

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

### 1 Bildwahrnehmung zwischen Faszination und Schrecken

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

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

---

<sup>298</sup> Vgl. Friedländers Ausführungen dazu im Vorwort zur Neuauflage von Friedländer 2007 [1984], hier 14.

<sup>299</sup> Ebd., 11–12.

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

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

---

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

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

<sup>302</sup> Schade 1988, 49–62.

## II *Deutschlandbilder*

eine Analyse des Unbewußten ästhetischer Inszenierungen. Der Betrachter ist im Bild, aber er ist nicht im Bilde.<sup>303</sup>

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

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

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

---

<sup>303</sup> Ebd., 55.

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

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

---

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

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

Dennoch, wie schwer sich die Kritik bis heute mit den Arbeiten Kiefers tut, zeigt u.a. die Kritik von Catrin Lorch vom August 2011 in der *Süddeutschen Zeitung*. Demnach seien Kiefers Arbeiten. „[...] Bilderfindungen, die fast ironisch wirken, doch aus raunendem Urschlamm geboren sind.“<sup>306</sup> Diese Ambivalenz zeigt sich auch in der Berichterstattung aus Anlass der Vergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels an Anselm Kiefer ein Jahr nach Friedländer im Oktober 2008.<sup>307</sup> So spricht Hanno Rauterberg in der Zeit von „mythomanischer Kunst“, von einer Kunst die das „Historische enthistorisieren, es überführen ins Überzeitliche, es auflösen im Archaischen, in immerwährenden Mythen“ und in der der Mensch – im Gegensatz zum Impuls, den der Preis geben sollte – als „nicht lern- und nicht friedensfähig“ begriffen werde.<sup>308</sup> Weniger pessimistisch

---

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

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

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

---

<sup>311</sup> Spies 1989.

<sup>312</sup> Vgl. ergänzend Wiederabdruck der Rede von Spies, in: Kiefer 2011.

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

---

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

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

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

---

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

[...]

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

Bissinger: Ist Ähnliches wiederholbar?

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

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

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

---

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

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

Entsprechend dem ursprünglichen, in fünf Motivgruppen eingeteilten Frühwerk durch Schütz<sup>319</sup>, wurden für die nachfolgende Untersuchung fünf als exemplarisch für diese Werkgruppen zu verstehende Arbeiten ausgewählt: (1.) Ein Aktionsfoto ohne Einzeltitel aus der Serie der *Besetzungen* (1969), (2.) *Notung* (1973) aus dem Zyklus der *Dachbodenbilder* (3.) *Varus* (1976) aus der Gruppe *Wege der Weltweisheit*, (4.) *Margarethe* (1981) aus der Reihe der *Erinnerungsbilder* und (5.) *Die Treppe* (1982-83) aus der Serie *Steinerne Hallen und Höfe*.

---

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



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

### 2.1 Hitlerverehrung und Hitlertreue

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

## II Deutschlandbilder

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

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

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

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

---

<sup>320</sup> Zitiert nach Schütz 1999, 143.

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



Abb. 1:

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

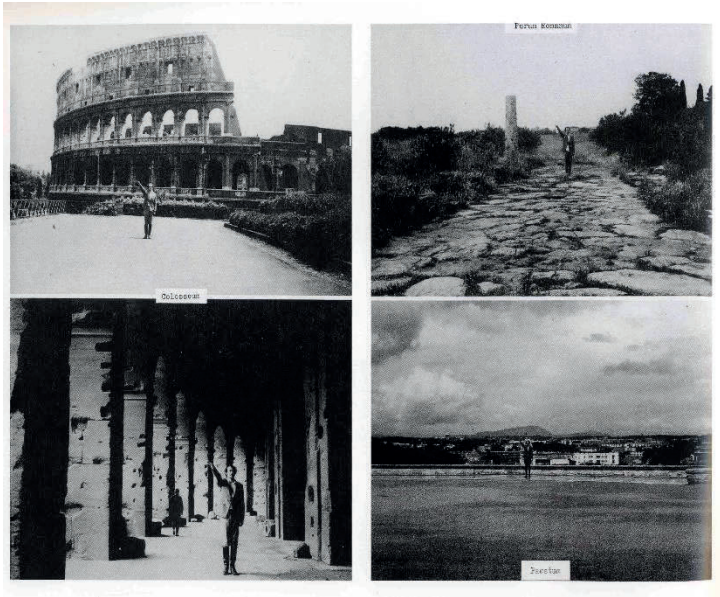


Abb. 2:

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

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

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

<sup>321</sup> Ebd., 138. Vgl. ergänzend zu den Thesen Brocks 1983, 34 ff.

der Romantik einführte. So steht vergleichbar dem Wanderer über dem Nebelmeer Caspar David Friedrichs von 1818 Kiefer als Rückenfigur mit Hitler-Gruß zum Meer (Abb. 3). Bemerkenswerterweise knüpft Kiefer damit zugleich an die romantische Idee an, wonach der Künstler oder wir selbst, für die Kiefer stellvertretend eintritt, in eine Position versetzt werden, sich selbst erhaben über die Gewalt der Natur und damit über die eigene Vergänglichkeit zu empfinden.<sup>322</sup> Konnte dieses Gefühl ursprünglich sowohl durch das Vertrauen und den Glauben in Gott und die Hoffnung auf Auferstehung von den Toten und der Erlösung im Himmel genährt werden, wie es für ein christliches Verständnis wesentlich ist, als auch nach Kant von unseren Denkmöglichkeiten Bestätigung finden<sup>323</sup>, so vermag diese Überlegenheit nun die rechte Einstellung zur nationalsozialistischen Idee vermitteln. Das Lächerliche, wie es die Gestaltung selbst vermittelt, steigert sich hier zur Groteske. Zugleich zeigt Kiefer damit jedoch auch auf, und das gilt es mit Blick auf die Frage der ästhetischen Inszenierung zu betonen, wie bereits über die Stellung der Figur im Bild zur Identifikation angeregt werden kann.

---

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

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

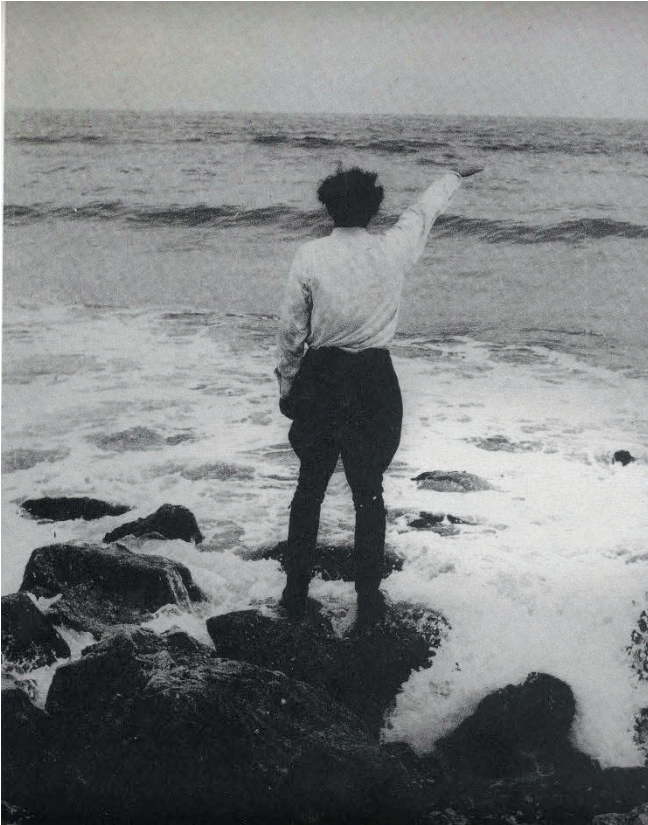


Abb. 3:  
o.T. 1969, (aus der Reihe *Besetzungen: am Meer*),  
Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm,  
erschienen in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln



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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

Obwohl in der Forschung vor allem von Brock, Adriani und Schütz der Selbstbezug und die Ironie als Antwort auf gesellschaftliche Zustände herausgestellt werden<sup>326</sup>, können sich diese zentralen Momente gerade in der öffentlichen Meinungsbildung in Deutschland kaum durchsetzen. Auch dass damit zugleich ein Verweis auf die Besetzung und Knechtung fast ganz Europas durch die Nationalsozialisten gemacht wird, geht in der Ablehnung unter. Wie sehr gerade Aktionen als künstlerische Mittel an Bedeutung gewinnen für das Aufzeigen anthropologischer, sozialer, gesellschaftlicher und kulturhistorischer Zusammenhänge, zeigt sehr nachhaltig gerade Beuys auf, zu dem Kiefer nach seiner Ablehnung in Karlsruhe nach Düsseldorf wechselte. Kiefers Aktion und Realisation in Form von inszenierter Fotografie stehen in dieser Tradition. Dass damit Kiefer zugleich, wie es Schütz herausstellt, an die aktuelle Situation Ende der 60er Jahre anknüpft, in der es „zum strategischen Repertoire des Studentenprotests gehört, öffentliche Orte und Institutionen zu „besetzen“ unterstreicht dieses Moment noch.<sup>327</sup>

---

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

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

<sup>326</sup> Vgl. hierzu die Zusammenfassung von Schütz 1999, 145–147.

<sup>327</sup> Schütz 1999, hier 121.



## 2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

Kiefer selbst vermerkte hierzu richtungsweisend gegenüber einer amerikanischen Journalistin:

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

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

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

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

---

<sup>328</sup> Ebd., 142.

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

<sup>330</sup> Anselm Kiefer, in: *Spiegel* 2011, hier 116.

## 2.2 Mythenstilisierung und -verehrung

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

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

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

---

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

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

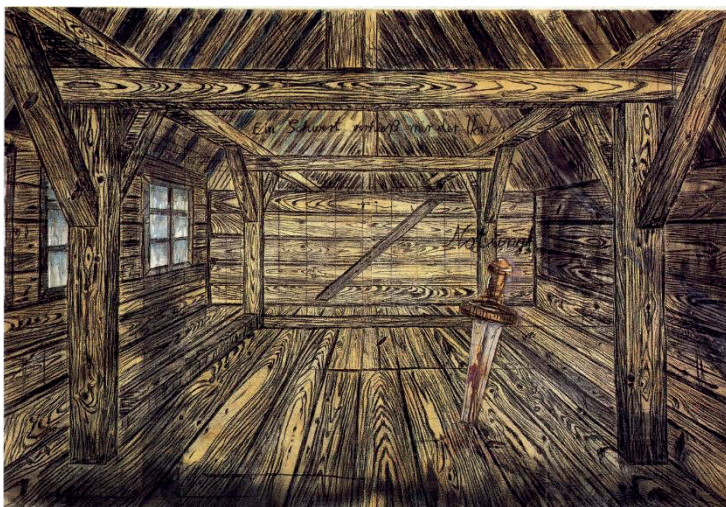


Abb. 5:  
*Notung* (Ein Schwert verhiess mir der Vater), 1973,  
Kohle, Ölfarbe und Karton auf Rupfen, 300 x 430 cm,  
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

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

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

---

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

## II Deutschlandbilder

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

<sup>336</sup> Schütz 1999, 168 ff., hier 172.

II Deutschlandbilder



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

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

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

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

---

<sup>337</sup> Ebd.

## II *Deutschlandbilder*

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

Kiefer: So denke ich noch immer.

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

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

---

<sup>338</sup> Anselm Kiefer, in: *Spiegel* 2011, 119.

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



## 2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

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

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

### 2.3 Selbstherrlichkeit und „deutscher Größenwahn“

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

---

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





Abb. 10:

*Die Hermannsschlacht*, 1978–80,

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

*Art Institute Chicago*

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

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

---

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

## II Deutschlandbilder

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

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

---

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

<sup>343</sup> Ebd., 210.

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

### 2.4 Rassismus

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

---

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

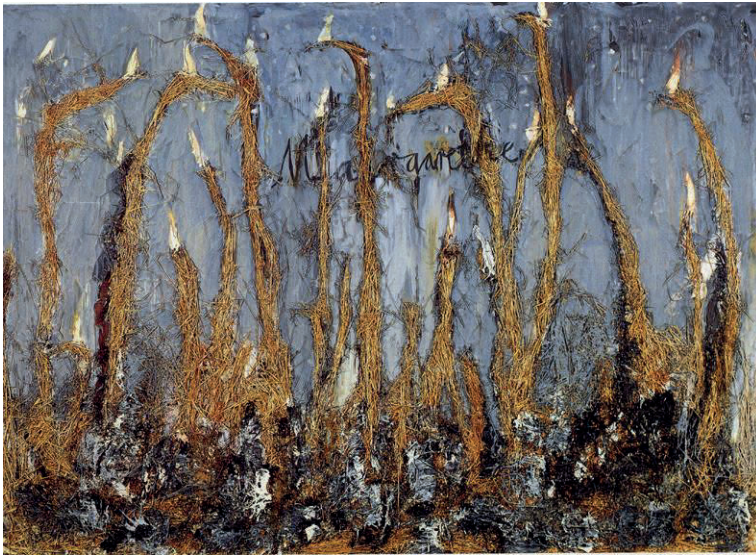


Abb. 11:  
*Margarethe*, 1981,  
Öl, Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm,  
*Saatchi Collection*, London

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

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

## 2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

### Paul Celan – *Todesfuge* [1944]

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

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

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

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

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

dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith

## 2.5 Herrschaftsanspruch

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

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

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

---

<sup>348</sup> Zit. nach Schütz 1999, 142.

## II *Deutschlandbilder*

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



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

## 2 Wertvorstellungen als Grundlage zur Neuordnung des Frühwerks

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

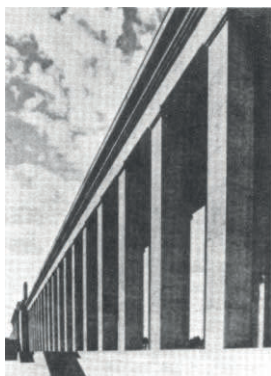


Abb. 13:  
Albert Speer,  
Haupttribüne auf dem  
Zeppelinfeld, Fotografie:  
Walter Hege, 1935

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

---

<sup>349</sup> Ebd., 313–359.



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

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



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

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

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

## II Deutschlandbilder

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

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

---

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

<sup>351</sup> Vgl. Brock 1983, 36.



### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

---

<sup>352</sup> Schütz 1999, 350.

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

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

---

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

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

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

---

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

## II *Deutschlandbilder*

So orientiert sich die nachfolgende, „nochmalige“ Beschreibung der *Deutschlandbilder* entsprechend weniger an motivischen Zusammenhängen, als an den von diesen formalen Voraussetzungen angeregten dynamischen Wahrnehmungsprozessen. Bemerkenswert erweist sich dabei, dass der jeweilige als erfahrbar unterstellte Zustand eines Flecks, einer Linie, einer Fläche oder eines Farbwertes, der durch dessen Materialität, Größe, Intensität und Richtung geprägt ist, nicht als solcher für sich stehen bleibt. Und das, obwohl die als unmittelbar angenommen Erfahrung – die Hingabe – gerade davon lebt. Doch der Betrachter nimmt die Elemente nicht einzeln wahr, sondern wird im zeitlichen Nacheinander, durch das Aufeinandertreffen der einzelnen formalen Eigenschaften der Elemente und der mit ihnen verbundenen Erlebnisse zum Vergleich angeregt. Hierin bekundet sich bereits das Moment der Distanznahme. Mit dem Vergleich wird die jeweilige Materialität, Größe, Form, Farbe, Intensität und Richtung der Elemente, das heißt deren je angenommene eigene dynamische Faktor miteinander in ein Verhältnis gesetzt. Neben deren jeweiligen qualitativen Eigenschaften vermögen im Vergleich dann deren je zeitlich und räumlich zu unterscheidenden Merkmale erfasst werden. Auch wenn in diesem Prozess, wie es wegweisend vor allem Cassirer herausarbeitete<sup>355</sup>, die ursprüngliche Unmittelbarkeit des Erlebnisses nicht mehr vorliegt, so soll dennoch in der nachfolgenden Betrachtung gerade dieser erweiterten raum-zeitlichen Auswertung der formalen Eigenschaften nachgegangen werden. In ihnen, so die Annahme, spiegelt sich „rückblickend“ immer auch die ursprüngliche Erfahrungsform wider, die, wie eingangs bereits betont, letztlich immer nur a posteriori erfasst werden kann. Zugleich ermöglicht nur der Vergleich Orientierung und damit Ausrichtung beziehungsweise mit Blick auf das Tätig-Werden, wie etwa dasjenige als Künstler, (Bild-)Ordnungen zu schaffen – ein wichtiger Aspekt der später nochmals aufgegriffen werden soll.

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

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

---

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

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

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

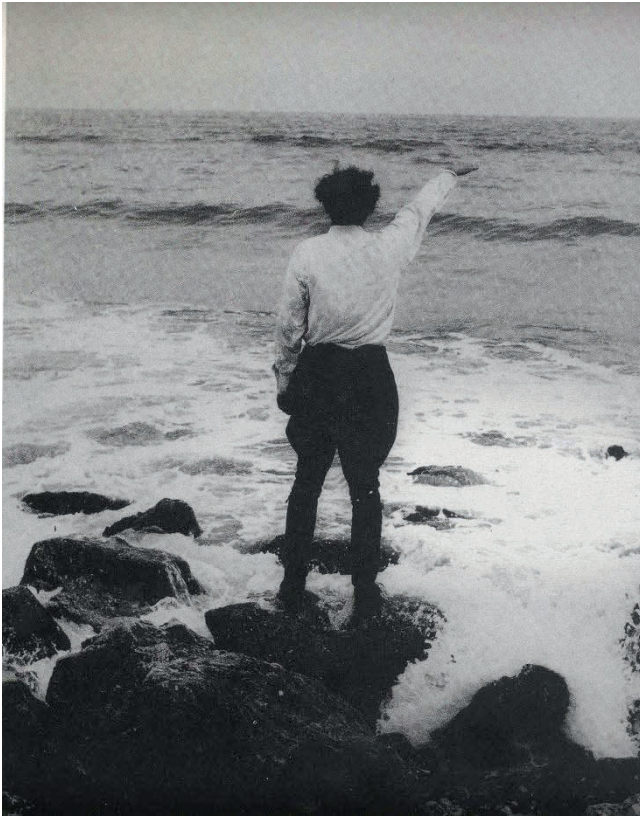


Abb. 16:  
o.T., 1969, (aus der Reihe *Besetzungen: am Meer*)  
Fotografie 3/18, ohne Nummerierung, 66 x 30 cm,  
erschieden in: *Interfunktionen* 12/1975, Köln

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

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

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

---

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

## II Deutschlandbilder

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

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

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



### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

#### 3.2 *Notung, Dachbodenbilder, 1973*

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

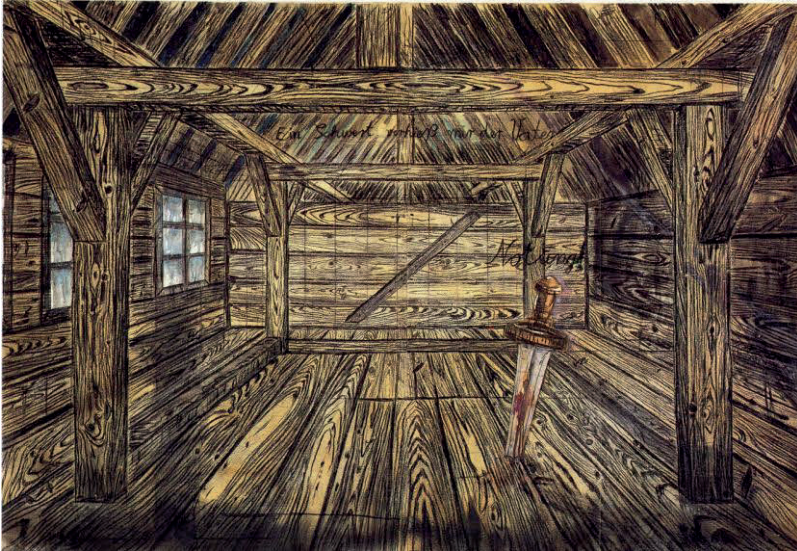


Abb. 17:  
*Notung* (Ein Schwert verhiess mir der Vater), 1973,  
Kohle, Ölfarbe und Karton auf Rupfen, 300 x 430 cm,  
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

---

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

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

---

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

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

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



Abb. 18:  
*Varus*, 1976,  
Öl, Acryl auf Leinwand, 200 x 270 cm,  
Van Abbemuseum, Eindhoven

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



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

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

## II Deutschlandbilder

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

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

---

<sup>359</sup> Vgl. hierzu weiterführend [www.varusforschung.de](http://www.varusforschung.de) (17.12.2017).

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

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

### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

---

<sup>362</sup> Vgl. hierzu ergänzend Schütz 1999, 207 ff.

## II Deutschlandbilder

### 3.4 *Margarethe, Erinnerungslandschaften, 1981*

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

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



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

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

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

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

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

## II Deutschlandbilder

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



### 3 Wecken von Empfindungen als Grundlage von Sinnbildungsprozessen

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

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

## II Deutschlandbilder

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

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

---

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

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

### 4 Erleben und Bewerten: dialogische Verfasstheit von Bildwahrnehmungsprozessen

#### 4.1 Bild: Stimulation – Blickführung – *Ausdrucksbewegung*

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

## II Deutschlandbilder

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

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

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

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

### 4.2 *Betrachter: Stimulation – Affirmation – Affektion*

Jeweils sehr spezifisch wird hier in jedem Bild anders mittels Linien unterschiedlicher Richtung, Länge, Ausprägung (Stärke), Farbigkeit aber auch Materialität sowie Flächen unterschiedlicher Farben beziehungsweise Nicht-Farben, Dichte, Form, Größe und Materialität ein Ort definiert und zugleich ein Bewegungsimpuls angeregt, der im Zusammenspiel sich unterschiedlich stark behaupten kann und entsprechend eine bestimmte Richtung annimmt. Die jeweiligen sowohl vom Blick als auch vom Tastvermögen erfassbaren Eigenschaften der bildnerischen Mittel, ihre Eigenwerte<sup>364</sup>, die sie unabhängig von einem zuschreibbaren beziehungsweise wieder erkennbaren Zusammenhang haben können, sind für den Betrachter unterscheidbar. Ihr jeweiliger Ort, den sie im Bildgefüge beanspruchen, wird für ihn nachvollziehbar. Es ergibt sich eine Rangordnung, die bestimmt wird durch deren Präsenz beziehungsweise Dominanz auf dem gewählten Bildträger, von deren relativ zu den anderen je unterscheidbaren, stimulierenden Potential. Dieses wird bestimmt sowohl durch die Größe (flächig), Ausprägung und Länge (linear), durch Wiederholungen als auch durch den Kontrast-, Intensitäts- und Helligkeitswert sowie die Transparenz und Materialität, sowie die Auftragsweise und -richtung der Farben. Die Rangordnung ergibt ein Nacheinander, die die Zeit, in der das Werk nacheinander entsprechend der angelegten Ordnung betrachtet wird zu charakterisieren vermag: angezogen von der starken haptischen Materialität, mit dem Blick schnell entlang zahlreicher Linien, abprallend an gleichförmigen, ausschweifend auf weiten strukturierten Farbflächen und angehalten von kleinen Farbflächen. Darüber hinaus vermag sich der Betrachter im Nacheinander auch den Bildraum zu erschließen, in dem er sich bewegt. Sich verjüngende oder gestaffelte und zugleich verkürzte Linien verweisen auf Distanz und ein Hintereinander in der Bildtiefe; großflächige, intensive und deckende Farbtöne auf mehr Nähe als kleinere, weniger intensive und zugleich transparentere. Auf diese Weise ordnen die bildnerischen Mittel für den Betrachter über das Nacheinander den Raum und mit ihnen auch die Körper. Insofern erweisen sich der Raum und die Körper, die sich dem Betrachter auf diesem Weg erschließen, als virtuelle und von unterschiedlichen „Lesegeschwindigkeiten“ geprägte (kurz, lang, kurz, etc.). Zeit und Raum, wie sie sich dem Betrachter erschließen, stehen so gesehen in einem unmittelbaren Zusammenhang, beeinflussen sich wechselseitig und hängen von der Ordnung im Bild und der Wahrnehmung ihrer Ordnung durch den Betrachter ab. Das jeweilige bildnerische Mittel hat insofern das

---

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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

### 4.3 Inhalt: Stimulation – Erleben – Bewerten

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

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



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

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

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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

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

Sie zeigt sich darin, dass mit dem Bild und den charakteristischen Verarbeitungsprozessen – in Hingabe und Distanz – Bewertungsprozesse in Gang gesetzt werden. Diese lassen sich genau besehen als *kulturelle Lernprozesse* beschreiben, insofern mit ihnen die von anderen vertretenen Auslegungen eines Inhalts (des Künstlers beziehungsweise die der Nationalsozialisten) hinterfragt werden. Denn mit dem Hinweis auf das Bild als Anlass (von Stimulationen zu Affektionen) wird hier nicht, wie bereits aufgezeigt, auf Auslegungen von Inhalten auf einer Sachebene hingewiesen, sondern auf Wertsetzungen. Diese werden über die Gestaltung, das heißt über die von den bildnerischen Mitteln angeregten Ausdrucksbewegungen, Ausdrucksgestalten, Ausdruckswerten und schließlich in eigenen Stimmungen vorstellbar und vom Betrachter entsprechend mit *Wertsetzungen* beziehungsweise Vorstellungen der Gemeinschaft abgestimmt und dann neu bewertet, in der Weise, dass der Betrachter zugleich seine, je nach Bildanlage, mehr oder weniger „bewusste“ Antwort darauf gibt. Die *Deutschlandbilder* Kiefers zielen nicht auf eine vorschnelle gedankenlose Einheit, worauf Friedländer im Zusammenhang mit seiner Analyse des Nationalsozialismus abhebt<sup>365</sup>, sondern auf eine bewusste Antwort. So ist es auch dieses bewusste Einfordern einer Antwort, dass diese Bilder im Wesentlichen von solchen der Werbung und Propaganda unterscheidet, denen nichts an einer solchen bewussten Verarbeitung liegen kann. Diese Art Bilder unterscheiden sich dann aber auch von solchen des Designs, die indirekt, über die „Diskussion“ der Funktion (über die Form), einen Beitrag zum Austausch von Inhalten (denen sie dient) leisten können.

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

---

<sup>365</sup> Vgl. Kapitel II.1.

## II *Deutschlandbilder*

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

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

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