalkunst, so Brock, werden diese für den Betrachter offenkundig und bieten damit die Möglichkeit der „Erkenntnis seiner selbst“. Dieses „Böse“ (M.S.) in uns zu verdrängen und einem unbekanntem kollektivem Gedächtnis beziehungsweise einem „urheberunabhängigen Mythos“ zuzuschreiben, hält Brock

³⁴ Brock 1983, Bazon Brock, Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1880, hg. v. Harald Szeemann, Katalog Zürich, Düsseldorf, Wien, 22–39, hier 22–25. Zugleich erweise sich die Totalkunst, so Brock, insofern sie einen universalen Wahrheitsanspruch erhebe, als urheberlos und anonym. Derart zeichne sie sich als mythosähnlich aus: „Sie (die Gesamtkunstwerke, M.S.) werden urheberlose Erzählungen, also Mythos, zumindest mythosähnlich. Das Zur-Sprache-Bringen des Ganzen – und damit „das Ganze“ als Konstrukt des menschlichen Denkens ist mythische Erzählung.“ (24)

³⁵ Brock 1996, 8.

sogar für gefährlich, da auf diese Weise der Aussagende eine Interessenlosigkeit vortäuscht, die in Wahrheit nicht besteht. Die Kunst habe die Aufgabe „auf Wahrnehmbarkeit, auf Sichtbarkeit zu bestehen, womit wir als Problem auszukommen haben, ohne hoffen zu können, es jemals aus der Welt zu bringen.“³⁶

1997 konkretisiert Brock diesen Zusammenhang nochmals mit Bezug auf Kiefer, indem er – für diese Untersuchung wegweisend – das Moment der Faszination als „Stilmittel des vorgestellten Miterlebens“ herausstellt. Dieses sei gekennzeichnet „durch eine Ambivalenz und Ambiguität von Affektkommunikation.“ Hier liegt ein Bemühen vor „durch ästhetische Mittel den schmalen Grad zu halten, über den hinweg Lust in Ekel, Mitleid in Wut, Freude in Schrecken umschlägt.“ Gerade dieses Moment ermögliche durch die Form des Wiedererlebens eine Immunisierung.³⁷

Angeregt durch die Forschungen Bazon Brocks und die inzwischen internationale Anerkennung des Künstlers setzt Ende der 80er Jahre in der Forschung in Deutschland eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Anselm Kiefers ein, die sich in mehreren Dissertationen zum Thema widerspiegelt. Die Frage danach, was im Betrachter durch das Werk angesprochen wird und wie dies erfolgt, zieht sich darin wie ein roter Faden durch.

So hebt in Erweiterung des Ansatzes von Brock und mit den Ergebnissen dieser Untersuchung übereinstimmend, wie eingangs bereits herausgestellt, insbesondere Stephan Schmidt-Wulffen in seiner breit angelegten, die Tendenzen der Gegenwartskunst aufgreifenden Dissertation von 1987 auf eine „Strategie der Ambivalenz“ ab, die in dem Konzept Kiefers erkennbar werde: „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.“ Doch gerade mit dem Aufgreifen der Mythen „als Verdummungsmittel“, mit dem die Bürger über den wahren Sachverhalt hinweggetäuscht werden könnten, habe sich Kiefer in den Augen der Kritik verdächtig gemacht. Verstärkt werde dieses Moment, so Schmidt-Wulffen, durch den scheinbar sorglosen Umgang mit „Pathosformeln“, die über vergangene Bildmuster aufgerufen würden, die zudem „eine romantische Gestimmtheit simulieren, die an einsame Größe, stille Sehnsucht gemahnt.“ Insofern könnten diese Arbeiten nicht als anklagende Bilder gewertet werden. Im Gegenteil, was diese Bildentwürfe auslösten, sei, wie Schmidt-Wulffen im Anschluss an die Forschungen von Saul Friedländer zu diesem Thema betont, eine Ambivalenz zwischen Faszination und

³⁶ Ebd., 9–10.

³⁷ Brock 1998, Bazon Brock, Deutschlands Geisteshelden. Den Teufel mit dem Beezlebübchen austreiben. Systemverordnung als Therapie, in: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. 07.09.1997–11.01.1998, Berlin, Martin Gropius Bau (47. Berliner Festwochen), 364–370.

Unbehagen. Damit werde deutlich, dass die Bilder zwar auf Moral abhören, diese jedoch nicht symbolisch darstellen, sondern in Funktion setzen,

[...] weil zwischen Vernunftswissen und visueller Erfahrung ein Konflikt entsteht, der nur auf zwei Arten zu lösen ist. Entweder durch das Verantwortungsgefühl jedes einzelnen, der sein Verführtsein verantworten muss. Oder durch die Stornierung des moralischen Angebots, das ihm diese Bilder machen, indem der Maler samt seiner Kunst verurteilt wird.³⁸

In ihrer explizit dem Künstler gewidmeten Dissertation Anselm Kiefer, *Die Rückkehr des Mythos in der Kunst* von 1992 betont Cordula Meier, dass Anselm Kiefer nicht mit dem Mythos, sondern am Mythos arbeite. In diesem Sinn gehe es um die „Lesbarmachung des Verschütteten“ im Betrachter mit Hilfe von Motiven, Schrift und Material.³⁹ Hierin liege ein Potential zur „Sinnexplosion“, welche eine Palimpseststruktur aufweise:

Unter allen Schichten des Unbewussten und Materiellen (eines universellen Palimpsestes also) versucht Kiefer etwas freizulegen, freizuarbeiten, das verschüttet, aber immer anwesend ist. Dieses Etwas ist jener allumfassende (einst göttliche) Sinn, den Mythen, Geschichten und Kunstwerke seit Jahrhunderten zu treffen suchen.⁴⁰

Das Material übernimmt neben der Schrift und dem Motiv dabei eine wesentliche Aufgabe. Es setzt, so Meier in Anlehnung an Kiefer, „Bedeutung frei“.⁴¹ Sowohl das Material als auch das Thema und die Schrift erweisen sich demnach als Bedeutungsträger, die die Arbeit am Mythos erlauben und derart „dem Verlust geschichtlicher Wahrheit entgegen wirken“.⁴² Vor diesem Hintergrund betrachtet steht Kiefers Kunstschaffen im Sinn der „Posthistoire“ in einem „Raum nach der Geschichte“.⁴³ Erst die jüngsten Werke wie etwa *60 Millionen Erbsen* von 1991 aber auch die Arbeit *Zweistromland* von 1986-89 würden entsprechend dem veränderten Geschichtsbewusstsein seit den politischen Ereignissen in Osteuropa

³⁸ Schmidt-Wullfen 1987, 42–50, hier 46–47.

³⁹ Meier 1997, Cordula Meier, Anselm Kiefer, *Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Diss., Essen 1992, Essen, 20–24, hier 21. Vgl. ferner zur Idee der ‚Arbeit am Mythos‘ im Anschluss an Hans Blumenbergs gleichnamigen Beitrag von 1997, 47 ff.

⁴⁰ Ebd., 23. Vgl. ferner dazu zusammenfassend 221 ff.

⁴¹ Vgl. ebd., 87 ff.: „Materialität als „neues Palimpsest“ und ergänzend 158 ff.: „Malerei als Speichersystem“.

⁴² Ebd., 235–236, hier 236.

⁴³ Ebd., 237–241, hier 238.

und dem Golfkrieg (seit 1989) einen aktuellen historischen Bezug herstellen und derart sowohl den Künstler als auch den Rezipienten aus deren Außenposition zur Geschichte heraus holen und zu einem Subjekt der Geschichte machen.⁴⁴

Ging Cordula Meier noch davon aus, dass der Betrachter nur in wenigen exemplarischen Werken, die einen konkreten Bezug zur Gegenwart aufweisen, direkt angesprochen wird, stellt Cornelia Gockel in ihrer Dissertation von 1998, *Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, die unmittelbare Teilhabe des Betrachters am Mythos beziehungsweise an der Geschichte in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Bereits in der Kapitelüberschrift zum Thema wird dies deutlich: *Anselm Kiefer – Geschichte als Mythos. Vergewärtigung der Vergangenheit*.⁴⁵ Doch wie ist diese unmittelbare Teilhabe möglich? Als Antwort auf diese Frage verweist Gockel im Anschluss an die Thesen Brocks darauf, dass der Betrachter an diesem Prozess durch die Identifikation mit den Motiven teilhaben kann, sei es in Anlehnung an Caspar David Friedrich durch die Identifikation mit Rückenfiguren oder sei es durch die Identifikation mit „tiefen Ackerfurchen und zentralperspektivisch fluchtenden Linien seiner Räume.“⁴⁶ „Durch seine Malerei gelingt es ihm (Kiefer, M.S.), die Figur in der Gestalt des Betrachters vor seinem Bild zu fixieren.“ Derart werde Geschichte erfahrbar.⁴⁶ Auf die Frage, was von der Geschichte durch die „Fixierung vor dem Bild“ erfahrbar wird, verweist Gockel auf Erinnerungen und ergänzend eine Vielzahl von Assoziationen des Betrachters, für die das Werk eine Projektionsfläche bietet, beziehungsweise für die es eine Art Spiegel ist, in dem sich der Betrachter selbst wahrnehmen kann.⁴⁷

Geschichte ist für Kiefer keine lineare Abfolge in sich abgeschlossener Handlungen, sondern ein lebendiger Organismus, der, bedingt durch das eigene Rezeptionsverhalten, Veränderungen unterworfen ist. Er begreift Geschichte nicht als ein

⁴⁴ Ebd., 233–241.

⁴⁵ Gockel 1998 Cornelia Gockel, *Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, Diss. Wuppertal 1996, München.

⁴⁶ Ebd., 108.

⁴⁷ Ebd., 110–113 und ergänzend 116–117. Bereits zuvor 1991 äußerte sich Dieter Honisch in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung „Anselm Kiefer“ in der Nationalgalerie Berlin vom 10.03.–20.05.1991, in ähnlicher Weise, vgl. Honisch 1991, 9–14. Demnach verschaffen sich die Werke Kiefers durch ihre Größe und Materialität eine „unmittelbare Gegenwärtigkeit“. (10) Zugleich bestehe, nach Honisch, die Kunst Kiefers „aus der Welt der Dinge und der von ihnen ausgelösten Welt der Vorstellung, die er so gegenständlich bindet, daß der Betrachter im Sinne Humes über die Wahrnehmung und mit Hilfe von Assoziationen zu eigenen Erfahrungen kommt.“ (12) Voraussetzung dafür sei jedoch nach Honisch ein bestimmter Betrachter: „Kiefer bezieht sich mit seiner Kunst – man könnte sie darum im positiven Sinne eine bürgerliche nennen – auf einen Bildungshorizont, der Wissen oder Erinnerung voraussetzt.“ (9)

Stück Vergangenheit, sondern als im Unterbewußtsein des Menschen verankertes Wissen, in das eigene Erlebnisse und Erfahrungen einfließen. Er geht von kollektiven Erinnerungsbildern aus, die in der Kulturgeschichte mitgetragen werden. Vergangenheit, auch die jüngste deutsche, kann somit nicht bewältigt werden, sondern bleibt immer ein Teil der Gegenwart.⁴⁸

Vergleichbar mit dem Ansatz Gockels sieht die Hamburger Wissenschaftlerin Monika Wagner in *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* von 2001, in der sie auf eigene Forschungsergebnisse zu Kiefer aus den Jahren 1994 und 1996 zurückgreift⁴⁹, den direkten Bezug zum Betrachter ebenso in dessen Erinnerungsleistung und in dessen Vermögen mit Hilfe von Assoziationsketten am „kollektiven Gedächtnis“ teilzuhaben. Dieses Leistungsvermögen des Betrachters werde in den Arbeiten Kiefers durch die „unmittelbare Suggestionskraft“ der Materialien aufgerufen, von denen ein „Pathos des Authentischen“ ausgehe.⁵⁰ Erde und Sand⁵¹, Feuer und Asche⁵² im Werk Kiefers zeigen Qualitäten von Materialien auf, die nach Wagner im Sinn Walter Benjamins Konzept der Erinnerung unmittelbar an Geschichte anknüpfen. Eine Geschichte, die Wagner als die des Materials, auch die der Naturmaterialien ansieht, mittels derer nicht nur eine Aussage über Naturgeschichte, sondern auch über historische Bedingungen (Nutzungsgeschichte) und ergänzend über historische Ereignisse (z.B. Reisesouvenirs) einer Zeit getroffen werden könne. Diese im Material gespeicherten Qualitäten, seine Authentizität, die einer profanen Reliquie gleichkommt, vermögen Künstler für sich nutzbar zu machen.⁵³ Dieser Qualitäten bediene sich auch Anselm Kiefer, der mit seiner „Strategie der Unmittelbarkeit“ ermögliche, wie beispielsweise in der Werkgruppe *Waterloo* von 1982, ein konkretes historisches Ereignis über das Material Erde, das ihm hier als „Opfer und Zeuge“ dient, mit der

⁴⁸ Ebd., 112.

⁴⁹ Wagner 2001, Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München. Darin fasst die Autorin Forschungsergebnisse zu Kiefer zusammen, die wegweisend bereits 1994 und 1996 von ihr erarbeitet wurden. Vgl. hierzu: Wagner 1994, Monika Wagner, Sigrid Sigurdsson und Anselm Kiefer. *Das Gedächtnis als Material*, in: *Kunstforum International*, Bd. 127, Juli–September 1994, 151–153, und Wagner 1996, Monika Wagner, *Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer*, in: Birgit Erdle und Sigrid Weigel. *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln, 23–39.

⁵⁰ Wagner 2001, 126–127, hier 127: „[...] im Gedächtnis kollektiv Enthaltene, mehr oder weniger Verschüttete mit der Strategie unmittelbarer Suggestionskraft aufgerufen und dem Betrachter überantwortet.“

⁵¹ Ebd., 117–128.

⁵² Ebd., 241–245.

⁵³ Ebd., 109–110.

Gegenwart zu verbinden.⁵⁴ Denn es sei die „Gegenwärtigkeit des Materials“ mit deren Hilfe Kiefer die Unabgeschlossenheit der Geschichte suggeriere.⁵⁵

In der für das Frühwerk Kiefers grundlegenden Dissertation von Sabine Schütz 1999 zu Fragen des historisch-ikonographischen Bestands im Frühwerk Kiefers spielt die Untersuchung der Wahrnehmungsleistung nahezu keine Bedeutung. Das Phänomen der Faszination und Irritation wird von ihr insofern anerkannt als es inhaltlich-funktional als „künstlerische Methode“⁵⁶ beziehungsweise als „kunstkritischer Ansatz“⁵⁷ des Künstlers verstanden werden kann, mit denen dieser seine Aufgabe und Verantwortung innerhalb der Gesellschaft übernimmt:

[...] das zentrale Anliegen seiner Kunst wird deutlich, geht es doch darum, die individuelle Erfahrung sichtbar zu machen, die die Konfrontation mit der historischen Schuld der Deutschen für jeden einzelnen impliziert. Der subjektive, innere Konflikt wird, innerhalb des Kontexts Kunst, zum Objekt der öffentlichen Diskussion.⁵⁸

Im Kern ihrer Arbeit geht es Schütz jedoch nicht darum nachzuweisen, wie diese „künstlerische Methode“ von Kiefer wirksam werden kann, sondern darum, die motivgeschichtlichen Voraussetzungen im Werk dafür zu klären. Die Geschichte als Material im Frühwerk Anselm Kiefers, so auch der Untertitel ihrer Arbeit, steht im Vordergrund.⁵⁹ Derart arbeitet Schütz im Kapitel über die „Sprachlichkeit von Kiefers Kunst“ nicht die besondere ästhetische Verfassung der Werke heraus, sondern insbesondere die Bedeutung der Schrift, des Buchs und des Motivzusammenhangs, für deren Verständnis der Betrachter entsprechendes Vorwissen einbringen müsse.⁶⁰ Dieses Vorwissen aufzuarbeiten und

⁵⁴ Ebd., 118–127.

⁵⁵ Ebd., 118–127, hier 126.

⁵⁶ Schütz 1999, 351.

⁵⁷ Ebd., 39.

⁵⁸ Mit diesem Titel knüpft Schütz zudem an eine Äußerung Anselm Kiefers an, in der dieser nach Schütz sein „Denkmodell“ für sein Verfahren einer „künstlerischen (Re-) Konstruktion der Vergangenheit“ beschreibt. Vgl. ebd., 26: „Ich denke vertikal, und eine der Ebenen war der Faschismus. Doch ich sehe alle diese Schichten. Ich erzähle in meinen Bildern Geschichten, um zu zeigen, was hinter der Geschichte ist. Ich mache ein Loch und gehe hindurch.“ Geschichte ist, mit Kiefers eigenen Worten, wie ein „Stoffwechsel“; „sie ist für mich die brennende Kohle, sie ist wie ein Material.“

⁵⁹ Vgl. hierzu ebd. das Kapitel „Unbewältigte Vergangenheit – Anselm Kiefers historischer Ansatz“. 23–26, hier 25

⁶⁰ Ebd., Kapitel 3, Zur Sprachlichkeit von Kiefers Kunst, 43–59, hier 53: „Über die Kontextabhängigkeit und Kommunikationsbedürftigkeit von Kiefers Werken und demzufolge über die Notwendigkeit von außen herangetragenem deutungstechnischer Hilfsmittel bestand schon früh weitgehende Einigkeit.“

damit zugleich einen Beitrag zum Verständnis Kiefers und seiner Zielsetzung zu leisten, steht in den nachfolgenden Kapiteln im Vordergrund. Damit soll zugleich ein Beitrag dazu geleistet werden, das Frühwerk, mit Brock und nachfolgend Harald Kimpel, als „subversive Affirmation“ zu begreifen. Das heißt, mit seinen Arbeiten zielt Kiefer nicht, wie bereits herausgestellt, auf „die unterwerfende Anerkennung“ des Betrachters, sondern so Schütz mit Brock, darauf, den Betrachter zum Nachdenken der eigenen Position anzuregen, in dem Sinn: „daß hier faschistoide Gesten und (deutsch) nationale Symbole nur scheinbar affirmativ, vielmehr als bewußt kalkulierte Provokation eingesetzt werden.“⁶¹

In mehreren Beiträgen hat sich die Amerikanerin Lisa Saltzman seit 1994 mit Anselm Kiefer beschäftigt, 1994 und 1999 und zuletzt 2001.⁶² Nach ihr überführt Kiefer „Geschichte“ in „pure Abstraktion“, statt sie konkret darzustellen. Die starke ästhetische Wirkungsweise werde durch den Künstler – entgegen der scheinbar wiedererkennbaren Motive – aufgezeigt und in Hinsicht auf ihre Möglichkeiten hinterfragt. Laut Saltzman gelingt es Kiefer derart, wie sie am Beispiel *Sulamith* (1983) hervorhebt, weniger einen Ort der Trauer und der Erinnerung, als einen der Melancholie zu schaffen, einen Ort „where the remains of history give way to ashen remainder.“⁶³

Es sind weniger affirmativ oder ästhetisch wirksame Momente von denen Christina Fenne in ihrer Dissertation *Anselm Kiefer – Historienbilder nach Auschwitz* von 1999 ausgeht, als reflexive.⁶⁴ Durch ein „Verfahren des Verweissens“, so die Autorin, werde zu einer Vergangenheitsbewältigung nach Auschwitz angeregt. Möglich werde diese durch den ‚Sinn als Widersinn‘, der sich in den Bildwerken äußere, wie sie im Anschluss an den Historiker Jörn Rüsen herausstellt. Dieser veranlasse den Betrachter, „die eigene aktive Arbeit am geschichtlichen Material“ anzugehen.⁶⁵ Der Betrachter gewinnt hier insofern an Bedeutung, dass die Sinnkrise nach Auschwitz ihm „die Chance einräumt, angesichts dieser offenen Negation Ansätze einer mentalen (Hervorhebung M.S.) Überwindung

⁶¹ Ebd., 147.

⁶² Saltzman 1994, Lisa Saltzman, *Art after Auschwitz: Anselm Kiefer and the possibilities of representation*, Diss. Harvard University, Cambridge und die 1999, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge, sowie die 2001, *Lost in Translation – Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, hg. v. Barbie Zelizer, New Brunswick, New Jersey, 74–88.

⁶³ Saltzman 2001, 85.

⁶⁴ Fenne 1999, Christina Fenne, *Anselm Kiefer – Historienmalerei nach Auschwitz*, Diss. Witten/Herdecke, Witten/Herdecke, Kapitel 1.4. Faszinierender Faschismus, 154–159.

⁶⁵ Ebd., 93. Zu Jörn Rüsen, vgl. ders. 1997, *Was heißt: Sinn der Geschichte? (Mit einem Ausblick auf Vernunft und Widersinn)*, in: *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, hg. v. Klaus Müller und Jörn Rüsen, Hamburg, 17–47.

dieser Krise im Sinne einer eigenen positiven Sinnstiftungsleistung aufzufinden.“⁶⁶ So verweisen die Materialien und Motive auf einen Sinn, der sich, so Fenne, als ambivalent, mehrdeutig und paradox ausweist.⁶⁷ Dazu tragen auch die Wahrnehmungsprozesse bei, zu denen die Bildstruktur Kiefers anrege. So werde der Blick des Betrachters etwa in Maikäfer Flieg von 1974, in einem bestimmten Rhythmus, den die Autorin als „fast kubistisch“ beschreibt, erst zum Horizont und dann wieder zurück reflektiert. Diese rhythmischen Bewegungen veranlassen, die tief fluchtenden Räume als „klastrophobische Erinnerungsräume“ zu werten.⁶⁸

In diesen Verfahren des Verweisens gehe es Kiefer jedoch nicht darum, „ein kollektives Einvernehmen“ herzustellen, sondern vielmehr um „eine öffentliche Debatte, um somit gelebte Erinnerung zu initiieren“ und im Betrachter wachzurufen.⁶⁹ Erinnern ermöglicht hier einen „narrativen Brückenschlag“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Diese Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Erzählen oder wie hier im Erinnern charakterisiert Geschichte.⁷⁰ Dieser Brückenschlag geschieht bei Kiefer, wie die Autorin herausstellt, durch ein „Konzept der Verneinung oder des Anderen“, indem mit Bezug zur Ausgangsthese Sinn als Widersinn erkennbar wird:

Kiefer erschafft demgemäß mit seinen Darstellungen der Geschichte eine Historienmalerei, die, indem sie den Sinn des Daseins in negativer Form vergegenwärtigt, selbst-reflexiv und kritisch agiert. Es ist eine Historienmalerei, die Geschichte nicht als ein verbindliches, objektives Lehrstück vorführt, sondern als eine Sammlung von Spuren, die sich wie die Malerei selbst in beständigem Wandel der fortdauernden Deutung und Interpretation unterziehen muß. Es ist eine Historienmalerei, die den Betrachter zu sich selbst zurückführt und zur Verantwortung ruft, sie ist ein Material, das zur Bewusstseinsfindung verhelfen soll.⁷¹

⁶⁶ Fenne 1999, Einleitung, 9–15, hier 15.

⁶⁷ Ebd., Kapitel IV: Die Rückführung des Mythos und die Dekonstruktion der Geschichte – Historienmalerei als Spurensicherung, 78–113, hier 100.

⁶⁸ Ebd., Kapitel 2.4. Die Rolle des Betrachters und 2.4.1. Bild-Räume, 93–96, hier 96.

⁶⁹ Ebd., 95.

⁷⁰ Ebd., 49 ff., Kapitel II: Die Frage nach der Möglichkeit von Historienmalerei – der geschichtstheoretische Ansatz.

⁷¹ Ebd., 195.

Hans Dickel knüpft in seinem Aufsatz von 2003 *Anselm Kiefers „Märkischer Sand“ (1982): Landschaft als dunkles Erinnerungsfeld* an dieses Konzept der Erinnerung an.⁷² Auch für ihn bilden die künstlerischen Verfahren Kiefers die Grundlage dafür, dass hier eine neue Sicht auf Geschichte geworfen wird. In der Weise, dass durch ein historisches Foto der Mark Brandenburg mit den entsprechend vermerkten Ortsnamen und dem darüber gelegten Sand „Geschichte und Gegenwart in ihrer Wertrelation zueinander geprüft“ werden.⁷³ Ihr Verhältnis zueinander lässt sich, vergleichbar mit Fenne und im Anschluss an Lyotard als postmoderner Ausdruck werten. Es „entstehen Historien- und Landschaftsbilder, die im Sinne Lyotards auf einen undarstellbaren Inhalt zielen. Mit dieser künstlerischen Qualität korrespondiert eine neue Sicht auf die Geschichte.“⁷⁴

Indirekt an Saltzman anschließend, verweist auch die amerikanische Forscherin Huftalen ausdrücklich auf die faszinierende Wirkung der Bildwerke Anselm Kiefers. Die Frage jedoch, wie diese ausgelöst wird, spielt in ihrer Untersuchung keine Rolle. Diese Wirkung, die Huftalen als „The Beauty of Self“ herausstellt, so auch der Titel ihrer Arbeit, sei wesentlich dafür, um Fragen nach der Realität der deutschen Geschichte und ihres Bezugs zur Gegenwart zu stellen:

I am sure one can lose themselves in the rural lands of Germany, but it is Kiefer we need to elevate us to this position, to question the reality or history and its relation to the present he is trying to acquire. This is worked through what has become the beautiful [...].⁷⁵

⁷² Dickel 2003, Hans Dickel, Anselm Kiefers „Märkischer Sand“ (1982): Landschaft als dunkles Erinnerungsfeld, in: Preußen, Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan, Berlin, 365–372.

⁷³ Ebd., 369.

⁷⁴ Ebd., 370.

⁷⁵ Huftalen 2004, Alison L. Huftalen, The beauty of self: the art of Anselm Kiefer, in: *Art criticism*, 19, 66–78, hier 77.

2 Zur Theorie der Bilderfahrung in Kunstwissenschaft und Philosophie

In Kunstwissenschaft und Philosophie werden die Fragen nach dem Bild beziehungsweise danach, wie wir Bilder wahrnehmen und verstehen, schon immer gestellt. In jüngerer Zeit gewannen diese jedoch an zusätzlicher Brisanz durch die Flut an Bildern, die uns nicht nur über die Printmedien, das Fernsehen, die Videotechnik und im Kino begegnen, sondern die uns verstärkt durch die intensive Nutzung von Digitalkameras, von DVD-Abspielgeräten und schließlich das Internet regelrecht bestürmen, sodass inzwischen von einem pictural und iconic turn beziehungsweise aesthetic turn gesprochen wird. Dennoch, von der Ausbildung einer eigenen Disziplin lässt sich aufgrund der Heterogenität der Fragen und beteiligten Fächer und der entsprechenden Vielfalt an Veröffentlichungen und Tagungen zum Thema nicht sprechen, auch wenn der Begriff Bildwissenschaft, der sich seit Mitte der 90er Jahre etabliert hat, diesen Eindruck vermittelt.⁷⁶ Wesentlich für die hier aufgeworfenen Fragen sind innerhalb des weiten Spektrums daher weniger diejenigen Positionen, die das Bild in die Nähe von sprachlichen Zeichen rücken, sondern vielmehr diejenigen, die ihm eine Eigenständigkeit gegenüber dem Sprachlichen zusprechen, sodass in der Diskussion verstärkt die Rolle der Wahrnehmung in den Fokus rückt. Diesen Positionen soll sowohl in den jüngeren bildwissenschaftlichen als auch in den ihnen vorausgehenden wahrnehmungsphilosophischen Betrachtungen nachgespürt werden.⁷⁷ Als bemerkenswert erweist es sich dabei, dass sich gerade die bildwissenschaftlichen Forschungen mit dem Fokus auf wahrnehmungstheoretische Fragen als eine Fortsetzung der Formalen Ästhetik innerhalb der Kunstwissenschaften verstehen lassen.

⁷⁶ Vgl. zu einer ersten Begriffsdefinition unter dem Stichwort *Bildwissenschaft* Bredekamp 2003, Horst Bredekamp, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart.

⁷⁷ Vgl. zu den jüngeren bildwissenschaftlichen Untersuchungen einleitend: Sachs-Hombach/Schürmann 2005, Klaus Sachs-Hombach und Eva Schürmann, Philosophie, in: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt a.M., 109–123, sowie Seel 2003, Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M. und Wiesing 2005, Lambert Wiesing, Artificielle Präsenz, Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a.M. 2005, 17–80. Eine erste Zusammenfassung zum Stand der Forschung dazu von mir findet sich in: Sauer 2008. Zusammenfassend zu den älteren wahrnehmungsphilosophisch orientierten Forschungen vgl. Scheer 1997, Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt. Vgl. ergänzend zu einer ersten Zusammenfassung von Texten innerhalb der Wahrnehmungsphilosophie Wiesing 2002, Lambert Wiesing, Philosophie der Wahrnehmung, Modelle und Reflexionen, Frankfurt a.M.

2.1 Formale Ästhetik und Bildwissenschaften

Die Frage danach, wie wir Bilder verstehen beziehungsweise wahrnehmen, war schon immer Thema innerhalb der Kunstgeschichte seit ihrer Etablierung im 19. Jahrhundert und ist es bis heute. Konkret zeigt sich dieses Interesse in der lebhaft geführten Diskussion über den Zusammenhang von Form und Inhalt. Formästhetische, an der Wahrnehmung anknüpfende Forschungen, treffen dabei immer wieder recht unversöhnlich auf am Inhalt beziehungsweise am historisch-kulturell geprägten Kontext orientierte ikonologische Untersuchungen. Die Fokussierung auf Meisterwerke der Kunst und das Unverständnis gegenüber der Entwicklung hin zur abstrakten Kunst sowie die Ausklammerung der Neuen Medien entzog mehr oder weniger beiden Methoden den Boden. Mit dem Ausruf des „Verlusts der Mitte“ der Kunst im 19. und 20. Jahrhunderts durch Hans Sedlmayr 1948 auf Seiten der Formalen Ästhetik⁷⁸ und der parallelen Ausgrenzung der Moderne in der Lehre bis in die 80er Jahre hinein, setzte eine Ausdifferenzierung von Bild- und Medienwissenschaften beziehungsweise Visual Cultural Studies einerseits und Kunstgeschichte andererseits ein.⁷⁹ Ein Fazit, das sich letztlich dem Befund der Bonner Kunsthistorikerin Regine Prange zur Entwicklungsgeschichte des Fachs von 2004 anschließt.⁸⁰

So hat die Formale Ästhetik, entgegen ihrem Ansatz, ihre ursprünglichen wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen verloren. Dass diese jedoch den Kern der Formalen Ästhetik betreffen, hat bezeichnender Weise kein Kunsthistoriker, sondern der Philosoph und Phänomenologe Lambert Wiesing 1997 herausgearbeitet, in einer Schrift, die in zweiter Auflage 2008 erschien: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*.⁸¹ Das Interesse der Phänomenologie an der Formalen Ästhetik begründet sich damit, dass die gesamte Bewegung, wie es Wiesing herausstellt, letztlich genuin phänomeno-

⁷⁸ Vgl. zu den Protagonisten der Formalen Ästhetik beziehungsweise zum Anteil Hans Sedlmayrs innerhalb der Tradition Bauer 1988 [1985], Hermann Bauer, Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting et al., Berlin, 158–162, sowie ergänzend, Sedlmayr 1985 [1948], Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a.M., Berlin, Wien.

⁷⁹ Vgl. zur Entwicklungsgeschichte und zur Einführung in die Visual Cultural Studies, Schade/Wenk 2011, Sigrid Schade und Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur, Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld [Studien zur visuellen Kultur, Bd. 8], Bielefeld, hier insb. Kapitel II, 35–63.

⁸⁰ Vgl. hierzu die einleitenden Worte der Autorin im Vorwort, in: Prange 2004, Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004, 9–10.

⁸¹ Wiesing 2008 [1997], Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Frankfurt., 9–24.

I Forschungsstand

logische Bild- und Kunstanalysen einleitete. Denn es sind wahrnehmbare Eigenschaften von ästhetischen Objekten und nicht in sie hineinprojizierte philosophische Theorien, die die Grundlage der Formalen Ästhetik bilden und sich insofern „gegen die spekulative Ästhetik“ wenden und von daher von besonderem Interesse für eine phänomenologische Analyse werden.⁸²

So eröffnete sich bereits zu Beginn der Forschungen in diesem Feld ein Ansatz, in dem das Wie (Form) als wesentlich für das Was (Inhalt) angesehen wurde.⁸³ Demnach sind es formale Entscheidungen, sei es, wie mit Bezug auf die Malerei, ob in Tempera-, Öl-, Acryl- oder Aquarellfarben gearbeitet und diese mit Pinsel oder Spachtel mal mehr oder weniger pastos oder transparent, vertrieben oder flächig, linear oder vereinzelt auf Leinwand, Papier, Wände oder andere Träger aufgetragen werden und mit ihnen entsprechend eine je spezifische Spur hinterlassen wird, die als wesentlich für die Aussage der Werke angesehen werden. Die Dominanz inhaltlich-ikonologisch orientierter Untersuchungsrichtungen, aber auch der Widerstand gegenüber der Formalen Ästhetik und ihren letztlich ungeklärten wahrnehmungstheoretischen Voraussetzungen – verwiesen sei hier insbesondere auf die kritische und einflussreiche Schrift Ernst H. Gombrichs, *Art and Illusion*, 1959⁸⁴ – bewirkten schließlich, dass in der als Einführung in die Methoden des Fachs zu verstehenden Schrift *Kunstgeschichte. Eine Einführung* von 1985 der aus der Sedlmayr-Schule hervorgegangene Münchner Kunsthistoriker Hermann Bauer sich fast kleinlaut zu den formanalytischen und formgeschichtlich orientierten Methoden des Fachs äußerte. Als Minimalkonsenz möchte dieser festhalten, dass den formalen Entscheidungen, die die Wahl des Materials und der Technik sowie die Gestaltungsweise, aber auch den jeweiligen Standort des Werks betreffen, zumindest ein Mitteilungscharakter unterstellt werden kann. Mitteilung, so Bauer, existiere nur in einer bestimmten Form, nicht ohne sie.⁸⁵

Dass die enge Verbindung der formalen Logik mit der Wahrnehmung bis heute in der Kunstgeschichte nicht rezipiert wird, zeigt sich schließlich auch in

⁸² Ebd., 9–24, hier 14–15.

⁸³ Vgl. zur Sammlung von Originaltexten im Kontext der Formalen Ästhetik die Internetplattform mit Archiv: Formesth: Formalisme esthétique en Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: <http://formesth.com/index.php> (17.12.2017).

⁸⁴ Gombrich 1967 [1959], Ernst Hans Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln, Engl. original: *Art and Illusion*, New York, 1959. Vgl. hierzu ergänzend die jüngste Zusammenfassung zur Geschichte der Wiener Schulen der Formalen Ästhetik und darin die Auseinandersetzung mit der Kritik Gombrichs an ihr von Clausberg 2011, Karl Clausberg, „Wiener Schulen“ im Rückblick. Eine kurze Geschichte der Kunst-, Natur- und Neurowissenschaft, in: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, hg. v. Elke Bisanz, Bielefeld, 21–68, zur Kritik Gombrichs vgl. 54–57. ⁸⁵ Bauer 1988 [1985], 151–168, hier 158.

der Abhandlung von Regine Prange. Trotz des vielversprechenden Titels *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft* wird bei der Besprechung der formanalytischen und formgeschichtlichen Ansätze dieser Zusammenhang nicht aufgegriffen. Und es ist gerade diese Leerstelle, die, so lässt sich allgemein beobachten, den Blick für das kontinuierliche Fortwirken der Formalen Ästhetik auch in der Kunstgeschichte, vor allem aber in den phänomenologisch und wahrnehmungstheoretisch orientierten Bildwissenschaften bis heute verhindert. Die Autorin stellt heraus, dass auch die Formanalyse durch die Hinwendung beziehungsweise „Erneuerung der romantischen Genie-Ästhetik“ seit den 20er Jahren ihre Bedeutung für das Fach verloren habe.⁸⁶

Dem entgegen vermag insbesondere die Einsicht in die Zusammenhänge von Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen eröffnen, dass das Fach als historische Wissenschaft gerade aus dieser Perspektive bestätigt werden kann. Grundlage dafür bildet die hier vertretene Annahme, die in Übereinstimmung mit der zusammenfassenden Betrachtung Hermann Bauers steht, dass es jeweils der Künstler beziehungsweise die Künstlerin ist, die bereits mit der formalen und nicht erst der inhaltlichen Anlage des Werks eine Aussage macht. Eine Aussage, die insofern immer schon durch die Person historisch-kulturell geprägt ist. Es ist letztlich das Bedürfnis, sich dieser Subjektivität zu entziehen, die das Aufkommen des Geniegedankens, auf den Prange abhebt, beförderte, wie sich im Zusammenhang mit den Theorien Kants aufzeigen lässt. Denn nur das Genie vermag unabhängig von der Subjektivität des Einzelnen und den von diesem verfolgten Zwecken, an das „Sittlich-Gute“ anzuschließen.⁸⁷ Ferner lässt sich auch der Weg in die Abstraktion neu beurteilen. Nur scheinbar, so lässt sich aufzeigen, wird mit dem Verlust der Motive eine Auflösung des Fachs als historische Wissenschaft eingeleitet – auch wenn dieser Prozess, wie es auch Prange betont, mit diesem Befund tatsächlich initiiert wird. Denn genau besehen gewinnen die gewählten bildnerischen Mittel mit dem Aufkommen der Moderne „nur“ eine größere Freiheit gegenüber möglichen Inhalten. Diese Freiheit lenkt dann das Augenmerk auf die bildnerischen Mittel selbst und ihre Bedeutung für die Inhalte sowie auf den Künstler, der diese setzt, und den Betrachter, der diese sieht. So ist es gerade der Abstraktionsprozess, der in der Geschichte der Kunst rückblickend zu der Frage veranlasst, wie und warum es überhaupt möglich ist, über die Form Inhalte darzustellen.⁸⁸

⁸⁶ Prange 2004, 174–215, hier 214–215 Vgl. ergänzend die kritische Besprechung dazu von Henrik Karge, der u.a. ebenfalls auf das Fehlen der Bezüge zur „Einfühlungsästhetik, der Wahrnehmungspsychologie und der Lebensphilosophie“ hinweist in: Sehepunkte, Rezensionjournal für Geschichtswissenschaften, Ausgabe 7 (2007), Nr. 5, <http://www.sehepunkte.de/2007/05/8083.html> (17.12.2017).

⁸⁷ Vgl. zur Diskussion um die Auffassung Kants weiterführend Kapitel 2.2.2.

⁸⁸ Vgl. hierzu meine Untersuchung zur Genese der Abstraktion, in Sauer 2014 [1999/2000].

Doch nur wenn das, was der Künstler geschaffen hat, für den Betrachter nach wie vor verständlich ist, wie bereits historisch-ikonologische Untersuchungen mit Blick auf die Inhalte nahelegen, macht es Sinn, dieser erweiterten Fragestellung nachzugehen. Erst vor dem Hintergrund der Annahme, dass Gestaltungsweisen und Wahrnehmungsweisen zusammenhängen, stellt sich weiterführend dann sowohl die Frage nach der künstlerischen Tätigkeit und der Möglichkeit, diese für bestimmte Zwecke einzusetzen als auch die Frage nach der Tätigkeit des Rezipienten, das heißt, wie von diesem das Geschaffene wahrgenommen und verstanden werden kann. Sowohl für das Schaffen von Bildgestaltungen als auch für das Verstehen derselben sind demnach nicht nur kulturelles und historisches Wissen vorauszusetzen, sondern auch universelle Wahrnehmungsprinzipien. Mit dem Aufgreifen dieses Untersuchungsfeldes steht das Fach Kunstgeschichte insofern, wie hier vorgeschlagen, nicht an seinem Ende, sondern erweitert seine bereits eingeführten Methoden und Blickwinkel. Denn es ist weniger der Inhalt der Werke selbst als vielmehr deren formale Grundlegung, die als vorrangige Voraussetzung sowohl für die künstlerische Gestaltung als auch deren Wahrnehmung anzusehen ist. Bemerkenswert wird diese Verbindung dann, wenn, wie hier bereits aufgezeigt, über dieses gemeinsame Verbindungsglied nicht nur Inhalte vermittelt, sondern darüber hinaus dem Betrachter eine je spezifische Sichtweise im Sinn einer eigenen Auffassungsweise von etwas vermittelt wird. Eine Sichtweise, die so anscheinend auch verstanden wird. Die Lust und Unlust, worauf bereits Kant aufmerksam machte, und weiterführend die Ablehnung und der Zuspruch, die damit zusammenhängen, weisen darüber hinaus auf viel mehr hin als „nur“ ein Verstehen; das Empfinden spielt dabei wohl ebenfalls eine wichtige Rolle, worauf bereits Döring hinwies.⁸⁹ Doch wie lässt sich das mit der angenommenen Analogie der Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen verbinden?

Hierzu gilt es nochmals konkret an die Protagonisten der Formalen Ästhetik anzuschließen, deren wahrnehmungstheoretisch orientierte Positionen insbesondere Lambert Wiesing herausarbeitete. Wiesings Ausführungen machen deutlich, dass bereits mit Johann Friedrich Herbart und der ersten systematischen Zusammenfassung durch Robert Zimmermanns Schrift von 1854 *Die spekulative Ästhetik und ihre Kritik* die formale Logik als grundlegend für die Ästhetik bestimmt werden kann.⁹⁰ Nachfolgend sei es zunächst Alois Riegl 1901⁹¹ gewesen, der mit der Unterscheidung von „optisch“ und „haptisch“ ein deskriptives Modell entwickelte

⁸⁹ Vgl. hierzu das Vorwort und die Einleitung, sowie Döring 2010.

⁹⁰ Wiesing 2008 [1997], S. 27 ff., Hier 34–35.

⁹¹ Riegl 1901, Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, 2 Bde, Wien 1901 und 1923: UB Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901> (08.12.2017).

und damit den Stilbegriff vom Schönheitsideal löste. Die jeweiligen Darstellungsweisen entsprechen, nach Riegl, eher einem fernsichtig-optischen Sehen oder einem nahsichtig-taktischen (haptischen) Sehen und weisen so gesehen auf ein Bestreben des Künstlers beziehungsweise seiner Zeit hin: auf deren „Kunstwollen“, sich in der einen oder anderen Weise ausdrücken zu wollen.⁹² Weiterführend sei es insbesondere Heinrich Wölfflin gewesen, der mit seiner für das Fach prägenden Schrift *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915⁹³ explizit darauf abhob, dass zwischen der Wahrnehmung und Gestaltung eine Analogie bestehen müsse, da ansonsten nicht von einer spezifischen Erscheinungsweise auf einen Inhalt im Sinne von je spezifischen „Anschauungsformen von Welt“ geschlossen werden könne. Damit veränderte Wölfflin das Selbstverständnis der Formalen Ästhetik grundlegend, indem er mit seinem Ansatz den Unterschied zwischen Darstellungsformen und Anschauungsformen auflöste und damit auf die Analogie von beiden aufmerksam machte:

Die formale Ästhetik tritt in den Dienst der Aisthetik, da Wölfflin das Bild verwendet um die Wahrnehmung zu erforschen. Die Oberfläche des Bildes lässt Strukturzusammenhänge sichtbar werden, die auch als Prinzipien des Sehens aufgefasst werden können. [...] Gerade die dezidierte Betrachtung der Form kann zeigen, daß die Form eines Bildes nicht nur eine bloß ornamentale Struktur ist. Das Bild erlaubt dem Menschen aufgrund seiner Formen, einen Aspekt seiner Anschauungen zu erfassen, der unabhängig von dem angeschauten Gegenstand ist, weil er gänzlich Zustand ist. Die Relation zwischen dem Sichtbarmachen von Bildern und dem Sichtbarwerden in Anschauungen ist damit das neue Thema der formalen Ästhetik.⁹⁴

Als einer der wenigen und zugleich bedeutendsten Vertreter der auf Wölfflin folgenden Generationen an Kunsthistorikern, die zwar für die Fragestellung Wiesings nicht weiter von Bedeutung sind, jedoch explizit an die wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen der Formalen Ästhetik nach 1945 anschließen, kann

⁹² Vgl. zu Riegl, Wiesing 2008 [1997], 55–167. Insbesondere am Begriff des Kunstwollens entzündete sich die Kritik Gombrichs, wie Clausberg 2011, 52–57, deutlich macht. Diese Annahme sei nach Gombrich ein „kulturphysiognomischer Trugschluss“ und grenzt davon seinen eigenen Ansatz ab, indem er von „bildlichen Schemata“ (Gestalttheorie) ausgehe, die vorhanden sein müssen und zu immer neuen Darstellungsexperimenten Anlass geben.

⁹³ Wölfflin 1923 [1915], Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 6. Aufl., München.

⁹⁴ Wiesing 2008 [1997], 9 ff., hier 18 und ergänzend zu Wölfflin 1923 [1915], 55–167.

im deutschsprachigen Raum der Bochumer Kunsthistoriker Max Imdahl angesehen werden. Bereits in seiner frühen Schrift von 1963 zu *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate* arbeitet Imdahl seinen Ansatz heraus.⁹⁵ Es ist die vernachlässigte moderne Kunst, die für ihn zum Ansatzpunkt wird. So zeigt er mit der Analyse der Werke der Künstler Hans von Marées und Paul Cézanne auf, inwiefern an der Wende des 19. Jahrhunderts ein neues Bildsehen eingefordert werde. Anschaulich statt motivisch, das heißt durch das Nachvollziehen der vom Künstler angelegten Formen, werde das „Arkadische“ sowohl in der Komposition der Hesperiden Marées als auch in der der *Großen Badenden* von Cézanne deutlich. Von beiden Künstlern werde, wie Imdahl im Anschluss an die Theoretiker der Formalen Ästhetik Konrad Fiedler, Alois Riegl und Adolf Hildebrand formuliert, ein „subjektiv optischer Eindruck“ in einen „objektiv taktischen“ umgesetzt. Hierin spiegele sich eine komplexe Naturdarstellung wieder, eine „Art Dingwerdung des Erscheinenden“.⁹⁶ Anschaulich, so Imdahl, wird in ihren Werken die „Sinnstruktur“ deutlich. Diesen Ansatz, der später in differenzierter Form als *Ikonik* in die Kunstgeschichte eingeht⁹⁷, vertieft Imdahl in entscheidender Weise in dem Aufsatz *Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen* von 1974. Darin entwickelt dieser eine eigene Vorstellung von dem, wie das Sehen zu differenzieren sei, indem er zwischen einem *sehenden Sehen* und einem *wiedererkennenden Gegenstandssehen* unterscheidet. In dem einen, zur Gewohnheit gewordenen wiedererkennenden Sehen werde das vorgefasste Konzept des Gegenstandes optisch eingelöst, während in dem anderen, dem sehenden Sehen, die ungefilterte Flut der visuellen Eindrücke erfahren werde. Beide Sehweisen sind im Betrachter wirksam, jedoch unterschiedlich gewichtet, wobei das sehende Sehen normalerweise dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet sei.⁹⁸ Diese Dominanz des wiedererkennenden Sehens gegenüber dem sehenden Sehen entspricht nach Imdahl der Bildform der mimetischen, idealistischen oder realistischen Malerei, wie sie bis zum 19.

⁹⁵ Imdahl 1963, Max Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, hg. v. Joachim Schrimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963, Bonn, 142–225. Vgl. zur Ausarbeitung seines Ansatzes ergänzend: Sauer 2014 [1999/2000], 54–62.

⁹⁶ Ebd., 193.

⁹⁷ Vgl. hierzu Imdahls programmatischste Schrift, in der dieser seine Theorie der Anschauung zusammenfassend darstellt und in Abgrenzung zur Ikonologie *Ikonik* nennt. Vgl. hierzu Imdahl 1979, Max Imdahl, Giotto, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, München.

⁹⁸ Imdahl 1974, Max Imdahl, Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, Köln, in: Wallraff-Richards-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln, 325–365, 325. Vgl. ergänzend die Schriftensammlung Imdahl 1996, Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Bd. 3, Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingeleitet v. Gottfried Boehm, mit einem Beitrag v. Hans Robert Jauf, Frankfurt a.M.

Jahrhundert dominierte. An der Wende zum 20. Jahrhundert ändert sich dieses Verhältnis zugunsten des sehenden Sehens. Dass gerade das sehende Sehen sich an der Gestaltung selbst orientiert, ist dabei wesentlich. Aus diesem Sehen heraus konstituiert sich der Gegenstand oder eben nicht mehr, wie in der gegenstandslosen Malerei.⁹⁹ Als einer der ersten betont so bereits Imdahl ausdrücklich, im Sinne der hier verfolgten Annahme, dass das Sehen etwas hervorbringe, was in der Gestaltung liegt. Das Sehen ist demnach kein reines Mittel zum Zweck. In ihm liege im Gegenteil eine eigene Erkenntnisleistung. In diesem Sinn schließt Imdahl sehr konkret an Konrad Fiedler an, wobei Fiedler die gegenstandslose Malerei noch nicht kannte, und grenzt sich damit deutlich von den durch die impressionistische Malerei beeinflussten Theorien des Engländers John Ruskin und des Franzosen Jules Laforgue ab. Eine Unschuld des Auges „the innocence of the eye“ (Ruskin), anzunehmen oder das Bild „nur“ den physiologischen Gesetzen des Farbsehens unterzuordnen (Laforgue), beidem kann sich Imdahl so gesehen nicht anschließen. Dem entgegen nicht nur mit Riegl von einem Kunstwollen, sondern von einer „kalkulierten Reaktion des Auges“ auszugehen, die von dem Künstler mit der Gestaltung vorgegeben wird, wie sie Imdahl 1987, ein Jahr vor seinem Tod, in seiner Spätschrift *Farbe. Kunsttheoretische Positionen in Frankreich* formuliert, erweist sich für die hier zu diskutierende Fragestellung nach der Wirkmacht von Bildern und weiterführend der Möglichkeit ihrer Instrumentalisierung als wesentlich. Ihr soll entsprechend im letzten Kapitel eigens nachgegangen werden.¹⁰⁰

Mit dem Kunstwissenschaftler und Philosophen Gottfried Boehm ist es einer der Protagonisten der Bildwissenschaften im deutschsprachigen Raum, der in den 90er Jahren den *iconic turn* einleitete, der unmittelbar an Max Imdahl und die wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen der Formalen Ästhetik anschließt. 1991 gibt dieser die gesammelten Schriften Konrad Fiedlers heraus und 1996 diejenigen Max Imdahls. 2006 gründet Boehm das Forschungszentrum *Eikones, Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder* in Basel. Mit dem Fokus auf die Wahrnehmung von Bildern beziehungsweise Kunst verweist Boehm 2008 in dem Tagungsband zur Eröffnung der Forschungseinrichtung – und das lässt sich als eine schlüssige Antwort auf Riegls Begriff des Kunstwollens ansehen – auf einen auf „Welthabe“ (Evidenz) ausgerichteten Willen (auch Begehren), der die Rezeption und damit den Auswertungsprozess des formal-relationalen Gefüges bestimmt. Von dem „ikonischen Ordnungsmuster“ angeregt, dränge der Bildeindruck zur

⁹⁹ Ebd., 330.

¹⁰⁰ Imdahl 1987, Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Positionen in Frankreich*, München. Vgl. hier entsprechend Kapitel III.1.1.

Evidenz. Die jeweilige Sicht, die sich dann einstelle, erlaube schließlich „hindurchzublicken – auf ihren unbestimmten Grund“.¹⁰¹

Derart stößt Boehm in den 90er Jahren mit dem *iconic turn* eine Entwicklung an, die parallel auch im amerikanischen Raum durch den Sozialkritiker und Kunsthistoriker William T. Mitchell aus Chicago befördert wurde, indem dieser parallel auf den *pictorial turn* abhebt.¹⁰² Doch während Mitchell grundlegend die anthropologische Bedingtheit von Bildern herausstellt, indem er sie als zweite Natur des Menschen kennzeichnet „a second nature composed of images“, in der die Bilder als Projektionen der Gesellschaft ihr „eigenes Wollen“ „a mind of their own“, artikulieren¹⁰³, verweist Boehm, an die Hermeneutik seines Lehrers Hans-Georg Gadamer anknüpfend, auf eine „Geschichte des Sehens“ wonach das Bild in jedem Jahrhundert anders etwas vom Grund, dem „Ur-Bild, der Grenze oder Spur“ vermittele.¹⁰⁴

Mit Blick auf die für diese Untersuchung entscheidende Frage, wie über die Bilder beziehungsweise über das Wahrnehmen der Bilder die angenommenen Inhalte erfasst werden, verweist Boehm bereits 1978 grundlegend auf die „Potentialität“, ein offenes Gefüge von Beziehungen und Kontrasten, das dem bildnerischen Werk zu Grunde liege und das „simultan“, im Vollzug der Anschauung wahrgenommen werden könne.¹⁰⁵ Dieser Vorgang wird von Boehm 1980 in einen erweiterten Zusammenhang gestellt und vergleichbar dem von Imdahl 1974 geprägten Begriffspaar als ein Prozess beschrieben, in dem faktische beziehungsweise sukzessive erfolgende (wiedererkennendes Sehen) und dynamische

¹⁰¹ Boehm 2008, hier 36. Vgl. ergänzend die von mir verfasste Rezension zur Tagung, Sauer 2006a und zum Tagungsband, in dem die Anbindung zur Formalen Ästhetik herausgearbeitet wird: Sauer 2010b.

¹⁰² Mitchell 1994, William T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago/London und weiterführend ders. 2005, *What do pictures want? The lives and loves of images Chicago*. Vgl. hierzu auch die Rezensionen v. Schürmann 2006, Eva Schürmann, *Was will Bildwissenschaft?* in: *IMAGE 4*, 7/2006, 113–126: http://www.bildwissenschaft.org/own/journal/upload/bookreview/eU7bpoPX9k_buch_image4.pdf#page=79 (08.12.2017) und v. Christiane Kruse in: *ArtHist.net*, <https://arthist.net/reviews/158> (08.12.2017).

¹⁰³ Mitchell 2005, 105. Vor dem Hintergrund der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Bildern hat nach Wiesing (2005, 17–18) der anthropologische Ansatz (18–25) neben dem semiotischen (26–29) und wahrnehmungstheoretischen (30–33) einen eigenen Status.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu zunächst Boehm 1985 [1978], Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hg. v. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt a.M., 444–471, sowie weiterführend ders. 1992, Gottfried Boehm, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, hg. v. Günter Figal und Enno Rudolph, Heft 1, 50–67 und die von Boehm herausgegebene *Anthologie: Was ist ein Bild?*, München. *Zu einer Geschichte des Sehens, wie sie Boehm entwickelte*, vgl. ergänzend zusammenfassend: Sauer 2014 [1999/2000], 62–76.

¹⁰⁵ Boehm 1985 [1978], 465–466.

beziehungsweise simultane Wahrnehmungsleistungen (sehendes Sehen) aufeinander treffen.¹⁰⁶ Aus der „ikonischen Differenz“ dieser Wahrnehmungsprozesse erschließt sich dem Betrachter das „ikonisch Dichte“, der Grund des Bildes, niemals ganz (ikonischer Rest), jedoch in der Weise, dass „sich im gleichen Maße Sinn präsentiert, wie sie (die ikonische Differenz, MS) ihn zurückhält, verstummen lässt.“¹⁰⁷ In einer seiner jüngeren Schriften *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes* von 2007 hebt Boehm erneut auf den Grund des Bildes und dessen Unbestimmtheit ab. Sie „zeige“ beziehungsweise „ereigne sich“ in der ikonischen Differenz und kann insofern als ein spezifischer sinngenerierender Akt angesehen werden. Als ein ikonischer Grundakt, in dem sich – aus der materiellen Faktizität (Farbe, Mörtel, Leinwand, etc.) heraus durch visuelle, auf die Wahrnehmung des Betrachters orientierte Relata (Farbe, Form, Licht, Geste, etc.) – Sinn erschließt. Insofern liege im ikonischen Grundakt ein Zeigen (Deixis).¹⁰⁸ Dasjenige, was sich in der Kunst der Moderne zeigt, zeichne sich schließlich durch ein „Verstummen“ aus und damit durch einen Bildsinn, der sich sprachlich-begrifflich nicht mehr fassen lässt, sondern nur noch eine übertragene Bedeutung annehmen kann, indem sich in den dynamischen Prozessen, wie sie beispielsweise im Werk von Cézanne und Monet wirksam seien, die Kräfte des Werdens und Vergehens der Natur äußern.¹⁰⁹

Mit der Etablierung der Auffassung, dass über die Bildgestalt (Form) Wahrnehmungsprozesse angestoßen werden, die für den Bildsinn (Inhalt) bedeutsam werden beziehungsweise diesen erst hervorbringen oder auch je nachdem offenlassen können, rückte verstärkt die Frage nach deren affektivem Potential in den Vordergrund. Sie wurde entsprechend mit der Gründung des Forschungszentrums in Basel von Boehm in den Vordergrund gestellt. So lautete der Titel der Eröffnungstagung 2006 *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*.¹¹⁰ Mit seinem

¹⁰⁶ Boehm 1980, Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen, 118–132, hier 122–125. Vgl. Zu dem von Max Imdahl eingeführten Begriffspaar vgl. der 1974, Max Imdahl, Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln, 325–365, hier 325. Vgl. ergänzend dem von Imdahl verfolgten Ansatz der „Ikonik“ zusammenfassend: Sauer 2014 [1999/2000], 54–62.

¹⁰⁷ Boehm 1980, 130.

¹⁰⁸ Boehm 2007, Gottfried Boehm, Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin, 199–212, hier 211.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Boehm 1988b, Gottfried Boehm, Werk und Serie, Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet, 21–23, in: Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Krahl z. 65. Geburtstag, hg. v. Daniel Hess, Gundolf Winter, Duisburg, 17–24 und mit Bezug auf Cézanne ders. 1988a, Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a.M., 96–102.

¹¹⁰ Vgl. hierzu den Tagungsbericht: Sauer 2006a, in Arthist.net: <https://arthist.net/reviews/392/mode=conferences> (17.12.2017).

Beitrag in der Anthologie, die, wie bereits erwähnt, 2008 erschien, verweist Boehm im Sinn seines Ansatzes und mit dem Phänomenologen Edmund Husserl auf die Intentionalität der Wahrnehmung (ihrem „Drängen“), das heißt auf die „Akte der Orientierung“ auf eine Welt, in der wir uns schon immer bewegen und an der wir schon immer teilhaben („primordiale“ Welthabe).¹¹¹

Inwiefern die als dynamisch erfahrbaren Beziehungen und Kontraste der jeweiligen Bildstruktur über die Annahme von Imdahl und Boehm hinaus nicht nur Auskunft über „die Welt“ geben, sondern, wie in dieser Untersuchung angesetzt, zugleich als Erfahrungsform des Betrachters selbst Bedeutung gewinnen, darauf verwies in jüngerer Zeit vor allem der Phänomenologe Bernhard Waldenfels mit seinem Beitrag in der Anthologie zum *Movens Bild*. Auf einer breiteren Basis diskutiert Waldenfels seinen Ansatz darüber hinaus in dem 2010 herausgegebenen Buch *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*.¹¹² Demnach bilde der Ausgangspunkt der Bilddynamik „eine Beunruhigung des Blicks“. Diese Erfahrung sei innovativ und stehe insofern in einem Gegensatz zu alltäglichen, auf Gewohnheit beruhenden Bildern. Das Wechselspiel zwischen Attraktion und Repulsion könne dafür verantwortlich gemacht werden. Ausgelöst werde diese Ambivalenz durch ein Sehen, das sich mit den Linien und Farben „bewege“. Entsprechend bewege sich das leibliche Selbst anders, wenn es etwa Rot oder Grün sehe. Das Farbsehen sei demnach durch und durch kinetisch. Schlussfolgernd hält Waldenfels fest: „Auf solche Weise wird der Blick des Betrachters von einer Blickbewegung erfasst, die er nicht beherrscht.“¹¹³ Was Erfahrung „in Atem halte“, sei entsprechend das „Worauf eines Getroffen- oder Affiziertseins“ (Pathos), das sich in ein „Worauf eines Antwortens“ (Response) wandle. In Ergänzung zur Ikonologie spricht Waldenfels entsprechend von *Ikonopathie*.¹¹⁴ Kunst erschöpfe sich so gesehen nicht in einer Blicksteuerung, sodass das Aufmerksamwerden in ein Aufmerksammachen umschlage, sondern erweise sich als eine Blickanregung.¹¹⁵ Im Anschluss sowohl an Imdahl als auch an Boehm präzisiert Waldenfels 2010 diesen Zusammenhang:

Es sind „Richtungswerte“ und „Iterationswerte“, die „im Medium des Bildes“, und zwar ausschließlich in ihm, vermittels einer „ikonischen Sinnverdichtung“ ein anderes Sehen

¹¹¹ Boehm 2008, hier 21.

¹¹² Waldenfels 2008, Bernhard Waldenfels, Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: *Movens Bild* 2008, 47–64 sowie ergänzend Waldenfels 2010, *Sinne und Künste im Wechselspiel, Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin. Vgl. ergänzend die Rezension von mir zur Anthologie, Sauer 2010b.

¹¹³ Waldenfels 2008, 56–58, hier 58.

¹¹⁴ Ebd., 50 ff., hier 57 sowie ergänzend Waldenfels 2010, 105 ff.

¹¹⁵ Waldenfels 2008, 59.

anbahnen. Dies würde aber bedeuten, daß das, was wir als farblich und linear geprägte Bildgestalt anvisieren, nicht mit dem Bildsinn zusammenfällt. Formale und inhaltliche Bildqualitäten sind unzertrennlich, aber nicht identisch; Syntax und Semantik bedingen einander. [...] Der Bildsinn reicht so weit, wie etwas als etwas aufgefaßt, verstanden oder behandelt wird, und die Bildwirkung tritt auf, sofern uns etwas über das als etwas hinaus affiziert. Es bleibt also bei einem Hiatus zwischen Bildgestalt, Bildwirkung und Bildsinn.¹¹⁶

So sind es, ganz in der Tradition der Formalen Ästhetik stehend, die formalen Werte, die mit Waldenfels „Erfahrungswerten, Lebensrhythmen und Weltichten Ausdruck verleihen“. Die Welt zeige sich insofern mit Husserl und weiterführend Heidegger in ihren verschiedenen Tönungen. In der Pathetik des Bildes machen sich diese im Sinne Kandinskys gefühlsmäßig bemerkbar. Das „Wovon der Bilder“ beschränke sich von daher nicht auf Bezugsobjekte, Sinnbezüge und Sachverhalte, auf Denotationen und Exemplifikationen.¹¹⁷

Innerhalb bildtheologischer Fragen ist es Philipp Stoellger, der in Übereinstimmung mit Waldenfels in derselben Anthologie auf die „ikonische Kinetik“ von Bildern verweist, die Effekte zeitige, das heißt sie „bestimmen und bewegen die Welt, in der wir leben.“¹¹⁸ Dass gerade künstlerische Bilder ein Mehr an Bedeutung hervorbringen, betont der Autor nochmals ausdrücklich in seinem jüngsten Beitrag von 2011 in der neu, als online-Ausgabe herausgegebenen Zeitschrift *Rheinsprung* des von Boehm gegründeten Forschungszentrums *Eikones*. Ebenso wie Boehm, aber auch Waldenfels hebt Stoellger auf die von Imdahl eingeführte Unterscheidung zwischen einem sehenden und wiedererkennenden Sehen ab. Eine Unterscheidung, die bereits in der Phänomenologie Edmund Husserls angelegt sei. Entsprechend betont auch Stoellger, dass es gerade das sehende Sehen sei, das von der Sinnlichkeit beziehungsweise der formalen Struktur des Bildes ausgehe und entweder in einem Wiedererkennen oder im Gegensatz dazu in einem nachhaltigen Nichtverstehen münde oder – eine Variante für die der Autor plädiert – ein Anders-Sehen provoziere. Ein Sehen, durch den ein „Erwartungshorizont umbesetzt und neu strukturiert“ wird.¹¹⁹ Schlussfolgernd leitet der Autor

¹¹⁶ Waldenfels 2010, 62–69, hier 68 (Kursive im Original).

¹¹⁷ Stoellger 2008, Philipp Stoellger, Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie, in: *Movens Bild* 2008, 183–224, 185, sowie die Anmerkungen dazu von mir in der Rezension dazu 2010b.

¹¹⁸ Ebd., 69.

¹¹⁹ Stoellger 2011, Philipp Stoellger, Anfangen mit „dem Bild“, in *Rheinsprung* 11, Zeitschrift für Bildkritik 01 von *Eikones*, Der Anfang. Aporien der Bildkritik, hg. v. Iris Laner und Sophie Schweinfurth, März 2011.

daraus die kommunikative und zugleich modale Verfasstheit von Bildern ab, insofern Bildern im Anschluss an Nikolas Luhmann durch „Anerkennung, Konsens, Zustimmung oder ähnlich affirmative Rezeptionen“ Möglichkeiten zugesprochen werden und damit Macht. Es seien gerade ästhetisch anspruchsvolle Bilder, die statt einer Reduktion und Kontingenzkultur zur Freisetzung und Kontingenzverschärfung beizutragen vermögen.¹²⁰ Die Möglichkeit der Verführung durch Bilder, aber auch der kritischen Auseinandersetzung mit ihnen, wie sie in dieser Untersuchung ebenfalls betont werden, zeigt sich in dieser Differenzierung. Gerade die Offenheit der Deutungsmöglichkeiten anspruchsvoller Bilder widerspreche entsprechend eindeutigen Manifestationen von Macht, wie sie in weniger anspruchsvollen Bildern zum Ausdruck kommen.¹²¹ Der nichtintentionale Überschuss, der sich darin bekunde, charakterisiere nicht nur künstlerische Bilder, sondern auch das Sprechen etwa in Metaphern, Gleichnissen und Narrationen: „Was man sagt, ist mehr und anders, als was sich zeigt. Was sich zeigt, ist mehr und anders, als was man sagt.“¹²²

Bemerkenswert erweist sich in diesem erweiterten Zusammenhang die Habilitationsschrift Eva Schürmanns von 2008 *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. In dieser Schrift betont die ebenfalls von der Phänomenologie geprägte Autorin die ethische, für das Handeln wesentliche Dimension des Sehens, die auch für das Herstellen von Bildern grundlegend sei. Doch inwiefern die mit dem Bild vermittelte Sichtweise, wie hier angenommen, handlungsrelevant für den Rezipienten werden kann, wird von ihr nicht diskutiert. Thema ist vielmehr der Modus des Sehens selbst, der auch für die Gestaltung als wesentlich angesehen werden kann:

Ist für jedes Handeln kennzeichnend, dass es immer in Relationen steht zum Wissen, Empfinden, Überzeugtsein, weil es eingebunden ist in lebenspraktische Prozesse, so ist diese Involvierung womöglich umso mehr beim Sehhandeln gegeben, da dieses sowohl die Bewusstseinsseite des Erlebens als auch die Weltseite des Tätigseins aufweist. Im Sehen entfaltet sich eine Weise, wie sich mir die Welt zeigt und darstellt, ohne dass diese

¹²⁰ Ebd., 36–45, Zitat 39. Vgl. ergänzend zu dem Bezug von Waldenfels zu Imdahl, Waldenfels 2010, 67–69.

¹²¹ Stoellger 2011, 45.

¹²² Ebd., 42.

Weise allerdings ein objektivierter Ausdruck würde. Die Wahrnehmungsbilder bleiben bewusstseinsimmanente Bildungen.¹²³

Innerhalb der kunstwissenschaftlichen Forschung verfolgte zudem der Schüler Max Imdahls Michael Bockemühl wahrnehmungstheoretische Fragen (verstorben 2009). Nach Bockemühl können, wie dieser in seiner Habilitationsschrift *Die Wirklichkeit des Bildes, Bildrezeption als Bildproduktion, Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael* 1982 herausstellt, die Farben und Formen eines Bildes als eine „sinnliche Anleitung“ verstanden werden, die es nachzuvollziehen gelte:¹²⁴

In einem einheitlichen Prozess wirken zusammen: das Erfassen rein anschaulicher Bildstrukturen, das Ergreifen der Gestalt, das Gewahren ihrer Wirkung, das Erfassen von Bedeutungen bis hin zur umfassenden Idee, in der oder durch die das Bild als Bild begriffen ist.¹²⁵

Derart erweise sich die Bildrezeption, wie auch der Titel der Untersuchung aufzeigt, als Bildproduktion. Gerade die Beobachtung, dass abstrakte Bildwerke etwa von Rothko und Newman jedes Konstat – und damit ist ein Sprachlich-Begriffliches ergreifen gemeint – verweigern, erzwingt, so Bockemühl, „das Eingehen auf die reine Vorgänglichkeit des Anschauens“. Auf diesem Weg zeige sich:

daß das Bild gerade die Bedingung sein kann für das bewußte Erleben dessen, was Erleben ist – Erleben, wie es im „gemeinen Bewußtsein“ (Fichte) die feste Regel, der konstatierte Begriff immer schon bewältigt hat, wenn es bewußt wird –, das deswegen, meist unbewußt oder zumindest unerkannte nur „emotionale passio“, Erleben und Erleiden ist.¹²⁶

¹²³ Vgl. hierzu Schürmann 2008, Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a.M., insb. Kapitel VI. Ästhetische und ethische Welterschließung, hier 115, vgl. weiterführend 175–188, hier 175–176 sowie Kapitel VIII. Kunstsehen, 211–242 und 222–232. Vgl. ergänzend die Rezension dazu von Volbers 2009, Jörg Volbers, Ein zu individueller Begriff der Praxis des Sehens, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 57, 2009, 2, 341–345.

¹²⁴ Bockemühl 1982, Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion, Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*, Stuttgart, 178. Vgl. ferner zusammenfassend zur Bildtheorie Bockemühls: Sauer 2014 [1999/2000], 76–85.

¹²⁵ Bockemühl 1982, 89.

¹²⁶ Ebd., 96.

Auch der Berliner Kunsthistoriker Werner Busch beschreibt in seinem Buch über Caspar David Friedrich 2003 die „ästhetische Ordnung“ als ausschlaggebend für die Bildwirkung.¹²⁷ Sie mache aus einer Erfindung eine Empfindung. Entsprechend lässt sich der Bildaufbau als eine Empfindungsordnung werten.¹²⁸ In ihr zeige sich der Versuch „der Idee Gottes, wie sie sich in der Natur offenbart, näherzukommen. Für den Künstler scheint diese Idee im Prozeß des Malvorgangs auf, für den Betrachter im Prozeß des Nachvollzugs des Malprozesses.“¹²⁹

Die Untersuchungen zu Cézanne, van Gogh und Monet 1999 führten mich schließlich selbst, wie bereits einleitend angedeutet, an den Punkt, herauszustellen, dass die Erfahrung mit den jeweiligen Bildstrukturen, ihr Nachvollzug, den Bildern einen Mitteilungscharakter verleiht, der nicht nur den Bildinhalt, sondern auch den Betrachter unmittelbar betrifft. Dasjenige, was den Rezipienten vermittelt der Bildstruktur „bewegt“ (Waldenfels) und ihn (womöglich) zur Affirmation veranlasst (Stoellger), was „erlitten“ wird (Bockemühl) beziehungsweise was seine „Empfindung“ weckt (Busch), wirkt sich nicht nur – so die hier verfolgte Annahme – auf den Ausdruck der Gestalt und den Aussagegehalt des Motivs aus, sondern auch auf denjenigen aus, der durch sie „bewegt“ wird, indem er sie vollzieht. So wird der Rezipient über sie beziehungsweise sein Tun in spezifischer Weise – mit Heidegger – gestimmt.¹³⁰ Auch wenn sich Heidegger mit dem Begriff der Gestimmtheit nicht auf Kunst bezieht, lässt dieser sich doch insofern übertragen, dass über die Bilderfahrung mit Kunst eine Abkehr beziehungsweise Gegenstimmung zur bloßen Stimmung, einem „reflexionslosen Hin- und Ausgegebensein an die besorgte ‚Welt‘“ einsetzt, in der sich die Angänglichkeit von etwas zeigt. Erst diese ermöglicht, so Heidegger, dass das Daseiende, hier der Rezipient, über die Sinne rührbar ist beziehungsweise einen „Sinn für etwas haben kann, das sich in der Affektion äußert“.¹³¹ So vermitteln sich über die taches bei Cézanne, die virgules bei van Gogh und die schlierenden Farbspuren bei Monet, wie es in diesem ersten größeren Buchprojekt von mir herausgearbeitet wurde, nicht nur jeweils sehr unterschiedliche Landschaftserfahrungen, die vom Betrachtenden im Prozess der Wahrnehmung „realisiert“ und schließlich als bedeutsam für den Bildzusammenhang reflektiert werden können, sondern je spezifische Stimmungswerte, die im Rezipienten selbst nachwirken. Derart sind es, nach den bereits

¹²⁷ Busch 2003, Werner Busch, Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion, München, 26. Vgl. zum weiteren Verständnis (wenn auch kritisch zu hinterfragen!) die Rezension dazu von Imorde 2004, Josef Imorde in: ArtHist.net, 15.01.2004, in: <https://arthist.net/reviews/45> (17.12.2017).

¹²⁸ Busch 2003, 94.

¹²⁹ Ebd., 169.

¹³⁰ Sauer 2014 [1999/2000], 9–14, hier 13.

¹³¹ Heidegger 1927, Martin Heidegger, Sein und Zeit, München, 134–140, hier 136 und 137.

dort geprägten begrifflichen Unterscheidungen, die jeweiligen Ausdrucksbewegungen und Ausdrucksgestalten, die das Zusammenspiel der bildnerischen Mittel dem Rezipienten eröffnen beziehungsweise die von ihm erfahren werden, die unter Einbeziehung der motivischen Hinweise den Bildern sowohl einen Sinn beziehungsweise einen charakteristischen Ausdruckswert verleihen als auch diesen innerlich bewegen. Die Analyse dieser Zusammenhänge veranlasste bereits in dieser Schrift zu weitreichenden Schlussfolgerungen, die mit Ausgangspunkt der hier vorgelegten Untersuchung sind:

Damit hat sich sowohl (1.) die Vorstellung vom Bild verändert, das sich hier als ein energetisches System erweist, als auch (2.) die Vorstellung vom Motiv als Landschaft, das sich hier erst in der Seherfahrung eröffnet und (3.) die Vorstellung von der Funktion des Betrachters, der sich hier nicht nur als ein gegenständlich Sehender, sondern als ein sehend Erfahrender herausstellt und damit eine neue Rolle übernimmt. Auf dieser hier herausgearbeiteten Grundlage muß die Ästhetik, das heißt das Wahrnehmen dieser Bilder, in neuer Weise beurteilt werden. Vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten erweist sie sich als eine *Kategorie der Erfahrung und der Erkenntnis*. Und zwar insofern, daß die Ästhetik hier als die Bedingung der Möglichkeit dafür anzusehen ist, diese Bilder als bedeutungsvolle Wirkungszusammenhänge zu erfahren, mittels der der Umbau aus der Distanz zu einer Einheit mit dem Bild erfolgen kann und darauf aufbauend ein sinnvoller und ausdrucksstarker Bildzusammenhang hergestellt werden kann. Ein Bildzusammenhang, der sich zuvor in rein formaler und farbiger und abbildich-gegenständlicher Hinsicht als fragwürdig erwies.¹³²

Dass mit der Wahrnehmung bereits ein Sinn bildender Prozess angestoßen werden kann, wird innerhalb der bildwissenschaftlichen Forschung sowohl im Anschluss an die phänomenologischen Forschungen Edmund Husserls deutlich als auch an diejenigen von der Formalen Ästhetik geprägten kunsthistorischen Betrachtungen Max Imdahls. Mit Blick auf die Frage, wie die Bildstrukturen innerhalb dieser Forschungen bewertet werden, wird erkennbar, was sich für die Bildaussage als wesentlich erweist, dass diese in spezifischer Weise für die Affektion des Rezipienten als verantwortlich angesehen werden können. Inwiefern im Affiziert-Sein selbst bereits ein Sinnhorizont zu erkennen ist, obwohl es als rein

¹³² Sauer 2014 [1999/2000], 147–156.

subjektive Erfahrung keine Allgemeingültigkeit beanspruchen könne, wie es Kant wegweisend herausstellte, ist eine Frage, die auch innerhalb der philosophischen Ästhetik beziehungsweise der Wahrnehmungsphilosophie bewegt wird.

2.2 Philosophische Ästhetik und Wahrnehmungsphilosophie

Ausdrücklich auf den Zusammenhang von Affektion, Wahrnehmung und Sinnbildung verwies 1997 die Philosophin Brigitte Scheer in ihrer für das Fach grundlegenden *Einführung in die philosophische Ästhetik*.¹³³ In Abgrenzung zum *linguistic turn* hebt sie entsprechend auf einen *aesthetic turn* innerhalb der Forschung ab, in der die Ästhetik mit der Einsicht Ernst mache, dass

unsere sinnliche Wahrnehmung immer schon interpretierende, produktive Antworten auf sogenannte „Affektionen“ sind. Unsere Wahrnehmungen sind genauso wenig Abbilder einer an sich seienden Welt, wie es unsere Begriffe sind.

Wahrnehmung sei demnach „eigenständig und schöpferisch“ und erweise sich insofern als verantwortlich für die so erschlossene Welt.¹³⁴ Diese These wird für ihre nachfolgende Betrachtung grundlegender Positionen zur philosophischen Ästhetik seit der Antike bis heute leitend. Demnach werde bis ins 19. Jahrhundert hinein von der Wahrheitsfähigkeit ästhetischer Hervorbringungen ausgegangen, so Scheer. Bereits in der Philosophie der Antike, in den Überlegungen Platons (4. Jh. v. Chr.) zum Schönsein (im Gegensatz zum Schönscheinen) werde dafür die Grundlage gelegt. Insofern, dass „die schönen Erscheinungen mehr als andere geeignet (sind), vom sinnlich Wahrnehmbaren zum Ethischen und von dort zum noetisch Erfassbaren (der Idee, M.S.) zu leiten.“¹³⁵ Das Auge sei entsprechend – und dieser Auffassung schließe sich Aristoteles an – „der am meisten kognitive Sinn“, da es das Schöne beziehungsweise Wahre (die Idee) zu vermitteln vermag.¹³⁶ Vergleichbar mit Platon sieht nachfolgend auch Plotin (3. Jh. v. Chr.) die Aufgabe des Schönen darin, zur geistig-moralischen Vervollkommnung des Menschen beizutragen: „Es ist für ihn ein Vorzeichen unbedingten Erkennens und vollständigen Glücks.“ Hierin wird, laut Scheer, zugleich dessen Rezeptionsweise erkennbar, die sich als ein intuitives Erkennen beziehungsweise eine geistige Schau auszeichnet, durch die schließlich die „Formkraft der Seele“ selbst

¹³³ Scheer 1997.

¹³⁴ Ebd., Einführung, 1–5, hier 3.

¹³⁵ Ebd., 7–13, hier 10.

¹³⁶ Ebd., 11, und ergänzend 19.

erkennbar wird.¹³⁷ So sind es vornehmlich platonische Vorstellungen, die schließlich die mittelalterliche Philosophie des Augustinus (Gott als absolute Schönheit)¹³⁸ und des Pseudo-Dionysius (Schönheit als Attribut Gottes)¹³⁹ charakterisieren und in der Renaissance, im Neuplatonismus sowohl des Leon Battista Alberti als auch des Marsilio Ficino (Aufscheinen der Idee (Gottes) in der Kunst (der Schönheit)) fortwirken. In der Renaissance wird damit eine Position bezogen, gemäß der der Mensch schöpferisch (mit Alberti nach künstlerischen Grundsätzen), wenn auch nur „nachschaffend“ (Gottesebenbildlichkeit) tätig sein könne. Entsprechend wird der Kunst, in Weiterführung der Gedanken Aristoteles', eine „eminent anagogische Kraft“ zugesprochen, eine, die die Idee „heraufführen“ kann.¹⁴⁰

So breche die ursprünglich von Platon begründete Tradition, in der das „Schöne als Anschaubarkeit des Wahren oder Ausdruck eines Intelligiblen“ verstanden wird, erst, wie bereits eingeführt, mit den positivistischen Tendenzen im 19. Jahrhundert ab, insofern sich „das Konzept der Natur (als eine von Gott geschaffene, M.S.) in eine bloße „Faktenaußenwelt“ verändert.“¹⁴¹

In der Reduktion auf letzte rational fassbare Gewissheiten, dem Ich, wird dieser Weg (der Unterscheidung von Subjekt und Objekt) erstmals von Descartes (1637) beschritten und damit der Verlust der Selbstverständlichkeit der kognitiven Kraft der sinnlichen Wahrnehmung eingeleitet und schließlich von Leibniz' Ansatz der „Unterbestimmung der Sinnlichkeit“ (1714) gegenüber dem intellektuellen Auffassungsvermögen bekräftigt.¹⁴²

Mit Nachdruck stellt sich diesem Rationalitäts- und Wissenschaftsmodell erstmals Alexander Gottlieb Baumgarten (1750) mit seinem Konzept einer „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ entgegen, wonach diese in Analogie zur rationalen Erkenntnis ihre eigene Logizität besitzt.¹⁴³ Sie beruht darauf, so Scheer, dass beispielsweise die Wörter (Merkmale, M.S.) in einer Rede eine Verbindung eingehen, sodass sie Ausdruck (Zeichen) für eine Vorstellung (repraesentatio sensitiva) sein können. Über sie gewinnt schließlich „die Seele“ (das Bewusstsein),

¹³⁷ Ebd., 13–15, hier 14.

¹³⁸ Ebd., 16.

¹³⁹ Damit wird die irdische Schönheit, nach Scheer, nicht abgewertet, sondern im Gegenteil aufgewertet und bilde insofern die theoretische Grundlage für die Bilderverehrung in den Kirchen. Vgl. ebd., 17–19, hier 18.

¹⁴⁰ Ebd., 24–37, hier 35. Scheer ergänzt hier weit vorausblickend, dass „erst das 18. Jahrhundert [...] die Einbildungskraft für die Produktion solcher gleichsam sinnlicher Ideen (heraufführender Kräfte, M.S.) verantwortlich machen.“ (34).

¹⁴¹ Ebd., 37.

¹⁴² Ebd., 38–52, hier 51.

¹⁴³ Ebd., 53–72, hier 56.

I Forschungsstand

von der die Kraft zur Vorstellungsbildung (sensitiven Erkenntnis) ausgeht, entsprechend der Stellung ihres Körpers, eine Beziehung zur Welt¹⁴⁴

Stützt sich das logische Argumentieren auf intensiv (reine, M.S.) klare und deutliche Vorstellungen, bei denen Klarheit in bezug auf ein Merkmal gewonnen wird, so liegt das Poetische in den extensiv (lebendigen, M.S.), klaren, aber komplex bleibenden Vorstellungen mit ihrem Reichtum an Merkmalen.

Schönheit ist dann die Vollkommenheit und Wahrheit (im metaphysischen Sinn) der sinnlichen Erkenntnis, die von lebendiger Bewegtheit, einem „Stets-von-neuem-Durchlaufen der Merkmalsfülle“ geprägt ist. Kriterien dafür sind: Harmonie der res (Gegenstände beziehungsweise Vorstellungen), der dispositio (Anordnung) und der signa (Zeichen beziehungsweise Ausdrucksmittel).¹⁴⁵ Der Geschmack kann diese beurteilen, wie Baumgarten herausstellt. Dazu verweist die Autorin, was sich für diese Untersuchung als bemerkenswert erweist, zunächst auf eine ältere Definition Baumgartens, wonach sich das (Geschmacks-) Urteil direkt auf die Sinne bezieht und entsprechend rein sensuell (an den Sinnesindrücken) orientiert ist. In der Aesthetica hebt Baumgarten dahingegen auf eine „sensitive Urteilsinstanz“ ab, die über hässlich oder schön der Sinneseindrücke befindet und damit in unmittelbarer Analogie zur Urteilsfähigkeit des Verstandes steht.¹⁴⁶ Hier nimmt Baumgarten eine Distanz zum Bild ein, in der – entgegen seinem ursprünglichen Ansatz und entgegen der hier vertretenen These – schließlich äußere und nicht innerbildliche Kriterien die Grundlage für ein Urteil über ein Werk bilden. An diese Bestimmung knüpft, wie sich zeigt, Immanuel Kant (1790) an, dessen Haltung zu dieser Frage als einschneidend sowohl für die nachfolgende Forschung als auch das allgemeine Selbstverständnis heute angesehen werden kann.

Kants Ansatz beruht darauf, dass wenn der Betrachter Empfindungen in Form von Lust oder Unlust auf sich selbst bezieht, diese folglich nur als subjektiv bewertet werden und somit keine Allgemeingültigkeit haben können. Das schließt eine objektive Erkenntnis über das ursprünglich Empfundene aus.¹⁴⁷ Nur

¹⁴⁴ Ebd., 58. Das jeweilige Vorstellen oder Perzipieren ist zugleich, wie Scheer an späterer Stelle ausführt, ein Darstellen oder Repräsentieren von Welt und hänge entsprechend vom jeweiligen Bewusstseinsstand der „Seele“ (Bewusstsein beziehungsweise Monade nach Leibniz) ab. Die „Seele“ sei so gesehen „kein passiver Spiegel, sondern ein aktiv die Welt darstellendes Bewußtsein, in dem Vorstellungen nach Prinzipien verknüpft werden.“ (68).

¹⁴⁵ Ebd., 61–70, hier 61.

¹⁴⁶ Ebd., 66.

¹⁴⁷ Kant 1991 [1790], Einleitung, VII. Von der ästhetischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur, 48.

im Geschmacksurteil, das einen unmittelbaren Bezug zum Gemeinwohl als „ideale Norm“ hat, wie Scheer herausstellt, gewinnt das Wahrgenommene schließlich Geltung.¹⁴⁸ Auf die Frage, inwiefern es bereits vor der persönlichen Bewertung des Empfundnen, der Kant selbst eine (ästhetische) Zweckmäßigkeit zuschreibt, Erfahrungen gibt, die zu dieser Beurteilung veranlassen, verweist Kant auf die Formen, die ohne Absicht auf einem Begriff in solcher Weise reflektiert werden:

Denn da der Grund der Lust *bloß in der Form des Gegenstandes* (Hervorhebung M.S.), und auch ohne Beziehung auf einen Begriff, der irgendeine Absicht enthielte, gesetzt wird: [...] und, da diese Zusammenstimmung des Gegenstandes mit dem Vermögen des Subjekts zufällig ist, so bewirkt sie die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit desselben in Ansehung der Erkenntnisvermögen des Subjekts.¹⁴⁹

Gerade Scheer vermag Kant in diesem Zusammenhang richtungsweisend eine Modernität zuzugestehen, die trotz seines Unvermögens, der „bloß“ formalen Erscheinungsweise künstlerischer Werke gerecht zu werden, eine Übereinstimmung mit dem modernen Begriff von ästhetischer Erfahrung erkennbar werden lässt. Insofern, dass Kant dem ästhetisch reflektierenden Subjekt eine gestaltbildende Einbildungskraft zugesteht, in der es „um die Erfahrung selbsttätiger Sinnbildung im anschaulichen Material geht.“¹⁵⁰ Auch wenn dieser Sinnbildungsprozess, im Gegensatz zu der hier vertretenen These, von Kant als zufällig und unabhängig herausgestellt wird. Ein Zusammenhang, der mit Bezug auf Kant an späterer Stelle nochmals aufgegriffen werden soll.¹⁵¹ Strukturell ist diese Fähigkeit zu selbsttätiger Sinnbildung, so Scheer, sogar dem begrifflichen Vermögen überlegen, da dieses nicht frei ist, wenn es sein Erkennen auf Gegenständlichkeit ausrichtet. Insofern kann die „Verabsolutierung der Gegenstandsbestimmungen als herrschende Erkenntnisform als eine Beschneidung der wirklichen Erkenntnismöglichkeiten des Menschen“ angesehen werden.¹⁵² Angesichts der hier vertretenen Annahme, wonach sich die Wahrnehmung an der Logik des Bildes orientiert, erweist sich die Einbildungskraft als sehr viel weniger frei, wie es der ursprüngliche Ansatz Kants nahelegt.

¹⁴⁸ Scheer 1997, 73–111, insb. 85–86.

¹⁴⁹ Kant 1991 [1790], 50.

¹⁵⁰ Scheer 1997, 91.

¹⁵¹ Vgl. hier Kapitel III.2.2.

¹⁵² Scheer 1997, 91–92.

Dass bereits die Wahrnehmung von Formen und somit innerbildliche Elemente einen Beitrag zur Erkenntnis leisten können und ihr Erfassen sich nicht in ästhetischen Urteilen von Lust und Unlust sowie „unabsichtlichen“ Begriffen verlieren muss, darauf wies in Abgrenzung zu Kant erstmals Konrad Fiedler (1876 und 1887) hin.¹⁵³ Dessen Überlegungen wurden für zahlreiche Künstler wegweisend wie etwa Willi Baumeister, was noch näher betrachtet werden soll¹⁵⁴, und Rainer Jochims, der mit seiner Dissertation konkret an Fiedler anschließt.¹⁵⁵ Fiedler zufolge ist es gerade dem Künstler möglich, über die Anschauung hinaus, die von Urteilen und Begriffen geprägt sei, in einer ursprünglicheren Weise, in einer „Ausdrucksbeziehung zur Natur“, diese zu erfassen und in ein Werk umzusetzen.¹⁵⁶ Das produktive Anschauungsvermögen des Betrachters ermöglicht es diesem schließlich, die ins Werk gesetzte ursprüngliche Tätigkeit des Künstlers, zumindest ansatzweise zu „reproduzieren“:

Wir (die Betrachter, M.S.) sehen uns unmittelbar in die Tätigkeit des schaffenden Künstlers hineingezogen und erfassen das Resultat als ein lebendig werdendes. Wir reproduzieren die künstlerische Tätigkeit, und das Maß von Verständnis, zu dem wir gelangen können, ist abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen.“ Doch zu „diesem Leben (der höchsten Bedeutung im Moment der Entstehung, M.S) kann es niemand zurückrufen, [...] In diesem höchsten Sinne ist das Kunstwerk ein Unergründliches.¹⁵⁷

Noch radikaler, so lässt sich herausstellen, wendet sich Martin Heidegger (1927) von dem Ansatz Kants ab und meidet geradezu jedes „Gerede“ von Anschauungen und Empfindungen Stattdessen sucht er in kreisenden Bewegungen die sehr viel ursprünglicheren Momente, in denen ein Verstehen von Welt erfolgt.¹⁵⁸ Wie viel ursprünglicher er diese einschätzt, zeigt sich in der näheren Bestimmung der Befindlichkeit, die sich für diesen Fragezusammenhang als

¹⁵³ Fiedler 1991a [1876], Konrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Bd. I und II, hg. v. Gottfried Boehm, München, 2–48, hier 23. Vgl. ergänzend zur Kunsttheorie Konrad Fiedlers zusammenfassend, Sauer 2014 [1999/2000], 41–54.

¹⁵⁴ Vgl. hier Kapitel I.4.

¹⁵⁵ Vgl. Jochims 1968, Rainer Jochims, Der Begriff der Erkenntnis in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers, Diss. München.

¹⁵⁶ Fiedler 1991a [1876], 4–18 und weiterführend ders. 1991b [1887], Konrad Fiedler, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Bd. I und II, hg. v. Gottfried Boehm, München, 112–220, hier 173.

¹⁵⁷ Fiedler 1991a [1876], 42.

¹⁵⁸ Heidegger 1984 [1927], Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen, 130–180.

aufschlussreich erweist: „Das Begegnenlassen (eine Weise der Befindlichkeit, M.S.) ist primär *umsichtiges*, nicht lediglich noch ein Empfinden und Anstarren“¹⁵⁹, so Heidegger. Ein Verstehen von Welt erfolgt demnach nicht durch (bewusstes) „Empfinden und Anstarren“. Anregend zur weiteren Betrachtung ist in dieser Formulierung die Beurteilung des Begegnenlassens als „umsichtiges“, in dem ein Sehen – und eben nicht Anstarren – als eine ursprünglichere Tätigkeit miteingeschlossen ist, die nicht auf der Basis von Reflexion erfolgt: „Die Befindlichkeit (das „Umsichtig-sein“, M.S.) ist so wenig reflektiert, daß sie das Dasein gerade im reflexionslosen Hin- und Aus-gegebensein an die besorgte „Welt“ überfällt.“ Die Befindlichkeit wird von Heidegger als „bloße Stimmung“ näher charakterisiert, über die sich das Da ursprünglich erschließt „sie verschließt es jedoch auch hartnäckiger als jedes Nicht-wahrnehmen.“¹⁶⁰ Erstaunlich und für die Grundannahme erhellend stellt Heidegger hier einen ursprünglichen Zusammenhang von Stimmung und weiterführend von Affektion als „Sinn haben für“ her:

Dergleichen wie Affektion käme beim stärksten Druck und Widerstand nicht zustande, Widerstand bliebe wesentlich unentdeckt, wenn nicht befindliches In-der-Welt-sein sich schon angewiesen hätte auf eine durch Stimmungen vorgezeichnete Angänglichkeit durch das innerweltlich Seiende.¹⁶¹

Auch wenn sich Heidegger nicht ausdrücklich auf das Verstehen von Bildern bezieht, lässt sich dennoch eine Nähe zu der hier verfolgten These aufzeigen wonach „innerweltlich Seiendes“, hier das Bild, uns im aktiven Wortsinn angeht und entsprechend Affektionen auslöst und insofern Sinn vermittelt. Zugespitzt wird Sinn hier erst aus der Reaktion auf ein Angehendes erschließbar.

Bemerkenswerte Übereinstimmungen lassen sich auch in der von Ernst Cassirer vertretenen Philosophie der symbolischen Formen aufzeigen. Zeitgleich mit Heidegger beschäftigte sich auch Cassirer mit der Frage, wie für den Menschen überhaupt ein Verstehen von Welt möglich sein kann. Die Ausarbeitung dazu legte Cassirer mit seinem dreibändigen Werk *Philosophie der symbolischen Formen* vor.¹⁶² So widmete sich Cassirer im ersten Band, der 1923 erschien,

¹⁵⁹ Ebd., 137.

¹⁶⁰ Ebd., 136.

¹⁶¹ Ebd., 137.

¹⁶² Cassirer 1964a [1923] Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. I, Die Sprache; Cassirer 1964b [1924], Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. II, Das mythische Denken; Cassirer 1964c [1929], Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. III, Phänomenologie der Erkenntnis; Cassirer 1964d, Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. IV, Index, bearbeitet von Hermann Noack, zitiert nach der Ausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt. Vgl. hierzu ferner die grundlegende Arbeit

zunächst der vordergründig am leichtesten zugänglichen und zugleich selbstverständlichsten Bewusstseinsform, mit der die Welt uns als eine sinnvolle erscheint, der Sprache. Obwohl die Erkenntnisse der Sprache nach Cassirer weitreichend sind, da sie uns die Welt in Form von „Benennungen“ festhält und damit zugänglich macht, vermag sie uns dennoch nicht, wie Cassirer später zusammenfassend herausstellt, die „Urschichten der Empfindungen“, das worauf die Namen zurückgehen, aufzuschließen: „Wir finden niemals die „nackte“ Empfindung, als *materia nuda*, zu der dann irgendeine Formgebung hinzutritt“. Alles was uns die Sprache vermittelt, so Cassirer, ist bereits von deren Formgebungskraft durchdrungen. Einen Schritt dahin eventuell, um zu einer tiefer liegenden Erfahrungsform von Welt und damit zu einem ursprünglicheren Verständnis von dieser zu gelangen, suchte Cassirer in der Analyse der ‚primitiveren Denkform‘, der mythischen. Nach einem Jahr legte Cassirer entsprechende Ergebnisse seiner Untersuchungen dazu vor. In diesem zweiten Band zur *Philosophie der symbolischen Formen* zeigt Cassirer auf, wie er dazu später festhält, dass auch das mythische Denken – ebenso wie die Sprache – eine eigene Weise ist, mit der Welt verstanden und entsprechend der ihr eigenen Richtung interpretiert wird:

Die objektive Welt, die sich auch hier aufbaut, die als ein Beständiges und Gleichbleibendes hinter der unendlichen Vielgestalt der Phänomene der äußeren und inneren Wahrnehmung erblickt wird, ist eine Welt dämonischer und göttlicher Kräfte, ein Pantheon belebter und handelnder Wesen.

Doch auch diese Denkform vermag es nicht, die gesuchten „Urschichten der Empfindungen“, die die Grundlage jeglicher symbolischen und damit bedeutsamen Auffassung von Welt ausmache, aufzuzeigen. So ist, nach Cassirer, auch auf dieser Ebene keine Unterscheidung zwischen dem Stoff (den Empfindungen) und der Form (ihrer Interpretation beziehungsweise symbolischen Ausdeutung) möglich.¹⁶³ Im dritten Band, der vier beziehungsweise fünf Jahre später, 1929, erscheint, wird diese Frage schließlich zur Aufgabe:

Besteht irgendeine Möglichkeit [...], die Schicht des bloß Symbolischen und Signifikativen zu durchstoßen, um hinter ihr die „unmittelbare“, die entschleierte Wirklichkeit zu erfassen [...]?

der 1997 an der Universität Hamburg eingerichteten Ernst-Cassirer-Arbeitsstelle unter der Leitung von Birgit Recki, die mit der Herausgabe der Gesammelten Werke betraut ist und nach und nach im Felix Meiner Verlag erscheinen. Näheres dazu siehe unter: <http://www.warburg-haus.de/> (08.12.2017). Vgl. hierzu ergänzend Sauer 2008, Sauer 2010a und Sauer 2011a.

¹⁶³ Cassirer 1964c [1929], Zitate, 18.

Grundlegend stellt er an dieser Stelle weiterführend heraus, dass die Antwort darauf nicht „draußen“ zu finden sei, sondern nur „in unserem Bewußtsein“. ¹⁶⁴

Für Cassirers weitere Untersuchung ist wesentlich, dass auch das begriffliche Verstehen als „höchste Denkform“, die uns den Weg zur Erkenntnis ebnet und die er in diesem dritten Band untersucht, auf eine Wahrnehmungsform zurückgehen müsse, die vor der symbolischen liegt. Diese zu durchdringen, macht sich Cassirer zur Aufgabe. In Abgrenzung zu Kant zielt Cassirer, ebenso wie Heidegger, hinter die von dem Philosophen aufgestellten Kategorien der Urteilskraft und der praktischen und reinen Vernunft, da diese seiner Ansicht nach bereits auf einer mit einem symbolischen Bewusstsein durchdrungenen Wahrnehmung von Welt aufbauen. ¹⁶⁵ Dafür grundlegend führt Cassirer hier die Ausdruckswahrnehmung ein. ¹⁶⁶ Entsprechend Cassirers Unterscheidung lässt sich die Ausdruckswahrnehmung beziehungsweise die Ausdrucksfunktion in Abgrenzung zu den von ihm untersuchten Bewusstseinsmodi weniger als eine ästhetische Zugangsweise zur Welt verstehen, die die anschauliche (sprachliche) Bewusstseinsform auszeichnet ¹⁶⁷, als vielmehr eine, die sowohl dieser als auch der mythischen und logischen (wissenschaftlichen) vorausgeht:

Ihre Sicherheit und ihre 'Wahrheit' ist sozusagen eine noch vor-mythische, vor-logische und vor-ästhetische; bildet sie doch den gemeinsamen Boden, dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben. ¹⁶⁸

Sie bauen auf den für Cassirer „allerersten“ Wahrnehmungsmomenten auf, den Bewegungs- und Raumformen, die zunächst nicht sprachlich und begrifflich, sondern affektiv (als Charaktere/Seeleneigenschaften) ausgelegt werden und sich insofern als konstitutiv für mythische, bildliche, sprachliche und begriffliche Sinnbildungsprozesse erweisen. ¹⁶⁹ So lässt sich diese von Cassirer konkret als „Ausdruckswahrnehmung“ bezeichnete Wahrnehmungsleistung als ein für alle weiteren sinnbildenden Prozesse *Grund legendes* symbolisch wirksames Vermögen kennzeichnen, ohne sich jedoch zunächst sprachlich oder begrifflich zu äußern. Damit setzt auch Cassirer auf formaler Ebene an. Denn nach Cassirer sind es weder inhaltliche noch materielle Elemente, sondern konkret die Bewegungs-

¹⁶⁴ Ebd., 27.

¹⁶⁵ Ebd., 14.

¹⁶⁶ Ebd., Kapitel I-III, 53–121.

¹⁶⁷ Cassirer 1964c [1929], 103.

¹⁶⁸ Ebd., 95.

¹⁶⁹ Ebd., 94.

I Forschungsstand

und Raumformen beziehungsweise deren dynamischer Charakter, der zu einer bestimmten Auslegung veranlasst.

Eine Nähe zu dem, was einführend von mir im Begriff der Ausdrucksbewegung herausgestellt wurde, erscheint hier offensichtlich. So geht auch Cassirer davon aus, dass bereits mit der Wahrnehmung für den Betrachter erste Sinnhorizonte erkennbar werden. Diese zeigen sich darin, dass die wahrnehmbaren dynamischen Prozesse, nach Cassirer die Ausdruckserlebnisse, schon immer als Seeleneigenschaften ausgelegt werden, die schließlich zu einer spezifischen Deutung des Zusammenhangs veranlassen, der damit in Verbindung gebracht wird. Das mythische Denken und seine reiche Welt an phantastischen Gestalten sei ein unmittelbarer Ausdruck davon. Dahingegen sieht Cassirer das Bild als dasjenige Medium, in dem die Ausdruckserlebnisse unmittelbar umgesetzt und wahrnehmbar werden können. Was an einem Gegenstand derart rein ausdrucksmäßig erfahren wird, zeige sich schließlich im Bild davon in potenziertem Form, falls, so Cassirer, zwischen beiden überhaupt unterschieden werden kann:

Denn was im Gegenstand rein ausdrucksmäßig „ist“, das ist im Bilde nicht aufgehoben und vernichtet, sondern es tritt in ihm vielmehr in gesteigertem, in potenziertem Maße hervor. Das Bild befreit dieses Sein des Ausdrucks von allen bloß zufälligen und akzidentellen Bestimmungen und faßt es gleichsam in einem Brennpunkt zusammen.

Dem Bild komme derart – wie heute der Analyse und der Abstraktion als Vorbedingung allen kausalen Begreifens – die Aufgabe zu, die „wahre Wesenheit“ aufzuschließen und kenntlich zu machen.¹⁷⁰

Derart erweist sich die Ausdruckswahrnehmung, wie sie Cassirer beschreibt und wie sie an späterer Stelle nochmals vertiefend aufgegriffen werden soll¹⁷¹, schon immer als ein symbolbildender Vorgang, der sich in der mythischen Welt, der Sprache und dem begrifflichen Vermögen niederschlägt und mit der hier vertretenen These unmittelbar in Einklang gebracht werden kann, insofern, dass in dieser Untersuchung davon ausgegangen wird, dass die von der Bildlogik angelegten dynamischen Prozesse einen je spezifischen Charakter aufweisen, der für die Bildaussage – je nach den vom Betrachter erworbenen Begriffen – entscheidend wird.

Immer wieder taucht im Zusammenhang mit Bildwahrnehmung in der Forschungsliteratur ein Hinweis auf Walter Benjamins grundlegende Schrift von

¹⁷⁰ Ebd., 81.

¹⁷¹ Vgl. hier Kapitel III.3.2.

1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*¹⁷² auf. Doch hat sich mit dem Aufkommen der neuen Techniken, wie Benjamin betont, die Wahrnehmung tatsächlich verändert? Sehr konkret hat die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Andrea Gnam es als grundlegend für spätere Medientheorien herausgestellt, dass Benjamin darauf abhebt, dass „für den Blick durch die Kameralinse eine medienspezifische Erscheinung von Wirklichkeit produziert wird, die unabhängig vom Einsatz der Kamera so nicht existiert.“¹⁷³ Das stimmt sicherlich, betrifft genau genommen jedoch jedes künstlich hergestellte Werk (und darüber hinaus jede natürliche Erscheinung). Abhängig von deren jeweiligen Erscheinungsweisen („ästhetische Eigenschaften“¹⁷⁴) zeigt sich mit ihnen „Wirklichkeit“. Dass diese von der Gestaltungsweise beziehungsweise Produktionstechnik abhängt und darüber hinaus auch vom „Kunstwollen“ desjenigen, der diese herstellt, wurde bereits in den Forschungsbeiträgen zur Formalen Ästhetik deutlich. Doch verändert sich damit auch die Wahrnehmung selbst?

Es ist Lambert Wiesing, der, wie bereits aufgezeigt, mit seiner Aufarbeitung der Ansätze innerhalb der Formalen Ästhetik herausstellt, dass die Wahrnehmung gerade nicht von den jeweiligen Medien beziehungsweise Techniken abhängig ist und sich insofern auch nicht verändert. Es ist vielmehr das relational logische Gefüge des Mediums, das technisch gesehen unterschiedlich hergestellt werden kann, das sich für die Wahrnehmung als wesentlich erweist:

Technische Möglichkeiten können nur dann zur Produktion von neuen Bildformen eingesetzt werden, wenn sich zuvor ein Bildverständnis gebildet hat, das diese in einem logischen Sinn überhaupt erst gestattet.¹⁷⁵

Entsprechend sind es, wie es Wiesing verdeutlicht, weniger „Wirklichkeiten“, die wahrgenommen werden, sondern „Sichtbarkeiten“, die von unserer

¹⁷² Benjamin 1977 [1936], Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M., 7–44. Vgl. hierzu ergänzend meine erste Besprechung der Thesen Walter Benjamins in: Sauer 2006b, 201 ff. und Sauer 2011b, Martina Sauer, *Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, in: http://www.kunstgeschichtejournal.net/315/1/Sauer_Benjamin_Revisted.pdf (08.12.2017) und (erste Fassung) in: *Silo Magazin* No 1/2010, hg. v. Jonas Schulte & Viet Hoa Le, Diplomprojekt, BauhausUniversität Weimar, 14–15 und in: <http://www.silo-magazin.de/wordpress/> mit drei Kommentaren von Simone Neuber (inzwischen gelöscht).

¹⁷³ Vgl. Gnam 2005, Andrea Gnam, *Der Kameramann als Operateur. Benjamins Beitrag zu einer Theorie des frühen Films*, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, hg. v. Christian Schulte, Konstanz, 171–186, 176.

¹⁷⁴ Ebd., 177.

¹⁷⁵ Wiesing 2008 [1997], einleitend 11–24, hier 12.

I Forschungsstand

bewussten Wahrnehmung ausgeblendet (Epoché) über die jeweiligen formal-relationalen logischen Gefüge des Mediums erfasst werden.¹⁷⁶ Verstanden werden kann dieses letztlich nur, wenn es in einer Analogie zur eigenen Wahrnehmungsweise steht, worauf bereits Wölfflin abhob. Wirklichkeiten in Form von „Sichtweisen“ desjenigen, der diese produziert hat, beziehungsweise neue „Sichtbarkeiten“ bauen sich entsprechend über den Wahrnehmungsprozess erst auf.¹⁷⁷ Wenn sich Wahrnehmung verändert, ist es nicht die Wahrnehmung als solche, sondern – im übertragenen Sinn – die jeweilige Sichtweise von etwas (etwa der Wirklichkeit), die mit den je spezifischen Werken neu und anders „interpretiert“ wird.

Es ist genau diese Hoffnung, die Benjamin, so stellt sich bei näherer Untersuchung heraus, mit den neuen Medien verbindet. Insofern verändert sich, wenn Benjamin von der Wahrnehmung eines Originals im Gegensatz zu einer Reproduktion spricht, nicht die Bildwahrnehmung, sondern die Aura derselben (die spezifische Sichtweise). Diesen Zusammenhang gilt es näher zu verdeutlichen, gerade weil er im Gegensatz zur gängigen Interpretation von Benjamins Thesen steht. So sieht Benjamin den Wandel in der Auffassung eines Originals zu einem reproduzierten Werk in Abhängigkeit vom Wahrnehmungsverhalten. Demnach sei die Wahrnehmung der Aura, die ein Original auszeichne, im Wesentlichen, an Rituale geknüpft:

Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ebd., 209–235, insb. 232.

¹⁷⁷ Ebd., insb. 18–19. Von der Forschungsgruppe „Blickbewegungen“ um den Kunsthistoriker Raphael Rosenberg (inzwischen Wien) und den Psychologen Christoph Klein (Bangor, Großbritannien) wurde aus historischer und empirischer Perspektive die Vermutung der Übereinstimmung von Blickbewegungen des Betrachters mit der Komposition von vier Gemälden aus unterschiedlichen Jahrhunderten bestätigt: Filippo Lippi, Verkündigung, um 1450 (München, Alte Pinakothek), Pieter Bruegel, Blindensturz, 1568 (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte), Vincent van Gogh, Bildnis eines Bauern, 1889 (Venedig, Peggy Guggenheim Sammlung) und Franz Marc, Kämpfende Formen, 1914 (München, Pinakothek der Moderne). Vgl. Betz, Engelbrecht, Klein, Rosenberg 2009, in: Juliane Betz, Martina Engelbrecht, Christoph Klein, Raphael Rosenberg, Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden, in: IMAGE, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, IMAGE 11, 08/2009, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft: http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image11.pdf (06.12.2017); und hier Kapitel I.3.

¹⁷⁸ Benjamin 1977 [1936], 16.

Erst die „auratische Daseinsweise“ schaffe die Bedingungen für „freischwebende Kontemplation“¹⁷⁹ und zu einer Sammlung und Stellungnahme¹⁸⁰, die ein Original im Gegensatz zu einer Reproduktion eröffne. So sind es die Rahmenbedingungen (die Rituale) im Umgang mit Originalen, die es erlauben, den Bildraum bewusst zu durchdringen. Das heißt, das spezifische Medium – hier das Original – veranlasst durch seine Inszenierung als ein Einzelnes und Besonderes in einem spezifischen Zusammenhang zu einem solchen Verhalten. Das selbstvergessene Überlassen an ein Bild hingegen zeugt für Benjamin entsprechend von einer Zerstreuung, wie sie bei der Betrachtung etwa von Filmen und Fotos (verallgemeinert von Reproduktionen) erfolgt. Insofern verändert sich hier tatsächlich weniger die Wahrnehmung selbst, als, wie es Benjamin annimmt, ausgelöst von den neuen technischen Möglichkeiten, das Wahrnehmungsverhalten. Wobei Benjamin dem Film ein Leistungsvermögen unterstellt, das bereits von frühen Medientheorien, wie Andrea Gnam herausarbeitet, bezweifelt wurde.¹⁸¹ Demnach löse der Film eine „Chockwirkung“ aus, die „wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“¹⁸² So sieht Benjamin gerade „im beiläufigen Bemerkten“¹⁸³, wie es die Wahrnehmung von Filmen auszeichne, das wegweisende Potential, sich vom „parasitären Dasein am Ritual“¹⁸⁴ zu lösen und sich für politische Funktionen zu öffnen.¹⁸⁵ Entsprechend verweist Benjamin auf eine Differenz zwischen beiden Betrachtungsweisen, indem er zwischen einer unbewussten und bewussten unterscheidet und deutet diese als ein Zeichen für einen Wandel, in dem die Aura des Bildes verloren gehe: „[...] an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums (tritt) ein unbewußt durchwirkter.“ Ein Wandel, den insbesondere die fortschrittlicheren Möglichkeiten der Apparatur, die Filmkamera und der Fotoapparat eröffnen.¹⁸⁶ Der Kultwert (das

¹⁷⁹ Ebd., 21.

¹⁸⁰ Ebd., 38.

¹⁸¹ Vgl. entsprechend Gnams Hinweise auf die Aussagen von Siegfried Kracauer, René Clair und Boris Ejchenbaum, Gnam 2005, 178–179. Eine Annahme, die bis heute von vielen geteilt wird. Vgl. hierzu u.a. Hetzel 2005, Andreas Hetzel, Ästhetische Welterschließung bei Oswald Spengler und Walter Benjamin, in: Sic et Non – Online Zeitschrift für Philosophie und Kultur, in: www.sicetnon.org/index.php/sic/article/download/179/193 (17.12.2017), 252 ff.

¹⁸² Benjamin 1977 [1936], 39.

¹⁸³ Ebd., 41.

¹⁸⁴ Ebd., 17.

¹⁸⁵ Ebd., 20.

¹⁸⁶ Ebd., 36. Gnam 2005, 182–183, verweist in diesem Zusammenhang auf die erste Fassung des Kunstwerk-Textes von 1934, in dem er dem Film die Möglichkeit zuschreibt, das eigene Milieu durch die unbekanntenen und überraschenden Perspektiven, die der Film eröffnet, zu bewältigen. Hier gewinne der Zuschauer ein „neues ästhetisches Bewusstsein“. In der späteren, hier aufgegriffenen Fassung spricht Benjamin vom „Optisch-Unbewussten“, das der Film zugänglich mache, indem etwa durch Großaufnahmen Neues erschlossen werde und verweise derart auf eine „psychologische Tiefendimension“.

Magische beziehungsweise Religiöse), wie es Benjamin als ein Charakteristikum herausstellt, gehe durch diesen Wandel verloren. Ersatzweise werde dann die Bedeutungskraft des Werkes in äußere Elemente verlegt, wie etwa in die Authentizität (des Künstlers)¹⁸⁷, in die des Schauspielers (im Film)¹⁸⁸ oder in politische Positionen (etwa dem Faschismus).¹⁸⁹ Das Substrat, die Einmaligkeit seiner Erscheinung, wird „in dem Maße, in dem der Kultwert des Bildes sich säkularisiert“ immer unbestimmter und vager. Der Ausstellungswert habe den Kultwert verdrängt.¹⁹⁰ Doch ist mit der neuen Betrachtungsweise (zerstreut) und der neuen Produktionstechnik (reproduktiv) dann wirklich die Aura der Werke verloren gegangen?

Grundlegend lässt sich dem entgegenhalten, dass es sich genau genommen bereits bei dem ursprünglichen Substrat (dem Magischen beziehungsweise Göttlichen), das nach Benjamin als wesentlich für die Bestimmung der Aura angesehen werden kann „nur“ um einen äußeren und keinen genuin eigenen künstlerischen Wert handelt. Dieser ließe sich nur auf formaler Ebene aufzeigen. Die Ursache für den Verlust der Aura lässt sich insofern nur bedingt auf die technischen Neuerungen zurückführen. Schließlich sind es neue Substrate, mit denen die Werke entsprechend verbunden werden (Authentizität, Künstler, Politik, etc.). Doch auch mit Blick auf das veränderte Wahrnehmungsverhalten (von „rituell“ zu „zerstreut“) lässt sich der Verlust der Aura nicht wirklich erklären. Die Fähigkeit zur Kritik an den tradierten Werten, die dieser Wandel mit sich bringe, wurde bereits zu seiner Zeit, wie Gnam vermerkt, bezweifelt.

Auch mit Blick auf den eigenen, hier vertretenen Ansatz in der Nachfolge der Formalen Ästhetik, veranlassen weder die neuen noch die alten Medien zu einer solchen kritischen Stellungnahme. Im Gegenteil, die hier angenommene stimulierende Wirkung beider für die Wahrnehmung bindet, auch wenn sie mit unterschiedlichen Mitteln geschaffen und unter verschiedenen äußeren Rahmenbedingungen wahrgenommen werden, den Betrachter zunächst an das Werk und erlaubt insofern keine Kritik. Erst nach dem die ersten, affektiv aufgenommenen Werte emotional verarbeitet und mit dem eigenen Vorwissen und den eigenen Vorerfahrungen abgestimmt wurden, findet das „bewusste“ Durchdringen statt. Rituale hingegen, wie es Benjamin bereits betonte, insbesondere kultische, verstärken die Demut gegenüber dem Werk und fordern eine Übereinstimmung heraus, die einer kritischen Positionierung entgegenstehen. Letztlich sieht Benjamin auch die kontemplative Haltung gegenüber den Kunstwerken und die ihr

¹⁸⁷ Benjamin 1977 [1936], 16–17, hier insb. Anm. 8.

¹⁸⁸ Ebd., 28.

¹⁸⁹ Ebd., 42.

¹⁹⁰ Ebd., 17 ff., vgl. insb. Anm. 8, Zitat 18.

entsprechende Sammlung und Stellungnahme in dieser Tradition und das, obwohl sie eine Distanz zum Werk erlauben. Doch die Stellungnahmen werden von Benjamin nicht als Kritiken verstanden, sondern als ein lustvolles Spiel (Genuss), das letztlich zur Bestätigung des Tradierten beziehungsweise der Aura dient. Als weiterführende Beispiele, in denen ritualisiertes Handeln für Übereinstimmung sorgt, können nicht nur christliche Riten, sondern auch von den Nationalsozialisten praktizierte Begrüßungsformeln und Feiern angesehen werden. Sie bestätigen zugleich, dass mit den rituellen Praktiken die Aura in je neuer Form weiterlebt. Diese Annahme wird von Horst Bredekamp bestätigt. So belege das zweifelhafte Weiterleben der Aura in den Inszenierungstechniken der Nazi-Herrschaft, dass die Aura mit der technischen Reproduzierbarkeit nicht verschwinden muss, sondern im Gegenteil, massenhaft hergestellt werden könne.¹⁹¹ Franz Dröge und Michael Müller vermerken, wenn Benjamins Annahme stimme und die Reproduktionstechniken eine kritische Haltung ermöglichen, dass dann mit Bezug auf die Rezeptionsweisen die für die Massen charakteristische Wahrnehmung nicht nur zerstreut, sondern zugleich rational testend sein müsse. Eine Haltung, die so weder von den Faschisten gewollt noch von den Rezipienten eingenommen wurde.¹⁹² Dass Zerstreuung beziehungsweise „beiläufiges Bemerk“ einen kritischen Abstand zum Werk zu schaffen vermag, kann insofern bezweifelt werden. Doch auch die zweite Annahme Benjamins, dass über freischwebende Kontemplation und die mit ihr einhergehende Sammlung und Stellungnahme, wie sie Originale ermöglichen, keine Kritik erfolge, steht in Zweifel. Denn bilden nicht gerade sie die Voraussetzung für eine kritische Sicht, indem sie, wie bereits Benjamin herausstellt, auf Distanz beruhen und ein bewusstes Durchdringen ermöglichen?

Mit Blick auf das in zweifacher Weise mögliche Wahrnehmungsverhalten („rituell“ und „zerstreut“) lässt sich hier zusammenfassend herausstellen, dass, wenn mit der Produktionstechnik (letztlich der Gestaltungsweise beziehungsweise der Form) nicht bereits „Widersprüche“ zu den mit ihr vermittelten Inhalten entstehen, wohl kaum Kritik aufkommt. Kontemplativ, mit Benjamin, kann sich dann der Erfahrende in die als angenehm empfundene Verbindung von Form und Inhalt einlassen (Genuss) und sich entsprechend in den Aussagegehalt (Aura) versenken. Erst wenn die mit der Technik (Gestaltungsweise) hervorgebrachten „Inhalte“ in Diskrepanz zu möglichen oder erwarteten Inhalten geraten, ergeben sich Unstimmigkeiten, die dann aufgrund der „Chockwirkung“ wahrgenommen und als solche aufgegriffen und diskutiert werden können. Ein Zusammenhang,

¹⁹¹ Bredekamp 1992, Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin, 125 ff.

¹⁹² Dröge/Müller 1995, Franz Dröge und Michael Müller, Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg, 55 ff., hier 55.

den Benjamin selbst am Beispiel der Kunst des DADA aufzeigt und für das Medium des Films als Prinzip herausstellt.¹⁹³ Doch, dass diese mögliche Kritik nicht an ein spezifisches Medium gebunden ist und auch nicht von seinem massenhaften Auftreten abhängt, eröffnete bereits Benjamin, indem er auf die Spannung aufmerksam machte, die zwischen Form und Inhalt bestehen müsse. Eine wahrnehmbare Spannung, die sich an jedem Medium entzünden kann, wenn mit ihm Unbekanntes vermittelt wird oder an ihm „Merkwürdiges“ auffällt. Entsprechend vermag auch die den Reproduktionstechniken eigentümliche massenhafte Betrachtung, wie sich zeigte, keine kritische Haltung zum Werk garantieren, im Gegenteil.

Der Wunsch, dass mit dem Werk nicht auf etwas Einmaliges und entsprechend Tradiertes verwiesen wird, sondern ein „Sinn für das Gleichartige in der Welt“¹⁹⁴ gewonnen werden kann, scheint für diesen Ansatz Benjamins Pate gestanden zu haben. Hierin spiegelt sich sein Interesse, der „Selbstentfremdung“ entgegen zu wirken. Ein Interesse, das sich nicht an Einzelnem orientieren sollte, sei es dem Magischen und Religiösen, dem Authentischen oder der eigenen Schaffenskraft, sondern am Allgemeinwohl.¹⁹⁵ Es ist letztlich genau diese Hoffnung, die auch Saul Friedländer im Anschluss an Benjamin mit der „Allgegenwart“ von Massenkitsch (Reproduktionen) statt „Edelkitsch“ („Nazismus“) verbindet, die mit dem Verzicht auf „hehre“ Gefühle und einer Ästhetisierung der Politik einhergehe und derart der politischen Freiheit und damit der Demokratie zu dienen vermag. Da diese Hoffnung sich letztlich „nur“ auf Funktionen gründet, die diese jeweils erfüllen (auf Politik oder auf Rituale), hängt die Erfüllung des Wunsches im Wesentlichen von denjenigen ab, die die jeweiligen Ziele beziehungsweise Inhalte vorgeben, sodass letztlich „nur“ an die Verantwortung der Produzierenden und an ein waches Bewusstsein des Betrachters für die Funktionen appelliert werden kann.¹⁹⁶

Dass schließlich gerade ein moderner (beziehungsweise nachmoderner) Künstler wie Anselm Kiefer nicht nur Raum (Distanz) schafft, Kritik an den Kultobjekten – wie sie Benjamin angesichts der Bedrohung durch die nationalsozialistische Propaganda indirekt einforderte – zu üben, sondern zugleich an den Ritualen und damit an dem „perfekt“ abgestimmten Einklang von Form und Inhalt, mit denen die Aussagegehalte von den Nationalsozialisten vermittelt wurden, zeichnet die Werke des Künstlers in besonderer Weise aus, wie noch näher zu zeigen ist.

¹⁹³ Benjamin 1977 [1936], 37.

¹⁹⁴ Ebd., 16.

¹⁹⁵ Ebd., 44.

¹⁹⁶ Vgl. Friedländer 2007 [1984], Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Widerschein des Nazismus, Frankfurt a.M., 7–17, siehe insb. 17.

Daneben ist es jedoch gerade die Abgrenzung von einer auf Hingabe angelegten (durch Rituale und Genuss geprägte) Wahrnehmung hin zu einer kritischen (testenden und begutachtenden) Distanz, die Benjamin wegen ihrer Verführungskraft für notwendig hält, die sich in diesem Fragezusammenhang als fruchtbar erweist. Denn in dieser Differenzierung wird erneut das Doppelte des Wahrnehmungsprozesses erkennbar, auf den in dieser Untersuchung abgehoben wird.

Es sind insbesondere die Untersuchungen von Andrea Gnam in ihrer Habilitationsschrift zu Musil und Benjamins Spätwerk 1999, in der dieses spezifische Verhältnis von leiblichem Empfinden einerseits und einem auf Reflexion und Distanz beruhenden Verhältnis zur Welt andererseits zum Thema wird. Über die Analyse naturwissenschaftlich-mathematischer Voraussetzungen, die Untersuchung von Absenzen (Rauscherfahrten), von Mystik und Relativitätstheorie, von Nicht-Orten sowie über konkrete Analysen zu Benjamin und Musil eröffnet die Autorin das Spannungsfeld zwischen diesen beiden Zugangsweisen zur Welt. Es sei, so die Autorin, insbesondere der Paradigmenwechsel in der Geometrie und Physik sowie die neuen Erfahrungen mit Geschwindigkeiten, wie sie der Zug und das Auto provozierten, die Anfang des letzten Jahrhunderts zu einem Überdenken der Zusammenhänge veranlassten. Der Raum, in dem sich der Mensch bewege, erfahre eine neue Ausdeutung. Das leibliche Empfinden des Raumes trennt sich von dessen Vorstellung als abstrakte Größe. Die je spezifisch andere Verarbeitung von Raum, die hierin erkennbar und von Musil und Benjamin aufgegriffen wird, bildet die Grundlage und das Programm der Untersuchung Gnam:

Die lexikalische wie die physikalische Begriffssprache formulieren eine abstrakte Raumordnung. Ausgehend von Betrachtungen, die Physiker wie Ernst Mach und Albert Einstein, aber auch Ernst Cassirer zum Verhältnis von naturwissenschaftlicher Begriffsbildung und lebensweltlicher Erfahrung dargelegt haben, werde ich diese Raumordnung als Aufspannen eines „Reflexionsraumes“ bezeichnen: Begriffe bestimmen hier die Grenzen der Dinge, Zustände werden zu Eigenschaften. Wiederholbarkeit, Wiedererkennen, Reversibilität: das sind Kriterien des abstrahierenden Denkverfahrens, das, in der Zuordnung des Geschehens zu Lage und Ort, räumliche Unterscheidungen setzt. Anders verhält es sich mit einem auf den ersten Blick weniger wirkmächtig erscheinenden Ordnungsverfahren, in dessen Mittelpunkt die wechselnden Zustände des Leibes stehen. Der aus der Phänomenologie entlehene

Begriff „leibliches Empfinden“ erlaubt es, das dem Leib selbst innewohnende Vermögen, Raum zu entfalten, mit den abstrahierten Kulturtechniken zu kontrastieren, die beim Aufbau eines Reflexionsraumes zur Anwendung kommen.¹⁹⁷

In der Tradition der antiken Philosophie sowie im Anschluss an Heidegger erörtert insbesondere sein Schüler Ernesto Grassi (1968) weiterführend mit Bezug auf das Bild, dessen „pathetische Macht“. Aufbauend zunächst auf Aristoteles und Platon zeigt Grassi auf, wie es der Kunst möglich ist, gerade durch ihre ganz andersartige Verfasstheit „mögliche“ Deutungen sichtbar und hörbar zu machen“. Die Basis dafür sei jedoch nicht Wissen, sondern Phantasie.¹⁹⁸ So äußert sich in der Kunst ursprünglich das „Hinweisende“ und erst in einem zweiten Schritt das „Deutende“. Jedes Deuten (hermeneuein) kann als ein rationales Prinzip angesehen werden. Es beruht auf dem Logos, ist beweisend und begründend und lässt sich derart als ein zeitlich-geschichtliches und insofern gemeinschafts- und weltstiftendes Moment kennzeichnen.

Das „Hinweisen“ (semantisch, symbolisch) jedoch, das die Kunst auszeichne, könne als ein „Axiom“ betrachtet werden, ein, wie es auch Kant definierte, unbeweisbares Prinzip, notwendig und allgemein, a priori. Es zeichne sich, so Grassi, durch Stille und Schweigen aus, was dieses Moment als ein außergeschichtliches ausweise. Im Gegensatz zum Logos beruhe es auf dem Mythos. Insofern könne es als eine vorphilosophische Sprache verstanden werden, die bildhaft (metaphorisch) wirkt und Raum und Zeit sprengt.¹⁹⁹ Wobei in diesem „Hinweisen“ selbst bereits eine Aufgabe liege, die als ein Deuten dessen, was man schon weiß, zu verstehen ist.²⁰⁰ Es bildet den sinnstiftenden Grund (symbolon):

Das gemeinsame den Menschen Angehende, das Ursprüngliche (Hinweisende M.S.) verleiht nicht nur den Lauten, die die Worte bilden, einen eigenen Sinn, sondern auch Gefühlen, Handlungen und Haltungen [...]: sie erhalten eine symbolische Bedeutung.²⁰¹

¹⁹⁷ Gnam 1999, Andrea Gnam, Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk, München. Vgl. hier zum Programm der Arbeit die Einführung, Zitat hier 9. (Kursive Schreibweise im Original)

¹⁹⁸ Grassi 1970 [1968], 37. Diesen Hinweis auf Grassi verdanke ich Prof. em. Dr. Brigitte Scheer (Universität Frankfurt am Main).

¹⁹⁹ Ebd., 64–70. Vgl. ergänzend zum a priori bei Kant 1989a [1787], Einleitung, 49–51.

²⁰⁰ Grassi 1970 [1968], 102.

²⁰¹ Ebd., 69.

Das Erleben (Mythos) geht somit dem Deuten (Logos) voraus, es bildet die Grundlage des Lebens. Als solches verleihe es allem Tun, Erleiden und Denken Sinn beziehungsweise symbolische Bedeutung, deren spezifische – über das animalische Leben hinausgehende – symbolische Bedeutungen der Mensch jedoch selbst suchen muss.²⁰² Grundlage für dieses Erleben bilden auch für Grassi formale Elemente. Demnach entspringen die „Ausageformen [...], die uns bewegen und auf unsere Leidenschaften wirken – wie Kunst und Redekunst – [...] aus der Macht der Sinneszeichen, die den rationalen Inhalten fremd bleiben [...]“.²⁰³ In dem Verweis auf das Erleben und die pathetische Macht der Bilder (beziehungsweise der Kunst im Allgemeinen und der Redekunst) sowie insbesondere auf die formale und nicht inhaltliche oder materielle Ebene, wird eine unmittelbare Nähe zu dem hier verfolgten Ansatz erkennbar, der später nochmals vertiefend aufgegriffen werden soll.²⁰⁴ Bemerkenswerterweise stellt auch Grassi – konkret mit Bezug auf die Antike – heraus, dass gerade die pathetische Macht der Bilder missbraucht werden kann:

Zunächst soll gezeigt werden, wie in der Rhetorik die pathetische Macht der Bilder von der Sprache eingefangen und losgelöst von den ursprünglichen Bindungen mißbraucht werden kann. Gerade diese Möglichkeit und Gefahr bestimmt die menschliche Situation.²⁰⁵

Sie veranlasse Platon zunächst, die Künste abzulehnen.²⁰⁶ Der Hinweis auf die pathetische, emotionale Wirkungskraft der Bilder (beziehungsweise der Kunst und Redekunst im Allgemeinen), jedoch weniger auf die formalen Voraussetzungen dafür, deckt sich in bemerkenswerter Weise mit den jüngsten Aussagen des Kulturwissenschaftlers Hartmut Böhme, die dieser in seinem Buch *Fetischismus und Kultur*, 2006²⁰⁷ vorstellte. Demnach geben uns Bilder, wie er es im Anschluss an Aby Warburg formuliert, „als Denkräume des Symbolischen“ nicht nur über aussagbare Inhalte Aufschluss, sondern über unsere eigenen Ängste, Sorgen und Bedürfnisse und helfen uns sie zu bewältigen.²⁰⁸ Voraussetzung dafür, diese im Bild zu vergegenwärtigen, sind, so Böhme, eingeübte Rituale. Sie erst bewirken die „Auratisierung“ und „memoriale Impräg-

²⁰² Ebd., 70.

²⁰³ Ebd., 147.

²⁰⁴ Vgl. hierzu Kapitel III.1.2. und Kapitel III.3.1.1.

²⁰⁵ Grassi 1970 [1968], 149.

²⁰⁶ Ebd., 152.

²⁰⁷ Böhme 2006.

²⁰⁸ Ebd., 337–254; hier 241 und vgl. ergänzend Sauer 2007b, 285.

nierung der Dinge“ beziehungsweise der Bilder.²⁰⁹ Eröffnet wird dieser Zugang durch „Staunen, Neugierde, Aufmerksamkeit, ausdauerndes Verweilen bei einer Sache, Inständigkeit und Intensität und Achtung“, das heißt „ästhetische Empfindungen“.²¹⁰ So spricht Böhme erweiternd von einem „magischen Milieu“, einer szenischen Einbettung und situativen Präsenz, derer die Fetische, zu denen auch die Bilder zählen, bedürfen.²¹¹ Das Verstehen, das in diesem Moment beziehungsweise dieser Situation einsetzt, ist entsprechend kein kognitiver Akt, sondern ein Mitvollzug. Durch ihn

werden sie (die Bilder, M.S.) zu einem Ereignis, das Adressaten erfaßt, aus ihrer Alltäglichkeit herausreißt und dadurch in gewisser Hinsicht ek-statisch macht. [...] Szenische Symbole werden nicht aus der Distanz wahrgenommen, entziffert, interpretiert und erkannt. Sie schlagen in Bann, sie imponieren, faszinieren, sie ziehen an, ja saugen ein, sie überfluten und bezaubern [...].²¹²

Auch Böhme verweist damit, wie hier betont wird, auf die ursprüngliche Form des Erlebens und Erleidens, den Mitvollzug, in dem die von Böhme als wesentlich bezeichneten Inhalte, die Ängste, Sorgen und Nöte erfahren und erst in einem zweiten Schritt, der eine gewisse Distanzierung voraussetzt, reflektiert werden.²¹³ Diese Distanz zum Bild (Fetisch) kann, so Böhme, dadurch eingenommen werden, dass die Bilder jenseits einer Tabugrenze (hinter Glas etc.) ausgestellt werden und – mit Kant – zu einem ästhetischen Spiel zwischen Lust und Unlust und schließlich zum Austausch darüber anregen.²¹⁴

Im Anschluss beziehungsweise in Abgrenzung zu Böhme bildet die Grundlage für den Mitvollzug, von der hier ausgegangen wird, jedoch nicht allein die situative Aufwertung des Bildes etwa durch Staunen und Neugierde, sondern zugleich dessen formaler Aufbau, der uns herausfordert und zum Nachvollziehen anregt. Das „eingetübte Ritual“ als Voraussetzung für die Auratisierung liegt so gesehen nicht nur in der Situation, sondern in der Bilderfahrung, die einem Ritual nicht unähnlich, eine „Ek-Statisierung“ des Betrachters ermöglicht. Eine Distanzierung zu der ursprünglichen Erfahrung des Mitvollzugs erfolgt dann, gerade mit Bezug auf Kiefer, nicht allein durch Tabuisierung, sondern indem ein

²⁰⁹ Böhme 2006, 355–364.

²¹⁰ Ebd., 89.

²¹¹ Ebd., 230–237; hier 256.

²¹² Ebd., 257.

²¹³ Ebd., 257; insb. 480–483.

²¹⁴ Ebd., 352–372; insb. 355–356.

3 Bilderfahung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

auffälliger Bruch zur ursprünglichen Einheit mit dem Bild deutlich wird, sodass eine Reflexion über das soeben Erfahrene einsetzen kann. Ein Zusammenhang, der im Anschluss an die Einzelanalysen der *Deutschlandbilder* in Abgrenzung zu den Thesen Aby M. Warburgs an späterer Stelle nochmals aufgegriffen werden soll.²¹⁵

3 Zur Theorie der Bilderfahung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

Parallel zu den Forschungen innerhalb der Formalen Ästhetik und Bildwissenschaft sowie der philosophischen Ästhetik und Wahrnehmungsphilosophie wurden insbesondere in der Entwicklungspsychologie (jedoch noch nicht in den Neurowissenschaften, die erst sehr viel später entstanden) Anfang des 19. Jahrhunderts Ansätze verfolgt, in denen ausdrucksstheoretische Positionen diskutiert und vertreten wurden.²¹⁶ Bemerkenswert erweisen sich diese insofern, dass in deren Untersuchungen, vergleichbar dem hier vertretenen Ansatz, von einem ersten unmittelbaren Zugang zur Welt ausgegangen wird, der sich auch in Bildern – und dabei werden ausdrücklich solche der Kunst herangezogen – widerspiegelt. Dieser sei, ebenfalls in Übereinstimmung mit der hier verfolgten Annahme, von Vitalempfindungen begleitet, die auch für das Vorstellungsleben maßgeblich seien.

Grundlegend formuliert wird dieser Ansatz in den Untersuchungen des Entwicklungspsychologen Heinz Werner (1890-1964). So verweist dieser im Anschluss an seine Forschungen grundsätzlich auf das Vermögen des Menschen, Relationen zwischen seiner Wahrnehmung und dem Wahrgenommenen herstellen zu können, die von einer ursprünglich amodalen und damit von allen Sinnen bestimmten und zugleich ausdrucksmäßigen Wahrnehmungsweise des Menschen geprägt sei: einer *amodalen Vitalempfindung*.²¹⁷

Entsprechend seines Forschungsansatzes ist für Werner die Entwicklungspsychologie, wie er es in seiner 1926 verfassten für das Fach lange Zeit grundlegenden Einführung zum Thema beschreibt, als Lebenswissenschaft aufzufassen, die nicht die speziellen und inhaltlichen Entwicklungsstufen des Menschen aufzeige, sondern deren „formale“, geistige Eigentümlichkeiten beziehungsweise

²¹⁵ Vgl. hierzu Kapitel III.2.2.1. und Kapitel III.3.1.

²¹⁶ Vgl. hierzu die erste Zusammenfassung der Forschungsergebnisse, in: Sauer 2011c.

²¹⁷ Vgl. hierzu Werner 1959 [1926], Heinz Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, München.

deren schöpferische Entwicklung.²¹⁸ Im unmittelbaren Umfeld von Warburg und Cassirer in Hamburg²¹⁹ entwickelt Werner seinen Ansatz in sieben Teilen, der auf den von ihm herausgearbeiteten „urtümlichen“, komplexen, synkretischen und damit diffusen und undifferenzierten seelischen Verhaltensweisen des Menschen aufbaut.²²⁰ So sei es für den Menschen eigentümlich, dass dieser die Welt ursprünglich als einen vitalen Aktionszusammenhang erfasse, in der keine klare Trennung von Objekt und Subjekt, Gegenstand und Zustand, Wahrnehmung, Gefühl und handelnder Bewegung vorgenommen werde. Der Mensch befinde sich im Zustand einer „vitalen und affektmotorischen Totalsituation“, in der Dinge als „Aktions- und Signaldinge“, als Objektbestände eines Geschehensablaufs und insofern pragmatisch und funktional verstanden werden. Formwahrnehmung werde, so lasse sich bereits bei Tieren erschließen, über Bewegungswahrnehmung aktiviert.²²¹ Die Welt werde von daher weniger sachlich als ausdrucksmäßig, gesichthaft und lebendig erfasst. Werner schreibt dazu:

Diese physiognomische oder ausdrucksmäßige Betrachtung der Dinge ist bedingt durch die wesentliche Mitbeteiligung des affektiven dynamischen Gesamtverhaltens an der Gegenstandsgestaltung.

Wobei hier nicht von einem Übertragungsvorgang im Sinn einer anthropomorphen Beseelung ausgegangen werden könne. Hierin spiegle sich vielmehr die ursprüngliche Schau von Welt, wie sie etwa auch Künstler haben. Wobei Werner hier konkret auf Kandinsky verweist.²²² Diesem Zustand entspreche eine ungesonderte, synästhetische Wahrnehmungsweise und ein ausdrucksmäßiges Empfinden (Gertrud Grunow). Sie könne als eine amodale

²¹⁸ Ebd., 14–17. Kritisieren lässt sich an diesem frühen Ansatz, wie es der österreichische Psychologe Werner Stangl herausstellt, dass diesem ebenso wie bei Jean Piaget (1896–1980) ein Modell der Selbstgestaltung (Konstruktivismus) zugrunde liege, in dem nur das Entwicklungssubjekt als wirklich aktiv gestaltend wahrgenommen werde. Demgegenüber werde in jüngeren interaktionistischen Konzeptionen sowohl dem Entwicklungssubjekt als auch dem Entwicklungskontext gestaltende Funktion zugebilligt. Vgl. hierzu dessen Arbeitsblätter, in: <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/PSYCHOLOGIEENTWICKLUNG/Menschenmodelle.shtml> (17.01.2018).

²¹⁹ Vgl. hierzu die Aufarbeitung der biografischen Zusammenhänge in: Krois o.J., John Michael Krois, Zum Lebensbild Ernst Cassirers, in: https://www.cassirer-gesellschaft.uni-hamburg.de/wp-content/uploads/2011/11/Krois_Zum-Lebensbild-Ernst-Cassirers.pdf (08.12.2017).

²²⁰ Die von Werner 1959 [1926] untersuchten sieben Felder betreffen (1.) das Sinnesleben (38–100), (2.) die Vorstellungsweisen (101–118), (3.) die Fassungen von Raum und Zeit (119–137), (4.) Handlungsabläufe (137–151), (5.) Denkvorgänge (151–258), (6.) Welten- und Wirklichkeitssphären (258–317) und (7.) die Persönlichkeit (317–347).

²²¹ Ebd., 38–44.

²²² Ebd., 45–47, Zitat 46.

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

Vitalempfindung unterschiedlicher Sinne, die sich wechselseitig beeinflussen, begriffen werden.²²³ Insofern könne ursprünglich von einer undifferenzierten, diffusen Auffassungsweise ausgegangen werden, wobei von einem produktiven Anteil der Affekte auszugehen sei, die sowohl die Wahrnehmung als auch das Vorstellungsleben bestimmen:

Der „physiognomisch“ erlebende primitive Mensch findet also sein Streben nach Ausdruck nicht nur verkörpert in der physiognomischen Schau der Wahrnehmungen, sondern noch viel mehr und reicher in der Bildung eidetischer, visionärer, illusionärer Erlebnisweisen.²²⁴

Diese Auffassung bestimme auch die Erfahrung von Raum und Zeit, wie Werner im Anschluss an Cassirer herausstellt. „Nicht optisch-sachliche, sondern physiognomisch-werthafte Maßstäbe messen hier den Raum aus.“²²⁵ Grundle- gend lasse sich demnach eine Entwicklung aufzeigen, die auf einer Relationslei- stung aufbaue,

die sich im Sinne genetisch übereinanderliegender analoger Prozesse vollziehen: 1. Beziehungserfassung durch sinnesmoto- rische (und affektive) Aktivität [...]; 2. Wahrnehmungsmäßige Relationsauffassung und 3. Begriffsmäßig-abstrakte Bezie- hungsherstellung.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich aus Werners Sicht festhalten, die Welt werde zunächst nicht physikalisch-objektiv wahrgenommen, sondern zuallererst als Wirksamkeit. Darin sei die Tatsache einbegriffen,

daß es eine Verhaltenswelt ist, eine Welt, in der alles gebärd- haft und wirkungshaft – physiognomisch – geschaut wird, alles Persönliche und Dingliche aktionshaft existiert.²²⁷

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass bereits Anfang des letzten Jahrhunderts erste Überlegungen dazu, dass Wahrnehmungsqualitäten zugleich als Gefühlsqualitäten aufgefasst werden, nicht nur von dem Entwicklungspsy- chologen Heinz Werner, sondern parallel dazu auch von dem Psychologen

²²³ Ebd., 67–77.

²²⁴ Ebd., 107.

²²⁵ Ebd., 121.

²²⁶ Ebd., 160 ff., hier 160.

²²⁷ Ebd., 260–261.

Wilhelm Wundt, verfolgt wurden.²²⁸ So setzt auch Wundt, wie es Alexander Kochinka 2004 in seiner Untersuchung zu *Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl* herausstellt, am Begriff der unmittelbaren Erfahrung beziehungsweise des Erlebens an. Demnach sei die unmittelbare Erfahrung kein ruhender Inhalt, sondern ein Zusammenhang von Vorgängen. Jeder der von Wundt differenzierten Vorgänge beziehungsweise Prozesse, die gemeinsam das menschliche Erleben bilden, habe

einerseits einen objektiven Inhalt (etwas das passiert, AK) und ist andererseits ein subjektiver Vorgang (jemand, dem es passiert, AK). Dieser schließe auf solche Weise die allgemeinen Bedingungen alles Erkennens (Erkenntnistheorie, AK) sowohl wie aller praktischen Betätigungen des Menschen (des Handelns, Ethik, AK) in sich.²²⁹

So beruhe jedes Erleben auf Empfindungen (einer Antwort auf einen einfachen Sinnesreiz, AK) und auf „einfachen Gefühlen“ (auch „sinnliches Gefühl“ oder „Gefühlston der Empfindung“²³⁰). Zu einer Tonempfindung als Beispiel gehöre demnach eine Schallempfindung. Beide lassen sich jeweils nach „Qualität“ und „Intensität“ unterscheiden.²³¹ In doppelter Hinsicht treffen sich insofern die Annahmen Wundts mit den hier verfolgten. Und zwar insofern, dass jede Bildwahrnehmung als ein Erleben verstanden wird, die sich in eine objektive Seite (Stimuli, Empfindung) und eine subjektive (affektiv-wertende) unterscheiden lässt und sich hinsichtlich ihrer von abstrakten Momenten bestimmten Auffassungsweise verbinden lassen. Bemerkenswert am Wundt'schen Modell erweist sich ferner, parallel zu den hier aufzuzeigenden Prozessen, dass auch dieser davon ausgeht, dass alle weiteren Vorgänge darauf aufbauen. Grundlegend bestehen demnach nach Wundt, wie es Kochinka herausarbeitet, alle reinen Erfahrungen aus einzelnen „psychischen Elementen“. Diese formen gemeinsam

²²⁸ Veröffentlichungen von 1853 bis 1920, hier insbesondere Wundt 1909 (1896), Wilhelm Wundt, Grundzüge der Psychologie (neunte verbesserte Auflage). Leipzig.

²²⁹ Zitiert nach Kochinka 2004, Alexander Kochinka, *Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl*. Bielefeld, Relektüren, Kapitel 2.2., Wilhelm Wundt, 169–212, Zitat Wundts, 173.

²³⁰ Ebd., 179.

²³¹ Beispielhaft äußert sich Wundt hierzu, zitiert nach Kochinka 2004, 179–180: „Variiert man nämlich die Empfindungsintensität, so kann sich damit der Gefühlston nicht bloß intensiv, sondern auch qualitativ ändern; und variiert man die Empfindungsqualität, so der Gefühlston nicht bloß qualitativ, sondern auch intensiv wechseln.“ „Steigert man z.B. die Empfindung süß, so geht der Gefühlston zuletzt aus einem angenehmen in einen unangenehmen über; und läßt man die Empfindung süß allmählich in sauer oder bitter übergehen, so bemerkt man, daß das Saure, und noch mehr das Bittere, bei gleicher Empfindungsintensität eine stärkere Gefühlserregung als das Süße hervorbringt.“

„psychische Gebilde“. Ihr Zusammenhang eröffne „psychische Entwicklungen“, etwa von Sprache, Mythos oder Sitte und münde schließlich in „Prinzipien und Gesetze der psychischen Kausalität“.²³²

Unmittelbar an die Tradition der Entwicklungspsychologie schließt in jüngerer Zeit insbesondere der 1999 mit dem Sigmund-Freud-Preis für Psychotherapie ausgezeichnete Amerikaner Daniel N. Stern an, ein Forscher, der sowohl am Cornell University Medical Center in den USA als auch in Genf an der Universität wirkte. In seinem Buch *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, das 1986 in New York und 1992 auf Deutsch erschien²³³, fragt dieser mit Bezug auf die Entwicklung des Menschen: Wie erlebt ein Säugling sich selbst und andere Menschen? Die Frage zielt nach dessen subjektivem sozialem Erleben. Grundlegend für seine Untersuchung werden weniger sprachliche Äußerungen, da diese fehlen, sondern die Auswertung von einerseits beobachtungs- und experimentalpsychologischen Befunden und andererseits psychoanalytischen Theorien, wie Geräusche, Bewegungen, Berührungen, Tast- und Gesichtseindrücke wahrgenommen beziehungsweise erlebt, verarbeitet und ausgelegt werden.²³⁴ Dass Stern seine Ergebnisse u.a. auch auf die Aufnahme beziehungsweise Verarbeitung von Kunst bezieht, macht diese Untersuchung für die Kunstwissenschaften besonders interessant.²³⁵

Zentral für Sterns Vorgehen wird die Annahme, dass bereits im präverbalen Stadium ein Selbstempfinden des Säuglings anzunehmen und darüber hinaus dieses als Organisationsprinzip des Menschen zu verstehen sei. Dieses Doppelte äußere sich in Empfindungen (als einfaches nicht-reflexives Gewahrsein) der Urheberschaft, körperlicher Kohäsion und zeitlicher Kontinuitäts-erfahrung. Selbstreflexion und Sprache wirken erst zu einem späteren Zeitpunkt, so Stern, auf die präverbalen, existenziellen Selbstempfindungen ein²³⁶ und veranlassen letztlich dazu, dass diese vergessen werden beziehungsweise eine Entfremdung von diesen stattfindet.²³⁷ Es ist das subjektive, zumeist nicht bewusste Empfinden des körperlichen Selbst, das Stern als kohärente physische Entität mit eigenem Willen (Handlung), einzigartigen Affektregungen und eigener Geschichte (Kontinuität) als selbstverständlich voraussetzt, und das sich zwischen dem zweiten und sechsten Lebensmonat herausbilde (Kern-Selbst).²³⁸ Dies sei die Basis für die Bezogenheit auf Andere (intersubjektive Bezogenheit), die dann zwischen dem

²³² Vgl. ebd., 175.

²³³ Stern 1992 [1986], Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart (New York).

²³⁴ Ebd., 15–16.

²³⁵ Ebd., 225 ff.

²³⁶ Ebd., 18–20.

²³⁷ Ebd., 247ff.

²³⁸ Ebd., 47.

siebten und neunten Lebensmonat auch andere subjektive mentale Zustände – Gefühle, Motive, Absichten – die hinter der „Kern-Bezogenheit“ liegen können, erfassbar und damit erinnerbar mache.²³⁹ Die Erkenntnis, dass das Selbst ebenso wie der Andere „einen Vorrat an persönlicher Weltkenntnis und Lebenserfahrung“ besitze, entwickle sich zwischen dem fünfzehnten und achtzehnten Monat. Damit einhergehend vermag dieses Wissen dann durch Symbole objektiviert, deren Bedeutungen kommuniziert und durch Sprache sogar neu geschaffen werden (verbales Selbst).²⁴⁰ Bis zum Alter von zwei Monaten jedoch sei das Selbstempfinden „im Auftauchen“ begriffen.²⁴¹ Als Organisationsprinzip begriffen, arbeite das Selbstempfinden in dieser ersten Phase „mit kraftvoller Zielstrebigkeit“ auf die Sicherung sozialer Interaktionen hin: Es sind diese Interaktionen, die „Affekte, Wahrnehmungen, sensomotorische Vorgänge, Erinnerungen und andere kognitive Prozesse“ erzeugen. Diese Interaktionen werden durch angeborene Fähigkeiten geleistet. So vermag der Säugling etwa auf das Aussehen von Gegenständen rückzuschließen, dessen Form er zuvor ertastet hat, ohne ihn zuvor je gesehen zu haben. Die je höheren Phasen schließen die Perspektive der früheren mit ein, diese wird dabei nicht zerstört. Eine Annahme, so Stern, die sich mit der Cassirers, Werners und dem System Piagets decke.²⁴²

Wesentlich für die Entwicklung des Säuglings ist es demnach, dass das Selbstempfinden als Organisationsform bereits angelegt sei. Sie beruhe auf vorgeprägten, angeborenen und transmodalen Fähigkeiten des Menschen, was sich für den Anschluss an die Ausdruckstheorie innerhalb der Kunstwissenschaft und insbesondere vor dem Hintergrund der Annahme Wiesings, dass zwischen Gestaltungsprinzipien und Wahrnehmungsweisen eine Analogie bestehe, als wesentlich erweist. So sei die Wahrnehmung insbesondere aus dem Bereich des menschlichen Ausdrucksvermögens als eine „Enkodierung in eine bislang noch rätselhafte, amodale Repräsentation, die dann in jedem Sinnesmodus wiedererkannt werden kann“ zu verstehen. So könne der Säugling bereits in den ersten Tagen abstrakte Repräsentationen von Wahrnehmungseigenschaften entwickeln, wie Stern in Übereinstimmung mit anderen Forschern herausstellt:

²³⁹ Zur Ausarbeitung dazu vgl. ebd., 146–230.

²⁴⁰ Ebd., 48–49 und die Ausarbeitung hierzu 231–258.

²⁴¹ Zur Ausarbeitung dazu vgl. ebd., 61–103.

²⁴² Ebd., 49 ff, hier 49.

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

Bei diesen abstrakten, für den Säugling wahrnehmbaren Repräsentationen handelt es sich nicht um Bilder, Töne, haptische Eindrücke und benennbare Objekte, sondern vielmehr um Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster – die eher „globalen“ Merkmale des Erlebens.²⁴³

Demnach seien es vor allem abstrakte Repräsentationen, konkret Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster, die für die Wahrnehmung als solche und damit weiterführend auch für die Bildwahrnehmung, wie Stern an späterer Stelle selbst betont, als wesentlich anzusehen seien. In Erweiterung seines Ansatzes verweist der Forscher zudem, wie zuvor bereits Werner, auf die spezifische Qualität dieses Erlebens, die dazu neige Wahrnehmungsqualitäten in Gefühlsqualitäten zu übersetzen. Stern kennzeichnet diese als „Vitalitätsaffekte“. Sie lassen sich am ehesten mit dynamischen, kinetischen Begriffen wie „aufwallend“, „verblässend“, „explosionsartig“, „abklingend“, „berstend“, „sich anziehend“ usw. charakterisieren.²⁴⁴ Nicht nur für die Entwicklung des Menschen, sondern, was sich in diesem Fragezusammenhang als wichtig erweist, insbesondere auch mit Bezug auf die Kunst könne, so Stern, diese Erfahrung als grundlegend angesehen werden, wobei für ihn der interessanteste Teil dieses Problems nicht die Übersetzung der Wahrnehmung in konventionalisierte Empfindungsweisen (etwa Lächeln und Weinen, M.S.) sei, sondern als Frage formuliert:

Ist es möglich, daß die Aktivierungskonturen (zeitlichen Intensitätsverschiebungen), die wir im beobachtbaren Verhalten eines Anderen wahrnehmen, zu einem *virtuellen Vitalitätsaffekt* (Hervorhebung M.S.) werden, wenn wir sie in uns selbst erleben?

Im Stil, das heißt in der Weise wie der Maler die Formen handhabt, sieht Stern ein Pendant zu dem spontanen Verhalten im Bereich der Vitalitätsaffekte:

Die Übersetzung von der Wahrnehmung ins Gefühl erfordert also im Falle des künstlerischen Stils die Umwandlung „wahrheitsgetreuer“ Wahrnehmungen (Farbharmonien, Linienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls, zum Beispiel des

²⁴³ Ebd., 74–103, Zitat 80.

²⁴⁴ Ebd., 83.

Gefühls der Stille. Die analoge Übersetzung der Wahrnehmungen, die wir im Verhalten eines anderen Menschen machen, in Gefühle erfordert die über den crossmodalen Transfer erfolgende Umwandlung der Wahrnehmung von Zeitmuster, Intensität und Gestalt in Vitalitätsaffekte, die wir in uns selbst empfinden.²⁴⁵

Der Unterschied im Erfassen der Vitalitätsaffekte im sozialen Verhalten einerseits und der Kunst andererseits liege, so Stern in Anlehnung an die bedeutende amerikanische Cassirer-Forscherin Susanne K. Langer, in der Kontemplation und damit der Bewusstheit, die die Kunsterfahrung eröffne, die im „normalen“ Leben durch „Verstrickungen in kontingente Umstände“ meist unmöglich sei.

Diese von Stern herausgestellten Zusammenhänge treffen sich in bemerkenswerter Weise mit den aktuellen Spiegelneuronenforschungen, die jedoch mit Bezug auf die Bildwahrnehmung ebenfalls noch am Anfang stehen, hier jedoch auf Grund ihrer Übereinstimmung mit den Annahmen aus der Entwicklungspsychologie erwähnt werden sollen. Demnach könne über die Beobachtung von Hirnprozessen auf das Verhalten und Erleben geschlossen werden. Anknüpfungspunkte bilden dafür die Forschungsergebnisse zu den so genannten „mirror neurons“ (Spiegelneuronen) und der „Theory of Mind“ (ToM, Erklärungsmodell mentaler Prozesse). Demnach bilden gerade die neurobiologischen Forschungen zu den Spiegelneuronen seit 1996 die Grundlage dafür, die Fähigkeit des Menschen zur Empathie (Einfühlung) naturwissenschaftlich zu untermauern. So wurde zunächst an Affen (Makaken) beobachtet, dass, wenn ein Affe einen anderen etwa nach einer Banane greifen sieht, im Hirn dieselben Regionen (F5) aktiviert werden, so als würde er selbst danach greifen.²⁴⁶ Jüngere Forschungen in diesem Feld verdichten zudem die Annahme, wie sie insbesondere Michael C. Corballis 2009 herausstellt, dass es manuelle Gesten sind, die der Evolution der Sprache vorausgegangen sind:

²⁴⁵ Ebd., 225–230, hier 226–228. Mit dem Fokus auf die zeitgestützten Künste wie der Musik, dem Tanz, das Theater und das Kino vertieft Stern diesen Ansatz in seiner jüngsten Publikation (Stern 2011 [2010], *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, Frankfurt a.M. (Oxford)), dessen Ergebnisse jedoch gerade im Hinblick auf die „starren“ Bilder, die hier im Vordergrund stehen, wenig mehr beizutragen vermag.

²⁴⁶ Vgl. hierzu die Forschungsergebnisse der italienischen Forschungsgruppe von Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Giacomo Rizzolatti, in: Gallese et al. 1996, *Action recognition in the premotor cortex*. *Brain* 119, 593–609, 1996, in: [http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Action recognition.pdf](http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Action%20recognition.pdf). (18.12.2017).

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

Language can be understood as an embodied system, expressible as gestures. Perception of these gestures depends on the „mirror system“, first discovered in monkeys [...].²⁴⁷

Erste Interpretationen in Hinblick auf die Wahrnehmung von Bildern beziehungsweise Kunst vermittelt als einer der ersten Forscher der Italiener Vittorio Gallese, der 1996 Spiegelneuronen aufgespürt und dessen Bedeutung erkannt hat. In einem Forschungsbeitrag von 2007 gemeinsam mit David Freedberg zeigt er thesenhaft auf, dass wir auch dann nachahmend tätig sind, wenn wir vor „starren“ Bildern stehen, auch abstrakten.²⁴⁸ Dafür lassen sich, was sich für diesen Fragezusammenhang als wesentlich erweist, neben figurativen insbesondere formale Qualitäten der Werke verantwortlich machen:

Simulation occurs not only in response to figurative works but also in response to experience of architectural forms, such as a twisted Romanesque column. With abstract paintings such as those by Jackson Pollock, viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by physical traces – in brushmarks or paint drippings – of the creative actions of the producer of the work. This also applies to the cut canvases of Lucio Fontana, where sight of the slashed painting invites a sense of empathetic movement that seems to coincide with the gesture felt to have produced the tear.²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl. hierzu die Forschungen Michael C. Corballis am Department of Psychology, University of Auckland, New Zealand: Language as gesture, in: ders. 2009, *Human Movement Science* 28, 556–565. Vgl. ergänzend zu einem der ersten Forschungskolloquien, in denen bildwissenschaftliche und naturwissenschaftliche Methoden und Erkenntnisse zusammengeführt wurden, ZKM, Karlsruhe, 05/2007: Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft und hierzu ergänzend die Rezension von mir v. 18.06.2007, Sauer 2007a, in: *Arthist*: www.arthist.net, Tagungsberichte, www.arthist.net/download/conf/2007/070618Sauer.pdf (17.12.2017).

²⁴⁸ Freedberg/Gallese 2007, David Freedberg und Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 11, No. 5, 07. 03.2007, 197–203, in: <http://old.univr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf> (17.12.2017) Vehemente Kritik erfährt dieser von Freedberg/Gallese vorgetragene Ansatz insbesondere von dem Wissenschaftshistoriker Michael Hagner aus Zürich. Wobei dieser in seinem Vortrag „Neuronen im Museum. Zur Kritik der Neuroästhetik“ auf dem jüngsten Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Düsseldorf im Oktober 2011 gerade diesen Teil, der die Verarbeitung von formalen, abstrakten Bildern betrifft, nicht mit einbezog. Zum Programm der Konferenz vgl.: <http://www.dgae.de/kongresse/> (17.12.2017).

²⁴⁹ Ebd., 197.

I Forschungsstand

Dass nicht nur mit Bezug auf Kunst, sondern mit Blick auf Vorstellungen ohne realen Bezug dieselben Hirnregionen aktiv werden, darauf verweist Gallese weiterführend in einer Publikation von 2011. Demnach erfolgen die Aktivierungen unabhängig von einer symbolischen oder repräsentationalen Bedeutungsebene, in Form von reinen „körperlichen“ Simulationsprozessen (embodied simulations).

Thus, motor and visual imagery do qualify as further forms of embodied simulations, since they imply re-using our motor or visual neural apparatus to imagine things and situations we are not actually doing or perceiving.²⁵⁰

Grundlegend lassen diese Beobachtungen weiterführende Schlussfolgerungen auch in Hinsicht auf die Kunst zu, wonach die körpereigenen Simulationsprozesse (embodied simulations) in zwei Richtungen als wirksam angesehen werden können. Zunächst in Hinsicht auf parallele Empfindungen (bodily feelings), die sie erwecken. „the peculiar seeing as“ (wie) und schließlich in Hinsicht auf die bereits gespeicherten Empfindungen (bodily memories) und die Assoziationen (imaginative associations), die mit ihnen verbunden werden können. „that art works can awake in beholder’s mind“ (was).²⁵¹ Auch in dieser Hinsicht werden die Parallelen zum eigenen Ansatz erkennbar, in dem zwischen einem ersten unmittelbaren und zweiten reflektierten Wahrnehmungsprozess unterschieden wird. Nur weil die ersten Empfindungen ausgelöst werden, die in ein erstes Urteil wie etwa Faszination angesichts ihrer Eindrücklichkeit münden können, so die hier vertretene Annahme, können diese in Relation zu bereits gemachten gebracht werden.

In einem weiteren Aufsatz gemeinsam mit Cinzia Di Dio, der ebenfalls 2011 erschien, verfeinern die Autoren nochmals den Wahrnehmungsprozess und unterscheiden letztlich zwischen vier Levels der ästhetischen Erfahrung (1.) die ästhetische Einstellung (esthetic attitude), in der entsprechend die Haltung eingenommen wird, sich auf ästhetische Qualitäten zu konzentrieren, (2.) die ästhetische Erfahrung (esthetic experience) als solche, die als Antwort auf die wahrgenommenen Objekte zu verstehen ist, und insofern nicht unbedingt an Kunstwerke gebunden ist, (3.) ein erstes einfaches ästhetisches Urteil (esthetic

²⁵⁰ Gallese 2011, Vittorio Gallese, Seeing art ... beyond vision. Liberated embodied simulation in aesthetic experience, in: Seeing with the Eyes Closed, Ass. for Neuroesthetics Symposium at the Guggenheim Collection, Venice, hg. v. A. Abbushi, I. Franke, and I. Mommenejad, 62–65, hier 63, http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Gallese/2011/guggenheim_2011.pdf. (08.12.2017).

²⁵¹ Ebd.

appraisal), dass sich in „Do you like it?“ äußert (dem Wie) und (4.) in einem höheren ästhetischen Urteil (esthetic judgment), dass sich in kulturell bestimmten Abstimmungsprozessen entscheidet: „Is it beautiful?“ Entsprechend dem hier verfolgten Ansatz kann insbesondere die vierte, relational wirksame ästhetische Erfahrung als eine reflektierte angesehen werden, wie es auch Döring herausstellt, während die dritte, wie es Gallese und Di Dio betonen, mit dem Vergnügen an der ästhetischen Erfahrung zusammenhänge (esthetic pleasure). So heben beide, in Übereinstimmung mit dem hier verfolgten Ansatz, auf die niedere Qualität, der auf dieser dritten Ebene erfolgenden ästhetischen Urteile ab. In der Faszination angesichts eines Werkes, so lässt sich mit Blick auf diese Untersuchung anschließen, vermögen diese Urteile sich auszudrücken. Gallese und Di Dio merken hierzu an:

The subjective evaluation of an object based on an introspective identification of the emotional responses to the object. It is not the expression of high-order cognitive considerations and mechanisms, but rather of association processes between the perceptual object and the beholder's emotional memories. It answers the question: „Do you like it?“²⁵²

Als Beispiel verweisen die Autoren hierzu auf einfache Pinselstriche in einem Landschaftsbild mit bewegtem Himmel. Über die Einfühlung (empathic feeling), die Gallese und Di Dio als einen unmittelbar ablaufenden Prozess beschreiben (automatic emotional response), wird der Himmel als lebendig bewegt erlebt. Derart vermag das Kunstwerk selbst zum Mediator zwischen Künstler und Betrachter werden.

The observers' eyes catch not only information about the shape, direction and texture of the strokes, but most importantly – by means of embodied simulations – breach into the actual motor expression of the artist when creating the artwork. Observers are likely able to appreciate the violent nature of the artwork because those brush strokes feature the movements they resonate with by means of mirror mechanism. In this example the artwork becomes the mediator of the motor and emotional resonance that establishes between the artist and the observer.²⁵³

²⁵² Gallese/Di Dio 2012, hier 1.

²⁵³ Ebd., 5.

Hierin äußere sich zugleich eine Freiheit in der Erfahrungsform, die sich grundlegend von solchen alltäglicher Erfahrungen unterscheidet (liberated embodied simulation).²⁵⁴

Inwiefern darüber hinaus mit Hilfe der Neurowissenschaft eine Differenzierung der im Betrachter angeregten Empfindungen möglich sein kann, bleibt abzuwarten. Eine Unterscheidung, wie sie die Entwicklungspsychologen anbieten, mit der die abstrakten Repräsentationen (hier die Pinselstriche) nach Formen, Intensitätsgraden und Zeitmustern differenziert von anderen wahrgenommen werden, wurde bisher in der Neurowissenschaft noch nicht aufgezeigt.

Zusammenfassend betrachtet vermögen beide Forschungsbereiche, Neurowissenschaft und Entwicklungspsychologie, in unterschiedlicher Weise zur Differenzierung der Wahrnehmungsprozesse von Kunst beizutragen, die den hier vorgestellten Ansatz untermauern. So wird von ihnen für die ästhetische Erfahrung nicht nur der konkrete Inhalt, sondern insbesondere, wie hier angesetzt, die formale Bildanlage als wesentlich angesehen. Die Annahme, dass zwischen der Gestaltungsweise (Form) und den Wahrnehmungsprinzipien (Inhalt) eine Analogie bestehe, findet insofern eine Bestätigung. Eine spezifische Steigerung erfährt dieser Ansatz, wenn eine Verknüpfung dieser ursprünglichen abstrakten, transmodalen (mit Bezug auf die Sinne) und crossmedialen (mit Bezug auf die künstlerischen Techniken) grundlegenden angeborenen Fähigkeiten und Übertragungsmöglichkeiten beziehungsweise Fertigkeiten des Menschen mit einer spezifischen affektiven Auslegung (crossmodal) derselben hergestellt wird, wie es zunächst die entwicklungspsychologischen aber auch die neurowissenschaftlichen Forschungen nahe legen.

Zur Fundierung dieses Ansatzes können letztlich zudem jüngere neurobiologische und physiologische Beobachtungen, wie sie zuletzt auf der Tagung, *Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft* in Karlsruhe 2007 vorgestellt wurden, beitragen.²⁵⁵ Die dort vorgestellten Forschungen untermauern nochmals den Aspekt, dass der reflektierten Auseinandersetzung mit Bildern, ein erster, unmittelbar auf die äußeren Reize reagierender Wahrnehmungsprozess vorausgehe, wobei auch deren Untersuchungen bisher noch wenig über die Qualität der Wahrnehmungsprozesse auszusagen vermögen. So verweist zunächst der Neurobiologe und Philosoph Olaf Breidbach aus Jena auf die Frage danach, was es für einen Naturwissenschaftler bedeutet, wenn von „Aufmerken, Ausrichten und Wahrnehmen“ die Rede ist,

²⁵⁴ Gallese 2011, hier 4. und parallel dazu Gallese/Di Dio 2012, 5.

²⁵⁵ Vgl. hierzu Tagung zum Thema „Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft“ des Graduiertenkollegs „Bild-Körper-Medium“ der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, 03.–04.05. 2007. Vgl. hierzu den Tagungsbericht von mir: Sauer 2007a.

wie es angesichts von Stimulationen von außen erfolgt und wie es insbesondere Bilder einfordern, auf „Neuronenantworten“, die auf kein „Ich“ zu verweisen vermögen. In den Beiträgen von Rudolf Groner, einem Psychologen aus Bern sowie Christoph Klein und Raphael Rosenberg, einem Neurowissenschaftler aus Bangor, Großbritannien und einem Kunsthistoriker aus Wien, wurde dieser Zusammenhang mit Blick auf die Tätigkeit des menschlichen Auges präzisiert.²⁵⁶ Demnach erfolgen die Augenbewegungen nicht gleichförmig, sondern in Sakkaden (Blickrichtungswechseln beziehungsweise Sprüngen, drei pro Sekunde) und Fixationen (Stillstellungen) des Auges. Sogenannte top-down („von oben“, willentlich) und bottom-up (unbewusste, von außen) Stimulussteuerungen nehmen darauf Einfluss. Die Wahrnehmung werde, so die Annahme, einerseits von den eigenen, individuellen Differenzen (Kultur, Vorwissen, etc.) und andererseits von äußeren visuellen Reizmerkmalen, wie etwa der Helligkeit, Farbe und Ausrichtung des Stimulus gesteuert.²⁵⁷ Wobei sich die bottom-up-Prozesse (unbewusste) gegenüber den top-down-Prozessen (willentliche), so Groner, als evolutionär sehr effizient und robust erwiesen haben.²⁵⁸ Daran schließen sich „Suchprozesse“ an, in deren Verlauf, so lässt sich ergänzen, im Anschluss an die bottom-up-Prozesse ein bewusster Gesamteindruck ohne Detailwahrnehmung entsteht („vision at a glance“, pop-out beziehungsweise feature-search) beziehungsweise in Weiterführung der top-down-Prozesse Details gezielt herausgestellt werden (conjunction beziehungsweise serial search).²⁵⁹ Die Arbeitsgruppe Rosenberg, Betz und Klein verweisen in diesem Zusammenhang auf die Wiederholung von Sakkaden bei der Betrachtung von Kunstwerken entlang von

²⁵⁶ Vgl. hierzu die erste Zusammenfassung der Ergebnisse des Forschungsteams von Bettge 2005, Ulla Bettge, Augenbewegungsforschung. Der gefesselte Blick, in: Deutsches Ärzteblatt, Jg. 102, Heft 121, v. 25.05.2005, A 1534, 27, und weiterführend Rosenberg, Betz, Klein 2008, Raphael Rosenberg, Julia Betz, Christoph Klein, Augensprünge, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 6.1. 2008, 127–129 und weiterführend Betz, Engelbrecht, Klein, Rosenberg 2009, ergänzt durch eine historische Studie zu Blickbewegungen in der Kunstliteratur.

²⁵⁷ Eine erste Zusammenfassung der zurückliegenden Forschungen zur Wahrnehmung insb. von Farbe lieferte Schawelka 2007, Karl Schawelka, Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen, Weimar. So verweist dieser im Anschluss an Newton darauf, dass wir keine Farben sehen, sondern in Abhängigkeit vom Licht unsere Rezeptoren im Auge auf elektromagnetische Wellen (Photonen) reagieren, diese nach Muster, Anzahl, Verteilung und Zusammensetzung analysieren und zu Farbempfindungen und schließlich zu Raum- und Gegenstands-wahrnehmungen bzw. wie Schawelka an späterer Stelle herausarbeitet zu handlungsrelevanten Informationen weiterverarbeiten. Vgl. hierzu 64–113, insb. 112

²⁵⁸ Vgl. Sauer 2007a.

²⁵⁹ Vgl. hierzu den ergänzend zur Begriffsklärung herangezogenen Glossar zu Wahrnehmungsprozessen beziehungsweise Augenbewegungen des Instituts für Psychologie III, Angewandte Kognitionsforschung der Technischen Universität Dresden: http://rcswww.urz.tu-dresden.de/~cogsci/welcome_g.html?/~cogsci/glossar.html (inzwischen gelöscht, (08.12.2017).

Kompositionslinien, die auf ein „physiologisches Korrelat für die Erkenntnis und ästhetische Erfahrung visueller Strukturen“ schließen lassen.²⁶⁰ Mit dem Hinweis auf eine Analogie zwischen Gestaltungsprinzipien und Wahrnehmungsweisen kommt Lambert Wiesing in der Auseinandersetzung mit der Geschichte und Perspektiven der Formalen Ästhetik zu einem vergleichbaren Ergebnis.²⁶¹

4 Zur Theorie der Bilderfahrung von Künstlern

Dass die Wahl der Materialien, der Technik und der Gestaltungsweisen für das Bild und damit auch für dessen Verständnis wesentlich sind, ist eine Auffassung, die von Künstlerinnen und Künstlern ganz selbstverständlich vertreten wird, da es ihr Alltag ist, gerade diese im Hinblick auf ein Werk zum Einsatz zu bringen. Nach ersten theoretischen Auseinandersetzungen zum Disegno im 16. Jahrhundert in Italien und dem Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten im 17. Jahrhundert in Frankreich zum Bestimmungsverhältnis von Zeichnung und Farbe²⁶², setzte zu Beginn des letzten Jahrhunderts unter den Künstlern eine systematische Aufarbeitung zum Einsatz und zur Wirkung der bildnerischen Mittel parallel zu den kunst- und kulturwissenschaftlichen, philosophischen und entwicklungspsychologischen und psychologischen Überlegungen ein. Das Verhältnis von Form und Inhalt sowie deren Bezug zum Betrachter wird dabei in ganz neuer Weise reflektiert. Auch sie unterstellen eine Analogie zwischen Gestaltungsweisen und Wahrnehmungsweisen, für die weniger der Inhalt als die Form verantwortlich gemacht wird. Es sind insbesondere die Impressionisten und ihre auf wenige elementare bildnerische Mittel reduzierte Malweise, die dieser Auffassung einen entscheidenden Schub geben. Am eindrucklichsten vermitteln diesen Wandel die Äußerungen Kandinskys angesichts eines Heuhaufen-Bildes von

²⁶⁰ Rosenberg, Betz, Klein 2008, 128. Zuletzt stellte zudem Rosenberg 2011 auf dem Kongress in Düsseldorf der DGae (Deutschen Gesellschaft für Ästhetik) die jüngsten Forschungsergebnisse dazu vor: Blickbewegung und Kunstbetrachtung. Historische Intuition versus experimentelle Gegenwart. Statt auf der Aufzeichnung von Augenbewegungen eines Auges (Head Mounted I ViewX HED) beruhen diese auf der von zwei Augen (I View X Red, remote) und werden über ein Computerprogramm kalibriert. Vgl. ergänzend zum Programm der Tagung zum Thema „Experimentelle Ästhetik“ vom 04.-07.10.2011: <http://www.dgae.de> (08.12.2017). Vgl. ergänzend: Rosenberg 2011, Raphael Rosenberg, Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch, Antrittsvorlesung Heidelberg 2010, in: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2010, Heidelberg, 76–89.

²⁶¹ Vgl. Wiesing 2008 [1997], einleitend 16 ff, hier 18–19 und ergänzend die Rezension dazu von mir: Sauer 2010b.

²⁶² Vgl. hierzu die grundlegende und auf den jeweiligen Schriften beruhende Ausarbeitung dazu von Max Imdahl, in: Imdahl 1987, 35–73.

Monet, das er in Moskau sah. Rückblickend schreibt er dazu 1911 in seinem als Einführung in das Verständnis von Farben gedachte Buch *Über das Geistige in der Kunst*:

Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt [...]. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette [...].²⁶³

In dieser Aussage wird nicht nur ein grundsätzlich neues Bild-, sondern zugleich ein neues Wahrnehmungsverständnis erkennbar, dass für den Aufbruch in die Moderne grundlegend ist. In der Weise, dass die bildnerischen Mittel nicht allein in Hinblick auf eine gegenständliche Ordnung ausgelegt werden können, denn dieses Bemühen scheitert hier, sondern, dass deren je eigene Erscheinungsweise, etwa die Länge eines Strichs, dessen Auftragsweise (pastos oder lasierend, gerade oder gekrümmt) oder der Ton einer Farbe und deren Auftragsweise (deckend oder transparent, flächig oder strichförmig), eine je eigene Dynamik vermittelt, die unmittelbar erfasst werden kann. Gestaltungsweisen und Wahrnehmungsprinzipien stehen von daher nicht nur in einem auf konkrete Gegenständlichkeit ausgerichteten Verhältnis zueinander, sondern vermögen, entsprechend der hier vertretenen Auffassung formuliert, viel grundlegender hinsichtlich ihres affektiven Potentials erfasst zu werden. Gerade die Einsicht der Künstler in diese Zusammenhänge und ihre intensive Auseinandersetzung damit, wie sie mit dem Aufbruch in die Abstraktion deutlich wird und wie es exemplarisch bereits die Auseinandersetzung mit Cézanne, van Gogh und Monet eröffnete, legt es nahe, den eigenen Ansatz methodisch daran anzuschließen und vor dem Hintergrund von deren Auffassungen zu verdeutlichen.

Für Kandinsky selbst wurde die Begegnung mit Monet zu einer Initialerfahrung, sodass er sich der Ausarbeitung dieses Zusammenhangs vor allem im Hinblick auf die jeweiligen Möglichkeiten der bildnerischen Mittel insbesondere von Farbe und Zeichnung in zwei Schriften stellte: entsprechend zunächst zur Farbe, wie bereits erwähnt, in *Über das Geistige in der Kunst* 1911 und sehr viel später auch zur Zeichnung in *Punkt und Linie zu Fläche* 1926.²⁶⁴

²⁶³ Kandinsky 1952 [1911], Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern, 9.

²⁶⁴ Vgl. Kandinsky 1963 [1926], Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill, Bern. Vgl. hierzu ergänzend die erste konkrete Auseinandersetzung von mir dazu in: Sauer 2014 [1999/2000], 34–40.

I Forschungsstand

Die Grundlage seiner Ausarbeitung bildet die Annahme, entsprechend dem auch hier verfolgten Ansatz, dass die durch den Künstler zu setzenden bildnerischen Mittel konkret Einfluss auf das Empfinden des Betrachters nehmen können. In den Einführungen zu seinen beiden als Lehrbücher zu verstehenden Schriften weist Kandinsky konkret auf diesen Zusammenhang hin. Demnach vermögen die je gewählten bildnerischen Mittel in den Betrachtern einen „seelischen Eindruck“ beziehungsweise „seelische Vibrationen“ auslösen. Diese „Vibrationen“ werden, dem Modell Kandinsky nachfolgend, durch den ihnen je eigenen „inneren Klang“ der jeweiligen Farbe beziehungsweise der Zeichnung, das heißt konkret von dem Verhältnis des Punkts und der Linie zur Fläche, ausgelöst. Zusammenfassend hält Kandinsky dazu zunächst bereits in seiner ersten Schrift mit Bezug auf die Farbe und unter Einbezug der Aufgabe des Künstlers fest:

Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.²⁶⁵

Aus dieser, von Kandinsky als konkret aufgefassten Kunst, unterscheidet er für sich selbst mit Bezug zu einem möglichen Inhalt zwischen Impressionen, Improvisationen und Kompositionen.²⁶⁶

Die hier aufgezeigten Konsequenzen, die Kandinsky aus dem Impressionismus zog, wurden auch für dessen späteren Künstlerkollegen am Bauhaus, Paul Klee, wesentlich. Dessen Verbindung zum Blauen Reiter in München, den Kandinsky mitbegründete, sowie Klees Übersetzung von Robert Delaunays kurzer Abhandlung *Über das Licht* 1913 vom Französischen ins Deutsche für die Zeitschrift *Sturm* in Berlin zeigen bereits früh sein Interesse an dem neuen Ansatz.²⁶⁷ Er äußert sich darin, wie es Walter Hess zusammenfassend für die Klassische Moderne beschreibt, dass immer wieder von den Grundelementen der Malerei die Rede ist,

²⁶⁵ Kandinsky 1952 [1911], 59–79, Zitat 64.

²⁶⁶ Ebd., 142.

²⁶⁷ Klee 1913, Paul Klee, *Über das Licht* (Übersetzung von Robert Delaunays Text *La Lumière*), in: *Der Sturm*, 3, Berlin, Nr. 144–145.

den éléments plastiques, die jedes für sich in den Gesetzen ihrer Wirkungsweise untersucht werden und die auch im Zusammenwirken ihre Selbständigkeit weitgehend behalten sollten. Hinsichtlich der Farbe neigt man zu der Ansicht, daß sie mit Notwendigkeit an Eigenwert und Ausdruckskraft verliere, wenn man sie mit „Funktionen“ (Darstellungswerten, M.S.) belaste.²⁶⁸

Max Imdahl hält dazu weiterführend fest:

Folgenreicher ist es indessen, daß sich jene im achtzehnten Jahrhundert angelegte Unterscheidung zwischen begriffsbestimmter Gegenstandsidentität und aktuellem Anschauungs-erlebnis radikalisiert. In unmittelbarer Vergegenwärtigung landschaftlicher Lichtsituationen löst die Farbe im Impressionismus die begrifflich fundierte Konstanzgewißheit vom Gegenstand auf zugunsten einer spürbaren Erregung des Auges.²⁶⁹

Wie Imdahl aufzeigt, radikalisiert Delaunay mit seinem Werk diese Idee, was sich entsprechend in seinem Text, wie ihn Klee übersetzt, widerspiegelt:

Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rhythmik durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichten des Zusammenhangs zu erheben, eines Zusammenklangs von Farben, die sich teilen und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (sujet) der Malerei zu betrachten.²⁷⁰

Demnach baut die wahrnehmbare Rhythmik des Bildes auf einer Beweglichkeit der bildnerischen Elemente, insbesondere der Farbe, auf, worauf Delaunay in *Du Cubisme à l'Art abstrait* hinweist:

²⁶⁸ Hess 1981, Walter Hess, Das Problem der Farbe, in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian, Mittenwald, 147.

²⁶⁹ Vgl. Imdahl 1987, 14–18, hier 16.

²⁷⁰ Ebd., 134–154, insb. 135–136.

I Forschungsstand

La peinture abstraite vivante n'est pas constituée d'éléments géométriques parce que la nouveauté n'est pas dans la distribution des figures géométriques, mais dans la mobilité des éléments constitutifs rythmiquement des éléments colorés de l'oeuvre [...].²⁷¹

Die Bewegung ergibt sich, nach Delaunay, aus den gegenseitigen Beziehungen ungleicher Farbqualitäten und Farbquantitäten: „Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires, des contrastes des couleurs entre elles qui constitue la Réalité.“²⁷²

Klees eigene Überlegungen schließen daran an. In einem Vortrag von 1924 bespricht Klee entsprechend die verschiedenen Dimensionen des Bildnerischen, mit denen eine Komposition geschaffen werden könne. Grundlegend fasst er diese als „formende Kräfte“ auf.²⁷³ Sie zeichnen sich insbesondere durch Maß (Linie), Gewichtsfragen (Hell-Dunkel) und Qualitäten (Farben) aus. Mit ihnen arbeite der Künstler, wobei genau darin zugleich ein kritisches Moment liege. Denn mit Blick auf die Inhalte können die mit ihnen geschaffenen neuen Ordnungen „trotz schönster seelischer Beanlagung nach dorthin“ scheitern.²⁷⁴

Unter dem Einfluss der Errungenschaften der Künstlergenerationen seit der Moderne, insbesondere des Kubismus, aber auch den Schriften des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler entwickelte Willi Baumeister diesen Ansatz weiter und veröffentlichte seine Überlegungen dazu nach dem II. Weltkrieg 1947 in *Das Unbekannte in der Kunst*. So schreibt Baumeister im Kapitel über die *Eigenkräfte der künstlerischen Ausdrucksmittel*:

²⁷¹ Ebd., 137–138. Vgl. hierzu ergänzend Delaunay 1957, Robert Delaunay, Du Cubisme à l'Art abstrait, in: Document inédits publiés par P. Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre par G. Habasque, Paris, 114.

²⁷² Imdahl 1987, 139.

²⁷³ Klee 1971 [1924], Paul Klee, Das bildnerische Denken. Vortrag im Kunstverein Jena, v. 26.01.1924, in: Paul Klee, Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1, hg. u. bearbeitet v. Jürg Spiller, Basel, Stuttgart, hier 81–95, hier 92.

²⁷⁴ Ebd., 86 ff., hier 88.

Mit der Gestaltgebung sind die Mittel eng verbunden. Sie werden zur Entfaltung ihrer Kräfte gebracht, indem ihre Eigenwerte erhöhte Bedeutung gewinnen. [...] Sie stellen nicht nur seine (des Künstlers, M.S.) Klaviatur dar, sondern sind gleichsam selbständige Ausdrucks- und Funktionsträger. [...] Allein für sich, also ohne Nachbild einer Naturerscheinung geworden zu sein, elementar und primär, stoßen sie ihre Eigenkräfte aus.²⁷⁵

Beispielhaft verdeutlicht Baumeister diese Auffassung an der Farbe Rot im Gegensatz zum Rot einer Rose. Der „primäre Wert“ der Farbe vermittele

wesentliche Empfindungskräfte (Sinnesphysiologie, psychische Wirkung), ohne beschreibende illustrierende Eigenschaft (in quasi nur dienender Haltung) eines gemalten Gegenstandes zu sein. Der Symbolwert einer Farbe gründet sich auf dieser Tatsache des Eigenwertes.²⁷⁶

Im Streit um „Die Große Abstraktion“ und „Die Große Realistik“²⁷⁷, wie er nach dem Krieg geführt wurde, und der in dem ersten so genannten *Darmstädter Gesprächen* 1950²⁷⁸ gipfelte, an dem Baumeister maßgeblich beteiligt war, spiegelt sich das Ringen um die Akzeptanz der neuen Kunstauffassung wider. Dabei wird jedoch die Verfemung der Künstler im Nationalsozialismus – die neben Baumeister auch Kandinsky und Klee betraf – als „entartet“ gerade wegen ihrer neuen Kunstauffassung, wie Jochen Poetter herausstellt, bewusst ausgeklammert. Stattdessen verteidigt Baumeister seinen Ansatz insbesondere gegen den Vorwurf des „Verlusts der Mitte“, den der Weg in die Abstraktion nach dem Kunsthistoriker Hans Sedlmayr zu verantworten habe. Eine These, die Sedlmayr

²⁷⁵ Baumeister 1988 [1947], Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, mit einem Beitrag von Renè Hirner, Köln, 36.

²⁷⁶ Ebd., 37.

²⁷⁷ Ein bis heute „geflügeltes“ Begriffspaar, das ursprünglich von Kandinsky im Almanach. Der Blaue Reiter [1912] in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ eingeführt wurde, jedoch von ihm nicht als Gegensatz gedacht war, sondern um beide Ansätze miteinander zu vermitteln, indem er betonte, dass der „innere Klang“ eines Kunstwerks durch neue Denk- und Gestaltungsmodelle gesteigert werden könne. Vgl. Der Blaue Reiter 2004 [1912], Der Blaue Reiter, hg. v. Wasily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe v. Klaus Lankheit, München, Zürich, 147 ff.

²⁷⁸ Vgl. zur Einführung hierzu: Poetter 1987, Jochen Poetter, 1950 – Gespaltene Mitte des Jahrhunderts, in: Zen 49, Die ersten zehn Jahre – Orientierungen, hg. v. Jochen Poetter, Katalog zur Ausstellung i.d. Stattlichen Kunsthalle Baden-Baden, 6. Dez.–5. Febr. 1987, Baden-Baden, 11–25.

zwei Jahre zuvor mit seiner gleichnamigen Schrift aufgestellt und mit ihr zugleich sehr treffend das Unbehagen an der modernen Kunst auf den Punkt gebracht hatte.²⁷⁹ Doch entgegen der Widerstände insbesondere in der öffentlichen Meinung findet die neue Kunstauffassung in Künstlerkreisen breite Akzeptanz und Nachfolge. Beides spiegelt sich sowohl in der Kunstentwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als auch in der Liste der beteiligten Künstler an der parallel zu dem ersten Gespräch ausgerichteten Ausstellung *Das Menschenbild in unserer Zeit* der *Darmstädter Sezession* auf der Mathildenhöhe in Darmstadt wider. 89 Künstler beteiligten sich daran. Zu ihnen zählten neben Baumeister unter anderen Beckmann, Heckel, Hofer, Itten, Mataré, Schlichter, Schultze und sechs Künstler aus der Gruppe Zen 49. Der Einfluss der neuen Bewegung zeigt sich weiterführend auch an den unmittelbar nachfolgenden Künstlergenerationen, hingewiesen sei hier insbesondere auf den Abstrakten Expressionismus und das Informel, aber auch auf Anselm Kiefer, wie zu zeigen ist.

An der von der neuen Kunstbewegung „verteidigten“ selbständigen Ausdrucks- und Funktionskraft (Baumeister) beziehungsweise dem „inneren Klang“ (Kandinsky) und den Kräften (Klee) der bildnerischen Mittel knüpft die nachfolgende Untersuchung an. Von einem neuen Schöpfergedanken getragen, meinen die Künstler mit ihnen, eine der Natur parallele, eigene Welt schaffen zu können. Klee zeichnet diesen Weg auf, indem er auf die Freiheit des Künstlers verweist „ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist. Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!“²⁸⁰ Kandinsky sieht entsprechend die „wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen“ gestellt.²⁸¹ Für Baumeister bilden die freigelegten Kräfte der bildnerischen Mittel die Voraussetzung dafür, Neues, Unbekanntes zu schaffen, so auch der Titel seiner programmatisch zu verstehenden Schrift *Das Unbekannte in der Kunst*. Weiterführend zielt sein Ansatz schließlich dahin, alles allzu Berechnende herauszunehmen und mit den „anregenden Mitteln“ nicht „ins Endgültige des künstlerischen Resultats“ vorzustoßen.²⁸² Hierin wird, nach meinem Erkenntnisstand, erstmals von künstlerischer Seite indirekt eine Kritik an einer womöglich zu sehr auf Einheit und damit auf „Wahrhaftigkeit“ zielenden Bildkomposition aufmerksam gemacht wie sie ursprünglich Kandinsky anstrebte und die Friedländer sehr viel später als „Edelkitsch“ herausstellte. Ein Ziel, das, werden dessen Konsequenzen aufgezeigt, wie es nach der hier vertretenden Untersuchung Kiefer verdeutlicht, dann vor allem

²⁷⁹ Ebd., 12–13 und Sedlmayr 1985 [1948].

²⁸⁰ Klee 1971 [1924], 93.

²⁸¹ Kandinsky 1952 [1911], 79.

²⁸² Baumeister 1988 [1947], 41.

für die sogenannten niederen Künste, das heißt für Propaganda und Werbung, erstrebenswert ist.

Die Thesen der Künstler zur Wirkkraft der bildnerischen Mittel, weisen daneben darauf hin, wie selbstverständlich die Künstler davon ausgehen, dass der Betrachter – so wie sie selbst – diese neuen Ordnungen wahrnehmen kann. Dass diese neue Sicht jedoch nicht selbstverständlich ist, zeigt deutlich bereits Kandinskys Erstaunen und seine Verwirrung, die er angesichts des Heuhaufen-Bildes von Monet empfand.

Klee verweist in diesem Zusammenhang auf seine Begegnung mit Laien und drückt zugleich die Hoffnung aus, dass diese in seiner Umgebung allmählich aussterben:

Während der Künstler noch ganz bestrebt ist, die formalen Elemente rein und so logisch zueinander zu gruppieren, daß jedes an seinem Platz notwendig ist und keines dem anderen Abbruch tut, spricht der Laie, von hinten zuschauend, schon die verheerenden Worte: „Der Onkel ist aber noch sehr unähnlich!“²⁸³

Baumeister geht in dieser Frage entsprechend einen Schritt weiter, indem er ihr die ersten fünf Abschnitte seines Buches widmet. Ein Auszug aus dem kurzen Einführungstext kann für sein Verständnis als programmatisch verstanden werden: „Der Betrachter nimmt das Aufnehmbare in Einfalt auf. Durch die Antriebskraft des Werkes läßt er sich weiterführen. In den Weiten der Empfindungen öffnen sich die Werte.“²⁸⁴ Auf den nachfolgenden Seiten arbeitet er dann heraus, dass das „neue“ Sehen, „die Schau“, welche zur Erfassung der Wirkungskräfte der bildnerischen Mittel nötig ist, sich von der durchschnittlichen Anschauung insofern abgrenzt, dass letztere auf einer Summe von Erfahrungen aufbaut. Sie sei damit nichts Ursprüngliches, sondern Ableitung.²⁸⁵ Die Reinheit des Sehens hingegen, so Baumeister, übermittelt die Eigenkräfte der Malerei, stärker noch deren „elementaren Urkräfte“, die in den Farben und Formen enthalten sind: „Diese Urkräfte gehören nur dem Sehbaren an und können ihrem Wesen nach nicht in beschreibende Begriffe gefaßt werden.“²⁸⁶

Gerade der Blick auf die Wahrnehmungstätigkeit des Betrachters, wie ihn Baumeister eröffnet, bekräftigt die Annahme, dass der jeweilige Eigenwert eines bildnerischen Mittels, den Betrachter in je spezifischer Weise zu reizen bezie-

²⁸³ Klee 1971 [1924], 89.

²⁸⁴ Baumeister 1988 [1947], 12–35, hier 12.

²⁸⁵ Ebd., 21.

²⁸⁶ Ebd., 13.

ungsweise zu affizieren vermag. Denn in dem Moment, in dem nicht, wie es die Künstler unternehmen, überlegt wird, wie welches Mittel einzusetzen ist, um eine stimmige Komposition zu schaffen, wie Klee es formuliert, sondern darüber, wie es auf den Betrachter wirkt und wie es vom Betrachter verarbeitet wird, sind es mit Baumeister „die Antriebskräfte“ der bildnerischen Mittel selbst, die in den Vordergrund rücken. Die Vorstellung, dass mit ihnen gezielt eine Wirkung ausgelöst werden kann, gründet hierauf. So eröffnet sich unter diesem Blickwinkel dem Betrachter eine völlig neue Ordnung. Sie beruht auf der den bildnerischen Mitteln *eigenen affektiv wirksamen Logik*, wie sie vom Künstler „zusammengestellt“ beziehungsweise „komponiert“ werden kann. Diese Logik vermittelt sich vor diesem Hintergrund nicht über ein auf Fakten beruhendes Bildsystem, sondern über ein für den Betrachter *wirksames energetisches System*, in dem, wie bereits von mir in der Dissertation herausgearbeitet „das Bild erst aus der Teilhabe des Betrachters an den energetischen Kräften der malerischen Mittel hervorgeht.“²⁸⁷

Die Empfindungen, die auf diesem Weg im Betrachter geweckt werden, erweisen sich entsprechend nicht als chaotisch, sondern gemäß der vom Künstler angelegten Ordnung als „logisch“. Diese Logik mündet jedoch nicht, wie die Auseinandersetzung mit Cézanne, van Gogh und Monet sowie die erste Untersuchungen eines Frühwerkes von Kiefer *Die Treppe* ebenfalls bereits aufzeigte, in einer konkreten Empfindung, sondern bleibt zunächst in einem prozesshaften Zustand von im Betrachter angestimmten Bewegungsrichtungen.²⁸⁸ Eine Annahme, wie sie vergleichbar auch in den entwicklungspsychologischen und neurowissenschaftlichen Forschungen erkennbar wird. Kandinsky spricht in diesem Zusammenhang beispielsweise mit Bezug auf ein konkretes bildnerisches Mittel, den „Punkt“, als der „innerlich knappsten Form“ vom „Ausbleiben der Bewegungslust auf und von der Fläche“, sodass die Wahrnehmungszeit des Punktes auf ein Minimum reduziert wird und

das Element der Zeit im Punkt fast vollkommen ausgeschlossen (ist), was in der Komposition in speziellen Fällen den Punkt unvermeidlich macht. Er gleicht hier kurzen Pauken- oder Triangelschlägen in der Musik, oder kurzen Schlägen des Spechtschnabels in der Natur.²⁸⁹

²⁸⁷ Sauer 2014 [1999/2000], 13.

²⁸⁸ Ebd., 131 ff. und Sauer 2006b.

²⁸⁹ Kandinsky 1963 [1926], 33.

Stimmen die unterschiedlichen Richtungen und Spannungen der bildnerischen Mittel, etwa im Bereich der Malerei die Farben, Linien, Punkte im Verhältnis zur Fläche und in unterschiedlicher Form und Materialität entsprechend der vom Künstler verfolgten Aussagerichtung, zu einem Ganzen zusammen und bilden insofern, mit Kandinsky und Klee gesprochen, eine Komposition, so wird diese für den Betrachter zunächst „nur“ als eine über die bildnerischen Mittel angeregte eigene Wahrnehmungstätigkeit erfahren. Eine Tätigkeit, in der der Betrachter eine dem Bildaufbau entsprechende charakteristische Bewegung vollzieht. So kann es beispielsweise nachvollziehbar werden, wie es die Forschungen zu Cézanne, van Gogh und Monet eröffneten²⁹⁰, dass ein „Klanggebilde“ von einzelnen *taches* (Cézanne) – kleinen eher quadratisch angelegten Farbflecken – zu einem entsprechend gemäßigten Durchschreiten des von ihnen angeregten Bildraumes veranlasst, während vergleichsweise zahlreiche *virgules* (van Gogh) – kleine kommaartige richtungsweisende Striche – den Blick des Betrachters durch das Bild jagen und entsprechend schlierend angelegte Farbspuren (Monet) zu einer trägeren und zugleich unbestimmteren Wahrnehmungstätigkeit anregen. Die jeweiligen durch das Zusammenspiel der bildnerischen Mittel angelegten Spannungen und Richtungen verdichten sich jeweils zu spezifischen Ausdrucksbewegungen. Gemäßigtes, Jagendes und Träges, erweist sich hier als eine von der Anlage der bildnerischen Mittel vermittelte Erfahrungsform des Betrachters. Der Betrachter vollzieht sie, ohne sie zu hinterfragen, mit Baumeister „in Einfalt“. Sie werden erlebt. Wobei der Charakter des Gemäßigten, Jagenden und Trägen die Gestalten, die mit ihnen geformt werden, so die hier verfolgte Annahme, mitprägt. Gleich wie die Form erscheint, sie erweist sich schon immer – in der Erfahrung – als eine lebendige, charakteristische. Die erfahrbare Ausdrucksbewegung „verdichtet“ sich sozusagen „nur“ in Ausdrucksgestalten. Doch nicht nur in diesen, auch in den mit den Formen in Verbindung gebrachten möglichen Inhalten, die durch klare, aber auch wenige motivische Hinweise oder einfach nur durch Titel gegeben werden können, teilt sich die als charakteristisch erfahrene Ausdrucksbewegung sowie die als ebenso charakteristisch „empfundene“ Ausdrucksgestalt mit. Sie wirkt darin als Ausdruckswert nach. Einklang aber auch Dissonanz sind dann möglich, wie Klee mit seinem Hinweis auf ein Scheitern deutlich machte. Mit Blick auf die späten Landschaftsbilder erscheint die *Montagne Ste. Victoire* Cézannes in der Erfahrung ‚arkadisch‘, die *Ebene bei Auvers* van Goghs ‚schicksalhaft-getrieben‘ und dann wieder ‚kosmisch-beruhigt‘ und die *Seerosen* Monets ‚unendlich‘ ausgedehnt und zugleich ‚kosmisch‘ anmutend.²⁹¹

²⁹⁰ Vgl. Sauer 2014 [1999/2000], 131–153.

²⁹¹ Ebd., hier insb. 144–147.

I Forschungsstand

Aus dieser durch die Künstler eröffneten Perspektive wird deutlich: Es ist letztlich der Wahrnehmungsprozess des Betrachters, der in spezifischer Weise – durch die vom Künstler gesetzten bildnerischen Mittel beziehungsweise durch deren für ihn affizierend wirksames energetisches Potential – das Bild hervorbringt und zwar als ein lebendig erlebtes. Bemerkenswert erscheint dabei, dass dies in solcher Weise geschieht, dass diese Tätigkeit dem Bild zugleich einen ersten Sinn beilegt. Baumeister spricht in diesem Zusammenhang davon, dass

alles, Raum, Zeit, Farben [...] in uns neu entstehen (muss). Dies kann nur geschehen durch Möglichkeiten, die im Menschen vorhanden sind.²⁹²

Auf physikalischen Erkenntnissen aufbauend (Wellenlängen und Schwingungszahlen des Lichts) verweist Baumeister im Folgenden auf die bis dato erfolgten wissenschaftlichen Forschungen zur Farbwahrnehmung, die offen legen, dass etwa, wie Goethe aufzeigte, ein roter Farbton auf neutralem Grund intensiv betrachtet als Nachbild Grün hervorbringt. Forschungen von Tobias Meyer (Systematisierung des Farbdreiecks), Philipp Otto Runge (Kugelgestalt der Farbenordnung), von Wilhelm Oswald (Farbnormierungen) und Adolf Hölzel (Erkenntnisse über Harmonie und Simultaneität der Farben) vertiefen, nach Baumeister, die Einsicht, „daß die Farben zur Natur des Menschen gehören.“²⁹³ Die Dynamik, die das Zusammenspiel der Farben im Betrachter hervorzubringen vermag – über Komplementär- und Simultankontraste, durch Harmonien und Dissonanzen, über ihre formale und materielle Beschaffenheit und ihre Stellung im Bild – bestimmt die Bildwirkung. Baumeister schreibt dazu:

Die optischen Wirkungen lassen die Malfläche als solche vibrieren, da gewisse Farben, unterstützt durch Hell und Dunkel, dem Betrachter entgegenkommen beziehungsweise sich zu entfernen scheinen. Vorstellungen von Dichtigkeit, Griffigkeit oder Körperlosigkeit können bereits in exakten, reinen Farbflächen lebendig werden, ganz ohne Unterstützung durch den Duktus oder einen pastosen beziehungsweise sehr dünnen Auftrag.²⁹⁴

²⁹² Baumeister 1988 [1947], 38–39, hier 38.

²⁹³ Ebd., 40.

²⁹⁴ Ebd., 37.

Werden diese für den Betrachter als wirksam anzusehenden Impulskräfte beziehungsweise das energetische Potential der bildnerischen Mittel, wie Baumeister sie aufzeigt und wie sie von Kandinsky und Klee ausführlich in ihren als Lehrbücher für das Bauhaus zu verstehenden Schriften behandelt werden, zu einer Ausdrucksbewegung vom Künstler zusammengeführt, erschließt sich damit dem Betrachter bereits ein erster Sinn. Ein Sinn, der so vom Künstler gesetzt und neben den Formen und dem Inhalt über das Spezifische der Bewegung auch den Betrachter selbst als denjenigen, der diese vollzieht, betrifft.

Insofern vermittelt sich die vom Künstler gegebene Auslegung von Form und Inhalt dem Betrachter unmittelbar. Der Betrachter nimmt diese Mitteilung als Erlebnis auf. Das selbstvergessene Erfahrene wirkt in ihm, mehr noch, ihr spezifischer Charakter *affiziert* ihn. Kandinsky spricht hier von „seelischen Vibrationen“, die im Betrachter ausgelöst werden. Klee verweist entsprechend auf die „seelische Beanlagung“ und Baumeister auf „Empfindungen“, die die bildnerischen Mittel übermitteln.

So erweist sich bei genauer Betrachtung das selbstvergessene Nachvollziehen beziehungsweise das Affiziert-Werden des Betrachters nicht nur im Hinblick auf die Wahrnehmung der vom Künstler vorgegeben Form und des von ihm gesetzten Inhalts des Bildes als wesentlich, sondern der von der Affektion geprägte Wahrnehmungsprozess betrifft den Betrachter unmittelbar und damit dessen Befindlichkeit. Als spezifisch affektiv-emotionaler Wert vermag der in ihm ausgelöste Stimmungswert, die unmittelbare Reaktion auf die Erfahrung, so die hier vertretene Grundannahme, vergegenwärtigt und damit erinnert werden. Zunächst in der Erregung (Stimmung) und schließlich im Erfassen beziehungsweise Fasziniert-Sein von derselben (Stimmungswert) findet diese unmittelbare Erfahrung insofern ihren ersten Ausdruck. Wesentlich wird für die weitere Untersuchung angesehen, dass diese affektiv-emotional wirksame Erfahrung (letztlich von der Position des Künstlers) dann nicht nur in Hinblick auf eigene Vorerfahrungen und Vorbildung im Zusammenhang mit den Motiven, sondern auch in Übereinkunft mit denen der Gemeinschaft ausgewertet wird. Mit einer weiteren, nun reflexiv verarbeiteten, ebenfalls emotional wirksamen Antwort reagiert der Betrachter darauf. Das dialogische, zunächst nicht logische Prinzip, das in diesem Vorgang erkennbar wird und im Sinne Kants (und später auch Dörings), jedoch ohne den Bezug auf transzendente ästhetische Ideen herzustellen, als ästhetisch reflektierende Urteilskraft verstanden werden kann, drückt sich hier in der Verarbeitung affektiv-emotionaler (vom Künstler ausgelöster Stimmungswert) und reflexiv emotionaler Prozesse (vom Betrachter ausgewerteter Kulturwert, mit Kant in Lust oder Unlust²⁹⁵ und mit Döring in spezifischen

²⁹⁵ Zur konkreten Auseinandersetzung mit Kant vgl. Kapitel III.2.2. und Kapitel III.3.1.1.

I Forschungsstand

emotionalen Erfahrungen wie schön etc.²⁹⁶) aus. Das dialogische Prinzip bildet die Voraussetzung dafür, dass *Bilder als Orte kultureller Wertebildungen* angesehen werden können. Insofern formt und prägt die Erfahrung weniger das Sach- als das Werteverständnis des Einzelnen, indem dieses im Dialog mit der künstlerischen Position „überdacht“ wird. So gesehen wirkt die Erfahrung weniger auf das Außen-, als auf das Innen- und Gemeinschaftsverständnis ein.

Um diesen weitreichenden Zusammenhang, der auf der Grundannahme beruht, dass der Betrachter durch das Bild affiziert wird, deutlich zu machen, soll methodisch, an die hier aufgezeigten Grundlagen der Bildwahrnehmung angeschlossen und die Bildstruktur der *Deutschlandbilder* im Hinblick auf deren je spezifische und insofern erfahrbare Ausdrucksbewegung sowie deren Einfluss auf die Gestalt und den Inhalt (Ausdrucksgestalt *und* Ausdruckswert) und auf den Betrachter selbst (Stimmungswert) und dessen sich davon absetzbaren Werturteile mit Bezug auf die Gemeinschaft (Kulturwert) analysiert werden.²⁹⁷

²⁹⁶ Vgl. Döring 2010 sowie das Vorwort und die Einleitung.

²⁹⁷ Im Zusammenhang mit den Analysen zu Cézanne, van Gogh und Monet wurde an diesem Punkt nicht der Begriff des Affiziert-Seins, sondern der des Stimmungswertes eingeführt, der, wie diese Untersuchung nun deutlich macht, bereits einen Schritt weitergeht und die konkrete spezifisch emotionale Auslegung der Erfahrung mit Bezug auf die Motive betrifft. Vgl. hierzu Kapitel III.3.2. Gerade im Zusammenhang mit Landschaftsbetrachtungen gewinnt der Stimmungswert zudem an weiterführender Bedeutung. Vgl. hierzu Sauer 2014 [1999/2000], 156 und 180–185.