



Faszination – Schrecken

Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung
anhand Anselm Kiefers *Deutschlandbilder*

Martina Sauer

Faszination | Schrecken

Martina Sauer

Faszination | Schrecken

Zur Handlungsrelevanz
ästhetischer Erfahrung anhand
Anselm Kiefers *Deutschlandbilder*

Über die Autorin

Dr. Martina Sauer studierte in Heidelberg, München, Paris und Basel. Die Beschäftigung mit bild-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen bestimmt ihren akademischen und beruflichen Werdegang. Sie ist Beirätin der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft und der Deutschen Gesellschaft für Semiotik; darüber hinaus veranstaltet sie zahlreiche Themenführungen und Seminare in Kunst und Philosophie.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

2. Auflage

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-344-0

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.344.471>

Text © 2018, Martina Sauer

Umschlagillustration: Anselm Kiefer, o.T., 1969, (aus der Reihe Besetzungen: am Meer). Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: Interfunktionen 12/1975, Köln

ISBN 978-3-946653-85-1 (Softcover)

ISBN 978-3-946653-84-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-946653-83-7 (PDF)

Rüdiger, Fay und Jil

2015 im Rahmen des Hans-und-Lea-Grundpreises der Rosa-Luxemburg-Stiftung
ausgezeichnete Schrift

Vorwort zur zweiten Auflage 2018

Mit der vorliegenden, 2012 in erster Auflage erschienenen Schrift konkretisiere ich einen Gedanken, der mich seit Beginn meiner Forschungen leitete. Bereits für die Magisterarbeit (bisher unveröffentlicht), dann in der Doktorarbeit (Sauer 2014a [1999/2000]) war er grundlegend. In diesem Buch bildet er schließlich die Voraussetzung für die Konzeption einer eigenständigen *Bild-, Kunst- und Kulturtheorie*. Dieser Gedanke beruht darauf, dass für die Urteilsbildung neben dem sprachlichen und begrifflichen Vermögen des Menschen dessen Sinne wesentlich sind.

Dass als Verbindungsglied zwischen beiden das Empfindungsvermögen eine zentrale Rolle übernimmt, betonte bereits Kant. Wie sehr diese Annahme nicht nur für die Begegnung mit der Welt, sondern auch für das Wahrnehmen von Bildern gilt, lege ich mit der Schrift dar. Wobei der angenommene Einfluss des Empfindungsvermögens auf die Urteilsbildung im Gegensatz zu Kant von mir als sehr viel weitreichender angenommen wird. Meinem Ansatz zufolge wird über die Empfindungen weniger, wie es noch Kant nahelegt, eine Übereinstimmung mit höheren transzendentalen Ideen angeregt (das empfundene Schöne als das sittliche Gute), sondern es werden konkret Entscheidungen und damit das eigene Tun im Alltag beeinflusst. Damit unterstelle ich im Umkehrschluss, dass dasjenige, was mir begegnet, für meine Vorstellungen und mein Tun entscheidend wird. Die Herausforderung, die Voraussetzungen, Konsequenzen und Schlussfolgerungen daraus mit Bezug auf Bilder aufzuarbeiten, stellt sich die Schrift.

Einen zentralen Anknüpfungspunkt für dieses Unternehmen bildete innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung für mich zunächst der Ansatz der sogenannten Formalen Ästhetik, da sie davon ausgeht, dass zwischen Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen eine Analogie besteht. Eine erste Erweiterung erfuhr diese Annahme in der Dissertation. Darin habe ich erstmals einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der von der formalen Struktur der Bilder (der Gestaltung) angeregten und der als dynamisch und lebendig empfundenen ästhetischen Erfahrung (der Wahrnehmung) hergestellt und für die Urteilsbildung als

Voraussetzung bestimmt. Bemerkenswerterweise war dieser Gedanke, wie sich zeigte, auch für die Begründer der sogenannten (philosophischen) Ikonologie wesentlich. So spricht Aby Warburg von „Pathosformeln“ und Ernst Cassirer parallel dazu von „lebendigen Formen“. Letztlich auf beiden Forschungstraditionen aufbauend – der Formalen Ästhetik bzw. Logik und der philosophischen Ikonologie bzw. Kulturanthropologie – entwerfe ich mit der hier vorliegenden Schrift einen dritten Weg. Nötig wurde dieser, da es mir über das von der bisherigen Forschung aufgezeigte Erkenntnispotential hinaus darauf ankam, zudem das *Handlungspotential* der als bedeutsam angenommen lebendigen Erfahrung von Bildern herauszuarbeiten. (Vgl. hierzu vertiefend Sauer 2014b, 2015b, 2016a, sowie in Bearbeitung/im Druck Sauer 2018b bis 2018e) Voraussetzung dafür ist, die Grundlage, wie wir Welt und wie wir Bilder wahrnehmen, neu zu formulieren. Sie beruht darauf, dass wir letztlich – anthropologisch bedingt – schon immer alles was wir sehen, lebendig bewegt erleben. Auf ihr aufbauend wird erkennbar, dass wir auch Bilder nur dann als lebendig bewegt wahrnehmen können, wenn es uns möglich ist, unsere Empfindungen in dieses Medium zu übertragen, sodass sie entsprechend von anderen verstanden werden können. Diese Aufgabe übernehmen, so zeigt es die Analyse, die formal logisch organisierten gestalterischen Mittel. Über sie vermögen wir nicht nur unsere lebendige Sichtweise von etwas zu vermitteln (Erkenntnispotential), sondern die Adressaten auch „zu berühren“ beziehungsweise ihr Empfinden anzusprechen, sodass sie – je nachdem – ihre Haltung zu etwas verändern (Handlungspotential). Bildliche Verfahren entpuppen sich vor diesem Hintergrund im Kern, nach meinem heutigen Erkenntnisstand, als ein eigenständiges semiotisches System. (Sauer 2016b)

Der Nachweis dieser sowohl den Begriff des Bildes, den der Kunst beziehungsweise der Gestaltung im Allgemeinen als auch den der Kultur betreffenden These zu erbringen, wird von mir in der Schrift nicht nur über die Betrachtungen der theoretischen Forschungen dazu, sondern ergänzend exemplarisch durch die Analyse der *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers verfolgt. Letztere erlaubt weiterführend, das bereits in der Doktorarbeit vorgestellte methodische Verfahren im Hinblick auf die kulturtheoretischen Konsequenzen auszuweiten. Es neben Formaler Ästhetik (Erkenntnispotential) und Ikonologie (Geschichtswert) entsprechend als „dritte“ Methode (Handlungspotential) für Bildanalysen einzuführen, steht jedoch noch aus. (Vgl. hierzu Sauer 2015a-b sowie die Analysen zum Bewegtbild, Sauer 2016c und zur Nähe von Gestaltung/Design und Kunst, Sauer 2016b und 2018a [im Druck]) Der Aufweis des Handlungspotentials der *Deutschlandbilder* macht darüber hinaus eines überdeutlich und verweist damit auf eine Annahme, die auch der Künstler indirekt formuliert: auf das Moment

der Verantwortung, die die Gestaltenden aber auch die Wahrnehmenden haben, wenn sie urteilen und danach handeln. (Vgl. Sauer 2013, 2014c, 2015b)

Abschließend möchte ich noch einen besonderen Dank aussprechen, nicht nur für die Möglichkeit, diese Schrift in erster Auflage 2012 zunächst „nur“ als Online-Publikation zu veröffentlichen (<http://doi.org/10.11588/artdok.00001851>, zusätzlich mit print-on-demand-Funktion und mit bisher über 3500 Downloads), sondern sie nun darüber hinaus über eine zweite, überarbeitete Auflage ergänzend zur Online-Ausgabe auch als gedrucktes Buch herausgeben zu können. Dieser Dank gebührt den Verantwortlichen der Universitätsbibliothek Heidelberg, vor allem Dr. Maria Effinger. Mögen noch viele mehr dieses Angebot der UB annehmen, ihre Werke über *arthistoricum.net* nicht nur online und im Open Access, sondern ergänzend auch als gedrucktes Buch einem breiten, interessierten Fachpublikum leicht und dauerhaft zugänglich zu machen.

Martina Sauer, im Juli 2018

Übersicht neuer Literatur der Autorin zum Thema

- 2018a, Josef Albers, „So ist Kunst ... Erlebnis“, Weimar [im Druck]
- 2018b, Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft? Cassirers Beitrag zur Vermittlung der Relevanz der Kunst für das Leben, in: Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen: Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie [Deutsche Zeitschrift für Philosophie/Sonderbände], hg. v. Thiemo Breyer und Stefan Niklas, Berlin [im Druck]
- 2018c, Aby Warburg und die (Natur-)Wissenschaft. Affektpsychologische Fundierung von Kultur im Hamburger Kreis um Cassirer, Werner und Warburg und deren Nachwirkungen, in: Warburg und die Natur, hg. v. Claudia Zumbusch, Frank Fehrenbach, Hamburg [im Druck]
- 2018d, Encyclopedia: Formale Ästhetik, in: Glossar für Bildphilosophie, Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB) [in Bearbeitung]
- 2018e, Encyclopedia: Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft, in: Grundriss der Philosophie, Deutschland 1830-1870, hg. v. Gerald Hartung, Basel [in Bearbeitung]
- 2016a, Ikonologie und formale Ästhetik: eine neue Einheit. Ein Beitrag zur aktuellen Debatte in Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie im Anschluss an die (Bild-) Akt-Theorien Susanne K. Langers und John M. Krois, in: Sztuka i Filozofia [Art and Philosophy], Warschau, No 47, 12–29: ART-Dok: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5463/> (11.12.2017)
- 2016b, Das Bild als eigenständiges semiotisches System. Kunst- und kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Mechanismen, Prozessen und Praktiken der Bedeutungsgenerierung durch das bzw. im Medium Bild, in: Illustrierte Zeitschriften um 1900: Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung, hg. v. Natalia Igl und Julia Menzel, Bielefeld, 137–165, ART-Dok: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5308/> (11.12.2017)
- 2016c, Abstrakt – Affektiv – Multimodal. Zur Verarbeitung von Bewegtbildern im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois, in: Bildkörper. Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment, hg. v. Lars Christian Grabbe, Patrick Rupert-Kruse, Norbert M. Schmitz, Darmstadt, 46–71 und auf: ART-Dok: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5309/> (11.12.2017)
- 2015a, Bildkraft und Tatkraft: Zum Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Technik im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois, in: Techne – poiesis – aisthesis, in: Kongress-Akten, Deutsche Gesellschaft für Ästhetik, Bd. 3, hg. v. Birgit Recki, 1–25: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2015/02/Sauer_Bildkraft-und-Tatkraft.pdf?c=76f6f1&po=7&p1=-4&p2=-7 (11.12.2017)

Übersicht neuer Literatur der Autorin zum Thema

- 2015b, *Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien*, in: *Jenseits des Illustrativen, Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation*, hg. v. Niels Grüne, Claus Oberhauser, Göttingen, 39–60, und in: *ART-Dok*: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4293/> (11.12.2017)
- 2014a [1999/2000] *Genese der Abstraktion. Cézanne – van Gogh – Monet*, Diss. Basel 1998, 2. Aufl., Heidelberg, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2573/> (08.12.2017).
- 2014b, *Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois*, in: *IMAGE 20/7, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=303> und *ART-Dok*: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3196/> (11.12.2017)
- 2014c, *Kunst als ästhetische Strategie. Differenz von Hingabe und Distanz als Bruch und Voraussetzung für eine neue Form des Dialogs*, in: *An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie*, hg. v. Philipp Stoellger und Marco Gutjahr, Würzburg 2014, 115–130, und in: *ART-Dok*: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3309/> (11.12.2017).
- 2013, *Verantwortung – Vom Aufladen mit Bedeutung in Kunst und Sprache. Zu den Konsequenzen aus den kulturanthropologischen Ansätzen von Cassirer, Warburg und Böhme*, in: *Mitteilungen – zur Erneuerung evangelischer Predigtkultur [Kirche im Aufbruch, 5]*, hg. v. Kathrin Oxen und Dietrich Sagert, Leipzig, 15–33; und in: *ART-Dok*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2293/> (11.12.2017)

Vgl. ergänzend die Rezensionen der Autorin zum Thema, in: *ART-Dok*, Online-Publikationsplattform für Kunst- und Bildwissenschaften der UB Heidelberg.

Vorwort zur ersten Auflage

Die vorliegende Untersuchung entstand aus einer Reihe von Fragen, die die Wahrnehmung von Kunst und Gestaltung betreffen. Inwiefern spielt die Wahrnehmung eine Rolle dabei, wie und nach was wir Werke der Kunst und Gestaltung beurteilen? Die Nähe von Aisthesis/Wahrnehmung und Ästhetik/Schönheit klingt in dieser Verbindung bereits an. Es sind Technik, Thema/Funktion und der historisch-kulturelle Kontext, die im Zusammenhang mit der Künstlerpersönlichkeit/dem Gestalter zur Urteilsfindung immer wieder herangezogen werden. Relativiert wird die Kennerschaft, die sich in solch einem Urteil bekundet, durch Gefühlsäußerungen, die daneben zur Bewertung von Kunst und Gestaltung immer wieder aufblitzen. Wie lässt sich das erklären? Welche Bedeutung haben die zum Ausdruck gebrachten Gefühle bei der Urteilsbildung? Was löst sie aus? Sind diese je individuell verschieden, so dass es im Geschmack jedes Einzelnen liegt, was schön ist? Oder misst sich dieses Urteil an einem Ideal? Welchem? Lassen sich dafür womöglich Aspekte des allgemeinen Zeitgeschmacks und/oder anthropologischer Konstanten aufzeigen? Doch unabhängig davon, worauf das Gefühls- beziehungsweise Geschmacksurteil beruht, das im Zusammenhang mit Kunst und Gestaltung immer wieder gefällt wird, so scheint dieses über das mit ihm bekundete Wohl- oder Missfallen hinaus, keine weiterführende Handlungsrelevanz zu besitzen.

Dieser Auffassung entgegen Gefühle beziehungsweise wie es hier zu präzisieren gilt, Affektionen, wie sie Kunst und Gestaltung auslösen, als grundlegend für eine den Menschen unmittelbar betreffende Urteilsbildung anzusehen und insofern deren Relevanz für Auslegungsprozesse, aber auch unser Handeln und damit für kulturelle Wertebildungsprozesse herauszustellen, gilt die nachfolgende Untersuchung. Anlass dazu bot die Begegnung mit dem Frühwerk Anselm Kiefers, die im Anschluss an bereits vorausgegangene Untersuchungen zu Fragen veranlasste, auf denen die nachfolgende bild-, kunst- und kulturtheoretisch orientierte Auseinandersetzung aufbaut. Dass neben sprachlichen und begrifflichen Vermögen die Sinne des Menschen wesentlich sind, ist selbstverständlich. Dass als Verbindungsglied zwischen beiden, unserem Empfindungsvermögen beziehungsweise mit Kant, den Wirkungen der Empfindungen und damit den Gefühlen eine bedeutende Aufgabe zukommt, ist vor allem in jüngerer Zeit erneut Thema der Forschung.¹ Anschlussmöglichkeiten, aber auch Anlass zur Abgrenzung bildeten für mich in diesem Fragezusammenhang zuletzt die für ihre

¹ Vgl. zu Kant, ders. 1989a [1787], Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, (2. überarbeitete Aufl. v. 1781), Stuttgart, § 3a, 92, Anm. 22.

Untersuchungen zur Emotions- und Moraltheorie bedeutende Tübinger Philosophin Sabine Döring. So betont diese einerseits die Handlungsrelevanz „affektiver Repräsentationen“, das heißt von Emotionen, verneint diese andererseits jedoch im Zusammenhang von Kunst und Gestaltung.²

Für diese Untersuchung wegweisend hebt Döring 2002 in einem gemeinsamen Aufsatz mit ihrem amerikanischen Kollegen Peacocke darauf ab, dass wenn unsere Gefühle konkret auf etwas (außerhalb von uns) gerichtet sind, diese nicht nur als intentional, sondern zugleich repräsentational angesehen werden müssen. Das heißt, die Gefühle hängen unmittelbar mit dem zusammen, was die Gefühle auslöst: „Eine Emotion ist ein aktueller bewußter Zustand mit einem bestimmten Affekt und einer bestimmten Art von intentionalem, nämlich repräsentationalem Inhalt.“ Wenn dieser Zusammenhang sich als zutreffend erweist, wovon die Autoren ausgehen, dann „bilden Gefühle eine irreduzible Kategorie in der Erklärung und Rationalisierung von Handlungen. [...] Emotionen sind somit notwendig Bewertungen.“³

Im Zusammenhang mit Kunst vermag diese von Döring und Peacocke vortragene Annahme, die Urteilsbildung auf einen ganz neuen Boden zu stellen. Nicht etwa die von Kant aufgezeigten Gefühle von Lust oder Unlust erweisen sich dann für sie als wesentlich, da diese sich auf eine außerhalb der Kunst vorliegende Referenz (idealische Norm) beziehen⁴, sondern nur solche, die unmittelbar mit dem Werk selbst zusammenhängen. So ist das Gefühl intentional auf das Werk ausgerichtet und nur das Werk kann als repräsentationaler Inhalt des Gefühls angesehen werden. Wird dieser strengen Definition gefolgt, können Gefühle und zwar auch solche, die im Zusammenhang mit Kunst aufkommen, nicht als nachträgliche verstanden werden. Sie hängen ursächlich mit dem Werk zusammen. Wobei hierfür wohl kaum wiedererkennbare Inhalte verantwortlich gemacht werden können, da diese mit der Abstrakten Moderne eine unter-

² Vgl. Döring 2002, Sabine A. Döring, Die Moralität der Gefühle: Eine Art Einleitung, in: Döring/Mayer 2002, Die Macht der Gefühle, hg. v. Sabine A. Döring und Verena Mayer, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 4, Berlin, 15–35, sowie ergänzend das Vorwort der Herausgeberinnen, 7–13, in dem u.a. der Ansatz Dörings einleitend vorgestellt wird, hier 9. Vgl. in Abgrenzung dazu ihren Aufsatz zu Kunst und Gestaltung, Döring 2010, Ästhetischer Wert und emotionale Erfahrung, in: Kunst und Philosophie, Ästhetische Werte und Design, hg. v. Julian Nida Rümelin und Jakob Steinbrenner, Ostfildern 2010, 53–73, insbesondere 60 ff. Vgl. ergänzend dazu die Rezension von Dissel 2011, Julia-Constanze Dissel, in: Critica – Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie Band I/ 2011, 1–11, in: <http://www.critica-zpk.net/Julia-C.%20Dissel.pdf> (17.12.2017).

³ Vgl. hierzu einerseits die Ausführungen von Döring und Christopher Peacocke in dem Aufsatz: Döring/Peacocke 2002, Sabine A. Döring und Christopher Peacocke, Handlungen, Gründe und Emotionen, in: Döring/Mayer 2002, 81–103, hier insbesondere 92 und dazu ergänzend die zusammenfassende Einleitung von Döring, 15–35, hier insb. 34–35.

⁴ Kant 1991 [1790], Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Stuttgart, § 1 ff., hier 67–68.

geordnete Rolle spielen. Doch womit hängen dann unsere Gefühlsbewegungen in der Begegnung mit Kunst und Gestaltung zusammen? Und können auch diese Emotionen als Bewertungen von etwas verstanden werden und insofern handlungsrelevant sein? Oder schließt sich dies im Fall von Kunst tatsächlich aus, wie es Döring 2010 annimmt?

So stellt sich grundlegend die Frage, was im Werk eigentlich Gefühle auslöst. Was ist deren intentionaler beziehungsweise repräsentationaler Inhalt, der mit dem Gefühl zugleich zu einer Bewertung veranlasst, sodass, wie hier angenommen, zu einer Handlung motiviert werden kann? Tatsächlich: Kriterien wie schön, erhaben, bewundernswert, düster, cool, erschreckend, etc., wie es Döring bereits betont, können diesen Motivationsschub nicht erbringen. Welche dann? Die Frage nach dem Inhalt beziehungsweise nach dem Sinn von Kunst stellt sich von daher ganz neu und anders. Statt eines „l'art pour l'art“, wie es sich in der Nachfolge Kants herausbildete, steht dann die Frage ihrer Wirkkraft als handlungsrelevanter Faktor neu zur Disposition.

Diese Fragen und Perspektiven, die eine Neubewertung der Rezeption, der Gestaltung und des Inhalts von Werken der Kunst nach sich ziehen, ließen mir im Laufe meiner Studien zum Thema keine Ruhe. Dass mit der Kunst letztlich das affektive (die Gefühle betreffende) Vermögen des Betrachters angeregt wird und dieses Vermögen in einem engen Zusammenhang nicht nur mit dem sinnbildenden und damit kognitiven Vermögen des Menschen steht, sondern auch mit dem kommunikativen und damit kulturprägenden Vermögen, sind Schlussfolgerungen, die sich mir ansatzweise im Anschluss an die Formale Ästhetik, einem Forschungsschwerpunkt innerhalb der Kunstwissenschaften, mit der ersten Ausarbeitung zum Thema in meiner Doktorarbeit 1998 ergaben (erschienen 1999/2000, 2. Auflage 2014). Weiterführend sind es insbesondere wahrnehmungsphilosophische, aber auch grenzüberschreitende soziologische, entwicklungspsychologische und neurowissenschaftliche Forschungen, die diesen Annahmen zuarbeiten und deren Auswertungen sich in zahlreichen Veröffentlichungen von mir seitdem widerspiegeln. Der Einfluss von Kunst und Gestaltung auf das affektive Vermögen und damit deren Einfluss auf die Urteilsbildung im Sinne von letztlich handlungsrelevanten Werturteilen und damit weiterführend auf moralische beziehungsweise kulturelle Ausformungen ist schließlich Thema dieser hier vorgelegten Untersuchung. Erneut war und ist es immer wieder neu die Begegnung mit Kunst, hier mit dem Frühwerk Anselm Kiefers, die zu der konkreten Ausarbeitung veranlassten. So bildet, wie bereits in der Doktorarbeit, die exemplarische Untersuchung einer künstlerischen Position den Ausgangspunkt zur Differenzierung der Ausgangsthese und den Schlussfolgerungen, die sich aus ihr ziehen lassen: Anselm Kiefers *Deutschlandbilder*.

Insofern handelt es sich bei der hier unternommenen Studie trotz der grenzüberschreitenden Orientierung um eine im Kern kunstwissenschaftliche Arbeit. Von der Kunst und der Kunsttheorie ausgehend, erfolgt der Einbezug fachübergreifender Ansätze. Die Arbeit vermag von daher am ehesten als Beitrag zu einer inzwischen auch als Begriff eingeführten Kulturwissenschaft aus spezifisch kunst- beziehungsweise bildwissenschaftlicher Perspektive verstanden werden.

Diesem Forschungsanliegen trotz aller Widerstände treu geblieben zu sein, verdanke ich in erster Linie der Kunst selbst und ihrer Wirkung, die für mich ein unermüdlicher Quell der Faszination und Inspiration sowohl in gefühls- als auch sinnstiftender Hinsicht darstellt. Der Förderung zunächst von Friedrich Piel in München im Studium und bei der Magisterarbeit; von Gottfried Boehm in Basel bei der Ausarbeitung der Doktorarbeit und von Michael Bockemühl (verstorben 2009) in Witten/Herdecke durch die Wiederaufnahme der Forschungen sowie den kritischen und vertiefenden Anregungen von Angelika Wulff (Historikerin, Bochum/Witten-Herdecke) und Katrin Heimann (Kulturwissenschaftlerin, Doktorandin am Department of Neurosciences, Parma) sowie Lambert Wiesing (Phänomenologe, Friedrich Schiller-Universität Jena) und Sigrid Schade (Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, HfK Zürich) ist es zu verdanken, dass diese Arbeit in der vorliegenden Form entstehen konnte. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank allen kritischen Lesern, ganz besonders der Kunsthistorikerin Marion Hoffmann. Für die technische Beratung und Unterstützung Danke ich zudem ganz herzlich dem technischen Redakteur Markus Paschke. Meiner Familie, die mich durch die Höhen und Tiefen eines solchen Unternehmens begleiteten, insbesondere Rüdiger Ruddies und unseren Töchtern Fay und Jil Sauer möchte ich diese Arbeit widmen.

Die Erstveröffentlichung nicht als Buch, sondern auf der Internetplattform der für ihren Schwerpunkt in Kunstwissenschaft bedeutenden Bibliothek in Heidelberg ART-Dok, geht auf das Bedürfnis zurück, sowohl für mich als auch für die Forschung einen einfachen und zugleich kostenfreien Zugang zu ermöglichen. Der Zuspruch und die Unterstützung der Bibliotheksverantwortlichen als auch deren print on demand – Möglichkeit haben mich schließlich überzeugt, von Verlagsangeboten, für die ich mich herzlich bedanken möchte, zunächst abzusehen.

Inhalt

Vorwort zur zweiten Auflage 2018	7
Vorwort zur ersten Auflage	13
Einleitung.....	19
1 Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung: Affektionen/Empfindungen als Grundlage einer Bild-, Kunst- und Kulturtheorie.....	19
2 Aufbau.....	30
I Forschungsstand.....	35
1 Zur Bilderfahrung mit den Werken Anselm Kiefers	35
2 Zur Theorie der Bilderfahrung in Kunstwissenschaft und Philosophie	46
2.1 Formale Ästhetik und Bildwissenschaften	47
2.2 Philosophische Ästhetik und Wahrnehmungsphilosophie.....	62
3 Zur Theorie der Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft.....	81
4 Zur Theorie der Bilderfahrung von Künstlern	94
II <i>Deutschlandbilder</i> : „Wie lässt sich der Wahnsinn verstehen?“	107
1 Bildwahrnehmung zwischen Faszination und Schrecken.....	107
2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks (1969–1983).....	120
2.1 Hitlerverehrung und Hitlerstreue	123
2.2 Mythenstilisierung und -verehrung.....	132
2.3 Selbstherrlichkeit und „deutscher Größenwahn“	139
2.4 Rassismus.....	143
2.5 Herrschaftsanspruch.....	149

Inhalt

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen... 155	
3.1 o.T., <i>Besetzungen</i> , 1969 (1975)..... 159	
3.2 <i>Notung, Dachbodenbilder</i> , 1973..... 163	
3.3 <i>Varus, Wege der Weltweisheit, Die Hermannsschlacht</i> , 1976 169	
3.4 <i>Margarethe, Erinnerungslandschaften</i> , 1981 174	
3.5 <i>Die Treppe, Steinernen Hallen und Höfe</i> , 1982-83 177	
4 Erleben und Bewerten: dialogische Verfasstheit von Bildwahrnehmungsprozessen..... 181	
4.1 Bild: Stimulation – Blickführung – <i>Ausdrucksbewegung</i> 181	
4.2 Betrachter: Stimulation – Affirmation – Affektion..... 184	
4.3 Inhalt: Stimulation – Erleben – Bewerten..... 186	
III Pathos und Logos: Diskussion von Werten über Bilder..... 191	
1 Zur Instrumentalisierung der Bilder..... 191	
1.1 Max Imdahl – „zur kalkulierten Reaktion des Auges“ 193	
1.2 Ernesto Grassi / Platon – „musischer enthousiasmós“ 202	
2 Zur Instrumentalisierung des Betrachters..... 212	
2.1 Hartmut Böhme / Aby M. Warburg – „kultureller Fetischismus“ 213	
2.2 Immanuel Kant – „Maschinen der Überredung“ 226	
3 Zur Instrumentalisierung von Kultur..... 234	
3.1 Bilder als Symbole 237	
3.2 Bilder als <i>Orte kultureller Wertebildung</i> 244	
Fazit 267	
Literaturverzeichnis 270	
Verzeichnis der Abbildungen 288	

Einleitung

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

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

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

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

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

Einleitung

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

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

⁷ Vgl. Döring 2010.

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

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

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

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

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

¹¹ Döring 2010, 63.

¹² Ebd., 62.

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung

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

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

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

²¹ Vgl. hierzu Sauer 2011a.

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

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung

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

2 Aufbau

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

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

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

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

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

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

Einleitung

Begriffsinstrumentarium soll von daher erweitert werden. In der neuerlichen Beschreibung der fünf ausgewählten Arbeiten des Frühwerks gilt es, dieses anzuwenden. So soll die *wahrnehmbare Ordnung* der Farben und Formen nicht nur in Hinblick auf ein Gegenständliches ausgelegt, sondern vor allem deren angenommene dynamische Auffassung beschrieben werden. Als jeweils charakteristische *Ausdrucksbewegung* soll diese begrifflich gefasst und daran anschließend deutlich gemacht werden, wie diese Auffassung die Auslegung der Gestalt (*Ausdrucksgestalt*) und diejenige des Inhalts (*Ausdruckswert*) der Bilder beeinflusst. Doch nicht nur für das Bild und dessen Aussage, sondern darüber hinaus auch für den Betrachter selbst, erweist sich die als ein dynamisches Geschehen erlebte Bild-erfahrung als bedeutsam. Als *Stimmungswert*, so die Annahme, wirkt diese Erfahrung ebenso unmittelbar im Betrachter selbst nach. Wird dieser Ansatz konsequent weitergedacht, können die spezifischen, über das Ausdrucksgeschehen erfassten Werte (der Gestalt- und Ausdruckswert mit Bezug auf den Inhalt sowie der Stimmungswert mit Bezug auf den Betrachter), indem sie auf eigene, bereits zuvor empfundene und erinnerte Wertvorstellungen treffen, zu einem Abgleich beziehungsweise Austausch mit diesen veranlassen. Hier wird über das Werk ein Austausch angeregt, so die Annahme, der letztlich das *kulturelle Werteverständnis* des Einzelnen betrifft und entsprechend zu verändern vermag. Handlungsrelevante Entscheidungen, so die Annahme, bauen darauf auf. (Kapitel II.3.1-5)

In einem letzten Schritt gilt es, die Ergebnisse zusammenzufassen und im Hinblick auf die zu präzisierenden bild-, kunst- und kulturtheoretischen Überlegungen beziehungsweise der Wahrnehmungstheorie, die diesen zu Grunde liegt, aufzuzeigen. So lässt sich im Anschluss an die Beschreibung der hier angenommenen stimulierenden Wirkung der Bildanlage beziehungsweise der unmittelbar affektiv gefärbten Auslegungstätigkeit des Betrachters zwischen einer ersten Reaktion auf die vom Künstler gesetzten Bildanlage (Stimmungswert) und einer zweiten, davon abzugrenzenden Reaktion (Kulturwert) unterscheiden. In der ersten spiegelt sich, so die Annahme, die unmittelbare, unreflektierte Aufnahme des Werks wider, eine, die alle Künste gleichermaßen auszeichnet, während sich in der zweiten der Reflexionsraum eröffnet, den insbesondere die Kunst zu eröffnen vermag und im Gegensatz zu Werbung und Propaganda wohl auch eröffnen will. Denn es ist gerade die Spannung beziehungsweise der Kontrast, der sich zwischen den beiden Positionen ergeben kann, wie die *Deutschlandbilder* offenlegen, der zu einer bewussten Stellungnahme herausfordert. Beide Reaktionen lassen sich letztlich als affektiv-stimulierte, wertende Prozesse beschreiben und in ihrer dialogischen Bezogenheit aufeinander als grundlegend für Lern- und weiterführend Kulturprozesse herausstellen. (Kapitel II.4.1-3)

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

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

Einleitung

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

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

I Forschungsstand

1 Zur Bilderfahrung mit den Werken Anselm Kiefers

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

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

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

²⁹ Brock 1980

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

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

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

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

³¹ Ebd., 1.

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

³³ Ebd., 4–6.

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

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

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

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

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

³⁵ Brock 1996, 8.

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

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

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

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

³⁶ Ebd., 9–10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Ebd., 235–236, hier 236.

⁴³ Ebd., 237–241, hier 238.

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

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

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

⁴⁴ Ebd., 233–241.

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

⁴⁶ Ebd., 108.

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

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

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

⁴⁸ Ebd., 112.

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

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

⁵¹ Ebd., 117–128.

⁵² Ebd., 241–245.

⁵³ Ebd., 109–110.

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

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

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

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

⁵⁴ Ebd., 118–127.

⁵⁵ Ebd., 118–127, hier 126.

⁵⁶ Schütz 1999, 351.

⁵⁷ Ebd., 39.

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Ebd., 147.

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

⁶³ Saltzman 2001, 85.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Ebd., 95.

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

⁷¹ Ebd., 195.

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

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

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

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

⁷³ Ebd., 369.

⁷⁴ Ebd., 370.

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

2 Zur Theorie der Bilderfahrung in Kunstwissenschaft und Philosophie

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

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

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

2.1 Formale Ästhetik und Bildwissenschaften

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

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

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

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

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

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

I Forschungsstand

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

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

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

⁸² Ebd., 9–24, hier 14–15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁶ Ebd., 193.

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

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

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

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

⁹⁹ Ebd., 330.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Boehm 1985 [1978], 465–466.

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

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

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

¹⁰⁷ Boehm 1980, 130.

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

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

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

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

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

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

¹¹¹ Boehm 2008, hier 21.

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

¹¹³ Waldenfels 2008, 56–58, hier 58.

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

¹¹⁵ Waldenfels 2008, 59.

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Ebd., 69.

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

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

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

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

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

¹²¹ Stoellger 2011, 45.

¹²² Ebd., 42.

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁵ Bockemühl 1982, 89.

¹²⁶ Ebd., 96.

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

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

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

¹²⁸ Busch 2003, 94.

¹²⁹ Ebd., 169.

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

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

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

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

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

¹³² Sauer 2014 [1999/2000], 147–156.

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

2.2 Philosophische Ästhetik und Wahrnehmungsphilosophie

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

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

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

¹³³ Scheer 1997.

¹³⁴ Ebd., Einführung, 1–5, hier 3.

¹³⁵ Ebd., 7–13, hier 10.

¹³⁶ Ebd., 11, und ergänzend 19.

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

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

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

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

¹³⁷ Ebd., 13–15, hier 14.

¹³⁸ Ebd., 16.

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

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

¹⁴¹ Ebd., 37.

¹⁴² Ebd., 38–52, hier 51.

¹⁴³ Ebd., 53–72, hier 56.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

¹⁴⁵ Ebd., 61–70, hier 61.

¹⁴⁶ Ebd., 66.

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

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

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

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

¹⁴⁸ Scheer 1997, 73–111, insb. 85–86.

¹⁴⁹ Kant 1991 [1790], 50.

¹⁵⁰ Scheer 1997, 91.

¹⁵¹ Vgl. hier Kapitel III.2.2.

¹⁵² Scheer 1997, 91–92.

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

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

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

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

¹⁵⁴ Vgl. hier Kapitel I.4.

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

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

¹⁵⁷ Fiedler 1991a [1876], 42.

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

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

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

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

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

¹⁵⁹ Ebd., 137.

¹⁶⁰ Ebd., 136.

¹⁶¹ Ebd., 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

Für Cassirers weitere Untersuchung ist wesentlich, dass auch das begriffliche Verstehen als „höchste Denkform“, die uns den Weg zur Erkenntnis ebnet und die er in diesem dritten Band untersucht, auf eine Wahrnehmungsform zurückgehen müsse, die vor der symbolischen liegt. Diese zu durchdringen, macht sich Cassirer zur Aufgabe. In Abgrenzung zu Kant zielt Cassirer, ebenso wie Heidegger, hinter die von dem Philosophen aufgestellten Kategorien der Urteilskraft und der praktischen und reinen Vernunft, da diese seiner Ansicht nach bereits auf einer mit einem symbolischen Bewusstsein durchdrungenen Wahrnehmung von Welt aufbauen.¹⁶⁵ Dafür grundlegend führt Cassirer hier die Ausdruckswahrnehmung ein.¹⁶⁶ Entsprechend Cassirers Unterscheidung lässt sich die Ausdruckswahrnehmung beziehungsweise die Ausdrucksfunktion in Abgrenzung zu den von ihm untersuchten Bewusstseinsmodi weniger als eine ästhetische Zugangsweise zur Welt verstehen, die die anschauliche (sprachliche) Bewusstseinsform auszeichnet¹⁶⁷, als vielmehr eine, die sowohl dieser als auch der mythischen und logischen (wissenschaftlichen) vorausgeht:

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

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

¹⁶⁴ Ebd., 27.

¹⁶⁵ Ebd., 14.

¹⁶⁶ Ebd., Kapitel I-III, 53–121.

¹⁶⁷ Cassirer 1964c [1929], 103.

¹⁶⁸ Ebd., 95.

¹⁶⁹ Ebd., 94.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁰ Ebd., 81.

¹⁷¹ Vgl. hier Kapitel III.3.2.

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁴ Ebd., 177.

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

I Forschungsstand

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

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

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

¹⁷⁶ Ebd., 209–235, insb. 232.

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

¹⁷⁸ Benjamin 1977 [1936], 16.

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

¹⁷⁹ Ebd., 21.

¹⁸⁰ Ebd., 38.

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

¹⁸² Benjamin 1977 [1936], 39.

¹⁸³ Ebd., 41.

¹⁸⁴ Ebd., 17.

¹⁸⁵ Ebd., 20.

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

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

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

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

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

¹⁸⁸ Ebd., 28.

¹⁸⁹ Ebd., 42.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹³ Benjamin 1977 [1936], 37.

¹⁹⁴ Ebd., 16.

¹⁹⁵ Ebd., 44.

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

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

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

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

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

²⁰⁰ Grassi 1970 [1968], 102.

²⁰¹ Ebd., 69.

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

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

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

²⁰² Ebd., 70.

²⁰³ Ebd., 147.

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

²⁰⁵ Grassi 1970 [1968], 149.

²⁰⁶ Ebd., 152.

²⁰⁷ Böhme 2006.

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

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

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

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

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

²⁰⁹ Böhme 2006, 355–364.

²¹⁰ Ebd., 89.

²¹¹ Ebd., 230–237; hier 256.

²¹² Ebd., 257.

²¹³ Ebd., 257; insb. 480–483.

²¹⁴ Ebd., 352–372; insb. 355–356.

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

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

3 Zur Theorie der Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

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

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

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

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

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

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

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

²²¹ Ebd., 38–44.

²²² Ebd., 45–47, Zitat 46.

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

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

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

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

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

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

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

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

²²³ Ebd., 67–77.

²²⁴ Ebd., 107.

²²⁵ Ebd., 121.

²²⁶ Ebd., 160 ff., hier 160.

²²⁷ Ebd., 260–261.

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

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

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

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

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

²³⁰ Ebd., 179.

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

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

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

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

²³² Vgl. ebd., 175.

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

²³⁴ Ebd., 15–16.

²³⁵ Ebd., 225 ff.

²³⁶ Ebd., 18–20.

²³⁷ Ebd., 247ff.

²³⁸ Ebd., 47.

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

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

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

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

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

²⁴² Ebd., 49 ff, hier 49.

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

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

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

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

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

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

²⁴³ Ebd., 74–103, Zitat 80.

²⁴⁴ Ebd., 83.

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

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

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

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

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

3 Bilderfahrung in Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft

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

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

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

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

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

²⁴⁹ Ebd., 197.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

²⁵¹ Ebd.

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

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

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

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

²⁵² Gallese/Di Dio 2012, hier 1.

²⁵³ Ebd., 5.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵⁸ Vgl. Sauer 2007a.

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

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

4 Zur Theorie der Bilderfahrung von Künstlern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

²⁶⁶ Ebd., 142.

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

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

Max Imdahl hält dazu weiterführend fest:

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

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

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

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

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

²⁶⁹ Vgl. Imdahl 1987, 14–18, hier 16.

²⁷⁰ Ebd., 134–154, insb. 135–136.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

²⁷² Imdahl 1987, 139.

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

²⁷⁴ Ebd., 86 ff., hier 88.

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

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

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

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

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

²⁷⁶ Ebd., 37.

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

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

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

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

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

²⁸⁰ Klee 1971 [1924], 93.

²⁸¹ Kandinsky 1952 [1911], 79.

²⁸² Baumeister 1988 [1947], 41.

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

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

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

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

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

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

²⁸³ Klee 1971 [1924], 89.

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

²⁸⁵ Ebd., 21.

²⁸⁶ Ebd., 13.

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

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

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

²⁸⁷ Sauer 2014 [1999/2000], 13.

²⁸⁸ Ebd., 131 ff. und Sauer 2006b.

²⁸⁹ Kandinsky 1963 [1926], 33.

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

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

²⁹¹ Ebd., hier insb. 144–147.

I Forschungsstand

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

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

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

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

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

²⁹³ Ebd., 40.

²⁹⁴ Ebd., 37.

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

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

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

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

I Forschungsstand

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

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

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

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

II *Deutschlandbilder*: „Wie lässt sich der Wahnsinn verstehen?“

1 Bildwahrnehmung zwischen Faszination und Schrecken

Es sind die zuvor unter sehr verschiedenen Blickwinkeln diskutierten Annahmen zur Wirkkraft der Bilder, die in besonderer Weise für die Begegnung mit dem Frühwerk Anselm Kiefers für Unruhe sorgen. So ist es vor allem die ursprünglich noch von Kandinsky und Klee eingeforderte „schlüssige“ Komposition seiner Werke und damit letztlich deren auf Affirmation zielende Wirkung, die sowohl von Kritikern als auch Befürwortern der Kunst Kiefers aufgegriffen wird, die zunächst unabhängig von dem Streit um die Beurteilung der Werke, zu neuen Fragen veranlasst. Fruchtbar vermögen diese Fragen vor allem dann sein, wenn die Wirkung, die vor allem die *Deutschlandbilder* in besonderer Weise auszulösen vermögen, statt als Ärgernis als Ausgangspunkt für die Bildwahrnehmung vorgeschlagen wird, was hier geschehen soll.

Denn diese Wirkung, so lässt sich aus den Reaktionen auf das Frühwerk des Künstlers schließen, scheint sich unabhängig von der Reflexion der Werke einzustellen. Erkennbare ironisierende, karikierende, märchenhafte oder auch groteske Züge haben demnach zunächst keine Bedeutung, wie die nachfolgende nähere Betrachtung zeigen soll. Das Moment der Faszination dominiert den ersten Bildeindruck. Wie sonst ließe sich gerade die Abwehrhaltung in Deutschland gegenüber dem Werk erklären? Faszination zu empfinden, muss, wenn der Inhalt als negativ beurteilt wird, Schreck (Ekel) oder zumindest Irritationen auslösen. Für Bazon Brock, wie bereits vermerkt, wurde dieser Kontrast zum Anlass, dieses Moment der Faszination als „Strategie der Affirmation“ herauszustellen. Eine Auffassung, der innerhalb der Forschung insbesondere Schmidt-Wulfen, Schütz aber auch Gockel nachfolgten. Doch auch dann bleibt die Frage offen: Wie vermag ein Bild zu faszinieren, trotz entgegen gesetzter Einstellung zum Inhalt? Wie lässt sich dieser Zusammenhang schlüssig erklären?

Zunächst macht dieser Gegensatz offensichtlich, wie sehr die Beurteilung der Wirkung eines Bildes an die richtigen Motive gebunden ist. Die Bewunderung für einen Berg, dessen Ausstrahlung als majestätisch beziehungsweise erhaben

II *Deutschlandbilder*

empfunden wird, wie es etwa immer wieder im Zusammenhang mit der *Montagne Ste. Victoire* Cézannes zum Ausdruck gebracht wurde und noch wird, erscheint unbedenklich. So lassen sich auch sehr viel stärkere Gefühle wie Liebe, Freude aber auch Schmerz ohne Weiteres (wenn auch vielleicht nicht kritiklos) mit einer entsprechend faszinierenden Bildkomposition in Verbindung bringen – aber Nationalsozialismus? Gerade die scheinbar „falsche“, unheilvolle Verbindung von Faszination und Nationalsozialismus veranlasst aufzumerken.

Weiterführend erweisen sich in diesem Fragezusammenhang die kritischen Forschungen des Historikers Saul Friedländer zu den Ursachen des „Nazismus“ als aufschlussreich. Es ist sein Hinweis auf die ästhetischen Kategorien, die es als „gewisse Grundbestandteile der ästhetisch-emotionalen Versuchung durch das Hitlerregime“ anzuerkennen gelte, die hier bedeutsam werden. So hebt Friedländer, der 2007 mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde, mit seinen Forschungen konkret auf die Mobilisierungsfunktion von, wie er es nennt „Edelkitsch“ ab, über den diese Verbindung hergestellt werde. Entgegen dem Massenkitsch zielt dieser weder auf Einförmigkeit und Gleichmacherei noch auf kommerzielle Erfolge, sondern dahin „in erster Linie in einem bis ins letzte definierten Umfeld die ideologische Identifikation zu steigern.“ Für die weitere Diskussion wesentlich verweist Friedländer auf dessen Wirkungsweise, die nicht nur leicht verständlich und der Mehrheit zugänglich, sondern darüber hinaus auf „eine gedankenlose emotionale Sofortreaktion“ und eine harmonisch geschlossene Einheit, eine Verbindung von Wahrem und Schönerm, von Schlüsselwerten eines politischen Regimes oder ideologischen Systems ermögliche.²⁹⁸

Mit diesem Ansatz knüpfte Friedländer, nach eigenem Bekunden, an den postmodernen „neuen Diskurs“ über die Ursachen des Nationalsozialismus Ende der sechziger und in den siebziger Jahren an, in dem nach der moralischen Distanzierung vom Nationalsozialismus, eine Debatte zur ästhetischen Faszination und moralischen Gespaltenheit ausgetragen wurde.²⁹⁹ Es ist diese Debatte, die sich bis heute, so lässt sich anschließen, in den Reaktionen auf die *Deutschlandbilder* Kiefers widerspiegelt. Und letztlich sind es die Grundlagen dieser Annahme, konkret die ästhetischen Kategorien, die von Kiefer aufgegriffen und mit seinem Werk diskutiert werden. Entsprechend ist es die Verführungskraft dieses scheinbar sehr wirksamen „Kitsches“, der sich Kiefer mit seinen *Deutschlandbildern* stellt und auf die er versucht, eine Antwort zu geben. Insofern steht die Verleihung des *Friedenspreises des Deutschen Buchhandels* an Anselm Kiefer, ein

²⁹⁸ Vgl. Friedländers Ausführungen dazu im Vorwort zur Neuausgabe von Friedländer 2007 [1984], hier 14.

²⁹⁹ Ebd., 11–12.

Jahr nach Friedländer, in einem direkten, auch inhaltlichen Zusammenhang. Denn mit Kiefer den „Wahnsinn“ zu verstehen heißt, den Faschismus als „Wahn“ auszumachen und dabei zugleich die eigene Empfänglichkeit dafür zu prüfen und darauf eine Antwort zu geben.

Dass diese Fragen nach der Verführungskraft des Nationalsozialismus und deren Funktionsweise auch noch in den achtziger Jahren virulent diskutiert wurden, dafür spricht auch die 1987 von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. im Kunstquartier Ackerstraße in Berlin-Wedding realisierte Ausstellung *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Ausgangstheese bildete für das 10- beziehungsweise 11-köpfige Ausstellungsteam die Annahme, der Faschismus habe „fast alles, was ihm Macht über die Sinne und die Erfahrung des Menschen verlieh, erbeutet.“ Hierin äußere sich der Kampf des Faschismus „um populäre Imaginationen“, der, so die Veranstalter, auch heute noch geführt werde, entsprechend mit anderen Bildern, Vorbildern und Symbolen. Die Aufgabe, die konkreten imaginären Faszinationen des Faschismus, ihre Macht aufzuzeigen und diese dabei nicht nur zu analysieren, sondern zugleich „Bruchstücke der Faszination des Ästhetischen“ zu rekonstruieren, sie aus dem Verdrängungsraum herauszustellen und sich darauf einzulassen, stellte sich die Ausstellung und das Buch dazu. Beides sollte zu deren Demontage beitragen. Dafür sei eine Verlebendigung notwendig, was Missverständnisse nicht ausschließe.³⁰⁰ Die Ausstellung löste dann tatsächlich heftige Reaktionen in der Presse aus, die letztlich zu einer weiteren Publikation unter dem Titel *Erbeutete Sinne* führte.³⁰¹ In ihrem Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung verwies Sigrid Schade auf die Ambivalenz der Aussagen, in denen einerseits auf eine affirmative Verdoppelung der ästhetischen Faszination des Faschismus und dann wieder auf das Scheitern derselben – weil dilettantisch – hingewiesen wurde.³⁰² Insbesondere der Nachbau der Reichskanzlei als „Puppenstube“ und die Nachstellung des 1. Mai-Aufmarsches auf dem Tempelhofer Feld als „Sandkastenspiel“ geriet dabei in die Kritik. Dass die Ausstellung die strukturellen Analogien nur schwer vorstellbar machen konnte, zeige, wie es Schade bemerkt, die Kritik. Dennoch bleibe die Frage der Wahrnehmung als Diskussionspunkt aktuell. Denn es gehe „um

³⁰⁰ Vgl. das Buch zur Ausstellung: *Inszenierung der Macht* 1987, Einleitung 7–11, Zitate 8, 9 und 10.

³⁰¹ Vgl. *Erbeutete Sinne* 1988, mit Beiträgen von Susanne Deicher, Silke Wenk, Wieland Elfferding, Georg Bussmann und Sigrid Schade sowie im Anhang Kritiken zur Ausstellung in den Medien und Auszüge aus dem Besucherbuch. Ebenfalls in der Nachfolge der Ausstellung ist die Ausstellung mit aktuellen künstlerischen Positionen zum Thema zu sehen: *Arbeit in Geschichte. Geschichte in Arbeit* 1988, Ausstellung und Katalog, Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, 23.09.–13.11.1988, Berlin.

³⁰² Schade 1988, 49–62.

II *Deutschlandbilder*

eine Analyse des Unbewußten ästhetischer Inszenierungen. Der Betrachter ist im Bild, aber er ist nicht im Bilde.“³⁰³

Einen Beitrag „zur Analyse des Unbewussten ästhetischer Inszenierungen“ zu leisten, dieser Aufgabe stellt sich sehr konkret, so die hier verfolgte Annahme, Anselm Kiefer. Sie zu differenzieren und das Doppelte der Wahrnehmung zwischen Hingabe und Distanz aufzuzeigen, verfolgt diese Untersuchung. Mit Blick auf die Analyse der Wahrnehmung lässt sich festhalten, dass Kiefer mit seinen ästhetischen Inszenierungen zunächst ein Pathos beschwört, das, wie es bereits Friedländer formuliert und hier weiterverfolgt werden soll, eine „gedankenlose emotionale Sofortreaktion“ auslöst. Getragen wird diese Ersterfahrung mit den Bildern, so die These, von deren ausgeprägter Materialität, Monumentalität und Gestaltung.

An diese erste affirmativ wirksame Wahrnehmungsebene anschließend bekundet die Reaktion beziehungsweise der Umschlag in Kritik und Lächerlichkeit dagegen die Distanz. Dass diese als Antwort zu verstehende Reaktion, nicht nur eine des Künstlers ist, sondern auch eine des Betrachters, wie die heftigen Reaktionen auf die *Deutschlandbilder* deutlich machen, und zwar auch dann, wenn der Rezipient diejenige des Künstlers nicht „versteht“, lässt aufmerken. Diese Beobachtung weist darauf hin, dass sich sowohl die Gestaltung als auch die Wahrnehmung der *Deutschlandbilder* durch eine merkwürdige Ambivalenz auszeichnet. So wird mit der Gestaltung von Kiefer einerseits das Potential der Bilder als wirkmächtige ästhetische Inszenierungen vorgeführt und andererseits die Notwendigkeit darauf eine Antwort zu geben, deutlich. In der Wahrnehmung spiegelt sich dieses Doppelte schließlich ebenfalls wider. Mit Hingabe folgt jeder Betrachter, unabhängig davon welche Einstellung er hat, dem Bildangebot und distanziert sich erst mit seiner Antwort darauf, sei diese nun positiv oder negativ. Gestaltung und Wahrnehmung scheinen enger zusammenzuhängen als vermutet und sich durch vergleichbare Prinzipien auszuzeichnen, die sich in der Ambivalenz von Wirkmächtigkeit der Gestaltung/Hingabe und einer Antwort/Distanz bekundet.

Das ambivalente Wechselspiel zwischen den Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen, das sich hier abzeichnet, lässt sich weiterführend als eine erste Differenzierungsmöglichkeit zwischen künstlerischen Bildern und solchen der Propaganda ausmachen. Denn eine kritische Antwort, wie es bereits Friedländer nahelegte, scheint letztere nicht zu suchen. Die Einheit der eingesetzten ästhetischen Kategorien mit ideologischen Zielen ist das höchste Ziel der Propaganda. Sie macht die Ununterscheidbarkeit von Gestaltung und Antwort, von Hingabe und „Distanz“ aus. Wohingegen die *Deutschlandbilder* eine ausdrückliche

³⁰³ Ebd., 55.

Differenzierung sowohl auf Gestaltungs- als auch auf Wahrnehmungsebene bezwecken. Eine Differenzierung, die es nachfolgend weiter zu untersuchen gilt.

So lassen bereits diese ersten Beobachtungen deutlich werden: Die Voraussetzungen für die ästhetischen Kategorien müssen auf der bildlichen und nicht auf der motivischen Ebene gesucht werden. Nur die Darstellungsweise der Motive vermag eine Empfindung auszulösen, die Motive selbst nicht. Wenn dann zudem ein Wechsel in den Empfindungsweisen provoziert wird, wird dieser Zusammenhang offensichtlich. Auslöser für die Faszination können insofern „nur“ das, relativ zum Betrachter zumeist riesige Format, die materielle Präsenz und die Gestaltungsweise sein. So sind es in vier der fünf hier diskutierten Arbeiten aus dem Frühwerk vor allem der Einsatz von Stroh, Asche und Blei sowie die pastos aufgetragenen Öle und Emulsionen, die Wahl der Farben und die Art und Weise ihres Einsatzes, die Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste, deren Flächenverteilung und Strichführung, die die Bildwirkung ausmachen. In den Fotoarbeiten lassen sich diese ästhetischen Kategorien dagegen im Entzug der Materialität, deren ausdrücklicher Reproduzierbarkeit, in der Schwarz-Weiß beziehungsweise Hell-Dunkelverteilung sowie den Flächen- und Strukturkontrasten festmachen. Entsprechend der kunstwissenschaftlichen Terminologie sind es die formalen Eigenschaften der Bilder, seien es gemalte oder fotografische, die für die Wirkkraft verantwortlich gemacht werden können. Nur sie können in Hingabe angenommen werden und insofern faszinierend sein. Während die mit den formalen Mitteln angelegten inhaltlich-wiedererkennbaren Aspekte bereits als aus der Distanz verarbeitete und insofern als reflexiv erschlossene Elemente aufgefasst werden müssen. Schrecken kann sich erst in der Kenntnis von diesen einstellen. Es ist, so lässt sich schließen, das Verhältnis von unmittelbar ästhetisch wirksamen Momenten (Form) und wiedererkennbaren Elementen (Inhalt), die im Wahrnehmungsprozess in ein Verhältnis gesetzt und ausgewertet werden. Ablehnung oder Zustimmung als mögliche Reaktionen sind dann die Antwort darauf.

Dass Kiefer mit seinem Werk nicht nur einen schlüssigen Zusammenhang von Form und Inhalt gibt, sondern darüber hinaus diesen mit seiner Antwort kontrastiert, erlaubt es erst, wie noch näher zu zeigen ist, auf dieses für die Beurteilung wesentliche Zusammenspiel von Gestaltung/Form und Inhalt als bildwirksame und bildbedeutsame Aspekte sowie Hingabe und Distanz als zwei gegensätzliche und doch voneinander abhängige Wahrnehmungsmomente hinzuweisen. Über das Spannungsverhältnis, das heißt mit einem kritischen und/oder ironisch beziehungsweise ins Lächerliche hin verzerrten Verhältnis von Form/Inhalt sowie Hingabe/Distanz grenzt sich das Kiefer'sche Bildkonzept von

II *Deutschlandbilder*

einer auf Einheit und damit „auf Wahrhaftigkeit“ zielenden ästhetischen Strategie des Nationalsozialismus ab.

Damit gibt nicht nur der Künstler seine Antwort, sondern er provoziert zugleich auch den Betrachter durch seine (emotional gefärbte) Reaktion auf die *Deutschlandbilder*, Stellung zu den mit ihnen aufgeworfenen Fragen, konkret nach den Wertvorstellungen im Nationalsozialismus zu beziehen. Dem selbstvergessenen Mitvollzug, so die These mit Bezug auf die zu beschreibenden Wahrnehmungsprozesse, das heißt der Erfahrung von Faszination angesichts der Monumentalität, Materialität und der Gestaltung der Bildwerke und deren Entwertung, wie sie von Kiefer mit angelegt ist, folgt eine von den jeweiligen kulturellen, von Wissen und eventuell eigenen Erfahrungen mit dem Faschismus vorgeprägte – durch vorschnelles Urteilen – ablehnende (Schreck) oder annehmende Haltung (durch das Wahrnehmen des Wahns und dem Schmerz und der Trauer, die damit in Zusammenhang stehen). Auf einen unreflektiert vollzogenen ersten Wahrnehmungsprozess (Hingabe), der sich in einem Gefühl der Faszination äußert, so die Grundannahme, antworten erneut von Empfindungen geprägte, jedoch auf Vorwissen und Vorerfahrungen beruhende Abwehr- oder Annahmereaktionen, seien es Schrecken/Irritation oder Zuspruch.³⁰⁴

Bemerkenswert und als Frage bleibt trotz dieser aufgezeigten Zusammenhänge stehen, warum die Reaktionen auf das Frühwerk Kiefers so ambivalent und insbesondere in der öffentlichen Diskussion in Deutschland eher ablehnend sind. So könnte und müsste mit Bezug auf die NS-Zeit, die sowohl das gesellschaftliche als auch politische Selbstverständnis und Selbstbewusstsein in Deutschland nachhaltig schwer beschädigte, das Wahnhafte-Lächerliche, Entsetzende, Morbide und damit die versteckte Ironie, Provokation und Subversion, die mit den Bildwerken Kiefers zum Ausdruck kommt, doch befreiend wirken. Warum nicht? Stattdessen lösen die frühen Werke des Künstlers nach mehr als 20 Jahren Rezeptionsgeschichte teilweise immer noch gerade in Deutschland Kritik oder Unverständnis aus. Wobei die anfänglichen Vorwürfe einer „Deutschtümelei“ oder dem entgegen von „Politkitsch“ und unangemessener Belehrung inzwischen nicht mehr erhoben werden.³⁰⁵

³⁰⁴ Erinnerung sei in diesem Zusammenhang nochmals an die Ausführungen Sabine A. Dörings (Döring 2010), die gerade auf die relational-emotional erfolgreiche Beurteilung von Kunst und Design mit Bezug auf sozio-evolutionär erworbene Kriterien hinweist, zu denen auch das Erschrecken aber natürlich auch die Trauer zählt. Vgl. hierzu ergänzend die Ausführungen im Vorwort und der Einleitung.

³⁰⁵ Vgl. zusammenfassend zur Kieferrezeption in Kritik und Kunstwissenschaft Schütz 1999, 60–81 sowie Sauer 2006b, 183–210, zum Forschungsstand 187–191. Vgl. hierzu ergänzend die oben erwähnte Ausstellung mit Katalog: *Geschichte in Arbeit. Arbeit in Geschichte* 1988, in dem neben Saul Friedländer und dem Ausstellungsmacher Georg Bussmann auch Stephan Schmidt-Wulffen, Sigrid Schade, Ursula Frohne u.a. zu Wort kommen. Dabei stehen nicht nur

Dennoch, wie schwer sich die Kritik bis heute mit den Arbeiten Kiefers tut, zeigt u.a. die Kritik von Catrin Lorch vom August 2011 in der *Süddeutschen Zeitung*. Demnach seien Kiefers Arbeiten. „[...] Bilderfindungen, die fast ironisch wirken, doch aus raunendem Urschlamm geboren sind.“³⁰⁶ Diese Ambivalenz zeigt sich auch in der Berichterstattung aus Anlass der Vergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels an Anselm Kiefer ein Jahr nach Friedländer im Oktober 2008.³⁰⁷ So spricht Hanno Rauterberg in der Zeit von „mythomanischer Kunst“, von einer Kunst die das „Historische enthistorisieren, es überführen ins Überzeitliche, es auflösen im Archaischen, in immerwährenden Mythen“ und in der der Mensch – im Gegensatz zum Impuls, den der Preis geben sollte – als „nicht lern- und nicht friedensfähig“ begriffen werde.³⁰⁸ Weniger pessimistisch

künstlerische Positionen wie die von Kiefer, sondern auch von Beuys, Baselitz, Federle, Kippenberger, Klein, Marie Jo Lafontaine, Trockel u.a. zur Diskussion. Vgl. darin insbesondere die Zusammenstellung von Pressestimmen zur Neuen Malerei unter der Überschrift *Überdosis an Teutischem*, von Peter Krüger, 65–70 (Krüger 1988).

³⁰⁶ Vgl. die Besprechung von Catrin Lorch (Lorch 2011, Auch mal ohne Blei. Festspielzeit ist in Salzburg auch Kunstssaison: Anselm Kiefer zeigt bei Thaddaeus Ropac den neuen Bildzyklus „Alkahest“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.08.2011, 17).

³⁰⁷ Vgl. zur Berichterstattung aus Anlass der Preisvergabe u.a. den Bericht in der *Frankfurter Rundschau* (Sternbert 2008, Judith von Sternbert, In einem vollen Raum. Zur Preisübergabe in der Frankfurter Paulskirche, 20.10.2008), in dem Teile der Rede Kiefers abgedruckt werden; sowie ergänzend die Beiträge in der *Süddeutschen Zeitung*, ebenfalls mit Abdruck von Teilen der Rede Kiefers und des Laudators Werner Spies (Müller 2008, Burkhard Müller, Verteidigung des Ausdrucksträgers, Die Feierstunde für und mit Anselm Kiefer in der Paulskirche, 20.10.2008); im *Badischen Tagblatt* (Trauner 2008, Sandra Trauner, Für Aufklärung und Vergessen. Laudator Werner Spies feiert Anselm Kiefer als idealen Träger des Friedenspreises / Anstöße für die eigene Arbeit aus der Literatur, 20.10.2008) und in *Die Welt* (Wittstock 2008, Uwe Wittstock, Friedenspreis für Anselm Kiefer in der Paulskirche, 20.10.2008). Wobei Wittstock auf das Rumoren in den „politisch besonders korrekten Bezirken des Kulturbetriebs“ verweist, die von der „Wiederbelebung eines altgermanischen Finsternännertums auf Leinwänden im Cinemaskop-Format“ sprechen, dem der Autor Kiefers Aussage entgegenstellt: „Ist es nicht gefährlicher, die Mythen gleichsam ins kollektiv Unbewusste zu versenken, statt an ihnen, für alle sichtbar, weiterzuarbeiten?“. Darüber hinaus hebt die *Stuttgarter Zeitung* (Braun 2008, Adrienne Braun, Die prall gefüllte Leere. Anselm Kiefer nimmt den Friedenspreis entgegen, 20.10.2008) auf die zündelnde und kratzende Wirkung seiner Bildwerke ab. Dass das sein müsse, mache Kiefer deutlich, so die Autorin: „Zustopfen und Auslöschen“ führt nicht zur Überwindung der Ambivalenzen, „dem Krieg im Kopf“. Die Widersprüche wahrzunehmen, könnte ein erster Schritt zur Versöhnung, zum Frieden sein. Weshalb Kiefer seinen Zuhörern die Botschaft mit auf den Weg gibt, die jeden gefährlichen Selbstbetrug unmöglich macht: „Die Leere trägt immer ihr Gegenteil in sich.“. Vgl. ergänzend Abdruck der Rede des Künstlers zur Preisvergabe, in: Kiefer 2011, Anselm Kiefer, Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 07.10.2011–15.01.2012, Köln, 134–143.

³⁰⁸ Rauterberg 2008, Hanno Rauterberg, Das Rauhen für den Frieden, in: *Die Zeit*, Nr. 25, 12.06.08. Ein weiterer Beleg für das Unverständnis, dem das Frühwerk Kiefers ausgesetzt war, zeigte die umfangreiche Einzelschau in der Fondation Beyeler in Basel 2001, in der eine Auswahl aus dem Zyklus der *Dachbodenbilder* und den *Steinernen Hallen* vorgestellt wurde. Diese Ausstellung löste erneut in der deutschen Presse, wie etwa bei Willi Winkler in der *Süddeutschen Zeitung*

II *Deutschlandbilder*

als vielmehr mahrend klingen diese auf das allgemein Menschliche zielenden Aussagen aus der Sicht der amerikanischen und französischen Kritik, wie es Antje Lorscheider noch im Juni 2008 im *Badischen Tagblatt* zusammenfasst, die Kiefer als Tabubrecher begreifen und dessen Arbeiten, für diesen Zusammenhang bezeichnend, als „Menetekel für die erschreckende Verführbarkeit des Menschen zum Täter“ verstehen.³⁰⁹ Doch auch in diesem Zusammenhang kamen erneut kritische Stimmen zu Wort wie diejenige von Julia Voss in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die auf die Gefahr der Verharmlosung hinweist:

Man wird dem Kind (Kiefer, M.S.) nicht vorwerfen, dass es sich den Nationalsozialismus als ein Reich des Bösen vorstellt, in dem dunkle Mächte regieren. Wenn sich aber erwachsene Männer vor uns hinstellen und sich noch immer den Nationalsozialismus so ausmalen, wenn sie die Wendung vom „Abgrund des Menschen“ so selbstverständlich wie Liebesgedichte vortragen, wenn sie an einem satten, sonnigen Tag ganz einfach mal die „Sinnlosigkeit unseres Daseins“ ansprechen wollen, wenn sie aus Politik Märchen machen, dann kann man wirklich anfangen, sich zu fürchten.³¹⁰

In dieser zu Wort kommenden Angst vor der Verharmlosung der politischen beziehungsweise konkret der ästhetischen Strategien im Nationalsozialismus, in der zudem die Angst vor Wiederholung mitschwingt, erscheint vor dem Hintergrund der hier angenommenen Zusammenhänge zwischen den Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien und den mit ihnen verbundenen inhaltlichen Aussagen vollauf berechtigt. Denn mit der aufgezeigten Hingabe zum Bild „realisiert“ sich zugleich die Wiederholung. Die „unbewusste, emotionale Sofortreaktion“, die diese Hingabe in den Worten Friedländers ausmacht, steht zugleich für die bedingungslose Affirmation des Wahrgenommenen. In der Hingabe zum Bild und schließlich – was sich als wesentlich erweist – in der kritischen Distanz zu diesem Erlebnis, die gerade die *Deutschlandbilder* eröffnen, vermag das zuvor

eine ablehnende Kritik aus, in der Weise, dass sein Werk als lachhaft-kitschig herausgestellt „... wo der Bierernst regiert, ist der Kitsch nicht weit“ und die Ausstellung als ganze als „ober-seminaristisch“ abgetan wurde. Vgl. Winkler 2001, Willi Winkler, Anselm Kiefer, *Süddeutsche Zeitung*, 12.11.2001.

³⁰⁹ Vgl. Lorscheider 2008, Antje Lorscheider, Bildmächtige Symbole für das Buch. Der aus Baden stammende Starkünstler Anselm Kiefer erhält Friedenspreis des Deutschen Buchhandels / „Bibliothek“ der schweren Bleifolianten geschaffen, *Badisches Tagblatt*, 05.06.2008.

³¹⁰ Voss 2008, Julia Voss, Nacht über Mordor. Sonntagsausflug in den Abgrund beim Friedenspreis, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.10.2008.

Erlebte erfasst und entsprechend kommentiert werden. Ein Kommentar, der als Kritik dann insbesondere in der Presse aufscheint.

So wird in der Anlage des Spannungsfeldes zwischen Gestaltung/Form und Inhalt auf der Bildebene und zwischen Hingabe und Distanz auf der Wahrnehmungsebene eine Prüfung der eigenen Verführbarkeit möglich, die zurecht ein Misstrauen hervorrufen sollte. Einer Prüfung, der sich der Künstler, wie er mehrfach herausstelle, zunächst selbst aussetzte und diese auch im Bild angelegt hat. Mit dem Aufdecken dieser Zusammenhänge eröffnen sich Einblicke in die mögliche Wirkmacht von Bildern, den Gestaltern und Künstlern sowie den Auftraggebern und der dagegen offensichtlichen Ohnmacht der Rezipienten, die erschrecken. Mit dem Einlassen auf die Bilder, der Hingabe, zu der sie veranlassen, kann die Angst dann tatsächlich auch eine des Betrachters werden. Eine, der es sich zu stellen gilt, wie es Kiefer herausfordert.

Diese „Tat“ positiv beziehungsweise als ein Bekenntnis zur Verantwortung zu bewerten, wurde bei der Preisvergabe des Friedenspreises als entscheidend für die Wahl des Preisträgers herausgestellt, wie Werner Spies, der Laudator, betonte. Bemerkenswert an den Aussagen Spies' ist es, dass sich mit ihm ein Sprecher für den Künstler gefunden hat, der sich im Rahmen dieser Veranstaltung öffentlich von seinem ursprünglichen Vorwurf, einer „Überdosis von Teutischem“, distanzierte. Denn noch 1989 verwies er mit Bezug auf die Werkreihe der *Steinernen Hallen und Höfe* darauf, dass diese auf keinen Fall mehr als Bilder der Distanz zu verstehen seien: „Kein imitiertes Kindergemälde entwertet die tragisch-düstere Wirkung, die hier gesucht wird.“³¹¹ Dem entgegen attestiert er nun dem Künstler gemeinsam mit Beuys, Baselitz, Immendorff, Richter und Lüpertz in der Tradition „kritischer und schmerzender Bilder zu stehen“, die sich gegen den „Eskapismus, um ein Sich-Lossagen von der europäischen Geschichte, die ins Desaster von Krieg und Ausrottung geführt hatte“ stellen.³¹² Dass es Kiefer gerade darum geht, sich gegen einen Eskapismus zu stellen, äußerte dieser 1986 in einem Gespräch mit Künstlerkollegen und dem Schweizer Kurator Jean-Christoph Amman:

Als ich studierte, gab es die Pop Art. Die Amerikaner entliessen uns aus der Pflicht. Sie schickten uns Care-Pakete und die Demokratie. Die Suche nach der eigenen Identität war vertagt. Nach dem „Unglücksfall“, wie man das jetzt so euphemistisch nennt, dachte man 1945, jetzt fangen wir ganz neu an. Man

³¹¹ Spies 1989.

³¹² Vgl. ergänzend Wiederabdruck der Rede von Spies, in: Kiefer 2011.

II *Deutschlandbilder*

redet bis heute vom Nullpunkt, dabei kann es den ja gar nicht geben, das ist Unfug. Die Vergangenheit war tabuisiert, sie her- vorzuholen stieß auf Abwehr und Ekel.³¹³

So sind es nicht nur die Kontroversen, die das Frühwerk Kiefers gerade zu Anfang auslöste, sondern gerade auch die nach über 20 Jahren immer noch zweifelnden Stimmen in Deutschland, die darauf aufmerksam machen, dass es nicht allein zu kurz greifende inhaltliche Auslegungen oder verkannte strukturelle Maßnahmen des Künstlers oder eine unvollständige Kenntnis der ikonographischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge sind, die zu dem Unverständnis veranlassen. Mit dem Spannungsverhältnis, das die Werke aufbauen, wird, vergleichbar der Auffassung Friedländers, die Aufmerksamkeit auf eine viel ursprünglichere, in der Natur des Menschen verankerte Ebene gelenkt, die sich auf entsprechend apriorische, das heißt, mit Kant, auf vor jeder Erfahrung liegende Bedingungen im Menschen beziehen lässt. Die Wahrnehmung des Menschen, so legt es diese Beobachtung nahe, ist in keinem Moment ein neutrales Aufnahmeverfahren von etwas, sondern schon immer von affektiv-emotionalen Prozessen begleitet. Es ist diese Annahme, die vor dem Hintergrund zu dem Forschungsstand zur Formalen Ästhetik, der Bildwissenschaft und Wahrnehmungsphilosophie sowie in besonderer Weise der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft, aber auch vor dem Hintergrund der Annahmen der Künstler, zu einer Erweiterung der bis zu diesem Punkt vorgetragenen Thesen veranlasst. Diese Erweiterung betrifft entsprechend sowohl die formale Anlage des Bildes, als eine vom Künstler gestaltete, als auch die Rezeption derselben. Nur an ihr, so lässt sich schlüssig erklären, vermag sich eine Faszination entzünden, die eigentlich „nicht gewollt“ ist. Insofern lassen sich als Auslöser für die erste, affektiv-emotional geprägte Reaktion nur die ästhetischen und damit die formal-bildlichen Kategorien heranziehen, denen bereits Friedländer eine Wirkungskraft mit Mobilisierungsfunktion im Sinne einer ästhetisch-emotionalen Versuchung unterstellte.

Doch ebenso wie die Hingabe, die, wie hier vertreten, die erste Wahrnehmungsebene des Betrachters ausmacht, nicht als ein sachliches Auffassungsvermögen angesehen werden, so kann auch die vom Künstler gesetzte Gestaltung/die Form nicht als ein dokumentarisches oder frei schöpferisches Verfahren zur Abbildung und Darstellung von etwas verstanden werden. Denn wenn der Annahme gefolgt wird, dass die formale Bildanlage als Anlass für die

³¹³ Anselm Kiefer in: Ein Gespräch, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hg. v. Jacqueline Burekhardt, Zürich 1994 [1986], erste Begegnung, Basel 4./5. Juni 1985, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Jean-Christoph Amman), 40.

affektiv-emotional geprägte Erstreaktion des Betrachters verantwortlich gemacht werden kann, so muss diese Reaktion, im Gegensatz zu Projektionstheorien, von der Bildanlage ausgelöst worden sein. Bereits dort ist diese angelegt, sodass die Bildanlage zum Anlass für die Reaktion werden kann. *Die Bildanlage wird insofern vom Betrachter nicht neutral aufgefasst, weil sie nicht neutral angelegt ist.* Schlüssig gemacht werden kann dieser Gedanke vor dem Hintergrund der Annahme, dass ebenso wie der Betrachter auch der Künstler von affektiv-emotionalen Wahrnehmungsprozessen geprägt ist. *Und so wie die Wahrnehmung ist auch die Gestaltung nicht neutral. Über die künstlerischen Verfahren, so die erweiterte These, findet die jeweilige affektiv-emotional geprägte Auffassung des Künstlers von etwas Eingang in das Bild.* Insofern wird mit dieser Annahme auf eine Analogie von Gestaltungsweisen und Wahrnehmungsprinzipien verwiesen, auf die ursprünglich in der Forschung der Formalen Ästhetik bereits hingewiesen wurde. Diese Analogie besteht jedoch nicht nur, wie es Lambert Wiesing herausgearbeitete, zwischen der formalen Logik der Gestaltung und möglichen Seinsgestalten, sondern darüber hinaus auch auf der Empfindungsebene. Die Form- beziehungsweise Gestaltungsebene, die bereits zuvor als diejenige Ebene bezeichnet wurde, an welche die selbstvergessene Hingabe des Betrachters anknüpft, wird hier insofern nicht nur als Vermittler von Informationen, sondern auch als Träger spezifischer Stimuli, einer affektiv erfolgenden Aufnahme gesehen. Bildwahrnehmung, im Gegenzug, folgt den Stimuli des Bildes im Moment der Hingabe nicht nur ohne Widerspruch und in diesem Sinn affirmierend, sondern wird zugleich affektiv durch diese angeregt.

Die Wirkkraft beziehungsweise Faszination, die den Bildern unterstellt wird und die Hingabe mit der sie auf- und angenommen wird, lässt sich dann nicht nur als eine *affirmativ*, sondern darüber hinaus *affektiv* wirksame Ebene kennzeichnen. Es sind gerade die als kontrovers zu verstehenden Antworten auf die ursprüngliche Faszinationskraft, der Schrecken, die Irritation oder der Zuspruch, die die *Deutschlandbilder* auslösen, die diese Annahme bestärken. Erst sie machen deutlich, dass Bilder nicht nur affirmativ wirksam sind, sondern auch das Empfindungsvermögen ansprechen. Der Widerspruch, der sich in ihrem Zusammenspiel ergibt, zeigt das deutlich auf.³¹⁴ Weiterführend lässt sich entsprechend anschließen, dass dieses Potential bereits mit dem Bild angelegt sein muss. Insofern kann, ebenso wenig wie der Betrachter selbst, auch die Bildanlage nicht als neutral aufgefasst werden. Wird, wie hier vorgeschlagen, die Form/

³¹⁴ Diese Annahme deckt sich mit meinen eigenen ersten Erfahrungen mit Bleibüchern Anselm Kiefers, die mich im *Lenbachhaus* in München aufgrund ihrer Opulenz und Materialität zunächst faszinierten und dann, als mir deren thematischer Zusammenhang deutlich wurde, provozierten und schließlich, gerade deswegen erstaunten und zu ersten Untersuchungen anregten.

II *Deutschlandbilder*

Gestaltung als eine angesehen, die unmittelbar das affektive Vermögen des Betrachters, das Pathos ansprechen kann, so bedeutet das weiterführend, dass mit der affirmativ-affektiv wirksamen Bildstruktur auch die über sie vermittelten Motive in solcher Weise erfasst werden. Sie erweisen sich dann schon immer in spezifischer Weise bewertet. Die angenommene, nicht nur formal logisch, sondern darüber hinaus von Empfindungen geprägte Analogie zwischen Setzung und Aufnahme betrifft dann auch den Sinn des Bildes. Mit der Gestaltung/Form werden dann nicht nur bereits spezifische Motive angelegt, sondern ihnen zugleich je spezifische Bewertungen zugeordnet, die mit der affirmativ-affektiv erfolgenden Auf- beziehungsweise Hinnahme aufgenommen werden. Die je nach kulturellem Hintergrund anders ausfallenden Antworten auf die *Deutschlandbilder* sind dann nicht nur solche, die auf die unmittelbar faszinierend wirkende Bildgestalt reagieren, sondern zugleich auch Antworten auf die über das affektive Potential gesteigerten und damit zu Bildaussagen geformten Bildinhalte.

Vor diesem Hintergrund gewinnen die Aussagen Friedländers zu den ästhetischen Strategien der Nationalsozialisten an neuer Brisanz, da diese, wie gesagt, nach dem Historiker eine „gedankenlose emotionale Sofortreaktion“ auslösen und insofern nicht auf Differenz, sondern Einheit und damit auf eine ideologische Identifikation angelegt sind. Im Rückschluss machen diese Überlegungen deutlich, dass die Bildgestaltung über die Bildwahrnehmung nicht nur als *bildwirksame*, sondern zugleich *Vorstellung bildende* und damit *Werte bildende* ästhetische Strategie verstanden werden kann. Mit der Bildanlage beziehungsweise über die Wahrnehmung derselben vermitteln sich insofern nicht „nur“ Bildmotive, sondern zugleich eine spezifische Wertung derselben. Eine Wertung, die der Gestalter beziehungsweise Künstler, wie es die Auseinandersetzung mit Kandinsky, Klee und Baumeister bereits zeigte, mit der Gestaltung/Form schon immer in diese hineingelegt hat und die der Betrachter über sein affirmativ-affektives Wahrnehmungsvermögen als solches aufnehmen und verstehen kann. Die Antworten, wie sie von den Kritikern und den Befürwortern der *Deutschlandbilder* gegeben werden, erfolgen schließlich, wie sich zeigt, auf derselben Ebene. Auch sie sind von einer affektiv-empfindenden Seite geprägt. Schrecken (Ekel), Irritation und Zuspruch drücken das aus. Insofern initiieren Bildwahrnehmungen Bewertungsprozesse, die in Abstimmung mit dem je eigenen kulturellen Hintergrund in Entscheidungen für oder gegen etwas münden.

Die hier vorgestellte Erweiterung des Analogieverhältnisses, wie es ursprünglich in der Forschung bereits vorgestellt wurde, lässt noch einen letzten Schluss zu und dieser betrifft den Betrachter selbst, der, wird diesem Ansatz gefolgt, in seinem affirmativ-affektiv hingeebenen Tun ganz aufgeht und dieses

Tun in seiner ganzen Wahrhaftigkeit nicht nur auf die Inhalte bezieht, sondern auch auf sich selbst. Dasjenige, was hier als Phänomen der Affirmation gekennzeichnet wurde, erweist sich vor diesem Hintergrund als ein unmittelbares, über das Auge aufgenommenes und zugleich leiblich empfundenes und vollzogenes Tun.

Dass neben der Affirmation, der Hingabe, die jedes Bild einfordert, dann mit den *Deutschlandbildern* darüber hinaus die affektive Seite der Bildwahrnehmung deutlich wird, weil nur an dieser die Provokation festgemacht werden kann, die in der Kollision mit bereits zuvor gebildeten Urteilen zum Nationalsozialismus liegt, hat weitreichende Konsequenzen, wie sich zeigt. Damit eröffnet Kiefer nicht nur die Möglichkeit, in grundsätzlicher Weise die Inhalte und damit die Wertvorstellungen der Nationalsozialisten infrage zu stellen, was später eigens nochmals aufgegriffen werden soll, sondern insbesondere auch die scheinbar selbstvergessene Bildwahrnehmung und damit den Betrachter selbst in seinem Tun zu hinterfragen. Diese Einsicht wirkt zunächst verwirrend, denn kann es möglich sein, dass der Betrachter so wenig Kontrolle über die Wahrnehmung und damit letztlich über seine eigenen Anschauungen hat? Wenn diese Annahme sich bestätigt, wonach zunächst Affektionen/Empfindungen und erst in zweiter Linie Reflexionen unsere Bildwahrnehmung bestimmen, erschüttert das zugleich grundlegend das moderne Selbstverständnis vom Menschen als selbstbewusstes und selbstbestimmtes Wesen. Forschungen in jüngerer Zeit innerhalb der Kognitionsforschung, wie etwa die von Wolf Singer, die auf das „Ende des freien Willens“ hinweisen oder des Sozialwissenschaftlers Harald Welzer, der dabei den Anteil der Affektionen und Emotionen herausarbeitet, zeigen diesen Weg bereits auf, was an späterer Stelle eigens aufgegriffen werden soll.³¹⁵

³¹⁵ Vgl. Singer 2003 (2000), Wolf Singer, Ein neues Menschenbild? Gespräche über Hirnforschung, Frankfurt a.M. und Welzer 2005, Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München und Kapitel III.3.2.2.

2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks (1969–1983)

Obwohl – oder gerade weil – das emotional aufgeladene Moment der Faszination die Bildeindrücke des Frühwerks Anselm Kiefers (doch nicht nur dieses) dominiert, gilt es für eine Annäherung und Analyse beider Phänomene, von Faszination und von Schrecken, die für die hier aufgeworfene Frage nach der absichtlichen emotionalen Reizung über Kunst wesentlich ist, zunächst die inhaltlich-thematische Ebene zu klären. Diese Aufgabe voran zu stellen, scheint umso notwendiger, da die Wirkungsebene der Arbeiten Kiefers, die in dem Vorwurf einer ungebrochenen Affirmation kulminieren, den Zugang zur konkret inhaltlichen zu versperren vermag. Eine sachliche Auseinandersetzung damit scheint dann nicht mehr möglich, was für sich besehen schon ein bemerkenswertes Phänomen darstellt.

Im Anschluss an die hier vorgebrachte These soll sich bereits auf dieser Ebene zeigen, dass es Kiefer nicht nur um die Verarbeitung von „Geschichte als Material“ geht, wie Schütz zugrunde legt, sondern um Werturteile, die im Zusammenhang mit der Geschichte stehen und über die Anlage der Bilder weitervermittelt beziehungsweise kritisch zur Diskussion gestellt werden können. So sind es konkret Fragen danach, wie die Gräuel der NS-Zeit möglich werden konnten, die ihn bewegen. In der von Kiefer selbst verfolgten Frage „Wie lässt sich der Wahnsinn verstehen?“ konkretisiert sich dieses Anliegen.³¹⁶ Dahinter verbirgt sich für den Künstler zudem die Sorge, dass sich so etwas wie das „Dritte Reich“ wiederholen könnte. Zuletzt wurde Kiefer mit Blick auf das Frühwerk dazu von dem Hamburger Publizisten Manfred Bissinger in einem Gespräch befragt, das in der Ausgabe des Spiegel Ende Oktober 2011 abgedruckt wurde:

Bissinger: Sie, Herr Kiefer, haben gesagt: „Bei der Darstellung der jüngsten deutschen Geschichte fand ich es immer ungenügend, die ganze Problematik auf Hitler zu konzentrieren. Es ist viel mehr, nicht nur Hitler.“ Ist es dieses „viel mehr“, dass Sie immer wieder getrieben hat?

Kiefer: Ja, sicher. Ich finde die Reduzierung von Geschichte auf Personen sowieso falsch. Ich will nicht missverstanden werden,

³¹⁶ Schütz 1999, 143 zitiert nach Hecht/Krüger 1980, Axel Hecht und Werner Krüger: Venedig 1980: Aktuelle Kunst made in Germany. In: *Art* 6/1980, 52.

aber Hitler darf man nicht als genialen Teufel sehen; er ist ein Produkt des deutschen Volks.

[...]

Kiefer: Ich habe darüber nachgedacht, was ich da für eine Rolle gespielt hätte. Das „Dritte Reich“ hatte für mich eine starke Faszination. Ein Angezogensein ebenso wie ein Abgestoßensein, beides.

Bissinger: Ist Ähnliches wiederholbar?

Kiefer: Sofort! Es wiederholt sich nichts eins zu ein Aber ich kann mir eine absolut brutale, menschenverachtende, irrationale Bewegung vorstellen. Ja, das kann heute wieder so passieren.³¹⁷

Gelingt es Kiefer, diese Fragen nach dem, wie und warum Menschen so und nicht anders handeln, mittels Kunst zu diskutieren und kritisch zu hinterfragen? Ist das überhaupt möglich?

Die Annahme, dass über die Kunst eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen möglich sein kann, wird unerwarteter Weise zunächst von ganz anderer Seite, von den soziologischen Untersuchungen Harald Welzers zur Nazi-Zeit untermauert. Im Vorwort des von ihm herausgegebenen Sammelbandes zum „Gedächtnis der Bilder, Ästhetik und Nationalsozialismus“ von 1995 hebt dieser darauf ab, dass gerade die Sprachlosigkeit angesichts nationalsozialistischer Verbrechen, das Nicht-Verstehen- und Nicht-Nachvollziehen-Können der Gräueltaten, bewirke, dass diese über die Sprache nicht in Erinnerung behalten werden können. Sie versagt. Stattdessen seien es die Bilder, die über Jahrzehnte ihre Detailliertheit und Tiefenschärfe beibehalten, über die Geschichte erinnert werde. Faszination und Schrecken, in ihrer persönlichen, erfahrungsgeschichtlichen Dimension, werden über die Bilder weitervermittelt. Sie seien „tradierungsmächtig“. Welzer spricht entsprechend von ästhetischen Erinnerungsbeständen, einem ästhetischen Geschichtsbewusstsein.³¹⁸ So ist es gerade die Annahme, dass insbesondere Bilder es vermögen, den Wahnsinn zu verarbeiten und dass, trotz der Überforderung, die das Nicht-Verstehen-Können beziehungsweise das Nicht-

³¹⁷ Anselm Kiefer, in: *Spiegel* 2011, „Keine Kühe und keine Wolken“. Der Künstler Anselm Kiefer und der Verlagsmanager Mathias Döpfner debattieren über Deutschland und seine Vergangenheit, über Kultur, Religion und Tod – und über Kiefers Absicht, ein stillgelegtes Atomkraftwerk zu kaufen, in: *Spiegel*, Kunst, Nr. 44, 31.10.2011, 114–119, hier 119.

³¹⁸ Welzer 1995, Harald Welzer, Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung, in: *Das Gedächtnis der Bilder, Ästhetik und Nationalsozialismus*, hg. v. Harald Welzer, Tübingen, 7–13, hier 9.

II *Deutschlandbilder*

Begreifen-Können auslöst, in den Bildern ein Potential liegt, das der Annahme zuarbeitet, dass auch die Kunst das vermag. Insofern, dass auch über Kunstwerke nicht nur konkrete Inhalte vermittelt werden, sondern auch emotionale Erinnerungsbestände aufgegriffen und – was sich als entscheidend erweist – darüber hinaus kritisch verarbeitet werden können.

Dass es Kiefer tatsächlich mit seinem Frühwerk um die Verarbeitung von etwas eigentlich Unverständlichem geht, etwas das nicht begriffen werden kann, konkretisiert sich in der Frage danach, wem oder was die Menschen beziehungsweise jeder Einzelne nachfolgt und warum.

Wenn Kiefer spezifische historische Motive aufgreift, gilt sein Augenmerk den jeweiligen Bewertungen, die diesen zugesprochen wurden, sowie den Prozessen, wie diese sich durchsetzen konnten. Denn es sind neben den Bewertungen, die mit jemandem oder etwas verbunden werden, insbesondere die Mechanismen ihrer Etablierung, die sich dann wiederholen können, wie sich in der Sorge Kiefers ausdrückt. Insofern geht es Kiefer, so die hier verfolgte These, um das Hinterfragen von Werten, die innerhalb der Nazi-Zeit als vorbildlich angenommen wurden. Wie ist das möglich? Im Hinterfragen derjenigen Momente, die die Hingabe beziehungsweise die Einheit mit der Idee fördern, liegt ein wesentlicher Ansatzpunkt, dem Kiefer mit seinem Bildkonzept nachfolgt und dem er sich kritisch stellt.

Vor dem Hintergrund dieser sowohl bild- als auch gesellschaftskritischen Ausrichtung des Frühwerks wird hier vorgeschlagen, dieses entsprechend unter dem Titel *Deutschlandbilder* zusammenzufassen. Mit dem Titel gilt es zu betonen, dass mit dem Frühwerk eben nicht nur, mit Schütz, Personen, Ereignisse oder Bauwerke in der Geschichte und Helden oder Ereignisse in der Mythologie sowie der Holocaust zum Thema werden, sondern vor allem, wie es aufzuzeigen gilt, die Etablierung von Wertvorstellungen im Nationalsozialismus.

Entsprechend dem ursprünglichen, in fünf Motivgruppen eingeteilten Frühwerk durch Schütz³¹⁹, wurden für die nachfolgende Untersuchung fünf als exemplarisch für diese Werkgruppen zu verstehende Arbeiten ausgewählt: (1.) Ein Aktionsfoto ohne Einzeltitel aus der Serie der *Besetzungen* (1969), (2.) *Notung* (1973) aus dem Zyklus der *Dachbodenbilder* (3.) *Varus* (1976) aus der Gruppe *Wege der Weltweisheit*, (4.) *Margarethe* (1981) aus der Reihe der *Erinnerungsbilder* und (5.) *Die Treppe* (1982-83) aus der Serie *Steinerne Hallen und Höfe*.

³¹⁹ Schütz 1999. So unterscheidet die Autorin entsprechend ihren Kapitelüberschriften zwischen: Kapitel 6 (Frühe Foto- und Bucharbeiten 1969–74), Kapitel 7 (Die „Dachböden“), Kapitel 8 (Wege der Weltweisheit), Kapitel 9 und 10 (Erinnerungslandschaften I und II), Kapitel 11 (Faszinierender Faschismus).

Wenn mit *den Deutschlandbildern* im Sinne von ästhetischen Erinnerungsbeständen tatsächlich, wie hier mit Welzer unterstellt, eine Auseinandersetzung mit dem „Nicht-Begreifbaren“, dem „Wahnsinn“ angeregt und zugleich Wertefragen und deren Etablierung diskutiert werden, so gilt es weiterführend diejenigen Wertvorstellungen, die, wie hier angenommen, mit dem Frühwerk infrage gestellt werden, näher zu differenzieren. Bei der Durchsicht des Materials zeigte sich, dass diese Fragen insbesondere diejenigen Positionen betreffen, die als Garant für das Selbstverständnis im Nationalsozialismus verstanden werden können. Konkret (1.) die Hitlerverehrung und Hitlertreue, die als wesentliche Grundlage nationalsozialistischer Herrschaft angesehen werden können, die entsprechend von Kiefer in seinem allerersten Werkzyklus, einer Reihe von Fotos, den *Besetzungen*, am Ende seines Studium, Ende der 60er Jahre, aufgegriffen werden; (2.) die Mythenverehrung und Mythenstilisierung, an die Kiefer mit zahlreichen Arbeiten zu den von den Nazis instrumentalisierten mittelalterlichen Mythen wie dem Nibelungenlied und dem Parzivalepos anschließt, wofür hier exemplarisch *Notung*, eine großformatige Arbeit aus dem Zyklus der *Dachbodenbilder* vom Anfang der 70er Jahre ausgewählt wurde; (3.) die Selbstherrlichkeit und den „deutschen Größenwahn“, mit dem sich Kiefer u.a. in *Varus* aus dem Zyklus *Wege der Weltweisheit* auseinandersetzte; (4.) den Rassismus, der im Holocaust seine schlimmsten Auswüchse erfuhr und dessen absurdes Menschenbild sich in *Margarethe* widerspiegelt, einem Werk, das im Zusammenhang mit dem Zyklus der *Erinnerungslandschaften* zu sehen ist, sowie (5.) den Herrschaftsanspruch, wie er in der nationalsozialistischen Architektur einen markanten Ausdruck fand und von Kiefer in *Die Treppe* aus dem letzten hier zu behandelndem Werkzyklus der *Steinernen Hallen und Höfe*, der Anfang der 80er Jahre entstand, verarbeitet wurde.

2.1 Hitlerverehrung und Hitlertreue

Wie lässt sich die blinde Nachfolge so Vieler und die bedingungslose Verehrung und Treue gegenüber einer Person und deren Zielen nachvollziehen? Welcher Voraussetzungen bedarf es dafür? Und: was lässt sich dem entgegensetzen? Konkret, wie lässt sich die immer wieder vorgebrachte Hitlertreue, mehr noch die Hitlerverehrung erklären? Dass es diese grundlegenden Fragen nach der Motivation beziehungsweise dem Möglich-Werden einer in der jüngsten Geschichte tatsächlich stattgefundenen blinden Verehrung und Nachfolge sind, die Kiefer beschäftigen, machte der Künstler selbst bereits in einem Interview mit Bezug

auf seine erste Werkgruppe *Besetzungen* deutlich. Dahinter steht letztlich auch die bohrende Frage: Betrifft das auch mich?

Ich transportiere die Geschichte in mein Leben existentiell hinein. Für mich ist Geschichte immer auch meine Wirklichkeit. So gehört denn auch die Aktion „Besetzungen“ zu meinem Arbeitskomplex „Erkenne dich selbst!“ [...] Ich identifiziere mich weder mit Nero noch mit Hitler. Aber ich muß ein kleines Stück mitgehen, um den Wahnsinn zu verstehen. Deshalb mache ich diese uneigentlichen Versuche, Faschist zu sein.³²⁰

Entsprechend lautet der Titel dieser ersten Werkserie, die aus 18 Schwarz-Weiß-Fotos besteht und in der er sich erstmals mit dem Thema Nationalsozialismus auseinandersetzt: *„Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Fotos.“* (Abb. 1) Neben dem Phänomen der Hitlerverehrung und HitlerTREUE ist es vor allem der Geltungsanspruch, so lässt sich herausstellen, die der Führergruß in Hinblick auf unbedingten Gehorsam und Weltmachtansprüche im Nationalsozialismus verkörpert, der mit den Aktionen des Künstlers, seinen „Besetzungen“ der Schweiz, Frankreichs und Italiens aufgegriffen und zur Diskussion gestellt wird.

So zeigen die Fotos zumeist in Frontal- aber auch in Rückenansicht, mal aus großer Distanz dann wieder in Nahaufnahme immer wieder den Künstler selbst, soldatisch gekleidet und in strammer Haltung in Hitlergrußpose vor unterschiedlichen Schauplätzen in der Schweiz, Frankreich und Italien. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei den Schauplätzen, um vor allem von deutschen Touristen seit den 60er Jahren sehr nachgefragten Reisezielen, seien es die Sonne und Meer versprechenden Strände des Südens mit den inzwischen hochgezogenen Ferienwohnhochhäusern oder auch kulturhistorische Stätten wie das Colosseum in Rom (Abb. 2). Neben diesen neuen, inzwischen von Touristen eroberten Stätten, sind es die Situationen, in denen der Künstler sich selbst postiert, die darüber hinaus zum Aufmerken anregen. So stellt der Künstler sich in entsprechender Pose beispielsweise mit dem Rücken zum Betrachter auf wenige „wackelige“ Felsen ins Meer (Abb. 3) oder auf die Attika einer Barockarchitektur (Abb. 1), dann jedoch von knorpeligen Zweigen umrankt. Dann wieder fotografiert er sich vergleichsweise sehr klein und ganz einsam an einem Strand vor der Kulisse touristischer „Bettenburgen“. Die Brisanz der Haltung, die der Künstler mit der Hitler-Gruß-Pose einnimmt, verkümmert hier angesichts der Schauplätze. Mit der „Besetzung“ von touristisch beliebten Zielen in lächerlichen

³²⁰ Zitiert nach Schütz 1999, 143.

Stellungen und Blickwinkeln erinnern diese Inszenierungen an Fotos von Ausflügen an die beliebtesten deutschen Reiseziele, die es nun „auch noch zu erobern“ gilt beziehungsweise die bereits in neuer Weise von Touristen tatsächlich „erobert“ wurden und noch werden. Mit der „Besetzung“ von touristisch beliebten Zielen in lächerlichen Stellungen und Blickwinkeln erinnern diese Inszenierungen an Fotos von Ausflügen an die beliebtesten deutschen Reiseziele, die es nun „auch noch zu erobern“ gilt beziehungsweise die bereits in neuer Weise von Touristen tatsächlich „erobert“ wurden und noch werden.



Abb. 1:

o.T., 1969, (Titelbild aus der Reihe *Besetzungen*: Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Fotos), Fotografie 1/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln

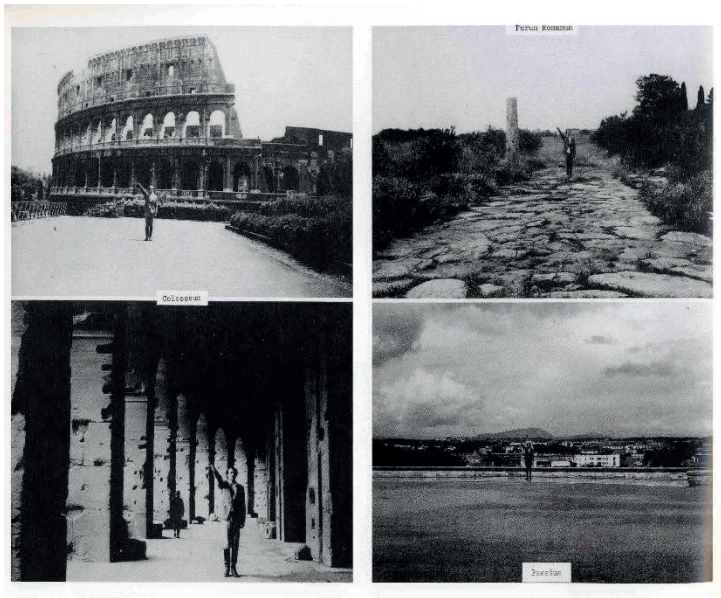


Abb. 2:

o.T., 1969 (aus der Reihe *Besetzungen: Italien: Colosseum, Forum Romanum, Paestum*), Fotografie 2/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln

Sich selbst mit dem Machtanspruch, den der Hitler-Gruß hat, ins Meer zu stellen, wirkt hier geradezu lächerlich. Auch das Meer selbst hat sich unterzuordnen. Bereits Brock und Schütz machten auf diesen Zusammenhang aufmerksam, indem sie betonen, dass Kiefer eine Figur einführe, die „den rhetorischen Gestus eines Demosthenes und den Imperatorengestus eines Xerxes so ausübt, als ginge es darum, der Natur den menschlichen Willen aufzuzwingen.“³²¹ Eine Zuspitzung erhalten die inszenierten Szenen dann, wenn weiterführend der Anspruch auf Überlegenheit nicht nur gegenüber der Natur, hier dem Meer, zum Thema wird, sondern darüber hinaus auch der über die historischen Mächte etwa das Römische Reich angesichts des Colosseums oder den Absolutismus auf der Attika einer Barockfassade.

Um diesen Zusammenhang darzustellen, greift Kiefer auf das Motiv der Rückenfigur als Identifikationsmotiv zurück, wie sie Caspar David Friedrich in

³²¹ Ebd., 138. Vgl. ergänzend zu den Thesen Brocks 1983, 34 ff.

der Romantik einführte. So steht vergleichbar dem Wanderer über dem Nebelmeer Caspar David Friedrichs von 1818 Kiefer als Rückenfigur mit Hitler-Gruß zum Meer (Abb. 3). Bemerkenswerterweise knüpft Kiefer damit zugleich an die romantische Idee an, wonach der Künstler oder wir selbst, für die Kiefer stellvertretend eintritt, in eine Position versetzt werden, sich selbst erhaben über die Gewalt der Natur und damit über die eigene Vergänglichkeit zu empfinden.³²² Konnte dieses Gefühl ursprünglich sowohl durch das Vertrauen und den Glauben in Gott und die Hoffnung auf Auferstehung von den Toten und der Erlösung im Himmel genährt werden, wie es für ein christliches Verständnis wesentlich ist, als auch nach Kant von unseren Denkmöglichkeiten Bestätigung finden³²³, so vermag diese Überlegenheit nun die rechte Einstellung zur nationalsozialistischen Idee vermitteln. Das Lächerliche, wie es die Gestaltung selbst vermittelt, steigert sich hier zur Groteske. Zugleich zeigt Kiefer damit jedoch auch auf, und das gilt es mit Blick auf die Frage der ästhetischen Inszenierung zu betonen, wie bereits über die Stellung der Figur im Bild zur Identifikation angeregt werden kann.

³²² Vgl. ergänzend und differenzierend zur Erfahrung des Erhabenen bei Caspar David Friedrich, Busch 2003, 82 ff., wonach Friedrich, wie der Autor u.a. an den Kreidefelsen aufzeigt, weder das Erhabene im Burk'schen Sinne thematisiere, „das dem Gegenstand selbst Erhabenheit zuschreibt“, noch der Kant'schen Auffassung folge, wonach, das Erhabene allein im Subjekt zur Wirkung komme, „das sich trotz der Erfahrung der eigenen Nichtigkeit angesichts der Wahrnehmung eines überwältigend Großen und Schrecklichen aufgrund der möglichen Denkleistung über sich selbst erheben vermag und im Reich der Ideen triumphiert.“ (114–115) Friedrichs Bildentwürfe verweisen vielmehr auf ein Dazwischen, wie Busch auch am Beispiel des Mönch am Meer verdeutlicht, zwischen religiöser Demut vor der Größe Gottes, die für Friedrich persönlich bestimmend sei und dem Drang nach individueller Selbstermächtigung im Geistigen – letztlich unabhängig von Gott. (79–81) Die Unvereinbarkeit von Tiefen- und Fernblick, von Flächen- und Raumerfahrung sowie die Verunsicherung in der Auslegung der Bildmotive, verweisen, wie Busch an weiteren Beispielen aufzeigt, darauf. Beruhigend und in diesem Sinn „erlösend“ wirke dagegen die Bildstruktur, wie etwa die des Goldenen Schnitts, die den Betrachter ästhetisch einstimme und dessen Wahrnehmung lenke. Über sie werde entsprechend weniger eine Erlösungsgewissheit als eine Erlösungshoffnung als ein Erfahrungsprozess angeregt. (116–122) Zur Funktion der Rückenfigur vgl. ergänzend Werner Hofmann, Fernsicht mit Rückenfigur, in: Friedrichs Bildthemen und die Tradition, in: Friedrich (1974), 40–41. Vgl. zu diesem Thema im Werk Kiefers zudem Schütz 1999, 141.

³²³ Vgl. Kant 1991 [1790], Zweites Buch, Analytik des Erhabenen, § 23, 133ff. und hierzu erläuternd und weiterführend: Christine Pries, Einleitung, in: Das Erhabene (1989), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hg. v. Christine Pries, Weinheim, 1–30, hier 8–9: „Die Vernunft greift der scheiternden Einbildungskraft gleichsam hilfreich unter die Arme, so daß sich in der Zweckwidrigkeit der Natur höhere Zweckmäßigkeit zu erkennen gibt, nämlich die Zweckmäßigkeit dieses Gefühls im Subjekt.“

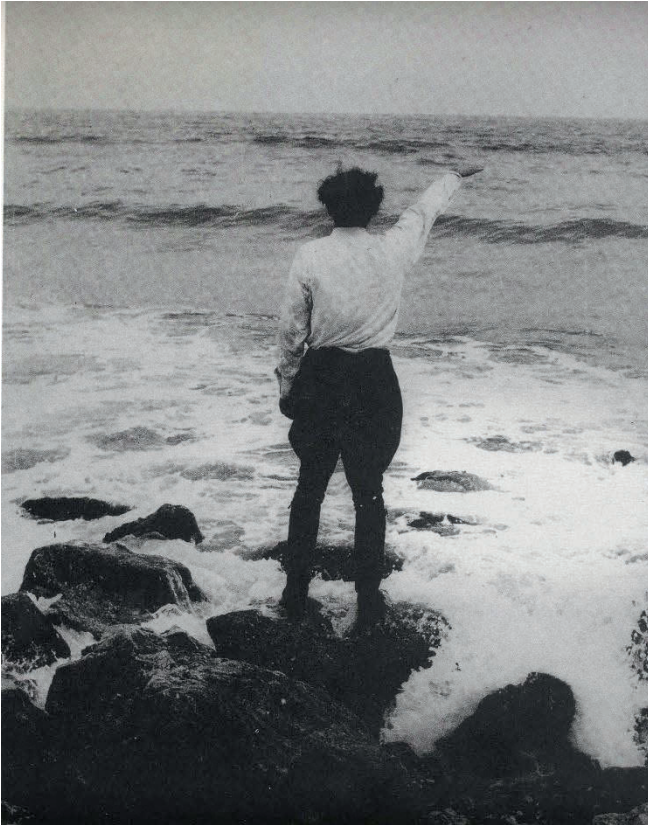


Abb. 3:
o.T. 1969, (aus der Reihe *Besetzungen: am Meer*),
Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm,
erschieden in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln



Abb. 4:
Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818,
Öl a. L., 94,8 x 74,8 cm,
Hamburger Kunsthalle

II Deutschlandbilder

Dass Kiefer sich in der öffentlichen Meinung durch die Verbindung von Romantik und Nationalsozialismus keinen Gefallen getan hat, scheint offensichtlich. Bemerkenswert erweist sich dabei, dass Caspar David Friedrich bereits während des Nationalsozialismus als Nationalsymbol missbraucht wurde. Die Vereinnahmung reichte sogar so weit, dass bis in die siebziger Jahre hinein eine unbefangene Beschäftigung mit dem Künstler kaum möglich war. Diese Befangenheit abzubauen, gelang erstmals Werner Hofmann anlässlich des 200. Geburtstags des Künstlers 1974 mit einer großen Ausstellung in der *Hamburger Kunsthalle*.³²⁴

Dass diese selbst- als auch bildkritischen Experimente, die der Künstler in den inszenierten Fotografien festhält, Missverständnisse auslösen können, zeigen entsprechend die ersten Reaktionen an der Kunstakademie in Karlsruhe, an der der Künstler die Fotoserie als Abschlussarbeit einreichte. Obwohl sie im Akademie-Senat von dem Maler Rainer Küchenmeister, der selbst im KZ inhaftiert war, verteidigt wurde, wurde die Arbeit schließlich abgelehnt. Erstmals erwähnt wird die Fotoserie von Kiefer ein Jahr später in seiner „Selbstbiographie“ 1970 für seine erste Einzelausstellung im Bonner Kunstverein 1975 wurde die Arbeit in der Kölner Avantgarde-Zeitschrift *Interfunktionen* veröffentlicht.³²⁵

Obwohl in der Forschung vor allem von Brock, Adriani und Schütz der Selbstbezug und die Ironie als Antwort auf gesellschaftliche Zustände herausgestellt werden³²⁶, können sich diese zentralen Momente gerade in der öffentlichen Meinungsbildung in Deutschland kaum durchsetzen. Auch dass damit zugleich ein Verweis auf die Besetzung und Knechtung fast ganz Europas durch die Nationalsozialisten gemacht wird, geht in der Ablehnung unter. Wie sehr gerade Aktionen als künstlerische Mittel an Bedeutung gewinnen für das Aufzeigen anthropologischer, sozialer, gesellschaftlicher und kulturhistorischer Zusammenhänge, zeigt sehr nachhaltig gerade Beuys auf, zu dem Kiefer nach seiner Ablehnung in Karlsruhe nach Düsseldorf wechselte. Kiefers Aktion und Realisation in Form von inszenierter Fotografie stehen in dieser Tradition. Dass damit Kiefer zugleich, wie es Schütz herausstellt, an die aktuelle Situation Ende der 60er Jahre anknüpft, in der es „zum strategischen Repertoire des Studentenprotests gehört, öffentliche Orte und Institutionen zu „besetzen“ unterstreicht dieses Moment noch.³²⁷

³²⁴ Werner Hofmann grenzt Caspar David Friedrich deutlich von den vereinnahmenden nationalen Bestrebungen ab. Demnach war C.D. Friedrich nicht „der deutsche Sonderfall mit Anspruch auf Sondermaßstäbe, als den ihn nationale Überheblichkeit, von Minderwertigkeitskomplexen geplagt, immer gern gesehen hat und auch heute noch sehen möchte.“, vgl. ders., *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*, in: Hofmann 1974, *Caspar David Friedrich, Kunst um 1800*, hg. v. Werner Hofmann, München, 69–78, hier 69; vgl. ergänzend Schütz 1999, 139–140.

³²⁵ *Interfunktionen* 12/1975, hg. v. Benjamin H.D. Buchloh, Köln.

³²⁶ Vgl. hierzu die Zusammenfassung von Schütz 1999, 145–147.

³²⁷ Schütz 1999, hier 121.

2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

Kiefer selbst vermerkte hierzu richtungsweisend gegenüber einer amerikanischen Journalistin:

In diesen frühen Bildern wollte ich mir selbst die Frage stellen: Bin ich ein Faschist? Das ist sehr wichtig, das kann man nicht so schnell beantworten. Autorität, Konkurrenz, Überlegenheit [...]. Das sind Facetten von mir wie von jedem anderen. Man muß die Dinge auf richtige Art auswählen. Zu sagen, ich bin das eine oder etwas anderes, ist zu einfach. Ich wollte die Erfahrung malen und dann die Antwort.³²⁸

So schlüpft der Künstler mit seinen Aktionen zwar tatsächlich sowohl in die Rolle des Anhängers, der damit seine Solidarität mit dem Regime anzeigt, als auch in die des Täters, der in dessen Namen „erobert“, gibt diesem Anspruch mit der fotografischen Inszenierung dann jedoch eine Note, die das (Eroberungs-) Unternehmen ins Lächerliche zieht. Gerade die Wendung ins Touristische, Imperiale und schließlich auch Gottgleiche betonten neben dem Lächerlichen auch das Groteske dieses Unterfangens und verweisen damit auf das Gegenteil dessen, was in der Pose liegt: auf die Anmaßung und den Moment des Wahnsinns, der in dem Macht- und Geltungsanspruch liegt, der so wohl nur von der nationalsozialistischen Ideologie vertreten worden sein könnte.³²⁹

Dass es Kiefer insbesondere um diesen erweiterten Kunstanpruch geht, darauf verweisen nochmals seine jüngsten Äußerungen im Spiegel im Oktober 2011:

Unterhaltung, das ist es, was die Gesellschaft mit der Kunst verbindet. Das aber darf Kunst nicht sein. Kunst hat nichts mit Kunsttourismus oder Wochenenderlebnis zu tun. Kunst ist nicht Unterhaltung. Kunst braucht Zynismus, weil unsere Welt so konstruiert ist, dass man nur zynisch sein kann. Missverstanden werde ich sowieso, das ist grundsätzlich so. Jeder Künstler ist missverstanden. Das geht gar nicht anders.³³⁰

³²⁸ Ebd., 142.

³²⁹ Wie nachhaltig sich Kiefer mit der Frage nach der Bedeutung des Hitlergrußes auseinandersetzte, bezeugen weitere Einzelarbeiten und insbesondere die beiden Buchprojekte *Heroische Sinnbilder – Symboles Heroiques* (1969) und *Für Genet*, wobei nun nicht nur der Künstler selbst, sondern zum Typus schematisierte Personen die Hitlergrußpose einnehmen. Welche Gefahren für jeden Einzelnen in der unreflektierten Übernahme des Hitlergrußes stecken, zeigt schließlich eindeutig ein Aquarell in *Für Genet*, in dem an den Füßen des den Hitlergruß Ausführenden – von diesem scheinbar unbemerkt – Flammen auflodern.

³³⁰ Anselm Kiefer, in: *Spiegel* 2011, hier 116.

2.2 Mythenstilisierung und -verehrung

Ein weiteres Grundmotiv nationalsozialistischen Agierens bildeten Mythenstilisierung und Mythenverehrung. Eine fragwürdige Anbindung an Kultur und Geschichte, Glorie für den Einzelhelden, den Soldaten, der sich für einen vermeintlich „höheren“ Auftrag bis zum Äußersten, seinem Tod einbringt, vermochte die Verehrung der mythischen Helden exemplarisch für die Nationalsozialisten zu verdeutlichen.³³¹

In einer Reihe großformatiger Arbeiten nähert sich Anselm Kiefer diesem Thema an. Es sind die von den Nationalsozialisten instrumentalisierten Stoffe wie *Parzival* von Wolfram von Eschenbach, ein Versroman aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, und das Nibelungenlied, ein Heldenepos, des ebenfalls in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstand und in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt und vielfach literarisch verarbeitet wurde, deren sich Kiefer annimmt. *Notung* (1973) (Abb.5) gehört zu denjenigen Arbeiten Kiefers, in denen er sich mit dem Nibelungenlied auseinandersetzt.

Notung selbst zählt zum Bestand des Museums *Boymans-van-Beuningen* in Rotterdam und misst 3 mal 4,3 Meter. Motivisch lässt die Arbeit sich der Gruppe der *Dachbodenbilder* zuordnen. Sie wurde in Mischtechnik (Kohle, Ölfarbe und Karton, eincollagiert) auf Rupfen ausgeführt. Thematisch besteht jedoch innerhalb der Gruppe kein unmittelbarer Zusammenhang. So finden sich unter den *Dachbodenbildern* solche, die sich mit der Heldenverehrung im Dritten Reich wie beispielsweise in *Deutschlands Geisteshelden* (1973) auseinandersetzen oder christliche Motive aufgreifen wie *Resurrexit* (1973), *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (in zwei Versionen, 1973), *Glaube, Hoffnung, Liebe* (1973), *Die Tür* (1973) und *Quaternität* (1973).³³²

³³¹ Vgl. exemplarisch die Rede Hermann Görings am 30. Januar 1943, im Ehrensaal des Reichsluftfahrtministeriums in Berlin, vom Rundfunk übertragen und im *Völkischen Beobachter* am 3. Februar 1943 abgedruckt, in: ders. 1943, Tonaufzeichnung, Frankfurt a.M., Deutsches Rundfunkarchiv, in der dieser angesichts des aussichtslosen Kampfs um Stalingrad, die Nibelungen als Vorbilder für die deutschen Soldaten beschwor: „Und aus all diesen gigantischen Kämpfen ragt nun gleich einem gewaltigen, monumentalen Bau Stalingrad, der Kampf um Stalingrad heraus. Es wird dies einmal der größte Heroenkampf gewesen sein, der sich jemals in unserer Geschichte abgespielt hat. [...] Wir kennen ein gewaltiges, heroisches Lied von einem Kampf ohnegleichen, das hieß „Der Kampf der Nibelungen“. Auch sie standen in einer Halle aus Feuer und Brand und löschten den Durst mit eigenem Blut – aber kämpften und kämpften bis zum letzten. Ein solcher Kampf tobt heute und jetzt, und jeder Deutsche, noch in tausend Jahren, muss mit heiligen Schauern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, dass dort Deutschland letzten Endes doch den Stempel zum Endsieg gesetzt hat!“

³³² Vgl. hierzu die Aufarbeitung dazu der Tate Collection, London im Netz: <http://www.tate.org.uk/art/artists/anselm-kiefer-1406> (05.12.2017) und ergänzend in der Publikation des

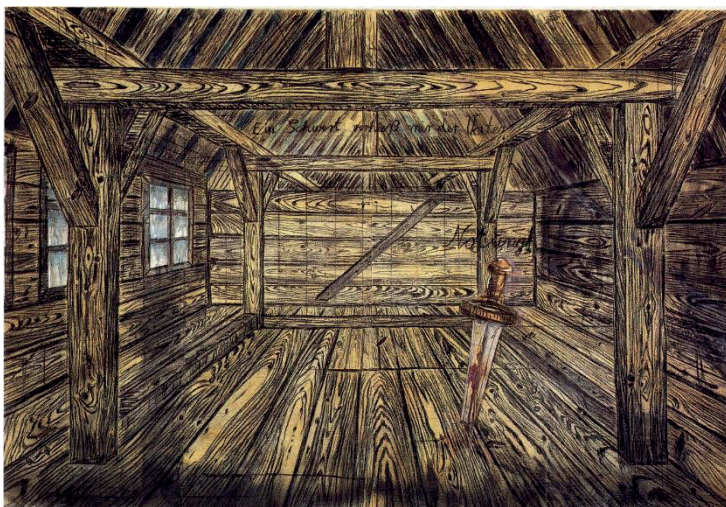


Abb. 5:
Notung (Ein Schwert verhiess mir der Vater), 1973,
Kohle, Ölfarbe und Karton auf Rupfen, 300 x 430 cm,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Gemeinsam hingegen ist diesem Zyklus die Darstellung eines zumeist zum Betrachter hin geöffneten leeren Dachbodens. Vorbild dafür soll die Dachständerkonstruktion seines damaligen Ateliers in einem ehemaligen Schulhaus in Hornbach im Odenwald sein.

Bemerkenswert bei der Betrachtung von *Notung* ist das übergroße Format. In Nahaussicht dominieren einzelne Motivaspekte wie die Holzbalkenkonstruktionen und deren konkrete materielle Beschaffenheit. Daneben ist es das eincollagierte Pappschwert, das den Blick einfängt. Die starke Materialität der Holzfasern und -maserungen in matten Braun-Schwarzttönen und das darauf applizierte „blutig“-braun-rote Pappschwert ziehen die Aufmerksamkeit einerseits stark an, befremden aber angesichts der spielzeughaften Kombination. In einem größeren Abstand wird dann das Motiv als Ganzes erkennbar: ein großer, leerer Dachboden. Eine Stützholzkonstruktion aus Hoch-, Quer- und Längsbalken gibt dem Raum eine festgefügte Ordnung. Erst wenn erkennbar wird, dass sowohl die Längs- und Querbalken als auch die Bodendielen sowie die Wandpaneele und die steil

Hauses: The Tate Gallery 1984–86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982–84, Tate Gallery, London 1988, 515–519.

II Deutschlandbilder

aufsteigende Dachkonstruktion ins „Nichts“ führen, verliert sich der Eindruck festgefügtter Raumgrenzen. Sie verschwimmen. Die milchig-trüben Fenstergläser verstärken den Eindruck noch. Zugleich bezieht die Ausweitung des Raums über die Bildgrenzen hinaus den Betrachter mit ein. Wir scheinen nun ebenfalls in diesem Raum zu stehen. Die helle Mitte des Raumes tritt damit zugleich deutlicher hervor. Das vergleichsweise riesige, annähernd ein Meter messende Pappschwert rückt entsprechend erneut in den Fokus. Die hergestellte Nähe, aber auch das Absurde der Inszenierung wirkt anziehend und zugleich befremdend.

Es ist der Kontrast zwischen dem zunächst klaren Raumgefüge und der Verunklärung durch die offenen Raumgrenzen sowie die unnatürliche Ausleuchtung der Bildmitte mit dem Pappschwert, die den Gesamteindruck mystifizieren und zugleich wie ein Kindermärchen erscheinen lassen. Der mitkritzeliger Handschrift aufgetragene Name des Schwertes „Notung“ und ergänzend die ebenfalls darüber schwebende Zeile „Ein Schwert verhieß mir der Vater!“ steigern diesen Effekt noch. Wobei insbesondere der Titel *Notung* hier den nötigen Hinweis auf den mittelalterlichen Heldenepos Nibelungenlied gibt.

Vergleichbar der Fotoserie der *Besetzungen* sind es auch in *Notung* ungewöhnliche Details, die den ursprünglich ernsten Bildeindruck befremden. Hier übernehmen diese Aufgabe die Verzerrung der Größenverhältnisse und die Entgrenzung des Raums, die eingenommenen Stellungen, weniger des Künstlers als des Betrachters und die Kombination von ungewöhnlichen Details, seien es Materialien, das Schwert oder die Schriftzüge.

Die über die Bildeindrücke hinaus bedeutsamen thematischen und zugleich historischen Hintergründe entlocken dem Motiv schließlich seine gesellschaftspolitische Bedeutsamkeit. So spielt Kiefer mit dem Titel *Notung* zwar konkret auf das Nibelungenlied an, doch es ist nicht die „Originalfassung“, sondern die Aufarbeitung durch Richard Wagner, die Kiefer aufgreift. Erkennbar wird dieser Zusammenhang durch den Zusatz „Ein Schwert verhieß mir der Vater“. Kiefer bezieht sich damit auf eine bestimmte Szene des von Wagner auf drei Tage und einen Vorabend angelegten Bühnenfestspiels, das dieser zwischen 1851 und 1874 komponierte und erstmals zusammenhängend in Bayreuth 1876 aufführte. Es handelt sich um eine Szene aus der *Walküre*, im I. Aufzug, dritte Szene.³³³ In dieser Szene verkündet der Held Siegmund: „Ein Schwert verhieß mir der Vater, ich fänd' es in höchster Not“. Ein Schwert, das mit Bezug auf diese Äußerung seinen Namen erhält: *Nothung* statt *Balmung*, wie es im Ursprungstext heißt und

³³³ „Die Walküre“ ist nach dem Vorspiel („Das Rheingold“) der erste Tag. Die Uraufführung fand am 26. Juli 1870 im Königlichen Hof- und Nationaltheater München unter der Leitung von Franz Wüllner statt. Als zweiter und dritter Tag folgen Siegfried und die Götterdämmerung. Vgl. ergänzend Schütz 1999, 178.

2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

abweichend von der Partitur und dem Klavierauszug von Wagner im Libretto Notung geschrieben wird. Eine Schreibweise, die Kiefer in seiner Arbeit übernimmt.³³⁴

Vergleichbar der Beschäftigung mit Caspar David Friedrich, so kann auch die Auseinandersetzung mit Richard Wagner als eine sehr bewusste angesehen werden. Wichtig dafür sind nicht nur die Themen, mit denen sich Wagner beschäftigte, sondern deren begeisterte Aufnahme durch die Nationalsozialisten. Die Inszenierungen des Bühnenfestspiels weckten insbesondere das Interesse des Reichskanzlers Adolf Hitler.³³⁵

So wurde auch Wagner, vergleichbar mit Caspar David Friedrich, ein Opfer nationalsozialistischer Vereinnahmung. Eine besondere Brisanz erhält diese Verbindung darüber hinaus, da Wagner als ein potentieller ideologischer Wegbereiter des Nationalsozialismus verstanden werden kann. Gerade die Verharmlosung dieses Zusammenhangs nach dem Krieg könne, wie es Schütz betont, als Anlass für Kiefers Beschäftigung mit Wagner gedeutet werden.³³⁶

³³⁴ Wagner lehnte sich dabei wohl an die nordische germanische Mythologie an, wonach das Schwert von Sigurd (Siegfried) dem Drachentöter, Gram heißt. Vgl. den entsprechenden Hinweis in: [http://de.wikipedia.org/wiki/Gram_\(Schwert\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Gram_(Schwert)) (17.12.2017). Zu Balmung als das Schwert der Nibelungen, vgl.: Breuer o.J., Jürgen Breuer, Das Nibelungenschwert, in: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/breuer/4.schwer.html (17.12.2017) und darin ergänzend den link „Index“ zum historischen Umfeld des Nibelungenliedes Teil 1–7. Breuer hebt hervor, dass „wohl auch der Dichter das Schwert mehr als Symbol des Untergangs als das der Repräsentation der Reichsmacht gesehen (hat).“ Vgl. ergänzend zur Wagner-Rezeption des Nibelungenstoffs, Säger/Olk o.J., Malte Säger und Sven Olk, Wagner und das Nibelungenlied, in: www.nibelungenrezeption.de, Prof. Dr. Gunter Grimm und Uwe Werlein, Universität Duisburg-Essen, konkret: <http://www.nibelungenrezeption.de/musik/wagner/wagnernibelungenlied.pdf> (17.12.2017).

³³⁵ Vgl. hierzu ergänzend Heinze, 2003, Joachim Heinze, Die Rezeption in der Neuzeit, in: *Uns ist in alten Mären ... Das Nibelungenlied und seine Welt*, Katalog zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe 13.12.2003–14.03.2004, hg. v d. Badischen Landesbibliothek u. d. Badischen Landesmuseum, Darmstadt 2003, 162–181. Dem Autor zufolge kann Hitler als leidenschaftlicher Verehrer Wagners angesehen werden und wurde seit 1923 vom Bayreuther Kreis protegiert. Hierzu Heinze ergänzend: „Mit Wagners Schwiegertochter Winfried, die nach dem Tod ihres Mannes Siegfried 1930 die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahm, verband ihn (Hitler, M.S.) eine enge Freundschaft. Nach der Machtergreifung machte er Bayreuth zu einem kulturellen Zentrum des dritten Reichs. (168)

³³⁶ Schütz 1999, 168 ff., hier 172.

II Deutschlandbilder



Abb. 6, 7, 8: (Triptychon)
Parsifal III, 1973, 332 x 228 cm,
Parsifal IV, 1973, 327 x 227 cm,
Parsifal I, 1973, 307 x 435,5 cm,
jeweils Öl, teils Blut, Papier,
eincollagiert auf Papier a. L.,
Tate Collection, London

Entsprechend intensiv hat sich Kiefer in mehr als 21 Werken mit Wagner auseinandergesetzt, nicht nur in *Notung* und *Der Nibelungen Leid* (1973), sondern auch in *Die Meistersinger von Nürnberg* und in *Parzival* von Wolfram von Eschenbach, den Wagner in seiner letzten Oper in Bayreuth als einzigen Aufführungsort 1882 als *Parsifal* (1865–1882) inszenierte. Die Werke aus Kiefers *Dachbodenzyklus* dazu lauten entsprechend in Anlehnung an die Schreibweise Wagners *Parsifal II* (1973) und als Triptychon ausgeführt *Parsifal III, I, IV* (Abb. 6-8).

Mit der Instrumentalisierung von Heldenepen durch die Nationalsozialisten und der zuvor bereits erfolgten Wiederaufnahme derselben durch Richard Wagner rückt noch ein weiterer, inhaltlicher Aspekt in den Fokus der Betrachtung. Es ist der nach der Funktion und dem Selbstverständnis des Helden, aber auch des Künstlers. Beide können als Handelnde angesehen werden, die für etwas eintreten; eine Idee, die sie verfolgen. Die Möglichkeit der „Neu“-Stilisierung der Heldenepen, die von einem Künstler – zunächst von Wagner – schließlich aber von Kiefer selbst neu erschaffen werden, kommt dabei ins Spiel. Erneut rückt damit, wie bereits im Zusammenhang mit den *Besetzungen*, die Frage nach der Verantwortung des Einzelnen für sein Tun in den Blickpunkt. Der Held kämpft wie der Soldat für eine Idee. Der Künstler schafft Arbeiten, hinter denen Ideen stehen. Der Mitläufer bekundet seine Solidarität mit dem Hitler-Gruß. Sind nicht alle drei verantwortlich für ihr Tun im Hinblick auf die Ideen beziehungsweise Zwecke, die sie durch ihr Tun bestätigen?

Hinter diesem Gedankengang verbirgt sich, worauf bereits Schütz abhob: die Frage „nach der Position des Künstlers zwischen Autonomie und Engagement, Anpassung und Mißbrauch.“³³⁷ Wie bewusst sich Kiefer diesem Fragenkomplex stellt, zeigen weiterführend nicht nur die *Besetzungen* und indirekt die Verarbeitung des Heldenstoffs durch Wagner in *Notung* und dem *Parsifal-Zyklus*, sondern auch diejenigen Arbeiten, in denen Kiefer den Künstler ausdrücklich als Täter bezeichnet und damit dessen beziehungsweise seine eigene Verantwortung für sein Tun herausstellt. Als Beispiele seien hier *Malen = Verbrennen* (1974) und *Malerei der verbrannten Erde* (1974), in denen jeweils die Konturen einer Palette eingezeichnet sind und *Nero malt* (1974) genannt, in dem zudem noch vier, in rote Farbe getränkte Pinsel auftauchen. In einem Gespräch mit dem Verlagsmanager Mathias Döpfner, moderiert von dem Publizisten Manfred Bissinger im *Spiegel* 2011 äußert sich Kiefer hierzu rückblickend:

³³⁷ Ebd.

II *Deutschlandbilder*

Bissinger: Herr Kiefer, Sie haben sich selbst zu den „theoretischen Tätern“ erklärt, „weil ich heute einfach nicht wissen kann, was ich damals getan hätte“.

Kiefer: So denke ich noch immer.

Kiefer: Ich habe mich zwar in einem Experiment, das ich mit mir selbst anstellte, zu den möglichen Tätern gerechnet. Aber „theoretisch sind wir alle Täter“ – das könnte ich nie sagen. Das klingt wie eine von vornherein erlassene Generalamnestie. Was ich gedacht und getan habe, kann von keinem Kollektiv aufgehoben werden.³³⁸

Mit der Betonung des Individuellen beziehungsweise der Verantwortung jedes Einzelnen für sein Tun, wie es in dieser Interpretation der *Deutschlandbilder* verfolgt wird, entpuppt sich die Frage danach, wie jeder Einzelne sich zu den Ideen einer Gemeinschaft stellt, in der er lebt, als wesentlich. Es sind die von der Gemeinschaft vertretenen Auffassungen und damit deren Werteverständnis, zum Beispiel im Hinblick auf die Eigenverantwortlichkeit des Tuns, die damit in den Mittelpunkt rücken. Sich dem Zyklus der *Dachbodenbilder* aus der Perspektive eines Rückblickenden beziehungsweise Erinnernden zu nähern, schließt sich damit nicht aus. Innerhalb der Forschung wurde insbesondere dieser Blickwinkel eingenommen. Entsprechend wurden die *Dachbodenbilder* als Speicher gedeutet. Als Orte, an denen sich „verstaubt die Geschichte der Bewohner abgelagert“ (Marina Schneede). So können sie auch als ein Abstellraum ausgedienter Objekte und – im übertragenen Sinn – „überlebter Ideen“ (Schütz) verstanden werden, als Speicher „eines historischen Erinnerns“ (Theo Kneubühler), aber auch der Verdrängung und des Unbewussten, an dem die „Hinterlassenschaften des Nationalsozialismus“ abgelagert sind. Insofern können sie als symbolische Orte für eine Auseinandersetzung damit aufgefasst werden (Walter Grasskamp). Als „archaische Innenräume“ können sie zudem als Horte für heidnische und christliche Mythologien oder für „Deutschlands Geisteshelden“ verstanden werden (Katharina Schmidt).³³⁹

³³⁸ Anselm Kiefer, in: *Spiegel* 2011, 119.

³³⁹ Schneede 1989, Marina Schneede, Deutschlands Geisteshelden, in: *Kunst und Antiquitäten* II/1989, 76–77, 6; Kneubühler 1978, Theo Kneubühler, Malerei als Wirklichkeit, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 2, Februar 1978, 2–11; Grasskamp 1978, Walter Grasskamp, Anselm Kiefer. Der Dachboden, in: *Ursprung und Vision. Neue deutsche Malerei. Ausstellungskatalog Ministerio de Cultura Madrid u.a.* 1984, 32–35; Schmidt 1983, Katharina Schmidt, Anmerkungen zum Werk von Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer, *Bücher und Gouachen. Ausstellungskatalog Hans-Thoma-Museum, Bernau* 1983, 163–164.

2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

Weiterführende Schlussfolgerungen wurden in der Forschung zudem aus dem bühnenartigen, zum Betrachter geöffneten Aufbau der Dachböden gezogen, die nicht nur in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Bühnenaufführungen der Opern Richard Wagners gebracht werden, sondern ganz allgemein als „Schaubühnen [...] individueller Geschichts- und Mythendramaturgie“ bezeichnet wurden, sodass ein „gespielter Stoff aus dem Alltäglichen auf die Ebene der inszenierten Handlung“ gelangen könne (Karin Thomas). Zudem können die *Dachbodenbilder* als Orte verstanden werden, in denen im „diffusen Licht unbeleuchteter, unaufgeklärter Bewusstseinszonen zwischen Vergessen und Erinnern, Bühnen für die malerische Verschwörung dessen, was als gesellschaftliches Erbe ausgeschlagen wurde“ aufgeschlagen werden. (Walter Grasskamp) Hier spielen sich Dramen ab, in denen „keine handelnden Personen, sondern nur Schemen, Namen aus verschiedenen Epochen des deutschsprachigen Kulturkreises“ aufgerufen werden (Schneede). Und in der Art und Weise der Bühnenauffassung seien sowohl absolutistische (Grasskamp) als auch zeitgenössische (Klaus Gallwitz) Bezüge oder auch dem entgegen konkret ein Bühnenaufbau erkennbar, den Mario Cerolis 1968 im Teatro Stabile in Turin realisiert hat, von dem Kiefer Kenntnis gehabt haben könnte (Schütz).³⁴⁰

Hier ist es nicht eine Rückenfigur, sondern eine „Bühne“, die den Rahmen für eine Inszenierung bietet, mit der auch auf die Eigenverantwortung im Umgang mit Werten abgehoben wird, die eine Gesellschaft vorlebt. Sich sowohl den Verführungstechniken als auch konkret den mit der Bildaussage verbundenen Werten immer wieder neu zu stellen und sie durch sein Tun mitzuformen, gilt das Anliegen Kiefers. Weniger mit Ironie als einer gewissen Satire, mit der er die Geschichten über die Helden als Märchenstunden auskleidet, gibt Kiefer in *Notung* eine Antwort darauf.

2.3 Selbstherrlichkeit und „deutscher Größenwahn“

Doch nicht nur mythische Helden, sondern auch konkrete Vorbilder und Ereignisse aus der Geschichte wurden für die Nationalsozialisten zu einem nützlichen Material, um in derselben Weise wie im Umgang mit den Mythen gemeinsame Wertvorstellungen beziehungsweise Grundgefühle von „Ehre“, „Treue“ und „Heldentum“ sowie die Zugehörigkeit zur nationalsozialistischen Gemeinschaft zu fördern.

³⁴⁰ Thomas 1984, Karin Thomas, Bilder aus Mythos und Geschichte, in: *Weltkunst*, 10/1984, 1420–1421, 1421; Schneede 1989, 76; Grasskamp 1984, 32–35; Gallwitz 1980, Die Helden der Geschichte, in: Anselm Kiefer. *Verbrennen – Verholzen – Versenken – Versanden*. Biennale Venedig, Deutscher Pavillon. Ausstellungskatalog, hg. v. Klaus Gallwitz, Venedig 1980, 4; Schütz 1999, 166–168.

II Deutschlandbilder



Abb. 9:
Varus, 1976,
Öl, Acryl a. L., 200 x 270 cm,
Van Abbemuseum, Eindhoven

Sich diesem von den Nationalsozialisten heraufbeschworenen, von Selbstherrlichkeit getragenen „deutschen Größenwahn“ zu stellen, unternimmt Anselm Kiefer – in Weiterführung der Grundannahme, dass es hier weniger um Motive als vielmehr um Wertvorstellungen geht – in der Werkgruppe *Wege der Weltweisheit*, *Varus* (1976, Abb. 9) bildet innerhalb dieser Gruppe den Auftakt. Das Gemälde misst 2 mal 2,7 Meter, wurde in Öl und Acryl auf Leinwand ausgeführt und hängt im *Van Abbemuseum in Eindhoven*. Die Einteilung in die inzwischen klassischen Werkgruppen kann hier im Gegensatz zu den *Dachbodenbildern* weniger eindeutig erfolgen. Ein Motiv, wie in dem gewählten Beispiel der Wald, tritt in dieser Gruppe zumeist auf, kann jedoch auch zugunsten anderer Motive, wie etwa Porträtköpfe, in den Hintergrund treten. Letztlich verbindend wirkt für alle Arbeiten dieser Gruppe der Titel *Wege der Weltweisheit*, mit dem auf prominente Persönlichkeiten aus der deutschen Geschichte und Kultur hingewiesen wird. So kann bereits *Deutschlands Geisteshelden* (1973) aus dem Zyklus der *Dachbodenbilder* zu dieser Gruppe gerechnet werden.



Abb. 10:

Die Hermannsschlacht, 1978–80,

Holzchnitt, Acryl, Schelllack a. L., 320 x 500 cm,

Art Institute Chicago

Weitere Arbeiten wie *Piet Mondrian – Hermannsschlacht* (1976) und zahlreiche Holzschnitte und Holzschnittcollagen mit entsprechenden Titeln lassen sich ebenfalls darin einordnen. (vgl. dazu Abb. 10)

Mit *Varus* verweist der Künstler konkret, wie es sich mit Bezug auf die Forschungen von Andreas Dörner herausstellen lässt, auf den für die Entstehung des Nationalbewusstseins der Deutschen „zentralen Gründungsmythos“, wonach die sogenannte Hermannsschlacht im Teutoburger Wald 9 n. Chr. die Unabhängigkeit der Germanen von den Römern besiegelte, sodass das Ereignis zum „Prototypen für den völkischen Germanen- und Heldenkult“ avancieren konnte.³⁴¹ Ideologisch gesteigert wird diese Aussagerichtung durch das Motiv des Waldes mit seinen patriotischen Implikationen, wie Bernd Weyergraf, mit Bezug zur Tradition vermerkt: „Von den Helden des Teutoburger Waldes nimmt man die Kraft, um gegen kulturelle Überfremdung, später auch napoleonische

³⁴¹ Dörner 1996, Andreas Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik, *Der Hermannsmythos: zur Entstehung des Nationalbewusstseins der Deutschen*, Reinbek, und ergänzend Schütz 1999, 211–213.

II *Deutschlandbilder*

Fremdherrschaft aufzubegehren.³⁴² In jener Schlacht unterlag der Heerführer der Römer, Varus, dem der Germanen, Arminius, der später in den deutschen Namen „Hermann der Cherusker“ umbenannt wird. Das bereits in den Annalen des Tacitus geschilderte Ereignis wird Anfang des 16. Jahrhunderts aufgegriffen und im 18. und 19. Jahrhundert mehrfach literarisch verarbeitet. An die bedeutendsten literarischen Umsetzungen des Stoffs durch Friedrich Gottlieb Klopstock (1762-1814), Heinrich von Kleist (1777-1811) und Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) wird von Kiefer in *Varus* insbesondere durch deren Namenszüge erinnert. In ebensolcher Weise finden sich auf dem Gemälde die Namenszüge von zahlreichen herausragenden Einzelpersonlichkeiten aus Geschichte, Literatur und Philosophie vor allem der letzten 200 Jahre, wie die der Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) und Martin Heidegger (1889-1976), sowie des Philosophen, Theologen und Begründer der wissenschaftlichen Pädagogik Friedrich Daniel Schleiermacher sowie der Lyriker Stefan George (1868-1926) und Rainer Maria Rilke (1875-1926), des Dichters Friedrich Hölderlin (1770-1843), der Preußen-Königin Luise Auguste Wilhelmine Amalie (1776-1810), des Generals Gebhard Lebrecht Fürst Blücher von Wahlstatt (1742-1819) und des Generalfeldmarschalls Alfred Graf von Schlieffen (1833-1913). Hier wendet Kiefer ein Verfahren an, das in anderen Arbeiten teilweise durch Porträtköpfe ergänzt beziehungsweise ersetzt wird. Dieses Verfahren zeichnet sich dadurch aus, dass mit Blick auf die Historie zwar keine logischen oder chronologischen Verbindungen hergestellt werden, aber stattdessen auf „das Labyrinthisch-Verzweigte jenes verhängnisvollen deutschen Weges“³⁴³ aufmerksam gemacht wird. So wurde über die geistesgeschichtlich-historischen Zusammenhänge eine Genealogie aufgestellt, die insbesondere von dem Nazi-Regime als vorbildhaft vorgestellt wurde, um das eigene Selbstwertgefühl bis zur Selbstherrlichkeit zu steigern.

Mit Blick auf *Varus* bilden dichte Baumreihen zu beiden Seiten eines in die Tiefe fluchtenden verschneiten Waldweges das Hauptmotiv. Doch auch in diesem Bildbeispiel wird die scheinbare Kongruenz durch irritierende bildnerische Maßnahmen konterkariert: Dazu zählen zunächst die rein malerischen Eingriffe, wie die unausgemalte obere linke Ecke und die Laufspuren der roten Farbe. Sie „stören“, die ansonsten auf Wiedererkennbarkeit angelegte Ordnung. Irritierend wirkt auch die ungewöhnliche dachartige Anordnung der Zweige im oberen Bilddrittel, die den Raum als einen konstruierten und insofern irrealen kennzeichnet. Darüber hinaus ermöglicht jedoch gerade diese Konstruktion, dass der Betrachter selbst aufgrund der verzerrten Größenverhältnisse wie unter einem

³⁴² Weyergraf 1987, Bernd Weyergraf, *Deutsche Wälder*, in: *Waldungen, Die Deutschen und ihr Wald*, Ausstellungskatalog Berlin, 6–12, 7 und Schütz 1999, 207–247, hier 207.

³⁴³ Ebd., 210.

Dach aus Zweigen den Weg in den Wald betritt: Er wird quasi Teil des Bildes. Ein Phänomen, das sich vergleichsweise auch in *Notung* herausstellen ließ. Die unbeholfen wirkende kindliche Schrift, mit der die Namen aufgelistet werden, unterstreichen dagegen die Fremdartigkeit. Die losen Verbindungslinien zwischen den Namen wirken wahllos. Hier könnte jeder und niemand stehen, sowohl „real“ als auch mit Namen. Angesichts der Konstruiertheit und Beliebbarkeit von Ort, Person und Namen erscheint die Selbststilisierung zu Höherem, wie die Liste der Namen nahelegt, ohne Halt. Sie entpuppt sich als eine aus der Phantasie geborene Konstruktion.

2.4 Rassismus

Weniger die Grundzüge nationalsozialistischer Agitation wie der Hitlergruß, die Mythenstilisierung oder die Heldenverehrung stehen in der Werkgruppe der *Erinnerungsbilder* im Mittelpunkt, als die Frage nach dem verzerrten Menschenbild der Nationalsozialisten, wie ihr offenkundiger Rassismus, der unermessliches Leid und Tod verursachte und in den Verfolgungen der Juden, Sinti und Roma sowie Andersdenkender mündete. Nur „Wahnsinn“, so lässt sich im Anschluss an Kiefer formulieren, wie er etwa in dem in mehreren Varianten 1975 ausgeführten Badewannenspiel *Unternehmen Seelöwe* aufblitzt, kann das erklären. Gerade in letzterem spielt Kiefer fiktiv die unter dem Decknamen *Unternehmen Seelöwe* geplante Eroberung Großbritanniens durch die Nationalsozialisten als Seeschlacht mit Minibooten in der Badewanne „nach“. ³⁴⁴ Zu diesem Werkzyklus der *Erinnerungsbilder* gehört auch *Margarethe*, 1981 (Abb. 11), in dem jedoch nicht der Lächerlichkeit preisgegebene Planspiele und Kriegsschauplätze nachgespielt werden, sondern die Abgründe des Holocaust aufscheinen. Opfer und Täter werden darin gleichermaßen zum Thema, worin zugleich die Brisanz der Arbeit liegt.

³⁴⁴ Zur Aufdeckung dieses Zusammenhangs und ihrer Auslegung als „Totalkunst“ sowie als „Affirmation als künstlerische Strategie“ hat maßgeblich Bazon Brock beigetragen: vgl. ergänzend Kapitel I.1.

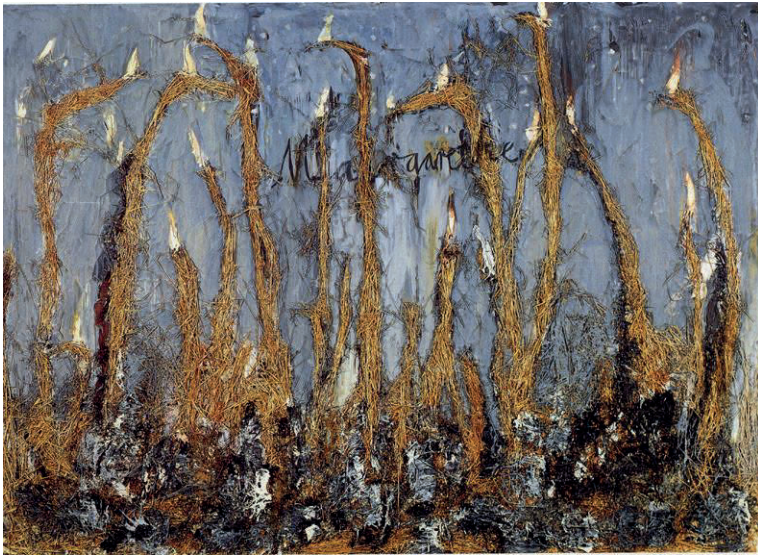


Abb. 11:
Margarethe, 1981,
Öl, Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm,
Saatchi Collection, London

So bestimmt auch in *Margarethe* nicht der motivische Zusammenhang die Zuordnung zur Werkgruppe, sondern der thematische. Zu dieser gehören vor allem Landschaften, in denen durch die Titel insbesondere Erinnerungsräume von Leid und Tod wachgerufen werden. Dazu zählen beispielsweise *Siegfried vergisst Brünhilde* (1975), in dem Kiefer nochmals auf das Nibelungenlied anspielt oder *Maikäfer flieg* (1974) und *Nero malt* (1974) sowie *Malen=Verbrennen* (1974), in denen assoziativ auch hier etwa mit Hilfe des seit dem Dreißigjährigen Krieg bekannten Kinderliedes einerseits auf die *Strategie der Verbrannten Erde* der Nationalsozialisten im II. Weltkrieg, die sogenannten Nero-Erlasse in Rom und andererseits auf die Verantwortung (auch) des Malers als Schöpfenden und damit Einfluss-Nehmenden angespielt wird.

Einen vorläufigen Höhepunkt erreicht dieser Zyklus mit Arbeiten zum Thema *Margarethe* und *Sulamith*, in denen Kiefer den Holocaust aufgreift und dabei konkret auf eines der bedeutendsten Gedichte des von den National-

sozialisten verfolgten jüdischen Dichters Paul Celan, die *Todesfuge* [1944]³⁴⁵ zurückgreift. Mit dem Tod der Jüdin Sulamith in den Gasöfen der Vernichtungslager und der gleichzeitigen liebevollen Hinwendung des Täters zu Margarete, wie es Celan in der *Todesfuge* mit betäubendem Gleichmut beschreibt, greift Kiefer ein Gedicht auf, das wohl kaum eindringlicher die – schwer nachvollziehbare – gegensätzliche innere Befindlichkeit aufzuzeigen und zugleich die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein der Opfer an die Täter zu beschreiben vermag. Hier wird ein Gegensatz in den Empfindungen offensichtlich, der in seiner Drastik Fragen danach aufwirft, wie das möglich sein kann. Ein Zitat aus dem Gedicht macht den unmittelbaren Zusammenhang der Arbeit Kiefers zu dem Gedicht offensichtlich:

ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng.

Angesichts der hier gewählten Arbeit *Margarethe*, die in Öl mit Stroh auf Leinwand ausgeführt ist und zum Bestand der *Saatchi Collection in London* gehört, steht der Betrachter erneut vor einem übergroßen Format und taucht gerade in Nahaufnahme förmlich in das Bild ein. So ist auch dieses Bild überlebensgroß und misst 2,8 mal 3,8 Meter. Rußig-mattschwarze Farbgeflechte und Bündel aus gerupftem Stroh ziehen den Blick an. Transparentere hellere blaue Stellen lassen ihn los. Assoziative motivische Bezüge zu dem Gedicht eröffnen sich erst in einer größeren Entfernung, dann, wenn die lianenartig sich windenden, goldenen Strohbindel mit den Schlangen in dem Gedicht in Verbindung gebracht werden. An den Spitzen brennen diese wie Kerzen. Sie streben empor in den Himmel aus einem grauen, wirren Ascheberg. In sie hinein verwoben, erneut in kindlich-naiver Schrift steht der Namenszug Margarethe. (Im Gegensatz zu Celans Gedicht mit „th“ geschrieben) Der unmittelbare Bezug zu dem Gedicht wird mit dem Namen hergestellt und zugleich wird mit dem „ur“-deutschen Namen, der im Gegensatz zu dem „ur“-jüdischen Namen Sulamith steht, auf die Rassenideologie der Nationalsozialisten hingewiesen. Assoziativ angeregt von dem hellen Stroh stellt sich hier die Verbindung des Opfers zu den Tätern ein. Es ist das strohblonde, goldene Haar der Deutschen Margarethe, das damit aufgerufen

³⁴⁵ Zur Interpretation der *Todesfuge* vgl. u.a. Morello 2010 [2000] Riccardo Morello, Paul Celan: *Todesfuge*: UB Frankfurt: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077> (08.12.2017).

wird und in Verbindung mit dem Gedicht sich in Schlangen verwandelt. Schlangen, die nach christlicher Tradition für die Verführung stehen und insofern auf die verabscheuungswürdigen Taten der Nationalsozialisten verweisen. Bestärkt wird dieser Eindruck durch die rauchenden Flammen an den Strohspitzen und die Asche unter ihnen. Es sind die Opfer beziehungsweise in Verbindung zum Gedicht konkret die Juden, die hier, von den Deutschen zu Asche verbrannt unter den Flammen als schwarz-rußiges Gewebe zurückbleiben.

Neben der eher abstrakten Arbeit *Margarethe* schuf Kiefer weitere Arbeiten zu diesem Themengebiet. Dazu zählen auch Arbeiten, die von Kiefer als Landschaften angelegt wurden, wie die je in zwei Versionen vorliegenden Werke *Dein aschenes Haar, Sulamith* (1981) und *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981) oder *Dein goldenes Haar, Margarethe - Jhannis-Nacht* (1981) sowie die je gleichnamigen Arbeiten *Sulamith* (1983, Abb. 15) aus der Serie der *Steinernen Hallen* und die beiden Bücher aus der Bleibücherei *Zweistromland* (1990).

Entsprechend den Katalogbeiträgen und einer Rezension zur ersten Ausstellung des Zyklus 1981/82 im *Museum Folkwang* Essen und in der Londoner *Whitechapel Gallery* seien es „Trauer“ (Zdenek Felix und Andreas Huyssen), „Klage“ im Sinne einer „Allegorie der Leere im Nachkriegsdeutschland“ (Nicolas Serota) und etwas „Verzweifertes“ (Peter Schjeldahl), das dieser Werkreihe anhafte.³⁴⁶ Gerade in Amerika fand dieser Zyklus höchste Anerkennung.³⁴⁷ Entsprechend der hier verfolgten These lassen sich auch mit diesem Zyklus über die menschliche Erschütterung hinaus Bezüge herstellen, wonach Kiefer mit seinen Arbeiten grundlegend Fragen nach den Wertvorstellungen einer Kultur, hier der Rassenideologie, aufwirft.

So folgt das besprochene Gemälde nicht ausschließlich dem in dem Gedicht vermittelten betäubenden Gleichmut angesichts des Schreckens, des Leides und des Todes von Millionen und der ausgesprochenen Verehrung gegenüber der

³⁴⁶ Felix 1981, Zdenek Felix, Palette mit Flügeln, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen und Whitechapel Art Gallery, London 1982, Essen 1981, 11–13; Huyssen 1989, Anderas Huyssen, Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth, in: *October*, 48, 25–45, 40; Serota 1981, Nicolas Serota, Anselm Kiefer, Les Plaintes d'un Icare, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen, Whitechapel Art Gallery, London, Essen, 25–27; Schjeldahl 1984, Peter Schjeldahl, Anselm Kiefer, in: *Art of our Time*, 3, The Saatchi Collection, London, 15–17.

³⁴⁷ Vgl. den Kritiker Robert Hughes, Hughes 1987: 47, der in der *Time* herausstellt, dass dieser Zyklus ein „zutiefst von Menschlichkeit geprägter Werkblock“ sei („Kiefer's most humanly poignant cluster of images“) Andreas Huyssen erklärt: „In diesen Gemälden, in denen Kiefer sich den Opfern des Faschismus zuwendet, wird der melancholische Blick an die Vergangenheit, der in den Architekturgemälden dominiert, in ein aufrichtiges Gefühl der Trauer verwandelt. Und Kiefers scheinbar selbstverlorene und narzißtische Bessenheit vom Schicksal der Malerei scheint hier in ihrer breiteren historischen und politischen Dimension.“ Vgl. hierzu Huyssen 1989, 40.

Liebsten daheim. Darin züngeln die verhängnisvollen gefährlichen „goldenen“ Schlangen, wie bereits aufgezeigt, auf der Asche stehend, nach oben. Sie lassen verbrennen, brennen jedoch auch selbst. So vergrößern scheinbar nicht verlöschende Flammen, entzündet und genährt von „goldenem“ Stroh, unmerklich den Ascheberg. Mit ihnen verwoben steht, in kindlich naiver Schrift niedergeschrieben, „Margarethe“. Das so ausdrücklich hervortretende Nebeneinander im Gedicht von lieber Zugewandtheit zur Einen und gleichgültig hingenommenen Tod der Anderen, von Gefühl und Gefühllosigkeit, das wohl nicht verstanden werden kann, schlägt in dem Werk Kiefers in ein merkwürdiges Nebeneinander um, das maßgeblich von den „Schlangen“ und „Margarethe“ ausgeht, denn auch sie verbrennen. Dieses Element verdeutlicht die Verantwortung für die Taten, die sie zu übernehmen haben und dass auch diese Leid und Tod betreffen.

Welcher „Wahn“ muss nötig sein, um sich über Liebe, Leid, Trauer und Tod eines Anderen hinwegzusetzen? Wie ist es möglich, dass eine von den Nationalsozialisten vertretene Rassentheorie diese unmenschliche Haltung hervorbringen konnte? Die abstrakte Bildanlage lässt zunächst nichts ahnen, ermöglicht dann jedoch im nächsten Schritt, assoziativ die Metaphern des Gedichts mit den Bildelementen in Verbindung zu bringen.

Paul Celan – *Todesfuge* [1944]

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

II *Deutschlandbilder*

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

2.5 Herrschaftsanspruch

Als ein wichtiger „Erfolgsgarant“ nationalsozialistischer Herrschaft und Demagogie kann sicherlich die Inszenierung von Architektur zur Herrschaftsarchitektur angesehen werden. Vor diesem Hintergrund sind es auch hier in der Reihe *Steinerne Hallen und Höfe* weniger die historisch nachweisbaren Architekturmotive, die den Fragehorizont des Künstlers ausmachen, sondern erneut die damit transportierten Wertvorstellungen, die sich mit dieser Art von Architekturinszenierung verbinden lassen und die hier in bestimmter Weise angesprochen werden. So sind es ganz bestimmte Fragen, die sich daran anschließen lassen: Wie gelingt es dem nationalsozialistischen Regime, die Menschen mit Werten wie einem gesteigerten Herrschaftsanspruch zu verbinden? Lässt sich dem etwas entgegensetzen? Diesen Fragen und damit dem Phänomen nachzugehen, es zu verstehen und eine Antwort darauf zu finden, so die Grundannahme, stellt sich Anselm Kiefer in *Die Treppe*, 1982-83 (Abb. 13): „Ich wollte die Erfahrung malen und dann die Antwort.“³⁴⁸ Dass diese Antwort sich in Kritik äußert und dabei zugleich die Verführungstechniken mit aufzeigt, bleibt als ein Doppelpertes im Umgang mit dem Frühwerk als solchem stehen.

Erneut ist es das riesige Format – das Gemälde misst 3,3 mal 1,85 Meter – das hier den Betrachter unmittelbar einbezieht. Im Nahbereich springen die materiellen Eigenschaften, die pastos aufgetragenen düsteren Öle und Emulsionen ins Auge. Stroh sticht daraus hervor sowie vereinzelt Brandspuren. Erst in einem Abstand von vier Metern hebt sich daraus die monumentale Pilasterordnung und die Treppe beziehungsweise das davorliegende Podium ab. Dass dieser Arbeit zudem eine Fotografie hinterlegt ist, ist nicht erkennbar. Irritationen ergeben sich, vergleichbar den anderen Arbeiten des Frühwerks, durch die steile Untersicht auf die Pilasterordnung und zugleich die Aufsicht auf das Podium davor, dass über die Treppen auf beiden Seiten zugänglich ist. Diese widersprüchliche Verortung des Betrachters vermittelt so einerseits den Eindruck, auf dem Platz davor zu stehen und andererseits, von größerer Ferne und erhöhtem Standpunkt auf die Szenerie zu blicken. Verstärkt wird dieser Effekt durch die von der Dunkelheit verschluckten Durchblicke zwischen den Pilastern, die merkwürdig unbestimmte Positionierung des Treppenpodestes vor der Säulenordnung (wie ein Element in einem Kinderbaukasten) sowie die diagonale sowohl in der Tiefe als auch im Vordergrund unbestimmte Ausdehnung der Pilasterreihe.

Neben der perspektivräumlichen ist auch die konkrete Ordnung der Motive untereinander verwirrend. Letztlich zu einer rätselhaft aufgeladenen Situation gesteigert werden diese divergenten Aspekte durch ihre zeitlich- situative Fassung

³⁴⁸ Zit. nach Schütz 1999, 142.

II *Deutschlandbilder*

in einer scheinbar von Blitzen durchzuckten Nachtszene. Der auffällig marode Zustand der Architektur, der tintenschwarze, von roten Flecken und strohblonden „Lichtblitzen“ aufleuchtende Nachthimmel sowie die punktuell an verschiedenen Orten aufscheinenden, mal rötlich schimmernden Pilaster, mal angestrahlt hell aufleuchtenden Stellen auf dem Architrav und der Treppe treten dann aus dem Dunkel heraus. Zusammen gesehen steigern diese Maßnahmen den Bildeindruck zu einem fernen und doch nahen, mystisch-aufgeladenen Geschehen, an dem der Betrachter unmittelbar teilhat.



Abb. 12:
Die Treppe, 1982-83,
Öl, Emulsion, Stroh auf Fotografie
auf Leinwand, 330 x 185 cm,
Dauerleihgabe *Sammlung Grothe*,
Kunstmuseum Bonn

Einen historischen Bezug erhält diese über das Format, die Materialien und das Motiv hergestellte Inszenierung dann, wenn deutlich wird, dass Kiefer mit ihr Bezug auf die konkrete Herrschaftsarchitektur der Nationalsozialisten nimmt. So kann *Die Treppe* als ein Ausschnitt der Tribünenanlage des Parteitagsgeländes der Nationalsozialisten auf dem sogenannten Zeppelinfeld in Nürnberg identifiziert werden, auf dem die alljährlichen Massenveranstaltungen stattfanden. Eine Monumentalanlage, die Albert Speer 1934 realisierte und die nach dem Krieg teilweise abgerissen wurde. Dem Bild *Die Treppe* liegt ein entsprechendes Foto von Walter Hege von 1935 zu Grunde.

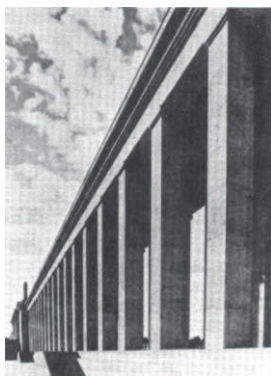


Abb. 13:
Albert Speer,
Haupttribüne auf dem
Zeppelinfeld, Fotografie:
Walter Hege, 1935

Es sind diese konkreten motivischen Bezüge, die diese Werkgruppe der *Steinernen Hallen und Höfe* mit denen der *Dachbodenbilder* verbindet. Außer, dass dieser Bezug zum Nationalsozialismus in den *Steinernen Hallen und Höfen* kein indirekter, sondern ein unmittelbarer ist, wobei die thematischen Zusammenhänge innerhalb der Gruppe auch hier variieren.³⁴⁹ So verweisen eine Reihe von ihnen, vergleichbar einigen Arbeiten der *Erinnerungslandschaften*, erneut auf den Künstler als Schöpfer und dessen Verantwortung.

³⁴⁹ Ebd., 313–359.



Abb. 14:
Dem unbekanntem Maler, 1983,
Materialmix, 208 x 381 cm,
Sammlung Bastian, Berlin

Möglich wird das, indem der Maler über den Titel der Arbeit mit dem Soldaten auf eine Stufe gestellt wird, wie in *Dem unbekanntem Maler* (1983, Abb. 14), das in mehreren Varianten vorliegt oder in dem *Grab des unbekanntem Malers* (1983). Architektonische Vorlage dafür wurden die *Berliner Neue Reichskanzlei*, die 1939 von Albert Speer realisiert und 1945 gesprengt wurde und eine Totengedenkstätte, die Wilhelm Kreis 1942 für Afrika geplant hatte. Das Verstehen des „Wahnsinns“ bedeutet für Kiefer auch in diesen Arbeiten, entsprechend der hier verfolgten Argumentation, in die Rolle des Täters zu schlüpfen und sich quasi in die zweifelhafte Ehre einzufühlen, die den „Helden“ zuteil wird. Eigenverantwortung spielt in dieser Position ausdrücklich keine Rolle, da der Einzelne für die Sache, das heißt für seine ihm vorgegebene Aufgabe stirbt, die er pflichtgemäß erfüllt hat. Entsprechend findet er seine letzte beziehungsweise höchste Ehre in einem namenlosen Grab mit vielen anderen. Wobei im Falle Kiefers allein durch die Kennzeichnung des Grabes als das eines Malers, dieser Auslegungsrichtung entgegen, der „Held“ ein Stück weit der Anonymität entrissen wird. Durch die Parallelisierung des Soldaten und des Malers wird letztlich auch der Maler zum Täter und insofern „zum Soldaten“ erklärt und entsprechend für seine Taten verantwortlich gemacht. Jeder, so lässt sich schließen, der „gestaltend“ (als Soldat



Abb. 15:
Sulamith, 1983,
Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Stroh, a. L., Holzschnitt,
290 x 370 cm, *Saatchi Collection*, London

oder Maler) an einer Sache mitwirkt, wird schließlich nach seinen Taten befragt und damit hinterfragt.

In *Sulamith* (Abb. 15, 1983), einer weiteren Arbeit aus der Reihe der Steinernen Hallen und Höfe wird thematisch nochmals eine andere Richtung eingeschlagen. Mit der Umwidmung eines von Wilhelm Kreis 1938 als Krypta unter der Soldatenhalle beim Oberkommando des Heeres in Berlin entworfenen Modells unterzieht Kieser den Ort einem tiefgreifenden Bedeutungswandel. Mit dem Titel *Sulamith* bezieht sich Kieser mit dieser Arbeit, die ebenfalls zu den *Erinnerungslandschaften* gezählt werden kann, erneut auf Paul Celans *Todesfuge* und damit auf den Holocaust. Indem Kieser gerade diesen Ort, stellvertretend für die von den Nationalsozialisten verfolgten Juden, *Sulamith* weiht, transformiert er diesen – gerade weil dieser Ort ursprünglich vergleichbar der Verehrung von Heiligen bei Wilhelm Kreis den ruhmreichen Soldaten dienen sollte – zu einem Mahnmal des Holocaust, zu einem Ort der Trauer um die Toten und um die an ihnen begangenen Verbrechen.

II Deutschlandbilder

Mit *Die Treppe* ebenso wie mit *Innenraum* (1983) eröffnet Kiefer nochmals einen neuen thematischen Zusammenhang. Es ist die Bauweise der Nationalsozialisten und der Herrschaftsanspruch, der mit ihr verkörpert wird, der mit den beiden Arbeiten thematisiert wird. Im Gegensatz zu *Die Treppe* ist die Zuordnung der Architekturbezüge in *Innenraum* weniger eindeutig. So sind in dieser sowohl Elemente des *Mosaiksaals* der *Neuen Reichskanzlei* in Berlin als auch der *Ehrenhalle* im *Haus der Deutschen Kunst* in München, erkennbar, die 1933-35 von Paul Ludwig Troost ausgeführt wurden. So zeigt Kiefer mit diesen beiden Arbeiten einerseits sehr konkret die für die Nationalsozialisten repräsentativen Nationalbauten, die mit ihrem als Vorbild zu verstehenden Hinweis auf die Antike auf Dauer und ein tausendjähriges Reich verweisen sollen, dann jedoch als von der Zeit zerfressene Wirkungsstätten vorgeführt werden. Mit dieser doppelten Inszenierung der Herrschaftsarchitektur der Nationalsozialisten führt Kiefer deren ursprünglich mythische Überhöhung als einen maroden Zustand vor, als eine mittels einer Kulissenarchitektur wirkungsvoll inszenierte Lüge. Das schon immer Übersteigerte, widersprüchlich Verortete und darüber hinaus mythisch Verklärte des nationalsozialistischen Anspruchs wird derart offensichtlich.

Gerade diesem letzten Themenkreis innerhalb des Frühwerks zum Machtanspruch des Nationalsozialismus schlägt besonders heftige Kritik entgegen (Wolfgang Kehr, Dieter Bartetzko, Eduard Beaucamp, Werner Spies).³⁵⁰ Sie unterstellt den Arbeiten eine mehr oder weniger ungebrochene Affirmation. Dem entgegen ist es, wie bereits aufgezeigt, als erster Bazon Brock, der dieser Auffassung explizit widerspricht und auf die Affirmation als Strategie des Künstlers verweist. Deutlich macht er seine Auffassung am Beispiel der Werkreihe der *Steinernen Hallen und Höfe* mit dem Hinweis auf den offensichtlich maroden Zustand der Bauwerke: „Dem Werk wird Existenz, das heißt Dauer und Wirkungsanspruch zugestanden, aber nur als prinzipiell Unvollendetem, Ruinösen, Torsohaften.“³⁵¹

³⁵⁰ Kehr 1989, Wolfgang Kehr, „Deutsche Motive“ in der bundesdeutschen Gegenwartskunst, in: *Kunst + Unterricht* 131, 36–50; Dieter Bartetzko in einem Hörfunkinterview *Bayern 2*, 15.02.1987, in: Kehr 1989, 41; Beaucamp 1984, Eduard Beaucamp, Die verbrannte Geschichte, Anselm Kiefer und die deutschen Mythen. Die Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.04.1984; Spies 1989, Werner Spies, Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Malerproblem und seine zwiespältige Wirkung, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.01.1989.

³⁵¹ Vgl. Brock 1983, 36.

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

Wenn ich eine bombastische Halle auf einen fragilen Malgrund setze, dann ist doch schon von daher deutlich, daß dieser Gegenstand seine Behauptung nicht halten kann. [...] In Deutschland wird einfach der löchrige Boden nicht gesehen, auf dem bei mir das Pathos steht. Das Pathos benutze ich eigentlich wie die Farbe. Und ich benutze es so, daß es jederzeit wieder die Treppe hinunterfällt.³⁵²

Im Anschluss an diese Äußerungen Kiefers gilt es mit Blick auf die hier verfolgte Aufgabenstellung herauszustellen: Es ist das Pathos, mit dem Kiefer wie mit jedem anderen künstlerischen Mittel arbeitet, das letztlich jedem künstlerischen Gestalten eigen ist und insofern in der „Kritik“ steht. Und es sind dessen Funktionsweisen im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Wertbildungsprozessen, denen diese Untersuchung gilt.

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

Wie lässt sich das hier behauptete unmittelbare, auf Empfindungen aufbauende Verhältnis des Betrachters zum Bild greifen? Wie lässt sich diese spezifische Einheit von Bild und Betrachter verdeutlichen, wenn sie gerade nicht bewusst vollzogen wird? Auch wenn, wie zuletzt deutlich wurde, die Motive sich zur Identifikation anbieten, wie etwa die Rückenfigur, der „Bühnenaufbau“, der tief fluchende Weg oder die ebenso angelegte monumentale Architekturkulisse, so wirken die Motivzusammenstellungen, das Ruinöse und Torsohafte der Architektur, die Entgrenzung der Räume und die Materialität der malerischen Mittel und der eingearbeiteten Versatzstücke, sei es das Pappschwert oder das Stroh, befremdend. Sie arbeiten einer Identifikation entgegen und untergraben Faszination und Schrecken. Doch wie lassen sich dann gerade diese Empfindungen mit den Bildern in Einklang bringen? Wie lässt sich dieser Zusammenhang erklären?

Die bisherigen Erfahrungen und Versuche – auch meine eigenen – in diesem Feld zeigen: Das Beschreiben und Betrachten der Verbindung von Bild und Betrachter ist immer ein Nachträgliches. Bereits Kant verweist auf diesen Zusammenhang, indem er bei Gegenständen der Erfahrung darauf hinweist, dass deren kausaler Zusammenhang nur „jederzeit a posteriori und vermittelt der

³⁵² Schütz 1999, 350.

Erfahrung selbst erkannt werden kann.“ Dass gerade die Kunst nicht in einem solchen Verhältnis gesehen werden kann, steht für Kant außer Zweifel. Eine Diskussion darüber soll jedoch nicht an dieser, sondern späterer Stelle geführt werden.³⁵³ Insofern lässt sich der Vorgang des Verstehens von Bildern, unter den hier angenommenen Bedingungen, nur auf Grund der davon nachträglich gewonnenen Begriffe nachvollziehen, doch diese sind nicht neutral, sondern wesentlich von den eigenen kulturellen Voraussetzungen bestimmt. Als „Vorurteile“ vor allem inhaltlich-gegenständlicher Art, aber auch über die mit ihnen verbunden Empfindungen, prägen sie den Verstehensprozess entscheidend mit. Ein Absehen von ihnen erscheint insofern künstlich. Dennoch, so die These, kann ein Verstehen von Bildern nicht unabhängig von den Bildern erfolgen, die „Vorurteile“, die wir gewinnen, müssen auf etwas aufbauen. Worauf?

Hier setzt die Untersuchung an. Dieses „Worauf“, so die Annahme, gibt der formale Bestand der Bilder vor. Er stimuliert, so der Ansatz, in besonderer Weise die Wahrnehmung und affiziert das Empfindungsvermögen. Von ihm werden entsprechend spezifische Wahrnehmungs- und Empfindungsprozesse angeregt, die die Auslegung der von den „Vorurteilen“ in die Formen hineingelegten Begriffe, aber auch die Befindlichkeit des Betrachters und den Sinn, den diese mit Bezug auf eine Gemeinschaft haben können, maßgeblich beeinflusst und verändert und insofern einen Begriffswandel beziehungsweise Wandel der „Vorurteile“ sowie der von der Gemeinschaft geprägten Kulturwerte herbeiführen kann. Das ästhetische Bewusstsein, wie es Kant herausarbeitete, erweist sich unter diesen Voraussetzungen als viel weniger frei als angenommen. So ist die Kunst mit Kant zwar der Lust und Unlust überlassen (Empfindungen), diese Wirkungen gehen jedoch, wie hier angenommen, auf konkrete Stimuli zurück, die mit den Bildern angelegt sind. Die von ihnen geweckten Empfindungen/Affektionen (Faszination) werden je nach den eigenen Voraussetzungen, so oder so bewertet (Schrecken). Insofern erweisen sich diese nicht zufällig und unabsichtlich, sondern können als Grundlage für einen Wandel von Auffassungen beziehungsweise von Begriffs-, Erkenntnis- und Kulturprozessen angesehen werden. Die Vorstellung eines *l'art pour l'art*, die in der Nachfolge Kants steht und sich in der Interessenlosigkeit der Kunst ausdrückt und dem Geschmack des Einzelnen ausliefert, verliert somit an Boden.³⁵⁴

³⁵³ Kant 1991 [1790], § 12, 96–97, hier 97 sowie 297–298. Vgl. ferner zur Auseinandersetzung mit Kant Kapitel III.2.2 und Kapitel III.3.1.1.

³⁵⁴ Indirekt wird diese These von Hans Georg Gadamer bestätigt, der dann im Gegenzug die Rettung der Anschauung (als nicht durch Geschmack geleitete) durch Anschaulichkeit („als Weisung auf das, was zu sehen ist“) anregt: „Doch ist es von der Kantischen Voraussetzung aus schwer, den Erkenntnischarakter der Kunst anzuerkennen. Man kann sich dafür kaum auf die klassischen Unterscheidungen berufen, mit denen Kants „Analytik des Schönen“ einsetzt. Denn

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

Hintergrund für diese Annahme bilden nicht nur die Thesen Kandinskys, Klees und Baumeisters oder die Ansätze in der Formalen Ästhetik von Imdahl, Bockemühl, Busch, Waldenfels und Stoellger und in der philosophischen Ästhetik insbesondere von Cassirer und Grassi, die ebenfalls auf formaler Ebene ansetzen, sondern auch diejenigen aus der Entwicklungspsychologie von Werner und Stern und der Neurowissenschaft von Gallese und Freedberg, sowie die noch zu besprechenden jüngsten Ergebnisse der auf den Kognitionswissenschaften aufbauenden sozialwissenschaftlichen Forschung Harald Welzers.

In Übereinstimmung gerade mit den jüngeren entwicklungspsychologischen und neurowissenschaftlichen Forschungen sind es demnach vor allem abstrakte Repräsentationen, Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster, die für die Wahrnehmung als solche und damit weiterführend auch für die Bildwahrnehmung wesentlich sind. In Erweiterung dieses Ansatzes verweisen die Forscher zudem auf die spezifische Qualität dieses Erlebens, die dazu neige, Wahrnehmungsqualitäten in Gefühlsqualitäten zu übersetzen, in „Vitalempfindungen“ (Werner), „Vitalitätsaffekte“ (Stern) und „a bodily involvement“ (Gallese/Freedberg).

Entscheidend für die nachfolgende Betrachtung ist jedoch weniger, die von den entwicklungspsychologischen, physio-psychologischen, psychologischen oder neurobiologischen Forschungen herausgestellten Prozesse näher zu beschreiben und in Bezug auf die *Deutschlandbilder* auszuwerten, sondern aus spezifischer kunstwissenschaftlicher Sicht das Bild beziehungsweise die Art und Weise, wie ein Bild gestaltet ist, das heißt dessen Farben, Formen und seine Materialität – im Einklang mit diesen Forschungen – als spezifische, vom Künstler gesetzte Stimuli zu begreifen. Stimuli, die als Auslöser von bottom-up Prozessen angesehen werden können und hier insbesondere über die visuellen und taktilen Reize das Empfinden ansprechen und auf diesem Weg in Abstimmung mit den eigenen Vorerfahrungen, Vorwissen und kulturellen Besonderheiten handlungsrelevant werden. Die Qualität der Stimuli hängt im Wesentlichen, wie es sich im Einklang mit Freedberg/Gallese und Stern aber auch den Künstlern formulieren lässt, vom formalen Aufbau ab: der Intensität (Sättigung) und Helligkeit (Valeur) der Farbe, der Größe und Dichte der Flecken, der Richtung und Stellung der Linien sowie von ihrer je spezifischen Materialität. Wesentlich für das eigene Empfinden ist neben dem als unmittelbar angenommenen „Erleben“ der formalen Bildordnung, die Größe der Arbeit, ihre Hängung beziehungsweise ihre Stellung im Raum.

was dort den Ausgangspunkt darstellt, ist lediglich der „Standpunkt des Geschmacks“, und das heißt: das Ideal der `freien` Schönheit, zu der das Dekorative und das Naturschöne das Muster abgibt. Daraus würde folgen, Kunst nicht als Kunst, sondern als Dekoration zu sehen.“ (4), in: ders. 1980, Anschauung und Anschaulichkeit, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen, 1–14.

II *Deutschlandbilder*

So orientiert sich die nachfolgende, „nochmalige“ Beschreibung der *Deutschlandbilder* entsprechend weniger an motivischen Zusammenhängen, als an den von diesen formalen Voraussetzungen angeregten dynamischen Wahrnehmungsprozessen. Bemerkenswert erweist sich dabei, dass der jeweilige als erfahrbar unterstellte Zustand eines Flecks, einer Linie, einer Fläche oder eines Farbwertes, der durch dessen Materialität, Größe, Intensität und Richtung geprägt ist, nicht als solcher für sich stehen bleibt. Und das, obwohl die als unmittelbar angenommen Erfahrung – die Hingabe – gerade davon lebt. Doch der Betrachter nimmt die Elemente nicht einzeln wahr, sondern wird im zeitlichen Nacheinander, durch das Aufeinandertreffen der einzelnen formalen Eigenschaften der Elemente und der mit ihnen verbundenen Erlebnisse zum Vergleich angeregt. Hierin bekundet sich bereits das Moment der Distanznahme. Mit dem Vergleich wird die jeweilige Materialität, Größe, Form, Farbe, Intensität und Richtung der Elemente, das heißt deren je angenommene eigene dynamische Faktor miteinander in ein Verhältnis gesetzt. Neben deren jeweiligen qualitativen Eigenschaften vermögen im Vergleich dann deren je zeitlich und räumlich zu unterscheidenden Merkmale erfasst werden. Auch wenn in diesem Prozess, wie es wegweisend vor allem Cassirer herausarbeitete³⁵⁵, die ursprüngliche Unmittelbarkeit des Erlebnisses nicht mehr vorliegt, so soll dennoch in der nachfolgenden Betrachtung gerade dieser erweiterten raum-zeitlichen Auswertung der formalen Eigenschaften nachgegangen werden. In ihnen, so die Annahme, spiegelt sich „rückblickend“ immer auch die ursprüngliche Erfahrungsform wider, die, wie eingangs bereits betont, letztlich immer nur a posteriori erfasst werden kann. Zugleich ermöglicht nur der Vergleich Orientierung und damit Ausrichtung beziehungsweise mit Blick auf das Tätig-Werden, wie etwa dasjenige als Künstler, (Bild-)Ordnungen zu schaffen – ein wichtiger Aspekt der später nochmals aufgegriffen werden soll.

So erlaubt dieses Verfahren weiterführend dann auch, den jeweiligen Beitrag der gewählten formalen Mittel im Hinblick sowohl auf deren wiedererkennbare inhaltliche Bedeutung als auch auf deren dynamischen Wirkungszusammenhang im Bild zu beschreiben. Wobei gerade mit der Beschreibung der jeweils angestoßenen Wirkungszusammenhänge deren jeweiliger Einfluss beziehungsweise Beitrag – entsprechend deren affektive Aufnahme – für die jeweiligen Gestalten und Inhalte beziehungsweise auf den Betrachter selbst herausgestellt werden kann.

So führt der Weg bei der Analyse von Kiefers Bildern, methodisch an das von mir bereits eingeführte Begriffsinstrumentarium anknüpfend, über die von dem

³⁵⁵ Vgl. entsprechend Kapitel III.3.2.1. Vgl. hierzu ergänzend die Ausarbeitung zum Bild- versus Kunstbegriff Ernst Cassirers, in: Sauer 2010a.

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

energetisch wirksamen Potential der bildnerischen Mittel stimulierten Wahrnehmungstätigkeit (der vergleichenden raum-zeitlichen Auslegung) zur Beschreibung der von ihnen angeregten (1.) Ausdrucksbewegung, (2.) der Ausdrucksgestalt sowie (3.) der Ausdruckswerte, mit denen der Künstler sowohl nationalsozialistische Positionen als auch seine Antwort darauf vermittelt. Derart gilt es, die spezifischen dynamisch-zeitlichen Momente, die charakteristische räumlich-körperliche Gestalt, die inhaltlichen Aspekte und ihr Einwirken auf den Betrachter herauszuarbeiten. Der Versuch zielt dahin, Wahrnehmungs- beziehungsweise weiterführend auf Vergleichen von Empfindungen (nach Intensitätsgraden und Zeitmuster, das heißt entsprechend der Materialität, Größe, Form, Richtung, Farbe) beruhende Erfahrungs-, Beurteilungs-, und Lernprozesse aufzuzeigen, die verdeutlichen, wie der (vom Künstler vorgegebene) formale Aufbau der Bilder den Betrachter nicht nur zu stimulieren, sondern zu affizieren (beziehungsweise in eine spezifische Stimmung zu versetzen) vermag und derart (4.) in Abstimmung mit den vordergründig wiedererkennbaren Motiven dessen Befinden beeinflusst (Stimmungswert) und schließlich in einer als Dialog zu verstehenden Auseinandersetzung mit dem Kontext (5.) die eigenen kulturellen Werte transformiert (Kulturwerte).

3.1 o.T., *Besetzungen*, 1969 (1975)

Dass es für das Nachvollziehen der dynamischen Bildprozesse, wie hier angenommen, zwar relevant, aber nicht entscheidend ist, mit welchem technischen Verfahren das „Bild“ hergestellt wurde, zeigt die Begegnung mit einem Foto aus der zentralen Schwarz-Weiß-Foto-Serie aus dem Frühwerk des Künstlers, den *Besetzungen* (Abb. 16).

Als vermeintlich flüchtiges, da reproduzierbares „Blatt“ hat die Fotografie nur scheinbar eine ganz eigene Ästhetik. Denn dieser verbreiteten Auffassung entgegen lässt sich in diesem „Blatt“, ebenso wie in einem Gemälde, eine Bildlogik nachvollziehen, die hier insbesondere auf Flächen, einem strengen geometrischen Netz sowie Schwarz-Weiß-Kontrasten aufbaut, sodass ein Vorne und Hinten sowie ein Oben und Unten unterschieden werden kann.

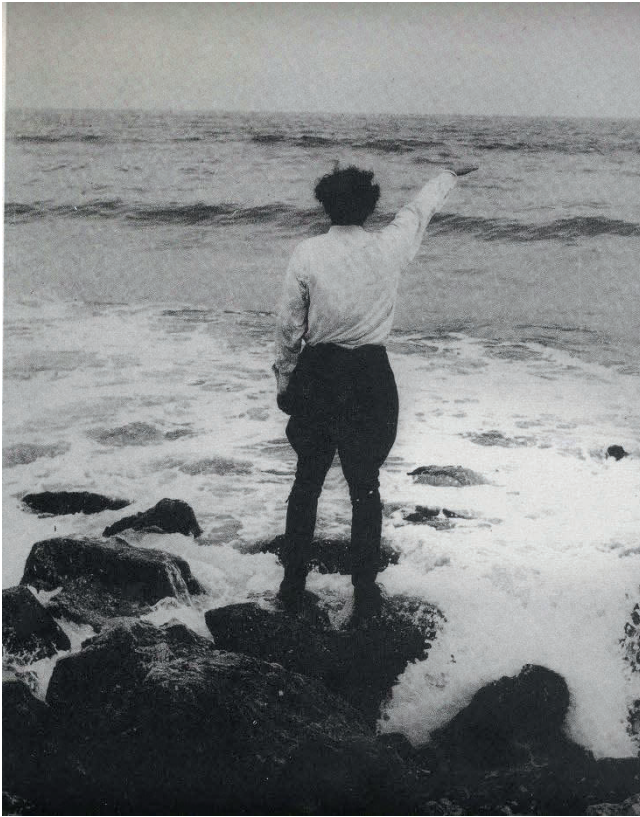


Abb. 16:
o.T., 1969, (aus der Reihe *Besetzungen: am Meer*)
Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm,
erschieden in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln

Für die weitere Beschreibung ist zur Orientierung der Hinweis auf die jeweiligen Motive, die über die Form vermittelt werden, unerlässlich. Gerade diese Fotografie zeichnet sich – obwohl sie als eine inszenierte charakterisiert werden kann – dadurch aus, dass in ihr Form und Inhalt eng zusammenhängen. So bedarf es, wie es insbesondere in der Phänomenologie betont wurde, hier im besonderen Maße einer mehr oder weniger künstlichen Einstellung (*Epoché*), um sich

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

entgegen der Tendenz sich an Inhaltlichem festzuhalten, auf die formalen Aspekte zu konzentrieren.³⁵⁶

Zunächst mit Blick gerade auf den motivischen Bestand gilt es festzuhalten, dass auf dem Foto der Künstler als Rückenfigur mit Hitlergruß zum Meer hin posiert. Dabei steht er mit Hemd, Reiterhose und Reiterstiefeln bekleidet auf Felsen direkt am Meer, die Stiefel vom Wasser umspült.

Mit Blick auf die Bildstruktur sind es im Wesentlichen Flächen beziehungsweise Felder in Schwarz und Weiß mit wenigen Graustufen, die den Bildaufbau ausmachen. So dominiert das Schwarz als fast reiner, flächiger Wert die Felsen, die Hose, den Kopf und ein Wellenband. Während das Weiß wenig differenziert im Hemd, dem Wasser und im Himmel auftaucht. Schwarz und Weiß bestimmen derart jeweils als Flächenkontrast die untere und die obere Bildhälfte. Unterstützt wird diese Wirkung durch ein Liniennetz, in dem Senkrechten und Waagerechten dominieren. In der Figur (senkrecht), in den Wellenlinien und in der Horizontlinie (waagrecht) wird das erkennbar. Die Armhaltung, als einzige diagonale Linie fügt sich darin ein und bekommt zugleich eine herausragende Stellung in dem ansonsten streng von Orthogonalen geprägten Netz. Tendenziell räumliche Werte vermitteln die durch wenige Graustufen differenzierte, jedoch zugleich als helle, transparente, weiße Fläche in den Hintergrund tretende Himmels- und Wasserzone. Der Ferne arbeiten zudem die zunächst relativ weit auseinanderliegenden dann immer enger aufeinander folgenden waagerechten Wellenlinien zu. Auffällig tritt die Gischt des Wassers hervor, die die Felsen und die Stiefel umspült. Entgegen der Diagonale (des Arms) und den Orthogonalen setzt die Gischt einen Akzent, der tendenziell gegen die Fläche arbeitet, jedoch weniger durch ihren räumlichen Wert als durch ihre besondere stoffliche Wirkung.

Werden die unterschiedlichen Hinweise nacheinander in Beziehung gesetzt, um deren Ausdrucksbewegung, zu erfassen, schweift der Blick ausgehend vom Bildvordergrund, wie ihn die Felsen und die Figur markieren, gegen den Widerstand der Horizontalen (Wellenlinien) über diese hinweg den ausgestrecktem Arm entlang zur Horizontlinie in den diffusen Himmel. Da dieser jedoch als gleichförmige, helle Fläche erscheint, ohne dass der ausgestreckte Arm diese überschneidet, verbindet sich der Blick sofort wieder mit dem ebenfalls von flächigen Werten dominierten vorderen Bildbereich. Der Bildraum, der sich dem Betrachter auf diesem Weg eröffnet, erweist sich so gesehen als relativ eng. Kaum hat der Betrachter die tiefste Stelle erreicht, wird sein Blick, wie von einer Wand abprallend, nach vorne zurückgeworfen. Die auf den Betrachter

³⁵⁶ Vgl. hierzu zusammenfassend insbesondere Wiesing 2008 [1997], 209–235, insbes. 207ff. und ergänzend den Hinweis in: Sauer 2010b.

II Deutschlandbilder

zuströmende Gischt unterstreicht diese heftige Bewegungsrichtung noch. Die anfänglich motivisch inspirierte Fernwirkung verliert sich derart in der von festen Grenzen bestimmten Enge des „tatsächlich“ erfahrenen Bildraums. Als Ausdrucksgestalt festgehalten, öffnet sich der Bildraum eher zum Betrachter hin als zum Meer. Die Armlänge gibt den begrenzten, wenig tiefen Bildraum zwischen See und Figur vor und fügt sich beziehungsweise „ordnet sich“ diesem unter. Ausdrucksmäßig teilt sich diese Ambivalenz von Festigkeit und Enge einerseits und Lebendigkeit andererseits dem Motiv mit, dessen Figur (und Arm) vom Wasser um- und bespült und vom Himmel eingengt wirkt. Sie bestimmt den Ausdruckswert des Motivs und als Erfahrungswert zugleich den Stimmungswert des Betrachters.

Mit Bezug zum Hitlergruß und der entsprechenden „Ein-Kleidung“ als Wehrmichtsangehöriger gewinnt das Bild an zusätzlicher Bedeutung. Ein unmittelbarer Zusammenhang zum Nationalsozialismus stellt sich auch über die Geste ein, die, wie zuvor bereits aufgezeigt, für den Weltherrschaftsanspruch beziehungsweise den Eroberungs- und Beherrschungswillen einsteht, aber auch als Treueschwur dient. Im Hitlergruß äußern sich von der nationalsozialistischen Einheitspartei vertretene Werte, die entsprechend dem totalitären Anspruch für „alle“ als verbindend beziehungsweise als bindend vorgegeben wurden. Indem Kiefer den im Hitlergruß impliziten Anspruch auf Einbeziehung beziehungsweise Eroberung, wie bereits aufgezeigt, auf die Natur überträgt, weitet er diesen Anspruch entsprechend aus und zeigt damit zugleich, welche grotesken beziehungsweise anmaßenden Züge dieser annehmen kann.

Wesentlich für die Begegnung des Betrachters mit dem Bild wird nun, dass durch die eigene Erfahrung mit dem Bild, durch das Nachvollziehen von dessen ihm eigenen Dynamik, der Betrachter diesen Zusammenhang in *bestimmter* Weise erfährt. Festigkeit und Enge beziehungsweise „Bedrängtheit“ (durch das Meer und den Himmel) spielen darin eine tragende Rolle. Insofern hat der Betrachter durch seine Erfahrung mit dem Bild an der durch den Künstler vorgegebenen Interpretation dieser kulturellen Werte unmittelbar teil. Und da jeder Betrachter Teil seiner ihm eigenen kulturellen Gemeinschaft ist, wird er zugleich herausgefordert, sich dazu zu stellen. So wird der Betrachter über den Wahrnehmungsprozess sowie die Hitlergrußgeste in dieser ungewöhnlichen Situation sowohl mit den anmaßenden, utopischen Aspekten des von den Nationalsozialisten vertretenen Anspruchs als auch den grotesken Konnotationen, die Kiefer diesen unterlegt, konfrontiert. Je nachdem wie der Betrachter mit den durch das Bild aufgeworfenen kulturellen Werten der Nationalsozialisten verbundenen ist, sei es unmittelbar oder entfernt, sei es durch persönliche Erfahrungen oder nur durch Informationen, wird seine Stellungnahme beziehungsweise sein Urteil

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

dazu je anders ausfallen. Insofern fordern sowohl die Bildmotive als auch die Erfahrungen mit dem Bild im Wahrnehmungsprozess den Betrachter heraus, seine ihn mit dieser Gemeinschaft wie auch immer verbindenden *kulturellen Werte* zu überprüfen.

Die Enge, Steifheit und „Bedrängtheit“ des erfahrenen Bildraums – der Figur und der Geste – zeigt dem Betrachter jedoch bereits auf der Wahrnehmungsebene, wie diese vom Künstler gesehen werden. Bereits auf dieser Ebene vermittelt der Künstler seine Antwort darauf. So erscheint der Versuch die Natur zu „befehligen“ nicht aus der Position allein heraus lächerlich, sondern auf Grund der in der Bildstruktur angelegten Widerstände geradezu unmöglich. Im Gegenteil, der Treueschwur beziehungsweise der damit zum Ausdruck gebrachte Anspruch auf ihre Eroberung erstarrt förmlich und muss sich der Natur unterordnen. Der Anspruch verwandelt sich damit im Zusammenspiel mit der Ausgangsposition zu einer untergeordneten, kraftlosen beziehungsweise lächerlichen Pose. Die Bedeutung der Geste bleibt damit der Natur unterlegen. Von daher stehen sowohl die Bildsituation als auch die durch die Bildlogik eingeforderte Bildwahrnehmung dem Bildinhalt wie er in dem Hitlergruß zum Ausdruck gebracht wird diametral entgegen. Mit Kiefer kann diese „widersprüchliche“ Bildanlage, wie eingangs aufgezeigt, als ein Konzept verstanden werden, in die Rolle eines führertreuen Anhängers und Nachfolgers zu schlüpfen, die spezifische Erfahrung damit zu zeigen beziehungsweise für den Betrachter durch die Bildwahrnehmung erfahrbar zu machen und zugleich eine Antwort darauf zu geben. So liegt der Widerstand gegen Nazitreue und -anhängerschaft bereits im Bildentwurf selbst und wird sowohl über die Bildwahrnehmung als auch die Bildsituation vermittelt.

3.2 *Notung, Dachbodenbilder, 1973*

Angesichts der ausgesprochenen Größe und Materialität unterscheidet sich die Begegnung mit den Gemälden Kiefers grundlegend von der mit den Fotografien. Der Bezug zur eigenen Leiblichkeit ist ein ganz anderer, ein viel unmittelbarer und weniger flüchtiger. Es sind neben den visuellen insbesondere die taktilen Bezüge, die dazu beitragen. So wird die durch die Gestaltung angeregte Form- und Farbwahrnehmung deutlich durch die Größe und die je unterschiedliche materielle Präsenz verstärkt.

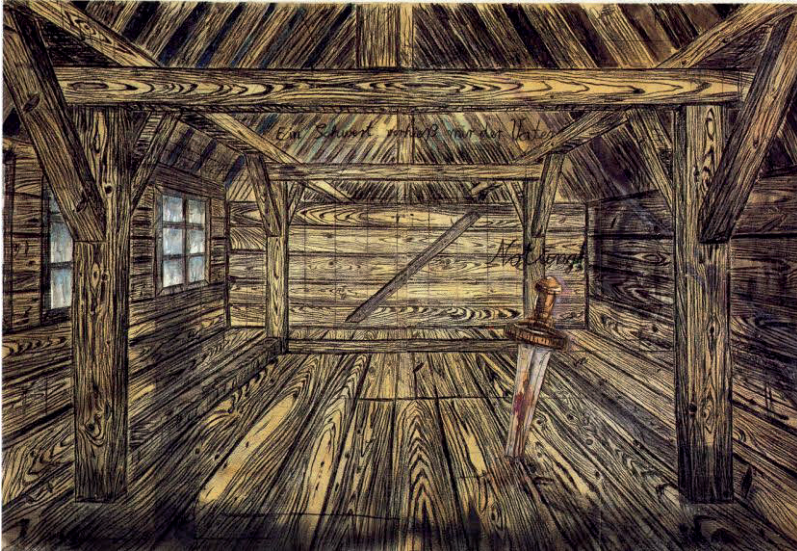


Abb. 17:
Notung (Ein Schwert verhiess mir der Vater), 1973,
Kohle, Ölfarbe und Karton auf Rupfen, 300 x 430 cm,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

So überragt auch die Arbeit *Notung* (Abb. 17) das menschliche Maß mit 3 mal 4,3 Meter annähernd um das Doppelte. Auch sie ist von einer starken materiellen Präsenz der künstlerischen Mittel geprägt: Von einer auffälligen illusionistischen Holzmaserung, Ölfarben und einem aufgeklebten Pappschwert, die entsprechend das haptische Empfindungsvermögen ansprechen. Das visuell ansprechbare Empfindungsvermögen wird vor allem durch die Richtungen bestimmt, die die Balkenkonstruktionen und Holzmaserungen vorgeben. Sie erzeugen zunächst eine starke tiefenperspektivische und räumliche Wirkung. Entsprechend sind es vertikale, horizontale und diagonale Ausrichtungen, die den Bildaufbau bestimmen. Im Wesentlichen sind es zwei Bildebenen, die über sie aufgebaut und verbunden werden: Vorder- und Hintergrund.

Der Vordergrund wird von den vertikalen Balken links und rechts sowie der horizontal aufsitzenden Querverstrebung darüber definiert. Es sind mehrere Aspekte, die an dieser Stelle irritierend wirken. Zunächst, dass sowohl die Seitenwände als auch die Reihe der vertikalen Stützpfosten und der auf ihnen aufliegende Querbalken sowie die zwischen beiden vermittelnden schrägen

Verstrebungen weit über den Standort des Betrachters hinaus, in den offenen Raum „hinter seinem Rücken“ ausgerichtet sind. Des Weiteren sitzt auf dem Querverbindungsbalken ein weiterer Pfosten auf, der wohl als Stütze zum Dach hin

fungieren soll, wobei die Dachkonstruktion selbst nicht erkennbar ist. Darüber hinaus erscheint der vorderste Bildbereich merkwürdig verschattet, ohne das erkennbar wird, wodurch. Das heißt, obwohl mit den Balkenkonstruktionen ein klarer Vordergrundbereich definiert wird, erscheint dieser durch mehrere Maßnahmen, zu den Seiten, zum Dach und im „Eingangsbereich“ merkwürdig indifferent. In diesem „Tor“ des vorderen Bildbereichs steckt das Schwert in den Holzdielen. Der hintere Raumteil erschließt sich dem Betrachter dann auf zweierlei Weise. Einerseits ziehen die perspektivisch stark fluchtenden schrägen Balkenkonstruktionen den Blick schnell in die Tiefe und andererseits veranlasst die spiegelbildlich verdoppelte, nur entsprechend proportional verkleinerte Balkenkonstruktionen in den hinteren Raumteil zu springen. Doch auch dort, im hinteren Dachbodenraum, ergeben sich Unstimmigkeiten, die irritieren. Sie betreffen zum einen die auf der Rückwand aufliegenden Längsbalken, die über die Raumbegrenzung hinaus weiter nach hinten führen und zum anderen erneut die Dachkonstruktion, die unterbrochen durch einen Querbalken und die auf ihm aufsitzende (oder doch eher durchgängige?) Stütze im Hintergrund, noch mehr als im Vordergrund, merkwürdig unbestimmt erscheint. Die steil nach oben strebenden Dachbalken verlieren sich und lassen insofern eine genaue Verortung weder mit Bezug zum Vordergrund noch zum Hintergrund zu. Je länger versucht wird, diese stimmig einzuordnen, desto mehr verleiten sie zu einer Umkehrung der Perspektive. Einem Bild der Optical Art vergleichbar, neigt der Raumeindruck, wie eine Kippfigur, sich umzukehren. Die verlängerten Linien des vorderen Bildraums zum Betrachter hin unterstützten dieses Moment, während der diffuse Schattenbereich dem entgegenwirkt. So springt der Blick hier über zwei Bildebenen in den Tiefenraum und neigt dann zum Umkehren.

Die gleichförmige – tendenziell vor den Augen flimmernde – Maserung sowie der durchgängige Braunton unterstützen schließlich die merkwürdige Unbestimmtheit der Raumverhältnisse. Sie arbeiten diesen entgegen einem Allover-Effekt zu. Quasi in den „leeren“ Raum hinein mit kitzeliger Hand geschrieben schweben die beiden Textteile: „Ein Schwert verhiß mir der Vater“ und „Notung“. Auch das Schwert findet als einziges weiteres „Inventar“ darin seinen Ort.

Wird an dieser Stelle versucht, die von dem geometrischen Gerüst und der Farb- und Formverteilung angeregte Ausdrucksbewegung zusammenzufassen, so erweist sich diese im Wesentlichen von der Festigkeit der geometrischen Ord-

nung und dem Tiefenzug geprägt. Es sind schließlich die unschlüssige Dachkonstruktion, die seitlich stark nicht nur in den Hintergrund, sondern auch in den Vordergrund fluchtenden Diagonalkonstruktionen und der diffuse Vordergrund- und Hintergrundbereich, die zu einer Verunsicherung der Raumerfahrung führen. Der eigene Standort erscheint vage. In diesem „Raum“ steckt das Schwert im Boden und schweben die Schriftzüge in der Luft. So gleitet der Blick einerseits schnell und bestimmt durch das Bildfeld, gehalten und geführt von der geometrischen Ordnung, neigt dann aber zur Zerstreuung bis Umkehrung der Blickrichtung. In diesem „wirren“ Zwischenraum, scheint mit dem Betrachter auch das Schwert zu stecken und die Schriftzüge zu schweben.

Die Gestalt, die mit der hier aufgezeigten Ausdrucksbewegung beschrieben wird, erweist sich insofern als ambivalent. Sie erscheint einerseits trichterförmig „geschlossen“ und andererseits bei genauerem Hinsehen nach hinten, nach oben und nach vorne unbegrenzt. Durch die Dynamiken der Blickerfahrungen verunsichert, neigt die scheinbar feste Raumordnung dazu, sich in einem diffusen Mittelraum zu verlieren. Die festzuhaltende Ausdrucksgestalt ist letztlich gerade davon geprägt. Mit Bezug zu den inhaltlichen Assoziationen, die sich mit der aus der Wahrnehmung hervorgegangenen Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt – je nach dem eigenen Vorwissen beziehungsweise den kulturellen Voraussetzungen – ergibt, gewinnt das „Wahrzunehmende“ an Bedeutung beziehungsweise umgekehrt, dasjenige, was wir schon immer meinen „wahrzunehmen“, zeigt sich uns durch die in spezifischer, charakteristischer Weise dynamisierten Wahrnehmungsmomente in bestimmter Weise ausgelegt (Ausdruckswert). Die scheinbar festen Ordnungen kommen ins Wanken. Es entsteht ein auffälliger Kontrast zum leeren beziehungsweise „ereignislosen“ Dachboden. Dieser Kontrast befördert die Aufladung der Bedeutung des Dachbodens, die durch das merkwürdige mit Blut befleckte Schwert und die Schriftzüge gesteigert wird. Der Betrachter scheint, durch seine Verortung im Bild, damit etwas zu tun zu haben. Etwas Verborgenes, längst Vergessenes, jedoch im Stillen Bewahrtes scheint hier aufzuleben und steigert sich durch die dynamischen Momente ins Ereignishafte. Im Betrachter wirkt diese, seine Erfahrung, als Stimmungswert nach.

Die Erlebniswerte mit dieser Szene gewinnen an Brisanz, wenn die Bedeutungsebene hinzugezogen wird, die sich im Zusammenhang mit dem Nibelungenlied aus Richard Wagners „Ring“ ergibt. „Ein Schwert verhieß mir der Vater, ich fänd' es in höchster Not“, so verkündet Siegmund im Mythos nach Wagner in der *Walküre*, im I. Aufzug, dritte Szene.³⁵⁷ So wird hier über die im Wahrneh-

³⁵⁷ Vgl. Kapitel I.1 Hitlerverehrung und Hitlertreue. So handelt es sich beim *Ring des Nibelungen* um eine Tetralogie, ein „Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“, „Die Walküre“ ist nach dem Vorspiel („Das Rheingold“) der erste Tag. Die Uraufführung fand am 26. Juli 1870 im

mungsvorgang ereignishaft aufgeladene Dachbodenkonstruktion nicht nur auf einen Mythos angespielt, wie ihn Wagner inszenierte, sondern auch auf die Begeisterung der Nationalsozialisten, auf welche diese Inszenierung stieß, insbesondere auf die des Reichskanzlers Adolf Hitler. Die „mythischen“ Helden und deren Heldentod für „die Sache“ wurden von den Nationalsozialisten, wie zuvor vermerkt, als vorbildhaft herausgestellt, wofür neben Siegmund und Siegfried auch dessen Widersacher Hagen und Gunther exemplarisch hervorgehoben wurden. Mit dem Aufruf zur „Nibelungentreue“ in dem aussichtslosen Kampf im *Kessel von Stalingrad* im Russlandfeldzug 1943 fand diese Idee ihren wohl grausamsten Ausdruck.³⁵⁸ So wird hier ein für den deutschsprachigen Raum

Königlichen Hof- und Nationaltheater München unter der Leitung von Franz Wüllner statt. Als zweiter und dritter Tag folgen „Siegfried“ und „Die Götterdämmerung“.

³⁵⁸ Bei der Rezeption des Nibelungenstoffs im Nationalsozialismus ergeben sich jedoch einige Widersprüche, die mit Bezug auf diesen Untersuchungszusammenhang nochmals an anderer Stelle diskutiert werden. Vgl. hierzu Kapitel III.3.2.2. So wird einerseits insbesondere Siegfried als wahrer deutscher Held gefeiert und andererseits auf die „Nibelungentreue“ verwiesen, die sich auf den Mörder Siegfrieds aus dem eigenen Haus, Hagen und dessen Verbündeten Gunther, bezieht. Letztere sterben schließlich gemeinsam, in Treue vereint, für ihre Tat in einem aussichtslosen Kampf. „Positiv“ besetzt wird derart für die „Treue bis in den Tod“ geworben und zugleich mit einem zweiten gerne aufgegriffenen Schlagwort, der „Dolchstoßlegende“, auf den heimtückischen Mord Hagens an Siegfried aufmerksam gemacht. Wobei mit der „Dolchstoßlegende“ auf die Niederlage im I. Weltkrieg Bezug genommen wird, die durch einen Feind aus den eigenen Reihen erfolgt sei.

Vgl. ergänzend hierzu die Homepage zum Praxisprojekt „Die Rezeption des Nibelungenstoffes“ an der Universität Essen-Duisburg, Standort Duisburg. Idee und Umsetzung Melanie Weissenborn, Text: Daniela Menzel, Melanie Weissenborn unter der Leitung von Prof. Dr. Gunter Grimm und Uwe Werlein M.A., Studiengang Angewandte Kommunikations- und Medienwissenschaften, in: http://schneelaeufer.de/wiki/images/8/83/Grimm-Werlein-Schule-Nibelungnlied_im_Nationalsozialismus.pdf. (17.12.2017) Demnach geht die „Dolchstoßlegende“ ursprünglich auf eine Aussage des einstigen Feldmarschalls und späteren Reichspräsidenten Paul von Hindenburgs vor dem Untersuchungsausschuss der Weimarer Nationalversammlung am 19.11.1919 zurück: „1919 schrieb ich in meinem Vermächtnis an das deutsche Volk: „Wir waren am Ende. Wie Siegfried unter dem Speerwurf des grimmigsten Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken.“ Die erste bedeutende Rede im Zusammenhang mit dem Stichwort „Nibelungentreue“ geht auf den Reichskanzler Fürst von Bülow am 29. März 1909 vor dem Reichstag zurück, um mit ihr die Beziehung Deutschlands zu Österreich-Ungarn darzustellen. Als „Hohelied der Treue“ prägte das Schlagwort der „Nibelungentreue“ die kommenden Jahrzehnte. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang die Rede Hermann Görings, am 30. Januar 1943 (teilweise Wiederholung v. Anm. 131, vgl. Göring 1943) zum zehnten Jahrestag der nationalsozialistischen Machtergreifung im Berliner Sportpalast vor den Mitgliedern der Wehrmacht, die zugleich über das Radio an das Volk übertragen wurde: „[...] und aus all diesen gigantischen Kämpfen ragt nun gleich einem gewaltigen, monumentalen Bau Stalingrad, der Kampf um Stalingrad heraus. Es wird dies einmal der größte Heroenkampf gewesen sein, der sich jemals in unserer Geschichte abgespielt hat. [...] – wir kennen ein gewaltiges, heroisches Lied von einem Kampf ohne gleichen, das hieß „Der Kampf der Nibelungen.“ Auch sie standen in einer Halle von Feuer und Brand und löschten den Durst mit dem

II *Deutschlandbilder*

bedeutendes, aus dem Mittelalter überliefertes, von Wagner als Opernzyklus inszeniertes und von den Nationalsozialisten missbrauchtes Kulturgut zum Thema. Indem Kiefer die für die Helden einstehenden Symbole auf ein aufgeklebtes Pappschwert reduziert und bedeutsame Textstellen in kritzeliger Kindschrift ausführt, verweist er hingegen auf die Absurdität und das Lächerliche ihres Missbrauchs. Das Ereignishafte und zugleich Geheimnisvolle, die die Darstellung ausmachen und die mythischen Bezüge, die mit ihnen zusammenhängen, werden neu situiert. So wird, vergleichbar dem Foto aus der Fotoserie der *Besetzungen* sowohl über die mittels der Bildlogik angeregte Bildwahrnehmung als auch über einzelne, kontrastierende Bildelemente die Aussagerichtung transformiert, hier vom Mythisch-Ernsten-Totalitären ins Mythisch-Kindlich-Absurde.

So knüpft Kiefer einerseits sehr konkret über die Verarbeitung mythischer Stoffe durch Wagner an die von den Nationalsozialisten hoch gehaltenen Werte an, führt über die in spezifischer Weise angeregte Bildwahrnehmung deren Sogkraft vor und verwandelt diese dann: sowohl über subtile Eingriffe in die Bildlogik, sodass die davon angeregte Bildwahrnehmung in den vordersten Bildbereich führt als auch durch das märchenhaft und zugleich ironisch anmutende Requisit des Schwertes, das statt aus edlem Metall lediglich aus simpler Pappe besteht, die „Leere“ und die kindlichen Schriftspuren. Über beide Ebenen, die Bildwahrnehmung und die spezifischen Bildelemente wird der ursprüngliche, von den Nationalsozialisten instrumentalisierte mythische Stoff umgedeutet. Er wird nicht negiert, im Gegenteil, er lebt auf und wird auf diesem Weg – in einem Prozess – verwandelt und entgegen seiner von den Nationalsozialisten definierten, die Wertegemeinschaft zu prägenden Aufgabe, als Märchenbild entlarvt.

So hat der Betrachter mit der Bilderfahrung und den Bildmotiven auch hier teil, vergleichbar dem Foto aus der Serie der *Besetzungen*, sowohl an den von den Nationalsozialisten hoch gehaltenen kulturellen Werten als auch an der Auslegung derselben durch Kiefer. Als vorbildhaft verstandene mythische Helden treffen auf durch den Künstler verwandelte Märchengestalten. Ein Werteverständnis, wie der Glaube an die Sache und die Treue bis in den Tod, die die Nationalsozialisten mit dem Verweis auf die Helden des Nibelungenlieds

eigenen Blut – aber kämpften und kämpften bis zum letzten. Ein solcher Kampf tobt heute dort, und jeder Deutsche noch in tausend Jahren muß mit heiligen Schauern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, daß dort Deutschland letzten Endes doch den Stempel zum Endsieg gesetzt hat! [...] Und dieses Opfer, meine Kameraden, ist ja etwas, das von jedem von euch zu jeder Stunde und an jedem Ort ebenfalls gefordert werden kann. [...] Vergesse er [der Soldat] nicht, daß zu den vornehmsten Grundlagen des ganzen Soldatentums neben Kameradschaft und Pflichttreue vor allem die Opferbereitschaft immer gegolten hat. Es hat immer kühne Männer gegeben, die sich geopfert haben, um etwas Größeres für die anderen zu erreichen.“

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

vermitteln wollen und auf die Kiefer hier anspielt, kommt angesichts der Bildanlage erst gar nicht auf.

Zusammenfassend betrachtet, baut Kiefer hier über die Bilderfahrung ein Kontrastgebilde auf, in dem einerseits auf die jüngste deutsche Vergangenheit und das Werteverständnis der Nationalsozialisten hingewiesen und zugleich die Möglichkeit, diese als Vorbilder zu bestätigen, unmöglich wird. Bereits im Wahrnehmungsprozess verliert der Betrachter den Halt an den offenen Bildrändern, wird in den Bildvordergrund zurückgeführt und findet sich in einem leeren, mit einem Pappschwert ausgestatteten und mit einer kindlichen Schrift ausgezeichneten Dachboden wieder. Damit stehen auch hier sowohl die Bildsituation als auch die Bildwahrnehmung dem Bildinhalt, wie er über den Hinweis auf die Mythenstilisierung der Nationalsozialisten zum Ausdruck kommt, entgegen. In der Transformation der als vorbildhaft herausgestellten mythischen Helden – über die Bildwahrnehmung und spezifische Bildelemente – in ferne, schemenhafte, wie von oder für Kinder erfundene Märchenfiguren, liegt die Antwort Anselm Kiefers auf nationalsozialistisches Ideengut. Mit dem Aufrufen des Werteverständnisses der Nationalsozialisten, aber auch der Antwort Kiefers dazu, über die Bilderfahrung, die der Betrachter selbst durchmacht, wird dieser und damit wir selbst herausgefordert, darauf eine Antwort zu geben.

3.3 *Varus, Wege der Weltweisheit, Die Hermannsschlacht, 1976*

Neben den taktilen Empfindungen, die erneut über den pastosen Auftrag von Ölfarben angeregt und in diesem Fall durch das nur wenig überlebensgroße Format noch gesteigert werden, spricht in *Varus* (Abb. 18) vor allem die vertikal organisierte Bildstruktur den Betrachter an. Eine Arbeit, die, wie eingangs herausgestellt, innerhalb der Serie *Wege der Weltweisheit, Die Hermannsschlacht* den Auftakt bildet.



Abb. 18:

Varus, 1976,

Öl, Acryl auf Leinwand, 200 x 270 cm,

Van Abbemuseum, Eindhoven

So sind es immer kürzere und engere hintereinander gestaffelte Reihen von Baumstämmen, die den Blick an der vordersten Bildebene ansetzend, rechts und links in die Bildtiefe führen. Am tiefsten, spitz zulaufenden Punkt angekommen, verliert er sich jedoch in einer indifferenten, von einem „Himmelsblau“ durchsetzten Ferne. Neu nach Anknüpfungspunkten suchend, vermag der Blick des Betrachters hier an den Baumstämmen entlang, nach oben auszuweichen. Ein merkwürdiges, zu einem Bündel zusammengefasstes Geäst aus Zweigen führt ihn hier zur vordersten Bildebene zurück. Dort angekommen ergeben sich erneut Irritationen. Sie rühren von den weißen, wie Schnee anmutenden Spuren her, aber auch den vereinzelt, laufenden roten Farbflecken und den kritzeligen Namenszügen. Diesem verwirrenden vorderen Bildbereich gehört auch die 'unbemalte' linke obere Ecke an. Dennoch, an dieser Stelle angekommen, vermag der Betrachter erneut in das Bild „einzusteigen“ und den in die Tiefe und in das „Dach aus Zweigen“ führenden Hinweisen nachzufolgen. Von der Bildordnung stimuliert wird der Betrachter insofern in einen Kreislauf eingespannt, der

tendenziell ohne Ende scheint. Gehalten wird der Blick schließlich im Bildvordergrund von den Schriftzügen, den weißen Bändern und den roten, laufenden Flecken auf der schmutzig weißen Fläche. Wird auch hier versucht, die von den formalen Mitteln angeregte Ausdrucksbewegung festzuhalten, so lässt sich diese als eine beschreiben, die durch Blickbewegungen charakterisiert ist, die von einem tief ins Bild führenden Weg (Diagonalen) und den sich verjüngenden Baumstammreihen (Senkrechten) angetrieben auf einen Fluchtpunkt in der Bildtiefe zustrebt, dort jedoch kaum ein Halten findet, sondern sich in einer indifferenten blauen Ferne verliert. Über die Baumstämme (Senkrechten) und das „Dach aus Zweigen“ (Diagonalen) vermag der Betrachter immer wieder neu, an den vorderen Bildbereich anzuschließen. Auf ihre Weise unterstützt die Farbverteilung die aufgezeigte Ausdrucksbewegung der Linien, wirkt jedoch weniger heftig und betont eher die vordere Bildebene, in der der Blick schließlich auch zum „Verweilen“ kommen kann.

Als Ausdrucksgestalt festgehalten eröffnet sich über die Ausdrucksbewegung, vergleichbar mit *Notung*, jedoch mit anderen Mitteln hervorgebracht, ein trichterförmiger sowohl nach hinten als auch nach vorne offener Raum. Ausdrucksmäßig teilt sich die Dynamik der Ausdrucksbewegung sowie die von ihr geprägte Ausdrucksgestalt dem Motiv als Ausdruckswert mit, einem Motiv, das sich dem Betrachter immer schon miterschließt, jedoch anders als die formalen Gegebenheiten, wesentlich von dessen eigenen Voraussetzungen, seinem Wissen und kulturellen Hintergrund abhängt. Die 'Szene' wirkt davon wie innerlich aufgeladen. So neigt auch in diesem Bild der Raumeindruck, vergleichbar einem Bild der Optical Art beziehungsweise wie in *Notung*, umzukippen. Im Gegensatz zum ersten Eindruck scheinen nun mit der „Rückführung“ des Betrachters in den Bildvordergrund und den der Fläche zuarbeitenden Momenten der Farbverteilung, ihren Allover-Effekten, die Baumreihen auf den Betrachter zuzukommen. Die Aufsicht auf den Weg und die Untersicht unter die Bäume verstärken den Effekt noch. Sowohl die Namenszüge Varus, Herrmann, Tusnelda als auch die weißen Schlingen und die roten, dünnflüssig aufgetragenen Flecken auf dem schmutzig grauen Wegstück im Bildvordergrund gelangen derart in das Blickfeld. An sie schließt unmittelbar die obere, etwas kleiner geschriebene und über den Baumreihen schlechter lesbare Reihe von Namen an: Stefan, Martin, Rainer Maria Rilke, Königin Luise, Friedrich Daniel Schleiermacher, Gebhard Leberecht Blücher, Fichte, Friedrich Hölderlin, Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, von Schlieffen. Nach einigem Zögern kann der Blick von hier erneut mit den Baumstämmen in die Tiefe des Bildraums dringen. Derartig angeregt stellen sich unwillkürlich Fragen ein. Diese hängen im Wesentlichen von dem eigenen Kulturkreis und den Vorerfahrungen

II Deutschlandbilder

ab. Zu diesem Vorwissen zählt bereits, die weißen Linien als Namenszüge auszumachen. An wen wird hier erinnert und wessen Blut wurde womöglich vergossen? So jedenfalls könnten die roten Flecken interpretiert werden. Hier scheint, so lässt sich erahnen, einst etwas Gewalttames und etwas Bedeutsames geschehen zu sein. Von den Impulskräften der bildnerischen Mittel stimuliert, der Ausdrucksbewegung affiziert, von der Ausdrucksgestalt gesteigert und vom Lesen beziehungsweise Verstehen der Namen angeregt, wirkt das Erfahrene im Betrachter als Stimmungswert nach.

An zusätzlicher Bedeutung gewinnt das Bild, wenn die Namen und der Wald nicht nur als solches betrachtet, sondern im Zusammenhang mit Ereignissen gesehen werden, die innerhalb der deutschen Geschichte ein herausragendes Ereignis darstellen. Entscheidend dafür sind die Namenszüge im Bildvordergrund: Varus, Hermann und Tუსnelda, mit denen auf die Hermannsschlacht im Teutoburger Wald 9 n.Chr. angespielt wird, in der die Unabhängigkeit der Germanen von den Römern besiegt wurde.³⁵⁹ Wobei Hermann ursprünglich Armenius hieß und im 18. und 19. Jahrhundert in Hermann der Cherusker umbenannt wurde. Vergleichbar mit *Notung* weicht Kiefer von der üblichen Schreibweise der überlieferten Namen ab und schreibt Tუსnelda statt Thusnelda. Die zusätzlichen, kleiner geschriebenen und weniger pointiert am oberen Bildrand aufgeführten Namenszüge verweisen ergänzend auf herausragende Persönlichkeiten der deutschen Politik und Geistesgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.³⁶⁰ Mit einigen unter ihnen, wie Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe, wird zugleich ein Hinweis auf die literarische Verarbeitung der Hermannsschlacht gegeben.³⁶¹ Mit der Auflistung im Bild wird insofern ein Zusammenhang hergestellt, durch den zunächst nur festgestellt wird, dass das historische Ereignis zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen und verarbeitet wurde. Zugleich wird mit der Neuinszenierung im Bild an diesen Faden angeknüpft. Insofern wird hier eine Reihe aufgezeigt, in die wir als heutige Betrachter hineingestellt werden, in der für einen Betrachter aus

³⁵⁹ Vgl. hierzu weiterführend www.varusforschung.de (17.12.2017).

³⁶⁰ Auf die Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) und Martin Heidegger (1889–1976), sowie den Philosophen, Theologen und Begründer der wissenschaftlichen Pädagogik Friedrich Daniel Schleiermacher, sowie die Lyriker Stefan George (1868–1926) und Rainer Maria Rilke (1875–1926), den Dichter Friedrich Hölderlin (1770–1843) auf die Preußen-Königin Luise Auguste Wilhelmine Amalie (1776–1810), den General Gebhard Lebrecht Fürst Blücher von Wahlstatt (1742–1819), den Generalfeldmarschall Alfred Graf von Schlieffen (1833–1913).

³⁶¹ Durch Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803), drei „Bardiets“ für die Schaubühne: *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermanns Tod* [1787]; Heinrich von Kleists (1777–1811), *Die Hermannsschlacht* (1808, erschienen 1821, uraufgeführt 1860 in Breslau) und Christian Dietrich Grabbes (1801–1836), *Die Hermannsschlacht* (1835–36, uraufgeführt 1836 in Detmold).

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

diesem Kulturkreis auf ein identitätsstiftendes Moment verwiesen wird, das sich im Laufe der Jahrhunderte wandelte und das gerade von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke aufgegriffen wurde. Der Hinweis auf weitere deutsche Geistesgrößen sowie die Tatsache, dass Kiefer mit dem Motiv Wald zugleich auf den Mythos des „deutschen Waldes“ als allgemeines deutsches Kulturgut aufmerksam macht, verstärkt diese Verbindung.³⁶²

Ebenso entschieden wie hier ein Ideengut aufgerufen wird, dessen sich die Nationalsozialisten bedienten, um es für ihre Ziele zu nutzen, ebenso entschieden wird dies von Kiefer über die Bildwahrnehmung und einzelne Bildmotive in Frage gestellt. Analog zu den bereits besprochenen Werken Kiefers führt auch hier die von der Bildanlage angeregte Bildwahrnehmung zunächst in die Bildtiefe, dann in den Bildvordergrund zum Betrachter zurück. Die kindlich kritzeligen Schriftzüge und der Einblick in ein schneeverwehtes Waldstück, denen der Betrachter hier begegnet, widersprechen dem. Selbstherrlichkeit und deutscher Größenwahn, die über den Hinweis auf das historische Ereignis der Hermannschlacht, auf deutsche Geistesgrößen und den deutschen Wald und mittels einer pathetischen Inszenierung im Nationalsozialismus vermittelt wurden, kommen nicht auf. Die freie malerische Bildstruktur, die kindlich unerfahren wirkenden Schriftzüge und der karge, schneenasse Wald widersetzen sich dem grundsätzlich. Die Antwort, die Kiefer mit seinem Werk auf die historischen Positionen gibt, die durchzugehen er sich stellt und auch den Betrachter darin einbezieht, fällt ebenso eindeutig wie in dem Foto aus der Serie der *Besetzungen* und in *Notung* aus. Über die Erfahrung und die Bildmotive veranlasst erweist sich Geschichte hier weniger als ein andere Kulturen ausgrenzendes, zum Heroentum aufrufendes Band, sondern als loser Verbund von in weite Ferne und Unbestimmtheit gerückten Ereignissen und Persönlichkeiten, deren kulturelle Bezüge wie in einem Märchen mit „Es war einmal“ erzählt werden. Dennoch, mit dem „Durchgehen“ durch die Erfahrung, das mit dem Werk zu dem des Betrachters wird, fordert Kiefer diesen heraus, sich zu den von den Nationalsozialisten vertretenen *kulturellen Werten* in Beziehung zu setzen und sich ihnen zu stellen.

³⁶² Vgl. hierzu ergänzend Schütz 1999, 207 ff.

II Deutschlandbilder

3.4 *Margarethe, Erinnerungslandschaften, 1981*

Mit *Margarethe* (Abb. 19) schuf Kiefer ein monumentales Werk von 2,8 mal 3,8 Metern, das – wie die anderen besprochenen Gemälde – von seinen Materialien, in diesem Fall vor allem von Stroh und Ölfarbe geprägt ist. Größe und Materialität sprechen erneut das taktile Empfinden an. Und auch in dieser Arbeit werden die Materialien eng mit den visuellen Stimuli verbunden.

So werden insbesondere aus Stroh Strichfolgen beziehungsweise zackige Linienzüge gebildet, die vom Boden aufsteigen und zuletzt annähernd rechtwinklig abknicken.



Abb. 19: *Margarethe*, 1981,
Öl und Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm,
Saatchi Collection, London

Den Boden selbst bildet ein Gewirr von kurzen, struppige „Strichen“ aus Stroh und Ölfarbe, den Hintergrund eine fleckig-grobe Flächenstruktur aus Ölfarbe. Im Boden verliert sich entsprechend der Blick in kurzen, in alle Richtungen stachelig-piksenden kurzen Strohspitzen, gleitet entlang der

„Lianen“ aufwärts, mit den auch hier kurz und tendenziell zu den Seiten ausbrechenden Strichen und mündet in flammenartigen Spitzen. Die Bodenzone wird durch einen lebendigen Schwarz-Weiß-Kontrast geprägt. Sie wirkt jedoch gegenüber dem oberen Bildbereich merkwürdig tot, denn diese wird von einem lebhaften, komplementär angelegten Kontrast bestimmt, einem flächig-fleckig ausgebreiteten Blau für den Hintergrund und einem von den kurzen Strohhalmen geprägten Gelb-Orange für die „Lianen“. Ein Vor und Zurück innerhalb dieses Bereiches auszumachen, ist nur sehr eingeschränkt möglich. Anstatt der Raumtiefe wird hier eher die Flächenentwicklung in die Höhe betont. Dazu trägt ebenfalls die Farbentwicklung von Dunkel zu Hell beziehungsweise von unten nach oben bei. Die Untersicht unter die lianenartig aufstrebenden Strohbündel vermag diesen Eindruck bis hin zu einer gewissen Monumentalität zu steigern. Hier sind es schließlich die zwischen den „Lianen“ verwobenen schwarzen Linienzüge, die sowohl formal als auch farblich und hinsichtlich ihrer waagerechten Ausrichtung sich von ihrer Umgebung abheben. Hell leuchtende Stellen zwischen den Strohbündeln weisen den Betrachter schließlich nach vorne auf sich selbst zurück.

Von einem unruhigen Hin und Her zwischen einem chaotisch angelegten Strichwirrwarr im Bodenbereich zu einem lebhaften, stakkatoartigen Aufstreben entlang der stacheligen Strohbündel im oberen Bildfeld, von Dunkel nach Hell, von Schwarz-Weiß in einen durch den lebendigen Kontrast von Blau und Orange-Gelb geprägten Bildbereich geleitet, wird hier der Blick durch das Bild geführt. So sind es die jeweiligen Impulskräfte der sehr unterschiedlichen Bildmittel, die den Blick stimulieren. Ihre spezifische Anordnung lenkt ihn in bestimmter, sehr charakteristischer Weise durch das Bild und prägt die Ausdrucksbewegung. So schließt sich auch hier die Blickbewegung in einem Kreis: von unten aufsteigend, nach vorne abgelenkt und wieder von unten ansetzend. Im Netz der Strohbündel, in den schwarzen Linienzügen, vermag sich der Blick schließlich für einen Moment verfangen.

Als Ausdrucksgestalt festgehalten zeigt sich hier ein nach unten mehr oder weniger abgeschlossener, nach oben und zu den Seiten hin sowie nach vorne offener Bildraum, in dem der Betrachter unmittelbar einbezogen scheint. Im Hinblick auf einen möglichen Ausdruckswert, der in Verbindung zu den hier nur assoziativ 'benennbaren' Motiven zu suchen ist, scheint das Stroh lebendig bewegt und wie Fackeln an seinen Spitzen zu brennen. Am Boden deuten sich Aschereste an, die sich in einer immer dicker werdenden Schicht ansammeln. Dieser sehr unlogisch erscheinende Wirkungszusammenhang in Verbindung mit dem Schriftzug „Margarethe“ erinnert an geheimnisvolle, rituelle, alchemistische

II Deutschlandbilder

Vorgänge. Als Stimmungswert wirkt die Erfahrung mit den „merkwürdigen“ Bildzusammenhängen auf das Befinden des Betrachters ein.

Erst wenn der Frauename Margarethe, wie eingangs aufgezeigt, mit dem von Paul Celan 1944 verfassten Gedicht *Todesfuge* in Verbindung gebracht wird, lässt sich vergleichbar dem Foto aus der Serie der *Besetzungen* ein direkter Bezug zum Nationalsozialismus herstellen. Der Holocaust mit KZ und millionenfachem Judenmord, wie er in Celans Gedicht auf eindringliche Weise beschrieben wird, geben dem Bild eine neue Bedeutung. Insbesondere folgende Zeilen lassen sich, wie es hier nochmals in neuer Weise aufzuzeigen gilt, unmittelbar auf den Bildzusammenhang beziehen (vgl. ergänzend den abgedruckten Gesamttext):

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Mit den gelben Strohbindeln verbinden sich in diesem Kontext, wie eingangs aufgezeigt, assoziativ die Tod bringenden Schlangen sowie die goldenen Haare der Arierin Margarete und mit den „Ascheresten“ sowohl das Stroh, das verbrennt, als auch die schwarzen Haare der Jüdin Sulamith, die, wenn der Himmel sich vom Rauch der Öfen verdunkelt, ihr Leben verloren hat. Anselm Kiefer bedient sich auch hier einer, in diesem Fall von Celan, abweichenden Schreibweise: Margarethe.

Vergleichbar eindringlich durch die Impulskräfte der bildnerischen Mittel stimuliert, durch die Ausdrucksbewegung affiziert sowie durch die Ausdrucks-gestalt und den Ausdruckswert angeregt werden auch hier wie in dem Foto aus der Serie der *Besetzungen*, wie in *Notung* und *Varus* an kulturelle Werte erinnert, wie sie die Nationalsozialisten vertreten haben: an solche, in denen als leuchtendes Vorbild die bessere, reine, arische Rasse im Gegensatz zur dunklen, lasterhaften, unreinen, verbrennungswürdigen jüdischen Rasse gepriesen werden. Doch auch wenn durch die Bildmotive und schriftlichen Hinweise auf diesen Zusammenhang verwiesen wird: Überlegenheit und Heroismus vermag darin nicht aufzukommen. Im Gegenteil: von der Bildwahrnehmung immer wieder in den Bildvordergrund gedrängt, den Prozess des Verbrennens der aufsteigenden Lianen, des „goldenen“ Strohs zu Rauch und Asche durchlaufend, wird konkret an den Holocaust erinnert und zugleich der Bezug zu den Verantwortlichen hergestellt und damit zum Widerspruch in Celans Gedicht, der in der Liebe zu der Einen und der Gefühllosigkeit der Anderen gegenüber liegt. Das goldene Haar

der Margarethe brennt, beziehungsweise setzt – nicht nur als Schlange verstanden wie im Alten Testament, sondern zugleich als Streichholz – in Brand und steht insofern stellvertretend für die Verantwortlichen ein. Doch auch die Verantwortlichen selbst gehen in Rauch und Asche unter wie die Opfer selbst, an die „unausgesprochen“ mit dem Gedicht über die Jüdin Sulamith erinnert wird. Das Verhältnis von Täter und Opfer, von Liebe, Tod und Leid nimmt hier, wie eingangs bereits angedeutet, eine neue Dimension an. Kiefer stellt sich mit dem Werk dem Holocaust, lässt das Unglaubliche über den Wahrnehmungsprozess und die motivischen Hinweise aufleben und gibt zugleich eine Antwort, mit der die Täter nicht nur benannt, als Ausführende und Verantwortliche gekennzeichnet, sondern auch verbrannt werden und zugleich an die Opfer erinnert wird. So werden auf diesem Weg, einer Wehklage gleich, die Widersprüche in der Erfahrung von Liebe, Leid und Tod sinnfällig. Mit der Weite der Erfahrungen, die der Betrachter mit dem Werk unmittelbar durchmachen und aneignen kann, wird dieser herausgefordert, sich letztlich auch dazu zu stellen.

3.5 *Die Treppe, Steinernen Hallen und Höfe*, 1982-83

In *Die Treppe*, einer Arbeit aus den Jahren 1982-83, aus der Serie der *Steinernen Hallen und Höfe* (Abb. 20) prägen erneut das riesige Format und die ausgeprägte Materialität der bildnerischen Mittel den ersten Bildeindruck und fördern zunächst das taktile Empfinden. Über die Materialien wird schließlich der Blick vor allem mittels der Anlage eines linearen Gerüsts, aber auch grober Fleckenstrukturen und die zwischen Hell und Dunkel kontrastierenden Farbwerte stimuliert.

So fächern sich von links unten nach rechts oben und nach rechts unten annähernd durchgehend jeweils ein Bündel von Linien auf, die den Blick des Betrachters in konkreten Bahnen führen. Entsprechend wird der Blick von einer engeren Zone links in eine nach rechts hin offene und derart als näher erfahrbare Zone geführt. Dazwischen reihen sich zahlreiche vertikale, ebenfalls von links nach rechts immer länger geführte Linien auf. Ihr Abstand und ihre Länge werden parallel zu dem aufgefächerten Linienbündel zunehmend größer. Der Blick springt hier, von den oberen Linienzügen mit getrieben, in schneller rhythmischer Folge von der hintersten zur vordersten Vertikale. Neben der Ausrichtung nach vorne vermögen, an dieser Stelle angekommen, jedoch gerade die oberen steil abfallenden Linien den Blick des Betrachters wieder zurück in die Tiefe zu ziehen.



Abb. 20: *Die Treppe*, 1982-83,
Stroh, Emulsion, Schellack, Brandspuren auf
Fotografie, 330 x 185 cm,
Dauerleihgabe *Sammlung Grothe*,
Kunstmuseum Bonn

3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

Neben der Strahlwirkung in den Bildvordergrund und dem Zug in die Tiefe trägt hier das unruhige Hin und Her zwischen den wenigen farbigen gelben, roten und blauen Farbflecken im oberen Bilddrittel (Himmel) und den hellen, satt aufgetragenen gelb-weißen und schwarzen Stellen entlang der Senkrechten (Pfeiler) im Kontrast zu dem annähernd schwarzen Fond dazu bei, die vorderste Bildebene in flackernder Lebendigkeit zu erfahren. Den Blick an die vorderste Bildebene binden zudem die großen, grauen, teilweise transparenten Flächen im oberen Bilddrittel, die vor einem mattschwarzen Grund zu schweben scheinen. Obwohl der schwarze Grund hier in seinem gesättigten Ton näher wirkt, verweisen ihn die grauen, transparenteren Flächen immer wieder auf ein Dahinter. In dieser Weise miteinander konkurrierend vermitteln sie den Eindruck, dass diese Zone, gemeinsam mit dem auffächernden diagonalen Linienbündel, dem Betrachter entgegenzukommen scheint. Die überall verteilten, kleineren, hellen gelben, weiß-blauen und roten Flecken und Striche verstärken diesen Eindruck noch. Die über die Bildordnung stimulierte Ausdrucksbewegung, die hier beschreiben werden kann, führt aus der Tiefe des Raumes in schneller rhythmischer Folge zu einem weiten, offenen, übergroßen, unruhig flackernden Bildraum im Bildvordergrund und strömt in einem Zug wieder in diesen zurück. In besonderer Weise charakterisiert dieser über die spezifische Erscheinungsweise der bildnerischen Mittel angeregte Wahrnehmungsprozess zugleich den Bildeindruck als Ganzen. Er verleiht diesem Bildeindruck eine ebenso spezifische Ausdrucksgestalt, in der Weise, dass hier ein gerichteter, in der Tiefe eher geschlossener und nach vorne und nach rechts hin offenerer und sich weitender Bildraum entsteht.

Im Zusammenhang mit den zugleich motivisch und materiell deutbaren Werten der bildnerischen Mittel gewinnt die Dynamisierung der Bilderfahrung an zusätzlicher Bedeutung. Sie trägt dazu bei, den Bildzusammenhang durch die sehr spezifisch erfahrbare Ausdrucksbewegung und wahrnehmbare Ausdrucksgestalt in eben solcher Weise zu charakterisieren und zu werten. Sie verleihen dem Bild einen charakteristischen Ausdruckswert. Hier, indem sie die Architektur und die verwendeten Materialien mit einem Ereignischarakter aufladen. Die durch die Farben und Formen und deren unterschiedliche Materialität vermittelte flackernde Lebendigkeit lässt den Himmel und die Architektur wie von einem unruhigen, nächtlichen Licht-, Funken- und Farbenspiel durchzuckt erscheinen. Das Mauerwerk der Kolonnade wirkt brüchig und porös und vermittelt derart den Eindruck als stamme sie aus grauer Vorzeit. Zugleich erscheint die Architektur als Ganze in der Bilderfahrung durch die in die Tiefe weisenden beziehungsweise steil aufsteigenden Linienzügen und dem sich nach vorne öffnenden Ereignisraum ins Monumentale gesteigert. Im Zusammen-spiel mit

II Deutschlandbilder

der an der Antike angelehnten Architekturform, wie sie einem mit westlicher Kultur vertrauten Betrachter bekannt sein kann, nimmt sie zudem eine ins Herrschaftliche überhöhte, unbestimmbare Bedeutsamkeit an. Das Mitsehen der nicht nur motivisch, sondern zugleich materiell bedeutsamen bildnerischen Werte von Stroh, Ruß, Lacken und Emulsionen vermag diesen Ereignischarakter der Szene noch zu steigern. Deren eigener, ursprünglicher Bedeutungszusammenhang als archaisch wirkendes Natur- beziehungsweise Kulturmaterial, das unabhängig vom Motiv, der Architektur, hier erkennbar wird, erweist sich dafür, vergleichbar dem Bild *Margarethe*, als mitverantwortlich. Die leichte Entzündbarkeit des Strohs, der Niederschlag verbrannten Materials als Ruß, die zu Emulsionen und Lacken zusammengeschnittenen ehemals festen Wachse und Harze unterstreichen die Brüchigkeit, das Alter und die Unbestimmbarkeit der Architektur und das damit verbundene Ereignis. Dass der Betrachter, der sich in ebensolcher Wahrnehmungstätigkeit erfährt und zugleich den Bildzusammenhang davon geprägt sieht, sich davon ebenfalls *stimmungsmäßig*, betroffen erfahren kann, scheint offensichtlich.

Mit Bezug zu dem Foto Walter Heges von 1935, das dem Motiv zu Grunde liegt und einen Ausschnitt der Haupttribüne des Zeppelinfeldes in Nürnberg wiedergibt, auf dem alljährlich die Parteitage und Massenveranstaltungen der Nationalsozialisten stattfanden, gewinnt die Arbeit an zusätzlicher Brisanz.³⁶³ Der Betrachter findet sich hier unvermittelt und innerlich erregt, vor einer in spezifischer Weise ereignishaft aufgeladenen Architekturkolonnade wieder – vor einem Monument nationalsozialistischer Machtansprüche. Zerfall und Menschenleere rücken diesen Anspruch jedoch zugleich zurecht. Mit dem Aufrufen der *kulturellen Werte*, die die Nationalsozialisten vertraten, findet zugleich eine Distanzierung statt, die als eine Antwort darauf verstanden werden kann. Aus der Architektur lässt sich der ursprüngliche Herrschaftsanspruch noch erkennen, doch er geht bildlich übersteigert gesprochen im „Donner der Gezeiten“ unter. Kiefer antwortet auf die pathetische Inszenierung von Herrschaftsarchitektur mit einer pathetischen Geste, die vermittels vergleichbarer Mittel, den Anspruch in ferne Zeiten rückt. Das ehemalige „Reich von Göttergleichen Heroen“ ist untergegangen. Nur Ruinen, den Unbillen des Wetters ausgesetzt

³⁶³ Neben der *Reichskanzlei* war die Tribünenanlage von Albert Speer eine der wenigen von den Nazis fertig gestellten Monumentalbauten und galt als wegweisend für den „neuen deutschen Stil“ der Nationalsozialisten. Das Zeppelinfeld zählt zu den Architekturelikten auf dem ehemaligen Parteitagsgelände, die nach dem Krieg nicht oder nur teilweise abgerissen wurden. Der Mittelteil der Tribüne mit Rednerstelle und den steinernen Sitzreihen existiert noch, während die doppelte Kolonnadengalerie abgerissen wurde. Das verwendete Foto zeigt einen Teil dieser aus Pfeilern bestehenden Doppelkolonnaden sowie zwei der insgesamt acht der beidseitig ansteigenden Treppen. Vgl. Schütz 1999, 327–329.

zeugen noch davon. Der mit dem ehemaligen Reich verbundene Wertekanon erscheint vergangen und der Größenwahn und Irrglauben, auf denen dieser ehemals aufbaute, überwunden. Damit wird der Nationalsozialismus als Phantasiegebilde gekennzeichnet, in weite Ferne gerückt und zugleich der Lächerlichkeit preisgegeben. Mit dem „Durchgehen“ durch die Erfahrung wird jedoch nicht nur Geschichte aufgearbeitet und verarbeitet, sondern zugleich der Betrachter, der diese Erfahrung macht, zu einer Stellungnahme aufgerufen.

4 Erleben und Bewerten: dialogische Verfasstheit von Bildwahrnehmungsprozessen

4.1 Bild: Stimulation – Blickführung – *Ausdrucksbewegung*

Zusammenfassend betrachtet nutzt Kiefer im Sinne einer ästhetischen Strategie zumeist ein Bildformat, das überlebensgroß ist, und Materialien, die in ihrer Ursprünglichkeit einen eigenen nicht nur optischen, sondern auch haptischen Reiz ausüben. Beide Entscheidungen fördern die Erfahrung einer unmittelbaren leiblichen Nähe und Präsenz. Zu einer Empfindung wird dieses Erlebnis gesteigert, wenn angenommen wird, wie hier vertreten, dass die Erscheinungsweise der bildnerischen Mittel vom Betrachter nicht neutral, sondern affektiv-affirmierend aufgenommen wird. Diese äußert sich in den Intensitätsverschiebungen, je nach der materiellen Beschaffenheit, Größe, Form, Richtung und Farbe. Im Umkehrschluss kann den je gewählten bildnerischen Mitteln dann jeweils ein Eigenwert zugesprochen werden, eine je spezifische Impulskraft, für die der Betrachter empfänglich ist. Doch erst im Verbund gewinnen diese ihre spezifische Ausdrucksqualität und vermögen zugleich entsprechend ihrer je eigenen spezifischen raum-zeitlichen Ordnung ausgelegt zu werden. Hierin wird ein Tun des Betrachters erkennbar, das bereits auf einen ersten Prozess der Distanzierung hinweist. Dieser erweist sich genau besehen als ein Abstimmungsprozess, indem im Vergleich zur eigenen Leiblichkeit zwischen den Empfindungswerten der bildnerischen Mittel, das heißt zwischen den- ihre Richtungen, ihre Form, Größe, Farbigkeit und Materialität betreffenden Erfahrungsqualitäten unterschieden wird. Qualitäten, die dann wieder entsprechend mit Blick auf das Bild als spezifische zeitliche und räumliche Ordnungen ausgelegt werden können. Hierin wird erneut das Doppelte der Wahrnehmung als *Empfindungs- und Auslegungstätigkeit* erkennbar. Und im Umkehrschluss kann erneut die Bildordnung als eine entsprechend vom Künstler angelegte *Empfindungs- und raum-zeitliche*

II Deutschlandbilder

Ordnung aufgefasst werden. Letztere vermag entsprechend vom Blick des Betrachters erfasst werden beziehungsweise weiterführend dessen Empfindungen anregen.

So setzt Kiefer seine stark, das haptische Empfindungsvermögen ansprechenden Materialien so ein, dass sie, wie etwa in *Notung*, *Varus* und *Die Treppe* ein lineares Gerüst bilden, bestehend aus Vertikalen, Horizontalen und Schrägen, die visuell die Aufmerksamkeit des Betrachters in spezifischer Weise anzuregen vermögen. So sind es in den drei Beispielen vor allem vertikal in Reihen abgestufte Linien, die den Blick in rhythmischer Folge sowohl in die Tiefe als auch umgekehrt in den vordersten Bildbereich drängen. Demselben Bewegungsimpuls entsprechen die Diagonalen, die den Blick jedoch sehr viel schneller und ohne Unterbrechung in die Tiefe und wieder zurückführen. Horizontalen wie in *Notung* und in *Die Treppe* gliedern den Bildraum schließlich in unterschiedliche Ebenen. In dem Foto aus der Serie der *Besetzungen* sind es hingegen eine Vertikale und eine Schräge, Figur und Arm, die einen entsprechend sehr engen Bildraum für den Betrachter eröffnen. Nochmals anders ist *Margarethe* organisiert, stakkatoartig aufeinander folgende Strohhalme, die den Blick entsprechend „springend“ durch das Bild geleiten, erlauben es nur wenig Raum zu erschließen. Dennoch arbeitet auch in diesem, wie in den anderen Werken, dem, von dem linearen Gerüst eröffneten räumlichen Gefüge die Farbverteilung oder, wie in dem Foto, die Schwarz-Weiß-Gewichtung entgegen. Sie betonen statt des Tiefenraums die Bildfläche und ergänzend den Bildvordergrund. So verengt und verfestigt in dem Beispiel aus der Fotoserie der *Besetzungen* die Schwarz-Weiß-Flächenverteilung mit geringen Grauabstufungen den Bildraum. In *Notung* hingegen bewirkt der durchgängige Branton im Verbund mit der gleichförmigen Maserung einen Allover-Effekt, der den Betrachter eher an die Fläche bindet als einen Bildraum erschließt. In *Varus* sind es großflächige, ocker-braune und schmutzig-weiße Bereiche, die der Fläche zuarbeiten, ebenso wie der blaue Grund in *Margarethe* und der schwarze Grundton in *Die Treppe*. Schwarz-Weiß-Abstufungen und die „kreisenden“ Strukturen in der Gischt des Fotos aus der Serie der *Besetzungen* wirken dieser Flächenbindung jedoch entgegen und schaffen für die Bildwahrnehmung Anreize, mit dem an der weißen „Wand“ abprallenden Blickbewegung zurück in den Bildvordergrund zu gelangen. In den Gemälden sind es hingegen insbesondere Aufhellungen im Farbton, wie die von der Bildmitte ausstrahlenden hellen Brauntöne in *Notung* und die grauen wolkenartigen Aufhellungen im Himmel in *Die Treppe*, die der Flächenbindung entgegenarbeiten und aus dem dunkleren Grund heraus in den Bildvordergrund strahlen. Auch die komplementär gesetzten Farbtöne unterstützen diesen Effekt, seien es die hell flimmernden Blautöne in *Varus*, die hinter den in Orange und Braun gehaltenen

Baumreihen hervorleuchten oder die hellen, fleckigen blau-weißen Flächen in *Margarethe*, die gegen die hell-gelben lianenartigen Strohbindel kontrastieren sowie die hellen orange-gelben Stellen auf den Pfeilern von *Die Treppe*, deren Leuchtkraft im Kontrast zu den wenigen Blautönen im Himmel gesteigert werden. Einzelne formale und farbige Abweichungen ziehen schließlich den Blick des Betrachters an und heben damit gezielt einige, zum Teil nicht genau identifizierbare Bildelemente aus dem Zusammenhang heraus, wie etwa die quirligen Strukturen der Gischt in dem Foto aus der Serie der *Besetzungen* oder die schwarzen und weißen kritzeligen Schriftzüge, die sich in drei der vier Gemälde deutlich gegen das gleichförmigere und zumeist strengere lineare Gerüst abheben oder das Rot und Gold auf dem Pappschwert in *Notung* sowie die roten, flüssig herablaufenden Flecken in *Varus* und die hellen weißen „Flammen“ in *Margarethe*.

Zusammenfassend betrachtet regt der Verlauf der Linienführung und ihr für den Betrachter aufnehmbares energetisches Potential sowohl in dem Foto aus der Serie der *Besetzungen*, in *Notung*, *Varus* und in *Die Treppe*, ausgehend zunächst zu einer schnell in das Bild hineinziehenden, dann an der Fläche abprallenden oder zunächst nach oben aufsteigenden, dann in den vorderen Bildraum umlenkenden Bewegungsrichtung an. Hier eröffnet sich eine Rückwärts- beziehungsweise Kreisbewegung zunächst in das Bild hinein, nach oben aus dem Bild heraus und schließlich wieder auf den Betrachter zu. Diesem Bewegungsmuster folgt auch die Blickführung in *Margarethe*, ohne dem Blick jedoch zunächst Raumtiefe zu erschließen. Diese ergibt sich erst mit dem Raum, der sich durch das Ausstrahlen der hellen Flächen nach vorne, auf den Betrachter zu, vermittelt. Unterstützt werden diese von dem linearen Gerüst angeregten Bewegungsimpulse von dem formal-farbigen Aufbau, der insbesondere durch die besondere Struktur der Gischt in dem Foto aus der Serie der *Besetzungen*, die Hell-Dunkelverteilung in *Notung* und *Die Treppe* sowie durch das Arbeiten mit komplementären und Schwarz-Weiß-Kontrasten in *Varus*, *Margarethe* und *Die Treppe* befördert wird. Einzelne Bildelemente ziehen schließlich die Aufmerksamkeit auf sich, indem sie der allgemeinen Bewegungsrichtung nicht entsprechen, wie etwa die Gischt (Foto aus der Serie der *Besetzungen*), die Schriftzeichen (*Notung*, *Varus* und *Margarethe*), das Schwert (*Varus*) und die rote Farbspuren (*Varus*) oder diese im Gegenteil überbetonen, wie die farbigen und hellen Lichtflecken (*Die Treppe*).

4.2 *Betrachter: Stimulation – Affirmation – Affektion*

Jeweils sehr spezifisch wird hier in jedem Bild anders mittels Linien unterschiedlicher Richtung, Länge, Ausprägung (Stärke), Farbigkeit aber auch Materialität sowie Flächen unterschiedlicher Farben beziehungsweise Nicht-Farben, Dichte, Form, Größe und Materialität ein Ort definiert und zugleich ein Bewegungsimpuls angeregt, der im Zusammenspiel sich unterschiedlich stark behaupten kann und entsprechend eine bestimmte Richtung annimmt. Die jeweiligen sowohl vom Blick als auch vom Tastvermögen erfassbaren Eigenschaften der bildnerischen Mittel, ihre Eigenwerte³⁶⁴, die sie unabhängig von einem zuschreibbaren beziehungsweise wieder erkennbaren Zusammenhang haben können, sind für den Betrachter unterscheidbar. Ihr jeweiliger Ort, den sie im Bildgefüge beanspruchen, wird für ihn nachvollziehbar. Es ergibt sich eine Rangordnung, die bestimmt wird durch deren Präsenz beziehungsweise Dominanz auf dem gewählten Bildträger, von deren relativ zu den anderen je unterscheidbaren, stimulierenden Potential. Dieses wird bestimmt sowohl durch die Größe (flächig), Ausprägung und Länge (linear), durch Wiederholungen als auch durch den Kontrast-, Intensitäts- und Helligkeitswert sowie die Transparenz und Materialität, sowie die Auftragsweise und -richtung der Farben. Die Rangordnung ergibt ein Nacheinander, die die Zeit, in der das Werk nacheinander entsprechend der angelegten Ordnung betrachtet wird zu charakterisieren vermag: angezogen von der starken haptischen Materialität, mit dem Blick schnell entlang zahlreicher Linien, abprallend an gleichförmigen, ausschweifend auf weiten strukturierten Farbflächen und angehalten von kleinen Farbflächen. Darüber hinaus vermag sich der Betrachter im Nacheinander auch den Bildraum zu erschließen, in dem er sich bewegt. Sich verjüngende oder gestaffelte und zugleich verkürzte Linien verweisen auf Distanz und ein Hintereinander in der Bildtiefe; großflächige, intensive und deckende Farbtöne auf mehr Nähe als kleinere, weniger intensive und zugleich transparentere. Auf diese Weise ordnen die bildnerischen Mittel für den Betrachter über das Nacheinander den Raum und mit ihnen auch die Körper. Insofern erweisen sich der Raum und die Körper, die sich dem Betrachter auf diesem Weg erschließen, als virtuelle und von unterschiedlichen „Lesegeschwindigkeiten“ geprägte (kurz, lang, kurz, etc.). Zeit und Raum, wie sie sich dem Betrachter erschließen, stehen so gesehen in einem unmittelbaren Zusammenhang, beeinflussen sich wechselseitig und hängen von der Ordnung im Bild und der Wahrnehmung ihrer Ordnung durch den Betrachter ab. Das jeweilige bildnerische Mittel hat insofern das

³⁶⁴ Vgl. zur Unterscheidung von Eigen- und Darstellungswerten von Farben Jantzen 1913 [1914], Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, 322–328.

Potential, im Verbund eine Ordnung zu stiften. Ihm wohnt eine je eigene Impulskraft inne, dessen Stellungs- und Richtungswert sich im Zusammenhang und im Wahrnehmungsprozess ergibt. Insofern kann es als ein energetisches Potential aufgefasst werden, dessen Impulskraft sich im Wahrnehmungsprozess entfaltet beziehungsweise vom Betrachter als affektiv wirksamer Wert erfasst wird. Das heißt, die (nachträglich erst als solche erfassbare) Zeit- und Raumerfahrung, wie sie der Betrachter angesichts der Bilder machen kann, hängt sowohl von dem jeweiligen Eigenwert – beziehungsweise genauer betrachtet – von dem jeweiligen energetischen Potential des einzelnen bildnerischen Mittels ab und der Ordnung, in der es sich befindet. Insofern kann jedes einzelne Element als ein Stimulus für die Sinne und zwar nicht nur für den Blick, sondern hier insbesondere auch für den Tastsinn angesehen werden, über das im Zusammenklang mit vielen anderen, eine je spezifische Ordnung von Raum und Zeit für den Betrachter erfahrbar wird. Diese Ordnung erweist sich als eine, die so und nicht anders vom Künstler vorgegeben wurde. Ihre raum-zeitliche Logik wird von ihm bestimmt. Der Betrachter selbst vollzieht diese. *Insofern ist die Form des Vollzuges eine affirmative, bestätigende.* Eine, in der ein „Nein“ nicht vorstellbar ist, außer der Betrachter wendet sich ab. In dieser Weise des Aufnehmens, des Nachvollziehens, ist der Betrachter seinem Tun ganz hingegen. Das Aufnehmen ist voll von innerer Tätigkeit, in der die Stimuli umgesetzt und insofern als eigenes Tun erfahren werden. Die Ordnung von Zeit und Raum, die sich dem Betrachter erschließt, ist keine im Bild, sondern in ihm. Der spezifische Charakter, den sie hat, ist entsprechend einer, der in ihm, mit dem Nachvollziehen der Linie, des Flecks, der Flächen und deren Farb- und Materialwerten entsteht. Er lebt in ihm, nicht im Bild. Das Abtasten der Materialien, das schnelle „Ablaufen“ der Linien, das Innehalten mit kleinen Fleckformen, das Ausweiten des Blickfeldes auf der Fläche, das Verorten derselben in einem räumlichen Nacheinander, das alles geschieht im Betrachter. Der Verlauf, zu dem diese anregen und damit die Logik, die diese haben können, ist eine vom Künstler gestiftete. Die je spezifische zeitliche und räumliche Ordnung, die als Ausdrucksbewegung in den Beschreibungen festgehalten wurde, erweist sich insofern als eine des Betrachters, der diese in sich, im Wahrnehmungsprozess hervorbringt. Ihr je spezifischer Charakter ist einer, der dieser immer schon anhaftet und im Wesentlichen von den Stimuli der eingesetzten bildnerischen Mittel und deren Stellungs- und Richtungswert abhängt. Bemerkenswert erweist sich in diesem Zusammenhang, dass die bildnerischen Mittel als einzelne Elemente den Betrachter nicht nur zu stimulieren vermögen; im Verbund ihrer Ordnung, im Erfassen der spezifischen, räumlichen und zeitlichen Ordnung vermögen sie ihn darüber hinaus zu affizieren. Dabei ist es nicht die räumliche und zeitliche Ordnung an sich, die dazu anregt, als vielmehr

II *Deutschlandbilder*

ihr Charakter. Es ist mit Bezug auf ihre Materialität das Raue, Pastose oder Glatte und mit Bezug auf ihre Erscheinungsweise das Großflächige, das Lineare und die gewählten Farben, was ihn in je spezifischer Weise zu erregen vermag, weil er deren jeweiliges Potential vollzieht. Es ist sein Tun, das deren Charakter „verwirklicht“. Entsprechend empfindet er das Raue, Schnelle, stockend Hüpfende oder das Innehalten, zu dem sie je anregen, unmittelbar. Die Erfahrung versetzt den Betrachter insofern in eine spezifische Stimmung, die ganz von der Hingabe an die Stimuli geprägt ist.

4.3 Inhalt: Stimulation – Erleben – Bewerten

Alles dasjenige, was sich mit diesen, von den Stimuli angeregten Erlebnissen verbindet, instinkthafte Reaktionen, über die das Schnelle eventuell als bedrohlich eingestuft wird, Vorerfahrungen, die diese vielleicht bestätigen, aber auch Vorerfahrungen, die diese als ästhetische Ordnungen erfassen und bewerten und Vorwissen, mit dem die Materialien und Linien, Flecken, Flächen und Farben in einen inhaltlichen und kulturellen Zusammenhang eingeordnet werden, verwandeln das Erlebte. Es macht diese Erlebnisse selbst wieder zu Erfahrungen und Wissen. Jedes Erlebnis bereichert insofern den Erfahrungs- und Wissensschatz, bestätigt oder korrigiert ihn. Es erweitert diesen, indem es ihn zu einer Bewertung anregt. Umgekehrt betrachtet, so lässt sich schließen, beruhen dann die gewonnenen Erfahrungen und das daraus abgeleitete Wissen auf (bewertetem) *Erleben*. Erleben kann demnach mit *Lernen* gleichgesetzt werden. Entscheidend sind für diesen Bewertungs- und weiterführend Lernprozess entsprechend die je eigenen Voraussetzungen des Betrachters als ein Lebewesen, das Instinkten folgt, um zu überleben und als ein Mensch, der diese zum Überleben wichtigen Vorerfahrungen speichern und eventuell auch für andere Zusammenhänge als nutzbringendes Wissen (sowohl ästhetisch, sachlich, persönlich und kulturell) auswerten kann.

Wie eine Schere, die geöffnet wird, so lässt sich bei tieferer Betrachtung herausstellen, erweitert und spezifiziert sich mit den Erlebnissen der gewonnene Erfahrungs- und Wissensschatz, indem dieser einem ständigen Bewertungsprozess unterzogen wird. Doch die Erlebnisse vergrößern und verändern nicht nur kontinuierlich den Erfahrungs- und Wissensschatz, sondern prägen (charakterisieren) damit zugleich den Betrachter selbst, der diese aus sich, durch sein Tun, hervorbringt. Insofern beeinflussen die den Betrachter stimulierenden und sein Empfindungsvermögen ansprechenden bildnerischen Mittel nicht nur den Erfahrungs- und Kenntnisstand, sondern über die Stimmungen, die diese im Betrachter auslösen und die an sie anschließenden Be- und Verwertungsprozesse, den

Stimmungswert, den diese für den Betrachter gewinnen. Die Erfahrungen und das Wissen, die von jedem Einzelnen auf diesem Weg gewonnen und durch Entscheidungen und entsprechende Handlungen und damit eigenen Wertsetzungen schließlich in die Gemeinschaft eingebracht werden, prägen dann nicht nur den Einzelnen, sondern auch diese. Wie zunächst der Betrachter selbst, so lässt sich schlussfolgern, entwickelt auf diesem Weg auch die Gemeinschaft ein Wertesystem, ihre Kultur. Die im Anschluss an die Erlebnisse bewerteten und entsprechend bestätigten und korrigierten Erfahrungen und das aus ihnen geschlossene und gespeicherte Wissen sind dann nicht nur solche, die aus den eigenen Urteilen gewonnen, sondern entsprechend mit der Gemeinschaft ausgetauscht und *für wahr* angenommen wurden.

Für den hier anfänglich beschriebenen ersten Wahrnehmungsprozess, der auf Stimulationen und Affektionen gründet und damit einen Lernprozess in Gang setzt, gewinnen diese Schlussfolgerungen an Bedeutung. Nach dem ursprünglich als affirmativ bewerteten Vorgang, der sich durch ein unmittelbares Erleben auszeichnet und als ein inneres Tätigsein beschrieben wurde, lassen sich Prozesse beschreiben, die diesen nicht aushebeln, aber zumindest transformieren. Ursprünglich Erlebtes wird einem Bewertungs- und Kontrollverfahren unterzogen. Unbewusst-affirmative, auf Stimulationen und Affektionen beruhende Vorgänge werden demnach von mehr oder weniger bewussten Verwertungsprozessen begleitet: (1.) von Instinkten geleiteten, (2.) von Vorerfahrungen, (3.) von Vorwissen und (4.) von der kulturellen Gemeinschaft geprägten. Eine Bewertung beziehungsweise Auslegung der charakteristischen materiellen, zeitlichen und räumlichen Erfahrungen beziehungsweise der von den bildnerischen Mitteln stimulierten und im Betrachter affizierten Prozesse erfolgt schließlich unter diesen Voraussetzungen. Die konkrete Erfahrung (Ausdrucksbewegung) zunächst als spezifische formale Ordnung auszulegen und entsprechend zu bewerten (*ästhetisches Urteil*), lässt sich als eine Möglichkeit beschreiben. Weitere betreffen ihre Auslegung und Bewertung als charakteristische Gestalt, die einen eben solchen Raum einnimmt (Ausdrucksgestalt). Diese wirkt sich dann auch auf die mit ihr in Zusammenhang gebrachten Inhalte aus (Ausdruckswert). Insofern prägt die Erfahrung auch die sachliche Ebene (*wesensmäßiges Urteil*). Als ureigene Erfahrung des Betrachters beeinflusst diese auch ihn selbst und wirkt im Zusammenspiel von Gestalt und Inhalt in ihm nach (*stimmungsmäßiges Urteil*). Für die Gemeinschaft, in der er lebt, wirken sich die instinktiv, ästhetisch, wesensmäßig und stimmungsmäßig gefällten Urteile dann ebenfalls aus (Kulturwert). Dort werden sie für Entscheidungen und auf ihnen beruhenden Handlungen relevant (*handlungsrelevantes Urteil*). Das Bewerten, Auslegen und Lernen kann insofern bereits als ein Prozess der Distanzierung von dem ursprünglichen Erlebnis

II *Deutschlandbilder*

angesehen werden, da hier angeborene Reaktionsmuster sowie Vorerfahrungen und Wissen hineinspielen. Entscheidungen und daran anschließende Handlungen bauen darauf auf.

Als wesentlich gilt es, für den hier verfolgten Ansatz weiterführend festzuhalten, dass das Ursprüngliche, Spezifische beziehungsweise das Charakteristische des ursprünglich Erfahrenen (Ausdrucksbewegung) auch dann noch im Betrachter „lebt“, wenn dieser sich von ihm distanziert. Dass gilt auch oder gerade auch, weil das Erlebnis selbst nicht in dieser Weise objektiviert werden kann, da es in einem Prozess erfahren und insofern nicht begriffen werden kann. In dem Moment, in dem das eigene Tun aufhört, ist das gerade Erlebte bereits Vergangenheit und insofern „vergessen“, weil es nie gewusst, sondern „nur“ erfahren wurde. Das Tun und das ihm entsprechende Erleben, die den Wahrnehmungsvorgang charakterisieren, vermögen insofern weder bildlich noch begrifflich oder in sonst einer Weise vor sich hingestellt werden. Dennoch bleibt die Erregung, die das ursprüngliche Tun auszeichnet, die im Wesentlichen von der haptischen und optischen Stimulation und Affizierung durch die bildnerischen Mittel abhängt und sich durch spezifische Stellungs- und Richtungswerte auszeichnet, für den Bewertungsprozess grundlegend. Auf ihr baut letzterer auf. So erschließt sich über das Tun/die Erregung sowohl die Materialität als auch die Zeit und der Raum in sehr spezifischer, charakteristischer Weise. Es/sie/er ist nicht beliebig, wohingegen den daran anschließenden Bewertungs-, Auslegungs- und Lernprozess selbst sehr vielfältige Vorerfahrungen und entsprechend unterschiedliche Kenntnisse beeinflussen, seien es formale, inhaltliche, eigene und kulturelle. Sie drängen das Ergebnis der Interpretation in die eine oder andere Richtung. Ähnliches und Vergleichbares, Vertrautes und Logisches, was der Betrachter selbst und über den Austausch mit der Gemeinschaft erworben hat, jedoch ohne darüber eine letzte Gewissheit erlangen zu können, bestimmen das vorläufig „abschließende“ Ergebnis und wirken sich entsprechend auf dessen Entscheidungen und Handlungen aus. Gewiss bleiben dann nur die Stimulation und die Affektion, Das heißt die Erregung, die erstere in uns auszulösen vermag. Der Bewertungs-, Auslegungs- und Lernprozess erweist sich dagegen als unabschließbar.

Hingabe und Distanz charakterisieren damit den Wahrnehmungsprozess und veranlassen zugleich, diesen als zwei aufeinander folgende Vorgänge zu verstehen. Letzterer hängt von ersterem ab. Nur was erlebt wurde, kann schließlich distanziert werden. Zur Unterscheidung der beiden Wirkungsebenen sind die *Deutschlandbilder* besonders gut geeignet. Die Differenz der beiden Wahrnehmungsvorgänge aufzudecken, macht zugleich die Bedeutung der Bilder aus. So führen sie über die Provokation unterschiedlicher möglicher Antworten vor, dass die Bildwahrnehmung durch einen ersten, von „blinder“ Hingabe geprägten,

affirmativ-affektiv wirksamen Prozess bestimmt ist (Faszination), der von der Gestaltung/Form stimuliert wird, dem ein zweiter, Distanz einfordernder folgt, in dem eine Antwort auf das über die Form vom Inhalt Vermittelte, eingefordert wird. Eine Antwort, die im Abgleich mit eigenen Erfahrungen und Wissen, dem eigenen kulturellen Hintergrund, erneut von Empfindungen geprägt ist (Schrecken beziehungsweise Ekel, Irritation, Trauer beziehungsweise Schmerz). In dieser erweiternden Sicht des Wahrnehmungsprozesses wird zugleich dessen dialogische Verfasstheit deutlich.

Sie zeigt sich darin, dass mit dem Bild und den charakteristischen Verarbeitungsprozessen – in Hingabe und Distanz – Bewertungsprozesse in Gang gesetzt werden. Diese lassen sich genau besehen als *kulturelle Lernprozesse* beschreiben, insofern mit ihnen die von anderen vertretenen Auslegungen eines Inhalts (des Künstlers beziehungsweise die der Nationalsozialisten) hinterfragt werden. Denn mit dem Hinweis auf das Bild als Anlass (von Stimulationen zu Affektionen) wird hier nicht, wie bereits aufgezeigt, auf Auslegungen von Inhalten auf einer Sachebene hingewiesen, sondern auf Wertsetzungen. Diese werden über die Gestaltung, das heißt über die von den bildnerischen Mitteln angeregten Ausdrucksbewegungen, Ausdrucksgestalten, Ausdruckswerten und schließlich in eigenen Stimmungen vorstellbar und vom Betrachter entsprechend mit *Wertsetzungen* beziehungsweise Vorstellungen der Gemeinschaft abgestimmt und dann neu bewertet, in der Weise, dass der Betrachter zugleich seine, je nach Bildanlage, mehr oder weniger „bewusste“ Antwort darauf gibt. Die *Deutschlandbilder* Kiefers zielen nicht auf eine vorschnelle gedankenlose Einheit, worauf Friedländer im Zusammenhang mit seiner Analyse des Nationalsozialismus abhebt³⁶⁵, sondern auf eine bewusste Antwort. So ist es auch dieses bewusste Einfordern einer Antwort, dass diese Bilder im Wesentlichen von solchen der Werbung und Propaganda unterscheidet, denen nichts an einer solchen bewussten Verarbeitung liegen kann. Diese Art Bilder unterscheiden sich dann aber auch von solchen des Designs, die indirekt, über die „Diskussion“ der Funktion (über die Form), einen Beitrag zum Austausch von Inhalten (denen sie dient) leisten können.

Anselm Kiefer verfolgt mit seinem Bildkonzept insofern eine ästhetische Strategie, in der genau besehen vor allem Bildwahrnehmungs- und Wertbildungsprozesse thematisiert werden. Über die stimulierende affektiv wirksame Bildanlage werden einerseits von den Nationalsozialisten vertretene Wertfragen vorgestellt und zugleich mit der Antwort des Künstlers darauf vorgestellt. Mit der Provokation einer Antwort des Betrachters bringt er auch diesen mit ins Spiel. Insofern nur eine Position, die der Nationalsozialisten wahrzunehmen und die des Künstler sowie die eigene Antwort auszuklammern, verengt den Vorstellungs-

³⁶⁵ Vgl. Kapitel II.1.

II *Deutschlandbilder*

raum. Der Kontext der Arbeiten, die historische Dimension und die damit in Verbindung stehenden Wertvorstellungen vermögen über die „emotionale Sofortreaktion“ (Friedländer), die die Ersterfahrung auslöst, im Rezipienten einen Schrecken auszulösen. Die Antwort des Künstlers wird dabei jedoch vorschnell übersehen. Der Schrecken erweist sich so als eine diese Werte ablehnende Reaktion. Zustimmung für die (scheinbar positive) Haltung des Künstlers dazu kann dieser daher zunächst nicht empfinden. Mit dem Schrecken oder eben auch der Trauer und dem Schmerz als weitere mögliche Antworten auf die *Deutschlandbilder* eröffnet sich ein Spannungsbogen zwischen der ersten und zweiten Reaktion, der es erlaubt, den Vorgang selbst als einen dialogischen zu kennzeichnen.

Die hier herausgearbeitete Grundidee, dass über die dialogische Verfasstheit von Bildwahrnehmungsprozessen eine Diskussion über Werte angestoßen wird, lässt sich weiter vertiefen. Sie liegt in der Möglichkeit, den Dialog auszuweiten und durch konkrete, etwa verbale Äußerungen ins Gespräch zu bringen. Entsprechend der hier vertretenen Grundannahme können auch diese Äußerungen als Wertsetzungen verstanden werden, denen entsprechend ein affektiv-wirksames Potential anhaftet, das verstanden wird. Gerade das emotionale Potential der Antwort, in dem die Bewertung eines Zusammenhangs zum Vorschein kommt, wirkt nach und bleibt haften. Von den Angesprochenen wird gerade dieses erinnert und erneut angesichts der Werke mit der eigenen Position abgestimmt beziehungsweise beurteilt. Derart wird ein potentiell „unendlich“ fortschreitender Vorgang angestoßen, in dem gleichsam in einem Abstimmungsprozess Werte bewegt und transformiert werden. Dieser dauert so lange an, wie eine Begegnung über das Werk (dessen Ausdruck beziehungsweise die über es vermittelten Werte) stattfindet. Insofern erweisen sich die *Bilder als Orte kultureller Wertebildungen*, die einen Austausch über sie und damit über deren Inhalte anstiften.

Mit Blick auf die *Deutschlandbilder* sind es die von den Nationalsozialisten vertretenen Wertvorstellungen, die einer Befragung ausgesetzt werden, indem deren Werte vorgestellt, vom Künstler beantwortet werden und für den Betrachter zur Disposition stehen. Das sagt mehr über die Bilder und den Künstler aus und über die mit den Bildern verbundenen Inhalte als vermutet; es weist auf Möglichkeiten hin, die der Instrumentalisierung von Bildern zur Beeinflussung der Wertvorstellungen des Betrachters und damit dessen Handeln beziehungsweise weiterführend das von Gemeinschaften Tür und Tor öffnen. Einen Zusammenhang, den es im Nachfolgenden näher zu untersuchen und zu hinterfragen gilt.

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 synchronique 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 (Delau-nay, 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 Böhmes 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 Vergegenwärtigens.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 eingeprägt 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 *F r e i h e i t*, und des Verstandes mit seiner *G e s e t z m ä ß i g k e i t*, 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 *B e g r i f f e*, sondern des *V e r m ö g e n s* der Anschauungen oder Darstellungen (d.i. der Einbildungskraft) unter das *V e r m ö g e n* der Begriffe (d.i. den Verstand), sofern das erstere in *s e i n e r F r e i h e i t* zum letzteren in *s e i n e r G e s e t z m ä ß i g k e i t* zusammenstimmt.⁴⁵⁸

Die Freiheit der Einbildungskraft im ästhetisch reflektieren 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 „mühsamen *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 anschließend 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 Hofer und Christoph Pöppe mit Wolf Singer, *Das Ende des freien Willens*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.08.2000, vgl. Hofer/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.

Fazit

Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildete die Frage, inwiefern das Anregen von Empfindungen für den Bildwahrnehmungs- und Bildsinnbildungsprozess wesentlich ist. Gerade die widersprüchlichen Empfindungsmomente Faszination und Schrecken, die im Zusammenhang mit dem Frühwerk Anselm Kiefers, den *Deutschlandbildern* (1969–1983), immer wieder zur Sprache kommen, regten dazu an. Wie kommt es zu den Widersprüchen? Wie kann das überhaupt sein? Welche Konsequenzen und Schlussfolgerungen lassen sich daraus ziehen? Grundlegende Fragen nach der Wirk- beziehungsweise der Verführungskraft von Bildern eröffnen sich dabei sowie die Aussicht, dass es eine Möglichkeit geben könnte, sich der Verführungskraft zu stellen.

Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen in der konkreten Beschäftigung mit dem Frühwerk Anselm Kiefers, das als ein unmittelbarer Reflex auf die deutsche Vergangenheit, den Nationalsozialismus zu verstehen ist, zeigte hierauf Antworthorizonte auf, die die Basis für weiterführende und zugleich grundlegende bild- und kunst- und kulturtheoretische Überlegungen bildeten. Die Analysen eröffneten, dass Bildwahrnehmungsprozesse zunächst über von der Bildanlage stimulierte als affektiv-affirmativ wirksam zu verstehende Impulse angeregt werden. (Ausdrucksbewegung) Sie wirken sich nicht nur konkret auf die Auslegung der Gestalt und den Inhalt (Ausdrucksgestalt und Ausdruckswert) des jeweiligen Bildes aus, sondern über das Erregungsmoment in Verbindung mit den wiedererkennbaren Elementen auch auf die Stimmung des Betrachters (Stimmungswert) und darüber hinaus im Abgleich mit den eigenen, kulturell geformten, gesellschaftlichen Bedingungen des Einzelnen auf den Kontext aus (Kulturwert). *Urteile in Hinsicht auf ästhetische (Form), wesensmäßige (Inhalt), stimmungsmäßige (Betrachter) und handlungsrelevante Kriterien (Kultur) bauen darauf auf.*

Die genauere Betrachtung dieser Wahrnehmungs- und zugleich Bewertungsvorgänge, erlaubte eine weiterführende Differenzierung. So lassen sich, von verschiedenen künstlerischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen sowie philosophischen, aber auch entwicklungspsychologischen, neurowissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Werk- und Forschungsansätzen angeregt und indirekt bestätigt (u.a. von Kandinsky, Klee, Baumeister – Imdahl, Bockemühl, Busch, Waldenfels, Stoellger – Kant, Cassirer, Warburg, Grassi, Böhme – Werner, Stern, Gallese/Freedberg und Welzer), zwei aufeinander aufbauende

Fazit

Prozesse unterscheiden. Ein erster, in dem eine Einheit mit dem Wahrgenommenen zu Grunde gelegt werden kann, der auf *Hingabe* beruht, und ein zweiter, in dem eine *Distanz* dazu möglich wird. So schließt sich an einen affektiv-affirmativ wirksamen Vorgang ein reflexiver an. Mit dem ersten vermittelt sich über das Nachvollziehen der Bildlogik die jeweilige Aussage des Künstlers beziehungsweise die eines möglichen Auftraggebers, während mit der zweiten, eine Antwort darauf gegeben werden kann. Beide Vorgänge äußern sich durch ein von Empfindungen geprägtes Urteil. Faszination und Schrecken, die im Zusammenhang mit dem Frühwerk Anselm Kiefers immer wieder diskutiert werden, lassen sich damit in Verbindung bringen. Bemerkenswert erscheint dabei, dass, obwohl beide Urteile von Empfindungen geprägt sind, das erste unbewusst erfolgt (in *Hingabe*), während das zweite als ein bewusstes herausgestellt werden kann (in *Distanz*), vermittelt dem über reflexive Prozesse konkret an bestehende Erfahrungen, Wissen und kulturelle Grundlagen angeschlossen werden kann. Entsprechend der hier vorgelegten Untersuchung erweist sich der erste Vorgang für den Stimmungswert des Betrachters als wesentlich (Faszination) und der zweite für den Kulturwert (Schrecken beziehungsweise Irritation). Ästhetisch und wesensmäßig mit der Form und dem Inhalt verbundene Urteile, die über die Bildanlage stimuliert werden, bestimmen den ersten, während der zweite in Abgrenzung dazu in Abstimmung mit von der Gemeinschaft vorgeprägten Urteilen erfolgt und sich insofern als handlungsrelevantes Urteil erweist. So lässt gerade die von Vorurteilen behaftete Situation in Deutschland verständlich werden, dass dort ein eher abweisendes Urteil gefällt wird und dabei die offensichtlichen Brüche des Künstlers mit den Wertvorstellungen der Nationalsozialisten, die dieser für sich aufgearbeitet hat, nicht erkennbar werden.

An die Untersuchungen des Frühwerks des Künstlers anschließend zeigte sich, dass vor dem Hintergrund der hier in bildtheoretischer Hinsicht grundlegenden Annahmen zu Wahrnehmungsprozessen auch die Inhalte in neuer Weise zu beurteilen sind. Demnach sind es weniger Sachinhalte, die über die Bilder vermittelt und diskutiert werden, sondern in erster Linie Wertvorstellungen, die über die Begegnung des Betrachters mit den Bildern ausgetauscht werden. Vor dem Hintergrund dieses Ergebnisses wurde eine Neuordnung des Frühwerks vorgeschlagen und dieses unter dem Stichwort *Deutschlandbilder* neu gefasst. So werden mit dem Nachvollziehen der Bildanlage einerseits der Wertekanon im 'Dritten Reich' angesprochen und andererseits die jeweilige Position des Künstlers selbst dazu vorgestellt. Das vorschnelle Urteilen, bei dem die Antwort des Künstlers übersprungen wird, vermag hier entsprechend einen Schrecken auszulösen; ein Urteil hingegen, das die Antwort des Künstlers darauf (das

Lächerliche, Absurd-Märchenhafte oder Morbide) mitsieht, löst je nach dem eigenen Kontext eher Trauer oder Schmerz aus.

Der Dialog beziehungsweise der Austausch von Positionen, der über die Analysen der Bildwahrnehmungsprozesse erkennbar wurde, erlaubte es, die Valenz der Bilder neu zu bestimmen. Sie lassen sich als *Orte kultureller Wertebildungen* definieren. Nachdenklich stimmte in diesem Zusammenhang, dass die Antwort des Betrachters keine notwendige ist. Die Sehnsucht nach der Harmonie der Einheit, anthropologisch bedingte Einschränkungen, wie etwa Sorgen, Nöte und Ängste (Warburg, Belting, Böhme), der Mangel an „überkulturellen“ Wertmaßstäben sowie die häufig fehlende Muße (Grassi und Kant) und der womöglich ebenso fehlende Wille (Cassirer), sich dagegen zu stellen, stehen dem entgegen. Doch gerade die Muße und der Wille, vielleicht aber auch dessen spielerische Veranlagung, wie Böhme verdeutlicht, sind notwendig, um sowohl, wie sich daran anschließen lässt, kulturellen Fortschritt zu ermöglichen als auch Verantwortung zu übernehmen und damit Freiheit (von der Einheit) zu gewinnen.

Wird diese Antwort des Betrachters nicht gegeben, so ließ sich schlussfolgern, können die Bilder für die jeweiligen Ziele und Zwecke, die hinter den Bildern stehen, eingesetzt werden, indem derjenige, der ihnen begegnet und ihnen nachfolgt, dies „blind“ tut. Seit der Antike, wie sich über Platon/Grassi bis hin zu Kant exemplarisch aufzeigen ließ, gibt es ein Bewusstsein für diese einnehmende Wirkkraft. Eine Unterscheidung zwischen höheren und niederen Künsten bietet sich insofern mit dieser Differenzierung nach der Wirkkraft, die eine reflektierte Antwort oder aber eine blinde Nachfolge/Zustimmung evoziert, an, wobei es insbesondere neben der Propaganda auch die Werbung ist, die sich keine Abgrenzungen von den von ihr verfolgten Zielen und Zwecken wünscht. Sowohl Platon und Kant machten darauf bereits aufmerksam. So bleibt zuletzt nur ein Plädoyer, sich der Herausforderung, zu der die künstlerischen Bilder verstärkt seit der Moderne tendieren und die von Anselm Kiefer mit seinen *Deutschlandbildern* bewusst herausgefordert wird, auch zu stellen.

Literaturverzeichnis

- Arbeit in Geschichte 1988. Geschichte in Arbeit, Ausstellungskatalog, Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, 23.09.–13.11.1988, Berlin
- Assmann 1988, Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis, hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M.
- Bartetzko 1989, Dieter Bartetzko, Hörfunkinterview Bayern 2, 15.02.1987, in: Wolfgang Kehr, „Deutsche Motive“ in der bundesdeutschen Gegenwartskunst, in: Kunst + Unterricht 13, 36–50
- Bauer 1988 [1985], Hermann Bauer, Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting et al., Berlin, 158–162
- Baumeister 1988 [1947], Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, mit einem Beitrag von René Hirner, Köln
- Beaucamp 1984, Eduard Beaucamp, Die verbrannte Geschichte, Anselm Kiefer und die deutschen Mythen. Die Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.04.1984
- Belting 1996, Hans Belting, Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen, in: Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, hg. v. Constantin von Barloewen. München, 92–136
- Belting 2001, Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München
- Belting 2005, Hans Belting, Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen, München
- Benjamin 1977 [1936], Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M., 7–44
- Bettge 2005, Ulla Bettge, Augenbewegungsforschung. Der gefesselte Blick, in: *Deutsches Ärzteblatt*, Jg. 102, Heft 121, v. 25.05.2005, A 1534, 27.

- Betz, Engelbrecht, Klein, Rosenberg 2009, Juliane Betz, Martina Engelbrecht, Christoph Klein, Raphael Rosenberg, Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden, in: IMAGE 11, 08/2009, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft: http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image_11.pdf (06.12.2017)
- Der Blaue Reiter, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuauflage v. Klaus Lankheit, München, Zürich
- Bockemühl 1982, Michael Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion, Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart
- Boehm 1974, Gottfried Boehm, Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln, 325-365.
- Boehm 1985 [1978], Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hg. v. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt a.M., 444-471
- Boehm 1980, Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen, 118-132
- Boehm 1988a, Gottfried Boehm, Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a.M.
- Boehm 1988b, Gottfried Boehm, Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet, in: Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Krahl z. 65. Geburtstag, hg. v. Daniel Hess, Gundolf Winter, Duisburg, 17-24
- Boehm 1992, Gottfried Boehm, Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie, hg. v. Günter Figal und Enno Rudolph, Heft 1, 50-67
- Boehm 2007, Gottfried Boehm, Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin, 199-212
- Boehm 2008, Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz, in: Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München, 15-38
- 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, vgl.: <https://www.hartmutboehme.de/media/Warburg.pdf>, 1-38 (06.12.2017)

Literaturverzeichnis

- Böhme 2006, Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Hamburg
- Braun 2008, Adrienne Braun, Die prall gefüllte Leere. Anselm Kiefer nimmt den Friedenspreis entgegen, in: *Stuttgarter Zeitung*, 20.10.2008
- Bredenkamp 1992, Horst Bredenkamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin
- Bredenkamp 2003, Horst Bredenkamp, Bildwissenschaft, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart
- Breuer o.J., Jürgen Breuer, Das Nibelungenschwert, in: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/breuer/4.schwer.html (06.12.2017)
- Brock 1980, Bazon Brock, Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten von Venedigheimkehrern, in: *Kunstforum International*, Bd. 40, 86–103
- Brock 1983, Bazon Brock, Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1880*, hg. v. Harald Szeemann, Katalog Zürich, Düsseldorf, Wien, 22–39
- Brock 1986 [1983], Bazon Brock, „Besetzung“ und „Bilderkrieg“ als affirmative Strategien, in: Bazon Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*, Bd. VIII, Teil 5. Köln, 293–303
- Brock 1996 [1983], Bazon Brock, „Besetzung“ und „Bilderkrieg“ als affirmative Strategien, in: http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=281§id=769#sect_1-10 (inzwischen gelöscht), (06.12.2017). Vgl. ersatzweise ders., 1986
- Brock 1998, Bazon Brock, Deutschlands Geisteshelden. Den Teufel mit dem Beezlebübchen austreiben. Systemverordnung als Therapie, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, 07.09.1997–11.01.1998, Berlin, Martin Gropius Bau (47. Berliner Festwochen), 364–370
- Busch 2003, Werner Busch, Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion, München
- Cassirer 1964a [1923], Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. I, Die Sprache, Darmstadt
- Cassirer 1964b [1924], Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. II, Das mythische Denken, Darmstadt

- Cassirer 1964c [1929], Ernst Cassirer, Philosophie der Symbolischen Formen, Bd. III, Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt
- Cassirer 1964d [1954], Ernst Cassirer, Philosophie der Symbolischen Formen, Bd. IV, Index bearbeitet von Hermann Noack, Darmstadt
- Cassirer 2007 [1944], Ernst Cassirer, An Essay on Man, dt. Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg.
- Castagnary 1874, Jules-Antoine Castagnary, Die erste Impressionistenausstellung, in: *Le Siècle*, 29.04.1874
- Clausberg 2011, Karl Clausberg, „Wiener Schulen“ im Rückblick. Eine kurze Geschichte der Kunst-, Natur- und Neurowissenschaft, in: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, hg. v. Elke Bisanz, Bielefeld, 21–68
- Corballis 2009, Michael C. Corballis, Language as gesture, in: *Human Movement Science*, 28, 556–565
- Därmann 1996, Iris Därmann, Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder, in: *Phänomenologische Forschungen*, Neue Folge I, 239–268
- Delaunay 1957, Robert Delaunay, *Du Cubisme à L'Art abstrait*, Documents inédits publiés par P. Francastel et suivits d'un catalogue de l'œuvre par G. Hasbasque, Paris
- Dickel 2003, Hans Dickel, Anselm Kiefers „Märkischer Sand“ (1982): Landschaft als dunkles Erinnerungsfeld, in: *Preußen, Die Kunst und das Individuum*, Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan, Berlin, 365–372
- Dissel 2011, Julia-Constanze Dissel, Rezenison von Kunst und Philosophie, Ästhetische Werte und Design, hg. v. Julian Nida Rümelin und Jakob Steinbrenner, in: *Critica – Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie* Band I/ 2011, 1–11, in: <http://www.critica-zpk.net/Julia-C.%20Dissel.pdf> (17.12.2017)
- Döring/Mayer 2002, Die Macht der Gefühle, hg. v. Sabine A. Döring und Verena Mayer, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Sonderband 4, Berlin
- Döring 2002, Sabine A. Döring, Die Moralität der Gefühle: Eine Art Einleitung, in: Döring/Mayer 2002, *Die Macht der Gefühle*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Sonderband 4, Berlin, 15–35
- Döring 2010, Sabine A. Döring, Ästhetischer Wert und emotionale Erfahrung, in: *Kunst und Philosophie, Ästhetische Werte und Design*, hg. v. Julian Nida Rümelin und Jakob Steinbrenner, Ostfildern, 53–73

Literaturverzeichnis

- Döring/Peacocke 2002, Sabine A. Döring und Christopher Peacocke, Handlungen, Gründe und Emotionen, in: Döring/Mayer 2002, Die Macht der Gefühle, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 4, Berlin, 81–103
- Dörner 1996, Andreas Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik, Der Hermannmythos: zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen, Reinbek.
- Dröge/Müller 1995, Franz Dröge und Michael Müller, Die Macht der Schönheit, Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg
- Erbeutete Sinne 1988, Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“, Berlin
- Das Erhabene 1989, Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hg. v. Christine Pries, Weinheim
- Erinnerung, Geschichte, Identität, Frankfurt a. M. 1998-1999: Bd. 1. Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein, hg. v. Jürgen Straub, 1998; Bd. 2. Psychologische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein, hg. v. Jürgen Straub und Jörn Rüsen, 1998; Bd. 3. Identitäten, hg. v. Aleida Assmann und Heidrun Friese, 1999; Bd. 4. Die Vielfalt der Kulturen, hg. v. Jörn Rüsen, Michael Gottlob und Achim Mittag, 1998
- Felix 1981, Zdenek Felix, Palette mit Flügeln, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen und Whitechapel Art Gallery, London 1982, Essen, 11–13
- Fenne 1999, Christina Fenne, Anselm Kiefer – Historienmalerei nach Auschwitz, Diss. Witten/Herdecke, Witten-Herdecke
- Fiedler 1991 [1876], Konrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Bd. I und II, hg. v. Gottfried Boehm, München, 2–48
- Fiedler 1991 [1887], Konrad Fiedler, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Bd. I und II, hg. v. Gottfried Boehm, München, 112–220
- Flusser 1990, Vilém Flusser, Eine neue Einbildungskraft, in: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. v. V. Bohn, Frankfurt a. Main, 115–126
- Formesth: Formalisme esthétique en Europe centrale aux XIX^e et XX^e siècles: <http://www.formesth.com/> (08.12.2017)

- Freedberg/Gallese 2007, David Freedberg und Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: Trends in Cognitive Sciences, Vol. 11, No. 5, 197–203, <http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf> (08.12.2017)
- Friedländer 2007 [1984], Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Widerschein des Nazismus, Frankfurt a.M. (französische Originalausgabe 1982)
- Gadamer 1980, Hans Georg Gadamer, Anschauung und Anschaulichkeit, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen, 1–14
- Gallese 2011, Seeing art ... beyond vision. Liberated embodied simulation in aesthetic experience, in: Seeing with the Eyes Closed. Ass. For Neuroesthetics Symposium at the Guggenheim Collection, Venice, hg. v. A. Abbushi, I. Franke, and I. Mommenejad, 62–65, in: http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/2011/guggenheim_2011.pdf. (08.12.2017)
- Gallese/Di Dio 2012, Vittorio Gallese, C. Di Dio, Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience, in: Encyclopedia of Human Behavior, 2. Aufl., hg. v. V.S. Ramachandran. Amsterdam, Elsevier, 1–7: http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/2012/Gallese_DiDio_Elsevier2012.pdf (17.12.2017)
- Gallese et al. 1996, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Giacomo Rizzolatti, Action recognition in the premotor cortex. Brain 119, 593–609, in: <http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Action%20recognition.pdf>. (08.12.2017)
- Gallese/Freedberg 2007, Vittorio Gallese und David Freedberg, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: Trends in Cognitive Sciences, Vol. 11, No. 5, 197–203, <http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf> (08.12.2017).
- Gallwitz 1980, Die Helden der Geschichte, in: Anselm Kiefer. Verbrennen – Verholzen – Versenken – Versanden. Biennale Venedig, Deutscher Pavillon. Ausstellungskatalog, hg. v. Klaus Gallwitz, Venedig, 3–4
- Gasquet 1921, Joachim Gasquet, Cézanne, Paris. Ein Gespräch 1994 [1986], Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hg. v. Jacqueline Burckhardt, Zürich
- Gnam 1999, Andrea Gnam, Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk, München

Literaturverzeichnis

- Gnam 2005, Andrea Gnam, Der Kameramann als Operateur. Benjamins Beitrag zu einer Theorie des frühen Films, in: Walter Benjamins Medientheorie, hg. v. Christian Schulte, Konstanz, 171–186
- Gockel 1998, Cornelia Gockel, Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst, Diss., Wuppertal 1996, München
- Göring 1943, Hermann Göring, Rede, 30. Januar 1943, im Ehrensaal des Reichluftfahrtsministeriums in Berlin, vom Rundfunk übertragen und im „Völkischen Beobachter“ am 3. Februar 1943 abgedruckt, in: Tonaufzeichnung, Frankfurt a.M., Deutsches Rundfunkarchiv
- Gombrich 1967 [1959], Ernst Hans Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln, Engl. original: Art and Illusion, New York
- Graf 2006, Rüdiger Graf, Rezension, Jörn Rüsen, Kultur macht Sinn. Orientierung zwischen Gestern und Morgen, Köln 2006, in H-Soz-Kult, 14.07.2006: <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-7541> (17.12.2017)
- Grasskamp 1984, Walter Grasskamp, Anselm Kiefer. Der Dachboden, in: Ursprung und Vision. Neue deutsche Malerei. Ausstellungskatalog Ministerio de Cultura Madrid u.a., Madrid, 32–35
- Grassi 1970 [1968], Ernesto Grassi, Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen, Köln
- Hagner 2011, Michael Hagner, Neuronen im Museum, Zur Kritik der Neuroästhetik, Vortrag VIII Kongress der Deutsche Gesellschaft für Ästhetik: <http://www.dgae.de/kongresse/> (17.12.2017)
- Hecht/Krüger 1980, Axel Hecht/Werner Krüger: Venedig 1980: Aktuelle Kunst made in Germany, in: Art 6/1980
- Heidegger 1984 [1927], Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen
- Heimann 2010, Katrin Heimann, Von den Bedingungen der Möglichkeit von Ähnlichkeit. Eine Fallstudie zur Notwendigkeit der Zusammenarbeit von Philosophie und Kognitionswissenschaften“ unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Witten/Herdecke
- Heinzle 2003, Joachim Heinzle, Die Rezeption in der Neuzeit, in: Uns ist in alten Mären, Das Nibelungenlied und seine Welt, Katalog zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe, 13.12.2003–14.03.2004, hg. v. d. Badischen Landesbibliothek u. d. Badischen Landesmuseum, Darmstadt
- Hess 1981, Walter Hess, Das Problem der Farbe, in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian, Mittenwald

- Hetzel 2005, Andreas Hetzel, Ästhetische Welterschließung bei Oswald Spengler und Walter Benjamin, in: Sic et Non – Online Zeitschrift für Philosophie und Kultur: in: www.sicetnon.org/index.php/sic/article/download/179/193 (17.12.2017).
- Hoefer/Pöppe 2000, Inge Hoefer und Christoph Pöppe, Das Ende des freien Willens, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.08.2000
- Hofmann 1974, Werner Hofmann, Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: Caspar David Friedrich, Kunst um 1800, hg. v. Werner Hofmann, München, 69–78
- Honisch 1991, Dieter Honisch, Anselm Kiefer, in: Katalog, Anselm Kiefer, Nationalgalerie Berlin, 10.03.–20.05.1991, 9–14
- Huftalen 2004, Alison L. Huftalen, The beauty of self, the art of Anselm Kiefer, in: *Art criticism*, 19, 66–78
- Hughes 1987, Robert Hughes, Kiefer's most humanly poignant cluster of images, in: *Time*, 21.12.1987, 47
- Huntington 1996, Samuel Huntington, Der Kampf der Kulturen, The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert, Wien.
- Huysen 1989, Anderas Huysen, Anselm Kiefer, The Terror of History, the Temptation of Myth, in: *October*, 48, 25–45
- Imdahl 1963, Max Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: *Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert*, hg. v. Joachim Schrimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963, Bonn, 142–225
- Imdahl 1974, Max Imdahl, Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Köln, 325–365
- Imdahl 1979, Max Imdahl, Giotto, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, München
- Imdahl 1987, Max Imdahl, Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München
- Imdahl 1996, Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, hg. und eingeleitet v. Gottfried Boehm, mit einem Beitrag v. Hans Robert Jauf, Frankfurt a.M.
- Imorde 2004, Josef Imorde, Rezension, Werner Busch, Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion, München 2003, in: *ArtHist.net*, 15.01.2004, in: <https://arthist.net/reviews/45> (17.12.2017)

Literaturverzeichnis

Inszenierung der Macht 1987, *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst im „Kunstquartier Ackerstraße“ Berlin-Wedding, 01.04–17. 05.1987, Berlin
Interfunktionen 12/1975, hg. v. Benjamin H.D. Buchloh, Köln

Jantzen 1914 [1913], Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgestaltung in der Malerei, aus: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin, Bericht Stuttgart, 322–329

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

Jonas 1987 [1961], Hans Jonas, Die Freiheit des Bildens, Homo pictor und die differentia des Menschen, 1961, in: ders., *Zwischen Nichts und Ewigkeit, Zur Lehre vom Menschen*, Göttingen, 26–75

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

Kandinsky 1963 [1926], Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill, Bern

Kandinsky 1955, Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hg. und kommentiert v. Max Bill, Stuttgart

Kant 1989a [1787], Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, (2. überarbeitete Aufl. v. 1781), Stuttgart

Kant 1989b [1788], Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Stuttgart

Kant 1991 [1790], Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart

Kehr 1989, Wolfgang Kehr, „Deutsche Motive“ in der bundesdeutschen Gegenwartskunst, in: *Kunst + Unterricht* 131

Kiefer 1994 [1986], in: *Ein Gespräch*, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, hg. v. Jacqueline Burckhardt, Zürich

Kiefer 2008, Anselm Kiefer, Rede aus Anlass der Vergabe des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.10.2008

Kiefer 2011, Anselm Kiefer, *Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 07.10.2011–15.01.2012, Köln, 134–143

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

- Klee 1971 [1924], Paul Klee, Das bildnerische Denken, Vortrag im Kunstverein Jena, v. 26.01.1924, in: Paul Klee, Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1, hg. und bearbeitet v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart, 81–95
- Knape 2007, Joachim Knape, Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: Bildrhetorik, hg. v. Joachim Knape, Baden-Baden, 9–34
- Kneubühler 1978, Theo Kneubühler, Malerei als Wirklichkeit, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 2, 2–11
- Kochinka 2004, Alexander Kochinka, Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld
- Krois o.J., John Michael Krois, Zum Lebensbild Ernst Cassirer, in: https://www.cassirer-gesellschaft.uni-hamburg.de/wp-content/uploads/2011/11/Krois_Zum-Lebensbild-Ernst-Cassirers.pdf (08.12.2017)
- Krüger 1988, Peter Krüger, „Überdosis an Teutschem“, Pressestimmen zur Neuen Malerei, in: Arbeit in Geschichte. Geschichte in Arbeit, Ausstellungskatalog, Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, 23.09.–13.11.1988, Berlin, 65–70
- Kruse 2007, Christiane Kruse, Rezension v. W. J. Thomas Mitchell: What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago/London 2005, in: Rezensionen, ArtHist.net, <https://arthist.net/reviews/158> (08.12.2017)
- Lorch 2011, Catrin Lorch, Auch mal ohne Blei, Festspielzeit ist in Salzburg auch Kunstsaion: Anselm Kiefer zeigt bei Thaddaeus Ropac den neuen Bildzyklus „Alkahest“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.08.2011, 17
- Lorscheider 2008, Antje Lorscheider, Bildmächtige Symbole für das Buch, Das aus Baden stammende Starkünstler Anselm Kiefer erhält Friedenspreis des Deutschen Buchhandels / „Bibliothek“ der schweren Bleifolianten geschaffen, in: *Badisches Tagblatt*, 05.06.2008
- Meier 1997, Cordula Meier, Anselm Kiefer, Die Rückkehr des Mythos in der Kunst, Diss., Essen 1992, Essen
- Mitchell 1994, William T. Mitchell, Picture Theory, Essays on verbal and visual representation, Chicago/London
- Mitchell 2005, William T. Mitchell, What do pictures want? The lives and loves of images, Chicago

Literaturverzeichnis

- Morello 2010 [2000], Riccardo Morello, Paul Celan: *Todesfuge*: UB Frankfurt: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14077> (08.12.2017)
- Movens Bild 2008, Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies, München
- Müller 2008, Burkhard Müller, Verteidigung des Ausdrucksträgers. Die Feierstunde für und mit Anselm Kiefer in der Paulskirche, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.10.2008
- Müller-Funk 1999, Wolfgang Müller-Funk, Die Invasion des Selbst. Wie das Erzählen in die Geschichte kommt, Rezension der Reihe Erinnerung, Geschichte, Identität, Frankfurt a. M. 1998–1999. Bd. 1, Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein, hg. v. J. Straub, 1998; Bd. 2, Psychologische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein, hg. v. J. Straub und J. Rösen, 1998; Bd. 3, Identitäten, hg. v. A. Assmann und H. Friese, 1999, Bd. 4. Die Vielfalt der Kulturen, hg. v. J. Rösen, M. Gottlob und A. Mittag, 1998, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28.02.1999
- Nibelungenlied: www.nibelungenlied-gesellschaft.de (6.12.2017)
- Philosophie der Wahrnehmung, Modelle und Reflexionen, hg. v. Lambert Wiesing, Frankfurt a.M.
- Poetter 1987, Jochen Poetter, 1950 – Gespaltene Mitte des Jahrhunderts, in: Zen 49, Die ersten zehn Jahre – Orientierungen, hg. v. Jochen Poetter, Katalog zur Ausstellung i.d. Stattlichen Kunsthalle Baden-Baden, 06.12.–15.02.1987, Baden-Baden, 11–25
- Prange 2004, Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004
- Pries 1989, Christine Pries, Einleitung, in: Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hg. v. Christine Pries, Weinheim, 1–30
- Rauterberg 2008, Hanno Rauterberg, Das Rauhen für den Frieden, in: *Die Zeit*, 12.06.08.
- Riegl 1901, Alois Riegl, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, 2 Bde, Wien 1901 und 1923:

- UB Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>
(08.12.2017)
- Rosenberg, Betz, Klein 2008, Raphael Rosenberg, Julia Betz, Christoph Klein, Augensprünge, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 6.1, 127–129
- Rosenberg 2011, Raphael Rosenberg, Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch, in: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 2010, Heidelberg, 76–89
- Rüsen 1997, Was heißt: Sinn der Geschichte? (Mit einem Ausblick auf Vernunft und Widersinn), in: Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien, hg. v. Klaus E. Müller, Jörn Rüsen, Hamburg, 17–47
- Rüsen 2006, Jörn Rüsen, Kultur macht Sinn. Orientierung zwischen Gestern und Morgen, Köln
- Rüsen 2001 [1994], Jörn Rüsen, Über die Sichtbarkeit der Geschichte, in: ders., Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln, 107–129
- Sachs-Hombach/Schürmann 2005, Klaus Sachs-Hombach und Eva Schürmann, Philosophie, in: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt a.M., 109–123
- Säger/Olk 2008, Malte Säger und Sven Olk, Wagner und das Nibelungenlied, in: Musik, Wagner und die Rezeption des Nibelungenstoffs, Prof. Dr. Gunter Grimm und Uwe Werlein, Universität Duisburg-Essen: <http://www.nibelungenrezeption.de/musik/wagner/wagner-nibelungenlied.pdf>
(08.12.2017)
- Saltzman 1994, Lisa Saltzman, Art after Auschwitz: Anselm Kiefer and the possibilities of representation, Diss., Harvard University, Cambridge
- Saltzman 1999, Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and art after Auschwitz, Cambridge
- Saltzman 2001, Lisa Saltzman, Lost in Translation – Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History, in: Visual Culture and the Holocaust, hg. v. Barbie Zelizer, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 74–88
- Sartre 1980 [1940], Jean-Paul Sartre, Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek
- Sauer 1989 (unveröffentlichte Magisterarbeit), Martina Sauer, „Farbe und Form“ im Spätwerk Cézannes. Ein Beitrag zur Bildvalenz der Landschaftsgemälde am Beispiel der „Rochers près des grottes au-dessus de Chateau-Noir“

Literaturverzeichnis

- Sauer 2006a, Martina Sauer, Tagungsbericht: „Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt“ 1. Jahrestagung des nationalen Forschungsschwerpunktes „Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder“, 26.10.–28.10.2006 Basel, in: Arthist.net: <https://arthist.net/reviews/392/mode=conferences> (08.12.2017)
- Sauer 2006b, Martina Sauer, Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 51,2, Jg. 2006, 183–210, sowie in: UB Heidelberg: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1536/> (08.12.2017)
- Sauer 2007a, Martina Sauer, Tagungsbericht: „Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft“ des Graduiertenkollegs „Bild – Körper – Medium“ der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, 03.–04.05.2007, in: Arthist.net: <https://arthist.net/reviews/370/mode=conferences> (08.12.2017)
- Sauer 2007b, Martina Sauer, Rezension: Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur, Hamburg 2006, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege; Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nürnberg, Heft 7, 282–285, vgl. in: UB Heidelberg: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/948/> (08.12.2017)
- Sauer 2008, Martina Sauer, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. in: E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/58/> (08.12.2017) mit einem Kommentar von Lambert Wiesing (Friedrich-Schiller-Universität Jena), E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/56/> (08.12.2017)
- Sauer 2010a, Martina Sauer, Cassirers Bild- versus Kunstbegriff, in: Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy, hg. v. Simone Neuber, Roman Veressov, München, 183–198; vgl. UB Heidelberg: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2764/> (08.12.2017)
- Sauer 2010b, Martina Sauer, Rezension: Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München 2008 und Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, Frankfurt a. M. 2008, in: Sehepunkte 10, 7/8, Rezensionjournal für Geschichtswissenschaften: <http://www.sehepunkte.de/2010/07/15646.html> (08.12.2017)
- Sauer 2011a, Martina Sauer, Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst

- Cassirers in den Bildwissenschaften, in: IMAGE 13, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, in: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=181> (08.12.2017)
- Sauer 2011b, Martina Sauer, Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: E-Journal Kunstgeschichte: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/315/1/Sauer_Benjamin_Revisted.pdf (08.12.2017) und (erste Fassung) in: Silo Magazin No 1/2010, hg. v. Jonas Schulte & Viet Hoa Le, Diplomprojekt, Bauhaus Universität Weimar, 14–15. und in: <http://www.silo-magazin.de/wordpress/> mit drei Kommentaren von Simone Neuber (inzwischen gelöscht)
- Sauer 2011c, Martina Sauer, Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien, in: E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> (08.12.2017)
- Sauer 2014 [1999/2000], Martina Sauer, Cézanne, van Gogh, Monet. Genese der Abstraktion, Diss., Basel 1998, 2. Aufl.: Heidelberg, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2573/> (08.12.2017)
- Schade 1988, Sigrid Schade, Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht“, in: Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“, Berlin, 49–62
- 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 [Studien zur visuellen Kultur, 18], hg. v. Sigrid Schade und Silke Wenk, 143–155
- Schade/Wenk 2011, Sigrid Schade und Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld [Studien zur visuellen Kultur, 8], Bielefeld
- Schawelka 2007, Karl Schawelka, Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen, Weimar. Scheer 1997, Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt
- Scheer 1997, Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt
- Schjeldahl 1984, Peter Schjeldahl, Anselm Kiefer, in: Art of our Time, 3, The Saatchi Collection, London, 15–17

Literaturverzeichnis

- Schmidt 1983, Katharina Schmidt, Anmerkungen zum Werk von Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer, Bücher und Gouachen. Ausstellungskatalog Hans-Thoma-Museum, Bernau
- Schmidt-Wulffen 1987, Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Diss., Wuppertal, Köln
- Schneede 1989, Marina Schneede, Deutschlands Geisteshelden, in: Kunst und Antiquitäten II, 76–77
- Schürmann 2006, Eva Schürmann, Was will Bildwissenschaft?, Rezension von Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, hg. v. Stefan Majetschak, München 2005 und William J. Thomas Mitchell, What do pictures want? The lives and loves of images, Chicago 2005, in: IMAGE 4, 06/2006, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, 113–126: http://www.bildwissenschaft.org/own/journal/upload/bookreview/eU7bpoPX9k_buch_image4.pdf#page=79 (08.12.2017)
- Schürmann 2008, Eva Schürmann, Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a.M.
- Schütz 1999, Sabine Schütz, Anselm Kiefer, Geschichte als Material, Arbeiten 1969–1983, Diss., Aachen 1998, Köln
- Sedlmayr 1985 [1948], Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a.M., 11. Aufl., Berlin, Wien
- Seel 2003, Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M.
- Serota 1981, Nicolas Serota, Anselm Kiefer, Les Plaintes d'un Icare, in: Anselm Kiefer, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen, Whitechapel Art Gallery, London, Essen, 25–27
- Singer 2003 [2000], Wolf Singer, Ein neues Menschenbild? Gespräche über Hirnforschung, Frankfurt a.M.
- Spiegel* 2011, „Keine Kühe und keine Wolken“. Der Künstler Anselm Kiefer und der Verlagsmanager Mathias Döpfner debattieren über Deutschland und seine Vergangenheit, über Kultur, Religion und Tod – und über Kiefers Absicht, ein stillgelegtes Atomkraftwerk zu kaufen, in: *Kunst*, Nr. 44, 31.10.2011, 114–119
- Spies 1989, Werner Spies, Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Malerproblem und seine zwiespältige Wirkung, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.01.1989

- Stern 1992 [1986], Daniel N. Stern, Die Lebenserfahrung des Säuglings, Stuttgart, Engl. Original: The Interpersonal World of the Infant, New York
- Stern 2011 [2010], Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten, Frankfurt a.M., Engl. Original: Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development, Oxford
- Sternbert 2008, Judith von Sternbert, In einem vollen Raum. Zur Preisübergabe in der Frankfurter Paulskirche, in: *Frankfurter Rundschau*, 20.10.2008
- Stoellger 2008, Philipp Stoellger, Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie, in: Zwischen Evidenz und Affekt, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München, 180–223
- Stoellger 2011, Philipp Stoellger, Anfangen mit „dem Bild“, in: Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik 01, Der Anfang. Aporien der Bildkritik, hg. v. Iris Laner und Sophie Schweinfurth, März 2011, 21–46, in: <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/> (08.12.2017)
- Tate Collection, London: <http://www.tate.org.uk/art/artists/anselm-kiefer-1406> (08.12.2017)
- The Tate Gallery 1984–86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982–84, Tate Gallery, London 1988
- Thomas 1984, Karin Thomas, Bilder aus Mythos und Geschichte, in: *Weltkunst*, 10, 1420–1421
- Trauner 2008, Sandra Trauner, Für Aufklärung und Vergessen. Laudator Werner Spies feiert Anselm Kiefer als idealen Träger des Friedenspreises / Anstöße für die eigene Arbeit aus der Literatur, in: *Badisches Tagblatt*, 20.10.2008
- Varusforschung: www.varusforschung.de (08.12.2017)
- Volbers 2009, Jörg Volbers, Ein zu individueller Begriff der Praxis des Sehens, Rezension: Eva Schürmann, Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a.M. 2008, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 57, 2009, 2, 341–345
- Voss 2008, Julia Voss, Nacht über Mordor. Sonntagsausflug in den Abgrund beim Friedenspreis, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.10.2008

Literaturverzeichnis

- Wagner 1994, Monika Wagner, Sigrid Sigurdsson und Anselm Kiefer. Das Gedächtnis als Material, in: Kunstforum International, Bd. 127, 151–153
- Wagner 1996, Monika Wagner, Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer, in: Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Mimesis. Bild und Schrift, Köln, 23–39
- Wagner 2001, Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München
- Waldenfels 2008, Bernhard Waldenfels, Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, hg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München, 47–63
- Waldenfels 2010, Bernhard Waldenfels, Sinne und Künste im Wechselspiel, Modi ästhetischer Erfahrung, Berlin
- Warburg 1992 [1923], Aby M. Warburg, Schlangenritual, Ein Reisebericht, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin
- Warburghaus: <http://www.warburg-haus.de/> (08.12.2017)
- Was ist ein Bild? 1994, hg. v. Gottfried Boehm, München
- Welzer 1995, Harald Welzer, Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung, in: Das Gedächtnis der Bilder, Ästhetik und Nationalsozialismus, hg. v. Harald Welzer, Tübingen
- Welzer 2005, Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München
- Werner 1959 [1926], Heinz Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, München
- Weyergraf 1987, Bernd Weyergraf, Deutsche Wälder, in: Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellungskatalog, Berlin, 6–12
- Wiesing 2002, Lambert Wiesing, Philosophie der Wahrnehmung, Modelle und Reflexionen, Frankfurt a.M.
- Wiesing 2005, Lambert Wiesing, Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a.M.
- Wiesing 2008 [1997], Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der Formalen Ästhetik, Frankfurt a.M.
- Wiesing 2009, Lambert Wiesing, Kommentar: Martina Sauer, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. in: E-Journal Kunstgeschichte: <http://www.kunstgeschichte-e-journal.net/56/> (08.12.2017)
- Winkler 2001, Willi Winkler, Anselm Kiefer, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12.11.2001.

- Wittstock 2008, Uwe Wittstock, Friedenspreis für Anselm Kiefer in der Paulskirche, in: *Die Welt*, 20.10.2008.
- Wölfflin 1923 [1915], Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 6. Aufl., München.
- Wundt 1909 [1896], Wilhelm Wundt, Grundzüge der Psychologie (9. verbesserte Aufl.), Leipzig

Verzeichnis der Abbildungen

Das Copyright der Werke Anselm Kiefers liegt beim Künstler, für dessen freundliche Überlassung ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanken möchte.

- Abb. 1: o.T., 1969, (Titelblatt der Reihe *Besetzungen*: Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besucht. Ein Paar Fotos), Fotografie 1/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln.
- Abb.2: o.T., 1969 (aus der Reihe *Besetzungen*: Italien: Colosseum, Forum Romanum, Paestum), Fotografie 2/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln.
- Abb. 3 und Abb. 16: o.T., 1969 (aus der Reihe *Besetzungen*: am Meer) Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm, erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln.
- Abb. 4: Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Öl a. L., 94,8 cm × 74,8 cm, *Hamburger Kunsthalle*, Quelle: Zeno.org, gemeinfrei: <http://www.zeno.org/nid/20004018915> [17.12.2018].
- Abb. 5 und Abb. 17: *Notung* (Ein Schwert verhiß mir der Vater), 1973, 300 x 430 cm, *Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam.
- Abb. 6: *Parsifal III*, 1973, Öl, teils Blut, Papier, eincollagiert auf Papier a. L. (Triptychon), 332 x 228 cm, *Tate Gallery*, London.
- Abb. 7: *Parsifal IV*, 1973, Öl, teils Blut, Papier, eincollagiert auf Papier a. L. (Triptychon), 327 x 227 cm, *Tate Gallery*, London.
- Abb. 8: *Parsifal I*, 1973, Öl, teils Blut, Papier, eincollagiert auf Papier a. L. (Triptychon), 307 x 435,5 cm, *Tate Gallery*, London.
- Abb. 9 und Abb. 18: *Varus*, Öl, Acryl a. L., 200 x 270 cm, *Van Abbemuseum*, Eindhoven.
- Abb. 10: *Wege der Weltweisheit, Die Hermannsschlacht*, 1978-80, Holzschnitt, Acryl, Schelllack a. L., 320-500 cm, *Art Institute Chicago*.
- Abb. 11 und Abb. 19: *Margarethe*, 1981, Öl, Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm, *Saatchi Collection*, London.
- Abb. 12 und Abb. 20: *Die Treppe*, 1982-83, Öl, Emulsion, Stroh auf Fotografie auf Leinwand, 330 x 185 cm, Dauerleihgabe *Sammlung Grothe, Kunstmuseum Bonn*.

- Abb. 13: Albert Speer, Haupttribüne auf dem Zeppelfeld, Schwarz-Weiß-Fotografie, Photograph: Walter Hege, 1935 (Zitat aus: Sabine Schütz, Anselm Kiefer, Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983, Köln 1999, 328).
- Abb. 14: *Dem unbekanntem Maler*, Materialmix, 1983, 208 x 381 cm, *Sammlung Bastian*, Berlin.
- Abb. 15: *Sulamith*, 1983, Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Stroh, a. L., Holzschnitt, 290 x 370 cm, *Saatchi Collection*, London.

Wie nehmen wir Welt wahr, wie Bilder?

Auf der Annahme, dass wir Welt wie Bilder zunächst über unsere Empfindungen erschließen, mithin zwischen beidem ein unmittelbarer Zusammenhang besteht, baut das Buch auf. In der Diskussion von Faszination und Schrecken, wie sie die *Deutschlandbilder* Anselm Kiefers auslösen können, diskutiert die Autorin die Konsequenzen und Schlussfolgerungen daraus für unser kulturelles Selbstverständnis. Für die Forschung neu entwickelt die Autorin darauf aufbauend eine Bild- und Kulturtheorie, die den Sonderstatus der Kunst mit erläutert.

Dr. Martina Sauer studierte in Heidelberg, München, Paris und Basel. Die Beschäftigung mit bild-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen bestimmt ihren akademischen und beruflichen Werdegang. Sie ist Beirätin der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft und der Deutschen Gesellschaft für Semiotik; darüber hinaus veranstaltet sie zahlreiche Themenführungen und Seminare in Kunst und Philosophie.