

*** Mythos ***

»Allein – ›über‹ Dichtung ›reden‹ ist allemal von Übel, denn zur Not sagt ja ein Gedicht schon selbst, was es zu sagen hat.«

»Vielleicht kann von der Dichtung *dichterisch* geredet werden, was freilich nicht heißt, in Versen und Reimen. [...] Die dichterische Zuwendung zu seiner Dichtung ist nur möglich als denkerische Auseinandersetzung.«

»Wenn wir nun versuchen, uns dem Machtbereich der Dichtung [...] zu nähern, und ihm uns gar auszusetzen, dann sollen wir wissen: Bei diesem Vorhaben hilft weder ein eiliger Scharfsinn noch eine blind überladene Gelehrsamkeit, noch die künstliche Wallung eingebildeter Urgefühle, noch geschwollene Redensarten, sondern nur jener *helle Ernst*, der der Größe der Aufgabe auf lange hinaus standhält.«

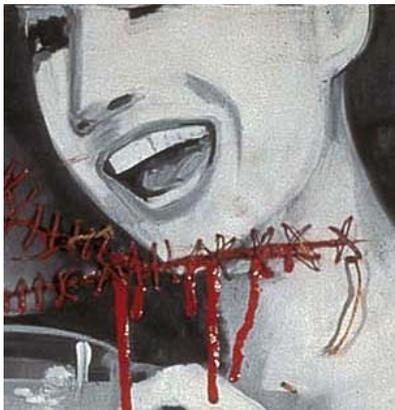
(HEIDEGGER 1935a, 5ff. zu Friedrich Hölderlin)

Die Begriffe »Dichtung« und »Gedicht« seien hier ersetzt durch »Anselm Kiefers Gemälde *Varus*«.

Durch die Verwendung von Schwarz und Weiß und durch die Druckschrift im Gegensatz zur »altdeutschen« Schreibrift produziert das Bild stattdessen einen eklatanten Kontrast. Und dann sind da noch die frischen oder schon angetrockneten »Blutflecken«, das herunterlaufende Farbbrot, das zwischen der Bildschrift aus den »Wunden« der Leinwand und aus dem Bildfeld zu sickern scheint.



Aber die Verletzung der Leinwand ist nur eine gut gemachte Illusion auf der Oberfläche; mit dem Pinsel aufgetragenes Farbbrot, so als ob man einem sorgsam nachgeahmten Inkarnat nachträglich eine Verletzung hinzufügt und aufmalt. Sie erinnert nur noch – dies aber sicher sehr bewusst – an Gerhard Richters berühmtes erstes Gemälde mit dem Titel *Party*. Es war vierzehn Jahre zuvor an



G. RICHTER; *Party*, 1962, Öl auf Leinwand, zerschnitten und mit Kordel wieder vernäht, Ausschnitt

der Düsseldorfer Kunstakademie entstanden. Bevor das später äußerst prominent gewordene Bild schließlich in die Sammlung Burda nach Baden Baden kam, war es zwischenzeitlich vom Künstler selbst als misslungen aufgegeben worden. Der damals dreißigjährige Richter war gerade einmal ein Jahr zuvor aus der DDR nach Westdeutschland geflohen. Im Osten hatte er bereits als diplomierter Dekorationsmaler gearbeitet.

Party ist ein Bild nach einer Boulevard-Fotografie und zeigt vier gutgelaunte Frauen mit einem Showmaster in ihrer Mitte. Als das Bild fertig war, gefiel es dem jungen Richter nicht. Er haderte mit den Motiven und suchte noch seinen Stil irgendwo zwischen *Sozialistischem*

Realismus und der gegenstandslosen Kunst der westlichen Welt. Der von sich enttäuschte Student schnitt daraufhin in das Gemälde ein, um dem dominanten Illusionismus zu begegnen. Und er verletzte so auch die Figuren. Dann kippte er von hinten rote Farbe in die Öffnungen

und vernähte die Narben des Bildes wieder grob mit einer Kordel. Das Ergebnis gefiel ihm trotzdem noch immer nicht. Er verschenkte das Bild an seinen Klassenfreund Günther Uecker, der mit dem unbekanntem Meisterwerk tatsächlich jahrelang seinen Partykeller schmückte. Erst als Richter schon berühmter geworden war, rückte die »Jugendsünde« wieder in den Blick. Bis heute gilt sie nun als bedeutende frühe Pionierarbeit. Sie führt nämlich die unmittelbare *action directe* gegen das Tafelbild, wie sie etwa Tinguely, Niki de Saint Phalle oder Fontana vorbrachten, mit einer medial vermittelten Motivwelt des Bildes zusammen.



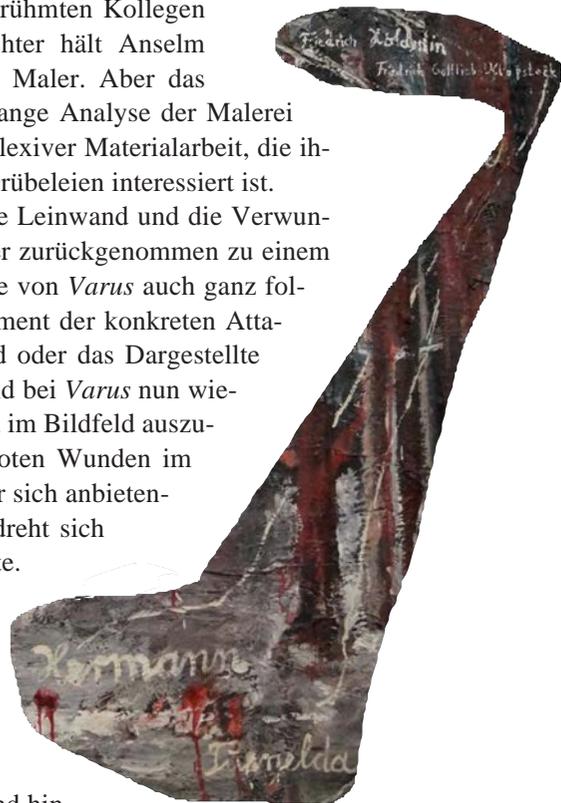
J. TINGUELY und Niki de SAINT PHALLE, Aktion Beschuss auf Bildtafeln, ca. 1970

Richter selbst hat einen so aggressiven Akt gegen das Bild nie mehr wiederholt. Und *Varus* tut nun nur so, als sei das Werk selbst verletzt worden. Anselm Kiefers Rücknahme der ikonoklastischen Tat zu einer verharmlosenden Nachahmung einer Attacke hat Richter nicht geschmeckt. Der Düsseldorfer Akademieprofessor a.D. kann sich bis heute nicht für die Kunst des ebenso berühmten Kollegen aus dem Schwarzwald begeistern. Richter hält Anselm Kiefer für einen ziemlich unmöglichen Maler. Aber das mag daran liegen, dass Richters lebenslange Analyse der Malerei unvereinbar ist mit Kiefers geschichtsreflexiver Materialarbeit, die ihrerseits nicht an rein kunstimmanenten Grübeleien interessiert ist.

»... ich habe nur Angst, dass ich genauso schlecht male.« (RICHTER 1996, 122)

Wie gesagt, die Aggression gegen die Leinwand und die Verwundung des Bildes ist in diesem Fall wieder zurückgenommen zu einem Akt des Fingierens. Aber das ist im Falle von *Varus* auch ganz folgerichtig. Dies liegt daran, dass der Moment der konkreten Attacke sich hier nicht mehr gegen das Bild oder das Dargestellte richten soll. Die Spuren des Kampfes sind bei *Varus* nun wieder Teil einer großen Narration, die sich im Bildfeld auszuweiten beginnt. Daher müssen die blutroten Wunden im Bildgrund genauso fiktiv bleiben, wie der sich anbietende Illusionsraum des Waldwegs. Alles dreht sich nun um eine sich abzeichnende Geschichte.

Von den Wunden weg nach oben führen dementsprechend zwei weitere dünne weiße Farblinien. Es ist notwendig ihrem rankenden Verlauf zu verfolgen. Dann nämlich sieht man, wie sie sich mit der Motivwelt verbinden, indem sie abwechselnd vor und hin-



ter den Baumstämmen verlaufend »Hermann« und »Tusnelda« nach rechts oben mit »Friedrich Gottlieb Klopstock« und »Friedrich Hölderlin« verknüpfen. Kiefers Bildaufbau erscheint auf dieser Ebene instruktiv. Der Betrachter ist aufgefordert, den Zusammenhang der Namen, die »Connections«, aktiv zu rekonstruieren. Er muss offensichtlich selbst die Ereignisreferenz und die Textbezüge nach und nach aufsuchen und herstellen. Er muss so oder ähnlich damit beginnen, das »Historienbild«, das *Varus* auch ist, zum Leben zu erwecken.

Hermanns Schlacht – ein »vaterländisches Weihespiel«

Friedrich Gottlieb Klopstock etwa schuf ein, wie er es nannte, »Weihespiel«, das davon handelt, wie die Germanen unter *Hermann dem Cherusker* die Legionen des römischen Feldherrn *Varus* glorreich besiegen. Der fiktive Schauplatz seines lyrischen Stücks ist eine Aussichtsplattform. Sie liegt »auf einem Felsen an dem Thale, in welchem die Schlacht entschieden wird«. (KLOPSTOCK 1769, 9) Das Gemetzel selbst soll im Jahre 9 n.Chr. stattgefunden haben. Bei Klopstock singen nun die Barden in den Hainen von »Hermanns Schlacht«.



»EIN CHOR.

*Wir kühnes Volk, wir haben Jünglinge
Mit leichten Blumenschilden und schönen Wunden,
Die lieber sterben, als leben,
Wenn's gilt für die Freiheit!*

EIN ANDERER CHOR.

*Wir kühnes Volk, wir haben Männer und Greise
Mit großen, schönen Narben der Schlacht,
Die lieber sterben, als leben,
Wenn's gilt für die Freiheit! [...]*

Barden, so oft sich der Gesang wendet, so ertönen eure Hörner von Ausrufen des Kriegsgeschreis! Barden, ihr müsst keins der Völker Deutschlands vergessen! Meine Cherusker sind es zwar, die sich vor Allen und in großen Schaaren dem Tode fürs Vaterland hingestellt haben; aber auch aus vielen andern Völkern sind nicht kleine Haufen da, diesen elenden Tod zu sterben, und aus Allen rief unser gerechter Zorn und Hermanns Heldennamen die Jünglinge herbei, welche die ersten Waffen oder Blutringe tragen.

[...] *DER DRUIDE. Bei Hermanns rothem Schwert, Brenno, sie fliehn! Sie fliehn auf allen Seiten!*

SIGMAR. Was führt ihr mich denn auf dem Schlachtfeld umher, wenn ihr die Bilder und die Adler zwischen den Leichen nicht aufheben wollt? Was zögert ihr denn? Sollen die großen Denkmale unsers Siegs nicht in den Hain gestellt werden? Das ist ein schwerer Schlummer gewesen! Ich weiß nicht, wie lang' er gedauert hat, Brenno. Werden wir bald siegen? oder haben wir schon gesiegt?

BRENNO. Zwei Druiden haben eben jetzt die Römer auf allen Seiten fliehn gesehn!

EINIGE DRUIDEN UND BARDEN zugleich. Sie fliehn [...]

EIN HAUPTMANN. Werdemar kömmt mit ihm. Hermann sendet mich. Es ist geschehn! Sie ist vollendet, die blutige Schlacht, wie keine war. Fürchterlich war unser letzter Angriff, und fürchterlich die Gegenwehr. Keine Wunde ohne Tod! Nur vier schwache Cohorten sind übrig. Hermann ruft laut durch alle Lanzen her, dass kein Deutscher mehr sterben soll. Sie werfen schon ohne unser Blut die Schilde weg! ruft er. [...]

EIN HAUPTMANN. Gesiegt, gesiegt, wie sie selbst niemals siegten, bis zur Vernichtung der Legionen gesiegt! Römerschilde, Barden. (Hermanns Barden, Valerius und Licinius. Hauptleute, die Varus' Schild, Cohortenlanzen und zwei Adler tragen.)

HERMANN. indem er im Eingange sich nach einem Hauptmanne umwendet. Die kühlestn Quellen sind die besten für die Wunden.

THUSNELDA. die mit ausgebreiteten Armen auf ihn zuläuft. Hermann!« (KLOPSTOCK 1769, 79, 82, 103ff.)

Später wird sich zeigen, wie Friedrich Hölderlin an Klopstocks »Weihespiel« mit seiner Ode *Der Tod fürs Vaterland* anknüpfen wird. Dabei war »Hermanns Schlacht« als ein wirkmächtiges Stück für die Schaubühne vorgesehen gewesen. In einer pathetischen Widmung »an unser[n] erhabnen Kaiser« erklärt der Dichter die Hermanns-Schlacht kurzerhand zum kühnsten und gerechtesten Kampf um die Freiheit – »... dass wir unerobert geblieben sind«. Weiter heißt es, er übergebe sein »vaterländisches Gedicht« deshalb an keinen

Knabenopfer:
»Das Vaterland verspricht bei Klopstock nicht nur eine religiöse Belohnung nach dem Tod, es gewährt einen Moment höchster Erfüllung im Augenblick des Sterbens selbst und offeriert schon im Irdischen ein höheres Sinnerlebnis...«
(FISCHER 1995, 167)



Fr. Klopstock (1724-1803)
Fr. Hölderlin (1770-1843)

anderen als Franz Stephan von Lothringen, den Kaiser des »heiligen Römischen Reichs deutscher Nation«, weil »dessen Inhalt uns so nah angeht«. (EBD., 3)

(KLOPSTOCK 1769,
146)

Für Klopstock besaß die Sage um *Hermann den Cherusker* und den »Tyrannenfeldherrn« *Varus* also eine besondere Aktualität und Zeitgeistigkeit. Hermann verkörperte den frühen Freiheitssinn und das gemeinsame, bedingungslose und opferbereite Identitätsbewusstsein der Germanen. Heroisch hatten diese sich gemeinsam der römischen Invasion entgegengeworfen. In Klopstocks Zeitkontext konnte dagegen von der Einheit einer Nation keine Rede sein. Erst 1763 waren die heftigen Auseinandersetzungen des Siebenjährigen Krieges durch den Hubertusburger Frieden zwischen den verfeindeten Preußen und Österreich und Sachsen beendet worden. Der Antagonismus hielt jedoch an. Der deutsche Dichter appellierte nun an einen ersehnten neuen »Reichspatriotismus«. Daher die Adressierung des Stücks an den Kaiser Franz I. Die legendäre Geschichte der germanischen Völker sollte endlich »als Norm für das Verhalten in der Gegenwart« gelten. Für Klopstock wurde »die Vorwelt zum Ideal, ihre Kraft und Fülle zur Verpflichtung für die Gegenwart«. (PRIGNITZ 1997, 321)

Schon im Jahre 1752 hatte der vaterländlich-patriotische Literat ein sehr viel kürzeres Loblied angestimmt. Es trägt genau den Titel, der auf *Varus* nun zu lesen ist: »Hermann (und) T[h]usnelda«. Wenn Thusnelda ihren aus der Schlacht heimkehrenden Ehemann empfängt, geht es unter anderem so zu:

*»THUSNELDA. Ha, dort kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! So schön war
Hermann niemals! So hats ihm
nie von den Augen geflammt!*

*Komm! ich bebe vor Lust, reich mir den Adler
Und das triefende Schwert! Komm atm' und ruh hier
Aus in meiner Umarmung
Von der zu schrecklichen Schlacht.«* (KLOPSTOCK 1752)

Verfolgt man also das bisher gesehene Beziehungsnetz der weißen Fäden von Varus, Hermann und Tusnelda hin zu Klopstock, erkennt man, welchen Ausschnitt Kiefers Landschaftsbild wohl eingefangen hat: Einen Waldpfad im »Varusthal«, wie ihn die drei Legionen des römischen Imperiums im Marsch durchqueren mussten, als die Germanen sie von allen Seiten angriffen. »Vor den Augen flammt« aber keine Schlacht zweier Armeen. Das Bild ist stattdessen menschenleer. Und

doch sind die Spuren des Kampfes anwesend. Die Schlacht flammt vom Bildgrund her über das ganze Schlachtfeld des Bildes. Sie wird auf der Leinwand selbst ausgetragen, in den Farb- und Materialschichten, den hingehauenen Pinselhieben und Farbbahn-Gesten. Kiefers Bild ist nicht die Darstellung eines Gefechts. Es ist selbst die Schlacht und selbst der Schauplatz der Auseinandersetzung. Fast wurde es selber angegriffen und bekämpft.

die »erotische[]
Wundenmystik«
bei Klopstock.
(FISCHER 1995,
166)

Die »Phänomenalisierung« der Geschichte

Was hier zu sehen ist, ist auch erlitten. Ein an die Grenzen der Figürlichkeit geführter Schrecken. Die kahlen Stämme stehen wie blutgetränkte Gegner Spalier. Die knorrigen Äste verletzen. Die Farbbahnen der Bäume wie Adern und Arterien, ihre Rinde als Materiekrusten. Die Schichten des Auftrags bleiben als getrocknete Bildzeit und als Palimpsest, als Protokoll. Der Arbeitsprozess selbst ist die Hervorbringung und schon die gleichzeitige Vernichtung des Motivs. Die archaische Aussage steckt schon in der Art ihrer Ausführung. Die Landschaft, die Bildwelt wird unmittelbar, von Innen her, zermürbt und angegriffen. Sie flieht in ein formloses *action painting* und löst sich auf.



Der nach hinten fluchtende Feldweg verschwimmt im pastosen Farbmorast. Das Drama ist nicht akribisch gemalt, sondern die Malerei selbst ist das Dramatische. In ihr wird das wütende Geschehen als ein konkretes Wüten erst erlebbar. Der Schrecken, der von der Auslöschung der Form ausgeht, ist anwesend. Aber alles bleibt gerade noch aussprechbar: der »Schweiß«, der »Staub«, »mit Römerblute«.



Der Schrecken drückt sich nicht in einer dargestellten Raserei figür-

lich aus. Das Bild selbst enthält den Schrecken. Das eine formuliert sich im anderen. In der zermürbten Landschaft verweist auch das schöne Bild. Und das verwesende Werk bringt eine im Bildgrund versinkende Landschaft hervor. Die Schneise im Wald bleibt aus einem Grund formulier- und darstellbar: Anselm Kiefer hat das Grausam-Existentielle, das der ungegenständlichen informellen Malerei der 50er Jahre innewohnt, wieder an eine außerästhetische Referenz, an eine historische Ereignisgeschichte zurückgebunden. Betrachtet man etwa Wols' *tachistische* »Schmerzsbilder«, sieht man die malerischen Protokolle eines Menschen, der an der Welt unendlich litt. Als »Wunden« hatte Werner Haftmann schon sehr früh diese Selbstartikulationen bezeichnet. (HAFTMANN 1963) Hier hatte sich das Entsetzen an sich aufgezeichnet, ohne noch an eine wie auch immer auftretende Gegenständlichkeit gebunden zu sein.



oben: WOLS; *Komposition*, 1947. Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm; unten: *Varus*, Detail



Indem Kiefer nun – dreißig Jahre später – diese Bildsprache wieder mit einem zu erzählenden Inhalt füllt, wendet er die konkrete Artikulation des Dramatischen wieder in eine geschichtliche Welthaltigkeit hinein. Dazu muss das Ereignis selbst nicht dargestellt sein. Es reicht aus, dass wir uns das Geschehen anlässlich des zu Sehenden, anlässlich des aufgewählten Landschaftsbildes vorzustellen beginnen. Das Bild lässt sich aktivieren.

Hölderlin hatte einmal von einer »Phänomenalisierung der Begriffe« gesprochen. (HÖLDERLIN/STIERLE 1989, 515). Er meinte damit in etwa folgendes: Es sei das Eigenrecht der Poesie, über die sichere Wahl ihrer allegorischen Bilder auch noch über die klaren Aussagen der Philosophie hinauszukommen. Durch eine »Phänomenalisierung der Begriffe« überführe die Dichtkunst nämlich die sonst nur abstrakten Begriffe lebendig ins Bewusstsein und zu einer intensiveren Anschauung und Anschaulichkeit. (EBD.) Angesichts der Ausführung von *Varus* könnte man dementsprechend auch von einer erfahrbar gewordenen Phänomenalisierung der Geschichte sprechen. Denn nicht jedes Historienbild betreibt im gleichen Sinne Phänomenalisierung. Im *Floß der Medusa* zum Beispiel führen die bildimmanent vorgegebenen Blickoperationen in

eine Bildwelt der »Phänomenologie der Phänomene«. In ihr übersteigt das Ereignisbild sowohl das Dargestellte wie auch jede historische Referenz. Bei *Varus* dagegen ist es ganz anders. Anstatt das geschichtsträchtige Ereignis der Schlacht überhaupt abzubilden, entwickelt das Werk auf seiner eigenen Bildoberfläche eine zeichenhafte Welt aus einem Materialdickicht. In ihm wird die abwesende Geschichte durchgearbeitet und in eine eigensprachliche Phänomenologie übersetzt. Und erst in der Metaphorik der Bildzeichen wird »Hermanns Schlacht« jenseits von allem Illusionismus in die Gegenwart der Betrachter gehoben.

Die Phänomenalisierung der Geschichte exemplifiziert sich ebenso im Namen »Varus«. Man liest den Namen des Feldherrn. Er ist »geschriebene Zeit«. (DOBBE 1997, 320) Das heißt, in den »geschriebenen« Buchstaben ist noch die Dauer abzulesen, die es gebraucht hat, sie zu »malen«. Diesen Namen

»umspielen Löschungen, helle Farbspuren, Übermalungen, Korrekturen, Wiederholungen, Echos, Negationen, Verwischungen usf.. Weniger seine Anwesenheit – dass die Buchstaben als erinnernde Inschrift gelesen werden können – als seine Abwesenheit – dass die Buchstaben Spuren, Spuren der Löschung sind – ist für die (Be)Deutung des Namens bestimmend. Denn durch die linkische Line und die materielle Farbe stehen die Buchstaben unter bildlichen Bedingungen, ist noch der Name [...] »unter der Bedingung bildlicher Fluktuation« gesetzt. Unter den Bedingungen des Bildlichen aber gerät der Name zur linkischen Line, zur differentiellen Spur, verschwindet der Name in der physischen Farbe, verbindet er sich mit dem Namen- und Bestimmungslosen, verlöscht im Grund.« (DOBBE 1997, 339)

Das Zitat passt nicht ganz. Es passt nur fast. Das liegt daran, dass die Textpassage eigentlich von Cy Twomblys Bild *Virgil* handelt. Aber auch bei *Varus* ist der Name unter die »Bedingung bildlicher Fluktuation gesetzt«. Auch er ist »linkisch« entstanden. Linkisch, »das ist wie mit der linken Hand gezeichnet, gezogen«, »ungeschickt, gehemmt«. (BARTHES 1979, 15)



Rechts: Cy TWOMBLY; *Virgil IV*, 1973. Ölfarbe, Kreide und Bleistift auf Papier, 69,8 x 99,6 cm

Auch V a r u s wird als Farbspur »im Grund« verlöschen. Während aber bei Twombly sinnhaft und semantisch völlig unklar bleibt, wer warum mit V I R G I L bezeichnet ist, hat der Name des Heerführers offensichtliche Bedeutung im Bild. Mit V a r u s verlischt gleichsam die römische Armee im Farbsumpf, umstellt von den wie abgebrannt dastehenden Baumstämmen. Was auf der thematischen Ebene erzählt werden soll, spielt sich so phänomenalisiert im Bildfeld schon ab. In welcher Weise die weißen Namen der Deutschen davon betroffen sind, wird sich in der Folge zeigen.

Vergil hätte übrigens nicht über die völlig unerwartete Schmach der Invasoren mitten in den dunklen germanischen Tälern dichten können, weil er schon neunzehn vor Christus gestorben war. Twombly verhandelte Vergil wohl auch deshalb in seinen Arbeiten, weil er über den Dichter die bildpoetischen Nebelbomben für seine Bildsprache bezog. Auch er suchte so nach einer neuen Art des Erzählens. Aber ein anderer antiker Geschichtsschreiber, Tacitus nämlich, berichtete dafür als erster über die katastrophale Vernichtung der Römer in dem Germanenwald. Der Autor erzählte anhand von Quellentexten, wie frische kaiserliche Legionen sechs Jahre später an den Ort der brutalen Unabhängigkeitsschlacht zurückkehrten. In den *Annalen* des Tacitus stellte sich das Ereignis allerdings eher gruselig und apokalyptisch statt heroisch dar. Auch hieß der siegreiche Hermann zu jener Zeit noch historisch korrekt Arminius.

Sehr viel einflussreicher für die Identitätskonstruktion des germanischen Deutschen war die anhaltende Rezeption von TACITUS' Schrift *Germania* (um 100n Chr.). In ihr wurden »Germaniens Völkerschaften« und ihr »Menschenschlag« beeindruckend beschrieben. (BINDER 2017)

»[...]nicht fern vom Teutoburger Wald, in dem, wie man sagte, die Überreste des Varus und der Legionen unbestattet lagen. [...]

Auf der Fläche zwischen beiden [Römerlagern, js] bleichende Gebeine, zerstreut liegend oder aufgehäuft, je nachdem sie flohen oder Widerstand leisteten.

[...] In den nahegelegenen Hainen Barbarenaltäre, an denen sie die Tribunen und Centurionen ersten Ranges geschlachtet hatten.

Hierzu berichteten solche, die dem Schwert und den Banden entgangen und von der Niederlage noch übrig waren, hier seien die Legaten gefallen, dort die Adler entrissen worden; zeigten, wo Varus die erste Wunde empfing, wo er von unseliger Hand durch das eigene Schwert den Tod fand, wo von der Bühne herab Arminius zur Versammlung redete...« (TACITUS, 110-120 n.Chr.)

Die Umbenennung des Arminius in *Hermann den Cherusker* erfolgte indes aus Gründen der Optimierung der Möglichkeiten zur vaterländi-

schen Identifikation. »Arminius« klang noch so eindeutig lateinisch, undeutsch und unnational, dass eine Umtaufe im sechzehnten Jahrhundert unumgänglich schien. An dieser euphorischen Eindeutschung hatte sich selbst Martin Luther beteiligt, als er gegen die römische Kirche zu Felde zog. Auch ließ sich nur schwer vermitteln, warum ausgerechnet ein halber »Römer« Varus geschlagen haben sollte. Denn tatsächlich hatte Arminius ja im Dienste Roms gestanden, bevor er das Imperium verriet. Aber liest man die Beschreibung des Tacitus mit Blick auf das Bild von Anselm Kiefer noch einmal, muss etwas auffallen: Der Titel des Bildes lautet *Varus*, nicht etwa *Hermann*. Aus »deutscher« Perspektive wäre es durchaus naheliegender gewesen, das großformatige Werk nach dem siegreichen Germanen zu benennen. Schließlich spricht man ja gewöhnlich auch von der *Hermannsschlacht*. Der Werktitel kehrt die Perspektive aber gerade bewusst um. Die Deutungshoheit über das Ereignis liegt bei Tacitus. Wie er, an seiner Stelle, kehren wir als Verlierer auf den Schauplatz zurück. Die Umkehrung der Sichtweise und der Parteilichkeit bewirkt zusammen mit dem Tiefensog, den die Perspektive auslöst, dass wir es sind, die den Weg durchschreiten und durchleiden müssen. Die »guten« Deutschen, in Weiß geschriebene Namen, erwarten uns zwischen den Baumreihen, verzweigt und verästelnd in den Kronen. Nur die damaligen ersten Akteure hat der Künstler im Schneematsch der Wegstrecke verewigt. Er hat sie außerdem mit einem Farbkontrast von Blau- und Rottönen voneinander unterschieden. Das in das Grau-Weiß beigemischte Blau wirkt dabei fast wie ein kleiner Himmel über »Varus«.



Wie bei Tacitus ist es an uns, sich mit den Verlorenen zu identifizieren. Der mythische Kampf der berserkerhaften Germanen ist so nicht länger unsere Ursprungserzählung, nicht länger die eigene Sache. Sie wird zu einer fremden Heldengeschichte, deren Nachwirkungen man von Außen zu betrachten beginnt.

Diese Distanz der Ausgeschlossenen ist es auch, die sodann die kritische Nähe von »Klopstock« zu »von Schlieffen« erkennen lässt.



Hermanns-Denkmal von Ernst von Bandel; bei Detmold, 1875 (hier in einem zeitgenössischen Stich wiedergegeben)

Man könnte geradezu »Klopstock, von Schlieffen« von rechts nach links lesen. Also quasi im Sinne von »von Schlieffens Version von Klopstock«. Oder noch genauer: »Von Schlieffens Version von Klopstocks *Hermanns Schlacht*«. Die hier vom

Bild bestimmte Nachbarschaft verlangt eine Denkbewegung, die zunächst eines zu berücksichtigen hat. Spätestens seit Klopstocks Stück war allen klar: Die Hermannsschlacht war kein bloßes, lange zurückliegendes historisches Einzelereignis. Genauso wenig wie Kiefers Bild auch kein einfaches Historienbild ist.

Stattdessen erkannte man den mythologischen Stellenwert des siegreichen Widerstands der Urahnen. Er wurde zum alles entscheidenden vaterländisch-nationalen Ursprungsmythos. Mythen sind mächtige Erzählungen über die Zusammenhänge, den Sinn und die Urgründe der Welt. Man kann unterschiedliche Typen unterscheiden. Ein Gründungs- oder Ursprungsmythos ist eine »Erzählung als Verbindungsmittel zwischen Gegenwart und heiliger Vergangenheit«. »Als Erzählung von Handlungen früherer Helden« (GAIER 1971, 303) bewegt er sich zugleich innerhalb und außerhalb der Realgeschichte. Der *Hermann-Mythos* beruht wohl auf einem historischen Ereignis. Aber der Mythos löst sich von dieser Realgeschichte ab. Sein »eigentliche[s] Prinzip« besteht dann darin, »Geschichte in Natur« zu »verwandel[n]«. (BARTHES 1957, 113) Harmloser formuliert: Mythen »beglaubigen«. (FRANK 1982, 77)

Geschichte in Natur zu verwandeln bedeutet, dass aus einem historisch relativen, immer neu auslegbaren Tatbestand ein nicht von Menschenhand geschaffenes Ereignis wird. Dieses mythologische Ereignis ist dann »dunkel« und »deutlich« zugleich. Verdunkelt werden die damaligen Realzusammenhänge und die Umstände, wie es zu all dem kam. Das Erklärliche ist nicht mehr sichtbar oder kritisierbar. Der Mythos tilgt auch alle Hinweise auf seine Konstruiertheit. Stattdessen verdeutlicht er die Unwandelbarkeit des mythischen Geschehens. Es wird mehr und mehr zu einem vorherbestimmten und unentrinnbar notwendigen, schicksalhaften Ereignisablauf. So wurde die *Hermann*-Erzählung »starr«, beständig und »maßlos« – ein Kult. Er erklärt sich nicht. Er insistiert auf eine höhere Bestimmung. Der Mythos entzieht das, was er überformt hat, jeder Befragbarkeit. Er ist »weder eine Lüge noch ein Geständnis«. »Er deformiert« das, was ihm zugrunde liegt. (EBD., 112) Aber die Defor-

mierung ist beileibe keine Beschädigung der Story, sie ist ein riesiger Blow Up der Erzählung in die Dimension eines heilsgeschichtlichen Wahrheitsanspruchs.

Hermann der Cherusker wurde in diesem Sinne zur mythologischen Ausgangsfigur ersten Ranges. Von ihm ausgehend, sollte das deutsche Volk zu seiner Selbstbestimmung zurückfinden. In Klopstocks Bardengesängen verdichtete sich dies besonders spürbar. Nun ist es weiterhin so, dass Kiefers düsteres Ölgemälde am oberen rechten Bildrand eben nahelegt, Klopstock mit dem Grafen von Schlieffen zu verknüpfen. Auf diese Weise rückt der Generalfeldmarschall von Schlieffen näher an den verherrlichten Germanenfürsten heran.

Der Plan des Feldmarschalls

Beleuchtet man diesen Zusammenhang genauer, wird tatsächlich das Folgende denkbar und in sich plausibel: Welthistorisch gesehen könnte man den Grafen von Schlieffen in der Nachfolge von *Hermann dem Cherusker* sehen. Denn bereits ab dem Jahre 1892 sah sich das Deutsche Kaiserreich bekanntlich von Feinden umgeben. Es drohte dauerhaft die Gefahr eines nicht zu gewinnenden Zweifrontenkriegs gegen Frankreich und Russland. Nachdem diese beiden mächtigen Nachbarn eine Allianz gegen das Reich geschlossen hatten, machte sich die deutsche Generalität Gedanken darüber, wie ein solcher Krieg zu führen sein würde. Von Schlieffen war damals Chef des Generalstabs. Während dieser Zeit arbeitete der Strategie mehrere Planspiele und Aufmarschszenerarien aus, die allesamt vorsahen, im Ernstfall mit gebündelten Kräften zuerst die französische Armee zu überflügeln. Dieser Umfassungsangriff sollte in seinen weitesten Ausläufern über Belgien, zwischen Antwerpen und Brüssel hindurch und über die Ardennen bis weit hinter Chartres an die Ufer der Yonne führen. Der ins Auge gefasste massive Angriffskrieg über den »rechten Flügel« sollte so zu einem schnellen Sieg führen, der die preußisch-deutschen Kräfte in die Lage versetzen sollte, im Anschluss daran umgehend große Truppenteile zurück an die offene Ostfront zu verlegen.

Graf von Schlieffen schied bereits 1905 aus seinem Amt. Bevor er in den Ruhestand versetzt wurde, hinterließ er seinem Nachfolger in der Heeresführung, H.J.L. von Moltke, aber noch eine sogenannte »Denkschrift« – den *Schlieffen-Plan*.



Generalfeldmarschall Alfred Graf von Schlieffen (1833-1913)



Anselm Kiefers *Varus*-Bild zeigt phänomenologisch seine eigene Meinung zu Schlieffens scheinbar genialem Plan. Im Bild hat sich an dieser Stelle ein tiefschwarzes Farbfeld gebildet. Diese düster-gruselige Todeszone wirkt wie ein ausgebranntes ›Loch‹ in der Leinwand. Und sie ist der Ausgangspunkt von einer Art ›Wunde‹, aus der ein rot-brauner Farbfluss senkrecht nach unten strömt. Geronnenen Blutes gleich ist der Farbstrang hier von oben nach unten führend zu lesen – nicht als ein weiterer Baumstamm also, den man als aufstrebend ansehen würde. Schlieffens Plan könnte, diesem bildeigenen ›Phänomensinn‹ folgend, wohl eher keine gute Idee gewesen sein. Jede vielleicht denkbare »teutsche« Blut- und Boden-Mystik ist hier ins Gegenteil gekehrt. Von diesem Brandfleck geht der Tod aus. Der ehrgeizige Schlachtplan war wohl eher die Ausgeburt einer menschenverachtenden Planspiel-Strategie am Kartentisch der feinen Aristokraten-generalität.

Bildräumlich wie auch flächig gesehen, wird der abfallende Farbblut-Strom nur von einer weiß-schwarzen schrägen ›Phallus‹-Form unterbrochen. Ihre formal-ästhetische Korrespondenz findet diese Phänomenausprägung in einer schwarzen Wurzelbildung, die sich links unter dem Namen »Varus« gebildet hat. Auf diese Weise stimmen sich die seitlichen Bildränder miteinander ab. Sachlich, vielleicht als ein Seitenast, ist die wie angesetzt wirkende weiße Partie nicht zu rechtfertigen. Sie fremdelt stattdessen mit ihrem dargestellten Kontext. Weshalb unterbricht sie den Rot-Fluss an dieser Stelle?



Und es wirkt ganz so, als wäre außerdem versucht worden, der abfließenden Fallbewegung nachträglich wieder eine Gegentendenz zu geben. Dafür spricht der weiße Pinselschwung, der über der ›Phallus‹-Figur zurück nach oben leitet. Weil die Geschichte noch weiter erzählt werden muss, darf der Blick hier nicht entlang des Farbstrahls ins Bodenlose führen. Deswegen wird er hier aufgehalten.



Als dann letztendlich der Erste Weltkrieg ausbrach, kam Schlieffens kühner Plan eines großangelegten »Sichelschwungs« gegen die französischen Streitkräfte in einer inzwischen modifizierten Version tatsächlich zum Einsatz. Am zweiten August 1914 begann die Offensive der deutschen Truppen über das bis dahin neutrale Belgien. Aber schon am fünften September blieb der Durchbruchversuch an der Marne nordöstlich von Paris aufgrund mangelhafter Durchführung in einem französisch-englischen Gegenangriff stecken. Dort scheiterte der Plan in der Folge vollständig und verwandelte sich bekanntlich entlang einer immer weiter gestreckten Westfront in einen blutigen Abnutzungs- und Stellungskrieg mit Hunderttausenden von Toten.



Soweit ein kurzer Blick in die Geschichte. Für die Genealogie von Arminius zu Hermann zu von Schlieffen ist der Ausgang der Geschichte weniger wichtig. In der Chronologie des *Varus*-Bildes scheint es auszureichen, sich die deutsche Grundbefindlichkeit bewusst zu machen. Ebenso wie der Bewahrer Germaniens verstand sich der alte Generalstabschef als Verteidiger des bedrohten deutschen Reiches in der Nachfolge Hermanns. Die Idee eines Blitzkriegs gegen den großen Rivalen Frankreich sollte das Pendant zum Überfall auf die römischen Legionen im Teutoburger Wald sein. So suggeriert es die Logik des Bildes bis hier-

her. Dass am Ende alles in einem sinnlosen und aufzehrenden Vernichtungskrieg erstarrte, quittiert *Varus*, indem der Name »Schlieffen« im Gegensatz zu den anderen Personalien nun eben in einer teerschwärzen morbide-verbrannten Farbinsel eingeschrieben ist.

Man sollte an dieser Stelle auch nicht ganz vergessen, daran zu erinnern, dass Schlieffens waghalsiger Husarenritt vom Prinzip her doch noch einmal militärisch erfolgreich umgesetzt wurde. In der Anfangsphase des Zweiten Weltkriegs, im Mai 1940, besiegte Adolf Hitlers legendärer Panzergeneral Heinz Wilhelm Guderian Frankreich praktisch binnen sechs Wochen. Die Grundlage des Erfolgs bildete wieder-



um ein Umfassungsmanöver: der »Sichelschnittplan«. Vielleicht hat dies sogar ebenfalls Spuren in Kiefers Werk hinterlassen. Guderian war Befehlshaber unter der *Panzertruppe von Kleist*! Diese Panzerarmee war es, die Mitte Mai den entscheidenden Durchbruch bei Sedan durchführte und so den Blitzkrieg für das Dritte Reich entschied. Zwar hatte Heinrich von Kleist

selbst auch ein aus fünf Akten bestehendes Drama zur *Hermannsschlacht* verfasst. Aber es ist vielleicht eben auch kein Zufall, dass das siegreiche Panzerkorps ausgerechnet von Ewald von Kleist befehligt wurde, einem Nachfahren von Heinrich. Insofern liegt hier mit »von Kleist« eine wunderbare Doppelkodierung vor.

Heinrich von Kleists eigene *Hermannsschlacht* war übrigens in direktem Zusammenhang mit der Niederlage Preußens gegen Napoleon in der Schlacht bei Friedland im Juni 1807 entstanden. Dass dabei die Franzosen als die imperialistischen Römer des neunzehnten Jahrhunderts gedeutet wurden, ist in dem Stück überdeutlich erkennbar. (KLEIST 1808)

Im Bild *Varus* selbst wird dann aber der Eigenname »Kleist« hinter dem »t« von einem abfallenden bläulichen und kraftvoll aufgetragenen Farbstrang vom Rest der Namensgruppe abgetrennt. Entschiedener erfolgt dies danach noch einmal durch den vertikalen Baumstamm-Balken weiter rechts. Das expressive Bildfeld wirkt so wie ein semantisch eigenproduktives Koordinatenfeld, das sich hinter den in Weiß geschriebenen Signifikanten auftut.

Der »linke Flügel« des Gemäldes

In einer bestimmten bildimmanenten Weise scheint *Varus* das Erste-Weltkriegs-Desaster an der Westfront auch noch von einem ruhmreicheren Krieg zu unterscheiden. Auf der anderen, linken, Bildhälfte optisch weit weg von »von Schlieffen«, ist der Name eines anderen Generals verzeichnet, den man als einen erfolgreicheren Ur-Urenkel des alten *Hermanns* verorten könnte.



Die streberhafte Arbeit, die nackten Namen auf der Bildoberfläche wieder mit narrativer historischer Substanz anreichern zu müssen, ist keine Schikane des Künstlers. Es ist die notwendige Durcharbeitung und der Nachvollzug einer Geschichts- und Mythos-Konstruktion. Das Erinnern und die Rekapitulation der Bezüge und Paratexte sind



Preußischer Generalfeldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher Fürst von Wahlstatt (1742-1819)

Später wird es noch zu einer differenzierten Betrachtung der Dichtung Hölderlins kommen: »Hölderlin und Klopstock reloaded«: hier 300ff.

ganz bewusst an die Betrachtenden zurückdelegiert. Nur in der aktiven Wiederaneignung und dem Wiederaufsuchen wird sich ein erstes Bild der Lage ergeben – eine Ahnung, worauf das Bildarrangement hinauslaufen soll. Schon im Recherchieren selbst liegt die Dialektik von Aufklärung und Faszination.

»Gebhard Leberecht Blücher« war wiederum ein preußischer Oberbefehlshaber, der schon während der Befreiungskriege gegen die vom Russlandfeldzug geschwächten Truppen Napoleons die

strategischen Fäden in der Hand gehalten hatte. Heinrich von Kleist hätte in ihm sicher den zeitgenössischen neuen *Hermann* erkannt. Blücher taugt allemal als Nationalheld, schließlich kämpfte er zwischen August 1813 und Juli 1814 in acht Schlachten gegen die Franzosen, inklusive der *Völkerschlacht bei Leipzig*. Mit der Erstürmung von Paris am 30. März 1814 zwang er den Varus, der nun Napoleon hieß, dann zur Abdankung. Nach dessen Rückkehr aus dem Exil traf Blücher noch einmal auf das französische Heer. Durch sein Eintreffen auf dem Schlachtfeld bei Waterloo errang die englisch-preußische Allianz am Ende des Tages mühsam den endgültigen Sieg über den Franzosenkaiser. Mit der erneuten Einnahme von Paris am 7. Juli 1815 erfüllte sich die europahistorische Mission Blüchers dann vollkommen. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, wenn dieser deutsche Generalstabschef die Baumwipfel des *Varus*-Bildes krönt.

Der Verteidiger Germaniens findet in dem Befreier Preußens seine ruhmreiche Wiedergeburt. Der Hermann-Nachfolger von Blücher erwarb sich seinerzeit den Beinamen »Marschall Vorwärts«. Außerdem gibt es bis heute die Redewendung: »Der geht ran wie Blücher«. Vielleicht hatte der Fürst dabei auch gelegentlich Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* im Ohr, wenn er zum Angriff aufmarschieren ließ. Die sechs damals populären Strophen waren 1799 entstanden. Zu dieser Zeit war Süddeutschland, die Heimat des Poeten, unter der Besatzung französischer Truppen. Die Zeilen lesen sich wie folgt:

*»Du kömmt, o Schlacht! schon wogen die Jünglinge
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Tal,
Wo keck herauf die Würger dringen,
Sicher der Kunst und des Arms, doch sicherer*

*Kömmt über sie die Seele der Jünglinge,
Denn die Gerechten schlagen, wie Zauberer,
Und ihre Vaterlandsgesänge
Lähmen die Kniee den Ehrelosen.*

*O nehmt mich, nehmt mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb ich nicht, doch
Lieb ich, zu fallen am Opferhügel*

*Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland – und bald ists geschehn! Zu euch,
Ihr Teuern! komm ich, die mich leben
Lehrten und sterben, zu euch hinunter!*

*Wie oft im Lichte dürstet' ich euch zu sehn,
Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüßt ihr freundlich den geringen
Fremdling, und brüderlich ists hier unten;*

*Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.» (HÖLDERLIN 1799)*

Das *Hermann*-Narrativ war ein Ursprungsmythos, der dazu geeignet ist, einen überzeitlich verbindlichen Sinn – in die Zukunft hinaus – zu stiften.



Aber man muss darauf achten, die Fortschreibungsgeschichte des Mythos nicht voreilig auf die Dauerkonfrontation zwischen Frankreich und Deutschland zu verengen. Hölderlins Dichtung ist in diesem Zusammenhang tatsächlich alles andere als franzosenfeindlich. Denn der württembergisch-schwäbische Lyriker knüpfte viele Hoffnungen an die Auswirkungen der französischen Revolution. Er hoffte darauf, dass

sich der antimonarchistische Freiheitsgedanke, der sich mit dem Sturm auf die Bastille entzündet hatte, auch über den Rhein nach Deutschland verbreiten würde. Hölderlin deutete die »Epochenschwelle von 1789« als eine »menschheitsgeschichtliche Zäsur von mythischer Gewalt«. (STIERLE 1989, 482f.) Er sah in der Revolution einen neuen und ganz anders verfassten Ursprungsmythos, der dazu geeignet war, die *Hermann*-Erzählung durch ein womöglich europäisches Initialereignis zu komplettieren. »Vaterländisch« zu empfinden, hieß für Hölderlin nunmehr auch, »republikanisch« und freiheitlich zu denken. Es waren gerade die frühen und unverstellten Formen des französischen Patriotismus, die den Süddeutschen in dieser Phase maßgeblich beeinflussten. Hölderlins »Halbgott« Jean-Jacques Rousseau hatte alles schon vorgedacht – die gesellschaftsferne Abgeschiedenheit ebenso wie den bürgerlichen Gesellschaftsvertrag. Der junge Dichter könnte in diesem Sinne auch »der Gesinnung nach« als ein waschechter »deutsche[r] Jakobiner« bezeichnet werden. (BERTAUX 1969, 13)

Und so stünde etwa auch noch eine Hymne wie die *Friedensfeier* (HÖLDERLIN 1801) »auf dem Boden revolutionärer und nachrevolutionärer [Bürger-]Feste und Festhymnen in Frankreich«. (STIERLE 1989, 497f.) Die Verherrlichung und Glorifizierung der Opferbereitschaft und die Beschwörung einer Friedensfeier der egalitären Bürgergemeinschaft standen also dabei in keinem inneren Widerspruch zueinander. Auch mit Napoleon, der im Entstehungsjahr von *Tod fürs Vaterland* zum ersten Konsul gekürt worden war, hatte der Poet lange Zeit keine Probleme. Um 1800 galt Bonaparte noch »als der Vollender der Revolution«. (EBD., 511f.)

Aber Hölderlins *Friedensfeier* ist kein Fest, das in der Wirklichkeit gefeiert und real werden kann. In der Hymne singt ein vereinzelt lyrisches Ich von einer »visionär-utopischen« »Versöhnung von Natur und Freiheit«, von Naturzustand und politischer Ordnung. Und da...

»...aber das Fest, dem der Friede entspringt, noch erwartet wird, ist das Gedicht selbst der imaginäre Ort, wo sich die ereignishaft Kopräsenz von Frieden und Fest vollzieht.« (EBD., 499ff.)

»Der himmlischen, still wiederklingenden,
Der ruhigwandelnden Töne voll,
Und gelüftet ist der altgebaute,
Seeliggewohnte Saal; um grüne Teppiche duftet
Die Freudenwolck' und weithinglänzend stehn,
Gereiftester Früchte voll und goldbekränzter Kelche,
Wohlangeordnet, eine prächtige Reihe,

*Zur Seite da und dort aufsteigend über dem
Geebneten Boden die Tische.
Denn ferne kommend haben
Hierher, zur Abendstunde,
Sich liebende Gäste beschieden.*

*Und dämmernden Auges denk' ich schon,
Vom ernsten Tagwerk lächelnd,
Ihn selbst zu sehn, den Fürsten des Fests.
Doch wenn du schon dein Ausland gern verleugnest,
Und als vom langen Heldenzuge müd,
Dein Auge senkst, vergessen, leichtbeschattet,
Und Freundesgestalt annimmst, du Allbekannter, doch
Beugt fast die Knie das Hohe. Nichts vor dir,
Nur Eines weiß ich, Sterbliches bist du nicht.
Ein Weiser mag mir manches erhellen; wo aber
Ein Gott noch auch erscheint,
Da ist doch andere Klarheit.« (HÖLDERLIN 1801, 1. u. 2. Strophe)*

»Phänomenalisierung« des Mythos und... Der Führer

Friedrich Hölderlins Gedicht ist »Vorgriff« und »Aufschub« der Feier in einem. Seine Hymne beschreibt keine Feier und sie ist auch »nicht Teil einer Friedensfeier, sie ist die Friedensfeier selbst«. (STIERLE 1989, 499f.) Konzeptuell gleicht die Hymne damit dem *Varus*-Gemälde. Wie wir gesehen haben, ist auch hier das Bild selbst der Schauplatz aller Antagonismen und Aufgewühltheiten. So wie die *Friedensfeier* die formgewordene Versöhnung selbst ist, so ist *Varus* die ausagierte Schlacht selbst. In beiden Fällen ist der Vollzug des Werkes zugleich die Konkretisierung seines Themas.

Hölderlin »phänomenalisiert« in den beiden Strophen den abstrakten Begriff »Frieden«, indem er ihn in eine »poetische Ordnung [eintrückt]«. Auf diese ästhetisch verwandelte Weise »können seine diskursiv noch nicht erschlossenen Bedeutungsdimensionen freigesetzt« werden. »Frieden« nimmt so allegorische Gestalt an und erscheint im Werk als »Fürst des Festes«. Fragt man weiter und noch genauer, wer die Personalisierung dieses Fürsten denn konkret sein könnte, bieten die Verse unter anderem wiederum Napoleon – »de[n] Allbekannte[n]« – an, der in diesem Fall sein Nicht-Deutsch-Sein, sein Ausländer-Sein, gerne verleugnet. (EBD., 517f.)

Phänomenalisierung des Begriffs heißt bei Hölderlin nicht »Veranschaulichung durch das aus der Wirklichkeit gegriffene Beispiel, sondern radikale Transposition in die Eigenständigkeit der sich im Werk verdichtenden poetischen Rede«.
(STIERLE 1989, 523)



In der »Bewegung der Phänomenalisierung« tritt etwas in die »Sphäre der Sichtbarkeit« und wird »zu einer Erfahrung des Sehens« gemacht. Was der Konstanzer Romanist Karl Heinz Stierle hier für Hölderlin analysierte, ist auch für *Varus* von entscheidender Bedeutung. Wie das Gedicht verwandelt auch das Bild den unfassbaren Mythos in Sichtbarkeit – in ein Bild des Mythos. »Phänomenalisieren heißt, ihn [den ›Frieden‹ beziehungsweise den *Hermann-Mythos*] zu Bewusstsein zu bringen«. (EBD., 522)

Dass der Mythos eine eigene Gestalt annimmt, ist dabei eminent wichtig. In der ästhetischen »Transposition« wird erst wirklich erkennbar, was sich hinter der gewaltigen Narration verbirgt.

Die Äste und Zweige der Bäume links und rechts des allee-artigen Weges bilden nicht nur eine erhabene Giebelhalle über dem Schneematsch. Auf der Ebene der Phänomenologie der Phänomene, das heißt in ihrer selbstbedeutenden übergeordneten Entfaltungslogik, vermenschlichen sich die Erscheinungen darüber hinaus zu Spalier stehenden Massen. Sie sind angetreten zum »Deutschen Gruß«. Dieser Gruß, mit schräg nach oben gestrecktem rechten Arm, soll selber altgermanische Ursprünge haben. Die urdeutschen Völker streckten wohl auf diese Weise ihren Speer zum Gruß. Später, im Nationalsozialismus, verband man ihn mit einem »Sieg Heil« oder mit dem »Heil Hitler« Ausruf.



Es sieht so aus, als sei die aufgestellte Genealogie der großen *Hermann*-Erben – die mythische Mission der Deutschen und die Forterzählung der Geschichte vom »Befreier Germaniens« – noch nicht ganz zu Ende gedacht. Es fehlt noch etwas. Es fehlt noch ein letzter *Hermann*, die entscheidende Schlacht, der totale Krieg. Dieser vorerst letzte apokalyptische Nachfolger von Arminius, von *Hermann dem Cherusker*, ist auf dem Bild allerdings abwesend. Aber das heißt nicht, dass es ihn nicht gibt.

Schon in der Weimarer Republik beschrieb Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925; Freitod) seine Vision eines *Dritten Reichs*. Der konservative Publizist, Kunstkenner und Staatstheoretiker war eine schillernde Gestalt im Wilhelminischen Kaiserreich und später nach dem ersten Weltkrieg auch im kurzzeitig demokratischen Deutschland. Dabei hatte Moeller durchaus Sinn für die »germanischen Künstler«. Dazu zählte er Maler wie van Gogh, Munch, Böcklin oder Hodler. Der »Künder des Dritten Reichs« veröffentlichte 1923 sein Hauptwerk. Es ist bis heute umstritten, inwieweit Moeller als mitentscheidender »Ideenschmied des völkischen Nationalismus« gilt. Seine »geistige Urheber-schaft« am Nationalsozialismus liegt aber nahe. (WEIB 2012, 26ff.) Vor seinem Putschversuch in München hatte der damals dreiunddreißigjährige NSDAP-Vorsitzende Adolf Hitler den Präfaschisten im Jahre 1922 getroffen, um von dem älteren Moeller »das geistige Rüstzeug zur Erneuerung Deutschlands« zu erbitten. Dieser verweigerte sich allerdings als Mitstreiter, weil der polternde »böhmische Gefreite« (Hindenburg) dem Intellektuellen als zu »proletarisch« erschien.



Das änderte aber nichts daran, dass Moeller van den Bruck ein Jahr später zumindest theoretisch einen neuen »Führer« inaugurierte:

»Der Führergedanke ist keine Angelegenheit des Stimmzettels, sondern der Zustimmung, die auf Vertrauen beruht. Und diesen Führergedanken hat auch die Revolution nicht töten können. Im Gegenteil, sie hat ihn erzeugt und geboren. Die Enttäuschung durch den Parteigedanken bedeutet die Bereitschaft für den Führergedanken.« (MOELLER 1923, 166)

Der Verfasser von *Das dritte Reich* verfolgte eine »germanozentrische Kulturanthropologie« (WEIB, 2012, 62). In diesem Rahmen wurde wiederum an *Hermann den Cherusker* angeknüpft, von dem die Initiative einer ersten Erweckung der Germanen ausgegangen sei. Für Moeller und die Mitstreiter einer »konservativen Revolution« lag die aktuelle Bedrohungslage nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg nun so: Ein neuer »Führer« müsse die Kneblungen des Versailler Vertrags »austilgen« und gleichzeitig

»... Banner der Unrast von Gedanken, die bei Tage und in der Nacht um das Schicksal kreisen, das eine verschworene Welt unserem entwaffneten Land zugedacht hat – Banner des Widerstands von Männern, die nicht in Ergebung ein Vernichtungswerk hinnehmen wollen, das mit der Zerreißung des Landes beginnt und mit der Austilgung unseres Volkstums enden soll – Banner des Aufbruchs von Deutschen, die entschlossen sind, [...] die Nation zu retten und das Reich zu bewahren.« (MOELLER 1923, 177)

die politischen Parteien der Weimarer Republik »zertrümmern«. Diese Parteien würden nämlich nichts anderes unternehmen, als den »einheitlichen Volkswillen in [kleinkarierte Eigen-]Interessen zu fragmentieren«. (MOELLER 1923, EBD., 80)

Unter dem Eindruck der »verachtenswerten« Vorgänge im Weimarer Parlamentarismus wuchs unter den Konservativen der Eindruck der »Minderwertigkeit des demokratischen Gedankens«. (DERS., EBD., 63) Zwischen 1918 und 1932 transformierte sich so der liberale Kon-

»Der Mann, der Typ des Mannes, den wir hier meinen, macht sich über diese Dinge keine Gedanken. In Befehl und Gehorsam löst sich ihm das Dasein in zweifache Grundtatsachen auf. Wenn er nur erst Macht über das Dasein erungen hat, harte, gefestigte, stabilisierte Macht, die keinen Gegner mehr aufkommen lässt, dann werden sich auf dieser Grundlage [...] die Lebensbedingungen der Nation von selber erfüllen lassen.«

(MOELLER 1923 nach WEIß 2012, 76)

Abb. unten: Wehrmachtseinheit vor dem *Hermanns-Denkmal*, 1939



servatismus des neunzehnten Jahrhunderts in einen radikaleren, antiliberalen und anti-egalitären Rechtskonservatismus. Dieser wollte die politischen Verhältnisse in Deutschland revolutionieren: Dabei sollte es um nicht weniger als um »die geistige Wiedergeburt unseres Volkes« gehen. (DERS., 1923, 7)

Neue, junge geistige Eliten sollten nun – nach dem ersten Reich, dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, und nach dem Ende des zweiten Reichs, dem Wilhelminischen Kaiserreich – ein tausendjähriges Großdeutsches Reich errichten, »in dem das deutsche Volk erst seine Bestimmung auf der Erde erfüllen werde«. (EBD., 2) Moeller van den Bruck blieb dabei zeitlebens ein geistiger Vorkämpfer, der sich allerdings 1925 nach einem Nervenzusammenbruch das Leben nahm. Der Unterschied zwischen ihm und Adolf Hitler bestand einfach darin, dass Moeller ein Denker war, der nicht zur Tat schritt. Hitler dagegen zögerte nicht und schuf ab 1933 Fakten.

Die Nationalsozialisten schrieben die politische Theorie Moellers um und reicherten sie weiter mit Rassismus und Expansionismus an. 1930 war die »Volksausgabe« von *Mein Kampf* erschienen. Adolf Hitler hatte sein großwahn sinniges ideologisches Programm bekanntlich 1924 in der Festungshaftanstalt Landsberg am Lech verfasst. Darin ist die mythische Mission vorformuliert, zu der die Arier als »höchste Rasse« und als »Herrenvolk« nun »berufen« seien.

»Für was wir zu kämpfen haben, ist die Sicherung des Bestehens und der Vermehrung unserer Rasse und unseres Volkes, die Ernährung seiner Kinder und Reinhaltung des Blutes, die Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes, auf dass unser Volk zur Erfüllung der auch ihm vom Schöpfer des Universums zugewiesenen Mission heranzureifen vermag.« (HITLER 1924, 422, 234)

Die Arier seien die reinblütigen Nachfahren der alten Germanen. Diese kampferprobten Ahnen gelten Hitler überdies als die edlen »Hellenen« des Nordens. (EBD., 433) Und nur »der Arier als wahrhafter Kulturbe-gründer dieser Erde« hat die Bestimmung zur Herrschaft über die Welt. (EBD., 320) Einmal noch tauchen hier auch die Römer wieder auf. Die Varuse, die römischen Invasoren vor und nach Christus, trü- gen im Übrigen die Mitschuld an der Einwanderung der ersten Juden in die eroberten Germanengebiete, so heißt es in Hitlers kruder Geschichtsschreibung. (EBD., 338)



Der Verfasser widmete *Mein Kampf* den jungen Gefolgsmännern, die am neunten November 1923 im Zuge des Putschversuchs der NSDAP in München im Barrikadenkampf »im treuen Glauben an die Wiederauferstehung ihres Volkes« gefallen waren. (EBD., Widmung) In dieser Wiederauferstehungsmetapher klingt Moeller van den Brucks Rede von der »Wiedergeburt unseres Volkes« nach. So sei nun »ein Feuer [...] entzündet, aus dessen Glut dereinst das Schwert kommen muss, das dem germanischen Siegfried die Freiheit, der deutschen Nation das Leben wiedergewinnen« solle. (EBD., 406) Der Drachentöter *Siegfried* und *Hermann der Cherusker*, das waren die heroischen Vorbilder des »neuen Führers«, der sich in Adolf Hitler abzuzeichnen begann. Die ruhmreiche Abwehrschlacht im Teutoburger Wald wurde zum mythischen Grund, der den Vernichtungskrieg des Großdeutschen Reichs gegen den Bolschewismus und die Eroberung von »neuem Lebensraum im Osten« legitimieren und befeuern half. Auch die Angriffskriege der Wehr-



Historische Postkarte mit folgender Textzeile darunter: »Wo einst der Führer der Germanen deutsches Land vom Feind befreit, wehen Hitlers Siegesfahnen machtvoll in die neue Zeit.« (spiegelverkehrt, js)

macht und der SS, die bald folgen sollten, erscheinen damit so, als wären sie noch getragen von der Urangst der Deutschen, eines Tages doch noch zum »Sklavenvolk« werden zu müssen. In dieser perfiden Logik hätte man nur

»den Mut [zu] finden, unser Volk und seine Kraft zu sammeln zum Vormarsch auf jener Straße, die aus der heutigen Beengtheit des Lebensraumes dieses Volk hinausführt zu neuem Grund und Boden und damit auch für immer von der Gefahr befreit, auf dieser Erde zu vergehen oder als Sklavenvolk die Dienste anderer besorgen zu müssen«. (EBD., 732)

Im Namen des missbrauchten Mythos – oder: »Zwei Schritt vom Grab, hart zwischen Nichts und Nichts«

In diesem Kontext einer eventuell verlustreichen aggressiven Expansion wird auch Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* überall wieder aktuell. Der schicksalhaft-notwendige ehrenvolle Opfertod ist nun vollends aus seinem republikanisch-revolutionären Ursprungsbezug gelöst und nationalsozialistisch umgedeutet. Exemplarisch aufgeführt wird dies zum Beispiel in dem NS-Propaganda-Kriegsfilm über den Luftkampf zweier Staffeln von Sturzkampfbombern während des Westfeldzugs. Unter der Regie des Nazi-Filmemachers Karl Ritter rezitieren in einer Szene zwei vorgesetzte Luftwaffenoffiziere, verzückt und heimelig im Ledersessel sitzend, Hölderlins Ehrengedicht. Kurz zuvor hatten sie Nachricht erhalten von der wahrscheinlich tödlichen Verletzung eines ihrer jungen Kampfpiloten.



Rezitierende Luftwaffenoffiziere.
Filmstills: *Stukas*, Regie und Drehbuch Karl Ritter, 1941

»[...] Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! Nicht Einer zu viel gefallen.«
(HÖLDERLIN 1799)

Die Heldentoten waren schon eingepreist. Wer sich freiwillig oder unfreiwillig in diesen deutschen Mythos verstrickte, dessen Schicksal war schon vorherbestimmt. In Hitlers *Drittem Reich* verbanden sich Mythos und Geschichte verhängnisvoll miteinander. Der historische Verlauf der Ereignisse musste als Erfüllungsgeschichte des Mythos interpretiert werden.

Was mit *Hermann dem Cherusker* begonnen hatte, würde sich unter Hitler im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs endgültig vollenden. Das Diktat des Mythos machte jede bewusste Entscheidung oder moralische Abwägung des Einzelnen sinnlos und überflüssig. Die germanisch-deutschen Männer und Frauen waren »einberufen«, das Telos der Geschichte zu erfüllen. Denn der Mythos ist – wie schon gesagt – immer »dunkel und eindeutig« zugleich.

Aus der Imagination einer naturverbundenen, freiheitlichen *Hermann-Gemeinschaft* der edlen Germanen wurde so der Horrortrip eines Größenwahnsinnigen Führerkults. Aber auf Anselm Kiefers *Varus*-Bild ist »Adolf Hitler« gar nicht zu finden. Und überhaupt: In welchem Namen schrieb und malte Kiefer die deutschen Eigennamen auf das Bildfeld? In wessen Sinne wurden sie genau so angesammelt und angeordnet, so kartographiert wie sie nun dort zu finden sind?

Die Antwort lautet: Im Namen des missbrauchten und verzerrten *Hermann-Mythos*. Im Namen einer angeeigneten, deformierten und konstruierten Traditions- und Wirkungsgeschichte. In Namen desjenigen, der hier nicht erscheint, der aber am Ende auch nicht fehlt. Im Namen des »Führers«! Der Zusammenhang der Namen, der »Stammbaum«, macht nur dann Sinn, wenn er in der Logik einer Stilisierung, Überformung, Transformation und Scheinkontinuität, Verklärung und Umdeutung des *Hermann-Mythos* gelesen wird – aus der Sicht derjenigen also, die aus dem funktionalisierten Narrativ eine Selbstlegitimation für ihre Unrechtstaten herzuleiten trachteten. Fast noch wären diese Namen aus der Sicht der grausamen Sieger geschrieben worden. »Adolf Hitler« ist auf dem *Varus*-Gemälde abwesend, weil er und der »totale Krieg« im Signifikanten »Hermann« schon mitanwesend ist.

In der politischen Wirklichkeit nach der »Macht-ergreifung« verlor der legendäre Cheruskerfürst für die Nationalsozialisten ein wenig seinen zentralen Einfluss als Selbstbild der neuen Arier. Hitler hatte begonnen, die mythische *Hermann*-Figur nach und nach vollständig durch sich selbst zu ersetzen. (KEMP 2016, 120) Hatte der »wahre Führer« erst einmal sein Volk zum Kampf »erweckt«, war selbst die eigene fiktive Vorgeschichte nur noch eine Fußnote wert.

Vgl. auch: *Das Schicksalsbuch des deutschen Volkes. Von Hermann dem Cherusker bis Adolf Hitler*, Berlin.

(Hans Henning Freiherr VON GROTE, 1933)

unten: Adolf Hitler vor dem *Hermanns-Denkmal* (am linken Bildrand); NSDAP-Wahlplakat zur Landtagswahl Lippe, Fotocol- lage ohne Text, 1933

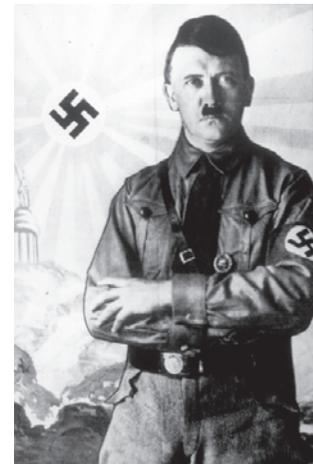
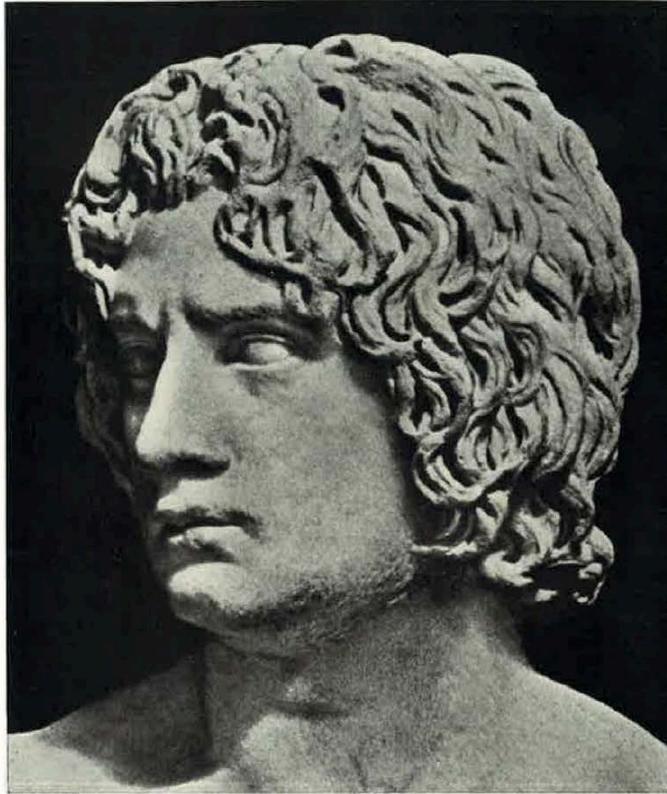


Abb. Doppelseite: Hermann der Cherusker / A. Hitler. In: GANZER 1935; *Das Deutsche Führergesicht. 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden*. Hier in der Gegenüberstellung das erste und das letzte Portrait. Seiten 11 und 234.



Germane

Hermann der Cherusker

17 v. Chr. - 21 n. Chr.

Am Anfang der deutschen Geschichte steht eine Führergestalt, deren Auflehnung gegen eine unterdrückende fremde Gewalt sich mit einem echt germanischen Kampf um die Macht verbindet. Als sich Hermann der Cheruskerfürst gegen die römischen Legionen erhob und sie in einem blutigen Aufstand vernichtete, hat er nicht nur die deutschen Stämme von einem unerträglichen Joch befreit. Wahrhaft weltgeschichtlich ist seine Tat deshalb geworden, weil er Deutschland vor der Romanisierung bewahrte, die bereits das ebenedem gallische Frankreich vollständig den Einflüssen römischer Sprache, Sitte und Kultur unterstellt hatte. Hermann hat das Herz des Erdteils für das germanische Blut gerettet. Es leuchtet tief in das Wesen der schicksalwendenden deutschen Kämpfe hinein, daß diese Leistung aus einem stürmischen Aufstand, einer wahrhaft revolutionären Erhebung unter einem revolutionären jungen Führer herausgewachsen ist.

Germane (Hermann d. Cherusker?). Kapitolisches Museum, Rom

II



Der Führer

Aus den flandrischen Gräben stieg ein unbekannter Soldat, und als er hineinging unter sein Volk, brachte er tiefer als andere das Erlebnis des Raumes mit, in dem es nur den unverwischten Gegensatz zwischen Leben und Tod gab. Das stärkste Erbe des Krieges war in ihm lebendig: die Erkenntnis, daß ein härteres Leben nottue, wenn Deutschland aus dem Elend aufsteigen sollte. Die Nutznießer des neuen Zustands lockerten mit Versprechung, Erfüllung, Nachgiebigkeit alle Gerüste des Staats und alle harten Panzer des Willens. Da klang die Stimme des Soldaten aus den flandrischen Feldern fordernd über die Zeit und riß mit unentrinnbarer Bannung aus allen deutschen Herzen die härtesten Kräfte. Langsam formt sich da aus den Erwachenden wieder ein Volk, das Geschichte zu tragen und Zukunft zu bauen stark genug ist. Ein einziger Wille hat die Verwandlung bewirkt, eine einzige Faust hat dieses täumelnde Volk von einem Abgrund zurückgerissen, aus dem es keinen Wieder-aufflieg gegeben hätte. Nun lodert der Führerwille Deutschland voran. Wieder stößt eine Fackel ihr Licht auf die Wege, die in das Glück und den Kampf und die Siege der Zukunft führen.

234

Bronzebüste von Prof. S. Liebermann



Marmornes Privatportrait, 2. Jh. n.Chr.; es wurde im 19. Jh. irrtümlich für ein *Arminius/Hermann*-Bildnis gehalten. (BERKE 2009, 318)

Aber vielleicht kommt uns die vielbeschworene *Hermann*-Gestalt am Ende des Weges tatsächlich doch noch entgegen. Dort hinten, wo sich der Pfad im Schnee noch einmal verzweigt und zwischen den Stämmen noch einmal schmaler zu werden scheint. Dort, wo man nicht mehr sicher sein kann, ob der ganze Waldweg nicht doch eine Sackgasse ist. Dort hinten, wo sich die angehäuften Farbmaterie dem Eindruck einer eindeutig perspektivisch verlaufenden Schneise im Forst entgegenstellt. Dort, wo sich der ganze »Weg« eher als ein weiß-gräulicher Farbhauften selbstbedeutsam zu einer geschwungenen Pyramidenform aufwellt, eher als dass sich ein Pfad in die Raamtiefe verflüchtigt. Also an dieser merkwürdig inkohärenten Stelle im Zentrum des Bildes: Vielleicht kommt

uns dort am Ende der vielbeschworene *Hermann* tatsächlich noch einmal entgegen. Als Geist in einem aufsteigenden Strudel, als Gespenst, als Zombie, als ein schemenhaft sich aufrichtender Oberkörper, der aus dem Wirbel des Farbgrunds aufwächst. Mund und Nase sind angedeutet mit einem blutroten Dreieck, darunter weißlicher das Kinn und über den dunklen Augenhöhlen die wehenden langen Haare. Die Schultern heben sich hell gegen den Hintergrund der Stämme ab. Und fast sieht es so aus, als könne man links noch die Ansätze zu einem Arm erkennen, der in der verschwommenen Hand noch eine schwärzliche Waffe hält. Wer diese *Hermann*-Erscheinung einmal gesehen hat – so oder anders –, wird sie nie wieder aus den Augen verlieren oder aus dem Bild verdammern können.

Man kann übrigens die Verflüssigung der Verhältnisse und das Auftauchen von »Traumbildern« während der dreitägigen Schlacht im Germanenwald bei Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht* buchstäblich nachverfolgen. Dort spielen vor allem die Wetterverhält-

nisse eine nicht unbedeutende Rolle. Die permanenten Regenfälle, die während der sich hinziehenden fiktiven Kämpfe auf die norddeutsche Waldlandschaft niederprasseln – ja die atmosphärische Situation insgesamt – wird um achtzehnhundert zum Sinnbild einer irritierenden und ungewissen Situation. (BLUMENTRATH 2008) Bei Grabbe, wie auch sehr viel deutlicher schon bei Kleist, garantiert der Mythos gerade nicht mehr die Vorentschiedenheit der Schlacht. Stattdessen dominieren unlesbar gewordene (Vor-)Zeichen das Geschehen. Gut möglich, dass das *Varus*-Bild dies aufgenommen und in der flüchtigen Figurenerscheinung umgesetzt hat. Dort heißt es zu »Traumgebilden« und ähnlichen Wahrnehmungsirritationen in Grabbes Text etwa:

»MANIPELFÜHRER. Die Heerstraße gehalten!

EIN SOLDAT. Wer sieht sie unter dem Schneegewirr und Baumgeschling? [...]

MANIPELFÜHRER. – Geknirsch in den Bäumen?

DER VETERAN. Windbrüche. Ich kenne sie aus der Zeit des Drusus, als wir den Elbstrom überschreiten wollten, und jenseits durch die vor ihm niedersinkenden Fichtengehölze das Riesenweib erschien.

MANIPELFÜHRER. Posse.

DER VETERAN. Das soll mir lieb sein.

MANIPELFÜHRER. – Was wollte das Traumgebild?

DER VETERAN. Es winkte mit langen Leichenfingern zurück, Nebelstreifen und Frost kamen über unser Heer [...]

Zwei Axträger treten vor und hauen Bahn.

ERSTER. Lass deinen Ellbogen aus meiner Seite.

ZWEITER. Schau links um.

ERSTER. In die Nacht?

ZWEITER. Siehst du nicht neben dir den großen, struppigen Wolf?

ERSTER. Ha – Gespenst –

ZWEITER. Das Beil nach ihm! Er wirft es. Ein Cherusker geht vorüber und verschwindet im Gebüsch.

MANIPELFÜHRER. Was stört euch in der Arbeit? Was schritt da vorbei?

STIMME AUS DEM WALDE. Ein Wehrwolf und Wehrmann!

MANIPELFÜHRER bezwingt seinen Schauder. Haut weiter und bekümmert euch nur um euer Geschäft. [...]

HERMANN. Dicht und dichter drängen sie sich mit ihren toten Vögeln heran! Meine Leute, nur getrost, und schaut auf: da über euch steigen unsre lebendigen Adler empor, schütteln Regen und Unwetter von ihren Fittigen, uns zum Heil, dem nicht daran gewöhnten Feinde zum Verderb, und zucken von Nord nach Süd und von Süd nach Nord, wie die grimmig bewegten die Welt durchrollenden Augenwimpern des Wodan!

EGGIUS fast auf der Höhe. Sturm! [...]

HERMANN. Sollte mir das Wagstück gelingen? Noch haben wir sie nur zurückgeschlagen, nicht überwunden. – Wie der Sturm in den Ästen heult und die Wolken hin und her über den Wald jagen, wilde gespenstische Reiter mit wilden Gesichtern! – Ah, da auf einen Augenblick der Mond, aber wie trübbrot, und weg ist er wieder – Verlören wir, sie rotteten ganz Deutschland aus und machten es zur Kolonie. [...]

Es stürmt und regnet stark [...] Ein Windstoß macht die ganze Eiche knarren und zittern. Hermann erwacht.

HERMANN. Wo war ich? In meinen Jugendtagen? [...] Dank dir alte Eiche, du hast mich zur rechten Zeit geweckt, denn der Tag beginnt zu dämmern und im Römerlager rauscht schon als scharten sich Gewaffnete zum Ausrücken. Deine Blätter sollen von jetzt an Deutschlands Zeichen sein.

Das schlackerwetter [schneeregenwetter, js] [...]

VARUS. Der Weg vor uns wird steil. – Für sich. Was seh ich? Seine Höhe bedeckt sich mit Wolken feindlicher Krieger!

HERMANN. Sie kommen jetzt in unser rechtes Waldrevier und seine beschwerlichen und verworrenen Wege.» (GRABBE 1836, 167ff.)

Das überdeutliche Problem der Undeutlichkeit, des nur schwer Sichtbaren und der Nichtverifizierbarkeit dessen, was man sieht, begegnet indes auch in Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht*. Im achtzehnten Auftritt des fünften Akts – das Drama nähert sich schon seinem Ende – täuscht die aufgeputzte und nun rachsüchtige Thusnelda den eleganten Legaten von Rom, Ventidius. Sie lockt ihren möglichen Liebhaber in eine tödliche Falle. Am Ende der Szene wird der verhasste Römer von einer herbeigebrachten Bärin inmitten eines vergitterten »öden Eichenwalds« zerfleischt. Allerdings können die Beteiligten weder die wilde Bärin wirklich erkennen noch wird die Gewalttat selbst vor Augen geführt. Wie bei *Varus* handelt es sich hierbei um eine Tötungsszene, ohne dass in ihr das Gewaltszenario selber zur expliziten szenischen Darstellung gelangt. (SUTER 2008, 312)

»CHILDERICH tritt auf, eine Bärin an der Kette führend. Die Vorigen.

CHILDERICH. Heda! Seid Ihrs, Frau Gertud?

GERTRUD steht auf. Gott im Himmel! Da naht der Allzupünktliche sich schon!

CHILDERICH. Hier ist die Bärin!

GERTRUD. Wo?

CHILDERICH. Seht ihr sie nicht? [...]

VENTIDIUS mit Entsetzen. Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater! Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich? [...]

THUSNELDA durch das Gitter. Was gibts Ventidius? Was erschreckt dich so?

VENTIDIUS. Die zottelschwarze Bärin von Cheruska, Steht, mit gezückten Hatzten, neben mir!

GERTRUD in die Szene eilend.

Du Furie, grässlicher, als Worte sagen [...]«

(KLEIST 1808, 5. Akt, 16.-18. Auftritt)

Kurz zuvor, Varus hatte sich an der Spitze seines Heeres bereits im Nachtdunkel des Teutoburger Walds verlaufen, war dem Feldherrn eine »Alraune« begegnet. Eigentlich sind Alraunen nichts anderes als Nachtschattengewächse. Den markanten Pflanzen wurden Hexen-, Zauber- und Heilkraft angesonnen. Aufgrund ihrer sonderbaren anthropomorphen Wurzelbildung spricht die nordisch-germanische Mythologie bei diesen menschenähnlichen Wurzel-Wesen auch von »Erdweibchen« und Pflanzengeistern. Bei Kleist entwickelt sich aus dem Zusammentreffen von Varus und der Alraune, in der der Römer ein »Mütterchen« zu erkennen glaubte, ein fast prophetischer Dialog. Danach verschwindet das rätselhafte Geschöpf wieder im Nichts und es zeigt sich ein weiteres Mal das Problem der Identifikation von Erscheinungen.

»Eine Alraune tritt auf, mit Krücke und Laterne, die Vorigen.

VARUS. Auf diesem Weg, den ich im Irrtum griff,

Stammütterchen Cheruskas, sag mir an

Wo komm ich her? Wo bin ich?, Wohin wandre' ich?

ALRAUNE. Varus, o Feldherr Roms. Das sind drei Fragen!

Auf mehr nicht kann mein Mund dir Rede stehen!

VARUS. [...] Wo komm ich her?

ALRAUNE. Aus Nichts, Quintilius Varus!

VARUS. [...] Wo geh ich hin?

ALRAUNE. Ins Nichts, Quintilius Varus!

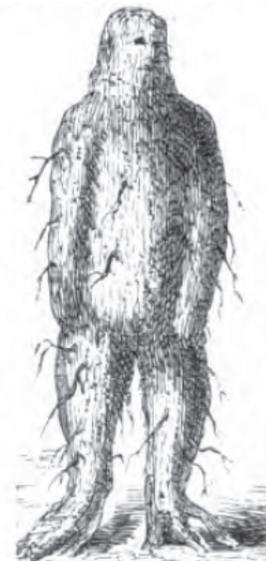
VARUS. [...] In welcher Gegend hier befind ich mich?

ALRAUNE. Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus,

Hart zwischen Nichts und Nichts! Gehab dich wohl!

Das sind genau der Fragen drei;

Der Fragen mehr, auf dieser Heide,



Alraunen-Zeichnung,
1882

Gibt die cheruskische Alraune nicht! Sie verschwindet.

Die Vorigen ohne die Alraune.

VARUS. Sieh da!

ERSTER FELDHERR. Bei Jupiter, dem Gott der Welt!

ZWEITER FELDHERR. Was war das?

VARUS. Wo?

ZWEITER FELDHERR. Hier, wo der Pfad sich kreuzt!

VARUS. Saht ihr es auch, das sinnverrückte Weib?

ERSTER FELDHERR. Das Weib?

ZWEITER FELDHERR. Ob wir's gesehn?

VARUS. Nicht? – Was wars sonst?

Der Schein des Monds, der durch die Stämme fällt?

ERSTER FELDHERR. Beim Orkus! Eine Hexe! Halt' sie fest!

Da schimmert die Laterne noch!

VARUS niedergeschlagen. Lasst, Lasst!« (EBD., 5. Akt, 4./5. Auftritt)



Anselm Kiefer wird die *Hermannsschlachten* von Grabbe und Kleist gründlich studiert haben. Dass sich dabei in der morastigen Waldlandschaft die Gestalten aufzulösen beginnen und oft nur Andeutungen auftauchen, wird auch ihm aufgefallen sein. Vieles bleibt in dieser Logik der Nichtrepräsentation und einer verunsicherten, antimimetischen und doppeldeutigen Phänomenologie. Im *Varus*-Bild hat sich diese Erfahrung niedergeschlagen.

Erkennen als (Wald-)Weg

Jetzt ist es aber so: Alles, was sich in dem Gemälde finden lässt, ist zwar im Weltbild derer geschrieben und aufgezeichnet, die die Namen missbraucht und den Mythos im hinterlistigen Interesse gebeugt haben. Aber das heißt nicht, dass das Bild *Varus* diese Genealogie zugleich auch teilt und unterstützt. Vielmehr legt es die Deformation des Mythos, seine Funktionalisierung und Anpassung, anhand der Namen einfach nur nahe. Es präsentiert lediglich die verwischten Spuren der Akteure, die in die Umdeutungen und Verschiebungen verwickelt gewesen sind. Das Ölbild bestätigt aber nichts. Eine Affirmation bleibt ebenso aus wie offensichtlich die Kritik. Einerseits holt das Werk die instrumentalisierten, umgedeuteten und radikalisierten Beziehungen, die Verbindungen und die semanti-

schen Verweisungen aus der »Dunkelheit« und aus dem Dickicht des deutschen Waldes, aus den Verwurzelungen und Verästelungen der Narration an die Oberfläche. Der Weg des Mythos wird durchquerbar und überschaubarer. Er zeigt sich. Man steht so nicht mehr ganz unter der »höheren« Wirkung der Erzählung. Aber andererseits zitiert Kiefer die Namen und Vorgänge nur. An sich bleibt alles eher anti-narrativ. Einzig die Pinselzüge, die Spuren einer Geste, die zugleich zu Zweigen und Ästen werden können – einzig die dünnen weißen Linien, die wie Tentakeln aus dem Farbmatsch herausgeschleudert werden – einzig sie stellen Verbindungen zwischen den Orten auf der Bildfläche her. Zuerst scheinen die Fäden noch eher durchzuhängen, aber dann schwingen sie sich steiler werdend nach oben auf.

Es ist dabei zu bedenken, dass es »zwei Erzeugungsverfahren«, zwei Akte gibt, wie eine Linie gezogen werden kann: als »Verbindungslineie« oder als »Bewegungslineie«.

»Entweder werden zwei Punkte auf einer Fläche durch einen Strich verbunden; oder von einem Punkt ausgehend wird mit dem Zeichen-/Schreibinstrument in einer flüssigen Bewegung ein Strich produziert. Im ersten Fall wird eine Verbindung gezogen, welche durch die Lage der Punkte vorgegeben ist, im zweiten Fall ist die Strichführung – außer im Anfangspunkt – ungebunden.« (KRÄMER 2016, 102)

Als »freie Linie« ist sie »das Resultat einer bahnenden Tätigkeit«. Dem dargestellten Waldweg entspricht so Paul Klees Rede vom »Spaziergang«, den eine ungebundene Linie auf einer Oberfläche unternimmt. Die Beweglichkeit dieser Linie« habe das »Potential zu Entwurf und Projektion« (EBD., 103ff.), sodass noch nicht gegebene Zusammenhänge auf diese Weise erst hervorgebracht werden können.

Insofern sind die Linien, die Verbindungsschnüre in *Varus* auch nicht vollkommen ungebunden. Als Spinnfäden oszillieren sie zwischen einem freien Wandern und einer sich wegbahnenden Zielsuche. »Die Linie ist im Räumlichen verkörperte Zeit«. (EBD.) Und zwar ist es die Zeit des Zugs der weißen Linien genauso wie nun auch die Zeitspanne und der Erkenntnisweg von Punkt zu Punkt, von Hermann zu Klopstock und so weiter: die Wegstrecke der unglücklichen Überlieferung. In ihrem zielsuchenden Zug transportieren die Fäden so ein graphisches Denken, eine Erkenntnis durch sich anbahnende Verbindungen und Formungen. Sie bilden sich zu »prozeduralen« Denkwegen aus. Ein Mapping vor dem Hintergrund der Repräsentation. Das



Bildphänomen *Varus* stellt kein Wissen dar, es ist vielmehr auch ein diagrammatischer »Apparat« aus Versatzstücken.

Es entstehen auf diese Weise aber auch Konstellationen und Anweisungen, Beziehungen und selbstevidente Nachbarschaften auf dem Areal des Bildes. So betrachtet steht das Wort »von« des Schriftzugs »von Schlieffen« direkt über »Klopstock«. Man könnte also genauso gut auch lesen: »von Klopstock«. In diesem Fall käme wiederum die dünne weiße Verbindungslinie nach unten in Betracht. Man müsste es also wörtlich so verstehen: »von Klopstock nach oder zu »Grabbe« – beziehungsweise an »Grabbe« vorbei nach unten sich verzweigend auf »Hermann, Tusnelda« zulaufend. Allerdings wird die Spur dabei deutlich erkennbar und absichtsvoll von einer pastosen braun-roten Übermalung nachträglich fast ausgetilgt. Sie muss daneben, leicht nach links versetzt, noch einmal ansetzen und verläuft sich dann ganz dicht hinter dem »e« von Grabbe erneut wieder im Farbgrund. Auf dieser rot-braunen Farbinsel ist auch der Name des Literaten platziert...

Bemerkenswert ist zu diesem Zusammenhang noch etwas Weiteres: Vergleicht man nämlich die Typographie, in der »Kleist« ausgeführt ist, mit den umliegenden Schriftzügen, bemerkt man: Das »K« und auch noch das kleine »l« sind eher in der Art von Druckbuchstaben angelegt, als in einer mehr oder weniger zusammenhängenden krakeligen Schreibschrift formuliert, wie etwa bei »Königin« und »Klopstock«. Insgesamt ist »Kleist« in dieser Gegenüberstellung moderner gehalten und typographisch sogar näher an »Varus« herangerückt. Und dies ist keine unbedeutende Anzeige!



Der Grund für die Unterscheidung des Schriftbilds könnte mit gutem Recht darin zu sehen sein, dass Heinrich von Kleists Drama ganz und gar nicht geeignet erscheint, den politischen *Hermann-Mythos* ohne Weiteres zu bestätigen oder zu perpetuieren. Zwar wollte der junge Autor zweifellos einen radikal antinapoleonischen Aufruf zum gnadenlosen Partisanenkampf vorlegen. Aber in zweifacher Weise beschädigte er den Mythos um den Überhelden damit sogar eher.

Betrachtet man zunächst einmal allein die Handlungsebene, fallen verschiedene unschöne Einzelheiten und Frakturen auf. In Kleists Version erscheint Hermann zum Beispiel einfach zu spät auf dem Schlachtfeld. Den Sieg konnte schon ein anderer Fürst für sich verbuchen.

»KOMAR. [ein suevischer Hauptmann, js.] *Und ehe Hermann noch den Punkt der Schlacht erreicht,
Die Schlacht der Freiheit völlig schon entschied.
Zerschellt ward nun das ganze Römerheer
Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen,
Und nur die Scheitern hülflos irren
Noch, auf dem Ozean des Siegs, umher!*
MARBOD. [Fürst der Sueven, js] *So traf mein tapfres Heer der Sueven
wirklich / Auf Varus früher ein, als die Cherusker?*
KOMAR. *Sie trafen früher ihn! Arminius selbst,
Er wird gestehn, dass du die Schlacht gewannst!«*
(KLEIST 1808, 5. Akt, 20. Auftritt)

Es gelingt Hermann in der Folge auch nicht, den schon verwundeten Varus eigenhändig zu töten. Vielmehr unterliegt er in einem kurzen Zweikampf um diese Gunst dem Fürsten der Cimbern. Dessen Name lautet »Fust«, wobei hier »Frust« nicht fern zu liegen scheint. Aber das Alles hat bei Kleist Kalkül. Es geht dabei darum, die eigentlichen Eigenschaften Hermanns durch die Exponierung anderer Defizite noch deutlicher hervortreten zu lassen. Daher handelt der komplette Text auch vornehmlich von der Vorgeschichte der Schlacht. Das ganze Drama sei nämlich »darauf angelegt, Hermann auf die Dimension einer ›meisterhaften Rede‹ zu beschränken«. In eben diesem Sinne war auch eine »extreme Identifizierung Hermanns mit einer doppelzüngigen, intriganten, frevlerischen, gruelhaften und höhnischen Rede bereits [...] in den *Annalen* des Tacitus« vorformuliert gewesen. (SCHÜTTPELZ 2003, 3ff.) Kleist schreckt also nicht davor zurück, die römischen Charakterisierungen eines hinterhältigen und listigen Verräters – »Verräterei! Verräterei!« [KLEIST] – in seiner fiktive Hermann-Figur aufgehen zu lassen. Und Kiefers typographischer Eingriff beim »Kl« von »Kleist« verdeutlicht also eigenlogisch, dass die Hauptfigur eben kein lupenreiner edler Germane sein kann, sondern genauso gut aus der römischen Perspektive entworfen ist. Die Belege für seine Hinterhältigkeit häufen sich. Etwa dann,

»Hermann heimlich. Hast du ein Häuflein wackrer Leute wohl,
Die man zu einer List gebrauchen könnte?
[...] Schick sie, in Römerkleidern hoch ver mummt, [...] Lass sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
die sie durchwandern, sängen, brennen, plündern.«
(KLEIST 1808, 3. Akt, 2. Auftritt)

wenn Hermann auch nicht davor Halt macht, als Römer verkleidete Cherusker marodierend auf die eigenen Landsleute zu hetzen, einzig um den zum Erfolg gebrauchten Römerhass zu schüren.

An anderer Stelle heißt es, die Figur Hermann und nicht der Autor oder das Drama erleihe »Lektionen« und es gehe um ein »Durchspielen«.
(HORN 2011, 73, 90)

»in Form einer literarischen Experimentalanordnung«
(KOSCHORKE 2011)

In der ägyptischen Mythologie tötet der neidische Seth übrigens seinen Bruder Osiris und zerstückelt ihn in vierzehn Teile, um fortan über das gesamte Reich herrschen zu können. Erst Isis, die heilt, schützt und belebt, fügt die Teile ihres geliebten Bruders wieder zusammen.

Aber neben den erzählten bösen Intrigen und Täuschungen verdient noch eine zweite eher dispositorische Auffälligkeit die ganze Aufmerksamkeit. Der Dichter stellt nämlich in seiner *Hermannsschlacht* präzise aus, wie eine »Ethnisierung des Geschehens« trickreich zu inszenieren ist. (SCHÜTTPELZ 2003, 6ff.) Gemeint ist damit, dass Kleist das Manipulationsmuster für eine ethnische Radikalisierung vor seinem Publikum regelrecht ausbreitet. Dabei ist das Sichtbarwerden dieser, dem Nationalstaat vorausgehenden, Mechanismen natürlich nicht im Interesse der politischen Demagogen – genauso wenig wie die Gemachtheit des Mythos je ans Licht kommen sollte.

Das Rezept zur Eskalation und Mobilisierung einer exzessiven ethnischen Gewalt – das ganz germanische Volk bäumt sich gegen das römische auf – ist relativ simpel: »1. das Gerücht, 2. die Tötung, 3. die Ethnisierung des Opfers bzw. der Leiche, 4. das Umschlagen von symbolisch erlittener in real ausgeübte Gewalt.« (EBD.) Kleist führt das Schema der »Ethnisierung des Geschehens« an der cheruskischen Jungfrau Namens Hally vor. Als erstes das Gerücht: Im vierten und fünften Auftritt des vierten Akts steht plötzlich das nicht zurückverfolgbare Gerücht im Raum, die junge Frau sei von den Römern geschändet worden. Dann die Tötung: Ohne weitere Wahrheitssuche tötet »Teuthold«, ihr Vater, daraufhin zur Ehrenrettung seine eigene Tochter. »Erst im dritten Schritt wird aus der familiären Tötung [...] ein nationales Opfer und eine Ethnisierung des geschehenen Greuels«. (EBD.) Denn nun übernimmt Hermann die Macht über den toten, jungen Körper, den er umgehend fetischisiert, vom Vater zerstückeln lässt und zur »nationalen Reliquie« erklärt. (SÜSELBECK 2012) Auf seine Anweisung werden deren einzelne Stücke an die germanischen Stämme gesandt.

»HERMANN zum Volke. Kommt ihr Cherusker, kommt ihr Wodankinder.
[angesichts des toten Kindes werden nun die Cherusker allesamt zu den gemeinsamen Kindern der Germanengottheit, js]
Kommt, sammelt euch um mich und hört mich an. [...] In fünfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Teil ihren Leib und schick mit fünfzehn Boten, [...] den fünfzehn Stämmen Germaniens zu. [...] Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaudend,
Empörung! rufen, und die See,

*Des Landes Rippen [Rippen, js] schlagend, Freiheit! brüllen.
VOLK. Empörung, Rache Freiheit.
TEUTHOLD. Auf! Greift an!» (KLEIST 1808, 4. Akt, 6. Auftritt)*

»Jedes einzelne Körperteil Hallys fungiert hier als blutiges Schriftstück, als Botschaft, die zum Aufstand« aufruft. (SÜSELBECK 2012) Das Bemerkenswerte ist nun eben, dass Kleist diese gezielte Ethnisierung des Konflikts nicht einfach nur geschehen lässt. Er führt das Prinzip regelrecht vor. Kleists Drama ist ein vor Augen gestelltes »Experiment«, eine auf den »Prüfstand« gehobene radikale Idee, die genauso gut auch »ins Rutschen« geraten kann. Dabei wird der Stoff in ein »Märchen« überführt. (FISCHER 1995, 318) Als eine ebensolche »Versuchs-anordnung« kann aber auch das *Varus*-Bild betrachtet werden.

»in der Kleists Poetik eigenen Radikalität« überschreitet das Drama »die Grenzen seiner vorgeschobenen Intention und hinterfragt implizit die Idee, die es in voller Konsequenz vorführt«. (FISCHER 1995, 319)

Die Reliquie und die Geiseln

Es ist darüber hinaus des Öfteren darauf hingewiesen worden, dass Kleist in dieser Szene »das *Buch der Richter* aus der Bibel zitiert, in dem »ein Levit sein geschändetes Weib in zwölf Stücke teilt und diese an die zwölf Stämme Israels verschickt, um zum gemeinsamen Kampf aufzurufen.« In der heiligen Schrift habe »diese Aktion der Verbürgung von Wahrheit« gedient. (GREINER 2000, 115f.) Oder anders formuliert: Hier verkörperte der abgeschlachtete Leib noch eine garantierte Wahrheit. Die fleischlichen Stücke eines sanktionierten Körpers konnten noch als »reine« und unverbrauchte Signifikanten gelten. Das »blutige Schriftstück« konnte keine unwahre Botschaft und Bedeutung enthalten, weil das realpräsen-te Fleisch referentiell mit der Botschaft verbunden geblieben war. Als physische Zeichenträger waren die Körperteile die inkorporierte Schändung selbst, die auf diese Weise den »Lesern« vorgelegt wurde. Sie müssten wahrhaftig und zuverlässig sein, weil sie die Tat noch an sich trugen.

In Kleists *Hermannsschlacht* geht es dagegen permanent um die Unzuverlässigkeit und Rhetorizität der Zeichen. Die Lüge ist die Nicht-Übereinstimmung von Zeichen und Wirklichkeit. Die Zeichen repräsentieren nicht das, was der Fall ist. Das Zeichenmaterial dient Hermann zum Betrug. Man kann den Signifikanten hier also nicht mehr über den Weg trauen. Man weiß einfach nicht mehr, ob die gemachten Aussagen stimmen oder nicht. Und es ist überhaupt nicht ausgeschlossen, dass die ganze Strategie, an deren Ende Hermanns fleischliche Botschaft steht, nicht ebenfalls auf einer infamen Lüge fußt. Der Text selbst gibt Hinweise darauf, dass die Jungfrau in Wahrheit von

»Die Sinnvervielfältigung des Zeichens ist damit noch nicht beendet.« (GREINER 2000, 116)

Hermanns »Häuflein in Römerkleidern« vergewaltigt wurde, um den dringend nötigen »Frevel« nur zu inszenieren. In diesem Fall hätte sogar die verkörperte Botschaft, die zerstückelte Hally, das tatsächliche Ereignis nicht korrekt bezeichnet. Sogar gerade in Blut getaucht, kann noch die Unwahrheit verschickt werden.

Hermann bedient sich zwei Mal dieser verkörperten Botschaften. Einmal benutzt er sie zur Täuschung und begeht mit der »Reliquie« sehr wahrscheinlich eine kalkulierte Lüge. Ein anderes Mal schickt er, im Vertrauen, seine lebendigen kleinen Söhne zum Beweis der Wahrheit seiner geheimen Botschaft an den Empfänger. Mit seinen beiden Kindern, die er als Geiseln dem Fürsten Marbot übersenden lässt, untermauert er die Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit der Zeichen, die im beigefügten Brief zu lesen sind.

»HERMANN. Die Knaben schick ich ihm zuvörderst und den Dolch, Damit dem Brief er Glauben schenke. Wenn irgend in dem Brief ein Arges ist enthalten, soll er den Dolch sofort ergreifen, und in der Knaben weiße Brüste drücken.« (KLEIST 1808, 2. Akt, 10. Auftritt.)

Nun ist es also so: Hermann, und mit ihm Kleist, wissen längst, dass den geschriebenen Lettern alleine nicht mehr zu trauen ist. Die Schrift verspricht nichts mehr. Aber der Herr der Täuschungsmanöver spielt auch noch mit den leiblichen Signifikanten, die vermeintlich noch treffend und authentisch sind. Er spielt so lange bis sich nichts mehr sicher sagen und wissen lässt. Eigentlich dienen »Reliquie« und Geisel als Siegel der Wahrheit. Aber Kleist führt vor, dass man auch sie noch je nach Bedarf – taktisch und nach Belieben – einsetzen kann. Im gleichen Zug verbindet sich mit ihnen ununterscheidbar Aufrichtigkeit und Trug. So werden sie prekär und folglich unlesbar.

In den Texten von Heinrich von Kleist ist die Unzuverlässigkeit und Unlesbarkeit der Zeichen implizit ein großes Thema. (DE MAN 1979b) In gewisser Weise könnte auch davon gesprochen werden, dass Kleists Hermann zu einem Doppelagenten der Schrift und des Skripturalen selbst geworden ist. Ihm kommt die Aufgabe zu, permanent referentielle Verwirrungen und Unsicherheiten zu stiften. Auf der Oberfläche der Handlungsebene sieht alles nach einem planvoll eingefädelteten Doppelspiel und Hinterhalt aus. In der Tiefenschicht der selbstreferentiellen Ebene des Textes entpuppen Hermanns rhetorische Manöver und Lügengebilde die Eigenschaft der Schrift selbst – nämlich die, letztendlich immer unzutreffend zu sein.

»[...] So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.« (DE MAN 1979b, 227)

Der Fall, die Falle und die Krise

Im Zusammenhang mit dem im Gemälde »verzeichneten« Namen Kleist ergeben sich aber nicht nur sprachgestützte Täuschungsmanöver und referentielle Verwirrungen. Es gibt auch »Fälle« von Krisen, die genauso gut Krisen der Schrift selbst sind. Wie sich zeigen wird, ist letztlich dann auch *Varus* eine Schriftfalle.



In Kleists *Hermannsschlacht* beginnt die Krise schon gleich zu Anfang, förmlich mit dem ersten Wort, mit dem das Drama beginnt. Nach der Regieanweisung mit dem Szenario – »Szene: Gegend im Wald, mit einer Jagdhütte« – lautet das erste Wort »Wolf«, gefolgt von der Handlungsanweisung an den Schauspieler, der den Wolf spielt, er möge sich – alles andere als triumphierend – schon bei seinem ersten Auftritt umgehend nahe bei den umstehenden Germanenfürsten zu Boden werfen:

»WOLF (indem er sich auf dem Boden wirft).«

»Wolf« ist der Name des Fürsten der Katten. Hingefallen setzt er mit seinem Anfangsmonolog ein:

»WOLF. Es ist umsonst, Thuskar, wir sind verloren!
Rom, dieser Riese, der, das Mittelmeer beschreitend,
Gleich dem Koloß von Rhodus, trotzig,
Den Fuß auf Ost und Westen setzt,
Des Parthers mutgen Nacken hier,
Und dort den tapfern Gallier niedertretend:
Er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.
Gueltar, der Nervier, und Fust, der Fürst der Cimbern,
Erlagen dem Augustus schon;
Holm auch, der Friese, wehrt sich nur noch sterbend;
Aristan hat, der Ubier,
Der ungroßmütigste von allen deutschen Fürsten,
In Varus' Arme treulos sich geworfen«. (KLEIST 1808, 1.
Akt. 1. Auftritt)

In diesem Fall geht es nicht wie im *Floß der Medusa* um die Krise des bürgerlichen Helden im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Es geht um eine Krise der Sprache und der Schrift, die den *Hermann-Mythos* in Kleists Version

»Eine andere Variante des Falls, den Einsturz und Zusammenbruch, beruft der Anfangsmonolog der *Hermannsschlacht*...«
»eine Person scheidet sich plötzlich, durch eine Handlung oder einen Zustand, von ihrer Umgebung ab und wird in ihr einsam.« Damit entsteht eine »Befremdung« der umstehenden »Germanenfürsten« – »die Gemeinschaft der Nichtverstehenden«, »aus ihr heben sich halb oder ganz Verstehende heraus« (M. Kommerell /OTT 2012, 93ff.)

»Die dramatischen Figuren Heinrich von Kleists betreten immer nur als Gestrauchelte oder längst Gefallene die Bühne.«
»Meister der selbstreflexiven Anfangsdichtung ist ohne Zweifel Kleist, der die Logik der Schrift in seinen Dramenanfängen voll ausschöpft.« (VOGEL 2015, 2012, 224)

heimsucht, sobald dieser beginnt, sich in Szene zu setzen. Der Monolog von »Wolf« ist schon problematisch genug, auch wenn es auf den ersten Blick noch nicht so wirkt. Das Verstörende, das den deutschen Mythos auf der Stelle beschädigt, besteht darin, dass der gefallene Fürst aus einer römisch-mediterranen Perspektive – und zudem »im klassisch -humanistischen Bildungskanon« – zu reden scheint. (BÖRNCHEN 2005, 275f.) So formuliert kein wahrer Germane, der aus den heimischen Wäldern stammt. Wolfs Sprache ist die eines bereits Kolonisierten, der sich schon ergeben hat, bevor es losgeht. Er spricht aus der geopolitischen Perspektive des römischen Imperiums. Das eingestürzte Weltwunder der Antike etwa, den *Koloss von Rhodos*, oder die Art und Weise, wie die Ausdehnung des Reiches zur Sprache kommt – kein Fürst der Katten hätte jemals so vortragen können. Und wieso sollte der Fürst eigentlich ausgerechnet »Wolf« heißen? Denn noch problematischer und widersprüchlicher als sein Monolog ist der Eigenname des Fürsten selbst. Denn auch hier ist es so, dass man »Wolf« sowohl germanisch wie römisch assoziieren kann. Im Namen »Wolf«, *Lupus*, steckt die *Lupa Capitolina*. (EBD.) Eine Wölfin, *Lupa*, war es bekanntlich, die die mythischen Gründer Roms gesäugt hatte. Oder war es doch nur eine »Hure«, ebenfalls *Lupa*, gewesen, die Frau



Oben: *Lupa Capitolina*, mit Romulus und Remus, Rom.

Unten: *Wodan-Denkmal*, Hannover.

des Hirten Faustulus nämlich, der die Zwillinge gerettet hatte? (KOSCHORKE 2004, 47) Das alles irritiert zunehmend. Und schließlich spricht Kleists »Wolf« nicht von sich selbst, wenn er »Wolf« sagt, sondern vom römischen Reich als einem Wolf:

»Da hast du recht! Es bricht der Wolf, o Deutschland, / In deine Hürde ein, und deine Hirten streiten.« (KLEIST 1808, 1. Akt, 1. Auftritt)

Und Wolf nennt dann nicht nur Varus einem »Wolf«: »diesen Varus, gleich dem Wolf der Wüste« (1. Akt, 3. Auftritt). Sondern zuletzt spricht der Fürst der Nervier den bereits schwer verwundeten Varus auch noch mit der Aufforderung an »Steh, Wolf...« (5. Akt, 22. Auftritt) – also in direkter Umkehrung zu der Regieanweisung, die er selbst erhalten hatte. Demnach sollte Wolf sich auf den Boden werfen.

In der nordischen Mythologie sind wiederum zwei ausgewachsene Wölfe, neben den Raben, die Begleiter an Odins/Wodans Seite. Der germanische Gottvater Wodan, den Hermann immer wieder anruft, wird von Varus dann aber auch wieder als »der Zeus der Deutschen« (3. Akt, 5. Auftritt) bezeichnet, so als ob es sich lediglich um eine bedeutungslose Namensverschiebung, wie von Zeus zu Jupiter, handeln würde.

Der Fall Wolf ist also auf alle Fälle uneindeutig und schon eine Falle, was die Konstruktion germanischer Identität angeht. Dem Eigennamen kann keine sichere nationale Identifikation zugeordnet werden. In sich widersprüchlich konnotiert er Verweise in zwei konkurrierende Mythologien. Darüber hinaus ist dieser unsouveräne Auftakt des Dramas offensichtlich als eine »Auftrittskrise« (VOGEL 2011, 131) gestaltet. Es ist so, als werfe sich Wolf in seiner Verfassung auch deshalb sofort nieder, weil er um die Belastungen und Störungen weiß, die alleine schon sein zwiespältiger Name mit sich bringt. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, dass Kleist seinen Wolf am Ende des Dramas folgenden doppeldeutigen letzten Satz aussprechen lässt: Wolf endet mit den Worten: »WOLF. Das sag ich auch.« (KLEIST 1808, 5. Akt, letzter Auftritt).

Genau dieser semantische Verkomplizierung im Sinne eines »Das sag ich auch« begegnet man nun ebenso in Kiefers *Varus*-Werk. Auch in dem Eigennamen des Heerführers, in »Varus«, steckt nämlich eine raffinierte Falle. Der Name des kaiserlichen Senators und Feldherrn, der sich so tödlich von Hermanns Intrige täuschen und in den Hinterhalt führen ließ, ist stark verzeichnet. Auf dem Bild ist er riesengroß zu lesen. Aber schauen wir noch einmal hin und lesen wir die Schrift noch einmal und verfolgen, wie das Pikturale in das Skripturale eingreift und das Geschriebene umschreibt. Steht dort wirklich noch »Varus« oder zugleich auch etwas anderes?

Unterhalb des vorderen von oben nach unten steil-schräg gezogenen ersten Strichs zum »V« schiebt sich eine etwas weniger stark konturierte schwarze Gerade von links nach rechts schräg auf die »V«-Form zu. Sieht man diese Konstellation zusammen, erkennt man nicht mehr ein »V«, sondern ganz deutlich ein kursiv gesetztes »N«. In der Folge entwickelt sich daraus ein bisher geheim gebliebener Hinweis. Der Begriff »V a r u s« liest und transformiert sich dann in »N a r u s«. Roland Barthes hätte an dieser Stelle der signifikanten Verunsicherung des Schriftbildes vielleicht von einem »Patzer« in Werk gesprochen. Oder vielleicht ist es auch eine Art »Freud'scher Versprecher«, der dem Ölbild hier unterläuft. Jedenfalls drückt sich hier etwas aus, das Teil des Bildes ist, in ihm so oder so vorkommt und einen Weg gefunden hat, zu erscheinen. Weil das »V« sich als ein unzuverlässiger Buchstabe entpuppt, reichert sich



in der Umwandlung von »Varus« in »Narus« die Semantik der Lettern an. Schlägt man »Narus« in einem lateinischen Wörterbuch nach, stößt man auf die Übersetzung:

»lat.: [G]narus: kundig, kenntnisreich, erfahren...« (PONS)

Sollte es also von Anfang an – ganz deutlich auf der Oberfläche des Bildes eingeschrieben und doch so gut versteckt – einen kryptischen, aber dann doch um so offensichtlicheren, Hinweis geben: Die Betrachter/Leser mögen dem Bild nicht, so wie noch Varus dem Hermann, in die Falle gehen. Varus selbst war mit seinen drei Legionen völlig unkundig im Teutoburger Wald unterwegs gewesen. Bei Kleist hatte er sogar die Orientierung verloren und sich in den Ortsnamen verlesen.

(KLEIST 1808,
5. Akt, 1. Auftritt)

»Was das, bei Jupiter! für eine Sprache ist!«, hatte einer seiner Generäle geflücht. Wer bei *Varus* aber richtig hinschaut und genau liest und entziffert, der wird kundiger und kenntnisreicher – er wird zum »Narus«. Und vielleicht geht man dann dem überwältigenden Mythos nicht noch einmal in die Falle. *Varus* sagt auch »Narus«. Aber *Varus* war das Gegenteil von *Narus*. Kiefer korrigierte mit einem schwarzen Pinselstreich das »V« zu einem »N« und machte damit aus einem gutgläubigen und unvorsichtigen Verlierer einen Wissenden. Man kann das Wort also auf zwei Weisen verstehen. Wer um die eigenphänomenologische Visualisierungskraft der Malerei weiß, wird in der ästhetischen Erfahrung immer »Narus« sehen und sich bestätigt wissen. Wer nur liest, liest immer »Varus«. »Varus« und »Wolf« verweisen je auf ihre Weise auf Überdeterminationen der Schrift. Zur Sichtbarmachung der Problematik um den Begriff »Wolf« hatte Kleist seinen »Wolf« zudem ungelent auf die Bühne stürzen lassen. Die Zuschauer sollten sofort erfahren, dass etwas nicht stimmt mit diesem »Wolf«. Und durch die unschöne und devote Verlierer-Attitüde auf dem Bühnenboden wurde auch die Identifikation mit den Germanenfürsten erst einmal gründlich vermässelt.



Gleichzeitig war dies die Antipode zu Hermanns bevorstehendem glorreicheren ersten Auftritt. Er wird nicht nur von einem Cherusker angekündigt, sondern beginnt auch mit der ausdrücklichen Aufforderung hinzusehen! »HERMANN. Hier, seht, ihr Freunde!« (KLEIST 1808, 2. Akt, 1. Auftritt)

Oberhalb des »Narus«-Schriftzugs gibt es einen auffälligen »Hingucker«. Es handelt sich um den farblich ungewöhnlichsten Ort im ganzen Bild. Er wird beherrscht von einem hervorgehobenen und unerwarteten Fleck, der wie ein lokaler »Himmel« über dem »Nar« von »Narus«

wirkt. An dieser Stelle vermischt sich ein pastos aufgetragenes Lichtblau in einer großartigen »flocheta« mit dem noch nassen Grau-Weiß des Grundes. Das Resultat ist ein gräulich- und lila-blau ausgefranstes Bildareal. Während das Dach der Äste und Zweige in der oberen Bildhälfte in Untersicht gegeben ist, sieht man auf den Waldweg unten in der Aufsicht. Dieser Umstand hatte schon begünstigt, dass das ganze Dreieck des morastigen Schneematsches genauso gut auch als flächige, zu den Rändern hin ausfließende, Farbpyramide gesehen werden konnte. Mit der Blau-Lila-Textur auf der Leinwandoberfläche bildet sich nun regelrecht eine Anomalie aus, die sich auch noch über die herunterlaufende *caput mortuum*-rote Farbader ausbreitet. An dieser Stelle präsentiert sich das Farbmaterial mit einer besonderen partiellen Intensität. Man könnte nun bemerken, dass dies überall im Bild immer schon der Fall ist. Aber dennoch betont sich dieser etwa dreißig Zentimeter große Ort im unteren linken Bildfeld vor allen anderen Auffälligkeiten, die das Materielle betreffen.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit »Nar« tritt hier die Malerei selbst am stärksten in den Vordergrund. Unweigerlich gelangt man zu der Frage, woher diese im illusionistischen Sinne völlig unangebrachte Blaufärbung stammen könnte. Sucht man dann das Feld des Bildes nach der reinsten Blau-Quelle ab, sticht als markanteste Stelle die linke obere Ecke ins Auge. Dort aber zeigt sich die Malerei von ihrer vollkommen unabgeschlossenen und unfertigen Seite. Zu sehen sind hier die Grundfarbtöne der Untermalung. Durch die offen gelassene Imprimitur und die sichtbar gebliebenen vorbereitenden unteren Farbschichten macht *Varus* an seinem oberen Rand auf seine grundlegenden Bedingungen aufmerksam. Wird nun wieder dieser Befund vorläufig mit dem Auftauchen der bläulich-fleckigen Stelle über »Narus« in Beziehung gesetzt, ergibt sich folgendes Konstellation: Die illusionistisch unstimmgige Blau-Wolke »krönt« die Silbe »Nar« und schmiegt sich sogar um die rechte Spitze der *N*-Form. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit noch deutlicher auf »Narus« – »[G]narus: kundig, kenntnisreich, erfahren« – gelenkt. Gleichzeitig taucht das Lichtblau an der Stelle im Werk in Reinform auf, an der sich auch die grundlegende Farbarchitektur des Bildes zu erkennen gibt. Es liegt der



Schluss nahe, dass nicht nur die Inszeniertheit des Mythos erkannt, sondern auch die Gemachtheit und Gemaltheit des Gemälde selbst eingesehen werden sollen.

**Anweisung zur Erschütterung:
»linke obere Ecke nicht ausmalen!«¹³**

Eventuell wäre dazu noch zu wissen, dass es ein Gemälde Sigmar Polkes gibt, das schon in den siebziger Jahren sehr berühmt geworden war. Es war 1969 entstanden und könnte gut und gerne ein Zitat der konstruktivistischen oder abstrakt-suprematistischen Malerei sein, die kurz vor dem ersten Weltkrieg einzusetzen begonnen hatte. Denn Polkes Arbeit zeigt eine monochrom-weiß grundierte, inzwischen gebrochen-weiß gealterte, Leinwand, auf der sich lediglich an der oberen rechten Ecke ein dickes schwarzes Dreieck befindet, das weder gleichseitig noch gleichschenkelig ist.

Bis hierher würde Polkes Bild, wie gesagt, als kunstgeschichtliches Zitat oder Wiederaneignung durchgehen. Wäre da nicht parallel zum unteren Bildrand eine Textzeile. Stilistisch imitiert die ebenfalls in

schwarz ausgeführte Wortsequenz die Typografie einer in die Jahre gekommenen mechanischen Schreibmaschine. Diese wäre dadurch leicht zu identifizieren, dass offensichtlich der Mechanismus für die Anweisung, Großbuchstaben zu drucken eine technische Macke hatte. Er hob diese Großbuchstaben fälschlicher Weise auch noch etwas an, so dass das Schriftbild an diesen Stellen unkorrekt hochspringt. Gleiches galt für die Tasten für die Zeichensetzung.

Dieser so erzeugte Satz im Bild lautet nun: »Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« Polkes Werk enthält demnach, der Aussage des Bildtextes folgend, in sich selbst die Begründung seines So-Seins als gemalten Sprechakt in der Vergangenheitsform des Imperfekt – »befahlen«.



S. POLKE; *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969. 150 x 125,5 cm.

¹³ Eine Paraphrasierung von Sigmar Polkes Bildtitel: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969.

Dabei ist die Anweisungs-Sequenz linkisch, gewollt dilettantisch, so gesetzt, dass das Verb »malen« zusammen mit dem folgenden Ausrufezeichen »!« weder linksbündig noch ganz rechtsbündig auftritt. Stattdessen scheint sich das etwas abgerückte »malen!« in einer Vertikalabstimmung zum tatsächlich gemalten schwarzen Dreieck oben zu stellen. Die Imperativform »malen!« unten im Bild und das gemalte Schwarz oben unterhalten auf diese Weise eine direkte Beziehung.

Das Gemälde gibt nicht nur an, was zu tun war, sondern nennt auch die Instruktionen, die für das letztendliche Aussehen des Werkes die Verantwortung tragen sollen: »Höhere Wesen«. Lassen wir in diesem Zusammenhang einfach einmal alle außerbildlichen Polke-Anekdoten weg und konzentrieren wir uns auf das rein visuelle Phänomen. Dann ergibt sich folgende Lage. Dass die besagte »rechte obere Ecke« ein Dreieck geworden ist, war nicht expliziter Teil der Anweisung. Es lag vielmehr im Realisierungsspielraum von Polke. Nun ist dieses Dreieck aber eben weder gleichseitig noch gleichschenkelig ausgefallen. Dies zeugt wiederum davon, dass zwar mit einer gewissen Präzision aufgabengemäß ein Feld zum Schwarz-Malen in der oberen Bildecke ausgewählt worden ist. Aber dann doch ohne besondere Anstrengung und nicht so mathematisch klar vermessen, dass dabei eine eindeutige geometrische Form herausgekommen wäre. Einerseits folgte Polke also der Anweisung seiner »höheren Wesen« ganz strikt, indem er tat, was sie sagten. Andererseits aber auch mit einer gewissen Beliebigkeit und Unverbindlichkeit.

Darüber hinaus verewigte er diese Anweisung in einem gewissen Telegrammstil als Textband in einer aufgemalten Schreibmaschinen-Typografie. Die Anweisung selbst auf die weiße Bildoberfläche zu malen/tippen, war hingegen nicht Teil der Anweisung, sonst müsste dies ebenfalls im Bild zu lesen sein: »Diese Anweisung am unteren Bildrand wie ausgedruckt in schwarz aufmalen!«, hätte es dann heißen müssen. Scheinbar handelte es sich um eine Art »künstlerischer Freiheit«, der sich Polke hier bediente, um zu dokumentieren, dass er für seine Malerei nicht verantwortlich war. Dies gilt auch für die simulierten Störungen, die die fingierte Maschine aufweisen sollte.

Es ist übrigens müßig, danach fragen zu wollen, wer diese »höheren Wesen« waren, oder ob es sie gegeben hat oder noch gibt. Die »Signalquelle« bleibt im »Ungewissen« verortet. Ob es »Malerwahn [war] oder ein autobiographischer Fall der spiritistischen Malerei«? (SCHÜTTPELZ 2001, 188, 194) Oder, ob es gar die anonyme Einflüsterung des Kunstmarktes war? Oder, ob es nur ein distanzierendes »ironisches Inscriptum« (HENTSCHEL 1991, 311f.) darstellt; und so weiter, und so weiter.

Zum Begriff
»Erde« ver-
gleiche hier
ausführlich
Seite 290ff.

Dabei geht es hier eigentlich um etwas anderes. Es betrifft vielmehr die Frage, welchen Sinn es macht, einer Eingebung folgend den Grund des Bildes offen zu legen. Denn es darf nicht vergessen werden, was die »höheren Wesen« eigentlich mit ihrem Befehl erwirkt hatten. Mit dem Aufmalen von schwarzer Farbe wurde die Weiße überhaupt erst als Grundierung und Bildfeld sichtbar – als »Erde«, hätte Heidegger gesagt, wenn der Polkes Arbeit für Kunst gehalten hätte. Die »höheren Wesen« hätten demnach genauso gut auch befehlen können: »Den Bildgrund sichtbar machen!« Das schwarze Dreieck ist Figur auf Grund. Die Weiße ist die Grundlage.

Indem Polke anschließend auch noch den typographischen Schriftsatz auftrag, übererfüllte er sogar diese Anweisung. Die Buchstaben machen die gebrochen-weiße Fläche als »leere[s] Blatt« (EBD.), als Untergrund, erst sichtbar.

In einem anderen, aber hier dennoch erwähnenswerten und sogar bei aller Verschiedenheit durchaus vergleichbaren Fall, war Giotto im Jahre 1305 ebenfalls einer weitreichenden Eingebung gefolgt. Als er die Arenakapelle in Padua ausmalte, musste ihm die Idee zu einer höchst bemerkenswerten Bildlösung eingeflüstert worden sein. Eingeflüstert schon deshalb, weil der gottesfürchtige und hochbegabte Artist um die Zwiespältigkeit seiner Arbeit an den Fresken gewusst haben müsste. Einerseits hatte Giotto das über seine Zeit hinausreichende Talent, aus dem Mittelalter auszubrechen, indem er eine unglaublich überwältigende Bildwelt an den glatten Wänden der Kirche ent-



GIOTTO; *Jüngstes Gericht*,
Bildausschnitt der Stirn-
wand am Eingang, oben
rechts. Arenakapelle 1305

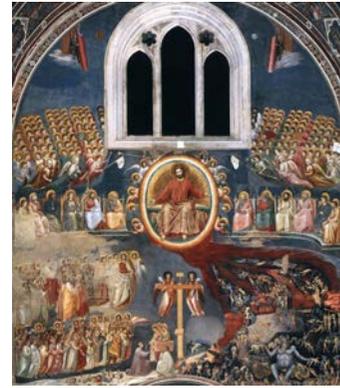
stehen lassen konnte. Er vermochte es als Erster eine abwesende Wirklichkeit heraufzubeschwören. Andererseits war alles nur fingiert, unwahrer Schein gegenüber dem Jenseitigen und gegenüber dem Undarstellbaren und Wundersamen, um das es eigentlich ging. »Gottes Wille geschehe!« Angesichts dessen sah sich Giotto dazu gezwungen, im entscheidenden Moment allen täuschenden Illusionismus buchstäblich auch wieder »einzukassieren«. Beim *Jüngsten Gericht* malte er zwei Engel auf Wolken in die oberen abgerundeten Ecken der Stirnwand. Diese rollen den Himmel, und damit pars pro toto die auf den Wänden entfaltete irdische Bildwelt, wieder ein – wie den Theatervorhang einer Scheinwelt. Sie erklären alles Nachgeahmte im Hier und Jetzt am Ende der Zeit, wenn das Weltgericht über die Seelen der Lebenden und Toten zu urteilen beginnt, für null und nichtig.

Der Kunsthistoriker Theodor Hetzer, ein früherer Schulkamerad und Freund Heideggers, hatte dazu am treffendsten bemerkt: Wer die Arenakapelle betrete, sei »sich bewusst, an

einer der wichtigsten Stätten des europäischen Geistes zu stehen.« Denn diese »Fresken seien ›die schönste Darstellung, die nach unserer Kenntnis jemals Künstlerhand dem Leben Jesu gegeben hat‹.« »In ihrem künstlerischen Wesen [...] treffen, ja faszinieren« sie »uns ganz stark«. (HETZER 1959, 3f.) Die Fresken sind es also, die hier faszinieren, nicht das, was dargestellt werden sollte. Das artistische *Wie* überflügelt das heilsverheißenden christliche *Was*.

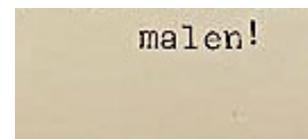
HETZER zitierte hier zudem Friedrich RINTELEN, 1923.

Und genau deswegen hatte Giotto wohl die entscheidende göttliche Eingebung. Beim *Jüngsten Gericht* – Giotto stand kurz vor dem endgültigen Abschluss der monumentalen Ausmalung der Kirche – am Tag der Abrechnung sah er sich gezwungen, letztendlich auf die Wertlosigkeit seiner eigenen Malerei hinzuweisen. Die Lösung erscheint wie eine hochgestellte ›Fußnote‹ in seinem Bildtext. Und sie ist nach wie vor genial. Giotto griff seine Malerei nicht tatsächlich an. Er blieb im Repräsentationsmodus als er andeutete, dass seine nachgeahmte Wirklichkeit – wie die irdische Welt im Ganzen – auf höheren Befehl hin, ganz wie ein Spielfeld, auch wieder eingerollt und für Ungültig erklärt werde. Die Widerlegung der Malerei geschah dort oben in den Ecken nach wie vor als dargestellte Negation. Es zeigt sich nicht die Grundierung der Wand, dafür aber eine geheimnisvolles Hinterlegt-Sein der Welt. Was auf diese Weise deutlich wird, ist, dass die prächtig hervorgebrachte Figurenwelt nichts anderes ist als Figur auf Grund.



GIOTTO; *Jüngstes Gericht*, Gesamtansicht.

Bei Giotto ging es hinsichtlich der Behandlung der Eckzonen demnach um malerische Selbstreflexion. Angesichts der Aufgabenstellung, den Ablauf göttlichen Willens auf Erden erzählen zu sollen, bedurfte es des ausdrücklichen Hinweises auf den Täuschungscharakter der Malerei. Polke hat auf seinem Werk keine schillernde Bildwelt hinterlassen. Er ließ lediglich den tragenden Grund des Werks, die Grundierung, zur Erscheinung kommen, indem ein schwarzes Dreieck und dazu eine dunkle Typographie einen Teil dieses Grundes überdecken. Da es überhaupt nur um diesen elementaren Akt des Aufmalens ging, war das *Was* – was genau gemalt werden sollte – eigentlich irrelevant, intentionslos. Es ging um die Initialisierung des Malaktes selbst. Die Anweisung lautete im Grunde genommen: »das Malen zu malen!«



In beiden Fällen waren also die oberen Bildecken besondere Schauplätze. Dort richtete sich die ganze Aufmerksamkeit auf den Bildträger, auf die Infragestellung der Malerei selbst. Bei Kiefer verhält es sich angesichts des *Hermann-Mythos* sehr ähnlich.

... dass Kleists Text »eine kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung enthält. Daher mit einer gewissen Notwendigkeit seine theaterhafte Form, die Betonung von Bühne und Szene«, »die Komplikationen des Tons und der Diktion«. (DE MAN 1979b, 215, 225)

Brentano sagt, Kleist »denkt« sich die Figuren »dämlich«, heißt das: sie sind bewusst so angelegt. Es ist eine Dämlichkeit, die unfreiwillig und ungewollt erscheint. Aber sie tut nur so.

Paul de Man nannte dies »non-consciousness« und »a consciousness of a non-consciousness«. Weder der Dichter noch die auftretenden Figuren dürfen sich darüber offensichtlich bewusst sein, dass sie verrückt und dämlich agieren. Es ist eine wie zufällig eintretende Dämlichkeit, die sich aber im Widerspruch dazu ihrer Strategie der Dämlichkeit vollkommen bewusst ist.

»discrepant awareness« nennt de Man so etwas und »a reflection on madness from the inside of madness itself«.

(DE MAN 1969, 216f. / vgl. hier S. 159 zu Kapitän Ahab)

In gewisser Weise handelt es sich in der Zone über »Narus«, wie auch im radikaleren Sinn am oberen Bildrand, um eine erhebliche »Erschütterung der Mimesis«. (DE MAN 1979b, 216) Und es ist keineswegs auszuschließen, dass dies alles nach wie vor mit Heinrich von Kleists eigener Ästhetik zu tun hat. Denn dessen poetische Texte untersuchen und stören ebenfalls immer schon »die Epistemologie des Erzählens«. Dabei geht es stets um folgende Spannung: Einerseits haben die Werke stets »Nachahmungen« zu sein, die »von einem Realitätsgrund abhängig sind, der außerhalb von ihnen liegt«. In Kleists und Kiefers Fall ist dies die sagenumwobene Schlacht im Teutoburger Wald. Andererseits aber enthalten Kleists Erzählungen immer auch schon »eine kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung«. Insbesondere seien es immer wieder die »stilistischen Mittel, durch die es [s]einer Erzählung gelingt, dem mimetischen Imperativ, unter dem sie steht, sowohl zu gehorchen als auch ihn zu subvertieren«. Der Name »Wolf« war so ein Beispiel. Diesen Prozess, in dem »die gewohnten Stützen der Verständlichkeit« »ironisiert« werden, hatte Paul de Man eben »Erschütterung der Mimesis« genannt. (EBD. 215f/ vgl. hier S. 130)

Bezeichnender Weise war dies auch schon dem ehemaligen Freund des Schriftstellers, Clemens Brentano, aufgefallen. Noch bevor das Stück *Die Hermannsschlacht* gedruckt war, hatte er im Februar 1816 in einem Brief an Achim von Arnim zu Kleists Manuskript bemerkt, dass das Drama bei aller todernsten Gewalttätigkeit und großen »Haltung« trotz allem auch auffällig »bizarr« geraten sei. Dieses absonderlich »Lustige« und »Kuriose« rühre daher, dass die Figuren komisch »taub« scheinen und in einigen Auftritten wirklich in irritierendem Maße »dämlich« agieren.

»Wir haben Kleists ›Hermann‹ dort gelesen. Bei vieler Bizarrheit finde ich es in Haltung groß und in der Bizarrität ungemein lustig. Was den Kleist besonders kurios macht, ist sein Rezept zum Dialog. Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich, so kommt dann durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus.« (BRENTANO 1816, nach HORSTMANN 2011, 59)

In der Folge behindert dies wiederum die Identifikation mit Hermann und drängt den Leser in eine passive Zuschauerrolle. Gerade insofern sei Kleists Stück seiner Zeit voraus und überaus »modern«. (EBD., 58ff.) Kiefer stellt das »Kl« von »Kleist« wie gesagt serifenlos und nicht in Schreibschrift dar. So ist auch dies im Detail schon angedeutet.

Aber wie lassen sich in Kleists *Hermannsschlacht* die verwirrenden Momente, die selbstironisierend und distanzierend wirken, überhaupt begründen? Wieso beschädigt Kleist den verherrlichenden Mythos? Für Paul de Man läuft es eben darauf hinaus, dass Kleists Erzählungen »die Legitimität ihrer beträchtlichen veranschaulichenden Kraft« problematisieren müssen (DE MAN 1979b, 217f.). Andernfalls würden seine Texte ihrer eigenen Faszination erliegen.

Die Erzählungen sind auf gewisse Weise so sehr überzeugend, dass aufgepasst werden muss, wer eigentlich für ihre »Richtigkeit« garantiert. Da die Texte selbst wissen, dass sie sowohl eine historische Referenz haben als auch in gleichem Maße bloße Fiktion sind, müssen sie stets auch ihre »beträchtliche veranschaulichende Kraft« in Frage stellen. Genau dies trifft auch auf die Historienmalerei Anselm Kiefers zu. An den irritierenden Stellen macht sie sich »kurios« und »bizarrr«, merkwürdig und seltsam. So büßt auch *Varus* durch »dämliche« Stellen an veranschaulichender Überzeugungskraft ein. Dem Bild schadet das nicht, aber der erzählte *Hermann-Mythos* verliert so etwas von seiner verführerischen Kraft.

Überhaupt hatte Clemens Brentano eine feine Antenne für Ungeheimheiten und Unstimmigkeiten. Im gleichen Jahr, 1808, in dem Kleist die *Hermannsschlacht* abgeschlossen hatte, vollendete auch Caspar David Friedrich seinen *Mönch am Meer*. Zwei Jahre später war das Gemälde dann in Berlin zu sehen und wurde daraufhin vom preußischen Königshaus angekauft. Brentano besuchte die Ausstellung und verfasste dazu einen imaginären Dialog, der weitgehend die Stelle einer konventionellen Bildrezension einnahm. Auch sein »Rezept zum Dialog« fällt dabei mehr als bizarr aus. Vordergründig geht es hier nämlich noch »dämlicher« zu als in Kleists Teutonendrama. Es treten verschiedenste Figuren auf, die umständlich versuchen, sich über »die Empfindung« des Gemäldes zu verständigen. In den fiktiven Dialogen übertragen sich die irritierenden Eigenarten des realen Ölbildes auf die imaginierten Reaktionen der Betrachtenden, die von Brentano erdacht wurden. Der Autor rechtfertigte sein fragmentarisches Schauspiel vor Friedrichs *Mönch am Meer* ausdrücklich. Zur Begründung gab er an, die erfundenen Dialoge seien »zu diesem Gemälde gehörig«, weil vor dem mittelgroßen Bild »eine Handlung vorgehen muss, indem [weil, js] es keine Ruhe gewährt« (BRENTANO

1810) So kommt zum Beispiel die folgende kurze und fast satirisch dämmlich wirkende Gesprächssequenz zustande:

»EINE DAME UND EIN HERR, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf, die Dame sah in ihr Verzeichniß und sprach. Numero zwei; Landschaft in Oel. Wie gefällt es ihnen?

HERR: Unendlich tief und erhaben.

D. Sie meinen die See, ja die muss erstaunlich tief seyn, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben. HR. Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrich bei diesem Bilde. D. Ist es schon so alt, dass er es auch gesehen? HR. Ach, Sie missverstehen mich. Ich rede von dem Maler Friedrich, Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe. (ab)



C.D. FRIEDRICH; *Mönch am Meer*, 110 x 171,5 cm, Öl auf Leinwand, 1808/10. Alte Nationalgalerie, Berlin.

ZWEI JÜNGERE DAMEN. 1. Hast du gehört, Louise, das ist Ossian. 2. Ach nein, du missverstehst ihn, es ist der Ocean. 1. Er sagte aber, er schlug die Harfe. 2. Ich sehe aber keine Harfe. Es ist doch recht graulich anzusehen. (ab)

ZWEI KUNSTVERSTÄNDIGE. 1. Ja wohl graulich, es ist alles ganz grau, wie der nur solche trockne Dinge malen will. 2. Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will. 1. Er wird es wohl so gut malen als er kann. (ab)« (BRENTANO 1810)

»KIND. Was ist denn das?
HERR. Das ist die See, mein Kind [...]«
(BRENTANO 1810)

Die ausgelöste Unruhe, die von dem Landschaftsbild auszugehen scheint, bewirkt eine Aneinanderreihung von Missverständnissen auf allen möglichen Ebenen. Sei es, dass die trockene Ölfarbe einerseits nicht nass genug aussieht, um für das Meerwasser eintreten zu können, andererseits aber dennoch die Tiefe der See ahnbar zu machen scheint. Sei es, dass eine Namensverwirrung um »Ossian« und »Friedrich« eintritt, da die Dame »Friedrich« auf den gleichnamigen Preußenkönig zurückbezieht und so weiter und so weiter.

Brentanos *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich* – worauf ein Kapuziner sind später berühmt geworden. Insbesondere die von Heinrich von Kleist für die *Berliner Abendblätter* redigierte und umgeschriebene Fassung des Brentano-Textes wurde

mehr als genug analysiert. In jedem Fall löste auch der *Mönch am Meer* offensichtlich schon damals eine »Erschütterung der Mimesis« aus. In deren Folge wurde eine fast komödienhafte Aufführung nötig, um überhaupt noch über die Wirkung des Werkes weiter verhandeln zu können. Worin aber bestand genau diese Erschütterung und wodurch wird sie auch heute noch ausgelöst? Der Amerikaner Brain O'Doherty hatte dies ohne Ausschweifungen in die romantische Kunstphilosophie und -ironie in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts kurz und knapp deutlich gemacht. »Der strengen Kompositionsweise [sei] hier ein Ende gesetzt«. Und »übrig geblieben [sei] eine mehrdeutige Oberfläche, die nur an einem Element noch, nämlich am Horizont, Halt hat.« Das Bild »oszillier[e]« so zwischen »unendlicher Tiefe und Flächigkeit und neig[e] dazu, als Muster gelesen zu werden«. (O'DOHERTY 1976, 15) Da dieses Oszillieren sich nicht stillstellen lässt, »gewährt« das Bild keine »Ruhe«. In der Berliner Ausstellung löste dies jene fiktiven missverständlichen Dialoge aus.

Brentano bemerkte also treffend, dass sowohl Kleists *Hermanns-schlacht* ebenso wie Caspar David Friedrichs Seestück mit dem ringen müssen, was sie jeweils darzustellen haben. Insoweit war er den Analysen Paul de Mans zur literarischen Selbstdekonstruktion schon sehr nahe.

Was nun Kleist selbst anging, so hatte dieser bekanntlich in seiner umgearbeiteten Version von Brentanos Bildbesprechung eingestanden, von dem »wunderbaren« [konnte zu dieser Zeit auch »wundersam« meinen, js] Gemälde gleichermaßen »verworren« gewesen zu sein. Vorher aber hatte er noch einen eher utopischen Vorschlag parat. Idealer Weise sollten der Sand des Ufers und das Wasser der See gar nicht länger male- risch fingiert werden, da dies nur zu dem eher unbefriedigenden Ergebnis der angesprochenen oszillierenden Bildwirkungen führe. Stattdessen wäre es eigentlich am besten, gleich realpräsenten, konkreten Sand und echtes Meerwasser zu verwenden. Nur auf diese Weise könne man als Maler »Füchse und Wölfe zum heulen bringen«. (KLEIST 1810) – Keine sehnsüchtige, aber immer mangelhaft bleibende, Naturnachahmung mehr, kein »Erkünsteln« (GOETHE) mehr und keine Augentäuschung mehr, sondern die Realpräsenz der Natur allein sollte es richten. Nur sie bewirkt ein authentisches Überzeugtsein von dem, was man sieht.

Das war von Kleist nicht einfach lapidar daher gesagt. Der Ratschlag war toderntst gemeint gewesen. In

»Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne Zweifel, zum Lobe dieser Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. – Doch meine eigenen Empfindungen, über dieses wunderbare Gemälde, sind zu verworren...« (KLEIST 1810)

Das Stück gewinnt »seine ästhetische Schlüssigkeit«, dadurch, dass es »eben jene Bedingung rigoroser Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt [gemeint ist, dass die Zeichen die Welt wahrheitsgetreu bezeichnen, js] an zentralen Umschlagspunkten der Handlung ausdrücklich zur Debatte stellt und so kenntlich macht.«

»Dass die Relation von Zeichen und Welt [...] geschlossen ist, wird darin für gewährleistet erkannt, dass der Stoff, aus dem das Zeichen gebildet ist, mit dem identisch ist, worauf es verweist.« (GREINER 2000, 110f.)



links A. KIEFER; *Die Weltesche*, 1982, Detail.
rechts: *Varus*, Detail.

seiner *Hermannsschlacht* hatte der Dichter an den alles entscheidenden Stellen ja gerade selber auf die Materialpräsenz seiner Zeichen gesetzt. Kleist spielte hier auf dramatische Weise den Einsatz von mit sich selbst identischen Zeichen rigoros durch. Die Körperteile Hallys und die Sendung seiner beiden Söhne an den Verbündeten Marbot sollten eindeutig das sein und verbürgen, wofür sie standen. »... so als sei ein Argument damit als wahr erwiesen, dass der Stoff, aus dem es gebildet ist, wahr ist«. Und hier sei noch der Hinweis erlaubt, dass auch Ishmael die Art der Zeichen immerhin für die gelungensten Bilder vom Wal gehalten hatte, die aus Walknochen bestanden.

Die »Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Materialität des Zeichens« (GREINER 2000, 111) ist auch ein Markenzeichen Anselm Kiefers. Dieser nimmt Kleists Ratschlag an Caspar David Friedrich und Hermanns Argumentationsstrategie buchstäblich in seine Arbeiten auf. Über einhundertsechzig Jahre später wirken in seinen Werken dieselben Maßnahmen, die schon bei Kleist das schwache »Als-Ob« der abbildlichen Zeichen ausgleichen sollten. Wie jeder weiß, verwendet der Historienmaler in seinen monu-

mentalenen Bildlandschaften tatsächlich reale botanische Gewächse, Stroh und wirkliche Erde, Schlamm, echten Teer und alle möglichen realpräsentierten Materialien, die erst einmal für sich selber stehen. Ihre tatsächliche Anwesenheit spricht dann für den damit beglaubigten Stoff, den die Werke thematisch aufrufen. Bei *Varus* ist etwa die getrocknete Farbkruste so dick aufgetragen und gerußt, dass sie von einer echten Baumrinde schon gar nicht mehr zu unterscheiden ist. Wenn Kiefer nicht gleich die wirklichen Elemente sprechen lässt, gleicht er die Formmaterie der Stofflichkeit der Zeichen an. Durch die Bildung von

kühnen Äquivalenzen verschiebt er im Farbauftrag die malerischen Mittel in Richtung des Bezeichneten. So entstehen auch die »verbrannten« Baumstämme im *Varus*-Bild.

Kleist und Friedrich oder *Varus* und der Mönch

Aber zurück zu der Choreographie der Namen im Werk. Es ist also nicht unwichtig, die enge Nachbarschaft der Namen »Friedrich« und »Kleist« auch im *Varus*-Bild buchstäblich ernst zu nehmen. Diagrammatisch betrachtet kommt »Friedrich« in diesem »Baumdiagramm« zwei Mal vor. Er befindet sich genau genommen vor und unter »Hölderlin«. Man könnte versucht sein, ihn daraufhin auf zwei verschiedene Weisen zu lesen. Einmal linear nach der Logik der Schriftlichkeit von links nach rechts. Dann liest man ganz konventionell »Friedrich Hölderlin«. Oder aber man betrachtet »Friedrich« in einer topologischen Logik. Dann befindet sich der zweite kleinere »Friedrich« Schriftzug von oben nach unten zwischen »Hölderlin« und »Kleist«.



Von unten nach oben könnte man immer noch »Friedrich Hölderlin« lesen. Eigentlich würde dieser Vorname hier zu »Friedrich Gottlieb Klopstock« gehören. Aber die Operation »Friedrich« vom Namenszug »... Gottlieb...« visuell zu trennen und dann isoliert auf »Hölderlin« oder »Kleist« zurückzubeziehen ist keineswegs willkürlich. Die Phänomenanweisung »Friedrich« tatsächlich insbesondere mit »Kleist« in Verbindung zu bringen, geht vom Bilde her ganz konkret von dem schon erwähnten – wiederum bläulich gehaltenen – abfallenden Farbstrang aus. Dieser verläuft unter dem »-rich« von »Friedrich« senkrecht und führt am »t« von »Kleist« vorbei nach unten. Ob überhaupt davon gesprochen werden kann, dass diese Bläue hier noch ein kryptischer Tribut an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* sein könnte, muss wohl für immer offen bleiben. Diese graphisch-malerische Anordnung und Anweisung hätte jedenfalls zur Folge, dass »Friedrich« nun weniger als Vorname, sondern genauso gut als Familienname erschiene. Insofern würde der Hinweis auf den mitanwesenden Malerkollegen aus der norddeutschen Frühromantik tatsächlich vom *Varus*-Bild ausgehen.

Und da ist noch etwas: Auch wenn es auf den ersten Blick nicht ganz so aussehen mag, strukturell ist Kiefers *Varus* dem *Mönch am Meer* gar nicht unähnlich. In einer Hinsicht nämlich irritieren beide Werke durch ihren Bildaufbau im Vordergrund das Auge. Denn phänomenologisch ist der pyramidenartig aufsteigende Waldweg der Erscheinungsweise der Düne in Friedrichs Malerei nicht unähnlich. In letzterer ist die Küstenzone »als Flächenstreifen behandelt, dessen Kontur vom linken Bildrand bis zur Position des Mönches ansteigt und nach rechts vergleichsweise langsam wieder abfällt«. Diesem »formalen Anstieg (bzw. Abfall) der Linie kann [aber] kein räumlicher Anstieg (bzw. Abfall) zugeordnet werden«. Inhaltlicher und formaler Verlauf sind damit nicht »identisch«. Die Folge ist, dass »Nähe und Ferne« im Bild nicht mehr bestimmt werden können. (BRÖTJE 1974, 66ff.) Genau diese Unklarheit zwischen tiefenräumlichem Sogeindruck und einer wabbligen Flächenpyramide, mit einer *Hermann*-Erscheinung an der

Spitze, war auch bei *Varus* schon unangenehm aufgefallen. In beiden Fällen kommt »das Sehen vor dem Bild zu keinem Ergebnis in Bezug auf das Wahrgenommene«. (EBD.)

Es ist im Allgemeinen immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Anselm Kiefer mit dem Werk des Dresdener Kollegen bestens vertraut ist. Bereits eine frühe Photographie



links: A. KIEFER; *Am Meer*, 1969, Photographie
rechts: C.D. Friedrich: *Mönch am Meer*, Detail



aus der Serie *Besetzungen* von 1969 zitiert die Rückenfigur aus Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. (SAUER 2012, 126ff.) Man darf aber auch nicht übersehen, dass dieses Selbstportrait den Titel *Am Meer* trägt. Der junge Anselm Kiefer richtet sich hier mit dem Hitlergruß an die Erhabenheit der Natur. Es liegt daher auf der Hand, die Rückenfigur genauso gut als *Nazi am Meer* zu verstehen.

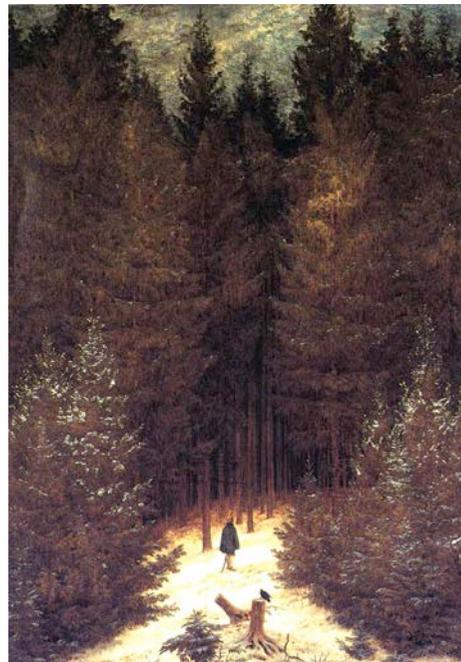
Es gibt schließlich noch ein Gemälde Friedrichs, das verschiedentlich als Vorbild für *Varus* gilt. *Der Chasseur im Walde* ist eine kleinformatigere Arbeit. Den Zeitgenossen zeigte sie einen vereinzelt französischen Kavalleristen, »dessen Pferd schon verloren ging« und der »dem Tode in die Arme [eilt]. Ein Rabe krächzt ihm das Totenlied nach«. So jedenfalls sah es auch der Besitzer der dargestellten »Winterlandschaft« im Jahr ihrer Entstehung. Der damalige Generalgouverneur von Schwedisch-Pommern Wilhelm Malte Fürst zu Putbus hatte das Waldbild für seine Kunstsammlung erworben, als es

direkt nach seiner Fertigstellung in einer Ausstellung »patriotischer Kunst« in Dresden zu sehen gewesen war. (SCHMIED 1975, 74)

Caspar David Friedrich blieb von Grund auf republikanisch-vaterländisch eingestellt und er war kein Freund Napoleons. Dass ausgerechnet ein »versprengter französischer Soldat in der Tiefe der deutschen Wälder«, »vom Wald umzingelt«, sein Ende finden sollte, war deshalb sicher kein Zufall. Die Eigenlebendigkeit des Waldes wirke so bedrohlich, als wollen er sagen: »Warum hast du dich auch hierher gewagt?« (EBD.) Während Friedrich in Dresden an seinem Bild arbeitet, toben die »Befreiungskriege«.

Und auch Kleists *Hermannsschlacht* war während eines Aufenthalts in Dresden entstanden. Und der Legende nach soll ihr Autor sogar einigen wenigen Eingeweihten direkt im Atelier von Caspar David Friedrich zum ersten Mal aus dem Manuskript vorgetragen haben. Das muss schon etwa um 1809 gewesen sein. Fünf Jahre später wäre dann das »Vorbild« für *Varus* entstanden. Ob Friedrich dabei an die Schlacht im Teutoburger Wald zurückgedacht hatte – wer weiß? Das *Grab des Arminius* hatte er sehr wohl bereits im Gemälde *Felsental* verewigt. Es zeigt im Zentrum einen geöffneten Sargdeckel als Hinweis auf Hermanns Wiederauferstehung.

Fest steht, dass in Friedrichs Waldbild der eingedrungene fremde Kämpfer von der Bildkomposition niedergedrungen und von den Bäumen »in die Zange« genommen wird. Formalästhetisch gesehen ist der Chasseur im Bild noch »nicht gänzlich auf der Mittelachse angelangt«. Er ist demnach noch nicht »gänzlich« in die »symmetrische Ordnung« des Werks eingetreten. Aber »sein Schicksal mag sich ihm abzeichnen.« (BUSCH 2003, 97f.) Wenn er sich das letzte kleine Stück weiter nach rechts bewegen wird, ist es um ihn geschehen. Eine dunklere Bodenverfärbung im Schnee und das Eigenlicht der hellsten Stelle im Bild, die darüber liegt, weisen diesen minimalen Schritt an. Die beiden schrägstehenden Baumstümpfe unten ergeben eine V-Form. Deren untere Spitze gibt die imaginäre vertikale Endposition der Figur vor, die auf diese Weise der Symmetrie des deutschen Waldes unter-



C.D. FRIEDRICH; *Der Chasseur im Walde*, 1814, Öl auf Leinwand, 65,7 x 46,7 cm

liegt. Die bevorstehende formalästhetische Fixierung, Isolation und Einschließung bedeutet gleichsam »metaphorisch« den – »ästhetisch bewirkte[n]« – Tod des Eindringlings, der vom »cras, cras« der »emblematischen Krähe« begleitet wird. (EBD.)

Neben den Stümpfen der alten gefälltten Bäume kündige sich »das Neue, Zukünftige [...] zögernd an« und »kämpf[e] sich mühsam durch den Schnee«. (EBD., 98) Das ist bei *Varus* nun ganz anders. Dem Werk fehlt jeder Hoffnungsschimmer. Kiefer übernimmt das Rostbraun der aufstrebenden Stämme, aber schon der Schneedecke ist ein düsteres Bleigrau beigemischt. In beiden Bildern führt der Weg im Forst nicht weiter, sondern ist verstellt und endet im Nichts.

Statt einer Aussicht auf einen Neubeginn nach der Besiegung der Invasoren zeigt *Varus* den frostig-blutigen Farb-Matsch als Grund und Boden, der – wie schon festgestellt – das Bild selbst aufzulösen begonnen hat. Dieser Widerspruch zwischen einem bleibenden Naturvertrauen und reiner (Selbst-)Vernichtung, der sich hier zwischen den beiden Werken zeigt, findet sich übrigens auch schon bei Grabbes *Hermannsschlacht* fein ausgearbeitet. Der deutsche Wald erscheint dort sowohl aufgeladen als »Ur-Symbol« und schonende Heimat des Naturvolkes der Germanen. (HÜRLIMANN 1987, 62ff.) Zugleich aber wird dieser heimelig-mystische Ort, »unser edler Boden«, auch zu einer »wüste[n] Schlachtbank« (»mit Leichen gedüngt«) (DE WINDE 2016) Die heiligen Haine der Druiden und die Felsen als steinerne Altäre, wie sie Klopstock pries, zeigen sich bei Grabbes Vaterlandsdrama zwiespältig, in einer dissoziiert aufgeworfenen Semantik, sehr viel kontingenter und widersprüchlicher konnotiert.

»Hermann. [...] unser Boden bleibt die wüste Schlachtbank«
(GRABBE 1836, Dritte Nacht)



In Friedrichs Bild zeigt sich der Winterhimmel über den Tannen und Fichten in einem weiß-blauen, gräulichen Wolkenspiel. Kiefer hat diese Töne in seiner Farbpalette bei *Varus* da wieder aufgenommen, wo so etwas wie ein Lichtschein in den Lücken des Tannen- oder Fichtendachs hervortritt. Aber das ändert nichts daran, dass sich im *Varus*-Bild alles das zu wiederholen scheint, was auch schon so radikal bei Kleist vorgeschrieben war: der totale »Verheerungs«-Krieg.

Vermutlich muss das Dreiecksverhältnis zwischen Caspar David Friedrich, Heinrich von Kleist und Anselm Kiefer noch genauer durchforstet werden. Man könnte beispielsweise annehmen, dass das *Varus*-Bild eine »Verzeichnung« vom *Chasseur im Walde* ist. Mit der »Ästhetik des Verzeichnens« ist eine Grundstrategie gemeint, die charakteristisch für das Kleist'sche Dichten war. (MÜLLER 1995, 56) Die *Varus*-Version wäre demnach auf der Grundlage vom *Chasseur...* entstanden, so wie schon Kiefers *Besetzung: Am Meer* eine »Verzeichnung« von Friedrichs *Mönch am Meer* gewesen ist.

Oder anders formuliert: Es geht darum, den *Chasseur im Walde* im *Varus* mitzusehen. *Varus* wäre dann so etwas wie das »Hyperimage«* vom *Chasseur im Walde*. Auf dieser Grundlage müsste dann die Leistung oder Wirkung der »Verzeichnung« genauer zu bestimmen sein.

Das Lexem »verzeichnen« lebt von einem »doppelten Bedeutungspotential«. Verzeichnungen können negativ und positiv »aufgeladen sein«. Dabei wird eine mehr oder wenige erkennbare literarische oder bildliche Vorlage »um-geschrieben«. Ein Vor-Bild wird umgearbeitet. Es entsteht eine Kontrafaktur*, ein Palimpsest* – »Formen, die sich als Kleist'sche *Verzeichnungen* definieren lassen«. Überlieferte Wahrheiten werden durch Erfindungen zertrümmert und zu einer neuen Wahrheit zusammengefügt. (EBD./DERS. 2002, 105ff.) Das entstehende Ergebnis kann zu Irreführung und böswilliger Entstellung führen oder zu dem Anspruch, auf diese Weise eine höhere Realität auszudrücken und etwas bis dahin unbekanntes sichtbar zu machen. (EBD.) – »In's Göttliche verzeichnet« (KLEIST) oder in den Wahnsinn und die »Verfallenheit«.

Wenn Anselm Kiefer nun den *Chasseur im Walde* »verzeichnet«, orientiert er sich dabei im doppelten Sinne an Heinrich von Kleist. Zum einen übernimmt der dessen zentrales poetologisches Verfahren. Zum anderen vollzieht das *Varus*-Bild in sich radikal genau das, was Kleists Hermann auf der Handlungsebene des Stücks for-



*in Abwandlung zu »Hypertext«. (GENETTE 1982, 39ff.)

*Kontrafaktur: Unter Beibehaltung bestimmter Formbestandteile entsteht ein neues Kunstwerk.

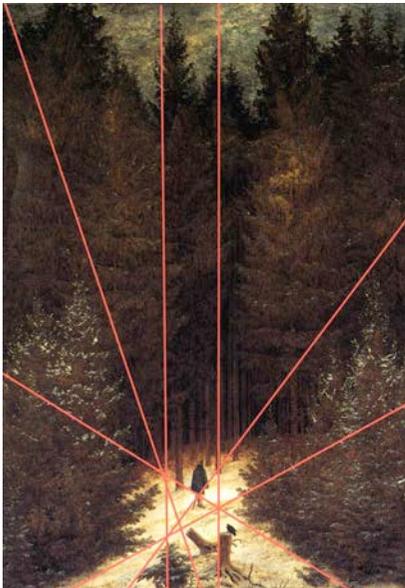
*Palimpsest: Ein Wieder- und Überschreiben auf dem Grund des Vorgegebenen.

dert und vorsieht. Wenn sein Sprechakt dabei mit der Regieanweisung »sich losmachend« beginnt, meint das vor allem: sich befreiend, aber unbedingt auch: sich von allen Konventionen lösend: zu »alle[r] Greul des fessellosen Krieges!« (Hermann; KLEIST 1808, 4. Akt, 3. Auftritt)

Diese Entfesselung eines verheerenden »totalen völkischen« Partisanenkrieges schließt auch die bedingungslose Bereitschaft zur Selbstvernichtung ein. Im Dialog mit den anderen Fürsten wird klar, dass dieses letzte Opfer nur derjenige zu erbringen bereit ist, der mehr als nur seinen materiellen Besitz zu verteidigen gewillt ist. (FISCHER 1995, 306ff.) Kleist inszeniert in der *Hermannsschlacht* diese Schwelle vom Interessenkonflikt zum Kampf um das Ideal der Freiheit an den zentralen Stellen.



*»HERMANN sich losmachend.
Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte,
Zusammenraffen Weib und Kind,
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,
Geschirre, goldn' und silberne, die ihr
Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen
Verkaufen oder sie verpfänden,
Verheeren eure Fluren, eure Herden
Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,
So bin ich euer Mann.«* (KLEIST 1808, 3. Akt, 1. Auftritt)



Varus lässt an seinem Bildkörper diese Konsequenzen sichtbar werden und konkret eintreten. Das Bild zeigt in sich selbst, wie es ist, sich selbst zu verwüsten. Es verheert sich bis in seinen eigenen Bildgrund hinein, bis in seine materielle Grundlage. Diese äußerste Radikalität, die das Werk selbst riskiert, ist in Kiefers Historienmalerei zur deutschen Geschichte stets mit-präsent. Caspar David Friedrich dagegen tastet die feine Substanz und Oberfläche seines Werkes nicht an. Das Bild besiegt den feindlichen Chasseur, wie gesagt, durch eine stille und einsame Einklammerung in seine formalästhetische Ordnung und nicht durch eine Aggressivität, die sich auch noch gegen sich selbst richtet.

Es ist insgesamt gesehen charakteristisch für den Frühromantiker, dass er »gerade in den geometrischen Figuren ein Mittel – eine ästheti-

sche Strategie – sehen konnte«. In seinen Landschaftsbildern vermittelt die formalästhetische Bildordnung »den verlorenen Zusammenhang von Mensch, Natur und Gott aus einer inneren Notwendigkeit heraus« und versucht ihn so »aufs neue zum Vorschein zu bringen« – wenigstens als »eine Ahnung des Überirdischen«. (BUSCH 2003, 138, 45) Genau dieses ästhetische Prinzip dient im *Chasseur im Walde* nun auch dazu, der profanen und rein auf das Diesseits gerichteten Hoffnung auf ein endgültiges Ende der französischen Fremdherrschaft Ausdruck zu verleihen. Dresden, die Heimatstadt Friedrichs, war bereits Ende 1813 befreit worden.

In dem Waldbild bestimmen Formprinzipien – Symmetrie, goldener Schnitt und formale Gliederungen – die Naturerscheinungen. Daher wirkt das Werk auch so »seltsam still und nachdenklich« (GRAVE 2012a, 128) und szenisch so ruhig und gewaltlos. Das statische ästhetische Gerüst bändigt den Eindringling und befriedet zugleich das Bild.



»Harmonie« ist bei Friedrich eine »strukturelle Bildbefindlichkeit«. (BUSCH 2003, 116)

Im *Chasseur im Walde* markiert im Vordergrund die winzige leicht nach links gerichtete Spitze des keinen Tannensetzlings genau den vertikalen Goldenen Schnitt. Diese Aus-

richtung ist ein deutlicher Fingerzeig, der auch als ein solcher Hinweis auf das eigene ästhetische Prinzip verstanden werden will. Wird das Werk weiter schematisiert, fällt auf, dass der Lichtung und dem Himmel zwei gespiegelte V-Formen zugrunde liegen. Und formalisiert man die Außenkonturen der Bäume weiter, kommt man der strengen formalen Gesetzmäßigkeit des Bildes immer näher.

Der verlorene französische Soldat, der übrigens des Öfteren in Friedrichs Malerei vorkommt, könnte dabei genauso gut auch für einen vereinzelt Spaziergänger gehalten werden, der auf einer Lichtung nach seinem im Wald verschwundenen Dackel Ausschau hält. So wurde Friedrichs Arbeit zunächst auch gar nicht in einem vaterländischen Sinne aufgefasst. Die alternativen Titel *Ein beschneiter Tannenwald* oder *Tannenwald mit Raben* zeugen noch davon. Das Bild wäre »nicht mehr vorrangig Medium politischer Mitteilung«, sondern würde »vermeintliche Evidenzen suspendier[en] und einen Denkraum öffne[n]«. (GRAVE 2012a, 129) Das ideologische Potential des Bildes wäre also an die Vorstellungswelt der Be-



trachter delegiert. Fällt dem einen oder anderen dazu nichts ein, bliebe alles bei der denkwürdig erdrückenden Mensch-Natur-Beziehung.

»Verkörperung«
(KLEIST, vgl.
MÜLLER 2002, 11)

Anselm Kiefers »Verzeichnung« des Vorbildes setzt dagegen Heinrich von Kleists Suche nach einer unmittelbaren »Verkörperung«, seinen Hang zum Schrecklichen, ins Bild. Hier ist Überwältigung Vernichtung. Statt sich in formalästhetischen Exerzitien zu üben, suchte Kleists Dichtung grauenhafte Bilder des Exzesses. Die aufgeteilten Körperteile der Jungfrau Hally waren solche unmittelbaren Verkörperungen. Diese direkten Botschaften blieben aber eben nur im fiktiven Szenario seines Dramas denkbar. Nur in einer fingierten Welt aus Buchstaben konnte diese Zeichenvariante durchgespielt werden. In seiner ausgeprägten Sprachskepsis hielt Kleist Zeichen generell für mehr oder weniger unzuverlässig. Für die Malerei interessierte er sich deshalb, weil hier zumindest eine Ähnlichkeitsbeziehung zum Abgebildeten herrschte, die der Schrift ganz fehlte. (MÜLLER 1995, 45)

Auf und in *Varus* herrscht nun also ebenfalls herrlich-verheerende Vernichtung als unmittelbar verkörperte malerische Tat. Die Beschwörung der berühmten deutschen Eigennamen lässt dabei die brüchige Gewordenheit und die verunsicherte Architektur des verzerrten *Hermann-Mythos* erkennbar werden. Sichtbar wird damit das, was in Friedrichs harmlosem Bild vollkommen verdrängt bleibt. Dessen Bild mag einerseits zwar verklausulierte patriotische Parteinahme und politische Botschaft gewesen sein. Aber so wie es ausgeführt ist, zeugt es andererseits mehr von einem braven und devoten Hoffen. Die von göttlicher Kraft durchwirkte und pantheistisch belebt gedachte Natur bleibt am Ende der Fluchtpunkt allen Denkens.

kunstphilosophischer Exkurs

Vom Teutoburger Wald zum Kreidefelsen auf Rügen

Der Teutoburger Wald war nicht der einzige mythologische Ort für das deutschtümelnde Selbstbewusstsein. Spätestens für die Romantiker hatte auch die Ostseeinsel Rügen einen legendären Ruf. Rügen war *die* »mythische Insel«. Der nördlichste Punkt Deutschlands wurde von Dichtern und Denkern als ein Ort entdeckt, »der sich wie kein zweiter dazu eignet, zum Raum nationaler Identifikation zu werden«. Nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation »tritt Rügen wie aus dem Nichts hervor« und »wird zu einem Ort, an dem sich die Einheit des Vaterlandes in Freiheit träumen lässt«.

Obwohl die verträumte Insel zu dieser Zeit noch schwedisch-pommerisches Staatsgebiet war, diente der Ort Rügen zu »einer Sakralisierung des Nationalgefühls. Die Nation wird heilig, die *Stubbenkammer* zum vaterländischen Altar«.
(SCHIEB/WEDEKIND 1999, 7f.)

Als Caspar David Friedrich und seine Frau Caroline das Eiland im Frühjahr 1818 bereisten, befanden sie sich von Greifswald kommend auf ihrer Hochzeitsreise. Sie stiegen auch zu den Kreidefelsen hinauf. Vielleicht um hier noch einmal vor den Altar der Natur zu treten.

Friedrich D. Schleiermacher, der zum akademischen Prediger der Universität zu Halle berufen worden war, und seine Freundin Henriette Herz hatten diese spektakuläre landschaftliche Situation ab 1804 geradezu verherrlicht. Schleiermacher ist auch auf *Varus* verzeichnet. Er hatte eine theologische und philosophische Professur inne und war überzeugt davon, dass die innere Erfahrung der Unendlichkeit durchaus die bessere Andacht sein konnte. Die *Stubbenkammer*, diesen spektakulären Ausblick an der Küste von Rügen, hatte er zu einem quasi heiligen Ort erklärt. In einer seelisch-eingestimmten, gefühlsbasierten Frömmigkeitspraxis, einer »individuellen Religion«, sei ein Zugang zum Unendlichen in greifbarer Nähe. Denn »wahre Religion ist Sinn und Geschmack für das Unendliche« und die intensive und affizierende Naturerfahrung an der Klippe – »das heilige Fest auf *Stubbenkammer*« – »offenbart« »das Unendliche im Endlichen«. Und genau an dieser speziellen Lokalität bot sich das Erlebnis wie von selbst an. Schleiermachers Erfahrungstheologie konkurrierte auf diese Weise mit den strengen konfessionellen Kirchenritualen. So schrieb Henriette Herz von Berlin aus im Februar 1805 mit Blick auf Schleiermacher etwa:

*»So muss es ferner nicht sein, denn wenn ich an Rügen denke, so ist mir's, als dächte ich meine wahre Heimat – ich glaube, dass ich mich auf den Boden legen und ihn küssen würde, wenn ich die liebe Insel wieder einst betrete [...]. Wenn wir uns wieder an heiliger Stätte, auf Rügen, versammeln, dann soll er [ein tüchtiger Freund Schleiermachers, js] mit dabei sein, denn er ist es wert, mit uns auf *Stubbenkammer* zu stehen und in die Unendlichkeit hinauszusehen.«*
(SCHLEIERMACHER/HERZ 1801-7, 135f.)

»Gerade deshalb nimmt die Insel so rasch mythische Züge an, weil auf ihr nicht politisch agiert, sondern sie im Gegenteil in ihrer ungeschichtlichen Entrücktheit belassen wird.«

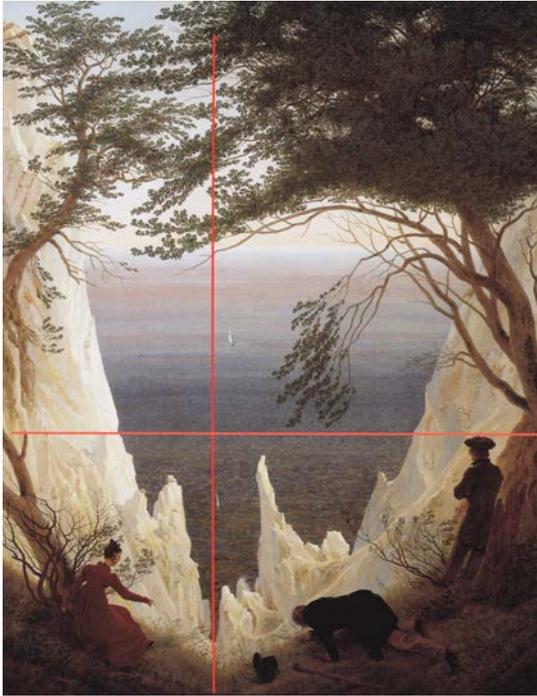
»Romantischer Freundschaftskult, Rückzug in die Innerlichkeit, Freiheitspathos und Todessehnsucht werden im Angesicht der rügenschen Kreidefelsen zu einem heiligen nationalen Gefühl verschmolzen.[...] Nicht Geschichte, sondern »heilige Geschichte« ist hier erfahrbar.«
(SCHIEB/WEDEKIND 1999, 7ff.)



»Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet euch mit diesem Begriff, er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion.«
»[...] individuelle Religion.«
(SCHLEIERMACHER 1799, 38, 46)

Die Konstruktion des Rügen-Mythos als patriotischer Zufluchts- und metaphysischer Anbahnungsort erfolgte zuerst über die Dichtkunst. Dann aber wurde ein Bild das berühmteste Medium, in dem der Mythos seinen Ausdruck fand.

Caspar David Friedrich hatte die weltberühmten *Kreidefelsen auf Rügen* gemalt, nachdem er mit exakten Landschaftsstudien von der Insel zurückgekehrt war. Das Dargestellte ist leicht zu beschreiben:



C.D. FRIEDRICH: *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818, 90 x 70 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung O. Reinhart, Winterthur. Hier mit vertikalem und horizontalem goldenen Schnitt.

»Drei Personen haben sich an den Rand der Steilküste begeben. Zwischen dem Bewuchs des Hochufers öffnet sich vor ihnen die bizarre Formation der weißen Kreidefelsen und gibt den Blick in die Tiefe und auf das ruhig daliegende, farbig schillernde Meer frei.« (SCHIEB/WEDKIND 1999, 127)

Aber das ist bekanntlich nicht der Punkt. Zuerst fällt auf, dass das Bild, wie alle Gemälde Friedrichs, auffällig künstlich und bei aller Naturwiedergabe doch unnatürlich wirkt. Es besteht aus inkongruent hintereinander gestaffelten flächigen Schichten. Diese bestreiten von Anfang an die organische Tiefe des Bildraums und der Landschaft. Flächen und Raumerfahrung changieren. Wir sehen das Bild als ein kritisches Ganzes. Kritisch deshalb, weil eine unstillbare Unruhe von dem Werk ausgeht. Drei Figuren betrachten die See. Allerdings tun sie das nicht in der gleichen Weise. Bekanntlich hat die stehende Figur einen Fernblick auf das Meer, die anderen beiden blicken in Aufsicht in den Abgrund. Angeboten werden zwei gegensätzliche Betrachterstandorte, Blickalternativen und Blickerfahrungen, die miteinander unvereinbar sind und auf diese Weise irritierend wirken.

In dem Werk spielt nun wiederum der goldene Schnitt eine herausragende Rolle. Ihm soll in diesem ganzen Hin und Her eine ausgleichende Funktion zukommen. Konzentriere sich der Betrachter auf die harmonischen Proportionen, trete ein Zurruhekommen ein. Wenn die

Wahrnehmung sich nur stark genug auf die abstrakte formalästhetische Anlage des Bildes konzentrierte, würde bemerkbar werden, dass »eine Hoffnung auf Versöhnung der divergierenden Blicke ausgesprochen« werde. (BUSCH 2003, 116)

Fest steht also, dass mit dem Bild irgendetwas nicht stimmt. Einerseits scheint es den Rügen-Mythos festzuhalten. Andererseits bedarf es augenscheinlich erst »der Lösung vom Gegenständlichen«, damit das Bild und mit ihm seine Betrachter wenigstens ansatzweise zu einer Befindlichkeit finden, die sich als ein »harmonischer Zustand« denken lässt. (EBD.) Schon Schleiermacher hatte in diesem Zusammenhang eine avantgardistische Losung parat. Die Transzendierung, die Überschreitung des Endlichen, durch formale Ästhetisierung.

Das entscheidende Problem scheint dabei zu sein, dass das Bild nicht das zum Vorschein bringen kann, was es eigentlich soll. Vor Ort auf Rügen mag Schleiermachers Enthusiasmus berechtigt gewesen sein. Vor dem Bild aber wird es verknackster und aussichtsloser. Es bedarf erst der ironischen Beihilfe einer rigiden formalästhetischen Bildordnung, damit sich das vergängliche Endliche (Bild) auf das Unendliche öffnet. Mit ihrem Einsatz soll die unüberbrückbare Differenz verringert werden, die zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen klafft. Es gibt viele Formulierungen, die immer auf dieselbe unausgleichbare Distanz zielen: die zwischen dem Subjekt und dem Universellen, der Totalität, zwischen dem Ich und dem Sein, dem Darstellbaren gegenüber dem Undarstellbaren, der Immanenzverhaftetheit gegenüber dem Transzendenten und so fort. Da keine volle Einsicht in das Absolute und keine direkte Vermittlung des Universellen möglich erscheint, muss auch jede künstlerische Arbeit an diesem Versuch scheitern. Das ist unausweichlich. Aber sie kann produktiv scheitern.

Romantische Ironie

Was an den Kreidefelsen noch in Ahnungen erlebbar war, wird in der visuellen Repräsentation gänzlich unmöglich. Statt einer »vollständigen Mitteilung, trifft man auf den niederschmetternden unauflöselichen »Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten«. (SCHLEGEL 1801, 82ff.) Deswegen gibt es für das romantische Kunstwerk auch nur eine mögliche Weise, strategisch damit umzugehen: die *romantische Ironie*! Das Kunstwerk, auch Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*, muss diesen Widerstreit selbst ins Werk setzen und sichtbar werden lassen. Das Werk muss demnach im »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« schweben, damit der ausweglose Versuch,

»Und warum bleibt, wenn wir ehrlich sind, das Unbehagen an so vielen Bildern des 19. Jahrhunderts?« (BUSCH 1985, 12)

»Romantische Geometrie«. (DERS., 2003, 138)

Die Distanz zu überbrücken, ist so aussichtslos wie Ishmaels Bemühen, die Weiße des Wals in Worte zu fassen.

dem Unendlichen im Endlichen eine Form zu geben, sofort bemerkbar wird. Ein Werk sei dann »zur Ironie gebildet«, wenn es an dem Punkt höchster Vollendung angelangt ist, aber(!) einer besonders eigentümlichen Form der Vollendung und Perfektion: diejenige nämlich, die sich ihrer eigenen Unvollendung und Mangelhaftigkeit bewusst bleibt. (EBD.) Um diesen kalkulierten Selbstwiderspruch dreht sich alles.

Romantische Ironie ist eine »Form negativer Repräsentation, die aus der unauflösbaren Doppelheit von ewigem Streben und dauerndem Scheitern Verweiskompetenz [auf das Absolute, js] erschließt«.

Der Ironiker realisiert eine »Kommunikationsofferte« – ein Werk – und relativiert sie zugleich wieder, »er tut das eine wie das andere mit dem selben vollen Ernst [...], aber doch so, dass durch die Erschütterung jeder einzelnen Bedeutung, wie die Bewegung der Ironie sie betreibt, das Absolute in den Zusammenhang der Geschichte eintritt« – ahnbar wird.

(SCHÖNING 2002, 136, 146)

vgl. zur *romantischen Ironie* auch Stella/Moby Dick, hier S. 176.

Das Konzept besteht also in einer steten Selbstironisierung. Ein gelungenes Werk bestreitet sich immerzu schon selbst, weil es seine Leistung in Frage stellt. Insofern bleibt es auf eine vollendete Art doch fragmentarisch und durch und durch selbstreflexiv. Dazu muss es, so Friedrich Schlegel weiter, in jeder »Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie [Malerei, js] der Poesie [Malerei, js] sein«.

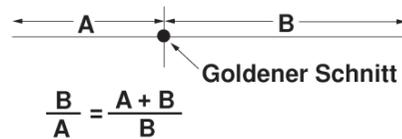
Die Forderung an die Werke, eine solche Art Metaebene in sich selbst zu etablieren, bleibt nicht ohne Auswirkungen auf den Phänomenzustand romantischer Bilder. Sie sehen notwendiger Weise so aus, wie sie aussehen, weil ihre Phänomenalität das Resultat des steten Durchbrechens, Transzendierens und Reflektierens der eigenen Bildschöpfungen ist. Wenn die Werke »schöne Selbstbespiegelung« betreiben und »in-der-Mitte-Schweben« »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden«, »auf den Flügeln der poetischen [malerischen, js] Reflexion« (EBD.), dann wird ihr Erscheinungsbild mehr als artistisch sein.

Im *Kreidefelsen*-Bild markiert der tiefste Felseinschnitt den senkrechten goldenen Schnitt. Die obere Hutkante der rechten Figur liegt auf dem goldenen Schnitt in der Waagerechten. In der Verlängerung trifft diese Gerade dann auf das Zeigende eines kleinen Astes. Oder umgekehrt formuliert: Der goldene Schnitt schreibt vor, wo sich die spitze Einkerbung des Felsens befinden soll und gibt an, wie hoch der Hutträger aufragen und wie weit das Ästchen ins Bild wachsen darf.

Die Arbeit mit dem goldenen Schnitt ist hier pure *romantische Ironie*. Sie hat nicht die sedierende Funktion, abstrakt auf eine »bildgestiftete Harmonie als Hoffnungsdruck hinzuweisen«, wie Werner Busch noch meinte. Sie bindet auch nicht das »Divergierende als bloße Denkmöglichkeit« zusammen. Und sie ist auch nicht heilende Versöhnung oder das Angebot an den Betrachter, »uns auf die Erlö-

sungshoffnung ästhetisch vor[zu]bereiten«. (BUSCH 2003, 122) Der goldene Schnitt ist klassischer Ernst und doch ein Kinderspiel aus dem Malkurs der Volkshochschule. Er kann genauso gut Anrufung einer höheren kosmischen und elementaren Harmonie sein wie auch gleichzeitig eine einfallslose Notlösung. Der goldene Schnitt ist tatsächlich eine ästhetische Bewältigungsstrategie Friedrichs, die mit voller Ernsthaftigkeit realisiert wird, um der »Kommunikationsofferte«, die der *Kreidefelsen* zweifellos ist, »Verweisungskompetenz« auf das Transzendente zu geben. Mit dem goldenen Schnitt zerbricht und ironisiert sich diese Offerte aber im gleichen Zug auch ernsthaft selbst.

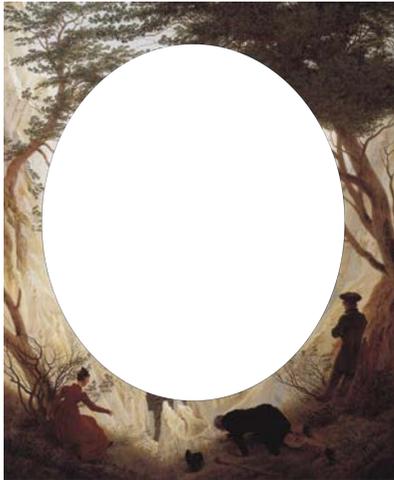
Denn der goldene Schnitt gilt eben als universelle Formel für Schönheit schlechthin. In der Antike hatte Euklid sie zuerst berechnet. Dann aber ging sie verloren und wurde erst in der Renaissance wiederentdeckt. Besonders im neunzehnten Jahrhundert wurde es populär, mit dem goldenen Schnitt zu arbeiten. Wird er eingeführt, gibt er dem Bild sein Gestaltungsgesetz vor. Dabei handelt es sich aber um die künstlichste, »erkünstelste«, aller denkbaren Maßnahmen. Im goldenen Schnitt stellt sich die Malerei selbst dar. Sie wird damit zur Malerei der Malerei. Denn der goldene Schnitt liegt außerhalb der Bildwelt auf der Bildfläche selbst. Er ist nichts anderes als eine autonome Proportionsregel. Teilt man die Seitenlängen im Verhältnis fünf zu acht (ein Annäherungswert, der sich genau ermitteln lässt), erhält man das harmonische Verhältnis von A zu B. Der goldene Schnitt ist also eine Eigenschaft des Bildfeldes, seiner Relationen zum Bildganzen und zu den Bildgrenzen, zum Format. Wenn er semantisch aufgeladen und aktiviert werden soll, zeigt er sich als reine mathematische Relation, die auf alles oder nichts verweist – ein Code ohne Botschaft, eine unzulängliche Botschaft inmitten einer unzulänglichen Darstellung vom *Kreidefelsen*. Das Paradoxe daran ist, dass genau dies im selbstironischen, im selbstdekonstruktiven Plan des frühromantischen Werks so vorgesehen ist.



Dazu kommen die arabesken und grotesken Rahmungen, ornamentale Ranken, Bilder in Bildern. Bemerkenswert sind die auffälligen inneren Rahmungen des Bildes und die so entstehenden inneren Bilder. Auf der vordersten Ebene bilden sie sich zuerst durch die Rundungen der beiden Bäume und Äste, dann durch die Felswände, dann wieder durch die herabhängenden Buchenzweiglein. Zuerst rahmen die nach Innen gewendeten Buchen-Arabesken mit ihren Stämmen und Kronen ein äußeres Bildoval. Die seitlichen Wände der Kreidefelsen formen darin das Meer zu einem »Trichter« oder zu dem oberen Teil einer

»Zuviel Meer wurde in den Trichter zwischen den Felsen gefüllt.«
(SCHMIED 1975, 82)

»Sanduhr«. (SCHMIED 1975, 82) In dem gerahmten Bildoval befinden sich zwei weitere Bilder. Die beiden spitzen Zackenfelsen am unteren Bildrand parallel zum goldenen Schnitt scheiden ihrerseits ein Stück der See aus. Die linke Felskontur und die kleineren Zweige isolieren ein weiteres Bild von Meer. Gleichzeitig verflächigt sich die See in diesen ›inneren Bildern‹ zu einem hochgeklappten Farbgrund, auf dem feine wellige Pinselbewegungen der Oberfläche eine serielle Struktur verleihen.



Diese Rahmungen haben zwei Konsequenzen zur Folge: Zum einen entstehen auf diese Weise Bilder in Bildern. Zum anderen wird eben das Rahmende selbst unweigerlich tendenziell zum Nicht-Bild, zum Beiwerk oder Passepartout. Mit diesen Bildern im Bild zieht Friedrich die Konsequenz aus der Tatsache, dass sich die beiden Blickoptionen in die Weite des Meeres und in den Abgrund nicht miteinander vermitteln lassen. Mit den Bildern im Bild wird schon ganz selbstreflexiv ausgestellt: Eine vollendete, »vollständige Mitteilung« (SCHLEGEL), eine unrelativierte Ansicht des Unendlichen und Unermesslichen kann nicht gegeben werden – nicht in einem Bild. Stattdessen gibt es nun gerahmten See(h)-Fragmente.

Wegweisend im Sinne der ins Bild gesetzten *romantischen Ironie* ist der äußere Rahmenkranz beim *Kreidefelsen auf Rügen*. Er formt als Ganzes das umschlossene Bildinnere. In dieses Rahmenwerk sind die drei Figuren im pflanzlichen Oval regelrecht eingeflochten. Die Folge ist, dass sie damit nur noch eingeschränkt zum Bild gehören.

Diese Phänomenkonstellation ist vergleichbar mit dem Verfahren und den Resultaten von Philipp Otto Runge. Friedrich und Runge waren Zeitgenossen. Beide stammten aus Pommern und sie wussten voneinander. Runge hatte in seinen *Freuden der Jagd* das eigentlich emblematische Bild der Jagdgöttin mit Bogen und Hunden in eine ovale Kartusche gesetzt, um die sich ein Reigen ornamentaler Schmuckformen fügt.

Entscheidend ist, dass das innere Bild und die ausschmückende Rahmung bei genauerem Hinsehen nicht mehr ernsthaft voneinander unterschieden werden. Stattdessen nähert sich beides einander an. Das Ornamentale wird so zunehmend bildlich und fließt über die Wiederholung der Thematik und der Figur in das Bild ein. Umgekehrt wiederholen sich im eigentlichen Bild die ornamentalen Gestaltungsprinzipien des Rahmens. Selbst dort umfließen die floralen Formen und die Hunde die Göttin nach ornamentalen Prinzipien genauso wie in den Außenformen. Die Ornamentfiguren außen werfen zudem Schatten. Sie lösen sich so aus der dekorativen Oberfläche und nehmen eigens Gestalt an, wie das Dargestellte in der inneren Bildwelt auch. Innen und Außen nähern sich einander immer mehr an. Die arabesken und grotesken Rahmenfiguren wandern förmlich in das eigentliche Bild ein. Umgekehrt werden bildliche Darstellungen zu Rahmenformen. (BRÜDERLIN 1994, 131ff.)¹⁴ Und genau dieser Austausch thematisiert sich selbst. Wiederum muss sich das Bild durch »Selbstdarstellung« ironisieren, denn »Selbstdarstellung« entspringt

»dem Bewusstsein eines Ungenügens, nämlich das Höchste, Letztendliche, mithin das Transzendente nicht im Bild festhalten zu können. Daraus folgt die Notwendigkeit, dieses Unvermögen selbst zum Bildinhalt zu machen«. (DERS., 1994, 144f.)

Genau dies gilt auch für das *Kreidefelsen*-Bild. Nur wirkt hier der

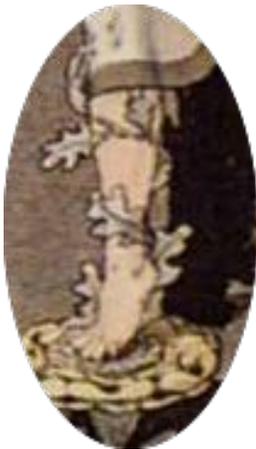


Philipp Otto RUNGE; *Die Freuden der Jagd*, 1808-9, 96,7 x 63,6 cm.

»Dasjenige Kunstwerk ist das höchste, kann man, Schlegel paraphrasierend, sagen, das sich selbstreflektierend kritisiert. [...] So kann man schließlich im Sinne der Romantiker formulieren, dass die Arabeske [Selbst-] Kritik ist.« (BUSCH 1985, 46f.)

¹⁴ Vgl. zur »Ornamentalisierung« des Bildes Frank Stella/*Moby Dick*; hier S. 169f.

Prozess der Einflechtung der Randfiguren zu einer grotesken Rahmenstruktur subtiler. Auch die weiteren Rahmungen werden als Teil der Naturnachahmung kaschiert. Aber es läuft auf ein vergleichbares Ergebnis hinaus. Wenn Inhalt und Form nicht mehr bruchlos eins werden können und wenn sich keine Bildganzheit mehr synthetisieren lässt, stellt das Bild sein Bildlich-Werden und sein Rahmen-Werden in der Darstellung mit dar. Es dementiert ironisch seine Bildlichkeit, indem es sie zugleich zum Beiwerk werden lässt.



Alle drei Figuren sind konsequent in die ovale Rahmung aus Stämmen, Ästen, Zweigen und dem Blattwerk eingebunden. Wie eingewachsen werden sie so zu Grotesken. Sie sind in diese verzierenden Lineamente formalästhetisch integriert. Ihre Körperhaltungen und die organischen Elemente korrespondieren und spiegeln sich. Dies alles spricht dafür, dass hier die äußere Bildwelt um die See herum zum Ornament und Rahmen geworden ist. Sie zieht sich zurück. Bei Runge ist es genau umgekehrt, aber strukturell dasselbe: Die Rahmenelemente werden bei ihm bildwertig und verselbständigen sich. Bei Friedrich werden – gegenläufig – die Bildfiguren und die Landschaft im Vordergrund zur ornamentalen Rahmengestaltung. (NEUSTADT 2005, 56ff.)

Durch Ornamentalisierung und Rahmung unterläuft das Bild die konventionellen Bildvorstellungen vom Bild als Fenster in einen Illusionsraum. Es folgt einem anderen Prinzip: Das Bild »schöpft« eine Welt – das, was wir insgesamt als Bildwelt vor uns haben – und »nichtet« einen Teil dieser Bildwelt an den Rändern selbst wieder, indem es sie als ornamentale Rahmenformen ausweist. Das Bild bestimmt einen Teil seiner selbst, in sich selbst, als Schmuck-

form. Es dementiert damit an entscheidender Stelle seine Inhaltsform – also, dass es »bedeutend« und verweisend ist. Es distanziert sich von sich selbst, fragmentiert sich zu Bildern im Bild, hält sich als kritisches Ganzes aber trotzdem gerade noch aufrecht. Schmuckform und Inhaltsform – die Widersprüche zwischen Bild und Rahmen – sind nicht zum Ausgleich zu bringen. Aber gleichzeitig ist beides auch unauflöslich aufeinander bezogen: »zur Ironie gebildet«, distanziert und sich selbst relativierend. Der *Kreidefelsen auf Rügen* führt sich in seiner notwendigen Unvollkommenheit vor. Und so legt das Werk den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Inhalt und Form »in der reflektierenden Negation der Bildillusion offen«. (NEUSTADT 2005, 88)

Friedrichs Werk bleibt dem patriotisch-metaphysischen Rügen-Mythos verpflichtet. Als deutscher Exil-Ort einer politisch-religiösen Empfindsamkeit sind die Kreidefelsen das Gegenbild zur *Hermannsschlacht* im Teutoburger Wald. Dass Friedrich Schleiermacher in beiden Szenarien eine Rolle spielt, hat seine Gründe, auf die noch kurz eingegangen werden wird.

Ende des Exkurses

Möglicher Weise hätte man sich diesen Exkurs auch sparen können. Aber aus einem nicht unerheblichen Grund war der Abstecher in die *romantische Ironie* doch wichtig. Er betrifft das Verhältnis von Heinrich von Kleist zu seinen zeitgenössischen Kollegen der Frühromantik, zu denen auch Caspar David Friedrich zählte. Dass Kleist auf *Varus* seinen berechtigten Platz hat, liegt nicht nur daran, dass er sich an einer *Hermannsschlacht* versucht hatte. Darüber hinaus wirken Kleists eigene Ironie, die Brechungen und Verschiebungen, zersetzend. Partisanenkampf der Zeichen im Untergrund des Textes gegen die oktroyierte Totalität eines Sinnanzes.

Die *romantische Ironie* ist dagegen geradezu entschlossen optimistisch. Eine Einheit von Ich und Kosmos ist zwar nicht mehr herstellbar. Im strategischen Zusammenspiel von Werkschöpfung und reflektierter Selbstnichtung glaubt sie sich aber dennoch auf dem richtigen Weg, doch noch auf das Unendliche verweisen zu können. Insofern ist und bleibt sie mit ihren ästhetischen Negationsformeln teleologisch, das Ziel vor Augen,

»... die Artistik der Kleist'schen Ironie, die sich nur an feinsten, polyvalenten Nuancen ihrer Bilder und Metaphern zu erkennen gibt, bisweilen nur an einer leichten Hyperbolik.«
(FISCHER 1988, 144)



»... die teleologischen Erzählformen der Epoche [werden] ironisch entwertet«. (DERS., 1987, 264)

wenn auch lediglich in einem rein utopischen Sinne. Alle künstlerischen Maßnahmen sind dabei Mittel zum Zweck. Das transzendente Ziel wird indessen nicht aus den Augen verloren. Kleists Arbeiten sind dagegen vollkommen undogmatisch. Sie handeln »weit weniger von der aufrichtigen Suche nach der Deutbarkeit der Welt, als von der Ironisierung eines ironischen subtilen Spiels mit den Lieblingsgedanken seines zeitgenössischen Publikums zu Religion, Ethik, Philosophie und Literatur«. Auch mit der *Hermannsschlacht* führt Kleist ein poetologisches und politisches Konzept vor, das nichts mehr von den »teleologischen Strukturen idealistischer Metaphysik« wissen will. (FISCHER 1988, 12) Ihnen stellt er so etwas wie ein raffiniertes Pokerspiel entgegen. Der Einsatz lautet »all In«.

Wenn Kleist seinen Hermann von Selbstvernichtung sprechen lässt, dann geht es wie gesehen um radikale Verheerung bis zur konsequenten Selbstausslöschung. Was Hermann seinen Germanenfürsten ja vorschlug, war ein Guerillakrieg bis zum letzten Man.

»HERMANN. [...] auf dem Grenzstein, mit dem letzten Freunden, den schönen Tod der Helden sterben kann. [...]

DAGOBERT. Die Herden töten – ?

SELGAR. Unsere Plätze niederbrennen – ?

HERMANN. Nicht? Nicht? Ihr wollt es nicht?

THUISKOMAR. Das eben, Rasender, das ist es ja, Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!

HERMANN. abbrechend. Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wärs.«
(KLEIST 1808, 1. Akt, 3. Auftritt)

Was auf der Handlungsebene der gnadenlose Kampf bis zur Selbstaufopferung ist, zeigt sich auf der poetologischen Ebene als eine Ironie, die auch die Substanz des Dramas selbst angreift. Kleists Ironie ist ein subtiler Guerillakrieg der Zeichen. »Wolf« war so ein Guerilla-

Signifikant, der im Inneren der Geschichte einen Kleinkrieg gegen das Erzählte führt. Und auch Kiefers *Varus* führt ja einen Krieg gegen seine eigene Substanz. Und es sieht auch ganz so aus, als tobe auch hier eine Guerilla-Taktik der Zeichen. Wer kann wirklich sagen, ob sich nicht auch noch gut getarnte Assassinen im Bildwald



verbergen mögen. Und man kann nicht wirklich sicher sein, ob *Varus* den Betrachtern nicht doch nur phänomenologische Hinterhalte legt. Aber vielleicht ist alles auch nur eine üble Täuschung. Aber auch das Täuschen und Ablenken gehört ja in das Repertoire des Guerillas.

Nur in einem Punkt bleibt der Kleist'sche Hermann radikaler Idealist. Die Bereitschaft zur bedingungslosen Selbstausslöschung ist nämlich auch eine radikale Zuspitzung des philosophischen Idealismus. Der glorreiche einsame Untergang zeigt die konsequenteste aller Haltungen. Wenn man zum Sieg außerstande ist, bleibt im Opfertod die Idee der Freiheit« unbesiegbar. Sieg oder der Opfertod »zugunsten der Herrschaft der Idee der Freiheit als absolutem Prinzip! Dieser Gedanke führt geradewegs zu »Fichte«.

»Give me Liberty, or give me Death!«
(P. HENRY, Rede zum Eintritt in den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, Virginia 1775)
Antwort der Zuhörer:
»To Arms! To Arms!«

Der, die »Fichte«

Von »Kleist« aus driftet eine Nabelschnur diagonal nach oben zum Begriff »Fichte«. Und es sieht so aus, als ob hinter Fichte noch ein »!« folgen könnte. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf diese Weise in die Mitte und in die Spitze des *Varus*-Bildes.

Was bedeutet »Fichte« und worauf verweist der Signifikant? Zwei Möglichkeiten liegen nun nahe. Im Zusammenhang mit Kleist wäre hier einerseits einer der bedeutendsten Philosophen des deutschen Idealismus benannt: Johann Gottlieb Fichte. Genauso gut kann »Fichte« aber andererseits auch die Baumart bezeichnen, die Anselm Kiefer im Bild darzustellen gedachte. Fichten gehören zur Familie der Kieferngewächse. Fichten und Kiefern findet man im Teutoburger Wald häufig. Sie wachsen vornehmlich dort, wo Sandstein den Untergrund bildet und an den sandigeren Südhängen dieses ausgedehnten Mittelgebirges. Würde »Fichte« also eine Kiefernart meinen, ergäbe sich zudem eine kunstgeschichtliche Ironisierung. In diesem Fall würde der Begriff »Fichte« auf und neben den gemalten Fichten auf Magrittes Pfeifenbild anspielen – im Sinne von »Dies ist eine/keine Fichte«.



R. MAGRITTE; *Dies ist keine Pfeife.*
1929



J.G. Fichte (1762-1814)

Aber der Hinweis auf den Namen des Philosophen Fichte wäre auch deshalb schlüssig, weil Kleists Hermann die »Idee der Freiheit« so sehr verabsolutiert, dass er für sie eben auch alles aufopfern würde. Der Cheruskerführer verteidigt nicht die irdischen Güter und Besitzstände einzelner Individuen oder Stämme. Kleist legt seinen Hermann so an, dass er den »intellektuellen Heroismus« Fichtes (FISCHER 1995, 307) geradezu verkörpert. Diesem ging es um die höchste Idee, den höheren Zweck und den absoluten Wert der Freiheit. Eine verstandesmäßig kultivierte Heldenhaftigkeit, einen intellektuellen Heroismus, legte für Fichte derjenige an den Tag, der verinnerlicht hat, dass es allein um das Überleben der Ideen gehen muss. Die Voraussetzung, um dies intellektuell richtig zu verstehen, ist die Idee »natürlicher Freiheit« – »Freiheit, auch in den Regungen des äußerlichen Lebens, ist der Boden, in welchem die höhere Bildung keimt«. (FICHTE 1808, 258) Und die quasi religiöse Idee der Freiheit ist es auch, deren Weiterbestehen im Weltenlauf unter allen Umständen sichergestellt werden muss. Die Verkörperung der Freiheit aber ist die Nation. Im Nation-Werden findet die Idee der Freiheit ihre innerweltliche Gestalt – selbst wenn dazu ein totaler Vernichtungskrieg nötig wäre. Denn:

»Nicht der Geist der ruhigen bürgerlichen Liebe der Verfassung, und der Gesetze, sondern die verzehrende Flamme der höheren Vaterlandsliebe, die die Nation als Hülle des ewigen umfasst, für welche der Edle mit Freuden sich opfert...« (EBD., 262)

Diese Zeilen stammten aus den *Reden an die Deutsche Nation*. Johann Gottlieb Fichte veröffentlichte sie in Berlin im gleichen Jahr, in dem Kleist seine *Hermannsschlacht* vollendet hatte. In diesem Text kann man auch die Argumentation nachlesen, warum Kleists Hermann, alias Arminius, lieber sterben als in Unfreiheit leben wollte.

»In diesem Glauben setzten unsre ältesten gemeinsamen Vorfahren, das Stammvolk der neuen Bildung, die von den Römern Germanier genannten Deutschen, sich der herandringenden Weltherrschaft der Römer mutig entgegen. Sahen sie denn nicht vor Augen den höhern Flor der Römischen Provinzen neben sich, die feinern Genüsse in denselben, dabei Gesetze, Richterstühle, Ruthenbündel, und Beile in Überfluss? Waren die Römer nicht bereitwillig genug, sie an allen diesen Segnungen Teil nehmen zu lassen? Erlebten sie nicht an mehreren ihrer eigenen Fürsten, die sich nur bedeuten ließen, dass der Krieg gegen solche Wohltäter der Menschheit Rebellion sei, Beweise der ge-

priesenen Römischen Klemenz, indem sie die Nachgiebigen mit Königstiteln, mit Anführerstellen in ihren Heeren, mit Römischen Opferbinden auszierten, [...] Hatten sie keinen Sinn für die Vorzüge Römischer Bildung, z.B. für die bessere Einrichtung ihrer Heere, in denen sogar ein Arminius das Kriegshandwerk zu erlernen nicht verschmähte? Keine von allen diesen Unwissenheiten, oder Nichtbeachtungen ist ihnen aufzudrücken. Ihre Nachkommen haben sogar, sobald sie es ohne Verlust für ihre Freiheit konnten, die Bildung derselben sich angeeignet, in wie weit es ohne Verlust ihrer Eigentümlichkeit möglich war. Wofür haben sie denn also mehrere Menschenalter hindurch gekämpft im blutigen, immer mit derselben Kraft sich wieder erneuernden Kriege? Ein Römischer Schriftsteller lässt es ihre Anführer also aussprechen: ob ihnen denn etwas anderes übrig bleibe, als entweder die Freiheit zu behaupten, oder zu sterben, bevor sie Sklaven würden. Freiheit war ihnen, dass sie eben Deutsche blieben, dass sie fortführen ihre Angelegenheiten selbstständig, und ursprünglich, ihrem eignen Geiste gemäß, zu entscheiden, und diesem gleichfalls gemäß auch in ihrer Fortbildung vorwärts zu rücken, und dass sie diese Selbstständigkeit auch auf ihre Nachkommenschaft fortpflanzten: Sklaverei hießen ihnen alle jene Segnungen, die ihnen die Römer antrugen, weil sie dabei etwas anderes, denn Deutsche, weil sie halbe Römer werden müssten. Es verstehe sich von selbst, setzten sie voraus, dass jeder, ehe er dies werde, lieber sterbe, und dass ein wahrhafter Deutscher nur könne leben wollen, um eben Deutscher zu sein, und zu bleiben, und die seinigen zu eben solchen zu bilden.» (FICHTE 1808, 265ff.)

Das *Varus*-Bild setzt »Fichte« an den oberen Bildrand ins Zentrum. Und wenn in Nachbarschaften zu denken ist, dann ist es sicher auch kein Zufall, dass »Blücher« so nah an den Philosophen herangerückt ist. Blücher trat 1813 wieder der preußischen Generalität bei, nachdem er zuvor den aktiven Dienst hatte quittieren müssen. Die von den französischen Besatzern nicht genehmigte Ausbildung neuer Rekruten war ihm kurzfristig zum Verhängnis geworden. Blücher wurde dann zum deutschen Hermann, der den neuen imperialen Varus, Napoleon Bonaparte, mit seiner Schlesischen Armee geschlagen hatte – 1814, sechs Jahre nachdem Fichte seine einschärfend-erzieherischen *Reden* publiziert hatte. Auch waren Blücher und Fichte beide Freimaurer. Blücher in einer Loge in Stargard in Pommern, Fichte in Berlin. Die Erstürmung des *Montmartre* in Paris durch russische Verbände unter Blüchers Kommando und den Sieg in der Entscheidungsschlacht bei Waterloo erlebte Fichte nicht mehr.





Verfolgt man nun den dominanten Baumstamm von seinem Wipfel am »i« von Fichte aus nach unten, stößt der Blick wieder auf das blutige »Schlachtfeld« im Schnee und auf das weiße »H« von Hermann. So schließt sich der Halbkreis von Hermann und Tusnelda zu den vier Dichtern, Grabbe, Klopstock, Hölderlin und Kleist zum Philosophen Fichte.

Würde aber der Begriff »Fichte« eben doch nur sagen, die hier im Werk sichtbare Baumreihe gehöre der Gewächsart Fichte an, was würde das dann darüber hinaus besagen? Ergäben sich dann sonderliche Komplikationen für das *Varus*-Gemälde?



Das hier im Geiste aufgerufene Bild einer Pfeife mit der darunter säuberlich gemalten Schreibschrift, die besagt *Dies ist keine Pfeife*, war »gerade wegen [seiner] Einfachheit so verwirrend«. (FOUCAULT 1973, 7) Vermutlich werden nun aber unweigerlich diese Verwirrungen, die dem Bilde Magrittes anhängen, in das *Varus*-Bild importiert. Denn auch hier ist es so, dass der Name »Fichte« über Fichten steht. Paraphrasiert man

die Überlegungen Michel Foucaults zu Magritte, müsste hier folgendes bedacht werden: Niemand würde ernsthaft behaupten, »dass dieses Ensemble von Linien«, das um den geschriebenen Begriff herum gemalt sind, eine Fichte *ist*. Gleichzeitig ist es »unvermeidlich«, das

Wort auf das Gemalte »zu beziehen«. Aber Magritte schrieb: *Dies ist keine Pfeife*. Hätte Anselm Kiefer also schreiben müssen: »keine Fichte«, obwohl er vielleicht sagen wollte: »Dies ist eine Fichte, auch wenn man es nicht ganz so eindeutig erkennen kann«? Hätte Kiefer nicht eine Verneinung einfügen müssen. Hätte nicht die »unmittelbare und wechselseitige Zusammengehörigkeit« zwischen dem Malen einer Fichte und dem Begriff Fichte verneint werden müssen? Hätte der deutsche Maler also darauf hinweisen sollen, dass sich »Bezeichnen und Abzeichnen« (Abmalen) nicht decken? (EBD., 12ff.) Und, dass es in *Varus* natürlich keine Fichte gibt? Dass es aber auch nicht einfach das



geschriebene Wort »Fichte« gibt, sondern das Bild vom Wort und so weiter.

Der Maler Anselm Kiefer hat sich offensichtlich für solcherlei Fragen nicht sonderlich interessiert. Er hatte die verrückte Genealogie

eines Mythos aufzuzeigen. Aber indem er Magrittes Pfeifenbild anrührt, berührt er die entscheidende Frage, die auch in *Varus* die ganze Zeit schon virulent war. Die Frage nämlich, wie Bild und Text, Text und Stimme in einem einzigen Raum zu »stabilisieren« sind? (FOUCAULT 1973, 22). In *Varus* ist so viel Schrift und Text verborgen. Und die Namen auf der Oberfläche wollen ausgesprochen und aufgerufen und hörbar werden. Kiefer zeigt »Fichte« als Wortbild oder Wortmaterial und bringt das berühmte Pfeifenbild ins Spiel. Er weist damit darauf hin, dass die wirkliche Referenz seiner Zeichen – ob geschrieben oder gemalt, ob Abbild oder Schrift(-bild) – außerhalb des rahmenlosen Werkes liegt und damit also nicht fassbar wird. So wie die wirkliche Pfeife im Bild immer abwesend bleibt.

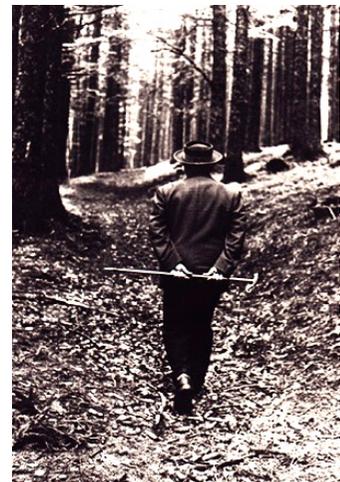
Welchen »Martin« hätten Sie denn gern?

Auf der linken Bildseite von *Varus* stehen die Bäume dichter. Und sie wirken verbrannter. Es dominiert ein verkrusteter schwarzer Stamm mit kräftigen dunklen Ästen, der eher wie eine Grenzziehung wirkt. »Fichte« fehlte mutmaßlich der Vorname. Dafür sind hier »Stefan« und »Martin« undistanzierter und fast freundschaftlich nur beim Vornamen gerufen. Ihre Namen sind zusammenhängend im Stil einer Schönschreibübung für Erstklässler ganz in Schreibschrift ausgeführt. Es sieht fast so aus, als hätte der kleine Martin hier eigenhändig seinen Vornamen geübt. Die intimere Ansprache mit »Martin« wird ihre Gründe haben. Man duzt sich. Anselm ist eng vertraut mit dem Denken Heideggers. Heideggers? Aber wieso sollte hier überhaupt Heidegger gemeint sein, wie gerade spontan gemutmaß wurde? Nehmen wir's fürs erste probeweise einmal an.

Zu »Martin« führen keine weißen Verbindungsfäden mehr, die in der rechten Bildhälfte die Namen miteinander verbanden. Nichts von dem bisher Gesehenen arrangiert sich mit Martin.



Oder dann doch lieber »Martin«... Luther? Vgl. hier S. 330ff.



... HEIDEGGER (1889-1976) beim Waldspaziergang, Juni 1968 (Foto: D. Meller-Markovicz)

»– geführt von der Unerbittlichkeit jenes geistigen Auftrags, der das Schicksal des deutschen Volkes in das Gepräge seiner Geschichte zwingt«.

(HEIDEGGER 1933, 9)

»... die Dauer einer politischen Verblendung«.

(WYSS 1996, 65)

1944 wurde Heidegger in Absprache mit einem NS-Gauleiter in die Gruppe der »Ganz-Entbehrlichen« eingestuft.

»Man ist nicht fertig damit, Heidegger zu lesen, besonders in Deutschland. In Deutschland, wissen Sie, liest man Heidegger aufgrund eines Traumas nicht mehr, man vereinfacht ihn. Ich sage das nicht, um Heidegger vom politischen Standpunkt her für unschuldig zu erklären, aber der politische Prozess, den man ihm macht [...], darf uns nicht daran hindern, ihn zu lesen, er darf uns nicht dazu zwingen, das Buch zu schließen.«

(DERRIDA 1972, 27f.)

Der Schriftzug ist der Größte im ganzen *Varus*-Bild. Aber er steht eben einfach nur so da. Beziehungslos. An der Konstitution des Mythos scheint er demnach nicht wirklich beteiligt gewesen zu sein. Wenn er aber auf der geschichtlichen Handlungsebene keine Rolle spielt, wie ist er dann involviert? Die Antwort auf diese Frage erhält man, indem ergründet wird, welcher Denkweg Heideggers am ehesten zu *Varus* führt.

Mit dem freundschaftlichen Vornamen kann hier nicht der Heidegger der Freiburger Rektoratsrede vom 27. Mai 1933 angesprochen sein. Und nicht der Heidegger, der im gleichen Jahr schon NSDAP-Mitglied geworden war. So vulgär soll es wohl nicht sein. Es muss komplizierter werden. Die Aufgabe besteht im »Ver-un-einfachen« der Sachlage. Sollte der Heidegger gemeint sein, von dem Jacques Derrida einmal gesagt hatte, man müsse ihn lesen und immer wieder und weiter lesen.

»Ich behaupte also«, sagte Derrida, dass es in den Schriften Heideggers »ein Fragepotential gibt, das noch nicht ausgeschöpft worden ist. [...] Persönlich ziehe ich es vor, Heidegger zu wiederholen, als Dinge zu sagen, die vorheideggerisch« sind. (DERRIDA 1972, 27f.) Oder anders formuliert: Heideggers Denken ist von so ausschlaggebender Bedeutung, dass es einfach sehr dumm wäre, seine Gedankengänge zu boykottieren.

Wenn der Name »Martin« auf der Oberfläche eines Bildes erscheint und wenn damit Martin Heidegger gemeint sein sollte, dann ist es fast schon zwingend, den Heidegger beim Wort zu nehmen, der davon gesprochen hatte, dass sich im Kunstwerk »die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« habe. »So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: Das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.« (HEIDEGGER 1935, 30, 34) Übersetzt man »Wahrheit« mit »Unverborgenheit«, wird die exorbitante Aufgabe und das erkenntnistiftende Leistungsvermögen deutlich, das einem Gemälde hier angeschlossen wurde. Im Kunstwerk »entbirgt« sich das, was sich anderenorts nicht zeigt und ereignet. Könnte es also sein, dass *Varus* Martin zur Hilfe ruft, um den eigenen Status, die eigene Verfasstheit und die eigene Funktion als Kunstwerk zu diskutieren?! Erschließt sich Kiefers Werk über Heideggers Schrift *Vom Ursprung des Kunstwerks* damit neu? Was gibt uns Heidegger hier zu bedenken?

Die Aufgabe, die *Varus* uns hier stellen würde, wäre herausfordernd und gewaltig. Sie erfordert ein Vorgehen in kleinen Schritten. Dabei muss das, was zum expressiven Kampf auf der Oberfläche des Bildes gesagt wurde, noch einmal wiederholt und mit Heidegger noch einmal umgedacht werden. Wenn sich so etwas wie »Unverborgenheit« in einem Kunstbild »einrichten« soll, beginnt alles bei dem »Hervorbringen«, dem Schaffen des Werks. Wenn das Werk dann vollendet wurde, ist es geschaffen. Aber worin, fragte Heidegger, »besteht demzufolge dann das Geschaffensein?« (EBD., 62f.) Das heißt hier: Was zeichnet das Werk – *Varus* – dann genau aus?

Ab jetzt wird es anspruchsvoll, weil Heideggers Sprache so klingt, als käme sie aus einem Paralleluniversum. Tatsächlich aber resultiert sie aus einer Etymologie und einer Archäologie des Deutschen. An den Wurzeln der Begriffe sucht sie nach den Anfängen der Bedeutungen. So gelangt Heideggers Rede in die berüchtigte, scheinbar fremd klingende Eigensemantik. Sie führt hier dazu, dass langsam von Satz zu Satz vorzugehen ist. Der Text bleibt aber eigentlich resistent gegen alle Coaching-Versuche. Er besteht aus einer »langen Folge von Frageschritten« zum »Wesen« des Kunstwerks. (EBD., 72)

»Worin besteht demzufolge dann das Geschaffensein? Es sei durch zwei wesentliche Bestimmungen verdeutlicht.«

(HEIDEGGER
1935, 63/

»Das [geschaffene]¹⁵ Werk stellt als Werk eine Welt auf. Werksein heißt, eine Welt aufstellen. Aber was ist das, eine Welt? [...]Welt weltet, [Das heißt] Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer ungegenständliche, dem wir unterstehen«. [»Eine Welt aufstellen« heißt, im und durch das Werk einen existentiellen Ereignisraum freizugeben, zu schaffen. Aber wie stellt das Werk eine Welt auf? Antwort: mit und in dem »was man sonst den Werkstoff nennt«.]

40f./

Material und Werkstoff sind normaler Weise nur »Zeug«. Dieses »Zeug« verschwindet während der Anfertigung »widerstandslos« »in der Dienlichkeit«. »Das Tempel-Werk [Heideggers Beispiel ist hier ein antiker griechischer Tempelbau] dagegen lässt, indem es eine Welt aufstellt den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werks: der Fels [mit dem der Tempel errichtet ist] kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst

42ff.)

¹⁵ Die in Klammern gesetzten Erläuterungen stammen von js. Sie reformulieren Heideggers Sprache zur besseren Verständlichkeit, sofern das überhaupt möglich und angebracht ist. Auf den Originaltext soll aber auf keinen Fall verzichtet werden. Auf ihn allein muss man sich geduldig einlassen.

Fels [statt verbraucht zu werden, tritt hervor, wie und was er eigentlich ist], die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farbe zum Leuchten [...] das Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt, in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Bietsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkel der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes.« »Die Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selber in die Erde zurückstellt.«

[Zurückstellen heißt hier, dass die Welt, die das Werk aufstellt an entscheidenden Stellen auch wieder im Stoff verschwindet – dass die Welt wieder zu Stoff wird und der Stoff als Stoff zur Sichtbarkeit kommt. Gelingt dies, wird aus dem bloßen Werkstoff das, was Heidegger »Erde« nannte. Die Erde ist nie von vornherein da. Sie zeigt sich erst als das was sie ist, zusammen mit dem Entstehen der Welt.]

»Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen lässt, nannten wir die Erde. Sie ist das Hervorkommend-Bergende. Die Erde ist das zu nichts drängende Mühelos-Unergründliche. Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt. Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. [...] Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. Das Werk lässt die Erde Erde sein.«



[Das Kunstwerk macht also aus bloßem Material Erde, weil es dieses Material zu einem eigenwertigen Grundstoff allen Schaffens aufwertet. Im Kunstwerk verwandelt sich der Produktionsstoff und kommt zu sich selbst: Steinsein des Steins:] *»Der Stein lastet und bekundet seine Schwere [...] Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen.« »Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. [...] Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt« (EBD., 45, 43)*

[Dieses Zu-sich-Selbst-Kommen bedeutet, dass der Stoff, der zur Erde wird, alleine in sich selbst geheimnisvoll ruht. Heidegger sagt: Die Erde »verschließt« sich und entzieht sich. Gleichzeitig ist das Welt-Aufstellen gerade die Bedingung, die Erde als sich entziehend erscheinen zu lassen:] *»Deshalb muss alles dem Menschen Mitgegebene im Entwurf [im Schaffen] aus dem verschlossenen Grund heraufgeholt und eigens auf diesen gesetzt werden. So wird er als der tragende Grund erst gegründet.« (EBD., 78)*

»Die Erde her-stellen heißt, sie ins Offene bringen als das sich Verschließende.« [Das Zwischenfazit lautet:] »Das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werks. Sie gehören aber in der Einheit des Werkes zusammen. Diese Einheit suchen wir, wenn wir das Insichstehen des Werkes bedenken.« (EBD., 45)

Was beschreibt Martin hier und was gibt er für *Varus* zu bedenken? Die soeben zitierte Textpassage beinhaltet den ersten Teil einer grundsätzlichen phänomenologischen Zustandsbeschreibung eines jeden Kunstwerks, wann immer und von wem auch immer es geschaffen wurde. Ob man der Bestimmung zustimmt oder ob sie richtig oder falsch sein könnte, spielt keinerlei Rolle. Die Betrachtung des Textes erfolgt vollkommen textimmanent. Es soll nur um *Den Ursprung des Kunstwerks* als Text und um *Varus* als Werk gehen. Alles andere wird erst einmal ausgeblendet.

Diese reine Immanenz billigte Heidegger übrigens auch dem Kunstwerk ganz ausdrücklich zu. Denn das »Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird«. (EBD., 37) Heidegger nannte das, was vom Betrachter dann seinerseits zu leisten ist, ein »Aufstellen« des Werkes. Ein Kunstwerk kann nicht einfach ausgestellt werden, sondern es muss immer von Neuem »weihend-rühmend« errichtet werden. Hinter der pathetisch-mystischen Aufforderung steckt in der existentialistischen Bildhermeneutik eine strenge Rhetorik des »Einberufen-Werdens«. (BRÖTJE 1990, 135/STÖHR 2016)

Der übergroß geratene Hinweis auf den Freund »Martin«, der in *Varus* zu finden ist, beinhaltet also möglicherweise eine unmissverständliche Rezeptionsanweisung an diejenigen, die im *Van Abbemuseum* in Eindhoven bisher vielleicht noch nichtsahnend vor dem gewaltigen Werk standen. Die autoritäre Direktive, man habe das Bild an der Wand vor sich erst wieder »aufzustellen«, war bisher gänzlich unbeachtet geblieben. Bis hierher waren wir davon ausgegangen, die Bedeutungsebenen des *Varus*-Bild müssten in einer fleißigen Puzzlearbeit rekonstruiert und die Phänomenologie des Werks müsste auf den implizierten Mythos-Diskurs hin geöffnet werden.

Aber »Aufstellen« meinte bei Heidegger etwas ganz anderes. Und zwar deshalb, weil »das Werk in seinem Werksein dies fordert.« »Wie aber«, fragte Heidegger weiter, »kommt das Werk zur Forderung einer solchen Aufstellung?« Die Antwort lautete: »Weil es selbst in seinem Werksein aufstellend ist. Was stellt das Werk auf?« Und wieder die prompte Beantwortung: »In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib.«

»Wohin gehört ein Werk?«
(HEIDEGGER
1935, 37/

EBD., 40/

EBD., 40)

Verklausuliert und wörtlich zugleich ist mit »aufstellen« also eigentlich die Anweisung gemeint, das immer aktuell bleibende Walten des Werkprozesses konkret zu erfahren. Es handelt sich um eine Anweisung, in die Phänomenalität des Werkes hineinzusehen, um das erlebbar werden zu lassen, was Heidegger mit der Einheit in der Differenz von *Welt* und *Erde* gerade oben beschrieben hatte.

Heideggers eigenes Bildbeispiel fiel dahingehend allerdings etwas mager aus. Es handelt sich um Vincent van Goghs *Bauernschuhe*. Im Zuge seines Aufenthalts in Amsterdam im März 1930 hatte er das bedeutende Werk in einer van Gogh-Ausstellung im *Stedelijk* Museum sehen können. Er hielt sich zu einem Vortrag zu der *Heutigen Lage der Philosophie* in der Stadt auf. Aber der Philosoph war kein großer Bildbeschreiber. Trotz eines ersten Versuchs schob er die Aufgabe noch ganze fünf Jahre auf. Und als er schließlich den Kunstwerkaufsatz endgültig zu schreiben begann, wechselte er lieber schnell ins Grundsätzliche statt ins Phänomenologische. Immerhin hatte er damals eher rhetorisch gefragt: »Aber was ist da viel zu sehen? [...] Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.« (EBD., 26f.)

Die Welt im Schnee und »der verschwiegene Zuruf der Erde« im Schuhwerk

»Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derb-gediegenen



V. VAN GOGH; O.T./Schuhe [Ein Paar (alte) Schuhe, van Goghs Schuhe], um 1886, 37,5 x 45 cm

Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauer Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde [...].

Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Si-

cherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Um-drohung des Todes. Zur ERDE gehört dieses Zeug und in der WELT der Bäuerin ist es behütet.

Aber all dieses sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an. Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe.» (EBD., 27f.)

Wer hier nun folgerichtig tatsächlich eine phänomenologische Beschreibung von van Goghs Bild erwartet hätte, sieht sich enttäuscht. Stattdessen gibt es auf den ersten Blick eine etwas schwülstige, völkisch angebräunte Assoziationskette über das, was alles mit den Bauernschuhen in Verbindung stehen könnte. Aber der Anschein trügt. Das gegenwärtige Zusammenspiel von *Welt* und *Erde* ist hier doch thematisch. Im Original-Text sind die beiden Begriffe durch Kursivsetzung hervorgehoben. Interessant ist nun eben gerade, wie Heidegger vorgegangen war. Van Goghs Bild stellt also eine Welt auf. Und Heidegger errichtet das Werk in seiner Anschauung, indem er die »*un-gegenständlichen*«, existentiell-menschlichen Dimensionen des Bildes (nach-)erlebt und »vollzieht«: Einsamkeit, Sorge, Freude, Geburt, Tod.

Um diese Welt zu errichten, hätte Heidegger nun eigentlich darauf zu sprechen kommen müssen, wie sich das Dargestellte in den Stoff, in das Bildmaterial und in den Bildgrund »zurückstellt«. Und er hätte außerdem beschreiben sollen, wie so aus dem Stoff »*Erde*« wird. Eine solche phänomenologische Detailanschauung stellte der Philosoph aber offenbar gar nicht an. In seinem Text fehlen anscheinend konkrete Feststellungen zur sich transformierenden Stofflichkeit. Liest man aber die zitierte Passage noch einmal genauer, wird deutlich, dass Heidegger dann, wenn er vom Schuhzeug sprach, immer das BILD des Schuhzeugs meinte. Korrigiert man den Lapsus, hätte es genau genommen auch hier zum Beispiel heißen müssen: »*In dem [Bild des] Schuhzeug[s] schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde*«.

Man muss sich also bewusst machen, dass hier nicht gesagt wird, an der Darstellung der gebrauchten Schuhe klebe noch eine ebenfalls nur dargestellte Erde im Sinne von Resten des Ackerbodens. Tatsächlich sagte Heidegger etwas ganz anderes: Im Bild schwingt das laute Schweigen dessen mit, was aller Repräsentation vorausgeht und ihr zu Grunde liegt; das, was erst durch das Aufstellen einer Bildwelt mit-anwesend wird. Es zeigen sich die verborgenen Bedingungen der Möglichkeit, damit Etwas als Etwas in Erscheinung treten kann! Die »*Erde*« als Bildgrund, Medium, Kraft. Und selbst das Verb »schwingen« ist hier wörtlicher zu nehmen, als vielleicht zunächst angenommen.

(vgl. dazu:
STÖHR 2016,
94ff.)

Denn bildet nicht der leuchtend helle Hintergrund einen strahlenden Nimbus um das Schuhwerk. Er ist die energiegeladene Substanz, die die Schuhe ›heiligt‹: nach rechts hin zum Bildrand geöffnet; oben umgrenzt von dunkel pastosen, vertikal gesetzten, rauen Zügen; nach links das Andrängen der Textur des Bildgrunds abwehrend und den Schuhumriss beschützend.



Sodann das vorsichtige Tasten des linken, nervigen Schnürsenkelfadens, der sich wie eine dünne Extremität nach rechts zum Nebenan des Partners legt. Gleich darüber das Ineinander-Aufgehen und die Verwischung der Binnengrenzen. Die »Innigkeit der Zueinander-Gehörigkeit«, hätte Heidegger formulieren können. Van Gogh, so sagte Meyer-Schapiro, »sah in die Dinge«. Er »gab ihnen eine von innen her belebte, oft hintergründig tiefe Schau« (1958).

Die Schuhe hören so auf, nur abgebildete Schuhe zu sein. Sie werden intensiver und zu Körpern mit all ihren »Leidensfähigkeiten – vielleicht schon ihre[n] Seele[n]«. »Dem Leiden ausgeliefert, [müssen die Bauernschuhe] noch die Vereinsamung, die Absonderung erfahren und sich selbst dem Tode weihen«. (BERGER 1958, 337)¹⁶ Das Paar antwortet aufeinander? Ein Paar wie Tod und Leben also? Links wie schon verwelkt, rechts noch aufrecht erhoben?

Der entstehende Raum zwischen den beiden Schuhen kann damit nicht länger als ein einfacher Hintergrund angesehen werden. Er wandelt sich zu einem hervorgehobenen,

¹⁶ René Berger beschreibt hier van Goghs Bild *Die Kirche von Auvers* von 1890 phänomenologisch grandios und »vermenschlicht« sie dabei. (EBD., 335ff.)

nach vorne drängenden, selbständigen ortlosen Ort im Bild. Ein Herausragen der Erde in der Mitte des Bildfeldes. Nach rechts werden die adrigen Fäden und Kraftlinien der Schnüre zu trocken wirkenden Zweigen; zuerst exzentrisch gestaltet und dann bis in den Exzess gesteigert zu einer eigenlogischen Gestaltprägung in der unteren rechten Bildecke. (STÖHR 2016, 96f.)

Dann der helle senf-ockerfarbige Farbschwung unter dem Absatz des einen Schuhs. Er liegt mitten in der dunklen Schattenzone zwischen dem Paar. Er dürfte empirisch gesehen gar nicht da sein. Aber darum geht es in einem Kunstwerk eben nicht. Diese prägnante Farbspur kommt nur deswegen (her-)vor, damit sie dem Absatz eine Kontur gibt. Sie allein lässt überhaupt erst diese Differenzsetzung entstehen, mit der sich der Absatz vom Bodengrund »absetzen« kann. Nur durch sie – durch dieses Stück »Erde« – kommt das Detail überhaupt erst »in die Welt« – vom Undifferenzierten zum Differenzierten.



»Mit welchem Recht aber«, fragte der populäre Kunstwissenschaftler René Berger damals quasi an Heideggers Stelle, »identifizieren wir uns mit dem Schicksal der [Schuhe]«, die wartend-offen dastehen? Die Antwort könnte lauten: Weil es sich bei van Goghs *Bauernschuhen* um eine »Folge geheimer Analogien« handelt. Sie erzeugen unser »Mit-Gefühl«. (BERGER 1958, 335f.)

Man muss also erkennen, dass das Bild selbst alles das in sich schon vollzieht, was Martin vor dem Werk anscheinend nur als lose Assoziationskette beschrieben hatte. Heidegger hatte eben nichts in den van Gogh hineinphantasiert. Auf seine Weise und in seiner hermetischeren Sprache war er ganz nahe am Bild geblieben. Einsamkeit, Sorge, Freude, Geburt und Endlichkeit »walten« offenbar in diesem Schuh-Werk. Deshalb »gehört dieses Zeug« im Bild ebenso »zur Erde«, wie auch in seiner existentiellen, »weltenden«, Dimension in die geschichtliche »Welt« des Menschen.

Kann es also so sein, dass Kiefers *Varus* vorschlägt, dass wir das Bild zur *Hermannsschlacht* mit Rücksicht auf Martins Ausführungen noch einmal von Neuem ansehen, »aufstellen«, sollen? Kommt deswegen der Name »Martin« hier vor?

Wiederholen wir die Bildbeschreibung von *Varus* mit Blick auf das soeben Gelesene. Denn ist es nicht ganz klar so, dass auch hier eine »Welt« aufgestellt und eine »Erde« hergestellt werden? Auch *Varus* erfordert das Erschauen in besonderem Maße. Wie schon gesehen, sind die Dinge und Motive eben nicht von vornherein einfach da. Man

(vgl. zur hier
verwendeten
Terminologie:
BOCKEMÜHL
1981, 18ff.,
DERS., 1989)

kann sie nicht einfach nur wiedererkennen. Sie müssen »erbildet« und vollzogen, das heißt erschaut werden, damit sie erscheinen.

»Das Erschauen ist für das Erscheinen«, für das Zur-Erscheinung-Kommen der Bildwelt, »konstitutiv.« Den verschneiten Waldweg, die Baumstämme und Äste, das alles gibt es nur als Erschautes. Nur im Erschauen erscheint uns im Bild ein Stück vom dem, was wir dann für den *Teutoburger Wald* halten können. Die Waldlandschaft ist in der Bildlichkeit des Bildes aufgehoben. Und diese Eigenwirklichkeit des Bildes lässt die Landschaft nicht zu einer fertigen Illusion werden. Sie bleibt quasi in der »Erde« stecken. Heidegger hätte vielleicht formuliert: »Zur Erde gehört sie«. Indem die Bildwelt erscheint, erscheint auch die Farbkraft selbst. Vor Augen steht alles, was als »Bildlichkeit« zu sehen ist – und das ist eben sehr viel mehr als nur der schlichte Motivbestand. Es ist der gesamte Wirkungszusammenhang, der uns als Bild erscheint und der also insgesamt erschaut wird. Aber im Erschauen (ver-)wandelt sich das Abgebildete eben auch wieder in die Wirklichkeit des Bildes, in die reinen »Erd«-Farben des gestaltlosen Bildgrunds zurück. Erinnern wir uns noch einmal an Martins Zeilen:

»Indem eine Welt sich öffnet [im Bild malerisch entsteht], stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung [betrifft sie mich dann existentiell].

Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein [erst wenn das Malen einer Welt beginnt, zeigt sich auch erst das maßlose Kontinuum des Bildgrunds, das Bildfeld und der wilde Wust der Farben] und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit. [Wird begonnen, die Bildwelt zu entfalten, muss sie gestaltet werden. Es braucht ein formalästhetisches System, das erst mit dem Malen selbst entsteht.]

(EBD., 70, 64)

Indem aber eine Welt sich öffnet, kommt die Erde zum Ragen [tritt der Malgrund, der Farbstoff, das Medium, der bedingende Bildgrund als »Widerstand« hervor. »...die dunkle Glut der Farben«. Sie [die Erde] zeigt sich als das alles Tragende [...].

Welt verlangt ihre Entschiedenheit und ihr Maß [eine formalästhetische Struktur, in die sich das zum Ausdruck gebrachte einlässt]. [...] Erde trachtet, tragend-auftragend sich verschlossen zu halten und alles ihrem Gesetz anzuvertrauen« [dem Gesetz, dass im »tragend-auftragenden«, aber unzugänglich bleibenden Bildgrund alle Bildwelt auch wieder ihre Gestaltwerdung verliert]. (HEIDEGGER 1935, 63f.)

Wenn es nun um *Varus* geht, muss berücksichtigt werden, dass es sich hier auf der Inhaltsebene um eine grausame Schlacht, um Ver-

nichtung und Triumph, um Tod und die Geburt eines neuen Mythos geht. Wie passt das mit den grundsätzlicheren Bestimmungen des Kunstwerks zusammen, an die Heidegger dachte? Er fragte weiter:

»Wir fragen: wie muss man diese beiden Wesenszüge [Welt und Erde] zueinander in Beziehung setzen, wie sind sie im Werk am Werk?«

[Antwort: als ein Gegeneinander!] »Das Gegeneinander von Welt und Erde ist ein Streit.« »Das Werksein des Werks besteht in der Bestreitung [hier im Sinne von: zu einem inneren Kampf antreten] des Streits zwischen Welt und Erde.

[Wie?] »Die Welt trachtet in ihrem Aufruchen auf der Erde, diese zu überhöhen [sich als reine Darstellung aus ihr zu erheben und sie so zu verdecken]. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten« [zu nichten]. (EBD., 46)

Einige Seiten vor unserer Begegnung mit Martin und vor der Lektüre von Heideggers Kunstverkaufsatz lautete die phänomenologische Beschreibung zu *Varus* hier noch folgendermaßen: »Der Arbeitsprozess selbst ist die Hervorbringung und schon die gleichzeitige Vernichtung des Motivs. [...] Die Landschaft, die Bildwelt wird unmittelbar, von Innen her, zermürbt und angegriffen. Sie flieht in ein formloses *action painting* und löst sich auf. Der nach hinten fluchtende Feldweg schwimmt im pastosen Farbmorast. Das Drama ist nicht akribisch gemalt, sondern die Malerei selbst ist das Dramatische. In ihr wird das wütende Geschehen als ein konkretes Wüten erst erlebbar« (dazu hier Seite 217).

Der Streit, den Heidegger im Kunstwerk am Werk sah, ist aber keine selbstzerstörerische Verwüstung des Dargestellten oder gar des Bildes selbst. In diesem Streit enthüllt und »entbirgt« sich im Gegenteil stattdessen das, was der Philosoph die »Wahrheit« nannte.

Wenn sich die aufgestellte Waldwelt nun in ihren Seinsgrund und in die »dunkle Glut der Farben zurückstell[t]«, »schließen sich die Welt und das Begründende der Welt [...] zu einer unauflöselichen Erfahrungseinheit zusammen«. (BRÖTJE 1990, 23) Die Kampfspuren im Bild weichen dem innigen Streit. Entgegen seiner grausamen Thematik wird das Werk in sich selbst auf diese Weise faszinierend »schön«! In diesem Sinne trifft dies jetzt auch auf die Flecken aus Farbblut zu.

Martin fragte aber noch einen Schritt weiter. »Inwiefern«, überlegte er, »geschieht im Werksein des Werkes« – das heißt nach dem, was wir bis jetzt wissen: wie geschieht im Austragen des Streits von Welt und Erde – »das Entbergen« der »Wahrheit des Seienden?«

(vgl. zu Heideggers »Erde« auch den ähnlichen Begriff »Fleisch« bei MERLEAU-PONTY 1964, 183ff. Das Fleisch der Welt... js.)

»Die Schönheit lässt Gegenwendiges im Gegenwendigen, lässt ihr Zueinander in seiner Einheit.« (HEIDEGGER 1951, 54)

Und bevor Heidegger darauf seine Antwort fand, reflektierte er noch einmal zurück. Er fragte genauer danach, was »Wahrheit« bedeuten soll: »Was ist Wahrheit?« »Was ist die Wahrheit selbst, dass sie sich zu Zeiten als Kunst ereignet?« (HEIDEGGER 1935, 47, 34)

Die Antwort auf die letztere Frage lautete: »Wahrheit« heißt die Unverborgenheit des Seienden«. »Aber warum müssen wir«, so geht die Fragekette weiter, »das Wesen der Wahrheit im Wort Unverborgenheit [...] sagen?« (EBD., 47)

»[W]ie geht das zu? Wie geschieht die Wahrheit als diese Unverborgenheit? Doch zuvor ist noch deutlicher zu sagen, was diese Unverborgenheit selbst ist.«

»Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist.« [Diese Lichtung ist Teil von dem, was zur Unverborgenheit führt und gehört.] »Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört« aber ebenso ein »Verweigern in der Weise des [...] Verbergens.« [Damit] »soll im Wesen der Wahrheit jenes Gegengewichtige genannt sein [...]. Es ist das Gegeneinander des ursprünglichen Streitens. Das Wesen der Wahrheit ist in sich selbst der Urstreit« [zwischen Lichten und »verbergender Verweigerung«]. (EBD., 47ff.)

Unverborgen meint also nicht, dass eine Wahrheit zur völligen Einsicht kommen kann. Sondern, was sich herausstellt, was ans Licht gebracht und unverborgen wird, ist stattdessen die Erkenntnis, dass Wahrheit in sich selbst immer schon ein steter Urstreit ist. Dieser ewige Streit zwischen Sich-Lichten und Sich-Verbergen ist das allgemeine Wesen der Wahrheit. Dieser Zug der Wahrheit nimmt im Kunstwerk nun die besondere Gestalt des Streits zwischen Welt (Sich-Lichten) und Erde (Sich-zugleich-auch-wieder-Verbergen) an.

»Wahrheit west nur als Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegengewichtigkeit von Welt und Erde.

Die Wahrheit will als dieser Streit von Welt und Erde ins Werk gerichtet werden. Der Streit soll in einem eigens hervorzubringenden Seiendem [dem Kunstwerk] nicht behoben, auch nicht bloß untergebracht, sondern [der Streit soll] aus diesem [dem Kunstwerk] eröffnet werden. Dieses Seiende [das Werk] muss daher in sich die Wesenszüge des Streitens haben. In dem Streit wird die Einheit von Welt und Erde erstritten. [...] die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden. [...] Geschaffensein des Werkes heißt: Fertiggestelltsein der Wahrheit in die Gestalt« des Kunstwerks. (EBD., 63f.)

Die in diesem Zusammenhang letzte Frage bedenkt noch einmal den erstaunlichen Umstand, warum sich ausgerechnet in einem Kunstwerk so etwas wie »Wahrheit« ereignen soll?

Die Antwort, die Heidegger gab, ist relativ einfach. In der Alltäglichkeit des Lebens und des bloßen Daseins ist die »Wahrheit« immer schon verstellt. Es muss erst ein Streitfeld erstritten werden. Es muss erst eine »Offenheit« dafür geschaffen werden, dass der Streit um Lichtung und Verbergen hervorkommen kann. Und diese Offenheit muss zudem auch eine (Be-)»Ständigkeit« aufweisen. Dieser begrenzte Raum der Offenheit muss also erst eröffnet, das heißt »aufgestellt« werden. (EBD., 61) Und das Kunstwerk als autonome Eigentotalität tut genau dies. Das Kunstwerk hat die »ausgezeichnete Möglichkeit«, dies einzurichten! (Als Denker das Sein zu befragen – das »Denken des Seins« – ist eine andere Möglichkeit, die die Philosophie eröffnet.)

Das Kunstwerk ist also eigens dafür hervorgebracht, mit seiner eigenen Entstehung in sich selbst den Freiraum für das Geschehen des Streits hervorkommen zu lassen. Offenheit, Unverborgenheit, letztendlich Wahrheit geschieht nur so, dass sie sich durch ihr eigenes Geschehen selbst erst einrichtet: in einem Werk, »das vordem noch nicht war und nachmals nie mehr werden wird«. (EBD., 62)

Was hat es nun auf sich mit Martins Reflexionen zur »Funktion« des Kunstwerks? In der Gesamtausgabe seiner Schriften findet man Heideggers Text zu Beginn eines Bandes, der bekanntlich den Titel *Holzwege* trägt. Und der Verfasser erläuterte diesen Titel des Sammelbandes wie folgt:

»Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören. Sie heißen Holzwege. [...] Holzmacher, Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf dem Holzweg zu sein.« (DERS., 1949)

Was bedeutet dieser vorangestellte Hinweis? War Heidegger mit den hier versammelten Texten auf »dem Holzweg«? Sollte also vorab angekündigt werden, dass die folgenden Gedankengänge den Einstieg in das noch »Ungegangene« bilden. Denkwege, die in die Irre führen?

Für einen verirrtten Wanderer wie den *Chasseur im Walde* etwa bedeutet dies, nicht mehr weiter zu kommen, weil sich alles verengt und verschließt. Für den *Holzmacher* dagegen setzt sich der Weg mühsam immer weiter fort, wenn weitere Bäume geschlagen und Stämme zum Abtransport beiseite gelegt worden sind. *Holzwege* sind Abwege, aber es gibt auf ihnen ein Vorankommen, wenn auch diese Pfade nicht einfach einen Ausgangspunkt mit einem Zielort verbinden. Insofern, sag-

te Heidegger, »gehen [sie] in die Irre«. »[A]ber sie verirren sich nicht.« (DERS., 1949, 91) Im Wald verirren kann sich nur derjenige, der an einem festgelegten Ziel der Reise ankommen will, so wie der Feldherr Varus, der in Kleists *Hermannsschlacht* »im Irrtum« den falschen Weg im Teutoburger Wald einschlug und so die Vernichtung seiner Legionen einleitete. *Holzwege* dagegen können durchaus irgendwann weiterführen. Lediglich wo sie auskommen, bleibt noch offen. Sie sind »Versuche«, denen aus Metaphysik-kritischen Gründen das *Telos* fehlt.

Heidegger ist also mit seinem Bedenken, was ein Kunstwerk ist, auf so einem Holzweg gewesen. Hier wurde der Kunstwerkaufsatz herangezogen, um ihn in den Zusammenhang von *Varus* zu stellen. Es fragt sich nun, ob wir damit ebenfalls auf dem Holzweg sind? Bahnt dieser philosophische Text einen »ungegangenen« Pfad durch Kiefers Ölgemälde? Oder malte Kiefer selbst mit *Varus* einen Holzweg, der jäh im Dickicht der Namen und der verborgenen Schriften zu enden scheint? Muss der Betrachter sich als »Bedeutungsmacher« und »Sinnhüter« durchschlagen wie der Holzmacher, um weiter sehen zu können? Führt der Weg über Heideggers Kunstwerk-Denken in eine Lichtung? Was mobilisiert er und in welches Unerwartete könnte er führen?

Anselm Kiefer selbst soll einmal gesagt haben, er folge den Fragen Heideggers – aber nicht seinen Antworten. (DICKEL 2000, 89)

Varus als Szenario des Streits ästhetischer Programme – Hölderlin und Klopstock reloaded

(HEIDEGGER
1935, 64)

Wie wir nun wissen, hatte Heidegger schließlich geschrieben: »*Geschaffensein des Werkes heißt: Fertiggestelltsein der Wahrheit in die Gestalt*« des Kunstwerks. Der Streit zwischen »*Welt und Erde*«, der hier alles weitere bestimmt, führt also – dort war Martin dann angekommen – zu »*Innigkeit*« und zur »*Wahrheit des Seienden*«. In sich selbst bestreitet natürlich auch *Varus* diesen Streit. Denn auf gewisse Weise hatte sich Kiefer den avantgardistischen Malstil van Goghs mit dem charakteristischen pastosen Duktus angeeignet. Er setzte ihn hier ein. Die *Bauernschuhe* und *Varus* haben so viel gemeinsam.

Und Heidegger seinerseits »bleibt absolut modern, selbst wenn er die Wahrheit in Bauernschuhen austrägt«. Die Dinge und Sachverhalte, die in den »Bezirk« der Kunst treten, werden aus den »Hüllen des gewohnten Vorhandenseins entblättert« und für einen Augenblick erhellt, bis im nächsten Moment alles wieder »abbricht«. (WYSS 1996, 50ff.)

Nimmt auch Kiefers Landschaftsbild diese Erhellung des Gewesenen und Seienden vor? Und war der handschriftliche Vermerk »Martin« der freundschaftliche Wink mit dem Zaunpfahl, diese erkenntnistiftende Funktion des Werks bitte zu berücksichtigen? Tritt etwa mit *Varus* das Wesen des *Hermann-Mythos* in die Unverborgenheit? Wahrscheinlich wohl kaum. Aber das Bild gibt an, diese Frage mit zu bedenken. Dadurch dass Heidegger hier verzeichnet ist, ruft es den Eier-tanz um die »Wahrheit« auf. »Wahrheit« ist der Gegenbegriff zu »Mythos«. Aber siegt auch die Wahrheit über den Mythos?

»Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit.« (HEIDEGGER 1935, 73)

Es darf auch nicht vergessen werden, dass Heideggers Text vom *Ursprung des Kunstwerks* selbst schon zu einem großen Mythos geworden war. Und er begründete einen Mythos der Kunst neu: eine Wahrheitsästhetik, die das Kunstwerk zum »transsemantischen« Ort der Wahrheit überhöhte. Heidegger hatte in seiner Sprechweise das formuliert, was sich ganz ähnlich auch die Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts von der Kunst versprochen hatten. Zwei allzu bekannte Kronzeugen mögen hier genügen: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«, meinte Paul Klee schon 1920. Und: Die Formkräfte der Kunst machen das »Unbekannte« der Natur der menschlichen Existenz sichtbar. (BAUMEISTER 1947)

(MENKE 1991, 177f.)

Mit Friedrich Hölderlin könnte jetzt auch angenommen werden, Kunstwerke würden so »das Wesen der Wahrheit« in der Gegenwärtigkeit von Welt und Erde »phänomenalisieren«. Aber was wäre, wenn Kiefer seinem Martin nur gefolgt wäre, um einen weiteren Mythos im Bild vom *Hermann-Mythos* befragen zu können. »Martin« impliziert vielleicht gar keine Antwort, sondern beschwört eine anhängige Frage herauf: Welche »Funktion« hat Kiefers Gemälde und welcher ästhetischen Programmatik wird hier überhaupt nachgegangen? Der von Heidegger? Oder der von Hölderlin vielleicht?



Von Friedrich Hölderlin hatte Martin selbst einmal gesagt, dieser sei deswegen dem Wahnsinn anheim gefallen, weil er als Dichter zu lange in eine »übergroße Helle« (der Wahrheit) gesehen habe. Dieses Licht habe ihn schließlich »in das Dunkel des Wahnsinns gestoßen« – »dementia praecox catatonica, wie die schlaue Medizin feststellt.« (HEIDEGGER 1951, 44/1935a, 7)



Anderswo heißt es wiederum, Hölderlin sei »in den Schutz der Nacht des Wahnsinns hinweggenommen« worden. Diese »übergroße Helle«: das aber war die sich lichtende Wahrheit des Seins. In der Dichtkunst Hölderlins scheine sie weiterhin noch auf. »Ob wir es einmal noch erkennen«, schrieb Heidegger, »Hölderlins Dichtung ist für uns ein Schicksal«. (DERS., 1951, 42/1959, *Vorbemerkung*)

»Also müssen wir das Gedicht als nur vorhandenes Lesestück überwinden. Das Gedicht muss sich verwandeln und als Dichtung offenbar werden.« (EBD., 19)

Jede Kunst sei auf ihre Art »Dichtung«, hatte der Denker des Seins und des Daseins erklärt. Insofern wären auch die *Bauernschuhe* und *Varus* Dichtung im Medium der Malerei. Aber speziell Hölderlins Verse stellten etwas Besonderes dar. Im selben Zeitraum, in dem der Kunstwerk-Aufsatz erschienen war, hatte Heidegger auch eine erste Vorlesung über den schwäbischen Lyriker gehalten, der sich im Herbst 1790 mit Schelling und Hegel während des gemeinsamen Studiums der evangelischen Theologie in Tübingen eine gemeinsame Stube geteilt hatte. Diese Hölderlin-Vorlesung Heideggers betrieb eine ausführliche Exegese der sieben-strophigen Hymne *Germanien* von 1801. Das Vorgehen war dabei streng werkimmanent, so wie unsere Anschauung des *Medusa*-Floßes auch. Es ging darum, sich dem Werk »aus[zu]-setzen«. Heidegger verlangte von sich und seinen Studenten von Anfang an ein vorbehaltloses »Einrücken in den Machtbereich der Dichtung«. »[E]rfordert« wäre die »denkerische Eroberung« der Verse, um »den Raum der Dichtung [zu gewinnen]«. Damit war folgendes gemeint: Das Gedicht erschließe sich überhaupt nur denjenigen, die bereit sind zu einem »arbeitende[n] Durchgang durch das Gedicht als Kampf gegen uns selbst«. (DERS., 1935a, 19, 5, 22)

»[...] nur so gewinnen wir über das vorhandene Gedicht hinaus den Raum der Dichtung. Der Kampf um die Dichtung im Gedicht ist der Kampf gegen uns, sofern wir in der Alltäglichkeit des Daseins aus der Dichtung ausgestoßen, blind, lahm und taub an den Strand gesetzt sind und den Wogengang des Meeres weder sehen noch hören noch spüren. [...]dieser Kampf gegen uns selbst ist der arbeitende Durchgang durch das Gedicht.« (EBD., 22f.)

Es »waltet das Sagen des Wortes«. »Wir bemühen uns um die Dichtung im Gedicht«. (EBD., 23, 25)

Die Metapher vom Eintauchen in das Gedicht als Befreiungskampf gegen die eigene Verblendung ist leicht auf *Varus* übertragbar. Allerdings verlangte Heidegger auch strikte Gefolgschaft. Kein »Auswendighersagen können«, sondern »die Dichtung mitsagen« können. (EBD., 44) Auf diese Weise »eröffnet« sich die Phänomenologie der Hölderlin'schen Sprache.

Das besagte Vorlesungsmanuskript blieb bis 1980 unveröffentlicht. Weitaufrüher war schon die Abhandlung *Hölderlin und das Wesen*

der Dichtung erschienen. Darin wird der Grundgedanke vom Erstreiten von »Welt und Erde« wieder aufgenommen. Denn Dichtung nehme »niemals die Sprache als einen vorhandenen Werkstoff auf, sondern die Dichtung selbst ermöglicht erst die Sprache. Dichtung ist die Ursprache eines Volkes.« (DERS., 1951, 43) Sprache ist also genauso wenig bloßes Material wie Farben oder Steine. Die richtige Dichtung bringt die Sprache – so wie die Malerei die »Erde« – erst hervor. Und zwar indem das »dichterische Wort« die Sprache aus ihrem dumpfen Alltagsgebrauch befreit. Und die Gedichte Hölderlin seien es, die sogar von genau dieser befreienden Verselbständigung handeln. Sie vollziehen diese Entselbstverständlichung in sich selbst. Genau deshalb seien diese Gedichte stets Dichtung der Dichtung. Hölderlin »dicht[et] das Wesen der Dichtung.« Indem er so die deutsche Dichtung erneuerte, »neu stiftet«, »bestimm[te]« er »eine neue Zeit.« (EBD., 47) Diese neu anbrechende Zeit besingen seine Verse zugleich schon, indem sie sie in sich selbst vorwegnehmen.

Es muss zudem beachtet werden, dass die Ausführungen zum »Wesen der Dichtung« dem jungen deutschen Philologen Norbert von Hellingrath gewidmet waren. Dieser war Ende 1916 nach der Gegenoffensive des französischen Heeres in der Schlacht um Verdun mit gerade mal achtundzwanzig Jahren gefallen. Der »Heldentod« fürs Kaiserreich kam nicht nur viel zu früh. Er verhinderte auch, dass von Hellingrath, der gerade erst fulminant promoviert hatte, sich ausreichend als Wiederentdecker Friedrich Hölderlins feiern konnte. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts war der sensible süddeutsche Dichter nämlich weitgehend in Vergessenheit geraten. Es ist bis heute von Hellingraths Verdienst, diese weitgehend hermetische Weltpoesie vor der Versenkung bewahrt zu haben. Ohne ihn wäre es auch Heidegger versagt belieben, aus Hölderlins Dichtkunst »die Wahrheit des Seins« herauslesen zu können. Schon 1935 hatte dieser in der Einleitung zu der gerade er-

HÖLDERLIN UND DAS WESEN DER DICHTUNG

NORBERT VON HELLINGRATH
gefallen am 14. Dezember 1916
zum Gedächtnis

DIE FÜNF LEITWORTE

M. HEIDEGGER; *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. 1951, Seite 33, Ausschnitt mit der ungewöhnlichen Widmung.



N. von Hellingrath in der Uniform des Deutschen Heeres, 1914

»Die Hieroglyphen der Begeisterung«
(GAIER 1993, 9)

wählten Vorlesung einen für seine Verhältnisse eher untypischen Kommentar hinzugefügt. Denn auch hier gab es schon einen kurzen Hinweis auf Hellingrath. Dieser fiel aber noch ungewöhnlich fatalistisch aus, wenn es dort heißt: »Vielleicht wird eines Tages die deutsche Jugend den Schöpfer ihrer Hölderlin-Ausgabe, Norbert v. Hellingrath [...], in ihr Gedächtnis aufnehmen – vielleicht auch nicht.«

(HEIDEGGER 1935a, 9)

Das anfängliche Desinteresse Heideggers am Nachruhm des Herausgebers mag seine Gründe gehabt haben. Im Angesicht dessen, was etwa in *Germanien* verhandelt und »eröffnet« wird, könnte sich das Schicksal eines Einzelnen als vergleichsweise unerheblich erweisen.

Es wird auch berichtet, der junge Akademiker Hellingrath hätte selbst eine Hölderlin-Ausgabe mit an die Westfront genommen, als er im wahrsten Sinne des Wortes »einrücken« musste. Vielleicht hatte er sogar kurz vor seinem Tod noch einmal *Germanien* gelesen. Wir können das Gedicht hier nur kurz streifen. Aber ein zentraler Aspekt des Ganzen sei doch herausgehoben. Denn Heidegger lehnte, wie gesagt, jeden methodischen Zugriff auf die Hymne strikt ab. Und er dozierte weiter, dass ihr Inhalt zwar »verhältnismäßig einfach und leicht zu berichten [sei]: Die alten Götter sind tot, neue drängen herauf. Für ihre Ankunft hat *Germanien* eine besondere Sendung«. (EBD., 15) Was Heidegger statt literaturwissenschaftlicher Analysen in seiner Vorlesung ein ganzes Semester lang aber verfolgte, war dagegen die »Grundstimmung im Gedicht«. »Die Grundstimmung der heilig trauernden, aber bereiten Bedrängnis« und die der »Ausgesetztheit inmitten des offenbaren Seienden im Ganzen«. Diese Grundstimmung sei nichts

willkürlich-subjektives, sondern »dementgegen die ursprüngliche Versetzung in die Weite des Seienden und die Tiefe des Seyns; denn die Grundstimmung [sei ein] Geschehnis.« (EBD., 79, 140, 142)

Heidegger hatte sich auch geweigert, die vaterländisch-politische Dimension – die weltgeschichtlich überragende Rolle Germaniens – im Gedicht zu berücksichtigen. Aber genau diese Verweigerung verweist schon auf die entscheidende Doppelorientierung der Hölderlin'schen Ästhetik zurück. Zum einen ist da ganz mythisch »Germanien«: die »Tochter« »der heiligen Erd'!...«

»... einmal die Mutter. Es rauschen die Wasser am Fels
Und Wetter im Wald und bei den Namen derselben
Tönt auf aus alter Zeit Vergangengöttliches wieder.«
(HÖLDERLIN 1801a, 12)



A. KIEFER; Hölderlin-Portrait,
Detail aus: *Wege der Weltweisheit. Die Hermannsschlacht*,
1980 / Vorlage: GANZER 1935.

»Germanien«, das Vaterland der Deutschen, konstituiert sich hier für Hölderlin eben nicht nationalistisch, sondern es deutet sich als ein rein dichterisch versprochener Ort an – der Zustand einer umgreifenden Einheit eines naturhaften Grundes mit dem geschichtlichen Dasein des Menschen und des »Volkes«. »Das Vaterland, unser Vaterland Germanien«, hatte Heidegger dazu Seins-philosophisch formuliert, »am meisten verboten, entzogen der Eile des Alltags und dem Lärmen des Betriebs. Das Höchste und das Schwerste, das Letzte, weil im Grunde das Erste – der verschwiegene Ursprung.« (HEIDEGGER 1935a, 4)

Zum anderen gibt es in der Ästhetik Hölderlins aber eben auch einen klaren emotionalen wirkungsästhetischen Ansatz. Im Zuge der Gemengelage nach der französischen Revolution, aber auch unter dem anhaltenden Eindruck der Koalitionskriege, in denen weder die Haltung des konsolidierten Frankreichs noch die der Koalition der alten Regime überzeugten, ging es nun um eine direkte Stimulation eines patriotischen Befreiungskampfes. Die Dichtung *Germanien* wollte noch in diese widersprüchliche außerästhetische Wirklichkeit der Jahrhundertwende eingreifen, indem »verstärkt an einen Sonderweg der Deutschen« gedacht wurde. (GAIER 1993, 2) In der vierten Strophe seines »Vaterländischen Gesangs« (HÖLDERLIN) imaginierte der Lyriker so ein auserwähltes und irgendwann auch tragfähiges Germanien:

»Du bist es, auserwählt

Allliebend und ein schweres Glück

Bist du zu tragen stark geworden.« (HÖLDERLIN 1801a, 11)

Während dieses ersten Koalitionskriegs war der Zivilist Hölderlin Hauslehrer der Kinder des Bankiers Gontard. Mit dessen Familie war er vor der französischen Armee, die mehrfach den Rhein überschritten hatte, von Frankfurt nach Bad Driburg ausgewichen. Die *Armée de Sambre-et-Meuse* hatte der Koalition, zu der unter anderem Österreich, Preußen und ab März 1793 auch das Heilige Römische Reich gehörte, stark zugesetzt. Bad Driburg liegt am östlichen Steilabfall des Eggegebirges, an das sich nördlich der Teutoburger Wald anschließt. Dort verweilend notierte Hölderlin ehrfurchtsvoll, er befinde sich nun »wahrscheinlich nur eine halbe Stunde von dem Tale [entfernt,] wo Hermann die Legionen des Varus schlug«. (HÖLDERLIN 1796/MIETH 2007, 61f.)

Richtig verstanden bedeute für Hölderlin »Vaterland« eigentlich den »vereinigenden Geist als Zustimmung aller Individuen der Nation untereinander und mit allem, zu dem sie in Verbindung stehen«. (GAIER 1993, 180f.)

»Vaterland« ist in diesem Sinne ein Ideal und eine Metapher für den Ort/Zustand, in dem die umgreifende Einheit von Natur und Mensch sich konstituiert oder andeutet – eine die Subjekt-Objekt-Relation übergreifende ursprüngliche Einheit.



Wie sein großes Vorbild Friedrich Gottlieb Klopstock war Hölderlin eigentlich enthusiastisch von den Ideen der französischen Revolution »entflammt«. Klopstock selbst stand demzufolge auch dem Krieg gegen das neue republikanische Frankreich, die *Grande Nation*, äußerst

zurückhaltend gegenüber. Begeistert sah er in der Revolution einen Freiheitskampf und den glühenden »Aufstand der *Gallier*« gegen den Feudalismus und das Joch des Absolutismus. (KEMPER 1997, 437) Den Gegendruck der Koalition der alten Ordnung hielt er für mehr als unangemessen.

Der also zeitweise nach Bad Driburg vertriebene Hölderlin gab sich selbst auch mehrfach als überzeugter Verehrer von Klopstocks *Hermannsschlacht* zu erkennen. Dessen Auffassung von der Funktion der Poesie im Leben war recht eindeutig. Die Dichtung könne eine unmittelbare emotionale Wirkung auf das Gemüt des Menschen ausüben. Über ihre Sprache erreiche sie empfindsam, gefühlvoll oder suggestiv die Affekte. So könne sie mit ihrer poetischen Kraft bewusstseinsverändernd in die praktischen politischen Verhältnisse hineinwirken. Klopstock war es ernst mit dieser Überzeugung. Der Ausnahmedichter war aber auch einer der bekanntesten Verfasser »Geistliche[r] Lieder«. Gerade hier hatte die Lyrik für Klopstock, als Kirchenlied etwa, innerhalb des religiösen Rituals schon lange keine rein dienende Funktion mehr. Seine Dichtkunst und seine »heilige Poesie« wurden stattdessen selbst »sakralisiert« »zum eigentlichen Organ religiöser Verehrung, Weltdeutung, Heilsaneignung und Selbstvergewisserung«. Und »damit heilig[ten] sie sich auch selbst«. (KEMPER 2002b, 150f.)

So seien »Klopstock Lesungen anagogische Rituale« gewesen. Man ist »über der Welt und sieht auf sie hinunter«. Und so »sehr sich solche Aufwärtsbestrebungen noch in ein tradiertes religiöses Schema einlagern, es ist eine durch und durch literarisch codierte Transzendenz«. (KOSCHORKE 1999, 161)

»Der Gesang ist fast immer kurz, feurig, stark, voll himmlischer Leidenschaften; oft kühn, heftig, bilderreich in Gedanken und im Ausdruck; und nicht selten von denjenigen Gedanken beseelt, die allein, von dem Erstaunen über Gott, entstehen können. Ich sage nicht, dass das Lied nicht auch vieles von diesem allem haben könne: aber es mildert es fast durchgehens, und bildet es in Vorstellungen aus, die leichter zu übersehen sind.«

(KLOPSTOCK 1758, *Einleitung*)

»Ist die Dichtkunst ernst, so geht sie nahe das Herz an

Freuet, entflammt

Den, welcher zu handeln versteht...«

(KLOPSTOCK; Epigramm: *Am Scheideweg*)

unten: A. KIEFER; Klopstock-Portrait, Detail aus: *Wege der Weltweisheit. Die Hermannsschlacht*, 1980 / Vorlage: GANZER 1935.



Diese Autonomisierung und wirkungsästhetische Freisetzung der Dichtkunst konnte von der Generation Hölderlins leicht beerbt werden. Der »Dichter-Priester« Klopstock selbst hatte schon *Mein Vaterland* und den damit verbundenen notwendigen Patriotismus »derart sakralisiert«. Die Ergriffenheit und das religiöse Empfinden waren von ihm eins zu eins auf das Vaterland übertragen worden. (KEMPER 1997, 440f.) Es wurde so zum säkularisierten Gottesreich auf Erden. In seiner Dichtung erfüllte sich dieses Verlangen. Friedrich Hölderlin verortete sich und die Funktion seiner Dichtung in diesem Zusammenhang schließlich folgendermaßen:

»Ich bin mit dem gegenwärtig herrschenden Geschmack so ziemlich in Opposition, aber ich lasse auch künftig wenig von meinem Eigensinn nach, und hoffe, mich durchzukämpfen. Ich denke wie Klopstock: »Die Dichter, die nur spielen, Die wissen nicht, was sie und was die Leser sind, Der rechte Leser ist kein Kind, Er will sein männlich Herz viel lieber fühlen als spielen.««
(HÖLDERLIN, in einem Brief an seinen Bruder 1797, zitiert hier ein Epigramm von »Vater-Klopstock«)

Will Varus nur »spielen«? – ein Name fehlt ganz!

Dass Hölderlin hier Klopstocks Polemik gegen die nur spielenden Dichter wieder aufnahm, kam nicht von ungefähr. Mitgemeint war hier wohl augenscheinlich Friedrich Schiller. Mit dem »Ich denke wie Klopstock« verband sich am Ende auch ein Stück weit eine programmatische Abwendung von der Weimarer Klassik. Diese fasse die Poesie als reines ästhetisches Spiel auf, statt sich ihrer realpolitischen und nationalen Funktion zuzuwenden. Es sieht so aus, als habe Schiller an den Orientierung suchenden Hölderlin sogar den Rat gerichtet, er möge seine Poesie bitte schön »von den praktisch-politischen Kämpfen seiner Zeit« lösen. (MIETH 2007, 66ff.) Hölderlin ignorierte aber nicht nur Schillers Warnung, Klopstock zu folgen, »der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft«. (SCHILLER 1795/96, 33) Er positionierte sich

»O der Menschenkenner! Er stellt sich kindisch mit Kindern; Aber der Baum und das Kind suchet, was über ihm ist.« (HÖLDERLIN; *Falsche Popularität*, Epigramm)

Unten: Friedrich Schiller (1759-1805)



»[...] von Ihnen dependir' ich unüberwindlich.«
»[...] wenn Sie nicht der einzige Mann wären, an den ich meine Freiheit so verloren habe.«
(HÖLDERLIN an Schiller 1797, 1796)

(HÖLDERLIN; *Dichterberuf*)

Die Kunst stehe unter »der Bedingung höchster Autonomie«.
»Das Höchste der Kunst« liegt in ihrer »Funktion, höchstes Zeichen zu sein und das heißt, [ihre] Autonomie zu behaupten«.
(STIERLE 1989, 516)

auch allmählich konträrer zu dem hochverehrten, elf Jahre älteren Friedrich Schiller. Und dies obwohl er zugleich fast abhängig von ihm gewesen war und letztlich so vergeblich um dessen Gunst gebettelt hatte. Im Entstehungsjahr der *Germanien*-Hymne endete dann der devote Kontakt. Der große Schiller hatte den letzten Brief Hölderlins vom zweiten Juni 1801 für immer unbeantwortet gelassen.

Hölderlins zeitgemäßere Lyrik wollte eben auch »politisch wirken«, indem »er seinen Dichterberuf unmittelbar an das historisch-politische Geschehen knüpfte«. (GAIER 1993, 9ff.) Der Verfasser von *Germanien* beabsichtigte also, wie »der junge Bacchus [...] mit dem heiligen Weine« »vom Schläfe die Völker« zu »wecken[]«. Es ging beim »vaterländischen Singen« um eine geistige Vorbereitung und Einflussnahme.

»Hölderlins kämpferische Auffassung von der Funktion der Poesie und dem historisch-gesellschaftlichen Ort des Dichters« hatte sich also später ganz betont vom ästhetischen Neuhumanismus Schillers und Goethes abgewandt. So habe Poesie »nicht nur die Möglichkeit, eine kommende Welt prophetisch zu antizipieren«, sondern »gleichermaßen die Notwendigkeit, in die geschichtliche Bewegung der Gegenwart direkt einzugreifen«. (MIETH 2007, 63)

Die Dichtung Hölderlins kann also zugleich autonom wie auch souverän sein. Das heißt, sie zieht sich auf der einen Seite mit ihren freien Rhythmen und durch die Freisetzung der Sprache in sich selbst zurück und bleibt damit als selbstreflexive Poetik vollkommen autonom. In diesem Zustand sucht sie nach Idealen, nach den »entflohenen Göttern« und der verlorenen Einheit mit der Natur. Auf dieser Ebene stiftet sie dann eine vertiefte Aufmerksamkeit für das In-der-Welt-Sein des Menschen.

Und sie wirkt auf der anderen Seite ebenso handlungsmotivierend souverän über sich hinaus in die außerästhetische Lebenswirklichkeit hinein. Aber auch wenn sie auf Sinnlichkeit und Schönheit setzt, was sie aber so oder so nicht betreiben will, ist eine konzeptualisierte »ästhetische Erziehung«, eine pädagogisierte, rein autonome Kunst! Und gerade deswegen unterhält der Name »Hölderlin« hier eine unsichtbare Auseinandersetzung mit der Funktion der Kunst bei Friedrich Schiller. Im Bild der *Hermannsschlacht* ringen auch ästhetische Programme miteinander.

Der Name »Schiller« fehlt also auf dem *Varus*-Bild. Das verwundert einerseits nicht, denn er hat nichts mit dem *Hermann-Mythos* zu schaffen. Andererseits fehlt der Name eben auch nicht ganz, wenn es hier um die ästhetischen Programme geht, die im Gemälde durch die Namen der Dichter angesprochen sind. Der Name »Schiller« ist abwesend, aber er ist doch als abwesender mitanwesend. Er wird hier mitverhandelt. Es handelt sich um eine abwesende Anwesenheit. Denn am Ende geht es letztlich darum herauszufinden, welchem ästhetischen Programm Anselm Kiefers Malerei wohl tendenziell folgt.

Hölderlin hatte sich also dazu entschieden, zu verkünden: »Ich denke wie Klopstock«. Aber wie denkt Kiefer? Denkt er wie Hölderlin oder denkt er wie Schiller? Was verkündet sein Bild vom *Hermann-Mythos* darüber? Wie will *Varus* wohl wirken? Und kann man diese Frage überhaupt so stellen?

»Die Gesänge« Hölderlins arbeiteten ab Januar 1797 »an der [...] erhofften ›Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten«, die auch neue Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens zeitigen sollte«. (GAIER 1993, 1, 181f.) Schiller dagegen hatte seinem Publikum eine radikale politische Abstinenz verordnet – jedenfalls vordergründig. Sein Kunstbegriff setzte auf das interesselose Spiel, das sich im autonomen Kunstwerk zweckfrei entfalten soll. Die Kunst ist dabei bekanntlich an kein Interesse mehr gebunden. Sie hat eine rein selbstbezügli- che Struktur. Sie ist uneigennützig schön und hat keinen Zweck außerhalb von sich selbst. Sie ist reines Spiel. Und wenn man ihr zusieht, bereitet sie ein uneigennütziges Vergnügen, ein interesseloses Wohlgefallen. Die Rezipienten begegnen dem, was verhandelt wird, somit ungezwungen, alleine in ihrer subjektiven Freiheit zur eigenen Moralität und (ästhetischen) Urteils- kraft. Das Kunstwerk ruft alleine eine ungetrübte Stimmung im Gemüt hervor.

»Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reich des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.« (SCHILLER 1795, 27. Brief)

Es gehe nur noch um eine »ästhetische Einstellung«, »die den Zuschauer aus den realen Interessen und affektischen Verstrickungen seiner Lebenswelt« – Schiller sagt: den »Anspannungen« – freisetzt, um eben »eine Befreiung eines Gemüts herbeizuführen«. Diese natürliche

»Ich glaube an die künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles bisherige schaaamroth machen wird. Und dazu kann Deutschland vielleicht sehr viel beitragen. Je stiller ein Staat aufwächst, um so herrlicher wird er, wenn er zur Reife kömmt.« (HÖLDERLIN 1797; zitiert nach GAIER 1993, 182)

»Gemütsfreiheit«, soll einzig »auf ästhetischem Wege wiederher[ge]- stellt« werden, um »den Menschen über die Erfahrung der Kunst in die Freiheit seiner Moralität zu versetzen. Ästhetische Erziehung im Sinne des Schillerschen Idealismus kann nicht geradezu bestimmte Muster des Handelns vorgeben, sie muss vielmehr das Vermögen des freibestimmten Handelns wiederherstellen«. (JAUSS 1982, 277f.)

Will auch das *Varus*-Werk noch gegen die Wirkgewalt des barbarischen Mythos unsere Gemüter »befreien« und so »das Vermögen des freibestimmten Handelns wiederherstellen«? Das Prinzip der Autonomie der Kunst wurde von Schiller deshalb »postuliert«, »um sicherzustellen, dass im Umgang mit den Werken der Kunst die Selbstbezüglichkeit des Individuums erwirkt und gegen die Gefährdung des Selbstverlustes in den Fremdbezügen [...] gekräftigt« wird. (BRÄUTIGAM 1990, 249) Im autonomen Werk ähnlich »ruht und wohnt die ganze Gestalt« »in sich selbst«...

»... eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: Da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in die Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in einem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.«

(SCHILLER 1795, 15. Brief)

Wie verhalten wir uns vor *Varus*, wenn wir vor das Bild treten, das vieles ist, und eben auch ein autonomes Tafelbild? »Spielt« das Bild mit uns – ist es »reines Spiel«? Was baut dieses Tableau vor unseren Augen auf? Bringt es uns so zum Sittlichen zurück? Entrückt es uns noch in eine unschuldige, sowohl kindlich-naive wie auch moralisch-reflektierte Haltung? Sitzen wir – im besten Sinne – wie die »Kinder«

vor dem Werk – ähnlich dem, wie die Kinder in New York dasaßen, als sie Frank Stellas Bilder zu einem an-



links: F. Stella; *The Whiteness of the Whale*, 1987 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 42). Whitney Museum, New York 2015, Ausstellungsansicht. Vgl. hier S. 164ff.

deren Mythos, dem des Weißen Wals, vielleicht mit interesselosem Wohlgefallen ansahen? Es ist die immer gleiche Frage: Bringt Anselm Kiefers Ölbild die Freiheit des Urteils über das Dargestellte und über den *Hermann-Mythos* zurück? Oder nicht? Und müsste diese Frage nach der gesellschaftlichen Funktion ästhetischer Erfahrung am Ende nicht tatsächlich zwangsläufig im Bild selbst impliziert sein oder nicht? Deutet etwas darauf hin, dass sich *Varus* hinsichtlich dieser Frage selbst deutet?

Nun breitet Anselm Kiefers Bild die entstellten Erzählungen des Gründungsmythos vom Sieg über die imperialistischen Römer, der ewigen Agonie bis zum *III. Reich* und der völkermörderischen vermeintlichen Mission zum Vernichtungsweltkrieg aus. Dabei handelt es sich um einen Verlauf, der mit der Suspendierung jeglicher Sittlichkeit geendet hat. Wäre es nun also möglich anzunehmen, dass das Werk *Varus* uns freisetzt in die eigene Urteilskraft und so an der Wiederherstellung der Sittlichkeit mitwirken will?



Das Problem der Wiederherstellung und Legitimierung der Sittlichkeit

Schillers Projekt der ästhetischen Erziehung des Menschen war offensichtlich die Antwort auf eine vorgängige historische Frage, die sich mit der Katastrophengeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute verbinden lässt. Und zwar auch dann, wenn derzeit vielleicht kaum noch jemand der Kunst selbst eine entscheidende bewusstsverändernde Kraft zutraut.

Das grundlegende philosophische wie auch praktische Problem bestand damals, um 1800, in Folgendem: Es hatte sich gezeigt, dass die menschliche Vernunft – da, wo sie zum Zuge kommt – nicht immer schon automatisch auch moralisch ist; und da wo Freiheit herrscht, stellen sich nicht eo ipso, gerade dadurch, quasi zugleich und von selbst, auch Vernunft und Moralität ein. Das Problem einer Legitimierung der Sittlichkeit und der Sicherung und Wiederherstellung des Glaubens an eine sittlich-vernünftige Weltordnung war noch nicht überzeugend gelöst. Wie war die Anbindung der Vernunft an die Moral zu denken? Die ursprüngliche und unendliche Freiheit des bürgerlichen Subjekts garantierte nicht dessen Sittlichkeit, sondern stellt sie in Frage. Vernunft konnte sich ohne weiteres auf eine radikal formale,

instrumentelle und zweckrationale Vernunft reduzieren lassen, die nur der Durchsetzung des eigenen Willens diene.

Über welches Medium konnte unter diesen Umständen diese Anbindung der Vernunft an die Moral zweifelsfrei vorgeführt werden? Die Antwort lautete also: im und durch das selbstbezügliche, autonome Kunstwerk. Dieses war verwirklichte Freiheit in der Erscheinung. Das Kunstwerk erzeugte im Menschen das freie Spiel seiner Erkenntniskräfte, allein dadurch, weil es selbst die Struktur der reinen, freien Selbstbezüglichkeit aufwies.

Dabei ist das Kunstwerk eben nur noch der Anlass, um in mir selbst ein Gefühl hervorzurufen. Das, was ich beim Rezipieren der Kunst an Erfahrungen mache, sind die Erfahrungen meiner eigenen selbstbezüglichen Individualität anlässlich eines Kunstwerks. Die Existenz dieses Kunstwerks wird dann gleichgültig, da ich nicht über das Kunstwerk urteile, sondern über die eigene Befindlichkeit anlässlich des Werkes. Ich beziehe mich nicht mehr auf etwas Fremdes, sondern auf mich selbst und bin daher bei mir selbst. Die Kunst gibt hier keine Handlungsanweisungen mehr, sondern die ästhetische Erfahrung bietet die Bedingung der Möglichkeit hierfür, indem sie »dem Individuum die freie Willensbildung im Horizont möglichen Handelns« erwirkt. (BRÄUTIGAM 1990, 249f.) Nur so wird sie praxisrelevant. Und auf diese Art sind Friedrich Schillers Briefe natürlich auch ein »politisches Projekt«, beziehungsweise selbst »Ideologie«. (GAIER 1993, 129 / DE MAN 1979b) Ihr Verfasser schrieb dazu etwa die berühmte Passage:

»Alle Verbesserung im Politischen soll von der Veredelung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müsste also zu diesem Zweck ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten.

Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst.« (SCHILLER 1795, 9. Brief)

Daher rührt übrigens auch Schillers Forderung, »den Stoff durch die Form [zu] tilgen«. ¹⁷ Der dargestellte Inhalt hatte sich ja gerade im Zuge der hier angestellten Überlegungen als vergleichsweise nebensächlich erwiesen. Die angestrebte »Veredlung des Charakters« geschieht in der Konzentration auf das »Wie«, auf die selbstbezügliche Form der Hervorbringung.

¹⁷ Vgl. dazu auch hier die Seiten 198ff.

Die Bildungs- und erkenntnistiftende Funktion der bildenden Kunst ist dann bald zum Topos geworden. Sie wurde zum festen Bestandteil jeder Theorie *ästhetischer Erfahrung*. In ihr kommen Selbsterfahrung und Welterfahrung stets mühelos zusammen. (IMDAHL 1972 / BOEHM 1981)

Die Frage, ob das *Varus*-Bild »Schiller« in sich selbst als eine Leerstelle inszeniert, nähert sich schließlich dann der Beantwortung, wenn noch einmal danach gefragt wird, ob *Varus* tatsächlich ein Werk der Kunst ganz im Sinne Schillers sein kann oder nicht. – Oder ist es in sich selbst bei allem Grauen doch auch noch ein »Fest«? Ein »Fest« und kein »Theater«! Denn Schiller hatte den Ort der ästhetischen Erziehung als die »Schaubühne« gedacht. Bekanntlich sollte sich die schleichende Humanisierung der miteinander konkurrierenden bürgerlichen Subjekte während des Theaterbesuchs als *Katharsis* vollziehen. Beim stillen Beiwohnen und durch die sympathetische Identifikation mit den Figuren im aufgeführten Drama – durch Rührung und Schrecken also – würde der Schalter zur Annahme des Moralischen umgelegt.

Jean-Jacques Rousseau war genau anderer Meinung gewesen. Er sprach von so etwas wie negativer Kompensation. Für ihn bestand das Ergebnis oder der Effekt eines Theaterbesuchs gefährlicher Weise darin: Das Publikum vergewissere sich lediglich, bei allem alltagspraktischen Konkurrenzkampf der Fittesten doch noch Rührung zeigen zu können. Durch die im Theater verdrückten Tränen erleichtere es sich so. Aber es reflektiere sich nicht selbst als sittliches Mangelwesen ohne Mitleid und Solidarität. Nach der Vorführung gehe es in der Lebenswirklichkeit genauso selbstsüchtig ans Werk wie schon zuvor. An seiner ökonomischen Logik und Interessengesteuertheit ändere Kunst rein gar nichts. Der Sündenfall der Vergesellschaftung sei durch Kunst nicht zu heilen. Im Gegenteil.

Friedrich Hölderlin hatte seinen fast sechzig Jahre älteren »Halbgott« Rousseau mehr als richtig verstanden. Aber der Zeitenabstand war zu groß, als dass es noch einen Kontakt hätte geben können. Alleine die Entzweiung, die Abwendung von Gesellschaft und Zivilisation und der Rückzug in eine bewusstseinslose Natur – und der ge-

»Wo die Malerei norm- und identitätsbildende Erfahrungen vermitteln soll, tritt sie vor allem in Form des Ereignisbildes auf.«
(IMDAHL 1972, 76f.)



(JAUSS 1989,
73ff.)

(STIERLE 1989,
524)

suchte Einklang mit ihr – verspreche dem Einzelnen individuelle Linderung. Das übernahm der süddeutsche Dichter von dem legendären französischen Philosophen.

Im Vergleich zu Schillers idealistischem Besserungsprogramm bestand für Hölderlin der Höhepunkt der Dichtung – auch hier ganz mit Rousseau gedacht – im »feiernde[n] Vollzug des Gedichts«, das idealer Weise auch noch vom Fest handelt – das Gedicht, das das Fest erwartet und selbst zum Fest geworden ist. (STIERLE 1989, 516/505ff.) Im Fest wird der »Frieden« gefeiert. Hier braucht es keine immanente ästhetische Pädagogik und keine moralische Einweiseri in ein sittlicheres Leben. In der Festgemeinschaft herrscht keine »inégalité« mehr. Hier sind alle versöhnt, bei- und miteinander und auf diese Weise genauso schon bei sich selbst.

Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung und des Dichters bestimmt sich hier also als eine doppelte Verkündigung. Sei fällt zugleich utopisch und mythisch-pantheistisch aus, wie auch so, dass sie lebenspraktisch engagiert und kämpferisch im politischen Jetzt steht und von hier aus einen neuen Aufbruch herbeidichten will.

»[H]immlisches Feuer« und »Gottes Gewitter« können dabei sowohl naturmystisch wie zugleich auch aktuell-kämpferisch begriffen werden.

*»... Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand
Zu fassen und dem Volke ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen...«
(HÖLDERLIN; *Wie wenn am Feiertage*, 1800)*

Mit beiden Bezugspunkten kann eine je neue »Freiheit« erwachsen. Die Natur, die erdichtete Landschaft, »ist der Ort der Erfahrung der Freiheit, wenn sie erscheint als das Offene, das das dichterische Ich in eine unvorgreifliche und unvordenkliche Relation zum Anderen [zu den entflohenen Göttern, zur Natur, zum Sein, js] bringt«. So kann sie »zur Konkretisierung seiner Freiheit werden«. (STIERLE 1996, 263f.)

Dabei besitze Hölderlins Dichtung ein »nicht auf Begriffe zu bringendes Moment poetischer Unmittelbarkeit«. (EBD.) Genau diese Wirkung könnte auch genauso in aktionistischen Tatendrang umschlagen.

Wie wir sahen, hatte sich auch Heinrich von Kleist gegen Schiller entschieden und sich dem »Konzept des heroischen Märtyrers der absoluten Idee« zugewandt. Sein Hermann wollte »die absolute Tat, die entweder die Nation im Krieg erzwingt oder aber die germanischen Stämme dem heroischen Untergang überantwortet«. (FISCHER 1995, 308) »Wenn sich die Völker selbst befreien« so lernten es die Kinder über Generationen aus dem *Lied von der Glocke*, »kann die Wohlfahrt nicht gedeihn«. (SCHILLER 1799) Und Frauen, die wie Kleists Thusnelda, metonymisch zur wilden Bärin mutieren konnten, wenn es darauf ankam, empfand Schiller stattdessen abwertend so: »Da werden Weiber zu Hyänen«. (EBD.) Der Weimarer Feingeist plädierte demgegenüber für eine Bildungsnation Deutschland.

Verspricht die ästhetische Erfahrung des *Varus*-Bildes uns nun Rückkehr zur Sittlichkeit durch interessellos urteilende (Selbst-)Reflexion? Bildet *Varus* uns weiter? (Schiller)? Oder beruft es uns in eine fast mystische Unmittelbarkeit der Befreiung und Freiheit ein (Hölderlin)? Oder verstrickt es uns gar durch Identifikation mit diesem mythopoetischen *Hermann*-Helden immer tiefer in den Mythos? Was steht hier im Brennpunkt?

Die planmäßige Selbstdekonstruktion ist im Werk am Werk

Man hatte es sich natürlich schon gedacht: *Varus* wird wohl nicht so schnell ein Werk im Sinne der Schiller'schen Ästhetik sein oder werden können. Dazu ist es nicht gemacht, weil es am Ende wohl keine »völlig geschlossene Schöpfung [...], ohne Nachgeben, ohne Widerstand« ist. In diesem Bild walten andere Kräfte. Und es ist nicht so, dass hier »keine Kraft [wäre], die mit Kräften kämpfte« (SCHILLER). Anselm Kiefers *Varus* hat in sich selbst völlig antagonistische Ebenen – die Bildoberfläche mit den Namenssträngen, die fluchtende Waldlandschaft mit ihrem Holzweg und den eigenbewegten tiefen Bildgrund. Und *Varus* konstituiert sich auch als innerer Konflikt, als zwiespältige Bilderfindung – als instabile Interferenz zwischen dem, *was* alles *erzählt* wird – der *Hermann-Mythos* – und dem, *wie* sich das monumentale Bild selbst *zeigt*. Wenn man das, was *Varus* über die Inschriften aufruft, unter die Lupe nimmt, beginnt der Mythos sich zu entfalten. Dabei lassen sich auf der einen Seite auch die feinen Risse und Frakturen in der fortlaufenden Konstruktion des Narrativs



sehr gut entdecken. Aber auf der anderen Seite kann *Varus* auch unmittelbar beeindrucken. Das Bild lässt eine großartige Scheinwelt vor unseren Augen entstehen. In diesem Schein ist es selbst voll präsent und aus ihm bezieht der Mythos heimlich neue Kraft.

Auf der Ebene von dem, *was erzählt* und entfaltet und verästelt wird, steckt Reflexion, Bildung und Freisetzung zur eigenen Urteilskraft – Widerstand. Hier trägt das Bild einerseits Sorge dafür, den Mythos hinreichend zu entmythologisieren. Andererseits glüht in dem, *wie* sich das Bild selbst *zeigt*, in den Farben, der »Erde«, und in den ursprünglich unergründlichen Tiefen des Bildgrunds die unlöschbare Faszination am Mythos nach. Hier ist eine unmittelbare, unbestimmte, blendende und re-mythologisierende Kraft am Werk, die unstillbar das kritische Bewusstsein, das bis zum Vernichtungskrieg und zum Holocaust reichte, untergräbt. So stellt das Werk unweigerlich aus der »Erde« eine »Welt« auf, in deren Untergrund das Heroische und Teuflische als schöner Schein permanente Auferstehung feiern. Diesem Unbestimmbaren kann man hier ebenso gut erliegen.

Rettet Kiefer diesen gnadenlosen Gründungsmythos Germaniens so über die Glut der Ruinen des Zweiten Weltkriegs in die Jetztzeit hinüber? Etwa im Sinne einer fragwürdigen Aussage, die Martin Heidegger gleich nach der bedingungslosen Kapitulation im Herbst 1945 getroffen hatte. Der gemäß »auch diese Vorfälle [...] nur ein flüchtiger Schein auf Wogen einer Bewegung unserer Geschichte [sind], deren Dimension die Deutschen auch jetzt noch nicht ahnen, nachdem die Katastrophe über sie hereingebrochen ist«. (HEIDEGGER 1945, 43)

Reicht es alleine schon aus, die eigene Gemachtheit an den Rändern des Bildes mit auszustellen, um der Unentrinnbarkeit der Faszination des Mythos zu entkommen? Reicht es aus, in »*Varus*« »*Narus*« zu erkennen, kundig, kenntnisreich und erfahren zu werden, um den Nachwirkungen des *Hermann-Mythos* zu entgehen? Verherrlicht Kiefer die neu gefundene – die von ihm selber wiederentdeckte – Historienmalerei? Oder den Mythos? Oder beides? Oder nichts von all dem? Können Emanzipation und Faszination gleichzeitig neben einander erfahren werden? – oder abwechselnd?

Anselm Kiefers Werk ist also in sich selbst zutiefst widersprüchlich. Es zeigt nicht, was es erzählt; und es erzählt nicht, was es zeigt. Aber diese Widersprüchlichkeit beruht nicht auf einer Unfähigkeit des Künstlers. Und sie ist keine Schwäche des Werks. *Varus* dient weder zur ästhetischen Erziehung, noch kann man

»... erd- und blut-
hafte Kräfte als
Macht der innersten
Erregung...«
(Heidegger 1933,
14)

Kiefers Bilder sind
»still monuments to
the demagogic re-
presentation of
power, and they
affirm in their over-
whelming
monumentalism...«
Huysen sprach
auch von »rein-
force[ment]« und
von einem echten
»dilemma«.
(HUYSSEN 1989, 38ff.)



dem Werk in seiner unmittelbaren Präsenz trauen. Aber diese »Dysfunktionalität« hat eine eigene Funktionalität.

Fragen wir also: Worin »könnte die ›höhere Rationalität‹ des unterterminierten Erzählsinns bestehen?« (KOSCHORKE 2004, 51f.)¹⁸

Die »einzig mögliche Antwort scheint zu sein«: Die ästhetische Erfahrung »changier[t] fortwährend« zwischen einem De-Figurieren des *Hermann*-Narrativs durch kritische Nachkonstruktion und einem scheinbar unvermeidlichen Re-Figurieren desselben. Eine solche ästhetische Erfahrung kann gar nicht eindeutig sein. Sondern sie will »auf eine *Balance* zwischen den Kräften hinwirken« – »also darauf, den Zustand der *Unentschiedenheit und Unabgeschlossenheit als solchen aufrechtzuerhalten*«. (EBD.) Und dies geschieht wohlmöglich in Anerkennung einer pathetisch und wiederum leicht missverständlichen Aussage Martin Heideggers, wonach »jedes Wissen um die Dinge [...] zuvor ausgeliefert [bleibt] der Übermacht des Schicksals und vor ihr versagt«. (HEIDEGGER 1933, 11) War es das, was Anselm Kiefer beim Vornamen »Martin« nicht aus dem Kopf gegangen war?

Man hat es also »mit einer oszillierenden Bewegung zwischen der Tendenz« zur Demaskierung des Mythos »und der anderen Tendenz zur Rücknahme«, zur Nobilitierung desselben zu tun. Ein wissentliches »Offenhalten«, obwohl beide Alternativen »eigentlich unvereinbar sind«. Man kann nur beide Erfahrungsweisen »in permanente *Verhandlungen* bringen«. Dadurch lassen sie sich wechselseitig »durchkreuzen, relativieren, begrenzen«. Das Bild wird zum »Ort solcher Verhandlungen, die nicht enden können und dürfen«. (KOSCHORKE 2004, 52f.)

Dass das Ganze bis heute noch nicht zu einem Ende gekommen ist und für jeden neuen Betrachter aufs Neue geschieht, ist in Form eines kleinen Details ins Bild eingeschrieben. Früher oder später fällt es ins Auge. Über »Tusnelda«, über den »da« von *Tusnelda* endend, befindet sich eine in Weiß hingezogene Pinselspur. Im Ansatz ist sie schon ein Graphem, aber noch so verschwommen, wie ein verwischtes und unscharfes Detail in Gerhard Richters Foto-Malereien. Ein Schriftzug, eher noch nur Zug als schon Schrift; undeutliche Buchstaben, wie im Werden. Hier steht noch kein weiterer lesbarer Eigenname.



¹⁸ Zu dieser Denkfigur im Zusammenhang mit den Gründungserzählungen Roms: KOSCHORKE 2004. Einige treffende Formulierungen Koschorkes lassen sich im Folgenden gleichlautend auf das *Varus*-Bild und den *Hermann-Mythos* übertragen.

Aber Kiefers Kunst ist keine »Ästhetik des Dialogs« (KIM 2011, 257), wie anderenorts angenommen wurde. Es bleibt dabei, dass sie Einberufung ist. Einberufung in die Verhandlung, weil die »ästhetische (Überlebens-)Kraft des Mythos« (MEIER 1992, 77) anhält.

Aber gerade deshalb kann daraus noch jeder Eigenname werden. Die schmale Leerstelle für die zehntausende Namen der Betrachter, die schon vor das Bild getreten sind und für die, die erwartet und noch »einberufen« werden. Die Verhandlung dauert an, wir bleiben »infiziert«. (MEIER 1992, 18) Sie betrifft uns; und sie bedarf der Einschreibung der jeweils aktuellen Betrachter. Diese aktualisieren das Gesehene immer neu – mein Name und Dein Name, in aller noch bestehenden Undeutlichkeit. Denn das »Grundmuster« des Mythos ist »ebenso prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, dass [es] immer wieder überzeug[t]«. (BLUMENBERG 1979a, 40)

Oben rechts über der Noch-Nicht-Schrift ist schon eine weiße Verbindungslinie, ein Kanal, zur ganzen Geschichte gelegt. Er führt hinauf zu den Poeten, dann, wie schon gesehen, über das Giebeldach der Äste nach links zu den verbindungslos dastehenden Namen. Zu »Stefan« und in die obere linke Ecke des Gemäldes, zur zarten und unberührt gebliebenen Imprimitur, zur Oberfläche des Bildes und zu seiner alles bedingenden malerischen Grundlage.



Aber warum sollen die »Verhandlungen« eigentlich nicht enden dürfen? Was dies betrifft, so hatte schon Bazon Brock, der die Kunst Kiefers stets mit Vehemenz gegen ihre Kritiker verteidigt hat, treffend gemahnt: Man dürfe das Teufliche der deutschen Mythen »gar nicht vertreiben wollen, weil man sonst der Illusion verfallen könnte, das Übel aus der Welt bringen zu können.« (BROCK 1980, 89)

Für einen verblühten Gegen-Mythos – Die Madonna »Luise« statt »Hermann und Tusnelde«

Von Links her ragt noch ein kleiner geschriebener Name ins Bild. »Königin Luise«. Man müsste sich überhaupt noch fragen, ob und was es zu bedeuten haben könnte, dass die Namen auf dieser Bildseite,

anders als in der rechten Hälfte, so unvernetzt nur dastehen. Auch sind die Farben der Baumstämme auf dieser Seite dunkler, nicht so braun-blut-rötlich wie in der rechten Bildhälfte; und es fehlen eben die weißen ›Verbindungsschnüre‹, die rechts zwischen den Namen hindurch ranken. »Luise« wird mit ihrem Titel, »Königin Luise«, angesprochen.



Diese »Königin Luise« war direkt nach ihrem frühen Tod zu einem bemerkenswerten Mythos avanciert. In die Zeit ihrer Mitregentschaft fallen die schwärzesten Jahre des preußischen Staats. Bei »Luise« handelt es sich um die junge und schöne Königin von Preußen, die Gemahlin des Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm III. Am neunten November 1797, sieben Tage vor dem Tod Friedrich Wilhelm II. in Potsdam, übernahm dieser die Regentschaft von seinem Vater.

Das künftige Königspaar war im Jahre 1793, am Heiligen Abend, prunkvoll im Berliner Stadtschloss getraut worden. Die Braut war zu diesem Zeitpunkt siebzehn Jahre alt und dementsprechend noch naiv. Als Friedrich Wilhelm schließlich den Thron bestieg, bemühte er sich, die Neutralitätspolitik seines Vaters fortzusetzen. Preußen war bereits aus der Koalition gegen das revolutionäre Frankreich ausgeschieden und seit dem unparteiisch. Aber im September 1805 ließ der notorisch unentschlossene König die preußische Armee wieder mobilisieren. Eigentlich um vorbereitet zu sein, die Neutralität seines Staates zu verteidigen. An der Ostgrenze standen die Truppen des befreundeten Zaren Alexanders I., der ihn zum Krieg gegen Frankreich drängte. Von Bayern her rückte Napoleons Armee unvermindert weiter vor. Schließlich schlug der Kaiser der Franzosen seine Gegner, die österreichisch-russischen Truppen bei Austerlitz dann erst einmal vernichtend.

Möglicher Weise war es auch der zunehmende Einfluss Luises gewesen, der den zauderhaften jungen König zu dem fatalen Fehler bewegt hatte, der *Grande Armée* am vierzehnten Oktober 1806 bei Jena und Auerstedt ganz ohne verbliebene Verbündete entgegenzutreten? Hierbei wurden nicht nur die Kräfte des preußischen Heeres völlig überschätzt, man war schon bei den Aufmarschplanungen dem äußerst



Luise von Mecklenburg-Strelitz, Königin von Preußen (1776-1810)

Dieser Friedrich Wilhelm III. war es auch, der im Todesjahr seiner Frau Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* für die königlich-preußische Kunstsammlung angekauft hatte.

kriegserprobten Kaiserheer zu keiner Zeit gewachsen. Für diesen aussichtslosen Widerstandsversuch hatte Napoleon nur ein Kopfschütteln über. Das Resultat der ungleichen Schlacht war ein Preußenkönig, der sich nun auf der Flucht befand, »ein völlig entkräfteter Mensch – ohne Regierung, ohne Armee, ohne Hof«. (SCHÖNPFLUG 2010, 213)

Zuvor war in einem Vorhutgefecht schon der Preußenheld Prinz Louis Ferdinand, der sogenannte *preußische Apoll*, mit gerade einmal vierunddreißig Jahren gefallen. Auf der Flucht nach Ostpreußen – »bei eisiger Kälte, Sturm und Schneegestöber« (EBD., 223) –, im Dezember des gleichen Jahres, erkrankte Luise dann an Typhus. Ihr Zustand schwankte zwischen »Erschöpfung, Trauer, Kampf und immer häufiger Resignation«. Angesichts ihrer Situation sprach sie auch von unsichtbaren »Wunden, die unheilbar sind«. (EBD., 244, 251)

Luise blieb auch in der Folge bei schlechter Gesundheit und verstarb schließlich recht plötzlich am neunzehnten Juli 1810 auf dem Anwesen ihres Vaters in Hohenzieritz in Mecklenburg. Vorausgegangen waren der demütigende Friedensschluss mit Napoleon und der spätere Wiedereinzug der machtlosen Königsfamilie in Berlin. Dieser spielte sich einen Tag vor Weihnachten im Jahre 1809 ab.

Die Mythisierung der preußischen Königin setzte dabei schon zu Lebzeiten ein. Dabei entwickelten sich verschiedene Facetten und Akzentuierungen. Der Mythos von der volksnahen Natürlichkeit Luises als sich aufopfernde Mutter des Staates entspann sich. Aber die Narrationen entwickelten sich auch in eine andere Richtung – auf Klopstock's und Kleist's *Hermann und Thusnelda*-Figuren zu. So hieß es auch:

»Sie, die ihre Kinder so hingebend liebte, dass sie den letzten Blutstropfen ihres Herzens für dieselben vergossen hätte, sie konnte sich in diesem Augenblick mit dem Gedanken befreunden, dass ihre Söhne für das Vaterland im Kampfe dahinsänken. Sie wollte lieber keine Söhne haben, als ihre Söhne leben sehen in schimpflicher Abhängigkeit.«
(BRUNIER 1871)

»Nicht im friedlichen Wohlleben bestehen für deutsche Frauen die höchsten Güter des Lebens, es gibt andere, heiligere, für die sie alles einsetzen und das eigene Leben willig zum Opfer darbringen. Das war schon vor Hermann, des Befreiers, Zeiten so, und das ist auch heute noch eine unverwelkte Tugendblume des deutschen Frauenherzens.«
(BOECK 1881, beide zitiert nach FÖRSTER 2011, 101)

Heinrich von Kleist hatte Luise über seine Tante, Marie von Kleist, in der Berliner Hofgesellschaft kennengelernt. Dazu bemerkte er, die Re-

gentin »versammle alle großen Männer [Künstler, Dichter und die künftigen preußischen Reformer von Stein, von Hardenberg und von Scharnhorst, js] um sich; ja sie ist es, die das, was noch nicht zusammengestürzt ist, hält«. (KLEIST) Anlässlich ihres plötzlichen und schockierenden Todes schrieb er dann die folgenden Zeilen »An die Königin Luise von Preußen«:

*»Erwäg ich, wie in jenen Schreckenstagen,
Still deine Brust verschlossen, was sie litt,
Wie Du das Unglück, mit der Grazie Tritt,
Auf jungen Schultern herrlich hast getragen,
Wie von des Kriegs zerrißnem Schlachtenwagen
Selbst oft die Schar der Männer zu dir schritt,
Wie, trotz der Wunde, die dein Herz durchschnitt,
Du stets der Hoffnung Fahn uns vorgetragen:*

[...]

*Dein Haupt scheint wie von Strahlen mir umschimmert;
Du bist der Stern, der voller Pracht erst flimmert,
Wenn er durch finstre Wetterwolken bricht!«* (KLEIST 1810a)

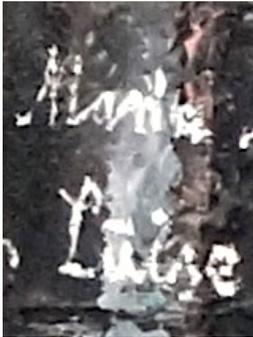
Luise war nicht an einer organischen Erkrankung gestorben, sondern an einem gebrochenen Herzen. Stellvertretend für ihr unterjochtes Volk und die »schreckliche Verheerung« (SCHLEIERMACHER 1813, 8) des Landes habe sie die Qualen erlitten, die der Franzosenkaiser dem unterjochten preußischen Volk auferlegt habe. Diese Auffassung pflegte nicht nur Kleist. Luise in einer Märtyrer-Ikonographie zu sehen, war höchst populär. Ihr wurden vielfach auch dabei die Eigenschaften zugeschrieben, die ihrem Ehemann, dem König, zu fehlen schienen: Mut und die nötige Widerstandskraft gegen die Invasoren – gegen den neuen Varus: Napoleon. Und formt sich nicht auch, rein phänomenologisch, aus dem Schriftbild von »Luise« und dem senkrechten grauen Farbstahl der Griff und die Klinge eines Schwerts?

Befindet sich nun also »Königin Luise« deshalb so klein geschrieben auf der Oberfläche des *Varus*-Bildes? Ist sie eine neue Thusnelda, die am liebsten ihren blutgetränkten Friedrich Wilhelm nach der Schlacht erwartet hätte? Zu dieser Art des Heroismus taugte der Preußenkönig aber nun einmal ganz und gar nicht. Oder gilt sie hier im Gegenteil als ein anderer »Stern«, der zwar irgendwann dann doch verloschen ist? Einer, der als ein kleiner Gegenmythos aufgerufen werden könnte. Ein mythologisches Narrativ, das viel eher in die Richtung einer »christlichen Opfer- und Leidenssemantik« laufen könnte. (FÖRSTER 2011, 23)



Diese Erzählung käme ohne das übel Barbarisch-Rächende aus. Luise überwandte Napoleon nicht selber. Sie öffnete aber den brillanten Reformern die Türen zu ihrem ratlosen und widerwilligen Gemahl. Erst durch diese patriotischen Technokraten wurde Preußen schließlich wieder in die Lage versetzt, effektiver in den Befreiungskrieg einzutreten. Luise erlebte diesen Wiederaufstieg Preußens nicht mehr. Generalfeldmarschall von Blücher trat stattdessen auf den Plan. Das sahen wir bereits.

Der »Luisenkult« war eine Vergötterung der Bürgerkönigin. Sie erschien so als die Maria Preußens und als die deutsche Jeanne d'Arc. Und Anselm Kiefers Bild macht diesen Mythos ganz klar mit. »Ma-



ria« steht genau über »Luise«. So wird daraus: »Maria Luise«! Oder alles hat sich so entwickelt, dass »Maria« im Bereich der Buchstabenfolge »ri« so undeutlich geschrieben aussieht, dass auch aus dem »ri« ein »m« werden kann. In diesem Fall hätte Kiefer nicht »Maria Luise« geschrieben, sondern »Mama« Luise. Das kommt zwar auf dasselbe raus, unterstreicht aber noch einmal die Bedeutung des Luise-Mythos als Mutter der Nation.

Dann bleibt noch die Möglichkeit, das große »M« von »Maria« nicht mitzulesen. Die etwas schwächere malerische Ausprägung der Schriftspur vor dem dunklen Hintergrund spräche dafür, sich vorübergehend dazu zu entscheiden, den Großbuchstaben nicht zu beachten. Ohne dieses »M« stände dort – geformt wie der Knauf dieses schon erwähnten Schwertphänomens – plötzlich »aria«. ¹⁹ Hätte Kiefer also fast unbemerkt aus »Luise« eine »aria Luise« gemacht?

Aus dem unschön gemalten letzten »a« wird zwar nicht so schnell hintenheraus ein »er«, das stimmt natürlich. Aber alleine die Tatsache, daran denken zu müssen und statt »aria« »arier« zu betonen, zeigt schon, wie verführerisch nah der Klang des Vokals »a« zum Umlaut »er« liegt. Aber dieser Gedanke führt schon wieder in eine andere Richtung und über den Tod Luises hinaus.

Denn knapp drei Jahre nach ihrem tragischen und traurigen Ableben, am siebzehnten März 1813 nämlich, rief ihr Witwer alle Deutschen zur Massenerhebung gegen die Napoleonische Besatzung auf. In der kurzen Rede *An mein Volk*, die auch überall als Flugblatt verteilt wurde, klang die alte Alles-oder-Nichts-Rhetorik wieder an – ganz im Sinne von Heinrich von Kleists radikaler *Hermann*-Gestalt.

¹⁹ Diesen Hinweis erhielt ich von Thorsten Schneider, während eines Besuchs der langweilig politisch-korrekten *documenta 14* in Kassel, der es eindeutig um ästhetische Umerziehung zum linken Aktivismus ging.

»[...] Aber, welche Opfer auch von Einzelnen gefordert werden mögen, sie wiegen die heiligen Güter nicht auf, für die wir sie hingeben, für die wir streiten und siegen müssen, wenn wir nicht aufhören wollen, Preußen und Deutsche zu seyn.

Es ist der letzte, entscheidende Kampf, den wir bestehen, für unsere Existenz, unsere Unabhängigkeit, unsern Wohlstand. Keinen andern Ausweg gibt es, als einen ehrenvollen Frieden, oder einen ruhmvollen Untergang. Auch diesem würdet Ihr getrost entgegen gehen, um der Ehre willen; weil ehrlos der Preuße und der Deutsche nicht zu leben vermag.« (FRIEDRICH WILHELM III. 1813)

Und in Kiefers Werk ist es auch nicht zufällig so, dass sich der Schriftzug des Theologen Schleiermacher direkt hinauf zu General »Blücher« biegt. Kurz nach Friedrich Wilhelms Aufruf, am achtundzwanzigsten März, gab Friedrich Schleiermacher in der heute nicht mehr erhaltenen Berliner Dreifaltigkeitskirche den protestantischen



Segen zum Auftakt des Befreiungskampfs. Schleiermacher verlas noch einmal den königlichen Weckruf *An mein Volk* und fügte hinzu, »dieser heilige Krieg« möge nun auch »für uns«, für die Anwesenden beginnen. (SCHLEIERMACHER 1813, 6) Anschließend bemühte er sich, der Gemeinde »die große[] Veränderung unseres bürgerlichen Zustands« klar zu machen, die sich aus der Kriegserklärung ergeben würden. So beispielsweise die »Rückkehr zur Wahrheit, die Befreiung von der erniedrigenden Heuchelei« und das Ende der betäubenden »Entnervung«. Schleiermachers Gottesdienst entgleiste nicht ins Hetzerische. Er kreiste um Einstimmung in das Unvermeidliche und dem Spenden von »Zuversicht«. Die eigenen Zeitumstände wurden dabei alttestamentarisch gedeutet. Schließlich ging es dabei um Tugenden aber auch um abzulegende alte Laster wie »Schlaffheit« und »Feigherzigkeit«. (Unter diesen sollten ja schon die germanischen Ahnen gelitten haben, bevor *Hermann* sie erweckte.) Dann aber kündigte der Theologe eine entbehrungsreiche Zukunft an. Und er verwies auf die »Gaben«, die nun »auf dem Altare des Vaterlandes« zu erbringen sein würden. (EBD. 11 ff.) Stellenweise gewinnt man dann doch den Eindruck, Schleiermachers Rede könnte die protestantisch-moderate Light- und Vorversion zu Göbels Rede *Wollt ihr den totalen Krieg* gewesen sein. »Gehorsam gegen deinen Willen bis in den Tod [...]. Amen«. (EBD., 31) Und:

»Manches teure Blut wird fließen, manches geliebte Haupt wird fallen: lasst uns nicht durch zaghafte Trauer [...], lasst uns bedenken, wie viel glücklicher es ist, das Leben zum Opfer darbringen in dem edlen Kampf [...] Vor allem aber lasst uns sorgen, dass die wohlverdiente Ehre derer nicht untergehe, die sich diesem heiligen Kampfe weihen.«
(SCHLEIERMACHER 1813, 24f.)

Es ging dem Pfarrer an diesem Tag in seiner Predigt um des Königs Willen und »um die Trinität aus Vaterland, Soldatischem und heiligem Gemetzel«. (THOMAS 2013) Aber das ist wie gesagt eine andere Geschichte.

Dagegen steht vielleicht »Luise«. Im *Varus*-Bild fungiert die Madonna und tapfere Märtyrerin »Königin Luise« wohl eher als ein sanftes Gegengift gegen all dies – und gegen das, was Bazou Brock gerade noch das Teuflische am (*Hermann*-) Mythos genannt hatte. Das, was sich einbrennt. Das, was sich nie ganz austreiben lässt. Der *Hermann-Mythos* ist eben nicht totzukriegen. Und er lässt sich auch nicht einfach so begraben.

Hermanns Grab – und ein gespenstischer Wiedergänger im Landschaftsgarten

Wer es noch nicht bemerkt haben sollte: In Anselm Kiefers Bild fehlt dem Familiennamen »von Schlieffen« der Vorname. Das mag durchaus Kalkül gewesen sein. Und es mag damit zu tun haben, dass es tatsächlich wenigstens zwei relevante von Schlieffens gab, die hier in der aufgezeigten Verästelung der Namen in Frage kommen. Das Adelsgeschlecht derer von Schlieffen ist alt. Es gab neben Alfred Graf von Schlieffen, dem Generalfeldmarschall des deutschen Kaisers Wilhelm II., der nebenbei auch König von Preußen war, noch einen früheren entfernten Verwandten. Den in Pommern geborenen Baron Martin Ernst von Schlieffen nämlich, seines Zeichens ebenfalls Offizier im Range eines Generalleutnants und hessischer Staatsminister. Zwischen 1789 und 1792 stand er als Gouverneur von Wesel auch im Dienste des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. Danach verlor der Aristokrat dann die Lust an Krieg und Diplomatie. Schon um 1764 hatte er das abgelegene



Baron Martin Ernst von Schlieffen
(1732-1825)

Gut *Windhausen* in Heiligenrode im nördlichen Umland der kurfürstlichen Residenzstadt Kassel erworben. Auch das prächtige Kassel war übrigens von 1806-13, wie schon einmal während des siebenjährigen Kriegs, von französischen Truppen besetzt. Auf seinem einsamen Landsitz ließ der Baron dann ein Schösschen errichten und ab 1780 wurde dort nach seinen eigenen Plänen auch ein recht weitläufiger *Englischer Landschaftsgarten* mit irregulärem Grundriss angelegt. In diese provinzielle Einsamkeit zog sich Schlieffen dann wie ein »aus der Welt entwichener Einsiedler«, zurück. Dabei, so heißt es, mutierte er »mehr und mehr zum Sonderling«. (SIPPEL 2009, 154f.) Es darf auch nicht ganz unerwähnt bleiben, dass der sehr wohlhabende und einflussreiche Privatier zuvor in seiner Dienstzeit ganz maßgeblich am berühmten »Soldatenhandel« beteiligt war. Für seinen Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel vermittelte er Hessische Regimenter an König Georg III. von England. Diese wurden dann an der Seite Großbritanniens gegen die Amerikaner in den Unabhängigkeitskrieg auf den neuen Kontinent geschickt.

Genau genommen hatte es sich bei der Parkanlage in Windhausen um einen romantisch-sentimentalen *Germanischen Garten* gehandelt, den einzigen überhaupt in ganz Deutschland. Dieser ist heute so gut wie nicht mehr erhalten, verwildert und von seinen Ausmaßen ist nicht mehr all zu viel zu erkennen. Aber es gibt inzwischen wieder einige Hinweisschilder für Besucher und einen Wanderweg.

Sascha Winter hat diesen Windhausener Park und die historische Quellenlage eingehend analysiert. So weiß man zum Beispiel, dass in dem »Wald- und Wiesenareal Teiche, Rasenplätze und geschwungene Wege angelegt [worden waren], die zu verschiedenen Architekturen, Monumenten und Naturszenarien führten«. (WINTER 2009, 90)

Beim privaten ziellosen Flanieren durch seine Parklandschaft wollte sich der alte Haudegen und Feingeist zurückbesinnen »auf altgermanische Vorzeit, Freiheit und Schlichtheit und auf ihre Helden«. (EBD.) Zu diesem Zweck gab es – hier nun atmosphärisch auf das germanische Erbe zielend – von üppiger Natur umwuchert »unter anderem ein *Dryadenheiligtum* als Einsiedelei, einen *Freundschaftsaltar*, eine Grotte, eine Brücke in Form eines ruinösen Aquädukts, ein *Affengrabmal* sowie verschiedene Ruhesitze« und ein Mausoleum »in der Gestalt einer gotisierenden Kapellenruine« oder auch einen »heidnischen Denkstein« zu entdecken. Erwähnenswert ist auch noch ein steinerner »*Altar der Hertha*«. Hertha war eine Göttin über »Fluren und Haine« (EBD./ 2014, 408), die in der Vorzeit auf Rügen, ganz nahe der Stubbenkammer, ihren Wohnsitz gehabt haben soll.

Der mysteriöseste Ort in der Natürlichkeit suggerierenden Landschaftsarchitektur ist aber ein zunächst kaum bemerkbarer flacher Hügel, auf dem dann aber ein auffälliger großer Fels lagert. Man »erblickt einen großen liegenden Stein aus Quarzit in natürlicher halbsäulen- bzw. baumstammartiger Form von etwa 1,70m Länge 1,10m Breite und 0,70m Dicke«. (SIPPEL 2009, 154f.) Auf diesen Malstein, der wohl einmal aufrecht stand, stößt man eher beiläufig. Aber wenn man sich ihm nähert, lässt sich schließlich eine ausführlichere Inschrift finden, die auf der Oberseite dieses Steins eingraviert wurde.

Arminius-Grab
im ehemaligen
Landschafts-
garten Gut Wind-
hausen, Niestetal-
Heiligenrode,
Hessen. Heutiger
Auffindungszu-
stand.
(Foto: K. Sippel)



Dort steht bis heute zu lesen:

*»Wer wird mir sagen,
Welche außer acht gelassene Asche
Dieser Grabhügel in seinem Busen birgt?
Die sterblichen Überreste eines Helden,
Einem stolzen Römer Schrecken erregend?
Reste des Arminius, dem diese Gegend lieb und treuer war?
Die Urne, die euch empfing, die Urne, die man vergeblich sucht,
Könnte sie unter diesem schlichten Gras begraben sein?
Dieses Grab hier sei euch zumindest geweiht.«*

(vermutl. M.E. VON SCHLIEFFEN, vor 1788; Übers. aus dem Frz. mit leichten Veränderungen, js)

Rekonstruiert man die Situation, die zu der sinnierenden Markierung auf dem Stein geführt hat, wird man folgendes annehmen können: Martin Ernst von Schlieffen »hat also scheinbar einen in seinem Park liegenden alten Grabhügel als solchen erkannt und mit einem dazu gesetzten Inschriftstein kurzerhand zu einem Punkt des Innehaltens und nachdenklichen Verweilens gemacht«. (SIPPEL 2009, 155f.) Er weihte seinen Grabfund der großen germanischen Heldenfigur *Arminius/ Hermann dem Cherusker*. Aber er mochte auch die verlockende, aber nie

zu bestätigende, Sensation nicht ganz ausschließen, dass Hermann tatsächlich dort begraben liegen könnte, wo sich jetzt die frei wachsenden Pflanzen im naturalisierten Areal seines Gartenreichs entfalteteten.

Die in der Parklandschaft frei gedeihende Pflanzenwelt galt als das neue Sinnbild für die Freiheit des Menschen. Die (kalkuliert) ungezügelter Natur selbst bildete an sich schon eine ethische Instanz. Die entfesselte und unverfälschte Natur war so unlösbar mit dem Freiheitsgedanken verknüpft. Der *Englische Landschaftsgarten* positioniert sich zwischen Arkadien und Utopia – ein Naturraum zwischen der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies und dem Wunschbild einer versprochenen Freiheit. In seiner Anlage war er so etwas wie ein Mittelweg zwischen Formalisierung und vollkommener Wildnis. Er ahmte diese organische Natur der Natur durch eine sorgfältig geplante Modellierung und Bepflanzung zwar nur nach. Aber mit seinen verstreut platzierten Monumenten und Stationen bildete er zugleich auch eine ideale Erinnerungslandschaft zur inneren Besinnung und zum Nachsinnen. Dass die Asche des germanischen Freiheitskämpfers *Hermann* also ausgerechnet in einem Landschaftsgarten liegen sollte, der programmatisch die Natur vom Joch ihrer Stützung und Beschneidung befreit, machte also überaus Sinn. Eine schöne Fügung.

Dazu trug vor allen Dingen auch noch die Tatsache bei, dass das vorchristliche Hügelgrab in Schlieffens *Germanischem Garten* auf alle Fälle tatsächlich echt war.²⁰ Man hatte es dort vorgefunden, bevor begonnen wurde, den Park anzulegen. Die Erhebung war nur noch stimmig in die Landschaft integriert worden und daher maximal authentisch. Denkbar war darüber hinaus auch noch, dass es nicht nur echt war, sondern, dass es sich eben vielleicht sogar um das Grab *Hermanns* handeln könnte. Dies bot dem Generalmajor a.D. eine einmalige Gelegenheit. Am *Hermanns-Grab* verweilend, ließ sich der reale Ort in seinem Hier und Jetzt mit den imaginären mythologischen Orten und Räumen des großen Cheruskerfürsten verknüpfen. Eine Art imaginäre Zeitreise und eine geistige Verbindung, durch körperlichen Kontakt mit dem besonderen archäologischen Artefakt. Das Grabmal bildete so »eine vielschichtige, mediale Projektionsfläche von literarisch-mythologischen und klassisch-historischen Ideal- und Erinnerungsorten«. (PHILIPP 2008, 2)

So ermöglichte das *Hermanns-Grab* dem greisen Feldherrn schon das, was auch das *Varus-Bild* auf seine Art aufzeigt. Die Inszenierung

²⁰ Das dachte Schlieffen jedenfalls. Heute geht die Archäologie davon aus, dass es sich in Wirklichkeit sehr wahrscheinlich lediglich um einen mittelalterlichen Ofenhügel handelt. (SIPPEL 2007, 156)

und Konstruktion fiktiver, aber doch wirksam gewordener Genealogien und Sinnzusammenhänge. Das eigene projektive Einrücken in den großen *Hermann-Mythos*.

Der alte Martin Ernst verstarb schließlich mit biblischen zweiundneunzig Jahren auf seinem Landsitz. Er ließ sich in seinem Park im Mausoleum beisetzen. In dieser »Stille des umschatteten Hains« habe sich der alte Schlieffen schon zu Lebzeiten »in Windhausen »einen schönen philosophischen Ruheplatz« geschaffen«. (*Journal von und für Deutschland*, 1788, zitiert nach WINTER 2014, 406ff.)



Mausoleum, Grabstätte des Barons Martin Ernst von Schlieffen, Gut Windhausen

Das *Hermann-Grab*, das Mausoleum und zuletzt er selbst als edler Leichnam, begraben in dieser gotisierten Scheinruine – so »konstruierte Schlieffen eine bereits von Arminius und der germanischen Vorzeit über das Mittelalter verbürgte Tradition« (EBD., 488), die in Hessen nicht ganz ungewöhnlich war. Auch der Landgraf Friedrich V. von Hessen-Homburg stand in den achtziger Jahren in engerem Kontakt zu Friedrich Gottlieb Klopstock. Letzterer hatte zwar kein Hügelgrab bei sich entdeckt. Klopstock war aber zu dieser Zeit schon mit dem ehrgeizigen Plan befasst, bei Detmold, einhundert Kilometer nördlich von Kassel und Heiligenrode

entfernt, ein erstes repräsentativeres *Hermannsdenkmal* errichten zu wollen. (DERS., 2009, 94) Und dieser Friedrich V. beschäftigte übrigens auch schon den schwermütig gewordenen Friedrich Hölderlin als seinen Bibliothekar.

Was wäre also in Kiefers *Varus* mitbenannt und mitzudenken, wenn auch dieser ältere Baron von Schlieffen im Bild aufgerufen wäre? Dass überhaupt an ihn zu denken ist, könnte die Positionierung des Namens auf dem Bild belegen. Dieser Martin Ernst ist hier wegen des besonneneren Umgangs mit dem *Hermanns-Grab* in seinem Landschaftsgarten verzeichnet, nicht aber als Kriegsherr. Das wird auch dadurch verständlicher, weil der Schriftzug »von Schlieffen« schließlich im *Varus*-Bild auf der rechten Seite ganz an den Rand gerückt ist. Es ist das Umfeld der vier Dichter. Dorthin platzierte Anselm Kiefer den Namen dieses Akteurs – eben gerade nicht etwa neben General »von Blücher«. Zudem war der Pensionär selber nicht nur autodidaktischer Gartenarchitekt, sondern auch noch ein passionierter Schriftsteller. Im

hohen Alter wurde er sogar Mitglied der *Preußischen* und *Bayerischen Akademie der Wissenschaften*.

Martin Ernst von Schlieffens Einstellung zum *Hermann-Mythos* ist sentimentalischer und kontemplativer. Im *Englischen Landschaftsgarten* stehen keine Rabatten mehr Spalier. Und die großen Bäume sind dort Individualisten. Am Beispiel des adligen Aussteigers und Einsiedlers kann eingeübt werden, wie entspannter, empfindsamer und denkerischer mit *Hermann dem Cherusker* umgegangen werden könnte. Man darf vermuten, dass von Schlieffens Projektionen ebenfalls vaterländisch-patriotisch waren. Aber sie fielen wohl weitaus träumerischer aus. Alles wäre stärker eingebunden in die Idealvorstellung eines ersehnten befriedeten Rückzugs in einen unentfremdeten Naturzustand. Wie in diesem Zusammenhang üblich, wäre hier auf das Denken Rousseaus zu verweisen.

Und der Gutsherr ließ die Inschrift auf dem Stein wohl nicht umsonst in Französisch gravieren. Zwar pflegte das Preußische Königshaus seit langen schon traditionell die französische Sprache. Aber in diesem Fall käme hinzu, dass Schlieffen nicht nur in dieser Sprache dichtete, sondern hier wohl ganz bewusst eine Verschränkung des deutschen Gründungsmythos mit der Elite der französischen Philosophie vornahm. Der germanische Fürst erscheint hier im Horizont einer vorrevolutionären Zivilisationskritik. In anderen Fällen hatte Schlieffen im Gegensatz dazu »pedantisch darauf [geachtet], keine fremdsprachlichen, insbesondere keine französischen Wörter« in seiner intensiven Beschäftigung mit »»altdeutscher« Geschichte zu verwenden«. (WINTER 2014, 416ff.)

Wäre die Erwähnung des alten Schlieffens demnach ein versteckter Hinweis auf einen Ausweg aus dem faschistoiden Mythos? Wenn man den Namen »von Schlieffen« so auf die Leinwand schreibt, wie Kiefer es hier getan hat – wenn also mit dem »v« von »von« begonnen worden wäre, hätte darauf geachtet werden müssen, dass man mit dem verbleibenden Platz auskommt. Ansonsten stößt das »n« am Ende rechts gegen den Bildrand. Oder die letzten Buchstaben fangen an, sich aufzustauen. Oder aber die Buchstaben werden gemalt. Dann könnte genauso gut mit dem hinteren »n« angefangen worden sein. Dann wurden die einzelnen Buchstaben von rechts nach links jeweils gemalt und nicht von links nach rechts geschrieben. Jedenfalls muss sich die Schrift hier so oder so zur Bildgrenze verhalten. Dabei sieht es so aus, als biege sich das »en« von



»Schlieffen« ganz unmerklich leicht nach unten zum Bildrand hin ab. Ganz so als würde es beginnen, sich fast unmerklich aus dem Bild zu schleichen. Vielleicht gibt es also doch ein Entkommen aus dem Bild und aus den zwingenden Zusammenhängen. Vermutlich war es diesem greisen Schlieffen gelungen, in seinem Gartenreich ein sentimentaleres und verklärteres Bild vom alten Germanen Hermann heraufzubeschwören. Dort, zwischen den künstlichen Ruinen, blieb Hermann eine folgenlose »Gespenstergeschichte«. Aber vielleicht auch wieder nicht. Denn man muss auch hier auf der Hut sein. Ein Gespenst ist, ebenso wie ein Zombie, etwas, »was weder tot noch lebendig ist, was mehr als bloß tot oder lebendig ist, was einfach über-lebt«. (DERRIDA 1990, 61)

Und dann ist da noch ein »Martin«... Luther? ... und die vielen Protestanten und Monaden



Arminius,
der »Heer-Mann«; wohl
aus dem lat. »dux belli«,
der Kriegsführer.

Eine Zeit lang dachte man,
die Schlacht hätte im Harz
stattgefunden.

M. Luther (1483-1546)



Während Anselm Kiefer bei »von Schlieffen« also wohl wohlweislich auf den Vornamen verzichtet hatte, gibt der Maler bei »Martin« keinen Nachnamen zu erkennen. Heidegger war hier die erste Wahl gewesen.

Aber das muss auch in diesem Fall nicht unbedingt das letzte Wort gewesen sein. Erstaunlicher Weise wurde in den oberflächlichen Kommentaren zu *Varus* nicht darauf hingewiesen, dass mit »Martin« eben auch der Reformator Martin Luther in den Zeugenstand gerufen werden sollte. Das mag daran liegen, dass Luther in Kiefers Arbeiten ansonsten gar nicht vorkommt, während die anderen »Verdächtigen« wiederholt im Werk in Erscheinung treten. Zumindest mit Arminius/Hermann verband den streitbaren Kirchenherrn das ein oder andere. Über »Arminio«, den er vielleicht sogar höchst persönlich in den deutschen »Heer-Mann« umübersetzte, schrieb er nämlich:

»Wenn ich ein Poet wär', so wollt ich den zelebrieren. Ich hab ihn von Herzen lieb. Hat Hertzog Hermann geheißten, ist Herr über den Hartz gewesen.« (LUTHER 1515, *Tischreden*, zitiert nach BINDER 2017, 3; neudeutsch, js)

Von seinen Anhängern wurde »der Cherusker Luther« selbst sogar »als *neuer Arminius* gefeiert«, der nun das päpstlich-

katholische Rom »verwüsten« werde. (EBD.) Aber auch das ist noch einmal eine andere Geschichte. Unbedingt zu bedenken ist aber etwas anderes. Wäre dieser »Martin« nicht gewesen, hätte es all die Protestanten nicht gegeben, die nun Kiefers Bild bevölkern und den Mythos so oder so befeuern.

Klopstock: Pietist, Fichte: reformiert, Schleiermacher: evangelischer Pastor, Caspar David Friedrich: Protestant, Kleist: reformiert, Hölderlin: eher naturfromm; die Länder Brandenburg, Schlesien, Sachsen, Dänemark, das Herzogtum Preußen ab 1525 und später das Preußische Königshaus und natürlich die gesamte Generalität: alle-samt reformiert.

Es sieht hier so aus, als komme das Gründungsnarrativ des *Hermann-Mythos* und die damit verbundene deutsche Identitätskonstruktion ganz ohne den Katholizismus aus. Natürlich hatten die Protestanten Luther dabei selbst schon zu einem ganz eigenen Mythos stilisiert. 1817 fand das erste Wartburgfest statt – anlässlich des dreihundertsten Jahrestags des Beginns der Reformation, 1517. Für die Teilnehmer, evangelische Studenten der deutschen Universitäten, stand fest, dass Luther den Kampf Hermans gegen Rom fortgesetzt habe. Nur, dass nicht mehr das römische Imperium den Feind darstellte, sondern nun die römisch-katholische Kirche zu besiegen war.

Auf einem Holzschnitt von 1875 sind Luther und Hermann vereint »gegen Rom« zu sehen. Dabei wird dem Reformator die Aussage »Ich werde siegen« zugeschrieben. Die Formulierung im Futur hat seinen guten Grund. Der Kampf gegen Rom war weder dreihundert Jahre nach dem Beginn der Reformation noch im Jahre 1875 zu Ende gefochten. Er tobte in Etappen weiter. Und zwar in Form eines neuen »Kulturkampfes«. Den trug nun der evangelische Kanzler Otto von Bismarck im Namen des *Deutschen Kaiserreichs* mit Anordnungen und Gesetzen gegen den Einfluss des päpstlichen Roms aus. Diese Einmischung der Kirche in die Politik des

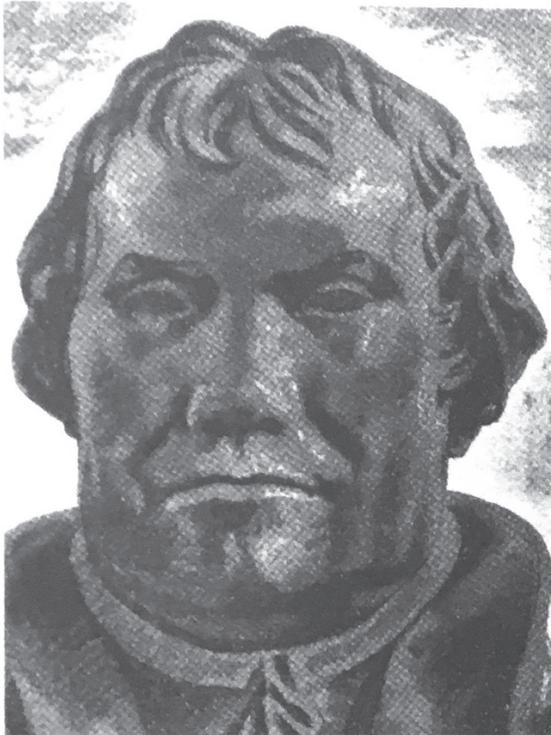


Einladungsbillet vom 16. August 1875, gedruckt anlässlich der Enthüllungsfeier des *Hermanns-Denkmal*s. Vereint abgebildet sind die Hermann-Figur des Denkmals und die Luther-Skulptur vom Wormser Denkmal. In der Bildmitte im Hintergrund der Petersdom in Rom; unter Hermann die Inschrift: »Ich habe gesiegt«; unter Luther: »Ich werde siegen«. Holzschnitt.

Evangelium im Dritten Reich

Sonntagsblatt der Deutschen Christen
Herausgeber: Bischof Joachim Doffenfelder, Berlin SW 61, Großbeerenstr. 64

JAHRGANG 2 BERLIN-SCHÖNEBERG, 5. NOVEMBER 1933 NUMMER 45



Von der Freiheit eines Christenmenschen

**Ein Christenmensch
ist ein freier Herr über
alle Dinge und Niemand
unterthan; Ein Christen-
mensch ist ein dienstba-
rer Knecht aller Dinge und
Jedermann unterthan.**

*Nach der Seele wird er ein geistlicher, neuer
innerlicher Mensch genannt; nach dem
Fleisch und Blut wird er ein leiblicher, alter
und äußerlicher Mensch genannt.*

Dr. M. Luther 1520

Abb. Doppelseite: M. Luther u. A. Hitler auf den Titelseiten des Sonntagsblatts *Evangelium im Dritten Reich*. Nr. 45 und 46. Nov. 1933. (Quelle: PREHN 2017, 28)

Evangelium im Dritten Reich

Sonntagsblatt der Deutschen Christen

Herausgeber: Bischof Joachim Hoffenfelder, Berlin SW 61, Großbeerenstr. 64

JAHRGANG 2

BERLIN-SCHÖNEBERG, 12. NOVEMBER 1933

NUMMER 46



Zum 12. November

In der Geschichte der Völker gibt es Zeiten, in denen der Mensch, der sie durchlebt, den Atem anhält, Zeiten des Gerichts und der neuen Geburt.

Eine solche Zeit war für unser deutsches Volk die Zeit der Reformation. Sie erfüllte sich nicht als fortschrittliche Entwicklung, noch auch im Zeichen der Wiederholung und Nachahmung von irgend etwas, das je gewesen war.

Der Tag, da Martin Luther die 95 Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg schlug, war ein neuer Tag, von Luther selbst begriffen nicht als menschlicher Tag, sondern als ein Tag des Herrn aller Herrn und seines Christus. Das Bewußtsein, Gott will es, ließ ein menschliches Herz das Übermenschliche für ein ganzes Volk vollbringen.

An diesem 12. November ist das deutsche Volk und sein Schicksal von Gott auf die Waage gelegt. Jeder deutsche Mensch weiß um die Verantwortung. Es ist die Stunde einer neuen Geburt, da der Christusgeist am Einzelnen wie am ganzen Volke schaffte als der neue, läuternde Gotteswille. Ob wir es begreifen oder nicht begreifen, Gott ist es, der unser Ja will, der uns aus Zweifeln und Sorgen zu neuem Glauben, aus Untergang zu neuem Werden ruft.

Wer ist dazu berufen, diese tiefe Erkenntnis weiterzutragen, in Treue bis zum Tod ihr zu folgen, wenn nicht der Christ, vor dessen Auge der getreue Herz der er-
höhte Christus kraft und Geist gibt, die da Macht geben über die Dinge! Dr. G. R.



oben: Postkarte zum Deutschen Luthertag



deutschen Staates geschah dabei auch über die katholisch ausgerichtete Zentrumsparlei.

Mit dem »Martin« im *Varus*-Bild wäre eben auch Martin Luther mitgemeint. Kann es sein, dass erst das Luthertum und der Protestantismus dem todesverachtenden germanisch-nationalen Herkunftsmythos zum Durchbruch verholfen haben? Plädiert die Malerei so? Und wollten die Kiefer-Interpreten dies nur nicht sehen? Oder produziert das Diagramm der Namen hier einen schönen Mehrwert, indem sich der Signifikant »Martin« nicht unter Kontrolle bringen lässt?

Und es blieb ja auch nicht bei den Wartburgfesten. Am 13. November 1933 propagierte der von Adolf Hitler persönlich bevollmächtigte preußische Reichsbischof der Deutschen evangelischen Kirche Ludwig Müller im Berliner Sportpalast die »Vollendung der deutschen Reformation im Dritten Reich« »im Geiste Martin Luthers«. (PREHN 2017, 29) Gemeint war damit das Bekenntnis, im NS-Regime diese »Vollendung« als gekommen zu sehen. Mit »Martin« wäre in diesem Deutungskampf also die theologisch »einigende Führerfigur« (EBD.) in der Genealogie des ewigen *Hermann-Mythos* mitvertreten.

Im Bild selbst ist nun zusätzlich das »n« bei »Martin« deutlich hervorgehoben, dicker und mit einem frisch eingetunkten Pinselweiß aufgemalt. Dieses phänomenologische Detail sollte hier wiederum eine eigenbedeutsame und bildimmanente Sinn dimension eröffnen. Aber was steckt in dem, was hier sehbar wird? Auffällig ist dabei, dass dieses »n« durch ein schräges Über- beziehungsweise Untereinander eine formale Beziehung zum »n« von »Stefan« unterhält. Sieht man diesen Hinweis rein formal, ergibt sich an den beiden Rücken der »n«'s entlang eine Schräge. Einerseits ist sie imaginär immer schon da und wird sicher in der Anschauung mitrealisiert. Aber andererseits ruft man sich diese Verbindung nicht ins Bewusstsein. Würde dies aber geschehen und würde noch zusätzlich »Rilke« einbezogen, dann würde der Blick nach unten abgleiten. Die imaginäre Schräge streifte dann genau das »Varus/Narus« »s«. Vom weißen »n« hinunter zum schwarzen »s« bestünde auf diesem Weg eine klare abstrakte Verbindung.

In figürlich-gegenständlichen Bildern wäre es ganz normal, diese Logik und den flächigen Zusammenhang

des Bildfelds auf diese Art und Weise zu untersuchen. Angeboten wäre mit dieser Formalabstimmung folgendes: Es wäre darüber nachzudenken, ob alle Namen links, die offensichtlich diese Schräge erst konstituieren, auch tatsächlich etwas verbinden könnte? Denn ausschließlich durch diese konstruierte Strecke nähme der isoliert dastehende Varus-Schriftzug überhaupt Kontakt zu anderen Namen auf. Auch wird so noch einmal ganz deutlich, wie sehr die Schriftzüge in der linken Bildhälfte von den vernetzten in der rechten eigentlich abgetrennt sind. Phänomenologisch stellt das Bild also klar, dass »Martin« und auch »Stefan« als eigenständig zu verstehen sind – isolierter und monadischer.

Martin Luther, Martin Heidegger und Stefan – nehmen wir an: Stefan George – sollen bildlogisch für sich wahrgenommen werden. Als charismatische Seher, Mahner und Verkünder; als exzentrische, halbmythische Figuren aus sich selbst heraus, definieren sie ihre Orte im Bild selber. Luthers berühmte Worte treffen auf das Selbstverständnis all dieser drei Führer zu; aber auch buchstäblich in Hinsicht auf ihre Platzierung auf der Werkoberfläche: »Hier stehe ich. Ich kann nicht anders.« Um Luther, Heidegger und George herrschte ein eigens stilisierter kirchlicher, philosophischer und literarischer »Führerkult«. (HEIN 1992, 118; zu George) Jeder war sein eigener *Hermann* mit eigenen Visionen von eigenen »neuen Reichen«.

Mit dem Feldherrn Varus verbindet sie dabei, dass auch sie ihre selbständigen Kohorten aufbrachten und ihre eigenen unbegangenen »Holzwege« einschlugen. Auf der anderen Bildhälfte dagegen finden sich die hingezogenen Synapsen, die den eigentlichen *Hermann-Mythos* verlängern und mediatisieren konnten. Heidegger, und vor ihm schon George, hatten noch versucht, den armen Friedrich Hölderlin aus diesen selbstzerstörerischen Achsen loszueisen und »auf die andere Seite« zu holen. Denn auch der später umnachtete »Seher« Hölderlin war für sie mehr ein schicksalhafter Künder als ein ideologischer Aktivist. Gleichwohl: Auch auf Hölderlin mag schon zugetroffen haben, was Uwe Hebekus in Hinblick auf George schrieb: Eine »politische Mobilisierung der ästhetischen Einbildungskraft« im Dienste des Totalitarismus war nichtsdestotrotz jederzeit anschlussfähig. Und in der Kunst Georges »lebt«, so Gottfried Benn, »ein Kommando«. (HEBEKUS 2009, 29)



... kirchliche, philosophische und »ästhetische Ermächtigung« (zu letzterer HEBEKUS 2009)

oben: Portrait St. George nach einer Studie von M. LECHTER zum Gemälde *Die Weihe am mystischen Quell*, 1901, Frontispiz.

»Ihr wisst nicht wer ich bin« (GEORGE)

Versteckt sich hinter »Stefan« am Ende Anselm?

»Stefan«, genauso wie »Rilke«, wurden bis zum Schluss nicht einbezogen, nicht wirklich entziffert und auch nicht in den Gesamtzusammenhang gestellt. Warum dies hier nicht geschehen ist, kann man sich fragen. Es gibt eine einfache Antwort. Hier sollen andere weiter denken und weitere Geschichtchen beisteuern. Diese liegen nach wie vor auf der Oberfläche des *Varus*-Bildes Und sie liegen für diejenigen auf der Hand, die sich dazu durchringen, einer diskursiven Phänomenologie zu folgen. »Stefan« ist wieder so ein intimer Vorname. Es wäre zuerst mit Stefan George zu beginnen. Es stünde an, ein dickes Brett zu bohren. Denn schon der Lyriker selbst hatte in einem Gedichttitel das lyrische Ich sagen lassen: »Ihr wisst nicht wer ich bin [...] nun naht das jahr, in dem ich meine neue form bestimme.« (GEORGE 1913, 9)



St. George (1868-1933)
Portrait: A. KIEFER; *Wege der Weltweisheit*,
1976/77, Ausschnitt

»Ich bin das opfer bin der stoss
ich bin die sicht und bin der
seher [...] ich bin das zeichen
bin der sinn«
(GEORGE 1913, 27. *Ich bin der
eine und bin beide*)



Bevor es phänomenologisch aber losginge, wären dabei einige Querverbindungen zu berücksichtigen. Etwa die, dass Stefan George den jungen Norbert von Hellingrath 1909 kennen und schätzen gelernt hatte. Über ihn erfuhr auch er erst von der Dichtkunst Hölderlins. Und die folgende Charakterisierung des Lyrikers George erinnert wiederum zurück an den Kleist'schen *Hermann*: Zum »Helden«, heißt es, werde der »Seher« George »nicht etwa durch den Sieg [seiner] Ideen, sondern dadurch, dass man diesen Ideen auch im Scheitern innerlich verhaftet bleibt«. (HEIN 1992, 114) Das Dichterische und das Heldische seien eins, so George. Mit dieser Auffassung sei aber zugleich auch der »apokalyptische[] Heroismus des *Dritten Reiches* in vollem Umfang antizipiert«. (MATTENKLOTT 1970, 226f.) Wer weiß?

Und dann wäre noch an manch anderes zu erinnern, was auch das Sendungsbewusstsein und die »geistigen Taten« dieses Ausnahmeautors betreffen. Aber das kann hier nicht mehr geschehen. Es seien nur noch einmal die folgenden öfter zitierten Verse aus der letzten Gedichtsammlung *Das Neue Reich* ins Gedächtnis gerufen. Wie sind sie zu verstehen?

»Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
 Vom nacken geschleudert die fesseln des fröners
 Nur spürt im geweide den hunger nach ehre:
 Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber
 Aufzucken der blutschein .. dann jagen auf wolken
 Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde
 Der schrecklichste schrecken der dritte der stürme:
 Der toten zurückkunft!

Wenn je dieses volk aus feigem erschlaffen
 Sein selber erinnert der kür und der sende:
 Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung
 Unsagbaren grauens .. dann heben sich hände
 Und mündler ertönen zum preise der würde
 Dann flattert im frühwind mit wahrhaftem zeichen
 Die königsstandarte und grüsst sich verneigend
 Die Hehren . die Helden!« (GEORGE 1921c, 114)

Dieses Gedicht des »späten« George war bereits zusammen mit zwei weiteren »Gesängen« 1921 zum ersten Mal erschienen. Dass das erschlaffte feige Volk sich erst wieder seiner herausragenden welthistorischen Berufung erinnern müsse, klingt ganz nach dem befreienden Motivationsschub, den die Mitglieder der »konservativen Revolution« dem germanischen *Hermann* angedichtet hatten. Aber wenn man wirklich versuchen wollte, dieses Gedicht mit dem Mythos und mit Anselm Kiefers Werk in Verbindung zu bringen, würde es schnell komplexer werden.

Denn es wäre etwa zu berücksichtigen, worauf Helmuth Kiesel hingewiesen hatte. Für ihn war ein Gedicht Georges ein »Kolossalgemälde«. Und er hatte auch angeregt, vier Gedichte aus dem Band *Das Neue Reich* zu einem Zyklus zusammenzusehen, der ein »Triptychon mit



Predella« bilde. Und zwar nicht irgendein Triptychon, sondern eines, dass in Analogie zum *Isenheimer Altar* zu verstehen sei. (KIESEL 2016, 111f.) Dabei fungiere das oben zitierte Gedicht als diese Predella. Gemeint ist der meist hölzerne untere Altarsockel, auf dem sich oft eine Darstellung der Grablegung oder Beweinung Christi befindet.

M. GRÜNEWALD;
Isenheimer Altar, 1512-16)
 Detail,
 Grablegung
 /Beweinung;
 Predella.

Abb. nächste
 Seite: *Isenheimer Altar*,
 erste Schau-
 seite bzw.
 erstes Wandel-
 bild mit den
 festen Flügeln,
 Colmar.

(Foto: S.
 Hindriks)

Das »Zentralgedicht« in dieser Konstellation heißt *Der Krieg*. Es wurde selbständig schon 1917 das erste Mal publiziert. Als kolossales »Mittelgemälde« habe dieser lyrische Text die Position inne, die bei Grünewalds Altar das Mittelbild des gekreuzigten Jesus einnimmt. Darunter befände sich dann beim *Isenheimer Altar* in der Predella die Beweinungs- und/oder Grablegungszenen. Dementsprechend läge hier das schon zitierte Gedicht *Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande*«. Zwei weitere Gedichte²¹ bilden dann in dieser Analogie die Flügeltafeln des »Triptychons«. (EBD.) Bei Grünewald zeigen diese links den heiligen Sebastian und rechts den heiligen Antonius.



Nun lasse sich Georges Gedichtensensemble in seiner verräumlichten Anordnung ebenso als triptychonhaftes Ganzes betrachten. Ich bin mir nicht sicher, wie man auf den Gedanken kommen kann, dass diese vier lyrischen Texte »ein Triptychon im Sinne des *Isenheimer Altars* ergeben«. (EBD., 111) Aber es hat schon seinen Reiz, diesem gedichteten Hyperimage weiter nachzugehen.

²¹ *Der Dichter in Zeiten der Wirren* (1921a) und *Einem jungen Führer im ersten Weltkrieg* (1921b); Wiederabdruck GEORGE 1928, 35-45.
Einen schnellen und direkten Zugriff zum Nachlesen dieser lyrischen Texte bietet: <http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke/Das+Neue+Reich/Der+Dichter+in+Zeiten+der+Wirren>

Der Erfinder dieser Idee nimmt seine These dabei nicht einhundertprozentig genau. Er erklärt den Zusammenhang grob folgender Maßen: Hätte man alle vier Gedichte aufmerksam gelesen und analysiert – und würden sie in die entsprechende Platzierung gerückt – erhielte man eine Antwort auf die Frage, wie der ganze Schrecken des Ersten Weltkriegs in den Augen Stefan Georges überhaupt zu begreifen sei. Diese Antwort hätte nun eine zeitlich-räumliche Dimension, weil zuerst das Zentrum des Triptychons in den Blick käme. Hier nun also das »monumentale« *Krieg*-Gedicht. Wie die schonungslos dargestellte Kreuzigung des Gottessohns ist der Weltkrieg für »Stefan« eine grausame Passionsgeschichte »mit heilsgeschichtlicher Bedeutung«. (EBD., 113)

Das lyrische Ich, das hier auch über sich als Seher in der dritten Person spricht, verteilt »lob und fem«. Seine Befunde sind größtenteils »Strafgericht und Strafgedicht«. Sie enden mit einer »Totalverwerfung« des noch andauernden Weltkriegs, in dem »makelfrei[e]« »säfte« weiterhin sinnlos »verspritzt« werden«. (EBD., 128) »Die Verurteilung des Krieges, seiner Voraussetzungen und Formen«, sei dabei »rest- und rückhaltlos«. Sie erfolge in Form einer »hochpriesterlich-seherischen Verkündigung«. Erst ganz am Ende des Gedichts schwenke die Stimmung der entlarvenden Beschreibung von der Katastrophe, die der unheilige Weltkrieg ist, zum leisen »Ausdruck von Heilshoffnung«. (DERS., 2017)

Die beiden kürzeren flankierenden Gedichte, die die Seitenflügel darstellen, kommentieren nun das »Kolossalgemälde« *Der Krieg*. Sie spielen jetzt nach dem Weltkrieg. Und sie widmen sich einerseits dem »Dichter-Seher« in diesen wirren Zeiten und andererseits dem »nachwuchs«, das heißt denjenigen, die die vielen leidvollen Erfahrungen dieser Apokalypse schließlich überlebt haben. In beiden Texten hellt sich die »trübsal« auf. Es zeigen sich erste Perspektiven und der Ton wird heroisierender und beginnt in den letzten Strophen wieder, an die germanische Heldenepik zu erinnern. (EBD.)



oben: M. GRÜNEWALD; *Isenheimer Altar*, Mitteltafel. Detail: geschundener Leib Christi.

unten: A. KIEFER; *Varus*. Detail: geschundener Bildleib.



Der Dichter sieht sich hier bald in der prophetischen Funktion, »die Hoffnung auf künftiges Heil aufrechtzuerhalten« (DERS., 2016, 130).

Denn in »*lichterer zukunft*« werde ein

»*jung geschlecht das wieder mensch und ding
mit echten maassen misst*«,

die Wunden heilen und die Nation erneuern. (GEORGE 1921a, 41) Dazu bedarf es bei George aber auch eines neuen Führers. Und auf der zweiten Seitentafel des Poesie-Triptychons erfolgt sodann die Ansprache des lyrischen Ichs an einen geschlagen heimgekehrten, zuerst noch resignierten Offizier – an einen »*jungen Führer*«. Hier erhält der Trostsuchende die prophetische Botschaft, dass seine Leiden und Entbehrungen dennoch nicht umsonst gewesen seien. Vielmehr trage auch das Unheil noch einen höheren Sinn...

»*Sinn in dir selber*.

*Alles wozu du gediehst rühmlisches ringen hindurch
Bleibt dir untilgbar bewahrt stärkt dich für künftig getös ..
Sieh [...]*« (GEORGE 1921b, 45)

Die Übertragung vom Altarbild zum Textbild verläuft also folgendermaßen: Erdrückende Not und Grausamkeit – das vollkommen Schockierende im Zentrum, sowohl bei Grünewald wie bei George: Kreuzigung und Weltkrieg, Geißelung und die Geißel des Krieges, die »abschreckende Qual«. Die Positionierung der beiden Heiligen – und »der starre Finger des weissagenden Täufers« (BAUCH 1952, 203) – und analog dazu die zwei Seitengedichte haben dann die Funktion, die im Mittelpunkt stehende absolute Erniedrigung des da hängenden Christus, beziehungsweise den katastrophalen Krieg in einem anderen, abgemilderten, Licht erscheinen zu lassen... in eine gewandelte Zukunft hinein. Das Endzeitliche wird durch die Seitenteile in eine Heilsvorsicht »aufgebrochen und aufgehoben«. (KIESEL 2016, 128f.)

Der heilige Antonius, von teuflischen Dämonen unerträglich gequält, widerstand im Gottvertrauen seinen Prüfungsleiden. Der heilige Sebastian, gemartert vom heidnischen römischen Kaiser Diokletian, hatte nicht aufgehört, sich im Martyrium zu Christus zu bekennen. Zudem befinden sich beim *Isenheimer Altar*, unausgeklappt und verdeckt, hinter der Kreuzigungsszene, die Darstellungen von *Maria Verkündigung* und *Christi Auferstehung*. Sie wurden später im Kirchenjahr, wenn die Passionszeit zu Ende gegangen war, wieder aufgeklappt. Aber über diese »vorausgesetzten gedanklichen Projektionsleistungen« (RIMMELE 2016, 41) verfügten die Zeitgenossen ohnehin.

Die grausame Kreuzigung war die Voraussetzung, um auf diesem Wege Erlösung zu erlangen. Sebastian und Antonius waren hier die Schutzheiligen der Kranken. Sie erscheinen im Bild als Standbilder auf Sockeln. Aber »sie haben Leben gewonnen. [...] Der nackte Körper Sebastians, tödlich durchbohrt, atmet Leben bis in die feinsten Rundungen und Tönungen der Haut.« (BAUCH 1955, 3) Dieser neue Atem weht auch in den flankierenden Gedichten des Lyrikers George.

Wie die Passionsgeschichte kann auch der große Weltkrieg als das »Untergangsdrama einer ›erkrankten‹ Welt« angesehen werden. Für George bildete er den ungewollten Ausgangspunkt einer epochalen Erneuerung«. (KIESEL 2016, 128ff.) Auf den Opfertod folgt vielleicht auch hier irgendwann Erlösung. Die, die sich hingaben, könnten dann wieder als die toten Kriegshelden beweint und für die Zukunft bewahrt werden...

»Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
[...] Der toten zurückkunft!«.

Es ist nicht unplausibel anzunehmen, Stefan George habe sein Gedichtsensemble tatsächlich nach dem Vorbild des *Isenheimer Altars* konzipiert. Schließlich hatte auch der Träger des Eisernen Kreuzes, der Vize-Feldwebel und Maschinengewehrschütze Otto Dix sein berühmtes Erste-Weltkrieg-Triptychon ebenfalls *Der Krieg* (1929/32) genannt. Und auch dieses Meisterwerk war nach dem *Isenheimer Altar* aufgebaut. (GOERIG-HERGOTT 2016)

Diese Überlegung hier mitzugehen, erfolgte aber auch nicht ganz ohne einen Hintergedanken. Das Ganze regt sehr dazu an, zu erkennen, dass das *Varus*-Bild ebenfalls wie ein Triptychon aufgebaut ist. So erhielt das Gemälde eine vielleicht abschließende semantische Ordnung. Anselm Kiefer hätte seinerseits mit dieser Bildordnung Georges Gedichts-Triptychon abgeformt. *Varus* wäre über diesen holzwegartigen Gedankengang ein Bildwerk, das sich folgendermaßen zum *Hermann-Mythos* verhalten würde: In der Mitte die Schrecken von Schlacht und Mythos. Rechts und links aber dessen Abmilderungen, Erneuerungen und Wendungen.

Es bietet sich bildveranlasst tatsächlich sogar an, das Mittelfeld dort von der rechten Seitentafel abgeteilt zu sehen, wo unten im Bild der Schriftzug »Hermann« endet und wo oben die Namen der Dichter beginnen. Im Mittelfeld herrscht der bedingungslose *Krieg* und der dunkel-klare, entartete Mythos von der immer neuen Bewährung im Gewitter des gnadenlosen Kampfes. Hier richtet sich auch Hermanns Gespenst in der Bildmitte als Schnee-Erscheinung wieder auf. Alle

Verletzungen und Blutspuren auf der Oberfläche betreffen in der Tat nur dieses monströse und zentrale Bildfeld.

Die Literaten befänden sich dagegen auf dem Seitenflügel. Es sind die Dichterfiguren in ihren je wirren Zeiten, die dem vergangenen Geschehen auf dem Schlachtfeld nachträglich Sinn einhauchten. Alleamt wären sie letztlich, wie bei George, die Verkünder einer Wiederaufrichtung und Erneuerung. Sie dichteten über den Krieg gegen die Römer und wandelten ihn auf ihre Weise ab, um ihren schweren Zeiten den Glauben zurückzugeben.

Kiefer verzeichnete auf seinem Bild vielleicht doch keine Genealogie des *Hermann-Mythos*, sondern beruft die großen Dichter, die den Mythos in ihren Arbeiten immer schon gedeutet haben. Ganz am Rande gehörte so auch von Schlieffen, Martin Ernst, dazu, wenn er einsam vor seinem *Hermanns-Grab* sinnierte. – Der rechte Bildflügel deutet das undargestellt gebliebene Gemetzel auf der Mitteltafel.

A. KIEFER; *Varus*.

Nun als »Triptychon« mit den eingezeichneten Trennungslinien, die das Werk hier in »Mittel- und Seiten-tafeln« teilen. Aufnahme vor grauen Wandhintergrund im van Abbe Museum; Originalhängung. (Foto: A.-K. Ziganki)



Wie man weiß, ließ George seinen Dichter, den er als Propheten sah, in diesem Zusammenhang einen »Herr[n] der Zukunft« und ein »Neue[s] Reich« ankündigen; einen Mann, der

*»[...] führt durch sturm und grausige signale
Des frührots seiner treuen schar zum werk
Des wachen tags und pflanzt das Neue Reich.
(GEORGE 1921a, 41)*

Auf der linken Bildseite ist die Trennung von Mittelfeld und linkem Bildflügel zunächst eher unübersichtlicher, da »Stefan« und »Martin« weit nach außen gerückt sind und weil der Name »Varus« die vertikale Teilung zu stören scheint. Stattdessen muss diese linke Seite aber

erst einmal nur spiegelsymmetrisch zur rechten gedacht werden. So ergibt sich dann das Maß des linken Flügels.

Auf dieser linken Bildseite – in Analogie zum heiligen Sebastian auf dem Altarwerk und in Analogie zu Georges dichterischer Ansprache an »einen jungen Führer« – stünden die enttäuschten Helden, deren Taten und Gedanken nicht umsonst gewesen sein sollen. Sie werden demnach noch gebraucht werden, um die Welt zu wandeln. Zu dieser Gruppe zählte sich wohl auch »Stefan« selbst. Und auch »Martin« dachte sicher ähnlich von sich. Georges Diagnose lautete, dass er gegenwärtig in einer »kranken« Zeit lebe, in der es immer mehr zum »Abfall von Mensch zu Larve« gekommen sei. (GEORGE 1917, 29)

Heidegger sprach bekanntlich von einer Zeit der »Seinsvergessenheit« und »Seinsverlassenheit«. In diesem Stadium hat sich der Mensch – das denkend ins Dasein geworfene und sich daraus erst neu entwerfende Selbst – ins selbstlose und nur durchschnittliche »Man« »davongeschlichen«. »Man« tut dies und das, ohne aber wirklich »Man-selbst« zu sein. (HEIDEGGER 1936, 70ff./1927, 127ff.) Man ist von einer Art Bewusstlosigkeit beherrscht und betäubt.

George hatte in seinem Kriegsgedicht vorher schon sein lyrisches Ich wieder nach dem großen »Mann«, mit zwei »nn«, Ausschau halten lassen:

*»Wo zeigt der Mann sich der vertritt? das Wort
Das einzig gilt fürs spätere gericht?«* (GEORGE 1917, 31)

»Stefan«, wie auch »Martin« hielten die gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit für ein Geschick und ein Verhängnis. Ob es sich noch einmal würde wenden lassen, blieb für sie dabei im Dunklen. Für beide spielten im Gegensatz dazu aber Hölderlins Dichtung und die griechische Antike eine entscheidende Rolle bei ihrer Standortbestimmung.

»Stefan« hatte nun also in seinem Gedichts-Triptychon tatsächlich, bildlich gesprochen, einen neuen Führer vorausgesehen, der das »Neue Reich« »pflanzte«. Wie soll dies verstanden werden? Vereinnahmend? Oder doch ganz anders? Einerseits stehe nun »einer Anwendung dieser Verse auf Adolf Hitler nichts im Wege«. Das ändere aber andererseits demgegen »nichts daran, dass die mythopolitischen Konstruktionen des George-Kreises eine andere Lektüre« nahelegen. Diejenige nämlich, dass stattdessen damit ganz im Gegenteil »ein neuer Cäsar oder Napoleon« gemeint gewesen war, der stattdessen den »schöpferischen Geist der Antike« zurückgebracht »und damit ein neues geistiges Reich begründet« hätte. (OSTERKAMP 2010, 290)

Letztendlich stimmt es, dass man die Gedichte viel eher »als poetische Gebilde zu lesen« hat. Als solche bleiben die Aussagen der fiktiven lyrischen Ichs und der anderen Sprecher vieldeutig, vage und unbestimmt. (EBD., 18ff.) Doch das ist nicht ganz der Punkt hier. Es geht ja schließlich um den linken Flügel des Bild-und-Text-Triptychons. Hier warten also die enttäuschten Helden auf ihre Wiederverwertung in einer neu anbrechenden Zeit. Im *Varus*-Bild warten dort nun also ganz groß geschrieben »Stefan« und »Martin«. Und jetzt wird auch noch einmal klarer, warum sich auf dieser Seite auch »Königin Luise« eingefunden hat. Auch sie wird so bildbestimmt als eine Hoffnungsträgerin aufgerufen.

Man stelle sich die ganze Abfolge noch einmal vor Augen: George schrieb vier Gedichte und ordnete sie vor seinem geistigen Auge nach der Logik des *Isenheimer Altars*. Anselm Kiefer malte seinen *Varus* nach den Kompositionsregeln eines Triptychons und nach der semantischen Aufteilung, die er bei George vorgefunden haben mag: Im Mittelfeld: Krieg und Verheerung, »abschreckende Qual«. Rechts die Ansätze zur Verkündung von Erneuerung durch die Dichter. Links: diejenigen, die das *Varus*-Bild als die übrig gebliebenen geistigen Leitfiguren präsentieren will. Diese sollen überlebt haben und deren Denken soll in einer neuen Zeit nicht umsonst gewesen sein.

Wir vor dem *Varus*-Bild, wir, die wir das Werk in der Anschauung immer von Neuem »aufstellen« sollen, damit es uns zum Ereignis wird – wir sind die Nachkommen, die zu »Martin und »Stefan« hochsehen, wenn wir vor der Arbeit Kiefers stehen.

In dieser Werklogik wäre »Stefan« der wichtigste Name auf dem ganzen Bildfeld. Dieser Dichter präfigurierte lyrisch Kiefers Bildarchitektur für *Varus*. Er lieferte den Aufbau und das Kompositionsschema für das monumentale Ölgemälde. Damit würde die ganze Anlage des Bildes in einem anderen Licht erscheinen. »Stefan«, »Martin« und die Maria »Luise« wären demnach positive Charaktere, die aus Sicht des Bildaufbaus immer noch in eine erneuerte Zukunft, jenseits es verhängnisvollen Mythos, führen könnten. Deshalb duzt Kiefers Arbeit die beiden Herren auch, wie man es mit guten Freunden tut. Sie werden gemocht, an sie kann man sich in der Not noch wenden.

Was für George der »unheilige Krieg« war, ist für Kiefer der *Hermann-Mythos*. In beiden Fällen handelt es sich um unabwendbare Leidenswege. Aber die Dichter und Führer an den Seitenflügeln haben diesen Weg nicht einfach geebnet. Sie sind ihm auch nicht gefolgt und sie wurden nicht einfach nur vereinnahmt. Sie haben je in die Zukunft gedacht, hin zu einer »geistesgeschichtlichen Umwälzung«. (KIESEL 2016, 119, 130).

In diesem Verständnis der Bildanordnung lägen nun unten »Hermann« und »Tusnelda« gemeinsam mit »Varus« an Stelle der Predella – »der flach und groß gebreiteten Totenklage«. (BAUCH 1955, 3)

In diesem Fall sähe es so aus, als wäre ihre Feindschaft aufgehoben. Sie erschienen nun selber allesamt als Opfer. Die überlebenden Nachkommen, wir, erkennen »in lichterer zukunft« die falsche schwarz-weiß Malerei in den Namen und

– »wenn einst [wir uns, js] gereinigt von schande –
» [...]dann jagen auf wolken [...]
Der toten zurückkunft!

... dann kehren die drei Namen der Toten im Sturm wieder ins Gedächtnis. Nun sind sie alle zu beweinen. Der Konsul Varus, der sich auf dem Schlachtfeld selbst das Leben nehmen musste. Seine Legionen, deren Vernichtung schon Kaiser Augustus betrauert hatte. Tusnelda, die später doch noch als Sklavin Roms geendet hatte und sich auch dort erdolcht haben soll. Und Hermann, der Jahre später in einer Intrige von den eigenen Germanen hinterhältig vergiftet worden war.

Der »Stefan«, der hier im Bild weit oben steht, könnte auch »Anselm« heißen. Wenn Anselm Kiefer seinen *Varus* nach Georges semantischer Gedichtslogik und nach der des *Isenheimer Altars* aufgebaut hat, dann ist »Stefan« zugleich ein verstecktes Synonym für den Maler. »Stefan« steht stellvertretend dafür, wie Anselm sein eigenes Bild konzipierte – als eine in Aussicht gestellte Heilung von der kranken Welt des *Hermann-Mythos*.

Heilung vom Mythos durch den ›Meisterschüler‹?

Und eines ist in diesem Zusammenhang auch nicht ganz außer Acht zu lassen, wenn jetzt das *Varus*-Bild mit Blick auf den *Isenheimer Altar* gesehen wird. Das Klapp-Triptychon befand sich in der Kapelle eines Spitals im Elsass. Kranke, die zur Behandlung und Therapie von den Antoniter-Mönchen aufgenommen worden waren, wurden vor diesen mächtigen Altar geführt. Vielleicht in der Hoffnung, das Bild, das auch den Schutzheiligen des Ordens, den heiligen Antonius in eine spirituelle Mitwesenheit heraufbeschwor, würde ein Heilwunder an den Leidenden wirken. Oder aber das Bildwerk würde in der Betrachtung zumindest geistlichen Trost spenden. Denn schließlich sollte das gewaltige Tafelbild ein »die Zeit überbrückendes, zur eigenen Erlö-

sung führendes Mitleiden« ermöglichen. Diese meditative Nachfolge sollte dann letztlich zum Mysterium der eigenen »Mitauferstehung führen«. (RIMMELE 2016, 23) Insofern hätte von dem *Isenheimer Altar* sowohl medizinische Gesundung durch wundersame und übersinnliche Fernheilung als auch Seelenheil in einer paradiesischen Zukunft im Jenseits ausgehen können.

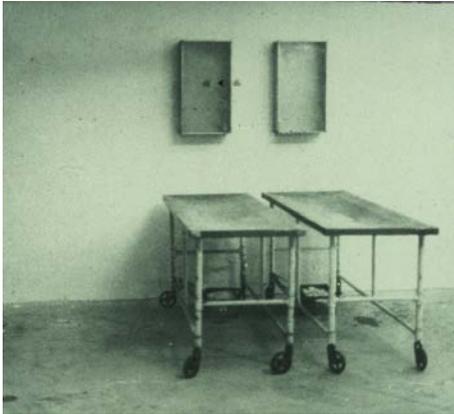
Während seines Kunststudiums war Anselm Kiefer zuletzt so etwas wie ein ›Meisterschüler‹ in der Beuys-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf gewesen – während der letzten zwei ›Ausbildungsjahre‹ von 1970-72. (KUNI 2006b, 3) Vier Jahre später malte er dann *Varus*. Und genau im gleichen Jahr, im Februar 1976, installierte auch sein Lehrer Joseph Beuys seine damals hoch umstrittene Arbeit *Zeige deine Wunde* zum ersten Mal in der Transitzone einer Fußgängerunterführung an der Maximilianstrasse mitten in München.

Professor Beuys konnte sich dabei bestens mit der in Aussicht gestellten heilenden Wirkung aus, die Kunst auf den sozialen Organismus ausüben könnte. Diese Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst als Pharmakon war dem jungen Kiefer von daher also wohl bekannt.

Die beiden alten ausrangierten Leichenbahnen, die einen Großteil des Environments ausmachten, hatte Beuys aus einem pathologischen Institut an Land gezogen. Unter diesen waren zwei mit Fett gefüllte Blechkästen aufgestellt worden. Ergänzt durch Reagenzgläser, Thermometer und je eine Injektionsspritze. Die Patienten fehlen

allerdings ganz. Und es wird gemeinhin angenommen, dass wir Traumatisierten es sind, auf die dieses schamanistische Notlazarett immer noch wartet. Nicht umsonst lautet der Appell bis heute: »Zeige deine Wunde«.

Kunst – praktiziert als »individuelle Mythologie« (SZEE-MANN 1972), das heißt als individuelle Bedeutungssetzung, als subjektive immer wiederholte Eigenerzählung – eine sol-



oben: J. BEUYS; *Zeige deine Wunde*, (Installation 1976) Details u.a. mit zwei Bahnen, 84 x 200 x 60 cm, Fett, Fieberthermometer und Injektionsspritze, Lenbachhaus, München

unten: J. BEUYS und die Medizin, Buch, 24 x 21,5 x 2 cm. Multiple 1981/83, Ausschnitt



che Kunst kann die verdrängten Deformationen, Verletzungen und Grausamkeiten, die die vergangenen Katastrophengeschichten des 20. Jahrhunderts über die Menschheit gebracht haben, kurieren. Sie kann ein Holzweg sein, der herausführt. – Möglicher Weise jedenfalls. Ein Kunstwerk als eine quasi medizinisch-therapeutische Heildosis zu begreifen, ist besser als auf ästhetische Erziehung aufbauen zu wollen oder auf unmittelbare Direktwirkung zu setzen. Der Künstler als alternativer Mediziner und die künstlerische Arbeit als fein abgestimmtes Therapeutikum – Anselm Kiefer war dies also durch seinen Lehrer geläufig als er daran ging, seinen *Varus* zu malen.

Die Akteure im Bild befeuerten ganz sicher den *Hermann-Mythos*. Ebenso wie sie danach auch selber von ihm missbraucht worden sind. Geht man aber von George und dem *Isenheimer Altar* aus, basiert *Varus* auf einem komplex aufgebauten Triptychon. In diesem Fall der Fälle könnte von den Anwesenden auf den Seitentafeln genauso gut aber auch eine Genesung vom *Hermann-Mythos* ausgehen. Schließlich war es wiederum Jacques Derrida, der schon auf Folgendes aufmerksam gemacht hatte: Der Begriff *pharmakon* bedeutete sowohl »Gift«, »Droge« oder »Zaubertrank« als auch zugleich heilsame »Gabe«, Arznei und »Heilmittel«. Beide Bedeutungen waren ursprünglich einmal ununterscheidbar. (DERRIDA 1972a, 80)

und nun noch ein paar leere Zeilen für »... Rilke«

Hier wurde nun ganz am Ende ein bisschen Freiraum für einige eigene Stichworte gelassen. Etwas Platz zur Fortsetzung und für flüchtig assoziierte Notizen zu »Rilke«. Diese wenigen Zeilen sind für die Leser schon vorbereitet. Ein Anfang ist gemacht...

»Lassen Sie ein paar Zeilen frei in Ihrem Heft.« (KIEFER 1990, 48)



Rainer Maria Rilke
(1875-1926)
Portrait: A. KIEFER;
Wege der Weltweisheit, 1976/77, Ausschnitt

Bedauern darüber aus, dass Rilkes Rolle in dem Ganzen leider nun überhaupt nicht behandelt worden wäre. Es hätte doch wenigstens einen einzigen Hinweis geben sollen.

Da dies nun aber offensichtlich ausgeblieben war, hatte meine Lektorin nicht nur dankenswerter Weise die Fehler im Text behoben. Sondern sie hatte auch vorsorglich in dieser Angelegenheit insgeheim schon Abhilfe geschaffen und die »Rilke«-Sache selbst in die Hand und ins Visier genommen. Ein Stück weit hatte sie sich also vom gelesenen Text anstecken lassen. Sie hatte *Varus* gut angeschaut, um selber zu erfahren, was sehbar werden könnte. Und sie entpupp- te sich in der Folge obendrein als ausgesprochen versierte Phäno- menologin. Denn in den Blick geraten war ihr ein auffälliger senkrechter dicker schwarzer Teer-Strich im linken Bildfeld, der so gar nicht zu einem ein- deutigen Abbild eines Baum- stamms werden wollte. Vielmehr erscheint er deutlich herausgehoben.



*»Der einzige Baum
schreit ihn an: Mann!
Und er schaut: [...]«.*
(RILKE 1906, 17)

Und genau auf diesem schwarzen Etwas steht mittig im klaren Weiß ganz klein der Name »Rilke«. Man muss dazu vielleicht wissen, dass es eine kurze Erzählung Rilkes gibt, die von einem gewissen Christoph Rilke von Langenau handelt. Dieser Christoph Rilke war ein junger Kavallerist, der 1663 im Krieg gegen die Türken, »die heidnischen Hunde« (EBD., 33), in Ungarn gefallen war. – Meine Gesprächspartnerin hatte an diesem Abend das schmale Rilke-Büchlein, in weiser Voraussicht, natürlich schon bei sich.

Sie lieb mir den Text, aber nicht ohne vorher ihr auf- schlussreiches Sehexperiment anzusprechen. Wie noch nach-

zulesen sein wird, handelte es sich bei Christoph Rilke um den Fähnrich – den *Cornet* – der Kompanie eines kaiserlich-österreichischen »Regiments zu Ross«. Die kurze Erzählung ist eine »Weise von Liebe und Tod« dieses achtzehn-jährigen Adligen. (DERS.) Am Ende wirft sich der verführte pubertierende Protagonist nach einer traum- und rauschhaften Liebesnacht mit einer Gräfin ganz heroisch, aber vollkommen sinnlos, mit seiner brennenden ›heiligen‹ Standarte in Händen einer Übernacht von Türken entgegen – was er prompt mit seinem Leben bezahlt.

Könnte also die eigenlogische Phänomenwelt im *Varus*-Bild etwas mit dieser Erzählung zu tun haben? Und zwar dann, wenn der herausstechende schwarze Farbstrich nicht nur als Baumstamm, sondern zugleich als Fahnenstange wahrgenommen wird? Dies würde allerdings nur dann Sinn machen, wenn in der Folge oben auch eine Truppenfahne wehen würde. Einmal darauf gekommen, fallen noch einmal die deutlichen Farbunterschiede im linken oberen Bildfeld auf. Bisher galt die Aufmerksamkeit für diese Situation ausschließlich der unausgemalten Ecke. Nun aber kommt dieser Farbrand als Oberkante einer Fahne in Betracht. So einmal aufmerksam geworden, lässt sich der



Umriss eines Banners an den Unterschieden der Farbkontur als helleres Feld im Bild gut ausmachen. Wir beließen es bei diesem Hinweis, den ich nun doch aufzunehmen versprach.

Der im Bild aufgezeichnete Name »Rilke« wäre demnach also doppelwertig. Liest man den ganzen Schriftzug in einem, »Rainer Maria Rilke«, steht dort der Name eines bedeutenden deutschen Literaten des frühen 20. Jahrhunderts. Sieht man aber mit, dass auf der ›Fahnenstange‹ – dem verbrannten Holzstamm – isoliert nur »Rilke« erscheint, hat man den Vornamen des jugendlichen Fahnenträgers, von dem der Autor Rilke in seinem sentimentalen Prosagedicht geschrieben hatte. *Varus* würde auf diese Weise also sogar ganz konkret angeben, welcher Rilke-Text hier genau zu konsultieren ist: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*.

Es war der frühe Morgen des 10. November 1914 als schlecht ausgebildete »junge« Reichswehr-Regimenter der 6. Reservedivision einige Kilometer westlich von dem belgischen Ort Langemarck einen Angriff gegen die französischen Linien vortrugen. Diese Reservetruppen bestanden aus Schülern und Studenten, die sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatten. (Dazu kamen ungediente ältere Männer der »Ersatzreserve«, was dann aber in den offiziellen Darstellungen stets

unterschlagen wurde.) Das Gefecht entwickelte sich umgehend zum Desaster. Bei dem Versuch, eine Hügelkette einzunehmen, wurden die jungen Männer einfach reihenweise niedergemäht. Die Oberste Heeresleitung verstand es aber, diesen katastrophalen Fehlschlag einen Tag später propagandistisch als heldenhaften »Opfergang der deutschen Jugend« zu inszenieren. Diese habe »zu kämpfen und zu sterben verstanden«. (WANDE 2014/ *Deutsche Tageszeitung*, 11. Nov. 1915)

Überliefert ist dieser sinnlose »Opfergang« seit dem auch als der sogenannte *Langemarck-Mythos*. Angeblich hatten die hier verherrlichten jugendlichen Kriegsfreiwilligen in ihrem Phantasma auch noch Rilkes vorbildliches Büchlein vom Fahnenträger – den *Cornet* – im Tornister.

Der Autor hatte, vielleicht nur aus Versehen, ein hochverehrtes Kultbuch mit einer identifikationsstiftenden Vorbildfigur für die kriegsbegeisterten Deutschen verfasst. Rückblickend sah er im Krieg dann aber kurze Zeit später doch ein »Monstrum«, das »Gespenst«, eine »Ausdünstung aus dem Menschensumpf«. (RILKE 1915)

In Rilkes *Cornet*-Erzählung rückten die Türken ganz überraschend des Nachts gegen ein Schloss vor und zündeten es daraufhin an. Sie überrumpelten dort das nächtigende Regiment, das im entstandenen Chaos durcheinanderrannte.

»Und mit zerrissenem Schlaf drängen sich alle, halb Eisen halb nackt, von Zimmer zu Zimmer, von Trakt zu Trakt und suchen die Treppe.

Und mit verschlagenem Atem stammeln Hörner im Hof: Sammeln, Sammeln!

Und bebende Trommeln.

Aber die Fahne ist nicht dabei.

Rufe: Cornet!

Rasende Pferd, Gebet, Geschrei, Flüche: Cornet!

Eisen an Eisen, Befehl und Signal;

Stille: Cornet!

Und noch einmal: Cornet!

Und heraus mit der brausenden Reiterei.

Aber die Fahne ist nicht dabei.«

(RILKE 1906, 30f.)



oben: Th. GÉRICAULT; *Floß der Medusa*. Detail: Toter mit Tornister und Totenkopf im Wasser.

darunter: Kiefer; *Varus*. Details. Ein Gespenst im Schneesumpf und ein »Masken-Gesicht« neben der »Fahne«.



Das Einfinden des Cornet Rilke bei der Truppe verzögerte sich, weil er im Turmzimmer noch mit der Gräfin inniglich eins war. Pflichtbewusst hastete er dann aber zurück zur Fahne, opferte die neue Geliebte den Flammen, tauschte damit das Objekt seines Begehrens symbolisch gegen die fetischisierte Fahne zurück und stieß so zur bedrängten Männergemeinschaft dazu. (MANDIC 2008, 193f., 201) Wie schon bei Kleists *Hermannsschlacht* gesehen, stellt auch Rilke modellhaft und schrittweise die Konstruktion von Gemeinschaftsidentität radikal aus. Was bei Kleist die zerstückelte Jungfrau Hally war, ist bei Rilke die im brennenden Schloss zurückgelassene Gräfin.

So sprang der Bannerträger also doch noch seinen Kameraden bei, die er mit der Regimentsfahne doch leiten sollte:

*»Und da kommt auch die Fahne wieder zu sich, und niemals war sie so königlich; und jetzt sehn sie sie alle, fern voran, und erkennen den hellen, helmlosen Mann und erkennen die Fahne...
Aber da fängt sie zu scheinen an, wirft sich hinaus und wird groß und rot...*

Da brennt ihre Fahne mitten im Feind, und sie jagen ihr nach.

Der von Langenau ist tief im Feind, aber ganz allein. Der Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht, und er hält, mitten drin, unter seiner langsam verlodernden Fahne.

Langsam, fast nachdenklich schaut er um sich.

Es ist viel Fremdes, Buntes um ihn. Gärten denkt er und lächelt. Aber da fühlt er dass Augen ihn halten und erkennt Männer und weiß, dass es die heidnischen Hunde sind –: und wirft sein Pferd mitten hinein.

Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst.

(RILKE 1906, 32f.)

Der »Akt der Selbstopferung« ist zugleich ein »ästhetisches Ereignis«. Der Betroffene wie auch der Leser erfahren eine besondere »sinnliche Wahrnehmung«. (MANDIC 2008, 198f.) Man könnte auch sagen: Der ideologisch glorifizierte Opfertod findet nicht nur auf der Handlungsebene statt. Er drückt sich auch darin aus, in welcher ästhetischen Bildern die Todesszene gedichtet ist. Dieser Christoph Rilke sieht im Moment seiner Tötung bunte »Gärten«. Der freiwillige Opfertod als ein ästhetischer Genuss. »Fest« und »Wasserkunst« – das eigene Martyrium als »Gartenparty« und »die sprunghafte Verschränkung von Kriegserlebnis und [Spring-]Brunnenromantik« mit Wasserstrahlen. Es

handelt sich hier keineswegs um eine (nachträgliche) »Ästhetisierung der Gewalt«. Soviel ist klar. (EBD.) Die Dichtung selbst schafft hier für den soldatischen Leser des *Cornet* überhaupt erst die Voraussetzungen, den bevorstehenden eigenen realen Tod auf dem Schlachtfeld in der Vorstellung mit so etwas wie Verheißung, Erfüllung, Quell und sogar (Neu-)Schöpfung verbinden zu können. Für all dies steht metaphorisch die »Wasserkunst«, der Brunnen im Garten, den Christoph Rilke im letzten Moment zu sehen glaubte.

Dem *Hermann-Mythos* kann dies nur Recht sein. Und Adolf Hitler persönlich gedachte am 1. Juli 1940 auf dem Soldatenfriedhof Langemarck-Poelkapelle der jungen deutschen Krieger, die dort mit Rilkes *Cornet* im Sturmgepäck ihr Leben gegeben haben sollen.

Möglich, dass sich so der Name »Rilke« im Bild zu erklären beginnt. Aber damit alleine ist noch nicht der konkrete visuelle Phänomenzustand im Bild selbst mitberücksichtigt. Denn in *Varus* ist die malerische Argumentationslage ganz anscheinend noch einmal eine andere. »Rilke« – sowohl die erzählte Figur wie auch der Verfasser des Textes – befindet sich nicht nur auf dem linken Flügel des dreigeteilten Werks – des ›Triptychons‹, das *Varus* sein könnte. Und »Rilke« befindet sich auch nicht nur in direkter guter Gesellschaft zur »Königin Luise«. Sondern zudem wäre insbesondere noch zu beachten, was in diesem Fall auf dem ›Fahnen-Banner‹ zu sehen ist: Dort, hoch oben, wehen die Namenszüge »Stefan« und »Martin« über das Farbfeld.

In diesem Sinne würde der Name des Autors und Bannerträgers, »Rilke«, auf dem dicken schwarzen Farbstrich platziert, den Baumstamm –wie gesagt – zu einer verbrannten Fahnenstange umgewidmet haben. Der hellere Bildgrund oben würde sich damit zur Regimentsfahne transformieren, die George und Heidegger (Luther) im Wappen führt. – Die Namen derjenigen, die noch gebraucht werden in späteren Zeiten, wenn der Albraum des Mythos abebbt. Das war die Logik des ›Triptychons‹ gewesen.

Die sinnliche Anschauung und Gegenwart der Fahne im Bild beträfe mich als Betrachter in besonderem Maße. Als bedeutungsträchtiges materielles »Medium der kollektiven Imagination« gibt eine solche Standarte in der »Situation existentieller Bedrängnis« den Beteiligten Bindung und Rückhalt. Sie stiftet Identität, erinnert mich an meine Herkunft. Sie dient so der »affirmativen Selbstvergewisserung«. (MANDIC 2008, 193ff.) In ihrem umkämpften Umraum scharf, konstituiert und verortet sich eine Gemeinschaft von Neuem.

Wofür steht die Fahne dann also hier im Bild? Die Vornamen auf dem Banner – zeigen sie also tatsächlich die eigentlichen Leitfiguren

und Fluchtpunkte im *Varus*-Bild? Nimmt man das Gemalte in seiner Eigenbedeutsamkeit ernst, ist es genau so! Man könnte sich dem nicht länger verschließen. Aber warum sollte es so sein?

Was wäre, wenn dieser Aufruf zur Versammlung unter dem Banner nicht militärisch aufzufassen wäre? Stattdessen sollte er, mit Heidegger gedacht, als ein »behüteter« »Aufenthalt« begriffen werden. In den Focus tritt dann aber eine ursprüngliche, »anfänglichere« humanistische Ethik; oder besser gesagt: die »Einberufung« unter eine »wahre« ethisch-moralische Gesinnung – unter ein echtes »Ethos« vielleicht? – und dies ausgerechnet mit »Martin«. *Varus* hebt »Martin« (und »Stefan«) aufs Banner. So will es das Bild, ob wir es wollen oder nicht...

... »wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande«
(GEORGE 1921c, 144)

»anfänglicher« »Humanismus« gegen einen falschen – Heideggers Brief

»Der Humanismus fragt bei der Bestimmung der Menschlichkeit des Menschen nicht nur nach dem Bezug des Seins zum Menschenwesen. Der Humanismus verhindert sogar diese Frage, da er sie auf Grund seiner Herkunft aus der Metaphysik weder kennt noch versteht.«
(EBD., 321)

»*Ek-sistenz*«
griech.: *ek-stasis*
hinausstehen
... ins Sein.
»... das ekstatische Wesen des Menschen...« (EBD., 325)

Schreiben wir uns »Martin« auf die Fahne. Nehmen wir Heideggers Standpunkt einen Augenblick lang auf und erinnern wir uns daran, was er in Hinblick auf Hölderlin über Friedrich Schiller gesagt hatte. Hölderlin gehöre nämlich – im vollkommenen Gegensatz zu Schiller, Goethe und wie sie alle heißen – »nicht in den ›Humanismus‹, und zwar deshalb, weil er [Hölderlin js.] das Geschick des Wesens des Menschen anfänglicher denkt, als dieser ›Humanismus‹ es vermag«. Denn der ›Humanismus‹ selbst »gründe [] entweder in einer Metaphysik oder er macht sich selbst zum Gegenstand einer solchen«. (HEIDEGGER 1946, 320f.) Heideggers Kritik an dem, was ideengeschichtlich immer wieder als »Humanismus« bezeichnet wird, ist ein Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fundamental.

Alle »Humanismen«, von der platonisch-aristotelischen Antike bis heute, bestimmen die »Menschlichkeit des Menschen« prinzipiell falsch. Das liege im Grunde daran, dass stets immer nur versucht worden sei, das »Wesen des Menschen« *von außen*, sozusagen objektiv, zu bestimmen. Dabei sei es stets unterlassen worden, das Ausschlaggebende im Menschsein, die eigentliche »humanitas«, aus der »Ek-sistenz« selbst heraus zu denken. Denn das Wesen des Menschen sei nun einmal sein unhintergebares »In-der-Welt-sein«. Nur von diesem Innen, dem inneren der »Ek-sistenz,

der »Zugehörigkeit zum Sein«, könne »das Wesen der Humanitas« überhaupt gedacht werden. (EBD., 324f., 349, 358) Stattdessen sei der europäische »Humanismus« aber immer schon metaphysisch. Das soll, mit Jacques Derrida etwas reformuliert, Folgendes heißen: Der sogenannte »Humanismus« ist nichts als die Gesamtheit einer kulturellen Konstruktion, die die Menschlichkeit des Menschen immer schon unter vorausgesetzten Wertbestimmungen, historischen Paradigmen, einer unhinterfragten philosophischen Axiomatik bestimmt und organisiert hat – theologisch, aufklärerisch, vernünftig, idealistisch, marxistisch und so weiter. Unter verschleierte[n] Vorannahmen also, die nur vortäuschen, ihre jeweiligen Voraussetzungen seien unproblematisch und »natürlich«.

Damit steht der Vorwurf wieder im Raum, der Schiller hier im Zusammenhang mit der *Ästhetischen Erziehung* schon einmal angelastet worden ist. Diesmal so formuliert: »Humanismus« sei nichts als eine gescheiterte »Menschenformung durch die Schrift [die Malerei, js]«. (SLOTERDIJK 1999, 58)

Die Abrechnung mit dem »Humanismus« beinhaltet auf der anderen Seite der Medaille noch etwas Weiteres. Der »Humanismus« konnte die barbarisch-inhumanen Katastrophengeschichten der europäischen Zivilisation nicht verhindern, sondern hat sie vielleicht sogar begünstigt. »Dialektik der Aufklärung« nannten dies Adorno und Horkheimer etwa. Aufklärung und Mythologie, Vernunft und Irrationalismus, Erziehung und »Enthemmung« gingen demnach im Gleichschritt und Hand in Hand. Schon deshalb ist der »Humanismus« kein Humanismus und seine ethischen Implikationen haben sich von selber ad absurdum geführt. Vielleicht sollten wir also aufhören, von moralischen Imperativen, Gesetzen und Regeln, von normativ-ideologischen Menschenbildern und all dem auszugehen. Auch wenn Heideggers Denkalternativen »heute vollends anachronistisch zu sein scheinen, so behalten sie doch das Verdienst, dass sie unbeschadet ihrer Peinlichkeit und ihrer linkischen Außerordentlichkeit die Epochenfrage artikuliert haben: Was zähmt noch die Menschen, wenn der Humanismus als Schule der Menschengähmung scheitert?« (EBD., 31f.) – und wenn die Geschichte des grausamen *Hermann-Mythos* nicht vergessen werden kann und darf. Wer oder was? Ein »anfänglicher« Humanismus!?

Man halte sich getreu an das von Heidegger Gedachte. Die besonnene »Besinnung« auf die »Ek-sistenz« des Menschen in der Welt ist »in sich schon die ursprüngliche Ethik«. (HEIDEGGER 1946, 356) Und zwar insofern, als ein »Stehenbleiben in Endfiguren des besinnlichen Denkens« weder »theoretisch« ist noch »praktisch« wird. Es »geleitet« nur... (SLOTERDIJK, 1999, 32 / HEIDEGGER 1946, 358f.)

»Angesichts solcher ungeheurer Verwerfungen und Verkehren lag es nahe, die Frage nach dem Grund der Menschzähmung und Menschenbildung neu zu stellen.« (SLOTERDIJK zu Heideggers Brief, 1999, 31)

Ein kurzer Nachgang:
Der »wirkliche« Weg (als Fotografie)

Ganz zuletzt bleibt noch kurz zu erwähnen, dass die Fotografin Nadja Jacke erst vor Kurzen in ihrer Serie *Wildes Ostwestfalen* einen Waldweg fotografiert hat, der parallel zum sogenannten *Hermannsweg* durch den Teutoburger Wald verläuft. Betrachtet man diese Fotografie, ist die Ähnlichkeit zu dem Waldpfad, den Anselm Kiefer darstellte, nicht zu übersehen. Diese Fotografie kann natürlich unmöglich Kiefers Vorlage gewesen sein. Eher könnte es umgekehrt der Fall sein, dass Jacke das berühmte Werk Kiefers ihrerseits kannte und eine Fotografie »nach *Varus*« schoss. Wie auch immer. Was sich aber zeigt, ist, dass das Monumentalgemälde so oder so wahrscheinlich sogar in der Tat nach einer Vorlage entstanden sein müsste. Bekannt ist das nicht. Es ist dagegen aber bekannt, dass der Maler des Öfteren nach historischen Abbildungen malt. Interessant wäre dabei aber nun der Grund, warum Kiefer überhaupt Fotovorlagen für die Grundanlage einiger seiner Bilder verwendet hat.

Als William Henry Fox Talbot 1844 das allererste Mal in der Geschichte der Fotografie eine aufwendige Außenaufnahme gelungen war, hatte er bekanntlich dazu bemerkt, dass hier etwas »sein eigenes Bild gezeichnet habe«. (TALBOT/GEIMER 2009, 18) Angesprochen war damit eine, wenn nicht die Grundeigenschaft der Fotografie. Der Herstellungsprozess der Bilder basiert im Wesentlichen darauf, dass für einem Moment lang eine physische Verbindung zum Dargestellten



existiert hat. Roland Barthes hatte dies als den berühmten »Es-ist-so-Gewesen«-Moment bezeichnet.

Wenn nun Anselm Kiefer auf historische Portrait-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen »als Ausgangsflächen« zurückgreift (SCHÜTZ 2007, 19/ HUYSEN 1989, 38), dann aus einem Grund: Dieses fotografische Bildmaterial scheint prinzipiell eine verlässliche Gewesenheit des Gezeigten zu verbürgen. Dieses Dokumentenhafte wird dann im Werkprozess be- und verarbeitet, eben ins Unheimliche »verzeichnet«. Kiefer malt Personen, Landschaften, Innenräume oder Gebäude so, wie sie auf Bildern überliefert sind. Anders als Gerhard Richter interessieren ihn die medialen Übersetzungsprozesse von Fotografie in Malerei dabei nicht. Ihn beschäftigen die alten Fotografien als gesicherte Zeitkonserven, an denen dann buchstäblich ihre untergründige Geschichte sichtbar gemacht werden kann.

Auf diese Weise liegt wohl auch dem *Varus*-Bild eine wahrheitsgetreue reale Referenzlandschaft zugrunde. Vielleicht sogar der verschneite Waldweg, auf den Nadja Jacke in Westfalen gestoßen ist. Aber alles irrealisierte sich dann unter Kiefers Händen zu dem *Material*, zu dem Stoff, in die »Erde«, aus der sich das Fiktive formen ließ. »Irrealisierung des Realen«, so hatte Wolfgang Iser die Mischung aus real Gegebenem und »Hinzugedachtem« genannt.

Unten links vorhergehende Seite: Nadja-JACKE-Photographie: Nebenweg des *Hermannswegs* aus der Serie *Wildes Ostwestfalen*, 4. Etappe 2017.

(Ein Hinweis von Jacqueline Boros)

Der sogenannte *Hermannsweg* beginnt vor Detmold kurz vor dem *Hermannsdenkmal* und verläuft nordwestlich über einhundert-siebzig Kilometer als Kammweg über den Höhenzug des Teutoburger Waldes bis hinauf nach Rheine.

Im Vergleich unten noch einmal: A. KIEFER; *Varus*.



In der vorliegenden Fotografie hatte der verschneite Waldweg – mit Talbot gedacht (und wenn er nicht in Kontrast und Farbigkeit leicht nachbearbeitet worden wäre) – von sich selbst »sein eigenes Bild gezeichnet«, ohne jedes menschliche Zutun. Malerei ist dagegen die »Umformulierung« von Welt im Akt des Schaffens. Die Wirklichkeit wird malend wiederholt, in einigen Fällen auch vor dem Hintergrund einer Fotografie. Aber die Szenerie wird dabei phänomenalisiert und zum Zeichen für etwas Anderes umgeformt.

Was so Gestalt gewinnt, bezeichnete Iser wiederum als das »Realwerden des Imaginären«. (ISER 1991, 22) Vergleicht man nun die Fotografie mit *Varus*, so wird noch einmal deutlich, wie Kiefers Malerei das Imaginäre, den deutschen Helden-Mythos, in eine Form zwingt und so sehbar macht, was eigentlich unsehbar ist.