

III Pathos und Logos: Diskussion von Werten über Bilder

1 Zur Instrumentalisierung der Bilder

Mit dem Affiziert-Werden des Betrachters durch die Ordnung im Bild, das in den Analysen zu den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers aufgezeigt wurde, eröffnen sich neue Sichtweisen auf das Verhältnis von Künstler, Bild, Betrachter und Inhalt. Es ist der Künstler, so zeigt sich, der mit der Bildanlage diese Wirkung in eine bestimmte Richtung zu lenken vermag. Damit kann das Bild als Mittel zum Zweck eingesetzt werden. Der Betrachter wird dabei zum Spielball der Kräfte, die der Künstler entfesselt, und der Inhalt – frei gewählt vom Künstler oder von einem Auftraggeber vorbestimmt – kann dafür ge- aber auch missbraucht werden. Der Künstler und sein Werk beziehungsweise der Auftraggeber, der es veranlasst, nehmen eine neue Position ein. Ihr Bezugspunkt ist nur in zweiter Linie der Inhalt. In erster Linie ist es der Betrachter, der, was als wesentlich zu bewerten ist, durch die sowohl affektiv von den bildnerischen Mitteln angeregte und affirmativ vollziehende Bildwahrnehmung, unmittelbar und für diesen kaum erkennbar, beeinflusst werden kann. Dass die historische und kulturelle Bedingtheit des Künstlers oder der Künstlerin sich nicht nur in inhaltlichen Präferenzen manifestiert, sondern zugleich in entsprechenden Empfindungen und Wertsetzungen, die gleichermaßen „verstanden“ und weitergegeben werden, ist nicht nur die Grundannahme dieser Arbeit, sondern wird auch von der Gender-Forschung bestätigt. Zuletzt haben Sigrid Schade und Silke Wenk, auf anderen Forschungsgrundlagen aufbauend, 2011 die Konsequenzen aus der unbewussten Tradierung von Wertsetzungen mit Bildern in die bildwissenschaftliche Diskussion eingebracht. Demnach erwerben

Individuen [...] zwar in einer Sprachgemeinschaft mit Anderen vorgängige Bild- und Wortsysteme in einer Weise, die ihnen zumeist unbewusst bleibt. Die in der Sprache eingebetteten Vorstellungsbilder werden aber immer wieder neu konnotiert und denotiert, negativ und positiv bewertet und umgewertet. Sie bilden das kulturelle Material – ein Repertoire – für

III Pathos und Logos

Identifikationen und Abspaltungen Einzelner sowie für die Konstitution von Gemeinschaften oder deren Zerfallen.³⁶⁶

Vor dem Hintergrund der Annahme, dass diese Tradierung bereits mit der Setzung der formalen Bildanlage und deren unmittelbar das Empfinden ansprechenden Möglichkeiten erfolgt, erweist sich das Ergebnis, zu dem die Analysen der *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers veranlasst, als weitreichend. Der Künstler nimmt, so zeigt sich, eine neue Rolle ein, indem er über die bildnerischen Mittel den Betrachter affiziert beziehungsweise mit Bezug zur Ausgangsfrage dessen Empfinden, das Pathos, anspricht und im nächsten Moment ihm diesen Mechanismus als einen solchen vorführt.

Insofern findet mit den *Deutschlandbildern* nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem Wertekanon nationalsozialistischer Herrschaftsideologie statt, sondern zugleich eine sehr konkrete, auf den Künstler selbst bezogene. Das Potential, das Kiefer seinem eigenen Tun als Künstler zuschreibt, erweist sich dabei als weitreichend. In Titeln wie *Malen=Verbrennen*, *Nero malt* oder *Malerei der verbrannten Erde* klingt dies, wie bereits an anderer Stelle aufgezeigt, an. Hiermit werden Taten angesprochen, die, wie sich hier konkretisieren lässt, in der künstlerisch schöpferischen Tätigkeit selbst liegen und von dort aus ihre Wirkung entfalten. Eine Wirkung, die, wie die Analysen zeigen, den Betrachter über den Wahrnehmungsprozess in ihren Bann zu schlagen vermag. Mit der gezielten Entfaltung dieses Potentials durch den gezielten Einsatz des Formats, der Materialien und der Farben und Formen führt er dem Betrachter schließlich die fatalen aber auch berechenbaren Möglichkeiten der Wirkmacht der Bilder und den Anteil des Künstlers als Ausführenden daran vor. Damit verweist Kiefer indirekt auf ihre durch den Künstler bestimmbare, das Pathos ansprechende Möglichkeit und zugleich auf die eigene Verantwortung als Künstler, der das Wirkungspotential für seine Zwecke oder die des Auftraggebers gezielt nutzen kann. Je nachdem wie dieses genutzt wird, zeigt sich mit Kiefer: Malen kann Verbrennen sein. Diese Möglichkeit der Instrumentalisierung von Bildern dem Betrachter deutlich zu machen, lässt sich als ein Beitrag dazu werten, sich der Verantwortung als Künstler zu stellen und diese Verantwortung dem Betrachter bewusst zu machen.

So erschließt der Betrachter sich einerseits sehr überzeugend mit hoher affektiver und affirmativer Kraft einen ausdrucksstarken Bildraum, aus dem er jedoch mit einer ebenso deutlichen gegen- beziehungsweise rückläufigen Bewegung auf sich selbst zurückgeworfen wird. So stark der erste Impuls ist, mit gleicher Kraft fällt dieser auf den Betrachter zurück. Statt den Raum mit dem Hitlergruß „zu

³⁶⁶ Vgl. hierzu Schade/Wenk 2011, hier Kapitel III.6, Tradierung, soziales Gedächtnis und die Bildung von Bilderrepertoires, 120–141, hier 121.

erobern“ und „zu beherrschen“ prallt der Richtungsimpuls an der Fläche ab und „unterspült“ den eigenen Standpunkt (Foto aus der Serie der *Besetzungen*) Statt die Bühne zu betreten und zu erfüllen, wie das Liniengerüst es vorgibt, verwischen die offenen Ränder die Klarheit und stellen den Betrachter in einen absurden Scheinraum mit Schwert (*Notung*). Statt als Sieger auf dem Schlachtfeld hervorzugehen, verlieren diese sich in kindlich naiven Schriftspuren und einem „leeren“, kargen, schneenassen Wald (*Varus*). Statt sich durch Größe und Bedeutung gegenüber anderen hervorzutun, gehen die Täter selbst unter (*Margarethe*) und schließlich statt mit vorbildlichen Bauten die Herrschaft zu festigen, verwahrlosen diese (*Die Treppe*). Mit diesen exemplarisch herausgegriffenen Arbeiten aus den zentralen Werkgruppen des Frühwerks, den *Deutschlandbildern*, stellt sich Kiefer konkret der Herrschaftsideologie der Nationalsozialisten, indem er sich zunächst selbst prüft und dem Betrachter die Möglichkeit eröffnet, ihm darin nachzufolgen. Indem er selbst durch die Erfahrung hindurchgeht und auf sie seine Antwort gibt: „Ich muss ein kleines Stück mitgehen, um den Wahnsinn zu verstehen. Deshalb mache ich die uneigentlichen Versuche, Faschist zu sein.“³⁶⁷

Mit diesem Ansatz, sowohl die affektive als auch affirmative Kraft der bildnerischen Mittel und damit deren pathetisches Potential zu nutzen, steht Anselm Kiefer nicht allein. Die Kenntnisse darüber und das Herausarbeiten der Möglichkeiten, die das Einsetzen der bildnerischen Mittel für bestimmte Zwecke erlaubt, lassen sich ansatzweise, wie bereits einleitend angedeutet, bis weit in die Geschichte der Kunst aber auch in die der Philosophie beziehungsweise der Ästhetik und Wahrnehmungsphilosophie zurückverfolgen. Innerhalb der Kunstgeschichte arbeitete diesen Zusammenhang im Anschluss an die Formale Ästhetik und mit Bezug auf die neue Aufgabe des Betrachters vor allem Max Imdahl am Beispiel der Entwicklungsgeschichte der Farbe in Abgrenzung zur Zeichnung heraus und in der Philosophie verdeutlichte diese Erkenntnis insbesondere Ernesto Grassi. Die Auseinandersetzung mit beiden Positionen ermöglicht, die Einsichten in dieses neue, erweiterte Verständnis vom Bild zu vertiefen.

1.1 Max Imdahl – „zur kalkulierten Reaktion des Auges“

Es ist Max Imdahls Verdienst innerhalb der Forschungen zur Formalen Ästhetik aufgezeigt zu haben, dass insbesondere die Farbe zu einer eigenen, nicht die gegenständliche Wiedererkennbarkeit ansprechenden „kalkulierten Reaktion des Auges“ veranlassen kann. Verdeutlicht wird dieser Zusammenhang von Imdahl in Abgrenzung zur Linie, die dem entgegen das begriffliche, auf Wiedererkenn-

³⁶⁷ Vgl. Schütz 1999, 143, sowie Kapitel I.1.

III Pathos und Logos

barkeit ausgerichtete Sehen bediene. Ziel seiner kunsttheoretischen Untersuchungen zur Farbe ist es, diese unterschiedliche Auffassung der bildnerischen Mittel aus der Geschichte der Kunst, insbesondere in Frankreich, herzuleiten. Entsprechend lautet der Titel seines Buches dazu von 1987 *Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. Dass auch Linien nicht im Dienst der Gegenständlichkeit stehen müssen, diesen Zusammenhang, den diese Untersuchung mit der Betonung der Eigenwerte der bildnerischen Mittel betont, stand nicht im Fokus der Betrachtungen von Max Imdahl. Nach Imdahl sind es allein die weitreichenden Möglichkeiten der Linien, als Umrisslinien verstanden, inhaltliche Zusammenhänge zu verdeutlichen und dem Betrachter zugänglich zu machen.³⁶⁸ In dieser Arbeit wird jedoch die These vertreten, dass nicht nur die Farben, sondern auch die Linien, Flächen, Flecken, die Materialien und das Format, letztlich auch die Stellung im Raum usw., auf ihre je spezifische Weise und entsprechend ihrem Einsatz, eine kalkulierte Reaktion des Auges des Betrachters veranlassen können. Imdahl bestätigt, zumindest mit Bezug auf die Farbe, die hier verfolgte Grundannahme, dass die Wirkung von Farbenkompositionen – und so müsste hier ergänzt werden von allen bildnerischen Mitteln – eine spezifische ist, mit einer ihnen je eigenen Dynamik, die das Auge des Betrachters herausfordert. Ergänzend gilt es hier mit Blick auf die bisherigen Untersuchungen zu betonen, dass diese Herausforderung eine affektiv-emotionale Reaktion hervorruft und damit das Erlebte unhinterfragt affirmiert wird.

Für den Nachweis, den Max Imdahl zu führen beabsichtigt und den Paradigmenwechsel, den er an der Wende zum 20. Jahrhundert hin zu einer von der Farbe beziehungsweise vom Künstler veranlassten kalkulierten Reaktion des Auges aufzeigen möchte, beginnt mit Wassily Kandinsky, der angesichts eines Heuhaufenbildes von Claude Monet äußerte: „Der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes (ist) diskreditiert“.³⁶⁹ Exemplarisch verweist damit Kandinsky, nach Imdahl, auf den Prioritätenwechsel innerhalb der Kunst, der zu Lasten der Gegenständlichkeit die Farbe in den Vordergrund rückt. Wesentlich für den Ansatz Imdahls ist es dabei weniger, das je spezifische Wirkungspotential der Farbe oder der Linie herauszuarbeiten, als die Funktion des Betrachters herauszustellen, der, so Imdahl, die Farbe auf andere Weise als die Linie auffasst. So beschreibt Imdahl zwar das expressive, auf das Auge in spezifischer Weise wirkende Potential der

³⁶⁸ Eine Präferenz, die sich nicht nur über die Tradition des Disegno seit dem 15./16. Jahrhundert aufzeigen lässt, wie es Imdahl verdeutlicht (Imdahl 1987, 35 ff.), sondern auch über die Traditionslinie der Formalen Ästhetik, wie es Regine Prange herausarbeitet (Prange 2004, 198–206). Diese lässt sich von Adolf Hildebrand über Franz Wickhoff zu Alois Riegl nachvollziehen. Forschern, denen sich Imdahl in besonderer Weise verbunden fühlte. Vgl. hierzu auch Kapitel I.2.1.

³⁶⁹ Imdahl 1987, 19.

Farben, ohne dieses Phänomen jedoch allgemein als ein Grundzug bildnerischer Mittel zu beschreiben und damit deren spezifisches die Empfindungen und damit das Pathos ansprechende Vermögen herauszustellen.

Entsprechend zeigt Imdahl entlang der Theorien von Max Raphael („Wilde Ontologie“) und Michel Foucault (Transitorik) zunächst den Wechsel von einem begrifflichen Sehen, wozu nach Imdahl insbesondere die Linie beziehungsweise Zeichnung motiviert, zu einem nicht-begrifflichen, wozu die Farbe veranlasst, auf. Für Imdahl liegt der Paradigmenwechsel darin, dass ein „nichtbegriffliches Sehen oder jedenfalls ein solches Sehen erweckt (wird, M.S.), das nicht primär auf die eindeutige Wiedererkennung des jeweils Dinglichen und seiner begrifflich faßbaren Konstanz reflektiert.“³⁷⁰ Entwicklungsgeschichtlich wurde dieser Weg in der Kunsttheorie, laut Imdahl, bereits 1709 von George Berkeley („New Theory of Vision“), 1855 von Hermann von Helmholtz („Über das Sehen des Menschen“), 1903-1915 von John Ruskin („innocence of the eye“) und mit Bezug auf den Impressionismus 1883 von Jules Laforgue (Augenblicklichkeit) vorbereitet beziehungsweise bestätigt. Dieser Entwicklung entgegen reiben sich insbesondere 1919 Max Raphael am „Accidentellen“ und 1948 Hans Sedlmayr am „Verlust der Mitte“ sowie zeitgenössische Kritiker an dem Verlust an „Verlässlichkeit“ beziehungsweise des „Geistigen“. Diese Abwertung gehe auf eine Wertunterscheidung von Farbe und Zeichnung zugunsten der Zeichnung zurück, die seit 1550 mit Georgio Vasari in Italien und weiterführend 1667 von Charles le Brun an der französischen Akademie den Richtungsstreit innerhalb der Kunst ausmacht.³⁷¹

Angesichts der Neubewertung beziehungsweise Aufwertung der Farbe mit dem 19. Jahrhundert geht es Imdahl mit seinen „kunsttheoretischen Untersuchungen“ insbesondere darum, herauszuarbeiten, wie jeweils die Bedeutung der Farbe innerhalb der Jahrhunderte in der Kunsttheorie eingeschätzt wird, um einerseits den Prioritätenwechsel nachzuvollziehen und andererseits herauszuarbeiten, inwiefern darin eine Entwicklungslogik erkennbar ist.³⁷² Insofern schreitet Imdahl, von der Wende zum 20. Jahrhundert ausgehend, die Entwicklungsgeschichte der Farbtheorie rückwärts ab bis zum so genannten Akademiestreit der Poussinisten und Rubenisten im 17. Jahrhundert, um am Ende mit Untersuchungen zu Robert Delaunays Kunsttheorie wieder an die Moderne anzuschließen.

Wesentlich für die hier aufzuzeigenden Zusammenhänge erweist sich, dass diese Verfahren der Künstler, in denen sie der Farbe, aber eben auch der Linie einen neuen Stellenwert zuerkennen, zunächst von den Impressionisten mehr

³⁷⁰ Ebd., 23.

³⁷¹ Ebd., 19–34.

³⁷² Ebd., 33–34.

III Pathos und Logos

oder weniger, reflexionslos erfolgt, worauf bereits Imdahl hinweist.³⁷³ Die Künstler reagieren „nur“ auf die Eindrücke eines flüchtigen Lichts, das ihnen die Landschaften in immer wieder neuer Weise vermittelt, was schließlich den Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary 1874 zu der – allerdings als Schmähung gedachten – Formulierung veranlasste, die der Bewegung ihren Namen gab:

Ils sont impressionistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage. Le mot lui-même est passé dans leur langue: ce n'est pas paysage, c'est impression que s'appelle au catalogue *Le Soleil levant* de M. Monet.³⁷⁴

Claude Monet spricht von einer unbewusst erfolgenden Umsetzung der farbigen Eindrücke in einer „opération inconsciente“.³⁷⁵ Nur scheinbar kann das Verfahren Cézannes als ein bewussteres gewertet werden. Ihm ging es zwar um die visuelle Konstitution des Motivs, die auf farbimmanenten Regeln aufbaut, wie es Imdahl aufzeigt und auch durch meine Forschungen zu Cézanne, van Gogh und Monet bestätigt werden kann, ohne diese Regeln jedoch explizit aufzustellen.³⁷⁶ Wie wenig diese für den Betrachter nachvollziehbaren Regeln von Cézanne selbst festgelegt wurden, sondern im Gegenteil ohne bewusstes Nachdenken intuitiv entsprechend den farbigen Eindrücken, den „sensations colorantes“ der Natur, von ihm aufgegriffen und umgesetzt wurden, machen dessen Äußerungen gegenüber Joachim Gasquet deutlich:

Je prends, à droite, à gauche, ici, là partout, ses tons (les tons de la nature), ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les approche [...] Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe.³⁷⁷

Diesen Schritt, mittels der bildnerischen Mittel – und im Gegensatz zu Imdahl nicht nur mittels der Farbe – gezielt einen Bildeindruck zu erzeugen, vollzieht schließlich zunächst die pointillistische Malerei, wie es Imdahl mit seiner Untersuchung für den französischen Raum aufzeigt. Diese Entwicklung stimmt zugleich mit den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Forschungen Michel

³⁷³ So vermag im Anschluss an die Impressionisten insbesondere die Technik van Goghs mit kommaartigen Strichen („virguls“) zu arbeiten, verdeutlichen, dass ebenso wie die Farbe auch die Linie einen Eigenwert unabhängig von Gegenständlichkeit beanspruchen kann. Vgl. hierzu vertiefend die Untersuchungen von mir zur Genese der Abstraktion, Sauer 2014 [1999/2000].

³⁷⁴ Castagnary 1974, Jules-Antoine Castagnary, Die erste Impressionistenausstellung, in: *Le Siècle*, 29.04.1874.

³⁷⁵ Imdahl 1987, 113.

³⁷⁶ Ebd., 114 und Sauer 2014 [1999/2000], 159–161.

³⁷⁷ Imdahl 1987, 115. Vgl. ergänzend Gasquet 1921, Joachim Gasquet, Cézanne, Paris 1921, 80.

Eugène Chevreuls von 1839 („*De la loi du contraste simultané des couleurs*“) und Helmholtz' überein. Wobei die Malerei nach Helmholtz den Anspruch niemals ganz erfüllen kann: „Im inneren Auge des Betrachters genau dasselbe Netzhautbild zu entwerfen, wie es der dargestellte Gegenstand thun [sic!] würde, wenn wir ihn wirklich vor uns hätten.“³⁷⁸ Einen entscheidenden Schritt weiter gehen schließlich Robert Delaunay in Frankreich und Wassily Kandinsky in Deutschland. Wobei Kandinsky explizit sich nicht nur auf die Farbe konzentriert, sondern, wie der Titel seiner zweiten bedeutenden Schrift von 1926 deutlich macht, Punkt, Linie und Fläche miteinbezieht. Beide verweisen jedoch bereits in ihren Schriften von 1912 auf die Möglichkeit, die bildnerischen Mittel in einer Weise einzusetzen, sodass diese nicht länger allein einem Vorbild in der Natur folgen, sondern eine eigenständige, neue Welt schaffen können. Diese neue Bildaussage wird sowohl bei Delaunay als auch bei Kandinsky vor allem mit kosmischen Vorstellungen verbunden, wie es Imdahl deutlich macht. So beschreibt Delaunay sein Verfahren wie folgt: „L'état lyrique de l'artiste et sa puissance visionnaire avec les lois organiques et rythmiques de la couleur-forme sont la garantie d'une oeuvre abstraite vivante.“ Dieses eröffnet das sinnliche Erlebnis einer „mouvement synchrone qui est la représentation de l'univers Drame.“ Kandinsky betont entsprechend:

So stellt die abstrakte Kunst neben die „reale“ eine neue, die äußerlich nichts mehr mit der Realität zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der kosmischen Welt.³⁷⁹

Abschließend hält Imdahl fest, dass mit den „kalkulierten Reaktionen des Auges“³⁸⁰ neue Welten geschaffen werden, die bei Robert Delaunay bis hin zu Victor Vasérelly und Josef Albers unter Ausschluss der Wirklichkeit zu verstehen sind. Welten, die allein durch Farben organisiert sind und dem Betrachter die „optische Teilhabe an einer lichthaft energetischen Wirklichkeit“ ermöglichen.³⁸¹ Hier gilt es, nochmals auf die Ausweitung des Konzepts auf alle bildnerischen Mittel hinzuweisen, die mit Imdahl in neuer Weise zu einer kalkulierten Reaktion des Auges veranlassen.

Willi Baumeister schließt sich, wie eingangs bereits aufgezeigt und hier nochmals vertieft werden soll, dieser neuen Kunstauffassung unmittelbar an:

³⁷⁸ Ebd., 122–142, hier 126.

³⁷⁹ Ebd., 138. Vgl. ergänzend Delaunay 1957, Robert Delaunay, *Du Cubisme à L'Art abstrait*, Documents inédits publiés par P. Francastel et suivits d'un catalogue de l'oeuvre par G. Habasque, Paris 1957, 61 und 180 und Kandinsky 1955, Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hg. und kommentiert v. Max Bill, Stuttgart, 215.

³⁸⁰ Imdahl 1987, 143–154, hier 152.

³⁸¹ Ebd., 154.

III Pathos und Logos

Mit der Gestaltung sind die Mittel eng verbunden. Sie werden zur Entfaltung ihrer Kräfte gebracht, indem ihre Eigenkräfte erhöhte Bedeutung gewinnen. Die Eigenkräfte der Ausdrucksmittel sind die eigentlichen Fruchtfelder der optischen Schau. Ihnen legt der heutige Maler überragenden Wert bei. Sie stellen nicht nur seine Klaviatur dar, sondern sind gleichsam selbständige Ausdrucks- und Funktionsträger. Die Formen, die Farben, das Helle, das Dunkle, die Linienbreiten, das Exakte oder das Modulierte, auch das Körperhafte im Gegensatz zum Flächigen werden die Stimmen der Komposition.³⁸²

Zugleich kann Baumeister jedoch als einer der ersten Künstler angesehen werden, der dieser Kunstauffassung kritisch begegnete. Es ist jedoch nicht die Wirkungskraft der bildnerischen Mittel, die er in Frage stellt, sondern den allzu berechnenden Umgang damit. So regt er dazu an, nicht zu eindeutig zu werden, sondern sich die „Zugkraft des Künstlerischen“ zu bewahren und mit Hilfe der bildnerischen Mittel neue, unbekannte Welten zu erschließen. Seine Äußerungen können insofern als eine indirekte Kritik insbesondere an Kandinsky angesehen werden:

Wohl kann der Künstler an Hand von Erfahrungen einen Farbkanon konstruieren, jedoch ist dies nur rückblickend möglich. Er engt damit aber ein und versagt sich mögliche Erfindungen, falls er sich exakt auf seinen Kanon stützt.

Eine Disposition, die das Unbekannte in einer von vorneherein festgelegten Rechnung durch Anwendung von Erfahrungen ausschließt, entäußert sich damit der Zugkraft des Künstlerischen.³⁸³

Die Künstlerbewegung *Zen 49*, der Baumeister angehörte, sowie die des *Informel* in Deutschland, des *Tachismus* in Frankreich und des *Abstrakten Expressionismus* in Amerika schließen an diese Auffassung unmittelbar an. Gerade die *Drippings* von Jackson Pollock gewinnen unter diesem Aspekt an neuer Brisanz, da die allzu zielgerichtete Hand des Künstlers durch zufällige Laufspuren aus der Farbdose ersetzt wird. Diese können dahin gedeutet werden, dass der Künstler beabsichtigt, sich dem allzu kalkulierten Produzieren von Kunst zu entziehen, um – entsprechend der Bewegung des *Surrealismus* – die automatischen, unbewusst-kreativen Bildungsprozesse zu ergründen.

³⁸² Baumeister 1988 [1947], 36.

³⁸³ Ebd., 41.

Wesentlich mit Blick auf Kiefer lässt sich hier festhalten, dass die Wirkungsmacht der bildnerischen Mittel, wie etwa die der Farbe, aber auch der Linie sowie der Fläche, von den nachimpressionistischen Künstlern explizit als solche erkannt und entsprechend mit ihnen, nach Kandinsky, „konkret“ gearbeitet wurde. Die Konsequenzen, die sich daraus ziehen lassen und die für die vorliegende Untersuchung wesentlich sind, werden von diesen Künstlern jedoch nicht abgesehen, auch wenn Baumeister einen Schritt dahin unternimmt, den allzu konkreten Einsatz der Farben und Formen infrage zu stellen. Diesen Weg eröffnet nicht nur Anselm Kiefer, wie das Beispiel von Pollock andeutet, aber sein Werk vermag auf besondere Weise die Konsequenzen dem Betrachter vor Augen zu führen. Sie liegen, wie die Ausführungen zu Kiefer aufzeigen, darin, dem Betrachter zu zeigen, welche weitreichenden Möglichkeiten sich beim bewussten Einsatz der bildnerischen Mittel ergeben. Diesmal jedoch weder um ein Bild der Natur in neuer Weise vor Augen zu führen (Cézanne), noch, um neue kosmische (Delaunay, Kandinsky) oder unbekannte Welten (Baumeister) zu schaffen, sondern um den Betrachter selbst zu beeinflussen und ihm zugleich dieses Einflussnehmen zu verdeutlichen. Insofern knüpft Kiefer mit seinem Werk einerseits konkret an die künstlerische Tradition an, von der der Paradigmenwechsel zur Anerkennung der Wirkungskraft der bildnerischen Mittel vollzogen wurde, zeigt jedoch andererseits zugleich auf, welche Schlussfolgerungen daraus gezogen werden können. Sie betreffen schließlich das Verfahren selbst, mit dem gezielt das Pathos im Betrachter angesprochen werden kann. Mit diesem Mittel stellt sich Anselm Kiefer dem von den Nationalsozialisten vertretenen Wertekanon, indem er diese im Modus des Bildes aufleben lässt und zugleich auf demselben Weg den Bruch mit ihnen herbeiführt. Zugleich wendet er sich damit jedoch auch gegen alle niederen Künste, über die Propaganda mit ihren ideologischen Zwecken hinaus etwa auch gegen die Werbung, die mit ähnlichen Mitteln, Verkaufsinteressen verfolgt.

Dieser Zusammenhang lässt aufmerken, denn offensichtlich knüpft Kiefer nicht nur an den Wertekanon der Nationalsozialisten an, sondern auch an deren pathetische Inszenierungstechniken. Diese Beobachtung bestätigt, wie eingangs mit Hinweis auf die Ergebnisse der Formalen Ästhetik bereits herausgestellt, dass die Möglichkeit im Bildmodus das Pathos im Betrachter anzusprechen, eine ist, die auch in anderen Bild produzierenden Medien liegt, das heißt nicht nur in der Malerei, der Sprache, dem Foto und in der Architektur, die Kiefer indirekt mit thematisiert, sondern beispielsweise auch im Film und der Musik, deren Ausdrucksrepertoire die Nationalsozialisten ebenfalls für ihre Zwecke nutzten.³⁸⁴ Grundlage dafür bildet die Annahme, dass unabhängig vom Medium zwischen Gestaltungsprinzipien und Wahrnehmungsweisen eine Analogie besteht, sodass

³⁸⁴ Vgl. Kapitel I.3.

III Pathos und Logos

das Wahrgenommene als sinnvoll erfasst werden kann, sei es im Hinblick auf reine Wiedererkennbarkeit oder, wie hier angenommen, als Erfahrungsqualität, die den Betrachter selbst betrifft und über diesen Weg dessen Werte- und damit dessen Kulturverständnis prägt und insofern entscheidungs- und handlungsrelevant wird.

Ein Ansatz, der sich indirekt auch mit den wegweisenden Untersuchungen von Franz Dröge und Michael Müller deckt. In ihrem Forschungsprojekt zur *Macht der Schönheit, Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur* von 1995 machen die Autoren die Transformation des *Eigensinns der Kunst* im Zeitalter der aufkommenden Massenkultur zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung. So stellen sie heraus, dass Kunst, zumindest die traditionell bürgerliche Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland affirmativ sei. In dieser Zeit wurde Kunst selektiv, von einer bestimmten Gruppe für eine bestimmte Gruppe, das heißt von „sozialstrukturell definierten Eliten für dieselben Eliten“ produziert. Werden stattdessen, wie es mit der Modernisierung geschehe, mit ihr die Massen angesprochen, habe das Konsequenzen. Mit dieser Entwicklung werden sowohl die Eliten selbst als auch deren soziokulturelles System infrage gestellt und das gleich in zweifacher Hinsicht.³⁸⁵ Demnach werden Kunstautonomie und Lebensferne, auf denen dieses System aufbaute (Schönheit und Ganzheit)³⁸⁶, von der künstlerischen Avantgarde (beispielsweise *Futurismus* und DADA) in der Weise verändert, dass über den Eigensinn der Kunst und über die neuen technischen Möglichkeiten Veränderungsprozesse der Gesellschaft widergespiegelt und so jeder Einzelne direkt angesprochen werde. Die ursprünglich affirmativ bestätigende Ausrichtung an Eliten werde derart aufgehoben.³⁸⁷ Dass letztlich mit der Kunst beziehungsweise den gestalterischen Techniken dann neue, ebenso affirmativ wirksame Bindungen hergestellt werden können, zeigt die Entwicklung nach der Jahrhundertwende, in der die Nationalsozialisten die Möglichkeit der Kunst affirmativ zu

³⁸⁵ Dröge/Müller 1995, 28–31. Vgl. ergänzend deren Aussagen zu Benjamins Ansatz in Kapitel I.2.2.2.

³⁸⁶ Ebd., 171 ff.

³⁸⁷ Vgl. ebd., 196 ff: „Die Avantgarden setzen den normativen Anspruch der affirmativen Kunst und Kultur außer Kraft, ohne die entstandene Leerstelle schon sofort entsprechend neu zu besetzen. Dies aber tut der Faschismus augenblicklich, spätestens ab Mitte 1934, indem er sich, wie gesagt, den normativen ästhetischen Anspruch einverleibt und als durch und durch politisierten in ein tragfähiges Konzept industrieller Massenkultur einschweißt. In dieser Konstruktion verliert die Kunst noch einmal die Überzeugungskraft ihres Eigensinns. Sie wird zur Maske eines anderen, eines politischen Diskurses. [...] Von diesem Eigensinn aus operieren aber nach wie vor die Avantgarden, die ihn dezentriert erneuern. Dies kennzeichnet deren Transformation der bürgerlich affirmativen Kunst und Kultur in die einer Massenkultur: Die Avantgarden wollen diese Überzeugungskraft über die Integration der künstlerisch ästhetischen Praxis in die Bewegungsformen gesellschaftlicher Veränderungen retten.“ (200–201)

wirken für ihre eigenen Zwecke, in der Orientierung an der Masse und dem Führer als Medium nutzen.³⁸⁸

Indirekt wird in diesen Bestimmungen der Forscher erkennbar, dass der Kunst jeweils nicht nur ein Eigensinn zugeschrieben, sondern darüber hinaus ein affirmatives Potential zuerkannt wird, mit dem entweder Eliten oder die Masse erreicht und mit dem jeweils die mit den Gruppen verbundenen soziokulturellen Ideen vermittelt werden können. Mit der Politisierung der Kunst wirkte die Avantgarde, so die Autoren, diesen Tendenzen entgegen.

Gegen Versuche, deren (gemeint ist die Avantgarde, MS) „künstlerischen Willen zur Beherrschung des Materials“ (deren Eigensinn, MS) ineins zu setzen mit einem auf Faschismus und Stalinismus hinweisenden „Willen zur Macht“, sind wir davon überzeugt, daß Avantgarde und Faschismus trotz gleicher Intention – von völlig verschiedenen Zielhorizonten aus operieren. Erstere will durch die Transformation die affirmative Kultur förmlich zerschlagen, während sie die Nationalsozialisten durch ideologische Restauration faktisch transformieren werden.³⁸⁹

Ausdruck finde die unterschiedliche Ausrichtung der Avantgarde und der Nationalsozialisten entsprechend in der ästhetischen Erfahrung, die sich im ersten Fall in einer Distanz der Kunsterfahrung zur Welterfahrung äußere und im zweiten in deren Aufhebung.³⁹⁰

In Übereinstimmung mit den hier eingebrachten Argumenten wird von den Autoren bestätigt, dass nicht allein der Funktionswechsel mit der Ausrichtung auf die Masse statt auf Eliten zu einer neuen ästhetischen Erfahrung führt. Denn mit der Politisierung allein vermag nicht grundlegend ein Infrage-Stellen der Inhalte erfolgen. Es sind dann eben neue Inhalte, die die alten ablösen. Statt an Göttern oder Eliten orientierte, solche die die Masse ansprechen sollen beispielsweise politische Ideen und Werbeartikel. Die ursprünglich affirmative, auf Einheit

³⁸⁸ Ebd., 189.

³⁸⁹ Ebd., 20. und weiterführend 171 ff.

³⁹⁰ Ebd., 37 ff., hier 43: „Es sind die Avantgarden, die darauf bestehen, daß Ästhetik nichts zu tun hat mit sekundären, nachträglichen Realitäten (Schein), sondern daß das Ästhetische zur Grundsicht von Erkenntnis und Wirklichkeit gehört. Der Angriff auf die affirmative Rolle der Kunst war daher auch der Versuch, sie aus dem Zentrum des ästhetischen Diskurses herauszunehmen, um an ihre Stelle die Wahrnehmung zu setzen, weil sie das in seiner gesellschaftlichen Bedeutung sehr viel tiefer gehende Ereignis ist. Die Veränderung der Wahrnehmungsverhältnisse durch neue Technologien ist deshalb auch eines der großen Themen der Avantgarden.“

III Pathos und Logos

beruhende ästhetische Erfahrungsform, so der hier verfolgte Ansatz, wird damit nicht erschüttert. Erst der Bruch mit dieser Erfahrungsform durch eine wie auch immer erfolgende „Chockwirkung“ (Benjamin) auf formaler Ebene vermag dies zu leisten. Die künstlerische Avantgarde hat diesen Weg aufgezeigt und beschritten, wie die Autoren mit dem Hinweis auf den Eigensinn der Kunst ebenfalls betonen. Die neuen technischen Möglichkeiten spielen dabei, wie im Zusammenhang mit Benjamin bereits aufgezeigt wurde, eine untergeordnete Rolle. Mit ihnen kann „nur“ ein anderes und ein größeres Zielpublikum erreicht werden. Ein Bruch mit den traditionellen Werten, die mit den „Produkten“ etwa dem Film oder den Reproduktionen vermittelt werden, muss damit nicht einhergehen, wie die nationalsozialistische Propaganda „überzeugend“ gezeigt hat. Dass letztlich die künstlerische Avantgarde ebenfalls die Masse erreichen wollte und mithilfe des Eigensinns der Kunst diese politisch für neue, demokratische Ideen zu sensibilisieren versuchte, ist eine der Thesen der Autoren.

Vor diesem Hintergrund soll nochmals darauf hingewiesen werden, dass es als ein Verdienst Anselm Kiefers angesehen werden kann, diese doppelte und zugleich ambivalente Möglichkeit von Medien beziehungsweise von Kunst als Verführung und Kunst als Bruch mit derselben gerade durch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus jedem Betrachter bewusst zu machen.

1.2 Ernesto Grassi / Platon – „musischer enthousiasmós“

Dass das Bild nicht nur, wie Imdahl wegweisend aufzeigt und indirekt auch Kandinsky, Klee und Baumeister mit ihren Schriften bezeugen, zu einer kalkulierten Reaktion des Auges veranlasst, sondern direkt die Empfindungen des Betrachters anzusprechen vermag, diesen Zusammenhang arbeitet erstmals in voller Klarheit Ernesto Grassi in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der antiken Philosophie heraus. Mit diesem Befund verweist er jedoch zugleich, für diese Untersuchung bedeutsam, auf die Möglichkeit der Verführung, die in dieser Verfasstheit liegt. Grundlage für diese Annahme ist, so lässt sich im Anschluss an Grassi schließen, dass nicht nur das Bild, sondern alle Künste als unterschiedliche Medien beziehungsweise Techniken der Rhetorik zu verstehen sind. Als solche vermögen sie nicht nur zu vermitteln, sondern auch – je nach Einsatz – zu verführen.

Wie virulent die mögliche Macht des Bildes seit Jahrhunderten diskutiert wird, davon spricht auch der bis in das frühe Mittelalter (8. und 9. Jahrhundert) zurückreichende Streit zwischen Ikonoklasten (Bilderstürmern) und Ikonodulen (Bilderverehrer). Er macht deutlich, wie hoch beide die Wirkungsmacht der Bilder einschätzten, was bei den einen zur Ablehnung, bei den anderen zur Verehrung

führt. Mit Bezug auf den zu dieser Zeit ausgetragenen Streit um das „vera icon“, stand die Frage im Mittelpunkt, ob das Bild Christi diesen verkörpere oder lediglich auf ihn verweise. Es ist insbesondere der Kunsthistoriker Hans Belting, der im Anschluss an seine Mittelalter- und Neuzeitforschungen zu dieser Frage den unmittelbaren Körperbezug geltend macht, der darin zum Ausdruck komme.

Das Gesicht war der Skandal der Bilder (und der Triumph der Ikone), weil es, anders als erzählende Bilder belehrenden Charakters, eine „face-to-face“ Begegnung suggeriert, die der Religion suspekt wurde. Zeichen waren grundsätzlich von einer solchen Erfahrung ausgeschlossen. Sie hatten kein Gesicht und waren daher nicht personalisierbar. Man konnte ihnen kein Leben zuerkennen, weil sie es nicht ausdrücken konnten. Zeichen waren gesetzt, aber Bilder stießen so weit in die sinnliche Erfahrung vor, dass man vor ihnen vergessen konnte, dass sie „gemacht“ waren und also nur ein geliebtes Leben besaßen.³⁹¹

Insofern kann das Bild im Gegensatz zum Zeichen als ein Träger von Welt- und Selbsterfahrungen wie Raum, Zeit und Tod verstanden werden. Es kann als ein Träger von Erfahrungen aufgefasst werden, die mit den Bildwerken unmittelbar (a priori) existieren und nicht als Themen oder Inhalte über die Bilder lediglich vermittelt werden. Das Bild als Medium lässt sich derart als Träger symbolischer Bilder begreifen.³⁹² In einer „Anthropologie der Ähnlichkeit“, wie sie im Positionspapier des von Belting maßgeblich geprägten Graduiertenkollegs der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe formuliert ist, spielt entsprechend Nachbildung, Verkörperung und Repräsentation eine entscheidende Rolle.³⁹³ Auf eine allgemeine Bildtheorie ausgeweitet spiegelt jede historische Bilderfahrung entsprechend eine analoge Körpererfahrung wider. In der Bildgeschichte werde derart eine Kulturgeschichte des Körpers erkennbar. Das Bild lässt sich hier als ein Trägermedium oder Gastmedium begreifen, dessen die Vorstellungs-Bilder

³⁹¹ Belting 2005, Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, München, 172.

³⁹² Ebd., 67. Hier konkretisiert Belting im Anschluss an die Besprechung des Grabtuches von Turin und dessen Übertragung in eine Fotografie seinen Ansatz: „Das Turiner Tuch ist keine Fotografie, ebenso wenig, wie es die frühen Christusbilder waren, so sehr sie auf die Echtheit pochten, aber es bringt die Körperfrage in den Bildern auf den Punkt. Das Tuch gab sein Bild erst preis, als es nicht mehr den Körper umschloss, der sich in ihm abdrückte. Wo der Körper fehlt, tritt das Bild an die Stelle. Das ist ein allgemeines Gesetz der Bildproduktion. So fügen sich die drei Parameter Bild-Körper-Medium wieder einmal zusammen, die das Gerüst meiner Bild-Anthropologie bilden.“ Vgl. ergänzend das Forschungsprogramm der Hochschule für Gestaltung: *Bild – Körper – Medium 2000* das jedoch inzwischen vom Netz genommen wurde, (unnummeriert). (zitiert n. 15.02.2012)

³⁹³ Ebd., (unnummeriert) 5.

III Pathos und Logos

bedürfen, um für uns sichtbar zu werden: als Medien der Verkörperung.³⁹⁴ Der Dualismus von inneren und äußeren Bildern wird mit diesem Ansatz entsprechend infrage gestellt.³⁹⁵ Nach Belting steht

der symbolische, repräsentative, identitätsstiftende und räumlich strukturierte Ort einer Gemeinschaft [...] immer in einem Wechselverhältnis zu den inneren Bildern des Menschen, als dem eigentlichen Ort der Bilder.³⁹⁶

Inwiefern die Bilder nicht „nur“ unmittelbar symbolisch, sondern affektiv-affirmativ wirksam sein und entsprechend auf den Betrachter im Sinne einer Verführung einwirken können, wie Grassi deutlich macht und die Bildanalysen nahelegen, spielt in diesem Antwortansatz nur indirekt eine Rolle, durch die Ähnlichkeitserfahrung. So wurden in der Vergangenheit Bilder beziehungsweise deren Träger immer dann zerstört, wenn sie „in der Öffentlichkeit eine falsche Wirkung ausübten oder falsche Ideen verbreiteten“, dann galt es diese der „medialen Kontrolle der gegnerischen Seite“ zu entziehen. Insofern wirbt man mit dem Medium für das Bild, „das man den Empfängern einprägen will.“³⁹⁷ Das Intendierte kann demnach durch die Erfahrung des Ähnlichen, vermittelt über das Medium, verständlich werden. Das Medium vermag diese zu erzeugen. Insofern können Medien als Techniken und Programme der Bilderzeugung angesehen werden. Eine Annahme, die, wie bereits aufgezeigt, in der Formalen Ästhetik vorformuliert wurde. Wie diese Ähnlichkeitserfahrung konkret möglich sein kann, wird von Belting mit dem Verweis auf die unmittelbare sinnliche Erfahrung von Bildern, die als ein Akt der Animation, als eine symbolische Handlung anzusehen ist, begründet, jedoch nicht weiter vertieft.³⁹⁸

Unabhängig von der inhaltlichen Bindung, die in der „Anthropologie der Ähnlichkeitserfahrung“ zum Ausdruck kommt und hier zunächst nicht weiter diskutiert werden soll, legen die Analysen der *Deutschlandbilder* nahe, dass die Ähnlichkeit des Bildmotivs mit dem Intendierten (hier weiterführend mit dem Bruch des Wertekanonens der Nationalsozialisten) über die Bildanlage (das Medium) tatsächlich hergestellt werden kann. Diese Ähnlichkeit wird hier jedoch

³⁹⁴ Ebd., (unnummeriert) 7.

³⁹⁵ Vgl. ergänzend den Hinweis im Positionspapier des Graduiertenkollegs zu Hans Beltings Aufsatz, ders. 1996, *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in dem Belting auf die Lücke verweise, welche Tote in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen, die im Tausch, durch das Bild ersetzt werden.

³⁹⁶ Ebd., 19.

³⁹⁷ Vgl. hierzu ergänzend den Autor in seiner dafür grundlegenden Schrift: Belting 2001, *Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 22.

³⁹⁸ Ebd., 12–13, hier 13.

nicht als eine vom Betrachter gestiftete, sondern von der Bildanlage stimulierte verstanden. Insofern wurde diese vom Künstler angelegt beziehungsweise vom Auftraggeber vorgegeben. Der Ausdruck, der schließlich über das Nachvollziehen der Bildanlage im Prozess der Wahrnehmung erfahren werden kann, wird mit den Bildgegenständen in Verbindung gebracht. Er prägt deren Auslegung wesentlich. Erfahrener Ausdruck und das mit ihm Intendierte stimmen insofern schon immer überein, da sie gewollt und zuvor „hergestellt“ wurden. Grundlage dafür bildet die hier angenommene Analogie von Gestaltungsprinzipien und Wahrnehmungsweisen. Über die stimulierende Wirkung des Bildes, das mit Belting als ein Medium verstanden werden kann, lassen sich dessen Ansatz ausbauend, die inneren und äußeren Bilder vermitteln und in Übereinstimmung erfahren (Ähnlichkeitserfahrung). Dass darüber hinaus, wie die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers zeigen, der Betrachter herausgefordert werden kann, sich dem zu stellen, was über das Bild vermittelt wird, spielt innerhalb des Ansatzes von Belting keine Rolle.

Für den hier vertretenen Ansatz grundlegend und weiterführend erscheinen, wie oben einleitend angedeutet, die Forschungen von Grassi, der von einer pathetischen Macht des Bildes ausgeht, die, vergleichbar der hier verfolgten Grundannahme, auf einem Erleben (Mythos) statt Deuten (Logos) gründet. Bedenklich erscheint diese auf einem Erleben aufbauende Verbindung zwischen Bild und Betrachter, da diese unbewusst erfolgt, empfänglich für „Überredung“ ist und insofern missbraucht werden kann. Überredet werden kann der „Erlebende“ mittels der Rhetorik, einer Technik, die, wie Grassi konkretisiert, unmittelbar das Pathos ansprechen kann. Die Mittel, die der Rhetorik zur Verfügung stehen, sind künstlerische, die Sprache, der Tanz, die Musik oder das Bild. Das erklärt die Skepsis, die zunächst auch Platon gegenüber den Bildern äußert, da sie eben zur „Überredung“ missbraucht werden können. Ein Ergebnis, dem die *Deutschlandbilder* durch die Antwort, die sie einfordern, entsprechen, und dass es hier durch die genauere Betrachtung der Argumentationslinie Grassis zu vertiefen gilt.

Mit der Überredungskraft der Künste, so Grassi im Anschluss an Platon, eröffnet sich eine scheinbar unüberwindbare Kluft zwischen Ratio und Pathos und damit zwischen wissenschaftlichen und rhetorischen Lehren. Sie erkläre den Misskredit, dem die Rhetorik als die Technik der Überredung ausgesetzt ist, da sie sich vom eigentlichen Inhalt, von Wahr und Falsch löse und daher an Glaubwürdigkeit verliert. Hierin liege der ihr unterstellte, negativ zu bewertende „sophistische Charakter der Rhetorik“.³⁹⁹ Diesem Befund schließt sich grundlegend Lambert Wiesing in seiner Untersuchung an. So lasse sich mit Platon als Aufgabe formulieren, dass nicht nur die Bildkünste, sondern auch die Philosophie, die sich

³⁹⁹ Grassi 1970 [1968], 147.

III Pathos und Logos

der Rhetorik der Sprache bedient, ihre Mittel mitthematisieren müsse: „Die Philosophie muß, um nicht Sophistik zu werden, in ihren Reflexionen die ermöglichenden Mittel dieser Reflexionen offenlegen und thematisieren.“⁴⁰⁰ Eine Wissenschaft, so Grassi, die das Pathos zulässt, kann entsprechend als Popularisierungsversuch gewertet werden, der als ein Zugeständnis an die Schwäche des menschlichen Geistes betrachtet werden muss, „der – ‘leider’ immer noch – nicht auf reine Rationalisierung zurückzuführen ist.“⁴⁰¹ Grundlegend zeigt Grassi weiterführend jedoch auf, dass die „Erlebnissfähigkeit“ zwar missbraucht, das Erleben selbst jedoch Bezug auf etwas sehr viel Ursprünglicheres nehme, in dem sich, wie bereits zuvor herausgearbeitet, „ein Deuten dessen, was man schon weiß“, zeigt.⁴⁰² Diese Art Erlebnis verleihe den Lauten, Worten, Bildern, Gesten etc. einen Sinn, eine symbolische Bedeutung.⁴⁰³ Möglich sei das jedoch nur, und hierin liegt die entscheidende Wendung, durch eine „wahre rhetorische Rede“ beziehungsweise mit Bezug auf Bilder „wahre rhetorische Bilder“. Sie tragen auf ganz andere Weise zur Erkenntnis beziehungsweise mit den Worten Grassis in Anlehnung an Platon zur Aufdeckung der „Unverborgenheit“ bei, nicht über eine abgeleitete, „die dem rationalen Prozeß der Episteme entspringt, aber keine Seele bewegen kann“, sondern über eine, „ursprüngliche, die noetisch durch unmittelbar einzusehende zwingende Bilder erfahren wird.“⁴⁰⁴ Leidenschaft und „Wahrheit“ im Gegensatz zu Leidenschaft und Überredung gewinnen hier einen neuen Status.

Ein erster Gewährsmann für Grassi in der Geschichte der Philosophie, in der die pathetische Macht in diesem ursprünglichen Sinn Geltung beansprucht, ist Gorgias, einer der Hauptvertreter der Sophistik mit seiner Schrift *Lob der Helena*, um 480 v. Chr. Bereits Gorgias verweise, wie später Platon, auf den 'kósmos' als Grundlage für das Pathos. Nach ihm kann die Liebe beziehungsweise der Eros, der Helena überfiel und der sie zum Verlassen Menelaos', des Königs von Sparta veranlasste, um mit dem trojanischen Prinzen Paris nach Troja zu fliehen, als einziges Argument akzeptiert werden, der sie von jeglicher Schuld als Auslöserin des trojanischen Kriegs, wie ihn Homer in der Ilias beschreibt, freispricht. Denn die Liebe stehe für „von uns nicht wählbare Eigenschaften“, die von unserem Willen völlig unabhängig mit eindeutigen Zeichen durch die Sinne auf uns wirken. So werde die Seele von Seinsweisen, von Typen, bestimmt. „Typische Eigenschaften“ wurzeln demnach nicht als subjektive Eigenschaften in uns, sondern im

⁴⁰⁰ Vgl. Wiesing 2005, 125–148, hier 148 und weiterführend: Därmann 1996, Iris Därmann, Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder, in: Phänomenologische Forschungen, Neue Folge I, 239–268.

⁴⁰¹ Grassi 1970 [1968], 148.

⁴⁰² Ebd., 102 und Kapitel I.2.2.

⁴⁰³ Ebd., 169.

⁴⁰⁴ Ebd., 168. Bestätigung findet diese These bei Scheer 1997, 7–13.

Kosmos. So werden „durch das *In-Erscheinung-treten bestimmter* Zeichen [...] verschiedene Leidenschaften und Verhaltensweisen unmittelbar in uns ausgelöst“, sei es von Gegenständen oder Tönen beziehungsweise, wie an späterer Stelle deutlich wird, von Tanz, Musik oder Bildern.⁴⁰⁵ Im Kosmos werde eine Ordnung erkennbar, nicht nur im politischen und militärischen, sondern auch im religiösen und philosophischen Bereich. Eine Ordnung, die auf Harmonie beruht und in der ein „Finden des richtigen Wortes, auf das Zusammenführen dessen, was zusammengehört“ stattfindet. „Damit wird *kósmos* zum Ausdruck für das schlechthin Objektive“, in der sich nach Grassi das „Unverborgene“ zeigt.⁴⁰⁶ Nur das Pathos, ursprünglich über Magie angerührt, später über die Rhetorik als Technik angesprochen, vermag dieses Unverborgene und Wahre zum Vorschein zu bringen, indem es die Seele beziehungsweise eine spezifische Stimmung anrühre. Helena, so lässt sich übertragen, wurde von der Liebe angerührt. Mit den notwendig wirkenden Zeichen entsteht eine Vorstellung in der Seele. Die durch das Wort – aber eben auch durch andere rhetorische Mittel wie Bilder, den Tanz, die Musik etc. evozierte – magische Kraft der Bilder meint, nach Grassi, nichts Geheimnisvolles, „sondern die ‚induktive‘, führende und weisende Macht der Urschemata, wie sie der sakralen Welt zukommt“. In ihr seien Zeichen und Ausdruck eins. Der Mensch, der diese erfährt, stehe außerhalb der Geschichte, außerhalb von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Doch statt allein auf die Magie zu vertrauen, die das Pathos wecke, so eröffnen, nach Grassi, erstmals die Ausführungen von Georgias, seien es dann die rhetorischen Mittel, die das Pathos beziehungsweise die Leidenschaften ansprechen, aus der Zeitlosigkeit herausführen und insofern sowohl die Vergangenheit (Erinnerung), die Gegenwart (Übersicht) als auch die Zukunft (Voraussicht) betreffen. Was Grassi hier über die Wirkungsweise der Redekunst aussagt, trifft ebenso auf die Bildkunst zu⁴⁰⁷: Demnach entwerfe die Bildkunst den pathetischen Rahmen, innerhalb dessen die Spannung der bildnerischen Mittel, die behandelten Fragen, die erörterten Handlungen ihre leidenschaftliche Bedeutung erhalten, eine Spannung, durch die die Betrachter in den vom Künstler entworfenen Rahmen buchstäblich hineingesaugt werden.⁴⁰⁸

Es sei gerade die Aufgabe der Rhetorik, die Zeichen (im *kósmos*) zu beschwören, um überhaupt handeln zu können. Denn rein rationale Aspekte haben, wie es Grassi deutlich macht, nicht die Kraft zu bewegen und damit etwas zu

⁴⁰⁵ Grassi 1970 [1968], 153–154.

⁴⁰⁶ Ebd., 149.

⁴⁰⁷ Ebd., 152.

⁴⁰⁸ Hier im Originalzitat, ebd., 155: „Die Redekunst entwirft den pathetischen Rahmen, innerhalb dessen Spannung die Worte, die behandelten Fragen, die erörterten Handlungen ihre leidenschaftliche Bedeutung erhalten eine Spannung, durch die die Hörer in den vom Redner entworfenen Rahmen buchstäblich ‚hineingesaugt‘ werden.“

III Pathos und Logos

verändern. Sie sind ihrem Anspruch nach anonym, ahistorisch und ihnen fehlt die Frage nach der Form, da sie nicht von einer Einzelperson abhängen, sondern von logischen Schlüssen, die unabhängig von der Zeit immer gültig sind und deren rationaler Gehalt die Form bedingt, die sich nicht von diesem trennen lässt.⁴⁰⁹ Demnach können Veränderungen nicht von rationalen Prozessen ausgehen, sondern nur von leidenschaftlichen. Sie werden und müssen von Einzelnen initiiert, mit Willen verfolgt und in je eigener Weise umgesetzt werden. Hier liegt der Ursprung für die Überredung, der die Rhetorik dienen kann. Statt „Fürsorge für das Beste der Seele“ zu tragen, kann diese auch nur auf die „Lust der Seele bedacht sein“, die rein wohlgefällig, nicht zwischen besser oder schlechter für die Seele unterscheidet.⁴¹⁰

Voraussetzung dafür, dieser Falle zu entgehen, um mit Hilfe der „wahren rhetorischen Rede“ zum ursprünglich Unverborgenen durchzudringen, sei, wie Platon schließlich eröffnet, die Muße, um in der Ruhe und Entspantheit der Situation, den „Zikaden“ zu lauschen. Mit dem Hinweis auf die Zikaden wird hier auf den *kósmos* angespielt, in dem das Unverborgene ruht und über die Zikaden und damit sind die Musen beziehungsweise Künstler gemeint, die mittels rhetorischer Techniken (der Bildkunst, der Sprache, dem Ton oder dem Tanz) das Unverborgene zu Gehör bringen beziehungsweise verständlich machen können. Was die Musen verbindet, ist ihre Fähigkeit, „den enthusiastischen Zustand der *Mania* auszulösen.“⁴¹¹ Wesentlich für die Tätigkeit der Musen ist demnach ihre Fähigkeit einzuordnen beziehungsweise überhaupt Ordnung zu schaffen. In der Ordnung der Bewegung (Tanz), der Töne (Musik), der Wörter (Vers) und, so lässt sich hier ergänzen, der bildnerischen Mittel (Bildkunst) kommt dies zum Ausdruck. Sie bildet den Ausgangspunkt für Harmonie und Rhythmus, die „am meisten in das Innere der Seele dringen und sie am meisten ergreifen“ kann. Insofern treten „Musen [...] als Ordnung stiftende Gottheiten auf, um einen Kosmos zu schaffen.“⁴¹²: „Der musische *enthousiasmós* bewirkt durch geordnete Bewegung (Tanz), Gesang und Vers die Eröffnung des menschlichen Raumes und überwindet das Chaos.“⁴¹³ Davon zu zeugen beziehungsweise diesen zu verkörpern und damit die ursprüngliche Ordnung der menschlichen Welt entgegen der Willkür, dem Subjektiven, Relativen, Veränderlichen herzustellen, ist nach Platon, die eigentliche Aufgabe der Künste. Eine Aufgabe, die auch beziehungsweise ausdrücklich auch eine der *Episteme* (des Wissens, M.S.) sei, wie Grassi deutlich macht. Gerade darin treffen sich die beiden scheinbar so gegensätzlichen Bereiche. So

⁴⁰⁹ Ebd., 157.

⁴¹⁰ Ebd., 159.

⁴¹¹ Ebd., 160–162, hier 162.

⁴¹² Ebd., 163.

⁴¹³ Ebd., 164.

zeichnen sich beide durch die Fähigkeit zur noetischen Einsicht, zur *Dianoia* aus, einer nicht rationalen Einsicht in den *Nous* (Ideen). Um Irrungen und Trugbilder zu vermeiden, sollen es daher mit Bezug auf die Künste nicht die Schatten von Bildern, die Scheinwelten sein, die die Leidenschaften lenken, sondern die *Dianoia*. So erweist sich der Dualismus von Pathos und Inhalt nur im Rahmen der rein rationalen Rede als unüberwindbar, während er im Bereich der wahren rhetorischen Rede zur Einsicht in die Ordnung der Welt, den Kosmos, erlaubt und zugleich zum Handeln und Tätig-Werden anzuregen vermag.⁴¹⁴

Wie sehr mit Grassi die Künste und hier im Besonderen die bildnerischen, den Betrachter anzuregen und die Empfindungen des Betrachters anzusprechen vermögen, zeigten die Analysen der *Deutschlandbilder*. Die Bewegung beziehungsweise weiterführend die Ordnung, die sie dem Betrachter vermitteln können, erwies sich jedoch als eine durch den Künstler gesetzte. Auf dieses „Problem“ weist auch Grassi hin und betont mit Blick auf die antiken Lehren, dass daher die „Künstler“ keinesfalls als Individuen auftreten dürfen, sondern nur im Dienst der Götter, von deren „Ideen“ sie „sprechen“, die sie über den Ausdruck unmittelbar erfahrbar und verständlich machen. „Der Sänger *Thamyris* z.B., der seine Gabe dazu verwendet, Subjektives, das heißt etwa eigene Absichten zu äußern, wird bestraft und seiner Fähigkeit beraubt (*Ilias* II, 494).“⁴¹⁵ Hierin liegt genau besehen der Ursprung der Täuschung. Werden die Begabungen, in Bewegung zu setzen und zum Handeln motivieren zu können, wie es die Rhetoriker/Künstler vermögen in den Dienst eigener oder fremder Ideen gestellt, liegt darin die Verführung, sie für andere als die „wahren“ Zwecke zu gebrauchen. Möglich sein kann das, weil mit den Künsten bestimmte „Seinsweisen der Seele“ und damit sind „typische Eigenschaften“ beziehungsweise „Triebekräfte der Sinneszeichen“ wie Liebe und Sehnsucht gemeint, aufgerufen werden können: „Die Kunst vermag zu täuschen, weil sie sich sinnlicher Zeichen bedient und direkt auf die Leidenschaften wirkt.“ Dieser Schritt scheint historisch, mit Blick auf die christliche Kultur, mit dem Bilderstreit im frühen Mittelalter, der die Unterscheidung, wie *Belting* deutlich macht, zwischen Zeichen und Bildern erlaubt, eröffnet, da nun statt die „wahren“ Bilder zu vermitteln, „nur“ auf diese, aber auch andere Themen zeichenhaft verwiesen werden kann. Haben die Künste dann überhaupt noch Teil an der Vermittlung des Unverborgenen, wenn sie darauf nicht länger unmittelbar Bezug nehmen? Mit Grassi wird deutlich, dass auch dann der Rhetoriker beziehungsweise der Künstler Teil an diesem Unverborgenen hat, wenn er „verführt“, denn täuschen kann er nur, wenn er das Unverborgene, Wahre kennt: „Selbst Täuschungsmanöver setzen die *dianoetische* Einsicht

⁴¹⁴ Ebd., 165–167.

⁴¹⁵ Ebd., 164.

III Pathos und Logos

voraus; nur auf Grund des Nous können Täuschung und Wahrheit unterschieden werden.⁴¹⁶ Nach Sokrates kann nur „wer das Unverborgene eingesehen hat, leicht im Reden die Zuhörer führen.“⁴¹⁷

Für die hier zu verfolgende Fragestellung gilt es jedoch die Frage danach, was das Unverborgene ausmacht, zunächst zurückzustellen und im letzten Kapitel mit Bezug auf die inhaltliche Auslegung nochmals aufzugreifen.⁴¹⁸ Stattdessen soll hier die Frage nach der Verantwortung des Künstlers, die Kiefer aufgreift und stellt, vertieft werden. Die Begabung des Künstlers/Rhetorikers die Seinstypen, die Urschemata, aufzurufen, wird hierfür entscheidend. Die Rede ist dabei zunächst von Liebe und Sehnsucht, die für Helena handlungsrelevant werden. Darüber hinaus könnten jedoch auch negative, „böse“ Reize angesprochen werden. Wie steht es um sie? Mit Blick auf diese wird deutlich, dass dann von dem sehr konkreten Zeichen abgerückt wird und stattdessen etwa vom Schreck die Rede ist. Eine Wertung erfolgt dann erst durch den Verstand, der entscheidet ob eine Empfindung besänftigt oder beschworen werden soll. Hier liegt, so Grassi, der Ursprung für das Entstehen des ethischen Problems.⁴¹⁹

Für diese Untersuchung wesentlich sind es weniger die konkreten Emotionen (in Form von Typen) an die sich, wie die Analysen bereits nahelegten, hier anknüpfen lässt, als an die unspezifischen, noch zu entscheidenden. Denn die Empfindungen beziehungsweise die Affektionen, die mit den *Deutschlandbildern* unmittelbar, wie von Grassi herausgestellt, ohne Bewusstsein geweckt werden, können eher als solche unspezifischen Dynamiken beschrieben werden, die zumeist schnell, springend oder im Zickzack erfolgen, schließlich gleichförmig ausweitend und dann in kleinteiligeren Elementen verhaftend verlaufen. Diese von den bildnerischen Mitteln initiierten Bewegungen (Ausdrucksbewegungen) erschließen entsprechend in sehr charakteristischer Weise den Raum und dessen Gestalt (Ausdrucksgestalt) sowie die Inhalte, die durch sie geprägt werden (Ausdruckswerte).

Vergleichbar den Ergebnissen Grassis ist es schließlich das reflexive Moment, der Verstand, der die Empfindungen in der einen oder anderen Weise auslegt, in Abhängigkeit von den Inhalten und dem eigenen kulturellen Kontext. Die getroffenen Entscheidungen und Handlungen, die sich daraus ableiten, erweisen sich nicht als objektive, sondern sind ethische. Sie hängen von den jeweiligen Voraussetzungen der eigenen Kultur und deren Moralvorstellungen ab.

⁴¹⁶ Ebd., 165–168, hier 166.

⁴¹⁷ Ebd., 167.

⁴¹⁸ Vgl. Kapitel III.3.1.

⁴¹⁹ Grassi 1970 [1968], 154–155, hier 155.

Mit Grassi in der Nachfolge der Antike sind es die Künste (die Musen), die Harmonie und Rhythmus stiften und aus der Fülle oder anders herum betrachtet aus dem Chaos, Ordnung und damit Raum und Zeit gliedern und schließlich Gestalt hervorbringen. Sie erschaffen erst die Welt beziehungsweise ist es der Künstler, der über sie diese schafft. Hier kommt deutlich ein Schöpfergedanke zum Ausdruck, wie er bereits in der Tradition der Formalen Ästhetik formuliert wurde und wie ihn insbesondere Künstler wie Kandinsky, Klee und Baumeister vertraten. Gerade die Künstler reklamierten entsprechend für sich, sie würden auf diesem Weg vom „Vorbildlichen zum Urbildlichen“ (Klee), gelangen, sich in „den Dienst des Göttlichen“ stellen und etwas Neues, Unbekanntes (Baumeister) schaffen.⁴²⁰ Zugleich wird hier nochmals, aus ganz anderer Sicht, ausdrücklich auf die Verantwortung des Künstlers hingewiesen; auf seine Verführungskraft, mit der er den „enthusiastischen Zustand der Mania“ auslösen kann beziehungsweise die Empfindungen für etwas zu wecken weiß, dem zunächst nicht widersprochen wird, worin sich deutlich deren affirmativer Charakter festmachen lässt. Erst die Muße, den Künsten in Ruhe zuzuhören beziehungsweise sie zu betrachten, ermöglicht, so lässt sich anschließen, die nötige „Distanz“, um ihren Sinn bewusst zu verstehen. Statt in das Bild „hineingesogen“ oder in der Situation verloren, wie Helena in ihrer „blinden“ Liebe, so lässt sich hier schlussfolgern, kann der Betrachter das Bild und damit seine eigenen Erfahrungen quasi von außen betrachten. Das gilt auch für Helena, die dann ihrem Schicksal und den Konsequenzen ins Auge sehen kann. Grundgedanken, die auch für das Werk Anselm Kiefers Bedeutung haben und für die, wie die Ausarbeitung zeigte, Kiefer ein besonderes Bewusstsein entwickelt hat. Insbesondere das, was der Künstler mit seinen *Deutschlandbildern* „schöpft“ beziehungsweise für was er sowohl „enthusiasmós“ weckt als auch Angebote zur Reflexion schafft – die Nähe zu nationalsozialistischen Wertvorstellungen einerseits und die Abkehr und Setzung der eigenen Auffassung andererseits – weist, wie die Analysen freilegen, darauf hin.

⁴²⁰ Kapitel I.3.

2 Zur Instrumentalisierung des Betrachters

Bereits in der Auseinandersetzung mit Grassi wird deutlich, welche Verantwortung nicht nur der Künstler mit seinem Werk, sondern auch der Betrachter in der Begegnung mit dem Werk hat. So sei Muße nötig, um einerseits die „Zikaden“ zu hören und somit das wahrzunehmen, was diese uns vom wahren Grund, vom „kósmos“ berichten und um andererseits eine gewisse Distanz zu den Emotionen zu finden, sodass der Betrachter sich nicht in der „Mania“ verliert und darüber hinaus ihre handlungsanleitenden und impulssetzenden Aspekte als positive, bewusste Entscheidungskriterien erkennen kann. In diesem Moment der Muße, wie es die Künste ermöglichen, etwa ein Gemälde durch die Ausstellung im Museum oder die Musik durch die Aufführung im Konzertsaal, gewinnt dieser Aspekt Raum. Helena hingegen, als unmittelbar Betroffene, vermag diese Distanz aus der Situation heraus viel schwerer zu finden. Entschuldigt sie das wirklich, wie Grassi im Anschluss an Gorgias herausarbeitet? Nimmt ihr das die Schuld als Auslöserin des Krieges zwischen Trojanern und Griechen?

Wenn dieser Gegensatz aufgetan wird, so klingt darin unverkennbar derjenige an, der mit Bezug auf die Ausgangsfrage „Wie lässt sich der Wahnsinn verstehen?“ die Haltung der Betroffenen im Nationalsozialismus einerseits und diejenige gegenüber den *Deutschlandbildern* Anselm Kiefers andererseits anspricht. Es ist der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme, der in seinem jüngsten Buch *Fetischismus und Kultur* von 2006 indirekt diesen Gegensatz in der Verarbeitung von Fetischen beziehungsweise Bildern aufzeigt. Entweder ermöglicht die Distanz zum Objekt, in das die Leidenschaften projiziert wurden, eine Bewältigung der ursprünglichen Leidenschaften (Bild als Fetisch erster Ordnung) oder der Einzelne vermag dies nicht zu leisten, weil kein Abstand gefunden werden kann (Fetisch zweiter Ordnung). Entsprechend dieser Auslegung macht das Entbrennen der Liebe Helenas für Paris diesen zum Fetisch zweiter Ordnung. Eine Distanzierung vom Objekt der Leidenschaft scheint hier nicht möglich. Lässt sich daraus schließen, dass Helena unschuldig ist und keine Verantwortung für ihr Handeln trägt?

Immanuel Kants Bekenntnis, dass die Künste (wobei Kant selbst zunächst an die Redekunst dachte), wenn sie keine schönen sind, „Maschinen der Überredung“ seien, lässt sich an diese Überlegungen anschließen. Ermöglichen die Künste, nach Kant, kein freies Spiel der Einbildungskräfte, sondern überwältigen mit der „Sprache der Affekte“ den Betrachter, so ist dies als verwerflich zu betrachten: Sie nehmen dem Betrachter die Freiheit und verführen ihn. Nur wenn die Künste – als schöne Künste – als Symbole des Sittlich-Guten wirken,

seien sie zu begrüßen. Voraussetzung dafür ist, dass mit den Künsten keine Zwecke verfolgt werden, so Kant. Diese müssen als transzendente Ideen a priori in ihnen liegen. Insofern vermögen die schönen Künste kein logisches Urteil und keine folgerichtige Erkenntnis zu vermitteln, sondern sie sprechen als ästhetisch reflektierende Urteilskraft den Geschmack an und mit ihm das Sittlich-Gute. Doch wenn die Künste nicht als schöne hervortreten, kann sich der Betrachter ihnen dann entziehen? Hat er dann noch Verantwortung für sein Tun, wenn Sie ihn doch „verführt“ haben?

2.1 Hartmut Böhme / Aby M. Warburg – „kultureller Fetischismus“

Wesentlich für den Ansatz Böhmies ist sein Modell eines „kulturellen Fetischismus“. ⁴²¹ So geht Böhme davon aus, dass der Fetischismus „zu uns gehört und wir zu ihm“. ⁴²² Dieser trete in den unterschiedlichsten Formen auf, wie etwa in der Sexualität, der Mode und in den Medien. Urheber dafür seien unsere Sehnsüchte, Lüste, Begierden und Ängste, die uns veranlassen, Dinge, aber auch Personen mit Bedeutungen aufzuladen, sodass sie als Fetische wirken können. Dieses Verhalten diene als „ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzbewahrung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften und Individuen.“ ⁴²³ Angesichts dessen gelte es nicht, den Fetischismus als scheinbar dunkle Seite zu unterdrücken, sondern ein selbstreflexives Verhältnis zu ihm zu entwickeln. Dass dieser Prozess seit den 70er Jahren in Gang sei und von der feministischen Theorie maßgeblich befördert worden sei, stellt Böhme an zahlreichen Beispielen heraus. Erst die Selbstreflexivität ermögliche jedem Einzelnen, sich dem zu stellen, was aus der Mitte unserer Antriebe, Wünsche und Phantasien erwachse, sodass ein Weg gefunden werden könne, zwischen Hingabe und Distanz, zwischen Kontrolle und Identifikation, ohne „in zwanghafte Rationalisierungen einer Pseudo-Aufklärung“ zu erstarren oder in „Pathologien der Sucht“ zu verfallen. Die Modernität der Kulturen zeichne sich dadurch aus, dass „das unausrottbare magische und fetische Bedürfnis zu einer Spielform der Kultur und zur Kultur des Spiels“ werden könne. ⁴²⁴ Diese Erscheinungsweise erlaube, den Schleier wegzuziehen, der die ursprünglichen Antriebskräfte, die die Bildung von Fetischen veranlassen, verberge. Es seien die neuen Erscheinungs-

⁴²¹ Vgl. hierzu ergänzend die Rezension zu Böhme, Sauer 2007b.

⁴²² Böhme 2006, 483.

⁴²³ Ebd., 185.

⁴²⁴ Ebd., 480–483, Zitat 482.

III Pathos und Logos

formen, die es erst ermöglichen, die Fetische als solche überhaupt zu erkennen und ihre Funktion und Wirkung offenzulegen.⁴²⁵

Dieser Zusammenhang führt in den Kern von Böhmes Theorie. Er steht in unmittelbarer Nähe zur Kulturtheorie Aby M. Warburgs. Demnach treibe „jene Sorge, dass wir sterben und dass die Dinge ihr Dingliches niemals verlieren wie wir unser Leben, [...] dazu, das Universum der Dinge in Denken zu verwandeln.“ Derart gehe es bei der Animierung der Dinge darum, den Tod abzuhalten, um in den Dingen weiterzuleben.⁴²⁶ Voraussetzung dafür, die stummen Dinge zur Sprache zu bringen, seien schließlich, nach Böhme, „Staunen, Neugierde, Aufmerksamkeit, ausdauerndes Verweilen bei einer Sache, Inständigkeit und Intensität und Achtung“, das heißt „ästhetische Empfindungen“.⁴²⁷ Diese Haltung öffne uns ein Tor zu den Dingen und ermögliche (mit Merleau-Ponty), eine Bindung zu ihnen herzustellen.⁴²⁸ Fehlen jene Gesten der Zuwendung, wie in der Depression oder der Melancholie, so sei es unmöglich, Dinge und Menschen zu Handlungen zusammenzuschließen.⁴²⁹ Über diese Handlungen (Milieu) vermitteln sich schließlich der Gebrauchswert (Funktion), der soziale Status (Bedeutbarkeit), Lust oder Unlust (Ästhetik), Freiheit (durch die Überfülle) und auf einer immateriellen Ebene das Weiterleben (in den letzten Dingen) sowie das Erinnern und Vergessen (im Museum und im Müll).⁴³⁰ So eröffnen sich dem Menschen Grundwerte, deren Befriedigung als kulturunabhängig betrachtet werden könne. Welchen Dingen sich der Einzelne zuwende, erweise sich dabei im Licht der modernen Entwicklung als mehr oder weniger beliebig. Wesentlich sei vielmehr, dass darüber die aufgezeigten Grundbedürfnisse gedeckt werden. Um eine Verdinglichung und damit Entwertung der für die Befriedigung dieser Grundbedürfnisse notwendigen Dinge zu vermeiden, sondern Kulturen, so Böhme, ganz bestimmte Dinge aus und verwahren sie an ganz bestimmten Orten und erklären sie auf diese Weise zu den „unveräußerlichen“ und damit heiligen Dingen. Böhme bezeichnet sie als Fetische erster Ordnung, im Gegensatz zu den Fetischen zweiter Ordnung, die in Verbindung mit Konsum (einem unersättlichen Begehren) und Ökonomie (zur Gewinnoptimierung) stehen.⁴³¹ Dadurch, dass die Fetische zweiter Ordnung wie eine Ware veräußerbar sind, können sie ihr Versprechen auf Glück und Bedeutsamkeit auf Dauer nicht halten, doch tragen auch sie dazu bei, zwischen „Lust/Unlust, Partizipation/Nicht-Partizipation,

⁴²⁵ Ebd., 373–483.

⁴²⁶ Ebd., 53–54, hier 53.

⁴²⁷ Ebd., 89.

⁴²⁸ Ebd., 100.

⁴²⁹ Ebd., 124.

⁴³⁰ Ebd., 106–136.

⁴³¹ Ebd., 298–307; insb. 330–371.

Glück/Nicht-Glück, Schönheit/Nicht-Schönheit, Sinn/Nicht-Sinn, man möchte fast sagen (zwischen M.S) Sein/Nicht-Sein“ zu unterscheiden. Die Dinge erster Ordnung erweisen sich hingegen als Unikate in einer Welt der Serien und Kopien, der Entfremdung und Veräußerung als unvergleichlich, unantastbar und mithin absolut. Derart vermögen sie an das eigene Sein und darüber hinaus an die „Kette des Lebens“ anzuknüpfen. Nur sie können Einzigartigkeit, Individualität und über den eigenen Tod hinaus Bedeutsamkeit vermitteln. So habe der Fetischismus erster Ordnung innerhalb des ökonomischen Systems eine „transzendental ökonomische Bestimmung.“⁴³² In präökonomischen Kulturen übernahmen diese Aufgabe traditionell die „unveräußerbaren und heiligen Dinge“, in den modernen Kulturen die Kunstwerke. Waren die Fetische erster Ordnung zunächst in Kirchen und Tempeln verwahrt, finden sie sich heute vor allem in den Museen und privaten Sammlungen.

Erst wenn der Fetisch dem Kreislauf der Veräußerung entzogen und somit das, was „in der Gesellschaft als Begehren und Angst zirkuliert, stillgestellt und exterritorialisert ist“, kommt seine schützende und stützende Kraft zur Geltung. Dann „funktioniert der Fetischismus ästhetisch und nicht wie ‚draußen‘ ökonomisch, religiös, sexuell, konsumistisch.“ Der Abstand, den das Glas vor dem Bild im Museum oder andere Tabugrenzen zwischen uns und dem Ding schaffen, ermöglicht es, wie Böhme mit Kant herausstellt, sich in der Wahrnehmung des Objekts „in der Matrix von Lust und Unlust (und nicht von geboten/verboten, wahr/falsch)“ zu erfahren und damit sich selbst zu fühlen und sich darüber mit anderen auszutauschen. Auf spielerische Weise erlauben es derart die Fetische erster Ordnung, die unbewussten Begierden und Bedrohungen, die uns im Fetisch begegnen, aber normalerweise verborgen sind, zu bewältigen. Im Augenblick der Begegnung (Ereignis) zeigen sie diese auf (Performanz des Fetichs). So erweisen sie sich als Medien des Vergegenwärtigen.⁴³³

Wesentlich für die „Auratisierung“ und „memoriale Imprägnierung der Dinge“ seien dabei eingeübte Rituale. Sie ermöglichen es, dass diese von toten Objekten zu lebendigen Trägern der Erinnerung werden können.⁴³⁴ Böhme spricht in diesem Zusammenhang an anderer Stelle mit Bezug auf Marcel Maus von einem „magischen Milieu“, einer szenischen Einbettung und situativen Präsenz, dessen die Fetische bedürfen.⁴³⁵ Die symbolische Bedeutung der Dinge werde in dieser Situation jedoch weniger aus einer Distanz heraus erkannt, als unmittelbar erfahren. Das Verstehen, das in diesem Moment beziehungsweise

⁴³² Ebd., 287.

⁴³³ Ebd., 355–364.

⁴³⁴ Ebd., 362.

⁴³⁵ Ebd., 230–237, hier 256.

III Pathos und Logos

dieser Situation einsetzt, sei demnach kein kognitiver Akt, sondern ein Mitvollziehen. Der Vollzug ist die Bedeutungsrealisierung. Erst dann, so Böhme,

werden sie (die Dinge, 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. [...] Das „Verstehen“ von szenischen Symbolen, wie Fetische und Idole es sind, vollzieht sich, laut Böhme, nicht in kognitiven Akten der Decodierung, sondern im „Mitvollzug“.⁴³⁶

Dieser Ansatz, wonach Bilder zunächst im Mitvollzug erfahren und erst in einem weiteren Schritt reflektiert werden, steht der in dieser Untersuchung vertretenen Ausgangsthese sehr nahe. Möglich kann dies, nach Böhme, werden, indem die Bilder jenseits einer Tabugrenze (Glas etc.) ausgestellt werden und von dort aus überhaupt erst eine Distanz zur ursprünglichen Erfahrung des Mitvollziehens erlauben. Ansonsten werden auch sie, wie Fetische zweiter Ordnung den Betrachter zwar ek-statisch einnehmen können, jedoch nicht eine Reflexion über das Erfahrene ermöglichen. Derart können die Bilder mit Warburg, so Böhme, als „Denkräume des Symbolischen beziehungsweise der Besonnenheit“ angesehen werden.⁴³⁷ Ferner, so lässt sich daraus schlussfolgern, was jedoch erst im nachfolgenden Kapitel aufgegriffen werden soll, sind die „wahren“ Inhalte der Kunst, ebenso wie bei allen mit Bedeutung aufgeladenen Dingen, das heißt wie bei allen Fetischen, weniger in aussagbaren Inhalten zu suchen, als darin, dass sie uns über unsere Ängste, Sorgen und Bedürfnisse Aufschluss geben können. Neben dem Symbolischen ist an dieser Stelle insbesondere der Verweis auf das Mitvollziehen von im Fetisch liegenden Energien, die es nahelegen, dem Hinweis Böhmes auf den Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg nachzufolgen. Die Nähe, aber auch die Unterschiede zu dessen Kulturtheorie verdeutlicht ein Aufsatz Böhmes von 1997. Zugleich erlaubt die Einsicht in diesen Beitrag der Frage nach der Qualität des Mitvollzugs und dem Vollzug selbst vertiefend nachzugehen und vor diesem Hintergrund die Frage nach der Verantwortung des Einzelnen neu zu stellen.

Die Kulturtheorie Warburgs gründet auf „symbolischen und rituellen Prozessen [...], die allererst einen Raum der Distanzierung von einer universalen

⁴³⁶ Ebd., 357.

⁴³⁷ Ebd., 337–354, hier 241.

Uranngst schafft.“⁴³⁸ Herausgearbeitet wird dieser Zusammenhang von Warburg in einem Vortrag über das Schlangenritual der Hopi-Indianer von 1895/96. Im Mnemosyne-Projekt – und auf einer anderen Ebene im Aufbau einer Bibliothek⁴³⁹ – wird dieser Prozess der Distanzierung quasi parallel vollzogen. Dabei handelt es sich um das Anlegen eines Bilderatlas', in dem das kollektive, Orient und Okzident umfassenden Bildgedächtnis zum Ausdruck kommen sollte. Ziel dieser Unternehmung war es, „die ikonischen Formeln und symbolischen Strukturen der leidenschaftlichen Erregungen, der „Pathosformeln“ und „gebärdensprachlichen Eloquenz“ sowie deren kulturgeographischen und historischen Topiken und Wanderungen darzustellen.“⁴⁴⁰ Als wesentlich gilt es dabei herauszustellen, dass Warburg die auch für diesen Fragezusammenhang als grundlegend anzusehenden Pathosformeln, als zu „Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern“ begreift.⁴⁴¹ Grundlage von Kultur bilden demnach Affekte, die als Angstreaktionen⁴⁴² zu verstehen sind, von denen der Einzelne entweder beherrscht beziehungsweise in einen magischen Bann geschlagen wird oder die er rational zu beherrschen lernt.⁴⁴³ Als Mittel der Beherrschung dienen im weitesten Sinn „Bilder“. So lässt sich nach Warburg die Reaktion und Verarbeitung der Angst graduell unterscheiden: (1.) durch Vergegenständlichung beziehungsweise Verleiblichung der Erregung in Form einer magischen Animation (Fetisch/Totem), (2.) durch die Setzung abstrakter Zeichen, die eine absolute Distanz zur

⁴³⁸ Böhme 1997, Hartmut Böhme, Aby M. Warburg (1866–1929), in: *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, hg. v. Axel Michaels, München, 133–157. Hier zitiert nach: <https://www.hartmutboehme.de/media/Warburg.pdf> (06.12.2017) 1–38, hier 5. Hierzu gilt es mit Warburg 1992 [1923], Aby M. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, 54–55, zu ergänzen, dass mit der magischen Animation, wie es etwa die Pueblo-Indianer im Maskentanz vollziehen, nicht nur Uranngst bewältigt wird, sondern damit zugleich Welterklärung stattfindet: [...]„der Unfassbarkeit der Vorgänge in der Natur stellt der Indianer dadurch seinen Willen zur Erfassung entgegen, daß er sich in eine solche Ursache der Dinge persönlich verwandelt. Triebhaft setzt er für die unerklärliche Folge die Ursache in größtmögliche Faßbarkeit und Anschaulichkeit. Der Maskentanz ist getanzte Kausalität.“ Diese Form der Bewältigung („der Verursachung“) muss nicht in Ritualen, sie vermag, wie Warburg deutlich macht auch rein gedanklich erfolgen: „Der Wille zur andächtigen Hingabe ist eine veredelte Form der Maskierung.“ Für Warburg lässt sich insofern eine Entwicklung „von leibhaft wirklicher Symbolik, die handgreiflich angeeignet, zu der bloß gedachten anzeigen.“

⁴³⁹ Böhme 1997, 15–17.

⁴⁴⁰ Ebd., 7, vgl. weiterführend 28–35.

⁴⁴¹ Ebd., 10, vgl. vertiefend 17–22.

⁴⁴² Ebd., 19. In Ergänzung dazu stellt Böhme vertiefend mit Bezug zur Angstverarbeitung als kulturanthropologische Urtatsache heraus: „Kultur und Religion sind Angstverarbeitung. Sein archaisches Bild ist, daß der Mensch sich in einer chaotischen Welt vorfindet, in der alles sich unabhängig Bewegende reaktive Angst auslöst: dies nennt Warburg den „phobischen Effekt.“

⁴⁴³ Ebd., 11.

III Pathos und Logos

Angst schaffen und eine rein reflexive Verarbeitung ermöglichen und (3.) durch das Schaffen von Symbolen und Bildern, in denen die Erregung einen Ausdruck findet und zugleich dem erregenden Objekt eine Gestalt gegeben wird.

So übernehmen gerade die Bilder eine für die kulturelle Entwicklung grundlegende Aufgabe. Sie „sind distanzschaffende Form und ausdrucksverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten.“ Zurückbezogen auf die Angst, von der der Einzelne geprägt sei, äußert Warburg mit Bezug auf die Bilderfahrung: „Du lebst und tust mir nichts“. Daraus lassen sich nach Warburg weitreichende Schlussfolgerungen für das Selbstverständnis des Einzelnen ziehen. So eröffnet die Bilderfahrung einen Raum, in dem wir uns bewusst erleben: „Indem wir die Dinge entfernen, den Raum produzieren, denken wir – ich!“ Umgekehrt verhindere der Fetisch – aber auch das abstrakte Zeichen – diesen Bewusstseinsprozess: „Indem wir zusammen sind, aufgesogen sind, sind wir Materie – nichts.“⁴⁴⁴

So ermöglichen insbesondere Fetische zwar eine „Ursachensetzung“ der Angst, erlauben jedoch, ebenso wie abstrakte Zeichen, keine Distanz. Die Spuren der Tätigkeit des Menschen sind darin nicht erkennbar. Fetische sind demnach Kultobjekte, in denen eine Einheit von Ich und Ding besteht, während Zeichen dem entgegen überhaupt keine Beziehung von Ich und Ding herstellen. In ihrer magischen Einheit beziehungsweise abstrakten Entfremdung vermögen daher weder Fetische noch abstrakte Zeichen, reflexive Prozesse in Gang zu setzen. Demnach sind es nur die Bilder, die diesen Prozess der Distanzierung und Reflexion ermöglichen. Höchstmögliche Erfüllung bietet nach Warburg vor allem die säkulare Kunst bis hin zum rational-abstrakten Zeichengebrauch. Sie gewinnt „der mythischen Identifikation den Denkraum“ ab und „entschält“ zugleich „den Umriß der *Humanität*“.⁴⁴⁵ Insofern wird der kulturelle Prozess im Wesentlichen nicht durch Sprache, sondern durch Bilder geprägt.⁴⁴⁶ So variiert die Reaktion auf die Eindrücke zwischen. „Einleibung“ (noch bilderlos) und theoretisch-abstraktem Kalkül (wieder bilderlos). Das gestaltete Bild liegt dazwischen und kann entsprechend als ein Archiv „der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks“ angesehen werden, in denen sich die „Reaktionen“, historisch-kulturell unterschieden, widerspiegeln. Dieser Mittelraum zeichnet sich als ein „Denkraum der Besonnenheit“ aus, das heißt als ein „Raum des Symbolischen“.⁴⁴⁷ Hierin äußert sich eine Qualität, die eine Unterscheidung von hohen

⁴⁴⁴ Ebd., 20.

⁴⁴⁵ Ebd., 21.

⁴⁴⁶ Ebd., 19.

⁴⁴⁷ Ebd., 11–14, hier 14.

oder niederen Künsten ausschließt und entsprechend weit ist der „Quellkorpus“ der Untersuchungen Warburgs gefasst.⁴⁴⁸ Für den späten Warburg, so Böhme, führt gerade der Umschlag der Moderne in eine reine, kognitive Abstraktion, ebenso wie die kultischen Praktiken um Fetische, zu einem erneuten Ich-Verlust. Dies kann als die „Tragik der Moderne“, beziehungsweise des „Maschinenzeitalters“ angesehen werden.⁴⁴⁹

Mit Blick auf den Kern dieser Untersuchung stellt sich die Frage, welche Aufgabe der Künstler innerhalb dieser Bestimmungen übernimmt. Wie vermag er die „Pathosformeln“, die die Bilder ausmachen, finden und sie im Medium Bild umsetzen? Hieran schließt sich unmittelbar die Frage nach dem Betrachter an. Wie können die „Pathosformeln“ für den Betrachter nachvollziehbar werden, sodass ein Reflexionsprozess in Gang gesetzt wird? Wesentlich erscheint für die Beantwortung, zunächst die Aussagen Warburgs heranzuziehen, in denen dieser das Ergriffenwerden beziehungsweise Ergriffensein Einzelner als einen Prozess der „Einverleibung“ beschreibt. Weiterführend verweist Warburg insbesondere auf kollektiv-kultische Akte religiöser Zeremonien, in denen die Ängste gebannt und zugleich als „Engramme“ (Gebärden) eingepägt werden. Darunter können Erfahrungsbilder verstanden werden, die dann „als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben.“ Diese werden für den Künstler vorbildlich. Sie bestimmen den „Umriss“ seiner Gestaltung.⁴⁵⁰ Erste Formen der „Figur und Ordnung“, eine erste Gestaltung des „wilden“ Affektlebens übernehmen insofern nicht die Künste, sondern die Religionen. Die hinreißende Präsenz des Affekts, die sich dem Leib zunächst einschreibt und im Gedächtnis als „leiblich eingeschriebener Bewegungsablauf“ (Pathosformel) haften bleibt, nimmt in der kultischen Handlung in spezifischer Weise als Gebärde Form an. Erst von hier aus wird sie vom Künstler erfasst und umgesetzt. Dennoch, so wird deutlich, bezieht sich die Kunst nicht ausschließlich auf die Gebärdensprache der Religion, sondern vermag direkt, in Auseinandersetzung mit dem „Prägewerk“ (pathetischen Formen) der Angstreflexe, ihre Formen zu entwickeln. Böhme fasst die Aufgabe der Religion und Kunst, wie sie Warburg beschreibt, entsprechend so zusammen, dass diese als „kulturelle Techniken der Leib- und Affektbemeisterung“ anzusehen sind.⁴⁵¹ Dauer und Distanz zu schaffen, wie sie die Leibeinprägung der Affekte von Beginn an ermöglichen, können insofern als Bedingungen der Möglichkeit von

⁴⁴⁸ Ebd., 12, bzw. 2–28.

⁴⁴⁹ Ebd., 22–28, hier 22. Konkret mit Bezug auf den „Ich-Verlust“ in der Moderne schreibt Warburg 1992 [1923], 59: „Durch sie (die Rationalisierung, M.S.) zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den Andachtsraum, der sich in den Denkraum verwandelte.“

⁴⁵⁰ Böhme 1997, 30.

⁴⁵¹ Ebd., 31.

III Pathos und Logos

Kultur angesehen werden. Sie sind Ausdruck einer Gedächtnisleistung, als dessen Substrat die künstlerische Gestaltung angesehen werden kann. Wobei die Gedächtnisleistung an sich nicht als Produkt („Besitz“) missverstanden werden darf, sondern als ein Prozess, der immer wieder neu in Anbindung an die ursprünglichen Affekte durchlaufen wird.

Die Gestaltung, die die jeweilige Verarbeitung der Affektenergien und der erinnerbaren Formeln annimmt, hat jeweils eine eigene charakteristische Ausprägung, ihren eigenen Stil.⁴⁵² Insofern entsteht „Stil immer dort, wo die erinnernde Wiederaufnahme der leidenschaftlichen Gebärden mit der jeweiligen Gegenwart und ihren Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnissen eine charakteristische Interferenzfigur bilden.“⁴⁵³ Ausdruck umschreibt jene Affektenergien, die sich (1.) in Form von „bewegtem Beiwerk“ (flatternde Gewänder und Haare) und (2.) in der über den Kult der Religionen gewonnenen Gebärdensprache (Trauern, Klagen Triumphieren, Wüten, Rasen, Freuen, Lieben, Kämpfen, Sinnen) sowie (3.) in allen mimischen Aktionen (Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, Bringen, Tragen) äußern. Sie können nach Warburg als ein „kinetischer Befreiungsschub“ verstanden werden. Hierin äußert sich eine „körpergreifende Mnemosyne“, die unabhängig von der jeweiligen Kultur (Antike, Christentum, Moderne) „energetische Aktionsschemata“ beschreiben. Orientierung bieten in diesem Prozess Astrologie und Astronomie. Sie erlauben nach Warburg, wie Böhme es herausarbeitet, „Distanzierung und Handhabung von numinosen Kräften, vor denen Angst zu haben oder auf die Hoffnung zu setzen die affektiven Urmotive für alle Himmelskunde darstellen.“ Es ist die Mnemosyne, das Erinnern und insofern Reflektieren der Affektenergien, wie sie die Bilder erlauben –jedoch weniger die Fetische und abstrakten Zeichen, die einem Ich-Verlust gleichkommen – die eine „Ruhepause“ (M.S:) zwischen Antrieb und Handlung, zu denen die Affektenergien veranlassen, gewähren.⁴⁵⁴ Vor diesem Hintergrund kann der Ikonologie, sofern Warburg als deren Begründer angenommen wird, keine philologische Dominanz der Bildanalyse unterstellt werden, wie Böhme herausstellt. Im Gegenteil, es ist die Macht und Eigenlogik der Bilder, auf die Warburg abhebt. Es ist nicht der Wortsinn, der in die Sphäre des Geistes gerettet wird,

⁴⁵² Insbesondere auf diese historisch gebundene Ausrichtung Warburgs zu verweisen, entgegen einer Tendenz zur Enthistorisierung in der Warburgrezeption zu verweisen, unternimmt Sigrid Schade in einem Beitrag, deren Kerngedanken die Autorin bereits zuvor auf der Tagung des ersten schweizerischen Kunsthistorikerkongresses in Bern im Oktober 2010 vortrug. Vgl. hierzu Schade 2011, Sigrid Schade, Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption, in: Sehen. Macht, Wissen. ReSaVoiR. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung, in der Reihe Studien zur visuellen Kultur, Bd. 18, hg. v. Sigrid Schade und Silke Wenk, 143–155.

⁴⁵³ Böhme 1997, 32–33, hier 33.

⁴⁵⁴ Ebd., 34–35, hier 34.

sondern die Kraft der Bilder. Demnach ist nach Warburg „der kulturelle Prozeß im Kern nicht durch Sprach-, sondern durch das Bildvermögen des Menschen geprägt.“⁴⁵⁵

Die Nähe Böhmes zu Warburg zeigt sich in der parallelen Annahme, Bilder als „Denkräume des Symbolischen“ zu verstehen. Differenzen lassen in der Auffassung dessen erkennen, wie Bilder mit affektiven Energien aufgeladen werden und den Betrachter betreffen können. Böhme verweist hier auf die Stimulation des Betrachters in einer Situation (magisches Milieu), während Warburg auf die „Pathosformeln“ abhebt. Mit letzteren rückt jedoch weniger der Betrachter und die Situation, in der die symbolischen Formen wahrgenommen werden, in das Blickfeld, sondern die Tätigkeit des Künstlers. Das jeweilige Finden von Formen beziehungsweise das Bannen der Angst in Gestalten („Pathosformeln“), aber auch die Möglichkeit des Betrachters, immer wieder neu durch die Erfahrung hindurchzugehen, ohne dass diese ihm etwas anhaben kann, bilden für Warburg die Grundlagen eines „gelungenen“ Bildes. Es erlaubt dem Betrachter, die Angst zu verarbeiten beziehungsweise zu reflektieren. Im Fetisch hingegen dominiert allein das Durchgehen durch die Erfahrung. Der Betrachter vermag keine Distanz zu dieser Erfahrung aufzubauen (Magie). Während im abstrakten Zeichen, so lässt sich schließen, kein Durchgehen durch die Erfahrung möglich ist, da das Zeichen die Angst in abstrakten Gestalten (Mathematik) gebannt hat. So erlaubt gerade das Anknüpfen an Warburg, vor dem Hintergrund der hier vorgelegten Analysen und Thesen, den Aspekt der Affektion, Affirmation und Reflexion, von Hingabe und Distanz, als für das Bildverständnis wesentliche Momente zu bestärken und vertiefend zu betrachten. Diesen Zusammenhang gilt es hier daher weiter zu verfolgen.

Auch im Fetisch und damit im Bild, wie es Böhme mit seinem Ansatz beschreibt, wird eine Analogie zu den Empfindungen erkennbar, die nach Grassi und dem hier verfolgten Ansatz, die Künste im Betrachter wecken können, deutlich erkennbar. Diese Leistung ist bei Böhme jedoch keine – um dies deutlicher herauszustellen –, die durch einen Künstler ausgelöst wird, wie es Grassi in Anlehnung an die antike Philosophie dem Rhetoriker zuschreibt und hier über die Analyse der Bildanlage bestätigt werden kann, sondern eine, die der Einzelne selbst, aus sich heraus, in der Begegnung mit der symbolischen Bedeutung eines Bildes/Fetischs hervorbringt. Hierfür sind dessen Aufmerksamkeit, Staunen, Neugierde, ausdauerndes Verweilen bei einer Sache, Inständigkeit und Achtung nötig, wie Böhme betont.

Nach Warburg jedoch ist es der Künstler, der einen entscheidenden Anteil an der Erzeugung der Affektenergien hat, die schließlich für den Betrachter nach-

⁴⁵⁵ Ebd., 18–19, hier 19.

III Pathos und Logos

vollziehbar werden und zur Reflexion über sie anregen können. Mit Warburg vermag der Künstler diese in ein Bild umzusetzen. Dies geschieht, um dies hier nochmals aufzugreifen, einerseits in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem „Prägewerk“ (pathetischen Formen) beziehungsweise „den leiblich eingeschriebenen Bewegungsformen“, die die ursprüngliche Angst widerspiegeln und über Formen erinnert werden und andererseits in der Verarbeitung der von der Religion hervorgebrachten Gebärden, durch die die Ängste in eine erste spezifische Form gebracht werden und die insofern ebenfalls eine Distanzierung und damit Memorialisierung erlauben. Insofern kann der Künstler als jemand angesehen werden, der eine kulturelle Technik zu „Affektbemeisterung“ beherrscht.⁴⁵⁶ Je nach Stellung zu den Affekten (Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnis) gestaltet der Künstler diese im Laufe der Zeit und je nach Kultur anders (Stil). Nach Sigrid Schade könne Warburgs Ansatz entsprechend als eine „lebenslange Suchbewegung nach jeweils angemessenen Formulierungen und Konzepten“ verstanden werden.⁴⁵⁷ Mit Bezug auf den Betrachter sind es demnach die von einem Künstler umgesetzten Formen (Pathosformeln), die von diesem sowohl erfahren als auch erkannt werden und insofern zur Reflexion anregen und damit zur Bewältigung beziehungsweise für eine momentane „Ruhe“ vor den Angstschüben beitragen können. Die Pathosformeln werden von dem Betrachter spontan erkannt, da sie diesem mit Warburg quasi ins „Erbgut“ beziehungsweise in den Leib eingepägt wurden. Wie diese den Betrachter zugleich dazu anregen können, durch die Erfahrung zu gehen und damit die Dynamik der Affektenergie von neuem zu erleben, lässt sich nicht genau herausarbeiten. Doch das Wiedererkennen allein vermag das wohl kaum zu leisten.

Die hier durchgeführten Analysen legen es dagegen nahe, dass das Ergriffen-Werden, nicht allein auf mimetisch, abbildlich-gegenständlich wiedererkennbare „Pathosformeln“ zurückgeführt werden können. Dass wiedererkennbare Elemente einen wesentlichen Anteil an der Auslegung und schließlich am Umgang mit den daraus gezogenen, handlungsrelevanten Entscheidungen darstellen, steht außer Frage. Innerlich ergreifend und bewegend wirken, so die Grundthese, jedoch die „Bewegungsformen“ selbst, wie sie über die Impulskräfte der künstlerischen Mittel (Materialien, Farben und Formen) vom Künstler angelegt wurden und vom Betrachter im Wahrnehmungsprozess (Stimulation des taktilen und visuellen Wahrnehmungsvermögens) unmittelbar erfahren werden können. Damit wird der Ansatz Warburgs nicht grundsätzlich infrage gestellt, sondern „nur“ der

⁴⁵⁶ Ebd., 31.

⁴⁵⁷ Insofern könne nach Schade der Ansatz Warburgs entgegen jüngsten Annahmen in der Warburg-Rezeption nicht als eine Tradierung reiner Affekte im Sinne anthropologischer Konstanten verstanden werden. Vgl. Schade 2011, hier 150.

Auslöser der Affektenergien weniger in wiedererkennbaren Elementen als in formalen gesehen. Erweitern lässt sich dieser Ansatz zudem mit Bezug auf die Annahmen Böhmes, wenn diese „Bewegungsformen“ nicht nur im Zusammenhang mit Bildern erfahrbar werden, sondern auch im Umgang mit Dingen. Das scheint dann möglich, wenn nicht nur die bildimmanenten, sondern ergänzend, wie Böhme zu Grunde legt, die äußeren, jedoch ebenso bildnerisch wirksamen Inszenierungen beziehungsweise rituellen Handlungen die affektauslösende Funktion übernehmen. Deren weitere Untersuchung würde den unmittelbaren Fragezusammenhang dieser Untersuchung jedoch sprengen und soll daher einer späteren Betrachtung vorbehalten sein. Zur Präzisierung der Grundannahme gilt es, in Weiterführung des Grundgedankens von Warburg, auf die zu Grunde gelegte Erfahrungsform von Bildern selbst hinzuweisen, wonach über die bildwirksamen Impulskräfte der künstlerischen Mittel spezifische Bewegungsabläufe (formal wirksame „Pathosformeln“ beziehungsweise Ausdrucksbewegungen) erfahrbar werden, die schließlich die Gestalt (Ausdrucksgestalt) und den Inhalt (Ausdruckswert) des Bildes prägen. Ob diese erfahrbaren, die Affekte ansprechenden Energien von Angstbewältigung bestimmt sind oder von Sorgen und Begehren, wie Böhme ergänzend herausarbeitet, steht hier zunächst nicht zur Diskussion und soll im nachfolgenden letzten Kapitel im Zusammenhang mit der Frage nach den Bildinhalten nochmals aufgegriffen werden. Es ist insbesondere Böhme, der an die inhaltliche Bindung der Affektenergien der Bilder, wie sie Warburg beschreibt, anschließt, die der Betrachter durch eine ästhetische Haltung (Staunen, Neugierde, etc.) nicht nur erfahren, sondern auch reflektieren kann. Die Frage, wie es möglich ist, dass der Betrachter davon eingenommen werden kann, beantwortet Böhme, wie bereits aufgezeigt mit dem Verweis auf das „magische Milieu“.

Und dennoch, auch wenn Böhme hier anders ansetzt, und für ihn das Bild selbst keinen unmittelbaren Anteil am Wecken des Pathos im Einzelnen hat, wohl aber der Umgang mit dem Bild beziehungsweise den Dingen; so beschreibt Böhme den Vorgang der Fetischisierung als einen, der unbewusst erfolgt und durch einen Mitvollzug charakterisiert ist. Hieran lässt sich konkret mit Bezug auf die Ausgangsfrage des Kapitels anschließen, in der die Schuldfähigkeit des Einzelnen in Frage steht. Kann und hat der Einzelne Verantwortung für sein Tun, wenn dieser durch Dinge, Personen oder Bilder in Bann geschlagen wird, wie sowohl Grassi, Platon, Böhme, Warburg als auch die vorgelegten Untersuchungen auf unterschiedliche Weise deutlich machen? Und hat der Einzelne Verantwortung für sein von den Bildern initiiertes Tun, auch wenn der Vorgang selbst, wie von allen genannten Untersuchungen vertreten, als ein unbewusst erfolgender gekennzeichnet werden kann? Ein Fragezusammenhang, dem sich die hier

III Pathos und Logos

betrachteten Forschungsansätze nicht gestellt haben, der jedoch innerhalb dieser Untersuchung angesichts der *Deutschlandbilder* von großem Interesse ist.

Den Bann der Bilder zu durchbrechen und dasjenige, was in ihnen liegt, als Antwort auf eigene Ängste zu begreifen und diese reflektieren zu können, ermöglicht, wie es Böhme aufzeigt, deren Tabuisierung, die eine gewisse Distanz schafft. Es sind insbesondere heilige Orte oder, mit Bezug auf heute, Museen und Muße, so ließe sich mit Grassi ergänzen, in deren Räumen und unter deren Bedingungen der Bann gebrochen werden kann. Fetische wie die Bilder, die diese Selbstreflexion erlauben, bezeichnet Böhme entsprechend als solche erster Ordnung. Für die Moderne seit den siebziger Jahren verweist Böhme, in Abgrenzung zu Warburg, der die Entwicklung in der Moderne sehr pessimistisch durch die Objektivierungstendenzen als einen Ich-Verlust betrachtet, auf eine weitere Möglichkeit, eine reflexive und damit bewusste Haltung gegenüber Fetischen zu gewinnen. Diese liege im spielerischen Umgang mit ihnen, die dadurch ihre „Bannkraft“ verlieren und so zur Angstbewältigung beitragen können. Vor diesem Hintergrund können sie zwar nicht eindeutig zu den Fetischen erster Ordnung gerechnet werden, da sie keinen eigenen Raum einnehmen, um die in sie hineingelegten Ängste zu exterritorialisieren. Sie sind jedoch auch keine Fetische zweiter Ordnung, die von Konsum und Kommerz getrieben, weder Raum noch Ruhe und somit Distanz ermöglichen und derart das Begehren verstärkt anregen und zur Sucht führen können. Es ist das Spiel, das Ergriffen-Werden und Wieder-Loslassen-Können, das deren Auftreten bestimmt.

Auch Anselm Kiefer fordert den Wechsel von Ergriffen-Werden und Wieder-Loslassen-Können mit seinen Werken heraus, doch es ist weniger eine spielerische Note, die den Umgang mit ihnen kennzeichnet, als eine provozierende Spannung. Als Fetische erster Ordnung im Sinne Böhmes ermöglichen sie, durch den Ort ihrer Hängung im Museum, zunächst Distanz aufzubauen und geben damit Raum zur Reflexion. Wird dieses Distanzschaffen jedoch nicht nur auf den Raum, sondern darüber hinaus auf die Werke selbst übertragen, die die Empfindungen des Betrachters, wie die Analysen aufzeigen, direkt ansprechen können, bieten diese eine weitere Reflexionsmöglichkeit an. Das Nachvollziehen der über die Bildanlage vermittelten Ordnung lässt den Betrachter zum einen in nationalsozialistische Wertvorstellungen eintauchen und zum anderen in solche des Künstlers, die sich von den ersteren deutlich abkehren. Kiefer eröffnet hier insofern weniger ein Spiel als eine Spannung, indem er über die Bildanlage ein Thema anspricht, dessen affektiv-affirmatives Potential für den Betrachter erfahrbar wird, um es im nächsten Moment zu verwandeln und damit auch den damit angesprochenen thematischen Zusammenhang zu ändern. Mit diesem Transformationsprozess, der als eine Konfrontation mit beidem – dem nationalsozialis-

tischen Gedankengut und der Antwort des Künstlers darauf – angesehen werden kann, entsteht ein Raum zur Reflexion und Auseinandersetzung. Ein Raum, in dem nicht nur das Thema, sondern auch das affektiv-affirmative Potential, das durch die Bildanlage aufgerufen wird und eng mit dem Thema verbunden ist, zur Diskussion gestellt wird.

Mit Bezug auf die Frage nach der Verantwortung des Betrachters für sein Tun, die durch die Kraft der Bilder angesprochen und zur Entscheidung beziehungsweise Handlung herausgefordert wird, wie es insbesondere Grassi und die hier vorgelegten Analysen nahelegen, eröffnet die Kategorie des Spiels beziehungsweise der Spannung einen Antworthorizont. Der Raum zur Reflexion, den die Bilder schaffen und den selbst „Ding-Fetische“, wie Böhme herausstellt, im Spiel beziehungsweise der Spannung gewinnen können, erlaubt es, sich mit den Entscheidungen und Handlungen, wie sie durch das Affektpotential der Bilder initiiert werden, bewusst auseinanderzusetzen. Die Distanz zu den Affekten, die das Spiel/die Spannung herstellt, ermöglicht es, sich ihrer bewusst zu werden, und entsprechend die Verantwortung für das eigene Tun zu übernehmen. Sich dieser Verantwortung mit dem Verweis auf die „Bannkraft“ der Bilder zu entziehen, ist dann nicht möglich. Anselm Kiefer potenziert diesen Anspruch insofern, dass er mit seinem Ansatz nicht nur die Affekte aufruft und eine Reflexion über die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Inhalte einfordert, sondern durch die Transformation derselben, durch seine Antwort auf sie, auch deren die Emotionen ansprechendes Wirkungspotential offensichtlich macht. Die Reflexion, zu der diese veranlassen, ist dann nicht nur eine über die Inhalte, sondern darüber hinaus eine über die Wirkungskraft der Bilder beziehungsweise eine über die eigenen, von ihnen initiierten Affekte und Emotionen. Insofern tritt sich dieser Befund mit der Aussage Böhmes, wonach in der Moderne seit den siebziger Jahren mit dem spielerischen Umgang beziehungsweise der erfahrbaren aufgeladenen Spannung in den Fetischen, es möglich wird, das Vorhandensein, die Aufgabe und die Funktionsweise der Fetische/Bilder bewusst aufzudecken. Die Auseinandersetzung mit den Werken Kiefers verdeutlicht zudem, welchen Anteil daran die eigenen Empfindungen haben.

Als blind Liebende, so lässt sich an diese Ausführungen anschließen, wird Helena von ihren Empfindungen mitgerissen und trägt insofern keine Verantwortung für ihr Tun, so wie auch der Betrachter von Bildern zunächst affektiv-affirmativ berührt wird. Doch parallel zu der beim Betrachter erfolgenden Distanz zum Berührt-Sein, ist auch sie in der Lage, die Folgen ihres Tuns – Kampf und Elend – ohne „inneren“ Anteil zu beobachten und trägt somit Verantwortung für ihr Tun.

2.2 Immanuel Kant – „Maschinen der Überredung“

Der Antworthorizont Immanuel Kants auf die Frage inwiefern Bilder Affekte auslösen und zu Erkenntnissen beitragen können, erscheint nur im ersten Moment, wie eingangs aufgezeigt, fragwürdig. Bei genauerer Betrachtung lässt sich in der Philosophie Kants ein Bezug zu den hier vorgelegten Untersuchungen herstellen, der auch für die Frage der Verantwortung des Betrachters für sein Tun, als Folge von Bilderfahrungen, die sein Tun prägen, einen Beitrag leisten kann.

Indirekt macht Kant deutlich, dass die sinnliche Wahrnehmung von schöner Kunst ein unbewusst erfolgender Vorgang ist. Die Wahrnehmung wird von Kant als Einbildungskraft festgehalten, die mit Bezug auf Kunst frei, zufällig und ohne Begriffe schematisierend wirke. Über die Einbildungskraft erfolge die Zusammensetzung des ursprünglich Mannigfaltigen. Und gerade die Unabhängigkeit dieses Vorgangs von Begriffen ermöglicht, dass, wenn nun in einem zweiten Schritt Begriffe damit in Verbindung gebracht werden, diese die Einheit beziehungsweise weiterdenkend den Inhalt des ursprünglich Zusammengesetzten ausmachen. Das auf die Kunst bezogene ästhetisch reflektierende Urteil, das über dieses Zusammenstimmen des in der Einbildungskraft Wahrgenommenen mit den Begriffen gefällt wird, kann daher nicht ein kausales sein. Grundlage dafür bildet der Umstand, dass das ästhetisch reflektierende Urteil nicht auf dem eigentlich Wahrgenommenen gründet, sondern sich auf den Abstimmungsvorgang bezieht. Entsprechend ist es kein Erkenntnisurteil, sondern ein auf Empfindungen beruhendes; eines das das Gefühl anspricht und sich in Lust oder Unlust äußert. Das ästhetisch reflektierende Urteil ist bei Kant so gesehen kein Erkenntnis-, sondern ein Geschmacksurteil. Im dem folgenden, ausführlich wiedergegebenen Zitat Kants spiegelt sich diese Grundhaltung wider:

Diese (die Urteilskraft, M.S.) in Ansehung einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, gebraucht, erfordert zweier Vorstellungskräfte Zusammenstimmung: nämlich der Einbildungskraft (für die Anschauung und die Zusammensetzung des Mannigfaltigen derselben), und des Verstandes (für den Begriff als Vorstellung der Einheit dieser Zusammensetzung). Weil nun dem Urteile kein Begriff vom Objekte zum Grunde liegt, so kann es nur in der Subsumtion der Einbildungskraft selbst (bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird) unter die Bedingungen, daß der Verstand überhaupt von der Anschauung zu Begriffen gelangt, bestehen. D.i. weil eben darin, daß die Einbildungskraft ohne Begriff

schematisiert, die Freiheit derselben besteht; so muß das Geschmacksurteil auf einer bloßen Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit, und des Verstandes mit seiner Gesetzmäßigkeit, also auf einem Gefühle beruhen, das den Gegenstand nach der Zweckmäßigkeit der Vorstellung (wodurch ein Gegenstand gegeben wird) auf die Beförderung des Erkenntnisvermögens in ihrem freien Spiel urteilen läßt; und der Geschmack, als subjektive Urteilskraft, enthält ein Prinzip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögens der Anschauungen oder Darstellungen (d.i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d.i. den Verstand), sofern das erstere in seiner Freiheit zum letzteren in seiner Gesetzmäßigkeit zusammenstimmt.⁴⁵⁸

Die Freiheit der Einbildungskraft im ästhetisch reflektierten Urteil, deren Wirken nicht logisch nachvollzogen werden kann, kann entsprechend als ein unbewusst erfolgender Vorgang angesehen werden. Dasjenige, dem sich die Einbildungskraft zuwendet und was sie erfährt, womit die Einbildungskraft ungesucht und zweckmäßig spielen kann, (ist) uns jederzeit neu, und man wird seines Anblicks nicht überdrüssig.⁴⁵⁹ Es sind nach Kant die Affekte, die das Wahrgenommene im Betrachter anregen beziehungsweise die seine Einbildungskraft stimulieren und die schließlich für den Verstand belebend wirken.⁴⁶⁰ In ruhiger Kontemplation, einer gewissen Distanznahme, so lässt sich anschließen, erfolgt schließlich das Zusammenstimmen mit dem Vermögen des Verstandes und damit das Bilden von Vorstellungen und Begriffen davon.⁴⁶¹ Diesen für diese Untersuchung wichtigen Zusammenhang gilt es näher vorzustellen:

Grundlegend gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass es Kant im ersten Teil bis § 60 des ersten Teils in der Kritik der Urteilskraft insbesondere um die (ästhetisch reflektierte) Beurteilung schöner Kunst geht. Wird dieser Anspruch, es mit schöner Kunst zu tun zu haben, zurückgenommen und stattdessen der Blick geöffnet für die Urteilsbildung von Sinnlich-Gegebenem überhaupt und der Kunst im Besonderen, ergeben sich ganz neue Erkenntnismöglichkeiten, die, wie sich zeigt, den hier vorgelegten sehr nahestehen.

⁴⁵⁸ Kant 1991 [1790], § 35, 203 (Sperrung im Original).

⁴⁵⁹ Ebd., § 22, Allg. Anm. zum ersten Abschnitt der Analytik, 131.

⁴⁶⁰ Ebd., § 55, 266 ff.

⁴⁶¹ Diese Aussage wird von Kant in Abgrenzung zur Erfahrung des Erhabenen formuliert, die nicht in ruhiger Kontemplation, sondern in einer Bewegung des Gemüts erfolge (ebd., § 24, 138).

III Pathos und Logos

So stellt Kant grundsätzlich mit Bezug auf Erkenntnisse und Urteile heraus, dass sich beide allgemein mitteilen lassen müssen, sonst kommt ihnen keine Übereinstimmung mit dem Objekt, auf das sie sich beziehen, zu. Damit dies möglich ist, muss sich auch der jeweilige Gemütszustand (die Stimmung) mitteilen lassen. Denn er ist die subjektive Bedingung des Erkennens, ohne

das Erkenntnis, als Wirkung, nicht entspringen könnte. Dieses geschieht auch wirklich jederzeit, wenn ein gegebener Gegenstand vermittels der Sinne die Einbildungskraft zur Zusammensetzung des Mannigfaltigen, diese aber den Verstand zur Einheit desselben in Begriffen, in Tätigkeit bringt. [...] und diese Stimmung kann nicht anders als durch das Gefühl (nicht nach Begriffen) bestimmt werden. [...] ohne sich desfalls auf psychologische Beobachtungen zu fußen, sondern als notwendige Bedingung der allgemeinen Mitteilbarkeit unserer Erkenntnis, welche in jeder Logik und in jedem Prinzip der Erkenntnisse (Hervorhebungen, M.S.), das nicht skeptisch (ein bloß subjektives Spiel, Ergänzung, M.S.) ist, vorausgesetzt werden muß.⁴⁶²

Für diesen Zusammenhang wesentlich betont hier Kant, dass jedes Urteil und jede Erkenntnis auf einer auf Empfindungen beruhenden Gestimmtheit basiert. Nur über sie lassen sich Erkenntnisse als allgemein gültig überhaupt mitteilen. Bei seiner Unterteilung der schönen Künste in „Redende“, „Bildende“ und in Künste „des Spiels der Empfindungen“ (Musik und Farbenkunst) gewinnt diese Bestimmung an Kontur. Die Künste äußern sich, wie es Kant herausarbeitet, über Worte, Gebärden und Ton und lassen sich hinsichtlich Artikulation, Gestikulation und Modulation unterscheiden. Entsprechend sprechen sie eher Gedanken, Anschauungen und Empfindungen an.⁴⁶³ Gemünzt zunächst auf die Bildende Kunst (die mimetischen Künste, M.S.) vermögen diese über die spezifische Ansprache der Einbildungskraft im freien Spiel mit Ideen zu unterhalten und ohne bestimmten Zweck die Urteilskraft zu beschäftigen:

Das Geschmacksurteil ist [...] sofern auf einerlei Art bestimmt: nämlich nur die Formen (ohne Rücksicht auf einen Zweck), so wie sie sich dem Auge darbieten, einzeln oder in ihrer Zusam-

⁴⁶² Ebd., § 21, 124–125.

⁴⁶³ Ebd., § 51, 256 ff.

mensetzung, nach der Wirkung, die sie auf die Einbildungskraft tun, zu beurteilen.⁴⁶⁴

Hier findet ein Spiel unserer Phantasie statt, das leblosen Dingen ihrer Form gemäß (der Sprache ihrer Affekte), einen Geist unterlegt (keinen wirklichen Zweck), der aus ihnen spricht. Eindeutig bekennt sich auch Kant hier dazu, dass es der Künstler ist (auch wenn der ideale Künstler nach Kant ein Genie sein muss⁴⁶⁵), der in den Bildenden Künsten seinen Ideen einen körperlichen Ausdruck verleiht, der die Sache selbst mimetisch sprechen lässt. Hier ebenso wie in der Musik und Farbkunst, die verstärkt über die Modulation der Töne die Empfindung ansprechen, stellt sich Kant entsprechend seinem Ansatz die Frage, ob diesen eher das Äußere (Sinn) oder die Reflexion derselben zu Grunde liegt. Im ersten Fall würden die Künste „nur“ einen logischen Zweck erfüllen, damit aber auch, so lässt sich ergänzen, zu Erkenntnissen dienen können sowie angenehm wirken, sodass sie nur „mechanisch“ das Gemüt reizen und bewegen; im zweiten initiieren sie hingegen ein schönes Spiel der Empfindungen, dass mit Wohlgefallen an der Form eine ästhetische, reflektierende Beurteilung erlaubt. Grundlage dafür ist, so Kant, dass diese nicht nur zu transitorischen Empfindungen über „Zitterungen der Luft“ (Musik) oder über die Modulation der Farbtöne anregen, sondern deren Zeiteinteilung (Komposition) vom Verstand in Hinsicht auf eine ästhetische statt wirkliche Zweckmäßigkeit reflektiert wird:

„Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (*conditio sine qua non*) derjenigen Proportion der Eindrücke, in ihrer Verbindung sowohl als ihrem Wechsel, wodurch es möglich wird sie zusammenzufassen, und zu verhindern, daß diese einander nicht zerstören, sondern zu einer kontinuierlichen Bewegung und Belebung des Gemüts durch damit konsonierende Affekten und hiemit [*sic!*] zu einem behaglichen Selbstgenuss zusammenstimmen.“⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Ebd., § 51, 262.

⁴⁶⁵ Ein Genie, dem es insofern möglich ist, die Regel zu geben. Damit betont Kant ausdrücklich, dass sie nicht eigenen Zwecken folgen, sodass das Produkt schöne Kunst ist. Vgl. hierzu ergänzend die vorausgehenden Paragraphen, § 46–50, 235–256, hier insb. 236–237.

⁴⁶⁶ Ebd., § 53, 271.

III Pathos und Logos

Der Gang, den diese Reize und Gemütsbewegungen beschreiben, ist bei der Tonkunst gegenüber der Bildenden Kunst sehr verschieden:

die erstere von Empfindungen zu unbestimmten Ideen (zu Objekten von Affekten⁴⁶⁷); die zweite Art aber von bestimmten Ideen zu Empfindungen. Die letzteren sind von *bleibendem*, die ersteren nur von *transitorischem* Eindrücke.⁴⁶⁸

Bemerkenswert scheint in diesem Zusammenhang, dass Kant, vergleichbar etwa mit Cassirer, wie noch näher zu zeigen ist, betont, dass der Wechsel der Empfindungen, zu denen die eher transitorisch wirkenden Tonkünste anregen „jede ihre Beziehung auf Affekt, aber ohne den Grad eines Affekts hat, und ästhetische Ideen rege macht“ und das Vergnügen, dass diese wecken, eine auf die Gesundheit positiv wirkende Motion hat (eine animalische, körperliche Empfindung).⁴⁶⁹ Von derlei Empfindungen und Vergnügungen unterscheiden sich die ästhetisch reflektierenden Urteile grundlegend, weil sie statt auf einer logischen Beziehung auf einer dialektischen aufbauen. Sie sind sowohl allgemein als auch subjektiv. Möglich ist diese Bestimmung, da ein Geschmacksurteil nicht einer logisch begründbaren Erkenntnis dient, sondern sich *a priori*, auf allgemeine, moralische Urteile bezieht. Schöne Kunst wird so zum Symbol des Sittlich-Guten. Das ästhetische reflektierende Urteil (das Wohlgefallen oder Missfallen) ermöglicht es dem Betrachter, sich über die Lust, wie sie die Sinneseindrücke im Zusammenspiel mit den Begriffen vermitteln, zu erheben und mit dem Intelligiblen (Übersinnlichen) zu verknüpfen, sodass der Geschmack den Übergang vom Sinnenreiz zu habituellen, moralischen Interessen erlaubt. Möglich sei dies, indem das ästhetisch reflektierende Urteil (der Geschmack) nicht nur über das notwendig Allgemeine an das theoretische Erkenntnisvermögen, sondern über das Wohlgefallen und Missfallen auch an das praktische Erkenntnisvermögen anknüpfen kann.⁴⁷⁰ Sinnenreize erregen demnach Empfindungen, „die etwas mit dem Bewusstsein eines durch moralische Urteile bewirkten Gemütszustandes Analogisches enthalten.“ So bezeichnen wir Gebäude oder Bäume mit Namen, die eine sittliche Bedeutung haben, wie etwa majestätisch oder prächtig.⁴⁷¹ Hierin wird zugleich ein unmittelbarer Bezug zu der anthropologisch

⁴⁶⁷ Ebd., § 53, 276.

⁴⁶⁸ Ebd., § 53, 272. (im Original gesperrt)

⁴⁶⁹ Ebd., § 54, 279–280.

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu weiterführend Kant 1989b [1788], Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Stuttgart, Einleitung bis § 8 inkl. Anm. I. und II., 27–71.

⁴⁷¹ Kant 1991 [1790], ebd., § 59, 308–311, hier 310.

begründeten Argumentation von Belting, Böhme und Warburg, sowie, wie noch näher zu zeigen ist, auch von Cassirer erkennbar. Die Affekte, mit denen die Bilder und Fetische in Verbindung gebracht werden können, sind, wie diese Wissenschaftler annehmen, ebenso keine begründbaren, sondern grundlegend im Menschen liegende, übersinnliche. Auch sie können entsprechend mit Kant als transzendente „Ideen“ von subjektiv, notwendig allgemein verständlicher Zweckmäßigkeit (ein übersinnliches Substrat⁴⁷²) angesehen werden, indem mit ihnen die Ängste und Sorgen gebannt werden können. Symbolisch sind diese insofern, da sie dieses Substrat nicht demonstrativ (Charakterisierungen, „Schemata“), sondern analogisch vermitteln, indem die Reflexion über einen Gegenstand auf einen anderen übertragen wird.⁴⁷³ Der Unterschied liegt schließlich in der Annahme Kants, dass die über den Geschmack selbst gesetzten transzendentalen Ideen keine ursprünglich verdrängten, unbewussten Ängste und Sorgen sind, sondern sittlich-gute.⁴⁷⁴ Im nachfolgenden Kapitel soll dieser Zusammenhang, mit Blick auf die inhaltliche Auslegung, nochmals aufgegriffen werden.

Für diese Untersuchung und der in diesem Kapitel verfolgten Fragestellung wesentlich, gilt es zunächst festzuhalten, dass im Unterschied zu Kants Definition von schöner Kunst die Erfahrungen mit den *Deutschlandbildern* von Anselm Kiefer darauf hinweisen, dass in diesen jeweils eine logische Beziehung zum Bild besteht; sie folglich keine schöne Kunst sind. Insofern trifft sich diese Untersuchung mit dem Urteil Kants zu den Tonkünsten, wonach diese dazu neigen, dem Betrachter statt Wohlgefallen zu vermitteln, angenehm oder unangenehm zu sein. Das Urteil beziehungsweise die Erkenntnis, die die Tonkünste ermöglichen, erweist sich daher, mit Kant, als ein „mechanisches“, a posteriori, durch die spezifische Erfahrung mit den Reiz- und Bewegungsimpulsen (Modulationen der Tonkünste) ableitbares. Es ist insofern kein Geschmacksurteil, das a priori auf transzendentalen Ideen gründet. Unter diesen anderen Bedingungen können sie, wie es Kant in Bezug auf die Beredsamkeit (Kunst der Rhetorik) in Abgrenzung zur Dichtung (als schöne Kunst) sehr drastisch herausstellt, als „Maschinen der Überredung“ angesehen werden „welche, da sie ebensowohl auch zur Beschönigung oder Verdeckung des Lasters und Irrtums gebraucht werden können, den geheimen Verdacht wegen einer künstlichen Überlistung nicht ganz vertilgen können.“⁴⁷⁵ Sie nehmen, um des Vorteils willen, dem Zuhörer – beziehungsweise übertragen auf die Bildkünste dem Betrachter – die Freiheit. Sie sollen, nach Kant, daher insbesondere weder in der Politik noch der Gerichts-

⁴⁷² Ebd., § 57, 289.

⁴⁷³ Ebd., § 59, 306–307.

⁴⁷⁴ Ebd., § 59, 308–309.

⁴⁷⁵ Ebd., § 53, 268.

III Pathos und Logos

barkeit Anwendung finden. Rednerkunst ist als „Kunst sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen (diese mögen immer so gut gemeint sein, oder auch wirklich gut sein, als sie wollen), gar keiner Achtung würdig.“ Nur in derjenigen Kunst, die sich auf keinen Zweck bezieht und „Herzensanteil am wahren Guten“ nimmt, wie es bereits Cicero forderte, wie in der Dichtkunst, geht „alles ehrlich und aufrichtig zu.“ Nach Kant

erklärt (sie) sich, ein bloßes unterhaltendes Spiel mit der Einbildungskraft, und zwar der Form nach, einstimmig mit Verstandesgesetzen treiben zu wollen; und verlangt nicht, den Verstand durch sinnliche Darstellung zu überschleichen und zu verstricken.⁴⁷⁶

Hier zeigt sich, dass Kant sich sehr wohl der verführerischen Kräfte der Künste bewusst ist, indem sie die Affekte im Betrachter ansprechen und damit die reflexiven Möglichkeiten des Verstandes behindern können. Gerade die Grundlegung der Künste als schöne und damit als ein von ästhetischen Ideen bestimmtes Symbol des Sittlich-Guten enthebt Kant quasi von der Aufgabe, den Folgen dieser „Verfehlung“ weiter nachzugehen.⁴⁷⁷

Vor diesem Hintergrund lässt sich in den Ausführungen Kants zu den „bereden“ Künsten ein Widerspruch zu seinen ursprünglichen Aussagen aufzeigen, in denen er die schöne Kunst auf transzendente Ideen bezieht. Denn nach seiner eigenen Definition können alle von ihm genannten Künste gerade diesem Anspruch schön zu sein, nicht eindeutig gerecht werden, weder die von Worten (Redende), von Gebärden (Bildende), noch die vom Spiel der Empfindungen (Musik und Farbenkunst) bestimmten. So lässt sich auch hier berechtigter Weise die Frage stellen: Inwiefern kann ein von den Affekten angesprochener Betrachter sich deren Wirkung entziehen und Verantwortung für sein von ihm inspiriertes Tun übernehmen? Auch Kant verweist in diesem Zusammenhang in einer Anmerkung auf ein ruhiges Nachdenken, das dann einsetzen muss. Wobei auch die dann erfolgenden Entscheidungen (Erkenntnisse) nicht frei von Affekten sind, wie Kant ebenfalls deutlich macht. Dennoch, Verantwortung für sein Tun wird auch von Kant nicht ausgeschlossen. Dazu bedarf es der Freiheit, die Sinneseindrücke in freier Übereinstimmung mit dem Verstand zu bringen und über Lust oder Unlust, Wohlgefallen oder Missfallen zur Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls beizutragen.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Ebd., vgl. ergänzend die Anmerkung.

⁴⁷⁷ Ebd., § 53, 266–270.

⁴⁷⁸ Ebd., § 60, 313.

Dass das Werk Kiefers „nur“ den „beredten“ Künsten zuzurechnen ist, stimmt nachdenklich. Mit Kant lassen sie dem Betrachter keine Freiheit, die Einbildungskraft in einem freien Spiel mit dem Verstand zusammenzustimmen, um auf diesem Weg die ästhetischen Ideen über den Geschmack zu erschließen. Dem lässt sich hier so zustimmen. Die Werke Kiefers können demgegenüber eher als Mahnbilder verstanden werden, indem sie auf die Unfreiheit des Betrachters und die Verantwortung des Künstlers aufmerksam machen. In einem nächsten Schritt bemühen jedoch auch sie sich darum, dem Betrachter die Freiheit „zurückzuschicken“, indem sie zunächst über das Ansprechen der Affekte, die Einbildungskraft anregen, das Mannigfaltige zusammenzustimmen und die Verstandeskräfte zu stimulieren. Im Zusammenspiel mit den Affekten finden die Verstandeskräfte „Begriffe“ beziehungsweise Bedeutungen, mit denen, wie sich zeigte, ein unmittelbarer Bezug zu dem Wertekanon des Nationalsozialismus hergestellt wird; jedoch nicht zu Sittlich-Gutem. Doch gerade das Umschlagen, das Verwandeln der damit ursprünglich in Zusammenhang stehenden affektiven Elemente, etwa von unbedingter Treue in eine lächerlich anmutende, erstarrte Position im Foto aus der Serie der *Besetzungen*, ermöglicht das Sprengen der Verführungskräfte, wie sie Kant indirekt insbesondere den Bildkünsten unterstellt. Damit gibt der Künstler inhaltlich den Werken eine neue Aussagerichtung, indem er die ursprünglich von den Nationalsozialisten mit den Inhalten verbundenen Werte moralisch-sittlich infrage stellt beziehungsweise lächerlich macht. So machen auch die *Deutschlandbilder* deutlich, dass mit ihnen, wie Kant herausarbeitete, über die Affekte nicht nur die Einbildungskraft angesprochen wird, sondern zugleich transzendente Ideen, mit denen Werte vermittelt werden – über die Verneinung letztlich erneut sittlich-gute –, wobei diese jedoch nicht unabhängig von den Affekten und Inhalten sind, sondern unmittelbar an diese anknüpfen. Mit Kant erweist sich die Kunst Kiefers insofern nicht als schöne, jedoch als eine, die Erkenntnisse vermitteln kann. Über Kiefers als Methode zu verstehenden Ansatz werden diese für den Betrachter a posteriori – über die Auswertung der Erfahrungen mit den Bildern – erschließbar. Grundsätzlich, so scheint es, stimmt Kant dieser Möglichkeit auch im Zusammenhang der Künste zu, indem er auf die Kontemplation verweist, die nötig ist, um sich der Verführung – hier durch die Redekünste (Rhetorik) – a posteriori zu entziehen und sein eigenes Tun und Handeln zu überdenken. Sich der Verantwortung durch den Verweis auf die Verführung entziehen zu können, sieht auch Kant nicht vor.

3 Zur Instrumentalisierung von Kultur

Inhalte, so legen es die durchgeführten Überlegungen bis hierher nahe, sind in besonderem Maße der Gestaltungskraft beziehungsweise negativ ausgedrückt, der Manipulation beziehungsweise Instrumentalisierung durch den Künstler und dessen möglichen Auftraggebern ausgesetzt. Insofern erweist sich die Frage, welche Werte den Werken zu Grunde liegen beziehungsweise von welchen Werten sich der Künstler leiten lässt, als entscheidend. Welcher Art sind diese, wenn es nicht Sittlich-Gute (Kant) und Wahre (Grassi/Platon) sind? Bereits in den Ansätzen von Kant und Grassi/Platon wird auf die negativen Möglichkeiten der Einflussnahme hingewiesen. Sie lassen daher „nur“ die „schöne Kunst“ (Kant) und die „wahre Rede“ (Grassi/Platon) gelten. Die postulierte Eigenart der Künste, über die Form die Affekte und Empfindungen des Betrachters anzusprechen und damit etwas in Bewegung setzen zu können beziehungsweise Entscheidungen und damit Taten herbeizuführen, erweist sich so gesehen nicht nur als positiv, indem sie sich, wie hier angesetzt, für die kulturelle Entwicklung als grundlegend herausstellen, sondern zugleich als Falle. Die Ausführungen von Grassi und Kant scheinen gerade gegen diese negativen Aspekte Position beziehen zu wollen, indem sie ausdrücklich auf die wahren und guten Werte verweisen, die die Kunst ausmachen. Es sind insbesondere die Juristen und Politiker, die Abstand von der rhetorischen Wirkungskraft der Künste nehmen sollten, so Grassi und Kant wegweisend. Denn, dass in der Instrumentalisierung der Künste und damit auch der Bilder eine große Gefahr liegt, bezeugen, wie es Kiefer indirekt mit den *Deutschlandbildern* aufzeigt, die Inszenierungstechniken der Nationalsozialisten, die sich dieses Potentials bedienten. Indem Anselm Kiefer deren Verführungstechniken für den Betrachter durch den Kontrast zu seiner Position dazu erfahrbar macht, können diese als solche entlarvt werden. Umgekehrt bestätigt sich damit, dass Entscheidungen und Taten und damit Geschichte – als erfolgte Taten – grundlegend auf affektiv-affirmative Prozesse zurückgehen, die auf bereits zuvor von anderen eingenommenen und damit entschiedenen Positionen gründen. Die Grundlage von Entscheidungen und Taten geht damit weniger auf eine sachliche Auseinandersetzung mit etwas zurück, als auf bereits zuvor gesetzte Werte, die, wie hier aufgezeigt, auf den Künstler zurückzuführen sind oder, wie es Kant und Grassi annehmen, auf außerhalb des Kunstwerks liegende transzendente Ideen und im „Kosmos“ wurzelnde Urwahrheiten beruhen. Unabhängig davon, auf welche Quellen sich die Bilder beziehen, so zeigte sich, eröffnet die Möglichkeit, über das Pathos und einzelne Motive den Betrachter anzusprechen den Zugang zu den Wertvorstellungen des jeweiligen Adressaten. Wenn dem so ist,

dann hängt unser Schicksal (als von Entscheidungen und Taten abhängiges Leben) im Wesentlichen davon ab, von was, wem und wie wir beeinflusst werden. Wolf Singer verweist auf der Grundlage von neurologischen Untersuchungen indirekt auf diesen Zusammenhang, wie noch näher zu zeigen ist. Der Einzelne und mit ihm die Gemeinschaft, mit der ein Wertaustausch erfolgt, gründen, so legen es die Analysen nahe, auf diesen Voraussetzungen. Lässt sich unter dieser Prämisse noch annehmen, wir seien selbstbestimmt und frei in unseren Entscheidungen und Taten? Wie kann darauf ein gesundes Selbstvertrauen in ein richtiges Tun aufbauen? Und können Gemeinschaften vor diesem Hintergrund noch ein gesundes nationales Selbstverständnis entwickeln? Grundlegend stellt sich dann weiterführend die Frage: Sind der Einzelne und ebenso „schwache“ Gemeinschaften damit nicht der Willkür von denjenigen ausgesetzt, die gestalten und entsprechend dem Willen von vergleichsweise „stärkeren“, entscheidungsmächtigeren Gemeinschaften (Kulturen) unterworfen? Und: muss das nicht automatisch zum „Clash of Civilizations“ (Huntington) führen? Die Beantwortung diesen Fragen hängt, wie sich nun zeigt, im Wesentlichen von den Werten ab, denen sich der Einzelne und eine Gemeinschaft verpflichtet fühlen. Worauf diese Werte gründen und wie diese entstehen, aber auch, wie diese sich wandeln können, erweist sich insofern zur Beantwortung der Fragen als wesentlich.

Zurückblickend auf die hier diskutierten Forschungsansätze sind es nicht nur, wie zuvor herausgestellt, „nous“/Ideen“/Kósmos (Grassi und Platon) und Sittlich-Gutes (Kant), sondern ergänzend entsprechend der zweiten hier aufgezeigten Forschungsrichtung „Pathosformeln“ beziehungsweise „Angstbemeisterungen“ (Warburg), Sorgen, Ängste, Nöte und Begierden (Böhme) sowie Erfahrungen von Raum, Zeit und Tod (Belting), die den Bildern als tiefer liegende „Inhalte“ zu Grunde gelegt werden. In diesen Bestimmungen werden zwei Grundzüge erkennbar, die hier herausgestellt und im Folgenden in Abgrenzung zum eigenen Ansatz diskutiert werden sollen. Die einen – Grassi und Kant – sehen die Grundlage von Bildern in transzendentalen Ideen, die anderen – Warburg, Böhme und Belting – in anthropologischen Bestimmungen. Entsprechend verschieden wird die Aufgabe der Künste gesehen. Moralisch-sittliche Vorbildfunktionen schreiben ihnen die einen zu, Bewältigung von Urängsten und -bedürfnissen die anderen. Die Bilder sind demnach Träger eines Sinns, der außerhalb von ihnen selbst liegt, für das sie als Stellvertreter angesehen werden können. Bilder werden hier entsprechend als Symbole transzendentaler Ideen beziehungsweise von anthropologischen Grundlagen verstanden. Sie stehen für die jeweilige Sinnrichtung ein. Voraussetzung für beide Thesen bildet die Annahme, die auch für diese Untersuchung als wesentlich angesehen wird, dass

III Pathos und Logos

die Künste Ordnung stiftend wirken. Hierin liegt deren gemeinsamer Ausgangspunkt, der unabhängig von der jeweiligen Sinnrichtung erkennbar wird. An diese Beobachtung lassen sich die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung anschließen und in einem kulturtheoretischen Ansatz fassen. Die Möglichkeit der Künste, Ordnung zu stiften, wird, wie bereits aufgezeigt, weniger in der Erfüllung übersinnlicher oder anthropologischer Bestimmungen, sondern in einem Dritten gesehen, darin Werte zu vermitteln und damit die Voraussetzung für eine kulturelle Entwicklung zu legen. Demnach sind es dynamische Wahrnehmungsprozesse, so die Grundannahme, die das Bild erst hervorbringen und insofern einen entscheidenden Anteil an seinem Sinn haben, wie die vertiefende Auseinandersetzung mit den Ansätzen Imdahls und Grassis dazu offenlegen. „Unfreie“, unbewusste Vorgänge wirken demnach, so lässt sich schlussfolgern, Ordnung stiftend. Das stimmt nachdenklich und soll nochmals eingehender untersucht werden. Denn bereits die Auseinandersetzung mit Böhme und Kant zeigte, dass dem entgegen dem Handelnden damit dennoch die Verantwortung für sein Tun nicht genommen wird. Es sind zwar die Wertvorstellungen des Künstlers und/oder eines möglichen Auftraggebers, die, wie hier angenommen, dem Betrachter vermittelt werden und ihn auf diese Weise „verführen“ beziehungsweise für ihre Zwecke instrumentalisieren können, doch noch näher zu differenzierende reflexive Prozesse können hier, wie die *Deutschlandbilder* deutlich machen, korrigierend wirken. Wie konkret diese Fähigkeiten sind, soll in der Diskussion mit Ernst Cassirers Überlegungen zum prozessualen Charakter von „symbolbildenden Akten“ und der auf soziologischen und neurologischen Befunden aufbauenden Theorie zum „kommunikativen Gedächtnis“ von Harald Welzer aufgezeigt werden. Das Entstehen und der Wandel von Kultur und damit von Wertegemeinschaften wird von ihnen, entsprechend dem hier verfolgten Ansatz, auf eine Basis gestellt, gemäß der Pathos und Logos beziehungsweise Hingabe und Distanz als aufeinander aufbauende grundlegende Momente für ein Verstehen und damit von Sinnbildung beziehungsweise Ordnungsstiftung – auch von Bildern – fruchtbar gemacht werden können.

3.1 Bilder als Symbole

3.1.1 *Transzendente Ideen*

Dass gerade das Pathos, Ordnung stiftend und damit Sinn setzend wirkt, trifft sich in besonderer Weise, wie bereits aufgezeigt, mit den Auffassungen von Grassi und Kant. Mit der hier herausgearbeiteten Annahme übereinstimmend wird von beiden angenommen, dass das Pathos beziehungsweise die Leidenschaften des Betrachters über die sinnliche Wahrnehmung der Künste stimuliert werden, sodass das „Mannigfaltige“ zusammengesetzt (Kant) und das „Chaos“ (Grassi) überwunden wird. Ausdruck findet das Pathos nach Grassi in Anlehnung an die antike Philosophie Platons im „müsischen enthousiasmós“, der von der geordneten Bewegung, wie sie im Tanz, dem Gesang und den Versen bestimmt ist und nach Kant in der Einbildungskraft, die bei den *beredten* in Abgrenzung zu den schönen Künsten unmittelbar von den durch die Künste stimulierten Affekten erregt wird. Dass diese angestimmte Ordnung seitens des Betrachters durch seine Antwort beziehungsweise seine Reaktion infrage gestellt werden kann und zu einer Transformation der „bestehenden“ Ordnung beiträgt, verdeutlichen die bisherigen Analysen. Indem beide Philosophen auf die Möglichkeit der Täuschung und Irreführung durch die Künste abheben, machen sie deutlich, dass diese Antwort oder Kritik zwar notwendig ist, aber nicht unbedingt erfolgt. Sonst würden die Betrachter beziehungsweise Zuhörer sich nicht täuschen lassen. Um diese Haltung zu gewinnen, bedarf es nach deren Auffassung vor allem der Muße, mit deren Hilfe Distanz zu der Aussage gefunden werden könne. Hier wird von den Philosophen ein Zusammenhang aufgezeigt, der gerade, wie bereits herausgearbeitet in Bezug auf die *Deutschlandbilder* grundlegend ist. Deren Qualität beruht ja gerade im Aufdecken und Offenlegen dieses Zusammenhangs sowohl auf der Empfindungs- als auch auf der Inhaltsebene in der Wahrnehmung.

So kann hier der Auslegung Grassis von Platon zugestimmt werden, dass der Künstler, der sich auf die Techniken der Rhetorik versteht und die Künste für seine Zwecke nutzen kann, eine große Verantwortung hat. Statt „Schatten von Bildern“ (Scheinwelten) zu produzieren, wie Platon deutlich macht, solle dieser sich von der „Dianoia“, der Einsicht (Durchsicht) in die „nous“ (wahren Ideen) leiten lassen. Die Empfindungen, die der Künstler hier mit Bezug auf die Bildenden Künste im Betrachter anzuregen vermag und die dessen Taten und Handlungen bestimmen, werden dann von der Einsicht in die ursprüngliche Ordnung

III Pathos und Logos

der Welt (kósmos) gelenkt. Nötig dafür sei die „wahre, rhetorische Rede“, die sich darauf bezieht.⁴⁷⁹

Dieser Auffassung schließt sich grundlegend auch Immanuel Kant an. So betont der Philosoph, dass, wenn nicht alles „ehrlich und aufrichtig“ zugeht und der Künstler über die affektive Kraft der Künste, „durch die sinnliche Darstellung (den Verstand, M.S.) zu überschleichen und zu verstricke“ versucht, der „Herzensanteil am wahren Guten“ fehle. Nur wenn der Wahrnehmende eines Kunstwerks mittels der ästhetisch reflektierten Urteilskraft an a priori im Werk liegende transzendente Ideen anknüpft, kann von schöner statt beredter Kunst die Rede sein; nur dann, so lässt sich schließen, kann von der Kunst als einem Symbol des Sittlich-Guten gesprochen werden. Ansonsten können die Werke, nach Kant, wie bereits herausgearbeitet, als „Maschinen der Überredung“ bezeichnet werden.⁴⁸⁰

Weniger das Worauf sich der Künstler beziehen müsste, als die Bestimmungen Kants wie der Betrachter an das Sittlich-Gute anschließen kann, erweist sich schließlich für diese Untersuchung als fruchtbar. So verweist Kant in diesem Zusammenhang auf ein Zusammenspiel des Affekts und des Verstandeslebens, das in freier Zusammenstimmung erfolgt und so an spezifische transzendente Ideen anknüpfen kann, die „zur Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls“ beitragen.⁴⁸¹ Grundlage für diese Auffassung bildet für ihn das Missfallen oder Wohlgefallen, zu dem die schönen Künste veranlassen. Auch Kant geht demnach von Werturteilen aus. Mit ihnen könne an das praktische Erkenntnisvermögen angeknüpft werden. Möglich sei dies, und dieses Zitat soll zum besseren Verständnis hier nochmals aufgegriffen werden, weil Sinnenreize Empfindungen erregen „die etwas mit dem Bewusstsein eines durch moralische Urteile bewirkten Gemütszustandes Analogisches enthalten.“⁴⁸² Auch Kant stellt damit, wie hier angenommen, einen unmittelbaren Bezug zur Befindlichkeit des Betrachters her; sein Urteil hängt entsprechend von Lust und Unlust ab. Wobei Kant, in Abgrenzung zur hier verfolgten Annahme, deutlich macht, dass ein solches ästhetisch reflektierendes Urteil nur angesichts schöner Kunst erfolgen kann, da nur in ihm, a priori, der Bezug zum Sittlich-Guten besteht und über das Zusammenstimmen von Einbildungskraft und Verstand als solches empfunden wird. Dass auch beredte Kunst, von der hier ausgegangen wird, die Befindlichkeit des Betrachters anspricht, bezweifelt Kant nicht, sie erschöpft sich jedoch im „nur“ Angenehmen und Lustvollen. Ein höherer Grad an Reflexion vermag diese

⁴⁷⁹ Grassi 1970 [1968], 165–167.

⁴⁸⁰ Kant 1991 [1790], 268.

⁴⁸¹ Ebd., 313.

⁴⁸² Ebd., 310.

nicht anzuregen. Dieser Bestimmung kann im Falle Kiefers so nicht zugestimmt werden, denn auch die Kunst Kiefers vermag, wie die bisherige Ausarbeitung zeigte, die Einbildungskraft und den Verstand in solcher Weise zusammenzustimmen, sodass schließlich moralisch bedeutsame Werturteile gefällt werden. Das auf dieser Grundlage aufbauende, ästhetisch-reflektierte Urteil vermag gleichermaßen Aussagen mit Bezug zum Objekt als auch zum Subjekt zu machen. Sowohl Erkenntnisse als auch Empfindungen der Lust und Unlust beziehungsweise des Wohlgefallens und Missfallens werden darüber möglich und aufgerufen.

Erneut, vergleichbar den Überlegungen zu Grassi, wird hier die Frage nach der Qualität der Moral beziehungsweise der Werte, die mit den Werken angesprochen werden, deutlich. An was werden diese gemessen? Kant hebt hier eindeutig auf das Sittlich-Gute ab, das über den Geschmack in Übereinstimmung mit der Gemeinschaft als stimmig beziehungsweise als allgemein und „zufällig“ notwendig zweckmäßig beurteilt wird. Die Untersuchungen und Schlussfolgerungen im Anschluss an die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers zeigen, dass Erkenntnisse und Entscheidungen wesentlich von durch die Ordnung im Bild stimulierten Prozessen abhängen und in Übereinstimmung mit dem Vorwissen und in Ansehung der Gemeinschaft geprüft und gewertet werden. Dasjenige, mit dem hier eine Abstimmung erfolgt, sind insofern keine übersinnlichen Ideen, sondern solche Werte, die über den Lernprozess und in Abstimmung mit der Gemeinschaft erworben wurden. Sie sind kultureller und damit dynamischer Natur, keine ewigen und festen. Mit Bezug auf die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers handelt es sich dort, wie gezeigt wurde, um Werte, die von den Nationalsozialisten selbst geprägt wurden. Sie beziehen sich auf aus der Mythologie und der Geschichte selektiv ausgewählte und für eigene Zwecke instrumentalisierte, die, wie deutlich wurde, insbesondere das Verständnis von Treue, Mut, Ehre, der eigenen Person und der Gemeinschaft betreffen. Vorbildhaft werden diese vom Nationalsozialismus, wie es Kiefer mit seinen Werken deutlich macht, in der blinden Verehrung und Nachfolge Hitlers (*Besetzungen*), in der Verehrung mythischer Helden (*Notung*), in der eigenen Größe und Überlegenheit (Varus und *Margarethe*) und in einem Herrschaftsanspruch (*Die Treppe*) gesehen und von ihm zugleich als grotesk, märchenhaft-absurd, fiktiv und widersprüchlich bewertet. In dem – durch die affektive Wirkung der wahrnehmbaren Bildordnung motivierten – Entscheidungsprozess werden die mit der Sache verbundenen, bereits zuvor in Abhängigkeit von dem eigenen Vorwissen und in Abstimmung mit der Gemeinschaft gefällten Werturteile (Wohlgefallen oder Missfallen) in jedem Wahrnehmungsvorgang von Neuem geprüft und beurteilt. Sie infrage zu stellen, wie es Kiefer exemplarisch aufzeigt, bedeutet dann, sich gegen die von

III Pathos und Logos

der Gemeinschaft, hier den von den Nationalsozialisten gebildeten Urteilen, zu stellen. Ein Entschluss, der von denjenigen, die in dieser Gemeinschaft leben, im Absetzen von ihr Mut erfordert. Ein Mut, der aus dem Wissen (Vorwissen) um länger- statt kurzfristigen und insofern „bewährten“ kulturellen Werten, statt auf wie im Nationalsozialismus festgelegten „neuen“ Werten, Kraft schöpfen kann. Mit Kant fordert dies dann jedoch tatsächlich eine ästhetisch reflektierende Urteilskraft ein, die sich nicht „nur“ im Wohlgefälligen und Angenehmen verliert und sich auf transzendente statt ideologisch gefärbte Ideen bezieht. Kiefer, so die hier herausgearbeiteten Voraussetzungen, fordert mit seinem Ansatz, indem er sowohl ein Mitvollziehen der nationalsozialistischen Werte ermöglicht und zugleich seine Antwort darauf gibt, zu einer solchen ästhetisch reflektierenden Urteilskraft heraus. Zugleich zeigt Kiefer mit seinem Werk auf, dass es hier um Entscheidungen über Werte geht, die von einem selbst bestätigt oder auch abgelehnt werden können und insofern einen Beitrag zur Wertegemeinschaft der jeweiligen Kultur leisten. Reflexion und schließlich Verantwortung für getroffene Entscheidungen und eigenes Tun, wie sie durch die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers zum Thema werden, gewinnen vor diesem Hintergrund einen neuen Stellenwert. Sie erweisen sich auf die Ausgangsfrage bezogen, als wesentliche Voraussetzung für eine „sittlich-gute“ (mit Kant) – auch nationale – kulturelle Gemeinschaft.

3.1.2 *Anthropologische Grundlagen*

Auch für Warburg, Böhme und Belting sind es Bilder, die Ordnung stiftend wirken. Und auch für sie sind es im weitesten Sinn Emotionen, die deren Bedeutung bestimmen. Im Gegensatz zu Kant, Grassi und dem hier aufgezeigten Weg beeinflussen die Bilder nach deren Auffassung das Empfindungsvermögen jedoch weniger unmittelbar, sondern indirekt. Die Wissenschaftler begreifen die Bilder „nur“ als Symbole der Leidenschaften. In ihnen spiegeln sich, nach deren Auffassung, die Ängste (Warburg) sowie ergänzend die Wünsche, Sorgen und Nöte (Böhme) beziehungsweise die Erfahrungen von Raum, Zeit und Tod (Belting). Die eigenen inneren Eigenschaften und Vorstellungen werden, wie es Lambert Wiesing für den anthropologischen Ansatz herausstellt, als diejenigen angesehen, die Voraussetzung und zugleich Inhalt der Bildproduktion sind.⁴⁸³ Die

⁴⁸³ Wiesing 2005, 18–25. Demnach sind „die Bedingungen der Möglichkeit von Bildproduktion [...] identisch mit den Bedingungen der Möglichkeit des bewußten, menschlichen Daseins.“ (19) Erstmals artikuliert wurde dieser Grundgedanke nach Wiesing von Jonas 1987 [1961], in: Hans Jonas, *Die Freiheit des Bildens, Homo pictor und die differentia des Menschen*, in: ders., *Zwischen Nichts und Ewigkeit, Zur Lehre vom Menschen*, Göttingen, 26–75. Ferner zählen dazu,

Bilder selbst werden von ihnen nicht als mögliche Auslöser affektiver Energien diskutiert, sondern als Anlass, mit denen diese verarbeitet werden. Auch für diese Wissenschaftler sind es die Leidenschaften jedes Einzelnen, die dessen Entscheidungen und Handlungen ausmachen. Die Bilder nehmen darauf jedoch nur indirekt Einfluss, indem sie, abhängig von der Situation (Ort, Zeit und Vorwissen), in der sie wahrgenommen werden, sowohl zum „Nachvollziehen“ ihrer symbolischen Bedeutung als auch mehr oder weniger zur Reflexion über sie anregen. Insofern können Bilder als für den Einzelnen wirkungsvolle Formen des Auslebens beziehungsweise der Kanalisation und Bewältigung dieser Ängste, Sorgen, Nöte und Begierden sowie der Erfahrungen mit Raum, Zeit und Tod gesehen werden.

So werden nach Aby M. Warburg die den Menschen bewegenden Ängste, wie Böhme herausarbeitete, kulturhistorisch in je unterschiedlicher Weise bewältigt. In Fetischen werden sie durch magische Animation gebannt, in Zeichen abstrahiert, während sie in Bildern sowohl nachvollzogen als auch reflektiert werden können. Böhme stellt dazu, um dies nochmals aufzugreifen, mit Bezug auf Warburg heraus: „Kultur und Religion sind Angstverarbeitung. Sein (Warburgs, M.S.) archaisches Bild ist, daß der Mensch sich in einer chaotischen Welt vorfindet, in der alles sich unabhängig Bewegende reaktive Angst auslöst: dies nennt Warburg den „phobischen Effekt.“⁴⁸⁴

Belting verweist in diesem Zusammenhang auf eigene innere Bilder, Erfahrungen von Raum, Zeit und Tod, die in Bildern (Medien) symbolisiert beziehungsweise verkörpert und vom Betrachter nachvollzogen werden können. Die Beziehung von inneren (körperlichen) und äußeren (historischen) Bildern liegt in einer „Ähnlichkeitserfahrung“, die vergleichbar mit Warburg ein Zeichen nicht herstellen kann. Je nachdem, so lässt sich anschließen, welche Erfahrungen im Laufe der Zeit als wichtig und bedeutsam bewertet wurden, finden diese entsprechend ihren Ausdruck in Bildern, die als „Medien der Verkörperung“ dieser Erfahrungen angesehen werden können. In der Bildgeschichte, um dies für diesen Fragezusammenhang nach den Inhalten nochmals aufzugreifen, wird demnach eine Kulturgeschichte des Körpers erkennbar. Entsprechend sind es auch die von der jeweiligen Kultur als wesentlich bewerteten Erfahrungen, die im Bild ihren Ausdruck finden. Das Bild wird insofern, so lässt sich festhalten und damit zugleich an die hier, wenn auch auf anderen Voraussetzungen aufbauenden

wie Wiesing herausarbeitet Vilém Flusser und Jean-Paul Satre. Vgl. hierzu weiterführend: Flusser 1990, Vilém Flusser, Eine neue Einbildungskraft, in: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. v. V. Bohn, Frankfurt a.M., 115–126 und Sartre 1980 [1940], Jean-Paul Satre, Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek.

⁴⁸⁴ Böhme 1997, 19. Vgl. ergänzend Kapitel III.2.1.

III Pathos und Logos

Analysen anschließend, zum Träger von kulturell determinierten Werten (Symbolen).⁴⁸⁵

Böhme schließt mit seinen Überlegungen insbesondere an die Auffassung Warburgs an, weitet das Feld jedoch insofern aus, dass er den „phobischen Effekt“, von dem Warburg ausgeht als „kulturellen Fetischismus“ beschreibt, über den nicht nur Urängste verarbeitet werden, sondern eigene innere Antriebe, Wünsche und Phantasien zum Ausdruck kommen.⁴⁸⁶ Darüber hinaus sieht Böhme die Verarbeitung der inneren Antriebsfedern in der Moderne weniger pessimistisch als Warburg, der, wie bereits herausgestellt, die Tendenz der Moderne zum abstrakten Zeichen als einen „Ich-Verlust“ begreift, während Böhme in der Moderne die Tendenz zum spielerischen Umgang mit Fetischen, zu denen auch die Bilder zählen, sieht.⁴⁸⁷ Die Fetische und damit auch die Bilder verlieren dadurch ihre Bannkraft. Die Animation der Bilder (daher Fetische) erfolge etwa im modernen Medium des Films in der Weise, dass

das Fiktive und Imaginäre erlebt (wird), *als ob* es real ist; Gefühle und Phantasien der Zuschauer verketten sich mit den Bildern so, als seien diese von Personen. [...] Die Abwesenheit der Realität (während der „Auszeit“ des Kinos) ist die Bedingung der realen Anwesenheit der Gefühle angesichts der Bilder. Dieser Illusionscharakter macht die Filmbilder zu imagines agentes: Was nur Bild ist, scheint selbst zu agieren. Das genau bezeichnet generell Fetische.⁴⁸⁸

Die Distanz, wie sie das Kino aber auch das Museum oder die Kirche (als Taburäume) erlaubt, ermöglicht, indem sie ästhetischen Empfindungen wie Stauen, Neugierde etc. Raum gibt, sowohl das Eintauchen als auch das Gewährwerden und damit Reflektieren der eigenen Emotionen, der eigenen Gefühle, da sie dort unabhängig von der Realität offen hervortreten können. Um diese Reflexion in Gang zu setzen, bedarf es jedoch „trainierter kultureller Kompetenzen“, um, mit Böhme, in ihnen nicht unterzugehen. Jedes Medium ermöglicht, nach Böhme, demnach ein Zweifaches: einerseits das Eintauchen und damit das Genießen der Empfindungen und andererseits ein sich davon Distanzieren. Hierin liege zugleich die Herausforderung der Moderne, sich diesem Doppelten zu

⁴⁸⁵ Vgl. Kapitel II.4.3.

⁴⁸⁶ Böhme 2006, 483 und ergänzend 53–54.

⁴⁸⁷ Mit Bezug auf den „Ich-Verlust“ in der Moderne schreibt Warburg 1992 [1923], 59: „Durch sie (die Rationalisierung, M.S.) zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den Andachtsraum, der sich in den Denkraum verwandelte.“

⁴⁸⁸ Böhme 2006, 476–483, hier 478.

stellen. Den Umgang damit gilt es zu lernen. Grundlage der Überlegungen Böhmes dafür, das Bild beziehungsweise den Fetisch als lebendig zu erfahren, ist jedoch weniger, wie hier angenommen, die die Affektion ansprechende Bildlogik, als die symbolische Bedeutung der Bilder, die auf einer Projektionsleistung beruht und in einer spezifischen Situation (magisches Milieu) im Mitvollzug erfasst werden kann.⁴⁸⁹ Dass diese auch manipuliert werden kann, schließt Böhme nicht aus: Doch „die Kosten, die von der Kulturkritik ausgerechnet werden – Entfremdung und Fetischisierung des Bewusstseins, Passivierung, Illusionierung, Manipulation, Ausbeutung etc. –, sind auf keinem Fall dem Film oder den Medien als solchen zuzurechnen, sondern stets nur einzelnen ihrer Produkte.“⁴⁹⁰ Die Techniken der Manipulation der Empfindungen, wie sie in der Situation erfahren und handlungsrelevant werden, sind jedoch nicht Thema seiner Untersuchung. Doch gerade weil der Einzelne im Als-Ob untergehen kann oder dessen Wirkungsrealität „wegdiskutiert“, plädiert Böhme dafür, sich dem Fetischismus zu stellen:

Zugleich müssen wir fähig sein, all die magische Bezauberung zeiträumlich einzugrenzen, zu reflektieren und okkasionell zu handhaben; andernfalls konfundieren das Reale, Symbolische und das Imaginäre, und wir verlieren uns im Irrgarten der Lüste und Süchte. Es erübrigt sich zu ergänzen, dass es im Verhältnis zu den politischen Idolatrien nicht anders zugeht. [...] Entweder man erstarrt in zwanghafter Pseudo-Aufklärung oder man versinkt in den Pathologien der Sucht, die in der Macht ebenso wirkt wie in der Mode, im Bann der Bilder oder im Bann des Essens.⁴⁹¹

Hinter diesen möglichen Wegen der Begegnung mit Fetischen steht, wie zuvor bereits aufgezeigt, ein wesentlicher Aspekt, der die Bedeutsamkeit der Fetische und damit der Bilder ausmacht, indem sie von Böhme als „ein komplexes System der Ordnungsstiftung“ ausgemacht werden: „in der Handlungssteuerung, der Grenzbewahrung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften und Individuen.“⁴⁹² Insofern vermitteln auch sie Werte (symbolische Bedeutungen), die wie die hier durchgeführte Analyse der *Deutschlandbilder* zeigt, der Orientierung dienen. Grundlage dafür bildet nach Böhme, wie auch hier zu Grunde gelegt,

⁴⁸⁹ Ebd., 255–258.

⁴⁹⁰ Ebd., 479.

⁴⁹¹ Ebd., 481.

⁴⁹² Ebd., 185.

III Pathos und Logos

dass alle Dinge Gefallen oder Missfallen wecken, Faszination oder Abscheu. Dies gehöre zur „kulturellen Anthropologie“: So ist „die Schönheit (oder Unschönheit) der Gebrauchsdinge [...] die Wurzel aller Kunst.“ Über die drängende Gegenwart des Lebensnotwendigen hinaus wird, so Böhme im Anschluss an Leroi-Gourhan, etwa über die rhythmische Gliederung von Bewegung oder durch die gestaltete Form von Dingen zeitlich-räumliche Ordnung ins wogende Chaos gebracht und somit der Kosmos symbolisiert beziehungsweise den Dingen Bedeutung gegeben.⁴⁹³ Das Gestalten erweist sich hier als ein Bedeutung-Geben von etwas, das von den eigenen inneren Antrieben bestimmt ist. In der Begegnung (Situation) damit wird diese Bedeutung (als Symbol dieser ursprünglichen Beweggründe) nicht nur erfahren, sondern als angenehm oder unangenehm bewertet. Orientierung, Schutz, Sinnbildung, Integration etc. bauen darauf auf. Ein Vorgang, der so im Zusammenhang mit den Bildanalysen zu Kiefer bestätigt werden kann. Eine Reflexion der in die Gestalt hineingelegten Werte (Symbole) wird mit den *Deutschlandbildern* dabei nicht nur durch die Hängung im Museum ermöglicht (als Fetische erster Ordnung), sondern darüber hinaus, wie aufgezeigt, durch die innerbildliche Spannung zwischen dem nationalsozialistischen Kodex und den diese entwertenden Transformationen durch den Künstler geradezu provoziert. Handlungssteuerung beziehungsweise für diesen Zusammenhang wesentlich Verantwortung für Entscheidungen und Taten, die darauf aufbauen, lassen sich daran anschließen und können auch hier als Grundlage für eine „sittlich-gute“ (mit Kant) – auch nationale – kulturelle Gemeinschaft gesehen werden.

3.2 Bilder als *Orte kultureller Wertebildung*

3.2.1 *Ernst Cassirer – Wahrnehmen und Gestalten als ein Leben „im Sinn“*

Einen Schritt dahin, die Bilder nicht als Anlass für Projektionen von Sehnsüchten, Wünschen, Begierden, etc., sondern als Auslöser affektiver Energien zu sehen, vollzog Ernst Cassirer grundlegend mit seinem Ansatz, den es hier in Hinblick auf die mit der Untersuchung aufgezeigten bildtheoretischen Voraussetzungen und im Anschluss an das einführende Kapitel zum Forschungsstand⁴⁹⁴ klarer herauszuarbeiten gilt. Das Bild spiegelt, so Cassirer, dasjenige, was wir ursprünglich in der Begegnung mit der Welt erfahren. So ist für den Künstler die Macht der Leidenschaft „zu einer bildenden, formgebenden Kraft geworden“. Und mit Bezug auf den Betrachter stellt Cassirer weiterführend heraus, dass

⁴⁹³ Ebd., 110–113, hier 110.

⁴⁹⁴ Vgl. zur Einführung in Cassirers Philosophie Kapitel I.2.2 und Sauer 2008 und Sauer 2010a

unsere Gefühle angesichts der künstlerischen Werke einen Gestaltwandel erfahren, wobei den Leidenschaften ihre dingliche Bürde genommen wird. Die Kunst verwandle sie in Handlungen, Motion statt Emotion, einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der uns bewegt.⁴⁹⁵ Dasjenige, was sich dem Betrachter vermittelt, ist schließlich nicht nur Ausdruck, es ist ebenso Darstellung und Deutung: „Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit“, in der diese neu entdeckt werde.⁴⁹⁶ Grundlage für diese Annahme, die Cassirer in seinem Spätwerk *A Essay on Man*⁴⁹⁷ herausarbeitet, sind, um dies hier nochmals deutlich zu machen, seine Untersuchungen in der *Philosophie der Symbolischen Formen*, insbesondere diejenigen im II. Band, *Zum mythischen Denken*⁴⁹⁸ und zusammenfassend im III. Band *Phänomenologie der Erkenntnis*⁴⁹⁹, worin er herausarbeitet, dass die ursprüngliche Erfahrungsform von Welt, die sich nicht nur in der Mythologie, der Sprache und dem Begriff nachweisen lässt, in der Ausdruckswahrnehmung liegt:

Ihre Sicherheit und ihre Wahrheit (diejenige der Ausdruckswahrnehmung, M.S.) 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.⁵⁰⁰

Was sie auszeichnet beschreibt Cassirer an späterer Stelle, in der er darauf verweist, was auf Grund der Bedeutsamkeit, die diese Aussage hat, hier nochmals aufgegriffen werden soll, dass alle Wahrnehmungen von Bewegungs- und Raumformen zugleich als Seeleneigenschaften ausgelegt werden:

In Wahrheit bedeutet innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ›Wesenheit‹, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen lässt. [...] Im Spiegel der Sprache [...] lässt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines „Objektiven“ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung

⁴⁹⁵ Vgl. Cassirer 2007 [1944], 212–234, bes. 229–230.

⁴⁹⁶ Ebd., 119–221, hier 221.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Cassirer 1964b [1924]

⁴⁹⁹ Cassirer 1964c [1929]

⁵⁰⁰ Ebd., 95.

III Pathos und Logos

gewisser „physiognomischer“ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: Statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. „Raschheit“, „Langsamkeit“ und zur Not noch „Eckigkeit“ [...] mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen „Wucht“, „Hast“, „Gehemmtheit“, „Umständlichkeit“, „Übertriebenheit“ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet.⁵⁰¹

In den als lebendig erfahrbaren Formen des Bildes, wie es Cassirer in seiner Spätschrift *An Essay on Man* herausstellt, findet sich diese Erfahrungsform wieder:

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 allem 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.⁵⁰² Charakterisiert wird diese Wesenheit durch die spezifische Phänomenologie der reinen Ausdruckserlebnisse, in der

⁵⁰¹ Ebd., 94 (im Original gesperrt).

⁵⁰² Ebd., 81.

[...] die konkrete Wahrnehmung [...] niemals in einem Komplex sinnlicher Qualitäten – wie hell oder dunkel, kalt oder warm – (aufgeht), [...] sie ist niemals ausschließlich auf das „Was“ des Gegenstandes gerichtet, sondern erfäßt die Art seiner Gesamterscheinung – den Charakter des Lockenden oder Drohenden, des Vertrauten oder Unheimlichen, des Besänftigenden oder Furchterregenden, der in dieser Erscheinung, rein als solcher und unabhängig von ihrer gegenwärtigen Deutung, liegt.

Nicht stellvertretende Repräsentation, sondern echte Präsenz charakterisiere sie.⁵⁰³ An diese Beschreibung, wie Welt ursprünglich „begriffen“ wird, lässt sich unmittelbar die Wandlung anschließen, die Cassirer als charakteristisch für den Kulturmenschen herausstellt. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass eine bestimmte Richtung eingeschlagen wird und damit eine Selektion stattfindet. So erläutert Cassirer mit Bezug auf die Sprache im Unterschied zum Mythos:

[...] was schon die ersten Raumworte, die wir in ihr vorfinden, kennzeichnet, ist der Umstand, daß sie eine bestimmte „deiktische Funktion“ in sich schließen. Wir sahen, wie eine Grundform alles Sprechens auf die Form des „Weisens“ zurückgeht – wie sie erst dort entstehen und erstarken kann, wo das Bewußtsein diese Form in sich ausgebildet hat. Schon die hinweisende Gebärde bildet hier einen Markstein der Entwicklung – ein entscheidendes Stadium auf dem Wege zur objektiven Anschauung und zur objektiven Gestaltung.⁵⁰⁴

Wesentlich für die weitere Betrachtung, in der deutlich Parallelen zu der hier aufgezeigten Auslegung der bildnerischen Mittel sichtbar werden, ist, dass „in ihren deiktischen Partikeln sie (die Sprache, M.S.) erste Ausdrucksmittel für Nähe und Ferne und für bestimmte fundamentale Richtungsunterschiede (schafft).“ Hier wird die erste Unterscheidung von Ich und Du beziehungsweise Es und damit von Ich und Welt unternommen. Verbindung und Trennung werden darüber gleichermaßen erfahrbar. Im Mythos wurde diese Unterscheidung „nur“ durch die Setzung einer anderen Art und Herkunft (physiognomischen Charakteren) möglich, so Cassirer. In der Sprache wird mit ihr der Anschauungsraum „erarbeitet“. Im Mythos bleibe die Raumansicht in der „Farbe des Gefühls und der subjektiven Empfindung“ eingetaucht, während über die Sprache mittels

⁵⁰³ Ebd., 78–79, Zitat 78.

⁵⁰⁴ Ebd., 124–188, hier 176.

III Pathos und Logos

der Richtungsunterschiede die Wendung vom Ausdrucks-Raum zum Darstellungs-Raum, vom Handlungs-, zum Anschauungs-, vom bloß-Pragmatischen zum Gegenstands-Raum vollzogen beziehungsweise vorweggenommen wird. Neben der qualitativ fühlbaren Unterscheidung durch unterschiedliche Charaktere kann nun die räumliche Ordnung durch die sie bestimmenden Relationen des „Zwischen“ hervortreten: „Der bloße Übergang von der bloßen Aktion / zum Schema, zum Symbol, zur Darstellung bedeutet in jedem Falle eine echte „Krisis“ des Raumbewußtseins“ Die Fähigkeit dazu zeichnet, so Cassirer, den Kulturmenschen aus.⁵⁰⁵ Im „Weisen“ und im Anschluss an William James, in der Selektion, mit der repräsentative beziehungsweise normative Bezugspunkte festgelegt werden, mittels derer „Transitorisches“ von „Typischem“ geschieden werde, liegen die Voraussetzungen für diesen Prozess. „Sehen“ (im Sinne eines Anschauungsraumes, M.S.), schließt immer eine Auswertung ein, über die der Kontext der räumlichen Gesamterfahrung erschlossen wird und diesem dadurch erst seinen charakteristischen Sinn verleiht.

So lassen uns „die vielfältigen optischen Bilder, die uns etwa in der Bewegung eines Objektes entstehen, in all ihrer Besonderheit und in all ihrem Wechsel, den Durchblick auf seine „dauernde Gestalt“ für uns frei. Sie sind nicht bloß „Impressionen“, sondern sie fungieren als „Darstellungen“; sie werden aus „Affektionen“ zu „Symbolen“.⁵⁰⁶

Wesentlich für die von einem Künstler gestalteten Bilder wird es demnach – und hier wird deutlich die Nähe zu Warburgs Auffassung von der Funktion der „pathetischen Formen“ erkennbar –, dass diese als Brennpunkte verstanden werden können, in denen einerseits sowohl die dauernde Gestalt (das Ausdruckserlebnis als Symbol) als auch die „Affektionen“ (lebendigen Formen) als Motion (statt Emotion) erfahrbar werden. Cassirer dazu in seiner Spätschrift:

Wir durchleben unsere Leidenschaften, empfinden sie in ihrer ganzen Wucht und ihrer höchsten Spannung, aber hinter uns lassen wir, wenn wir die Schwelle der Kunst überschreiten, den lastenden Druck, das Zwanghafte unserer inneren Regungen. Der tragische Dichter ist nicht Sklave, sondern Herr seiner

⁵⁰⁵ Ebd., 179.

⁵⁰⁶ Ebd., 182–183, hier insb. 183.

Gefühle; und er ist in der Lage, diese Beherrschung auf die Zuschauer zu übertragen.⁵⁰⁷

Mit der Auslegung der farbigen und formalen Gestaltung der *Deutschlandbilder* als impulsgebende Momente für erfahrbare Ausdrucksbewegungen wurde zugleich deren affektive Kraft ausgemacht. Diese für den Betrachter richtungsweisenden und zugleich affektiv wirksamen Bilderfahrungen werden für die Erfahrung des Raumes entscheidend, indem deren Richtungselemente einen spezifischen, in besonderer Weise charakterisierten Raum auszeichnen; sie geben diesem eine charakteristische Ausdrucksgestalt. Hierin werden konkrete Übereinstimmungen mit den Überlegungen Cassirers erkennbar. Darüber hinaus „färben“ die Ausdrucksbewegungen die jeweiligen Bildinhalte; sie verleihen diesen einen besonderen Ausdruckswert. Als vollzogener, am eigenen Leib erfahrener Erregungszustand wirkt dieser im Zusammenhang mit den Bildinhalten konkretisierbare Stimmungswert zugleich auf die Befindlichkeit des Betrachters ein.

Nach Cassirer wertet die Ausdruckswahrnehmung als erste, ursprüngliche Wahrnehmungsform die Bewegungs- und Raumgestalten aus. Sie werden, so soll hier versuchsweise mit Bezug auf die Analyse der *Deutschlandbilder* angesetzt werden, als spezifische Ausdrucksbewegung erfasst, die der Betrachter, angesichts der impulsgebenden Bildordnung (der Bewegungs- und Raumgestalten des Bildes) zu erfahren vermag. Der in der Ausdruckswahrnehmung hineingelegte spezifische Charakter (die Seeleneigenschaft) einer Bewegung und einer Gestalt wurde hier entsprechend als spezifische Ausdrucksbewegung festgehalten, die hastig oder gehemmt beziehungsweise in dieser Analyse bereits als Vergleichswerte formuliert als schnell, springend, das Bildfeld weitend oder zurücklenkend wirksam erscheint. Die Ausdrucksbewegung selbst erweist sich hier als raumbeziehungsweise gestaltbildendes Moment, indem deren Richtungen und Charaktere als entscheidende Aspekte angesehen werden können, die den Raum und die Gestalt erst hervorbringen. Die Auslegung nicht als relative Werte, sondern als zuständige und damit als „nur“ hastig oder gehemmt geht hier mit Cassirer einen Schritt zurück, indem sie die Erfahrung als charakteristisch für die Sache selbst wertet, was sich nach Cassirer für das mythische Bewusstsein als bedeutsam erweist. Mit der Wertung der Bilderfahrungsmomente als schnell, springend oder umlenkend, erschließt sich dem Betrachter mit Cassirer bereits der Anschauungs- beziehungsweise Darstellungsraum. Raum und Gestalt nehmen darin Form an. Sie werden mit Cassirer nicht als Du und damit eigene Wesenheit, sondern bereits als Es und damit als ein (dingliches oder lebendiges) Gegenüber gewertet. Dass die Erfahrung des Schnellen und Springenden Einfluss

⁵⁰⁷ Cassirer 2007 [1944], 228.

III Pathos und Logos

nimmt auf den Raum, die Gestalt und schließlich die Inhalte (Ausdrucksgestalt und Ausdruckswert) wurde dabei deutlich. Die spezifische Empfindung, den Erregungszustand, den die Ausdrucksbewegung im Betrachter auslöst beziehungsweise deren affektive Wirkung auf den Betrachter selbst wurde darin mit eingeschlossen. Das Schnelle und Springende wird, entsprechend dem hier Herausgearbeiteten, als eigener, gelebter Erfahrungswert für ihn bedeutsam. Die Erfahrung wirkt auf dessen innere Befindlichkeit ein und „färbt“ diese in spezifischer Weise, ohne – wie im ganz ursprünglichen Sinn – als bedrohlich oder bedenklich eingestuft werden zu müssen. Doch zugleich, mit Bezug auf die konkrete Bilderfahrung, wird die Ausdrucksbewegung als eine gewertet, die die Bedeutung des Dargestellten beziehungsweise Angeschauten mit ausmacht, das heißt die Bildinhalte mit auslegt. Insofern lässt sich die Ausdruckswahrnehmung, wie sie Cassirer herausarbeitet, insbesondere auf dessen Bestimmung des Bildes übertragen. Eine Bestimmung, nach der die Bilder, wie hier vertreten, einerseits durch die Erfahrung mit der Ausdrucksbewegung im Hinblick auf die Gestalt und den Inhalt (Ausdrucksgestalt/Ausdruckswert beziehungsweise Ausdruckserlebnis als Symbol) und andererseits durch die Erfahrung für den Betrachter selbst bedeutsam werden (Stimmungswert beziehungsweise Motion statt Emotion ansprechend).

Bemerkenswert erscheint an diesem Punkt der Betrachtung, dass Cassirer hier weiterführend auf die zeitliche und damit geschichtliche Dimension dieses Zusammenhangs verweist. Wird diese noch im Mythos als stetes Geschehen und damit als Schicksalsmacht begriffen,⁵⁰⁸ wandelt sie sich mit der Ausrichtung und Orientierung im Raum und der Aussonderung der Dinge. Letztlich lassen sich nach Cassirer im Anschluss an Augustinus drei Grundrichtungen erkennen: durch die Intention auf das Jetzt, die auf das Früher und die auf das Später, die sich zur Einheit eines Sinnes zusammenfassen.⁵⁰⁹ Der „Gegenstand“ des Anschauungsraums ist uns, mit Leibniz, schließlich nur in der Erfahrung gegeben. Repräsentation hängt von Präsenz ab, Inhalt von Darstellung beziehungsweise Symbol von Daseiendem.⁵¹⁰ Insofern liegt im Zeitbewusstsein ein echt schöpferisches Moment.⁵¹¹ Den Rückblick in die Vergangenheit, das heißt Geschichte und Kultur als sinnvoll zu begreifen, schließt, so Cassirer, den Vorgriff auf die Zukunft mit ein:

⁵⁰⁸ Cassirer 1964c [1929], 189–221, hier 191 und vergl. ergänzend 179.

⁵⁰⁹ Ebd., 195.

⁵¹⁰ Ebd., 199.

⁵¹¹ Ebd., 208–209.

Er ist gleich sehr auf das Streben und auf die Tat, auf die Tendenz zum Künftigen, wie auf die Betrachtung und Vergegenwärtigung des Vergangenen gestellt. Nur ein wollendes und handelndes, ein in die Zukunft hinausgreifendes und ein die Zukunft kraft seines Willens bestimmendes Wesen kann eine „Geschichte“ haben; kann von Geschichte wissen, weil und sofern es sie ständig erzeugt.

Grundlage dafür ist, dass der Mensch von Tatkraft und Bildkraft bestimmt sei. Dies zeige sich darin, dass das Ich instande sei „ein zukünftiges Sein im Bilde vor sich hinzustellen und alles einzelne Tun auf dieses Bild zu richten.“ Das Symbol (die Repräsentation) eilt insofern der Wirklichkeit (Präsenz) voran, weist ihr den Weg und macht die Bahn erst frei. Die Bedeutung der Vorschau (des symbolischen Akts) liegt nun nicht länger in seinem Ertrag, sondern „im Prozeß des Wirkens und Gestaltens selbst“, der eine neue Grundrichtung des Verstehens von Welt ausmacht. Im Vollzug des Handelns tritt die Einheit der Sinnrichtung hervor. Unterscheiden, wählen und richten sei zugleich ein Sich-Ausrichten, ein Sich-Erstrecken in die Zukunft.⁵¹² Beides, Künftiges im Bilde vor sich hinzustellen als auch Vergangenes in ein Bild zu verwandeln, bekundet und bestätigt die Urfunktion der „Vergegenwärtigung“ und der „Repräsentation“:

Die echte Intuition der Zeit kann nicht in bloßer rückschauender Erinnerung gewonnen werden, sondern sie ist zugleich Erkenntnis und Tat. (...): ist doch dieses Begreifen nicht das bloß-äußerliche Umgreifen einer fertigen, an sich vorhandenen Form, in welche das Leben gepreßt wird, sondern die Art und Weise, in der es sich seine Form gibt, um sie in eben diesem Akt des Gebens, der tätigen Gestaltung, zu verstehen.⁵¹³

Wahrnehmen, Gestalten beziehungsweise Formen ist von daher schon immer ein Leben „im Sinn“. In ihr äußert sich die „symbolische Prägnanz“. Am Beispiel der Farbwahrnehmung verdeutlicht Cassirer nochmals diesen Zusammenhang, wonach „die Farbphänomene selber, rein in ihrer phänomenalen Beschaffenheit schon von der Ordnung abhängig sind, in der sie stehen – daß ihre reine Erscheinungsweise durch eben diese Ordnung bestimmt wird.“⁵¹⁴

Mit Cassirer, so lässt sich schlussfolgern, ist damit die Sinnrichtung eines Bildes – wobei hier konkret an die künstlerische Gestaltung gedacht wird – immer

⁵¹² Ebd., 211–213, hier insbes. 211–212.

⁵¹³ Ebd., 219–221, hier 221 (im Original gesperrt).

⁵¹⁴ Ebd., 222–237, hier 234–235.

III Pathos und Logos

schon vorgegeben. Über das Unterscheiden, Richten und Wählen hat der Künstler diese hervorgebracht und ins Bild gesetzt. Damit steht das Ergebnis dieses Prozesses als Anschaubares bereit. Über die Ausdruckswahrnehmung vermag dessen Ordnung beziehungsweise Sinnrichtung nachvollzogen werden. Stimuliert von den Bewegungsformen und Raumgestalten, die mit dem Bild durch den Künstler angelegt wurden, wie die Analysen zu den *Deutschlandbildern* verdeutlichen, findet insofern ein Wahrnehmen, Formen und Gestalten statt. Deren jeweiliger symbolischer Sinn vermag auf diese Weise erfasst werden. Er wird für den Betrachter durch sein nachschaffendes Tun zunächst erfahrbar. Für diesen Prozess erweist sich das jeweilige affektive Moment, wie bereits herausgestellt, sowohl für das Werkverständnis an sich als auch für den Betrachter selbst, der dieses erfährt, als wesentlich. Im Umkehrschluss lässt sich dann festhalten, dass bereits der Künstler mit der Gestaltung, mit dem Sich-Erstrecken in die Zukunft und dem Vor-Sich-Hinstellen von Vergangenen, wie es Cassirer verdeutlicht, dieses affektive Moment, letztlich sein eigenes, in die Formung hineingelegt hat. Für den Betrachter wird dieses dann mit der Wahrnehmung erfahrbar und mit Cassirer in einem weiterführenden Schritt, in dem der Betrachter seinen eigenen Willen einbringt, auch anschau- und damit diskutierbar.

Ein Wahrnehmen und schließlich Anschauen findet demnach hier durch den Akt der Formgebung statt und das, mit Blick auf die *Deutschlandbilder*, in zweierlei Weise. Vergangenes steht auf, wird lebendig und – falls das nicht übergangen wird – mit der Position des Künstlers dazu konfrontiert und schließlich für den Betrachter anschau- und damit hinterfragbar. Mit Cassirer ist das so Gewordene insofern nicht nur ein Dargestelltes, sondern zugleich ein Angeschautes, das aus dem symbolischen Akt hervorgeht. Zu dem nun über die Darstellung (Präsenz) hinaus Anschaubaren (Bedeutung, Symbol) kann sich der Betrachter stellen. Das unterscheidet die Bilderfahrung vom mythischen Denken. Der Betrachter ist der Erfahrung nicht schicksalhaft ausgesetzt, sondern vermag sich von dem Geschehen abzusetzen, sich von ihm zu distanzieren. Der symbolische Akt erlaubt es, das Geschehen beziehungsweise das Wahrgenommene derart nicht nur, wie es Cassirer herausarbeitet, anschaulich zu machen,⁵¹⁵ sondern, so lässt sich anschließen über die affektiven Momente auch zu werten. Aus dieser zurückblickenden, die Ursprungswahrnehmungsform einbeziehenden Perspektive werden insofern, für diese Untersuchung wesentlich, neben den bild- auch die kulturtheoretischen Dimensionen der von Cassirer eingeführten Ausdruckswahrnehmung und des symbolischen Akts erkennbar, ohne dass deren Bestim-

⁵¹⁵ Vgl. ebd., 332: „Die Gestalten, innerhalb deren das natürliche Weltbild verharrt und kraft deren es seine Formung gewinnt, bilden sich erst vermöge dieser eigentümlichen Distanzierung zu strengen theoretischen Begriffen um.“

mungen ausdrücklich von Cassirer selbst zusammengeführt wurden. Jedes Formen eröffnet demnach neben dem Anschauen auch ein Werten. Der Formgebungsprozess (Künstler) und der in der Wahrnehmung selbst stattfindende nachschaffende Gestaltbildungs- und schließlich der erneut daran anschließende Formbildungsprozess (Betrachter) lassen sich derart als Prozesse beschreiben, in denen Symbole nicht nur geschaffen, sondern auch angeschaut und beurteilt werden. Wahrnehmen und damit Verstehen fordert derart nicht nur das eigene Hervorbringen heraus, sondern auch das Auseinandersetzen mit dem Geschaffenen, in dem selbst, wie zuvor durch den Künstler, eine eigene Wahl und Richtung erfolgt und eingeschlagen wird. Mit der Wahrnehmung, das heißt mit dem Formen und dem Gestalten, wird derart zugleich eine Position beziehungsweise eine Haltung zu einem Geschehen, das heißt dem Wahrgenommenen, eingenommen. Hier drückt sich, so lässt sich im Anschluss an Cassirer deutlich machen, über das Tun des Betrachters hinaus auch, vergleichbar dem Künstler, sein Wollen aus. Welche Bedeutung und welchen Wert diesem neuen symbolischen Wert schließlich beigemessen wird, hängt, wie die Untersuchung der *Deutschlandbilder* verdeutlichen, von dem Einzelnen, seinen eigenen Vorerfahrungen und Vorurteilen und denen der Gemeinschaft ab, in der er sich bewegt.

Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs lassen sich zusammenfassend und zugleich mit Bezug auf die Bildwahrnehmung und in Übereinstimmung mit den hier bereits vorgenommenen Untersuchungen zu den *Deutschlandbildern* zwei aufeinander aufbauende symbolbildende Prozesse unterscheiden: Einen ersten, nachschaffenden, in dem der Betrachter die im Bild angelegte Sinnrichtung hervorbringt und einen zweiten, in dem diese für den Betrachter anschaulich wird und diskutiert werden kann. Der erste Vorgang lässt sich als einer beschreiben, in dem in Hingabe ein Wahrnehmen, Formen und Gestalten stattfindet, angeregt durch die Bewegungsformen und Raumgestalten, wie sie vom Künstler angelegt wurden, von dessen Bildlogik. Der zweite Vorgang ist dagegen einer der Distanz, der sich durch ein Unterscheiden, Richten und Wählen auszeichnet. Doch nur mit der zweiten, erweiterten Möglichkeit des symbolbildenden Akts – und diesen Grundgedanken gilt es hier nochmals aufzugreifen – Künftiges im Bilde vor sich hinzustellen als auch Vergangenes in ein Bild zu verwandeln, wird ein Prozess angestoßen, mit dem eine Antwort auf die Position des Künstlers gegeben wird. Dieser Prozess lässt sich als ein Vorgang beschreiben, in dem der Betrachter selbst tätig wird, das heißt, seine eigene Bild- und Tatkraft einbringt und damit sein Bild des Vergangenen im Austausch mit dem Gesehenen in ein neues Bild verwandelt und entsprechend von ihm Entworfenes, Künftiges in einem neuen Bild vor sich hinstellt, das kein künstlerisches sein muss. Das Symbol, das im Anschluss an das nachvollziehende Gestalten des Betrachters (des Zuhörers etc.)

III Pathos und Logos

hervorgeht, lässt sich insofern als eine Position in einem Gefüge werten, an die wiederum andere anknüpfen können.

Vermittelt wird die symbolische Bedeutung mit Cassirer, und das erweist sich für diesen Zusammenhang grundlegend, jeweils durch die Bewegungsformen und Raumgestalten, die sowohl für das Nachvollziehen und damit Verstehen als auch das Neusetzen der eigenen Position wesentlich sind. Das heißt, über die Ansprache unseres für affektive Reize sensiblen Wahrnehmungsvermögens und deren von Empfindungen geprägte Bewertung werden, wie sich im Zusammenhang mit den *Deutschlandbildern* zeigte, schließlich symbolisch bedeutsame Zusammenhänge weitergegeben. Zugleich wird der Betrachter herausgefordert, sich dazu zu stellen. Über die Auseinandersetzung wird insofern ein Lern- und Entwicklungsprozess beziehungsweise ein kulturelles Fortschreiten angestoßen. Dass im Anschluss an das Aufnehmen der künstlerischen Position, das Sich-davon-Distanzieren und schließlich Abgrenzen nicht selbstverständlich ist, machen gerade die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefer in besonderer Weise deutlich. Indem sie zu einer Distanzierung provozieren, weisen sie zugleich darauf hin, dass dieses Absetzen und damit Stellungnehmen zur jeweiligen wahrnehmbaren Position eines anderen nicht unbedingt – zumindest bewusst – erfolgen muss. Propaganda und Werbung zielen darauf beispielsweise nicht ab. Verantwortlich dafür kann, wie die zuvor erfolgten Auseinandersetzungen insbesondere mit Ernesto Grassi in der Nachfolge der Antike und mit Immanuel Kant deutlich machten, gerade das für den symbolischen Akt konstitutive, einnehmende, affektiv-affirmative Potential angesehen werden, dem eine gewisse Verführungsmacht unterstellt wird. Mit der Provokation einer Antwort insbesondere in Deutschland, wie sich zeigt, hat Anselm Kiefer mit seinen *Deutschlandbildern* nicht nur seine eigene Position, sondern auch die „vergangene“, „erinnerte“, das heißt hier konkret, die von den Nationalsozialisten vertretene, mit Cassirer, „vor uns hingestellt“ und damit zu einer Auseinandersetzung angeregt, die den Betrachter herausfordert dazu – und damit auch zu einer tendenziell tabuisierten Geschichte – bewusst Stellung zu beziehen.

3.2.2 Harald Welzer – Setzen und Neuordnen von Sinn

Bestätigt werden diese als Bildtheorie zu verstehenden Grundüberlegungen und die auf ihr aufbauenden kunsttheoretischen Schlussfolgerungen zu Wahrnehmungsprozessen, die sich über die Auseinandersetzung mit Ernst Cassirer nochmals präzisieren ließen, von den Ergebnissen der Kognitionsforschung in den letzten zehn Jahren, seien es neurobiologische, wie sie Wolf Singer aufzeigt oder darauf aufbauend soziologische wie sie Harald Welzer vorlegte.⁵¹⁶ So heißt es bereits wegweisend und mit den hier vorgelegten Untersuchungsergebnissen übereinstimmend auf dem Buchrücken von Wolf Singers Schlussfolgerungen zu seinen neurobiologischen Forschungen am Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt a.M.: „Die Annahme zum Beispiel, wir seien voll verantwortlich für das was wir tun, weil wir es ja hätten anders machen können, ist aus neurobiologischer Perspektive nicht haltbar.“ Im Gespräch mit Journalisten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* präziserte Singer seine Grundannahme. Dort heißt es mit Bezug auf den freien Willen, der als Voraussetzung für freie Entscheidungen anzusehen ist:

Beim freien Willen ist es doch so, dass wohl alle Menschen unseres Kulturkreises die Erfahrung teilen, wir hätten ihn. [...] Genauso zutreffend ist aber die konsensfähige Feststellung der Neurobiologen, dass alle Prozesse im Gehirn deterministisch sind und Ursache für die je folgende Handlung der unmittelbar vorangehende Gesamtzustand des Gehirns ist [...].

Sie können daher nicht dem „freien Willen“ unterworfen sein. Grundlage für diese Unterscheidung wird für Singer die jeweilige Perspektive, aus der heraus das Urteil gefällt wird. Demnach argumentiere die Naturwissenschaft aus der Dritte-Person-Perspektive, während soziokulturelle Untersuchungen von der Ein-Person-Perspektive ausgehen. Die Inhalte des einen Bereichs, in dem Werte und soziale Realitäten erfahren werden, gehen aus den Prozessen des anderen hervor. Die Annahme eines freien Willens ist daher aus der Sicht eines Neurobiologen eine Illusion. Die Ursachen für Handlungen und Entscheidungen liegen insofern in ihnen vorausgehenden neuronalen Prozessen, die durch genetische Voreinstellungen und kulturelle Erfahrungen gesteuert werden. Daher räumt Singer der Tradierung kultureller Werte insbesondere über Eltern und Erzieher einen hohen Stellenwert ein, da über sie beispielsweise „Erfahrungen, die zur Friedfertigkeit ermuntern und für humanes Zusammenleben notwendig

⁵¹⁶ Vgl. zusammenfassend dazu die grundlegenden Studien von Singer 2003 [2000] und Welzer 2005.

III Pathos und Logos

sind“ handlungsrelevant werden können. Doch was lässt sich tun, wenn dieser Auftrag nicht erfüllt wird? Die Gesellschaft, so Singer, kann etwa auf Straftäter nur reagieren und versuchen erzieherisch einzuwirken; der Strafvollzug selbst würde sich nicht grundlegend ändern. Vor dem Hintergrund der „Bedingtheit ihres Verhaltens“ könnte jedoch der Umgang mit Kriminellen, so Singer, in Zukunft humaner und verständnisvoller werden.⁵¹⁷

Harald Welzer schließt mit seiner für die geisteswissenschaftliche Forschung grundlegenden Schrift an die Kognitionswissenschaft an und verbindet deren konkrete neurobiologische Ergebnisse mit sozialwissenschaftlichen Studien. Einleitend hält er dazu fest, dass die entscheidenden Bedingungen menschlichen Lebens „jene, die uns von den Tieren unterscheiden Bewußtsein und autobiographisches Gedächtnis sind, und die bilden sich in Kommunikation.“⁵¹⁸ Hintergrund für diese Annahme ist, dass jede auch neuronale Information Bedeutung hat und durch Kommunikation entsteht. Darin stimmt er grundlegend mit Wolf Singer überein, den Welzer an dieser Stelle auch zitiert. Demnach entwickelt, formt und strukturiert sich das Gehirn in Abhängigkeit von sozialen Erfahrungen. Für diesen Untersuchungszusammenhang wegweisend verweist Welzer hier auf den Anteil der Emotionen, die handlungs- und entscheidungsrelevant seien: „Die entscheidenden Operationen bei der Bewertung von Erfahrungen und Zuweisung von Bedeutung sind Emotionen.“ Ohne sie gibt es keinen Grund sich für das eine oder andere zu entscheiden. Für die Gedächtnisfunktion, die den Hauptuntersuchungsgegenstand von Welzer darstellt, ist dieser Umstand grundlegend. Dabei zeigt sich zudem, dass für die Erinnerungs- und Vergangenheitsbildung noch nicht einmal nur eigene Erlebnisse herangezogen werden, sondern auch solche aus ganz anderen Quellen wie etwa Büchern, Filmen und Erzählungen.⁵¹⁹

Die in solcher Weise sich ausbildende, von Welzer als autobiographisches Gedächtnis bezeichnete Bewusstseinsleistung steht neben dem kulturellen Gedächtnis, das sich mit Bezug auf die Definition von Aleida und Jan Assmann durch Identitätskonkretheit und Rekonstruktivität einer Wir-Gruppe auszeichnet. In Archiven, Bildern (Geformtheit) und Handlungsmustern (Organisiertheit) wird letzteres tradiert und entsprechend den jeweiligen gegenwärtigen Interessen verwendet. Es zeichnet sich durch seine Verbindlichkeit aus und wird von spezialisierten „Erinnerungsexperten“ bewahrt. Einheit und Eigenart einer

⁵¹⁷ Singer 2003 [2000], 24–34, hier 32–34. Abdruck des Interviews von Inge Hoefler und Christoph Pöppe mit Wolf Singer, *Das Ende des freien Willens*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.08.2000, vgl. Hoefler/Pöppe 2000.

⁵¹⁸ Welzer 2005, 9.

⁵¹⁹ Ebd., 11–12, hier 11.

kulturellen Gemeinschaft stützt sich auf sie.⁵²⁰ Geformt und organisiert wurden die von den Nationalsozialisten vertretenen Werte durch die Instrumentalisierung tradierter, jedoch gerade nicht – und das lässt aufmerken – eindeutig deutscher Geschichte und Tradition zuortbarer Elemente. So beziehen sich die Nationalsozialisten auf „Stoffe“ aus der Antike (Architekturelemente), oder auf mythische Stoffe aus der Völkerwanderungszeit, die im Mittelalter sowohl im deutschen als auch skandinavischen Raum weit verbreitet waren (Nibelungensage). Dieses Verfahren, sich vielfältiger, nicht unbedingt eigener, sondern angeeigneter Erlebnisse und Wissenspotentiale zu bedienen, entspricht insofern eher dem, wie es Welzer vertiefend herausarbeitete, autobiographischen Gedächtnis. So kann das Abstimmen dessen, was eine Gruppe für ihre eigene Vergangenheit im Wechselspiel mit der Wir-Gruppe hält und welche Bedeutung sie dieser beilegt, als kommunikatives Gedächtnis gewertet werden, das, wie es hier bestätigt werden kann, beide Gedächtnisformen, das kulturelle und das autobiographische, gleichermaßen auszeichnet.⁵²¹

Mit Bezug auf das kommunikative Gedächtnis stellt Welzer in seiner Analyse der messbaren dezentralen Hirnprozesse daher zunächst heraus, dass das Gehirn durch interne und externe Einflüsse bedingt eine komplexe und eben konstruktive Arbeit leistet, die die Erinnerung anwendungsbezogen modelliert.⁵²² Die Untersuchungen erlauben es, zwischen fünf, jedoch nicht hierarchisierbaren Gedächtnisleistungen zu unterscheiden, einem sogenannten *episodischen Gedächtnis* (eigene lebensgeschichtlich relevante Ereignisse), einem *semantischen Gedächtnis* (Weltwissen oder Wissenssystem), einem *perzeptuellen Gedächtnis* (Wiedererkennen von Reizen), einem *prozeduralen Gedächtnis* (unbewusstes, nicht-kommunizierbares, routiniertes, alltagsspezifisches Wissen, z.B. Auto fahren) und dem *priming* (unbewusste Reizverarbeitung, die Erinnerungsspuren hinterlassen, z.B. Coca-Cola-Werbung in Filmen).⁵²³ Im Gegensatz zu früheren Forschungsergebnissen seien es jedoch gerade die unbewussten,

⁵²⁰ Ebd., 13–15, hier 14. Vgl. ergänzend den grundlegenden Text dazu von Assmann 1988, Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis, hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M., 9–19, hier insb. 12–16: „Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.“ (15)

⁵²¹ Welzer 2005, 15, und nochmals zusammenfassend und abschließend 235–237. Demnach ist das kulturelle Gedächtnis „in gewisser Weise ein geronnener Aggregatzustand des kommunikativen Gedächtnisses, dessen zentrale Eigenschaft in der Flüssigkeit besteht.“ (235)

⁵²² Ebd., 19–45, hier 21.

⁵²³ Ebd., 24–25.

III Pathos und Logos

impliziten, vorsymbolischen Gedächtnisleistungen (prozedurale und priming), die, wie an zahlreichen Beispielen deutlich wird, ergänzend zur genetischer Determinierung von so genannten „unbedingten Reflexen“ (Saug-, Greif-, Atemreflexe, etc.) von klein auf erlernt werden und zugleich prägend für die Weltwahrnehmung sind und von daher wesentlich für die Bestimmung des kommunikativen Gedächtnisses werden.⁵²⁴ Was Erlerntes in diesem unbewussten beziehungsweise unbewusst gewordenen Sinn ist, wird unter Verweis auf die konkreten neuronalen Prozesse von „etablierten neuronalen Verhaltensmustern“ (Engrammen) aufgezeigt. Den Kombinationsmöglichkeiten solcher Muster liegen bis zu einhundert Billionen Synapsen (Kontaktstellen der Neuronen) zu Grunde, die durch die je spezifische synaptische Verbindung, der elektronischen und biochemischen Reaktion gewährleistet wird.⁵²⁵ Erinnerungsarbeit zeichne sich schließlich durch subtile Interaktionen verschiedener Prozesse aus, in denen Erinnerungsspuren an Ereignisse genauso wirksam sind wie das Wiedererwecken von Emotionen, affektive Kongruenzen und die sozialen Umstände der Situationen, in denen über Vergangenes berichtet wird. Zusammenfassend heißt es dazu: „Individuelle und kollektive Vergangenheit werden [...] in sozialer Kommunikation beständig neu gebildet.“⁵²⁶ Prägend und strukturierend für das Gehirn (die Erinnerung) sind demnach andere Menschen und die Bewältigung von Anforderungen, die das Zusammensein erfordert.⁵²⁷

Mit Nachdruck verweist Welzer in diesem Zusammenhang und für diese Untersuchung wesentlich auf die Bedeutung der Emotionen, die er nicht nur als grundlegend für das kommunikative Gedächtnis ansieht, sondern auch für Entscheidungen, Bewertungen und schließlich darauf aufbauende Handlungen, das heißt für die Bewusstseinsbildung:

Wenn Emotionen den Status haben, die Bedeutung von Ereignissen zu bewerten, heißt das, daß unsere Einschätzungen von Situationen, in denen wir uns befinden, und die Abschätzungen der Handlungsfolgen, die daraus resultieren, keineswegs rein kognitive Vorgänge sind, sondern daß sie immer auch einen emotionalen Index haben.⁵²⁸

Die Abhängigkeit der Vernunft von Emotionen ist nach Welzer im Anschluss an die Forschungen des Neurowissenschaftlers Antonio Damasio sehr weit-

⁵²⁴ Ebd., 29, beziehungsweise insb. 46–69.

⁵²⁵ Ebd., 51 ff.

⁵²⁶ Ebd., 40 ff., hier 44.

⁵²⁷ Ebd., 69.

⁵²⁸ Ebd., 135 vgl. ferner 145–151.

reichend, wie dieser an Beobachtungen an Patienten deutlich macht. Wenn der Betroffenen keine Emotionen hat, scheint ihm „ein Kriterium („somatischer Marker“, M.S.) zu fehlen, das ihm im Universum der guten Gründe, die für diese oder jene Entscheidung sprechen, irgendwo einen Halt finden ließe.“⁵²⁹ Die „unendlichen Möglichkeiten“ an Lösungen haben dazu geführt, dass Emotionen in Form von so genannten „somatischen Markern“ (Alarm- oder Startsignal) unsere Aufmerksamkeit lenken. So sind es körperliche (somatische) Indizes, über die die möglichen positiven oder negativen Handlungsfolgen abgeschätzt werden. Zu Grunde liegt dieser Hypothese, dass Reize mit somatischen Zuständen beziehungsweise emotionalen Engrammen verknüpft werden. Diese Prägung zeichnet nicht nur autonome, reflexhaft ablaufende Reaktionsmuster aus (die direkt über die Amygdala gesteuert werden), sondern auch solche die, wie die neurologischen Forschungen offenlegen, zunächst über höhere Hirnprozesse (den sensorischen Kortex) ausgewertet und betrachtet werden⁵³⁰; auch diese bewussten emotionalen Empfindungen haben immer einen körperlichen Bezug und werden als somatische Marker gespeichert. Die Schlussfolgerungen daraus sind schwerwiegend, lassen sie doch auch Emotionen als Produkte sozialer Prozesse erkennbar werden: „In diesem Sinn werden somatische Marker (Empfindungen, M.S.) in einem gewissen Grad durch Erfahrung erworben.“⁵³¹ Dieser Zusammenhang lässt den Schluss zu, den bereits William James herausstellte: Emotionen sind genau genommen ein sekundäres Phänomen; ihnen voraus geht jeweils ein Reiz und eine (körperliche) Reaktion auf diesen. So kann etwa die Furcht (Emotion) als eine Reaktion auf das Weglaufen (Reaktion) vor einem Bären (Reiz) angesehen werden.⁵³² Dass es möglich ist sowohl die Emotionen als auch die somatischen Marker und damit die Reize darüber hinaus mit Hilfe des erweiterten Bewusstseins zu betrachten, erlaubt es uns schließlich – aus dieser Erfahrung heraus – schnell, handlungsrelevante Entscheidungen zu treffen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass für diese Grundannahme Welzers gerade solche Reize, die aus der Kommunikation mit anderen aufgenommen und als somatischer Marker und schließlich emotionaler Wert abgespeichert und insofern entscheidungs- beziehungsweise handlungsrelevant werden, als wesentlich für die Ausbildung des autobiographischen Gedächtnisses betrachtet werden. So sind die Auslöser der sekundären „gelernten“ (M.S.) Emotionen zumeist sozialer Natur und entsprechend in ihrem Ausdruck sozial und kulturell variabel (was sich etwa im Gefühl der Unsicherheit, der Dissonanz oder

⁵²⁹ Ebd., 137.

⁵³⁰ Zur Auswertung von primären und sekundären Reaktionsweisen auf Reize im Gehirn vgl. ebd., 130–134.

⁵³¹ Ebd., 134ff., hier 140.

⁵³² Ebd., 126.

III Pathos und Logos

Zufriedenheit äußert) und die davon angeregte Handlung von der eigenen kulturellen Prägung abhängig. Welzer schlussfolgert daraus:

Erst die Interaktion von überwachtem Körperzustand und erfahrungsbasierter Reaktionsbildung auf Reize erzeugt die Möglichkeit für die Entwicklung eines autobiographischen Selbst – ein Ich mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, da auf der Basis eines phisopsychischen Kern-Bewußtseins handelt, das ihm beständig übermittelt, was ihm guttut.⁵³³

Hierauf baut schließlich die Erweiterung der Grundannahme Welzers auf. Demnach beruhen die „somatischen Marke“ gleichermaßen auf kulturellen, historischen und sozialen Indizes, so genannten „sozialen Markern“. Ein wesentlicher Teil des Handelns des Menschen erfolgt insofern nicht reflexiv, sondern intuitiv „auf der Basis von in uns und zwischen uns ablaufenden komplexen Prozessen, die unser waches Bewußtsein nicht weiter behelligen.“ Es beruht, wie an zahlreichen Beispielen deutlich wird, auf einem Montageprinzip, wonach Erinnerungen sich nicht ausdrücklich auf schulisches oder medial vermitteltes Wissen zurückführen lassen, sondern ununterscheidbar fließen Erinnerungen an Erinnerungen, Erinnerungen an Selbsterlebtes, Erinnerungen an Gesehenes und Mitgeteiltes ununterscheidbar zusammen und beziehen sich dabei immer wieder neu auf eine Kernvorstellung (traditionelle Ideen und Urteile) beziehungsweise auf eine „moralische Wesensart“.⁵³⁴ Welzer hält dazu im Rahmen seiner Fallbetrachtungen fest:

Eine Eigenschaft des individuellen Gedächtnisses wäre vor diesem Hintergrund, daß jede Vergangenheit, die in den generationellen Kommunikationszusammenhang der eigenen Familie hineinragt, von „sozialen Markern“ indexiert ist – das heißt, neben dem Schulwissen und den Informationen aus den Medien existiert ein Bild von Vergangenheit, das aus der direkten, persönlichen Kommunikation resultiert, und dieses Bild ist vor dem Hintergrund seiner sozialen Entstehungsgeschichte ein emotionales Bild, nicht Wissen, sondern Gewißheit.⁵³⁵

Entscheidungen und Handlungen sind demnach durch somatische und „im gleichen Sinn [...] durch soziale Marker“ bestimmt. Diese doppelte Prägung

⁵³³ Ebd., 143–144, hier 144.

⁵³⁴ Ebd., 207.

⁵³⁵ Ebd., 152–206, hier 171–172.

ermöglicht es in kommunikativen Situationen, einerseits vorausblickend Sinn aufzubauen und andererseits rückblickend eine sinnhafte Ordnung herzustellen. So bewegt sich der soziale Verfestigungsprozess von Vergangenheit in drei Zeitgestalten: „in der Vergangenheit, über die erzählt wird, in der Gegenwart, in der die Wir-Gruppe ihre Vergangenheit begeht, und in der Zukunft, auf die die Kohärenz der Gruppe gerichtet ist.“⁵³⁶ Demnach sind es sowohl eine relative individuelle Autonomie und Selbstbewusstheit als auch eine ausgeprägte Sozialisierungs- und Körperabhängigkeit (soziale und somatische Marker), die unsere Existenz bestimmen. Das autobiographische Gedächtnis übernimmt dabei die Aufgabe, diesen Zusammenhang zu synthetisieren und eine Kontinuität zwischen beiden Seiten herzustellen, die nicht bewusst erfolgt, sodass „wir uns beständig eines scheinbar gleichbleibenden Ich – über alle Zeiten, über alle Situationen hinweg – versichern können.“⁵³⁷

Indirekt setzen an dieser Stelle die Fragen des Historikers Jörn Rüsen an, der bereits spätere Forschungsfragen vorweg nehmend in einem Aufsatz Was heißt Sinn: Sinn der Geschichte? von 1997 sich auf diejenige Forschungsrichtung bezieht, dem der Ansatz Welzers entspringt, der narrativistischen beziehungsweise derjenigen zum kulturellen Gedächtnis, wie ihn Jan Assmann prägte.⁵³⁸ Rüsens Kritik richtet sich gegen die Sinnqualität, die dem historischen Denken im Modus der Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses zugeschrieben wird. Dieser zeichnet sich durch Orientierungslosigkeit (Fiktionalität) und Zweckgebundenheit aus. Sinn auf der Basis von kultureller Differenz und Vielfalt anzunehmen, erlaubt dieser Ansatz nicht. Orientierung gewinnt der Erinnernde nach diesem Konzept so Rüsen „nur“ post festum, aus dessen kreativem sprachlichem – hier kommunikativem – Vermögen. Richtungsbestimmungen, „um zu wissen, wer wir sind“ können daraus, so Rüsen, nicht gewonnen werden. Darüber hinaus würde die stark interessengebundene kulturelle Orientierung der Erfahrung der Vergangenheit für die Gegenwart zersetzend und destruktiv wirken und die Glaubwürdigkeit einschränken. Mit Blick auf die Ausführungen Welzers knüpfen Rüsens Kritikpunkte schon in dieser frühen Schrift indirekt an die „sozialen

⁵³⁶ Ebd., 222–237, insb. 230 und 333.

⁵³⁷ Ebd., 222–223.

⁵³⁸ Rüsen 1997, Vgl. ergänzend hierzu die aufschlussreiche Rezension von Wolfgang Müller-Funk 1999 zu den Fragestellungen und Themen der Kulturwissenschaften über Erinnerung, Identität und historisches Bewusstsein wie sie auf Tagungen des *Bielefelder Zentrums für interdisziplinäre Forschungen* diskutiert und in vier Bänden/Anthologien in Frankfurt a. M. herausgegeben wurden: Bd. 1, Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein, hg. v. J. Straub, 1998; Bd. 2, Psychologische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein, hg. v. J. Straub und J. Rüsen, 1998; Bd. 3, Identitäten, hg. v. A. Assmann und H. Friese, 1999; Bd. 4, Die Vielfalt der Kulturen, hg. v. J. Rüsen, M. Gottlob und A. Mittag, 1998, in: Müller-Funk 1999, in: Die Invasion des Selbst. Wie das Erzählen in die Geschichte kommt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28.02.1999.

III Pathos und Logos

Marker“ an, die nach Welzer aus der sozialen und kulturellen Orientierung an der Gemeinschaft gebildet werden. Gerade die implizite Wirkungsweise der Marker, wie es Welzer verdeutlicht, lassen diese Schlussfolgerungen tatsächlich zu. Im Abgleich und dem Festhalten an den von der Gemeinschaft gebildeten „moralischen Werten“ für die die Marker stehen, liegt eine Orientierungsrichtung, die einen ausschließlichen und damit sehr von Interessen bestimmten Charakter hat. Ein tieferer Sinn von Sein, außer sozial-kultureller Bindung, lässt sich daraus nicht ableiten. Die teleologisch argumentierende These Huntingtons etwa zum „Clash of Civilizations“, dem Kampf der Kulturen, lässt sich vor diesem Hintergrund so verstehen.⁵³⁹ Dem entgegen eröffnen jedoch die weiteren Ausführungen von Welzer zur sekundären Reizverarbeitung, die bewusst erfolgt, ein Verarbeiten und Bewerten der somatischen und sozialen Marker erlaubt und eine Neusetzung ermöglicht, einen Weg, der ein Infragestellen impliziter Orientierung erlaubt. In der Syntheseleistung beziehungsweise in einer bewussten Praxis kultureller Sinngenerierung, wie sie Rösen als zentrale Fähigkeit beschreibt, treffen sich beide Ansätze: „(Höherer, M.S.) Sinn liegt noch jenseits der Unterscheidung von Faktizität und Fiktionalität: er ist eine vorgängige Synthese von beidem.“⁵⁴⁰ Die Auswertung narrativ erzählter Geschichte (etwa im Comic) erweist sich dann als sinnvoll, so Rösen, wenn diese „erinnernd als bedeutungsvoll für die Orientierungszwecke der Lebenspraxis gegenwärtig gehalten wird.“ Ausschlaggebend sind dafür die Differenz der Zeitqualitäten, die sowohl inhaltlich (Vergangenheit und Jetzt-Zeit; kognitiv), formal (explanatorische Kraft; ästhetisch) als auch funktional (Betroffenheit; politisch) zum Ausdruck kommen müssen.⁵⁴¹ Methodische Quellenkritik und Toleranz gegenüber kultureller Differenz sowie politische Machtkämpfe der Gegenwart sind Teil dieses erweiterten Ansatzes für historische Sinnbildung. Gefahren (Widersinn beziehungsweise negativer Sinn) und Chancen (Sinn) werden dabei von Rösen als Potentiale von Lebenspraxis deutlich, sodass das historische (letztlich religiös fundierte) Urvertrauen in die Sinnträchtigkeit von Kontingenz einer zugleich skeptischen und hoffenden Aufmerksamkeit weicht: „in der Sinn auf neue Weise an die Kontingenz zeitlicher Entwicklungen gebunden ist, wenn die Erfahrung der Zeit gedeutet und die Lebenspraxis mit Hilfe der deutend gewonnenen Einsicht in die Zeitlichkeit des menschlichen Daseins orientiert wird.“⁵⁴²

⁵³⁹ Vgl. Huntington 1996, Samuel Huntington, Der Kampf der Kulturen, The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert, Wien.

⁵⁴⁰ Rösen 1997, 29 und 37–39, insb. 38.

⁵⁴¹ Ebd., 30–37, 30 und 39.

⁵⁴² Ebd., 42, Vgl. hieran anknüpfend den jüngsten Sammelband des Autors: Rösen 2006, Jörn Rösen, Kultur macht Sinn. Orientierung zwischen Gestern und Morgen, Köln und die

Bereits Rösen macht mit seinen weiteren Untersuchungen zur ästhetischen Konstitution historischen Sinns deutlich, dass dieser Brückenschlag zwischen den Zeiten, in denen sich Sinn konstituiert, nicht auf der Faktizität („Überreste“) beruhen kann, da dieser „außer sich“ liegt und keinen Bezug zur Gegenwart herzustellen vermag.⁵⁴³ Die Ordnungsstiftung und damit Sinnbildung muss, so Rösen, durch das Werk selbst geleistet werden. Eine negative Ordnung wie etwa in Anselm Kiefers *Ordnung der Engel* (1983/84) kann dann entgegen dem Titel Sinn vermitteln: negativen.⁵⁴⁴

Die Untersuchungen zu Anselm Kiefers *Deutschlandbildern* zielten darauf, diesen Sinn herauszuarbeiten. Bereits auf inhaltlicher Ebene, den historischen Sinn betreffend, zeigte sich, dass eine Brücke zu den historischen Ereignissen in der Geschichte, konkret zur Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten, besteht. Doch es sind nicht die konkreten historischen Ereignisse, die Kiefer aufgreift, sondern, wie sich zeigte, die von ihnen vermittelten Wertvorstellungen. Diese werden beziehungsweise sind schon immer, so lässt sich nun präzisieren, an Bestände des kulturellen Gedächtnisses angeschlossen, wie es Assmann definierte. Und es sind schließlich diese Werte und nicht die Kulturgüter, die, wie die Untersuchung verdeutlichte, beliebig instrumentalisiert werden können, die von Kiefer transformiert beziehungsweise infrage gestellt werden. Inszenierte, ritualisierte, auf Dauer angelegte, mit Assmann, sich auskristallisierende beziehungsweise objektivierende Elemente einer Kultur in Form von Texten, Bildern, Riten, Bauwerken, Denkmälern, Städten oder gar Landschaften und die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Werte, hier die der Nationalsozialisten, werden insofern von Kiefer aufgegriffen und im Sinne Welzers in eine neue Ordnung gestellt. So sind es zentrale Wert- beziehungsweise Wahnvorstellungen des ‚Dritten Reichs‘, die von Kiefer mit seiner Kunst hinterfragt werden. Kiefer thematisiert nationalsozialistische Forderungen nach bedingungsloser Treue und Unterordnung unter den Führer und die „Sache“ (Ideologie), Mythenstilisierung und -verehrung, Selbstherrlichkeit und deutschen Größenwahn, rassistisch geprägte Bewertungen von Liebe, Leid und Tod sowie den Herrschaftsanspruch, indem er die von den Nationalsozialisten objektivierten „Kulturgüter“ so ins Bild setzt, dass sie schließlich als grotesk, absurd-märchenhaft und morbide bewertet werden können. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, wie schon eingangs herausgestellt, dass bereits der von den Nationalsozialisten gebildete äußerlich wahrnehmbare Güter-Kanon (Riten, Gebäude, Texte, etc.) keiner

Rezension dazu von Graf 2006, Rüdiger Graf, in H-Soz-Kult, 14.07.2006: <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-7541> (17.12.2017).

⁵⁴³ Rösen 2001 [1994], Jörn Rösen, Über die Sichtbarkeit der Geschichte, in: ders., Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln, 107–129, 113.

⁵⁴⁴ Ebd., 117–129, insb. 123.

III Pathos und Logos

stringenten Auswahl folgt, sondern, wie es Welzer als typisch für das autobiographische Gedächtnis herausstellt, sich, entsprechend dem inneren Werte-Kanon, unterschiedlicher Quellen aus verschiedenen Zeiten, Orten und Zusammenhängen bedient. Und es ist vordergründig jener Güter-Kanon, der von Kiefer aufgegriffen und mit neuen Elementen aus wiederum anderen Zusammenhängen kombiniert wird, wie etwa neuen Orten (Meer, Dachboden, Wald) und konkreten Materialien (Stroh, Blei, Ruß, usw.) mit je eigenen Konnotationen. So knüpft das Meer etwa an Natur, aber auch, in Verbindung mit anderen Motiven der Serie, an Urlaubserfahrungen an, der Dachboden an den eigenen Hausstand, der Wald an den Lebensraum, während die Materialien in ihrer Konkretheit, wie bereits herausgearbeitet, vor allem Assoziationen an ihre ursprünglichen Verwendungs- und Erlebniszusammenhänge aufrufen. Selbst die je neuen Schreibweisen von Not(h)ung, Margaret(h)e oder T(h)usnelda verwandeln das Bestehende. Mittels der transformierten Kulturgüter entstehen so neue Bilder, gespeist von eigenen sozial-kulturell gebildeten und auf vielfältige Weise historisch überlieferten Elementen, die in ihrer Kombination neue Werte-Ordnungen bilden, die im Gegensatz zu den ursprünglich angedeuteten stehen und diese, wie aus der Zusammenstellung deutlich wird, verzerren beziehungsweise der Lächerlich-beziehungsweise der Fragwürdigkeit preisgeben: ein von den Römern adaptierter, deutsch-nationaler Hitlergruß eines vom Meer umspülten vermeintlichen Anhängers (*Besetzungen*); in Kinderschrift hinterlassene, von Hitler verehrte Wagner-Opern-Zitate in leeren Dachböden (*Notung*); Schemen, nur Namen von vermeintlichen, historischen und mythischen „Deutschlandhelden“ in dunklen Wäldern (*Varus*); ein den Holocaust in seiner Absurdität aufzeigender Hinweis auf das Celan-Gedicht *Todesfuge*, eingewebt in loderndes Stroh (*Margarethe*) und schließlich eine vom Verfall gezeichnete, ehemalige nationalsozialistische Herrschaftsarchitektur, die Tribünenanlage auf dem Parteitagsgelände der Nationalsozialisten, dem Zeppelinfeld in Nürnberg, gespenstisch in der Nacht aufleuchtend (*Die Treppe*).

Mit diesen neu geordneten Bildmotiven und, wie bereits herausgearbeitet, der spezifischen ästhetischen Erscheinungsweise der *Deutschlandbilder*, deren Bildlogik, die, wie die Analysen zeigen, den Betrachter beziehungsweise dessen Affektion in spezifischer Weise „bewegt“ und schließlich vor dem Hintergrund der je eigenen Kultur dessen Empfindungen anspricht, erschließt Anselm Kiefer dem Betrachter neue Interpretationsmöglichkeiten. Ebenso wie die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Bildmotive gezielt neue Anschlussmöglichkeiten eröffnen, wirkt die spezifische Formung und Ausrichtung der bildnerischen Mittel, wie über die Auseinandersetzung mit Cassirer herausgearbeitet, für den Betrachter Richtung und Impuls gebend und damit Ordnung und Sinn setzend.

Mit Welzer werden damit hier, spezifische „somatische und soziale Marker“ angesprochen. Demnach sind es insbesondere die charakteristische, inszenatorische Wirkungsmacht (somatische Marker) einerseits und der spezifische Wertekanon (soziale Marker) andererseits, die von den Nationalsozialisten propagiert wurden, die hier auf eindruckliche Weise aufgerufen, transformiert und damit neu gesetzt werden. Da das Aufrufen der in und mit der Geschichte geprägten Marker unbewusst erfolgt, lässt sich das „unangenehme“ Gefühl Einzelner in der von Abscheu und Schuld geprägten Gemeinschaft im Nachkriegsdeutschland erklären. Die Neubewertungen, die diese Prägungen mit den Bildentwürfen Kiefers zugleich erfahren, werden, so lässt sich annehmen, durch das zunächst „laute“ Wecken der für diesen Personenkreis noch sehr lebendig vorliegenden Engramme weniger wahrgenommen. So werden mit ihnen zunächst düstere Erinnerungen wachgerufen. Erinnerungen, die so von manchen vermutlich nicht mehr erinnert werden wollen. Dem entgegen eröffnet die Teilhabe und die Neubewertung der Erinnerung durch Kiefer jedoch selbst die Möglichkeit, die „Marker“ zu überdenken und damit neu zu setzen beziehungsweise die alten „zu vergessen“. Vergessen beginnt, so lässt sich schlussfolgern, eigentlich erst dann, wenn neue Strukturen geschaffen werden, die die alten ablösen: Denn, keine Vergegenwärtigungssituation

[...] ist wie eine vorangegangene: Inzwischen ist Zeit vergangen, vielleicht ist jemand in der Zwischenzeit verstorben, vielleicht ist jemand dazugekommen, vielleicht sind aus gesellschaftlich dominanten Vergangenheitsdiskursen neue Aspekte in die Vergegenwärtigungssituation eingewandert – in jedem Fall gehen alle Beteiligten von einer anderen Stelle aus in das gemeinsame Gespräch.⁵⁴⁵

Und genau das leisten die *Deutschlandbilder* für die Verarbeitung der Vergangenheit. Sie schaffen eine Gesprächs- beziehungsweise Wahrnehmungssituation, in der neue Aspekte – insbesondere diejenigen des Künstlers selbst, aber auch diejenigen, die jeder Einzelne in diesem Moment einbringt – es ermöglichen, die Erinnerung und damit die Geschichte neu zu schreiben. Jedoch nicht eine Geschichte, die auf Fakten und Ereignissen beruht, sondern eine, die auf kulturellen Werten aufbaut. Denn mit Welzer sind es die über die somatischen (emotionalen) und sozialen Prozesse ursprünglich gesetzten Marker („moralischen Werte“), die im Gehirn abgespeichert und, so lässt sich nun anschließen, hier eine Transformation erfahren; aber nur, wenn diese auch ins Gespräch

⁵⁴⁵ Welzer 2005, 233–234.

III Pathos und Logos

kommen beziehungsweise wahrgenommen werden. Und um diese und nicht um Fakten und Ereignisse im Einzelnen, sondern um diese affektiv-affirmativ besetzten und zugleich sozialen und kulturellen Werte, die von Kiefer diskutiert werden, geht es wirklich. So sind es die mit ihnen in Verbindung stehenden, unausgesprochenen Empfindungen und „Kernvorstellungen“, die von der Empfindungsseite als wichtig bewerteten moralischen, kulturellen Werte, die die Nationalsozialisten mit den für ihre Zwecke instrumentalisierten Kulturgütern prägten, die hier zur Diskussion gestellt werden. So vermag die Auseinandersetzung mit den Bildern, mit deren Wirkmacht und deren inhaltlichen Horizonten, wie sich zeigt, die Frage nach der Kultur und dem Begriff von Kultur im 'Dritten Reich' und nach 1945 und der Verantwortung des Einzelnen im kulturellen Formungsprozess neu zu stellen. Handlungsrelevante Entscheidungen, die als ein Teil dieses Prozesses anzusehen sind, erfolgen zum großen Teil unbewusst. Sie sind abhängig von den zuvor durch eigene, aber auch adaptierte fremde Erfahrungen geprägten Empfindungen und sozialen Strukturen (Reaktionsmustern im Gehirn), die wir in kommunikativen Prozessen entwickelt haben, sei es als Opfer, Täter oder Augenzeuge, im Gespräch mit Zeitzeugen oder medial über Bücher, Filme, Berichte vermittelte. Mit den *Deutschlandbildern* wird erneut eine solche kommunikative Situation geschaffen, die an diese je individuellen, sozial und kulturell geformten und geprägten Situationen anknüpft.

Wesentlich wird in diesem Zusammenhang jedoch, dass wir die Möglichkeit haben, diese selbst zu betrachten und aus ihnen zu lernen, wie hier die Analysen der Wahrnehmungsprozesse offenlegen. Sie bilden die Grundlage für eine Diskussion von Wertvorstellungen. Insofern eröffnet gerade die kontroverse Diskussion um die *Deutschlandbilder*, die Erfahrungen von Faszination und Schrecken beziehungsweise Irritation, deren dialogische Verfasstheit herauszustellen beziehungsweise deren Funktionsweise als *Orte kultureller Wertebildungen* zu bestimmen.

So zeigt die Fähigkeit zu lernen beziehungsweise sich zu erinnern, einen Weg auf, nicht nur den „Wahnsinn zu verstehen“, wie Kiefer es sich wünscht, sondern auch, sich ihm zu stellen und aktiv an einer Neuordnung zu arbeiten, die jeden Moment, in der Begegnung mit den Bildern stattfindet, möglich ist. Ein Hoffnungsschimmer für alle, die an einer Überwindung zweifelten, aber auch eine Aufgabe, die bewusst angegangen werden muss. Anselm Kiefer, so lässt sich hier zusammenfassen, hat dazu mit seinen *Deutschlandbildern* aktiv einen Beitrag geleistet.