

FASZINATION UND SCHRECKEN

Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers

Von Martina Sauer

Anselm Kiefer zählt zu den bedeutendsten Gegenwartskünstlern in Deutschland und weit darüber hinaus. Dennoch lösen seine Werke höchst unterschiedliche Reaktionen aus. Die Aktionen, Gemälde und Bücher, mit denen er von Beginn seiner Laufbahn in den 60er Jahren bis in die 80er Jahre hinein den Nationalsozialismus in Deutschland reflektierte und mit denen er 1980 gemeinsam mit Georg Baselitz Deutschland auf der Biennale in Venedig repräsentierte, wurden anfangs in die Nähe neofaschistischer Ideologie gerückt, als habe er in den siebziger und achtziger Jahren den Nationalsozialismus propagiert.¹ Erst mit zunehmender Anerkennung durch Ausstellungen '84 in Düsseldorf, Paris und Israel² und schließlich durch die Retrospektive in vier amerikanischen Museen '87 bis '89, die international seinen Durchbruch markierten, sowie seine Präsenz '87 in Polen, setzte in Deutschland Anfang der 90er Jahre eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk ein, die sich unter anderem in mehreren Dissertationen widerspiegelt. Die mythischen, historischen und für die Gegenwart fruchtbaren Dimensionen im Werk Anselm Kiefers werden darin aufgearbeitet.³

¹ Vgl. hierzu die umfassende Zusammenfassung zur Kiefer-Rezeption in Kritik und Wissenschaft von Sabine Schütz: *Geschichte als Material – Arbeiten 1969-1983*, Diss. Aachen 1998, Köln 1999, 60-77, und ergänzend die ältere Zusammenfassung der insbesondere englischsprachigen Kritiker von John Hutchinson: *Anselm Kiefer – Jason*, in: Ausstellungskatalog, Douglas Hyde-Gallery, Dublin, 13.06.-18.08.1990, deutschsprachige Übersetzung, Stuttgart 1990. Demnach vertreten insbesondere Andreas Huyssen (1977), Benjamin Buchloh (1977) und Donald Kuspit (1984) die Ansicht, daß die Verarbeitung des Mythos bei Kiefer als eine »Flucht vor der Geschichte« (Huyssen) und als »reaktionärer Idealismus« (Kuspit) zu werten sei bzw. als »Polit-Kitsch« (Buchloh) gebrandmarkt werden könne. Vgl. hierzu ergänzend Andreas Huyssen: *Anselm Kiefer – The Terror of History – The Temptation of Myth*, in: *October* 48 (1977), 25-45, Benjamin Buchloh: *A Note on Gerhard Richters October 18*, in: *October* 48 (1977), 100 und Donald Kuspit: *Anselm Kiefer's Will to Power*, in: *Contemporanea*. 1 (1984), 50-57.

² Vgl. hierzu die sehr informativen und umfassenden Werkbesprechungen von Jürgen Harten im Katalog zur Ausstellung: *Anselm Kiefer – Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Düsseldorf, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Israel Museum, Jerusalem, 1984*, der in seinem Beitrag von einer zum Teil ironischen Verarbeitung 1. christlicher Tradition, 2. deutscher Mythologie (germanischer Überlieferung) und 3. Krieg ausgeht.

³ Vgl. Cordula Meier: *Anselm Kiefer – Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Diss. Essen 1992, Essen 1992; Cornelia Gockel: *Zeige deine Wunde – Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, Diss. Wuppertal 1996, München 1998; Schütz: *Geschichte als Material* [Anm. 1]; Christina Fenne: *Anselm Kiefer – Historienmalerei nach Auschwitz*, Diss. Witten/Herdecke 1999.

Zuletzt zeigte die Fondation Beyeler in Basel 2001 eine umfangreiche Einzelschau, in der eine Auswahl aus dem Zyklus der *Dachboden-Bilder* aus den 70er und den *Steinernen Hallen* aus den 80er Jahren vorgestellt wurden. Diese Ausstellung löste erneut in der deutschen Presse, wie etwa in der *Süddeutschen Zeitung*, 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 »oberseminaristisch« abgetan wurde.⁴ Auf ähnliches Unverständnis in der Kunstkritik stießen die bereits zuvor im Rahmen der sehr umstrittenen und kontrovers diskutierten Wanderausstellung *Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht* gezeigten Einzelwerke des Künstlers aus den Zyklen *Verbrannte Erde* und *Steinerne Hallen*. »Die Suggestionen bleiben diffus«⁵, lautete etwa die Kritik 1997 in Karlsruhe.

Woran liegt es, daß gerade in Deutschland das Werk Anselm Kiefers zum Nationalsozialismus in der Öffentlichkeit so widersprüchlich aufgenommen wird? Welche bildnerischen Voraussetzungen liegen dem Werk zugrunde, daß es diese Kontroversen gerade hier auslöst, während es beispielsweise in Amerika auf ein sehr positives Echo stößt?⁶ Wie läßt sich die Unruhe hier und die Zustimmung dort erklären? Inwiefern tragen hierzu die unterschiedlichen kulturellen Voraussetzungen des Betrachters bei?

Allein auf thematisch-inhaltlicher Ebene lassen sich diese Fragen m.E. nicht lösen. Eine Diskussion über das, *was* dargestellt ist, neigt dazu, die Frage danach, *wie* diese unterschiedlichen Reaktionen ausgelöst werden, zu verdecken. Doch gerade die konkrete künstlerische Dimension dieser Werke – die offensichtlich hohe anschauliche Wirkung seiner Bilder – fordert eine Auseinandersetzung heraus, die auf dieser Ebene ansetzt. Auf der Grundlage einer solchen die Wirkkraft der Bilder würdigenden Analyse sind Aussagen zu den Inhalten und damit zu deren unterschiedlicher Bewertung möglich, die neue Antworthorizonte eröffnen. Diese weisen, wie in der Forschung u.a. von Stefan Germer aufgezeigt wurde, darauf hin, wie wenig ›frei‹ die Wahrnehmung von Bildern zu sein scheint.⁷

Im Folgenden soll daher versucht werden, durch die exemplarische Analyse eines Werkes diesen Weg zu beschreiten. Methodische Grundlage soll dafür der von mir vorgelegte Ansatz vom ›Bild als einem energetischem System‹⁸ bilden. Von der

⁴ Vgl. Willi Winkler, *Süddeutsche Zeitung* v. 12.11.2001.

⁵ Vgl. Kirsten Voigt, *Badisches Tagblatt* v. 11.01.1997.

⁶ Vgl. hierzu Anm. 1 und die jüngste Untersuchung von Alison L. Huftalen: *The beauty of self: the art of Anselm Kiefer*, in: *Art criticism*, 19 (2004), 66–78.

⁷ Vgl. Stefan Germer: *Der blinde Fleck der Kunstgeschichte – Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden* (1996), in: *Germeriana – Unveröffentl. oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenöss. und modernen Kunst*, hg. v. Julia Bernard, in: *Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst*, hg. im Auftrag des Kulturkreises d. dt. Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1999, 194–207.

⁸ Vgl. Martina Sauer: *Cézanne, van Gogh und Monet – Genese der Abstraktion*, Diss. Basel 1998, Bühl 2000.

Fragestellung aus trifft sich dieser Ansatz mit dem von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler und Begründer des New Historicism Stephen Greenblatt 1988 entwickelten Begriff der ›sozialen Energie‹⁹ und dem von dem Kunsthistoriker Klaus Herding für seine Forschungen zugrunde gelegten Begriff der ›psychischen Energie‹¹⁰. So spricht Greenblatt von der »Macht der Sprache, den Geist aufzurühren« und Herding von der »Eigenaktivität« und der »Ausstrahlungskraft von Kunstwerken«, deren Ursache es aufzudecken gelte. Die »Energia«, die dieser Wirkungsweise zugrunde liege, läßt sich, so Greenblatt »nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen und diese zu gestalten und zu ordnen. Sie geht also mit wiederholbaren Formen von Vergnügen und Interesse einher, mit dem Vermögen, Unruhe, Schmerz, Angst, Herzklopfen, Mitleid, Gelächter, Spannung, Erleichterung, Staunen wachzurufen«. Die ursprünglichen Spuren »der sozialen Zirkulation«, so Greenblatt, d.h. des gesellschaftlichen, historischen Kontextes, aus dem heraus diese »Emotionen« entwickelt wurden, seien in den Werken ausgelöscht.¹¹ Mit Hilfe der Diskursanalyse könne es gelingen, annähernd diese »soziale Zirkulation« zu rekonstruieren.¹² Klaus Herding nimmt zur Lösung dieser Aufgabe die Psychoanalyse zu Hilfe. So dient ihm zum einen die Traumanalyse dazu, den einem Traum vergleichbaren, unbewußten kreativen Akt durch eine »selbstreflexive Analyse« aufzudecken. Zum anderen ermögliche jedoch auch die Auseinandersetzung mit »emotionalen Alltagserschütterungen und Erlebnissen, die ihrerseits Kunstwerke hervorbringen können«, deren ursprüngliche »psychische Energie« aufzuklären.

Ist die Fragestellung auch identisch, so unterscheiden sich Herdings ›historische Emotionsforschung‹ ebenso wie Greenblatts ›New Historicism‹ grundlegend von dem hier vorgeschlagenen Weg, der Wirkmacht von Bildern auf die Spur zu kommen. Denn in dieser Untersuchung soll weniger der emotions- oder sozialhistorische Kontext herausgearbeitet werden, als vielmehr Fragen danach leitend sein, *wie* ein Bild eine Wirkung auf einen Betrachter haben kann. Überlegungen von Hans Jantzen zur Unterscheidung eines Eigen- und Darstellungswertes von Farben¹³ und Wassily Kandinskys Grundannahme eines ›inneren Klangs‹ von Farben

⁹ Stephen Greenblatt: *Die Zirkulation sozialer Energie*, in: *Verhandlungen mit Shakespeare – Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt a.M. 1993, 9-33.

¹⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen zu dem von Herding initiierten von 1996-2004 laufenden Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* unter: http://www.kunst.uni-frankfurt.de/grako/grako_frame.htm

¹¹ Greenblatt: *Die Zirkulation sozialer Energie* [Anm. 9], 15f.

¹² Vgl. hierzu ergänzend: Moritz Baßler: *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, in: *New Historicism*, hg. v. Moritz Baßler, Tübingen, Basel 2001, 7-28.

¹³ Vgl. dazu den Vortrag von Hans Jantzen: *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: *Bericht zum Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1913*, Stuttgart 1914, 322-329.

und Formen¹⁴ wurden dafür richtungweisend. Sie legten nahe, eine Erklärung für die Wirkmacht von Bildern auf der grundlegenden, den formal-farbigen Bestand eines Bildes betreffenden Ebene zu suchen. Bestärkt wurde diese Annahme u.a. durch die kunsttheoretischen Überlegungen Max Imdahls, der zwischen einem »wiedererkennenden« und einem »sehenden Sehen« unterscheidet¹⁵, von Gottfried Boehms Gedanken zu einem re-dynamisierenden Sehen¹⁶ und von Michael Bockemühls Ansatz einer Bildrezeption als Bildproduktion¹⁷.

Möglich kann ein in solcher Weise differenziertes Sehen dann sein, wenn die bildnerischen Mittel nicht nur abbildlich-gegenständlich gedeutet, sondern darüber hinaus vom Betrachter als Wirkungskräfte erfahren werden können. Darauf aufbauend kann die Analyse eines Werkes von Anselm Kiefer weiterführend aufzeigen, daß der Wahrnehmungsvorgang, so die These, als Grundlage für eine Entscheidung ausgelegt werden kann. Deutlich wird dies durch den Zusammenhang von Wirkung und Reaktion auf Bilder in Abhängigkeit von den kulturellen Voraussetzungen jedes Einzelnen.

Wesentlich für die Entwicklung dieser These erweist es sich, daß die Begegnung mit dem Werk Anselm Kiefers eine Faszination auslösen kann, die, wie sich zeigt, im Zusammenspiel mit den motivischen Hinweisen, dem Kontext der Arbeiten und dem kulturellen Hintergrund des Betrachters je anders ausgelegt werden kann. Für einen Deutschen kann diese Faszination entsprechend in Irritation und letztlich in ein Erschrecken umschlagen. Hier läßt sich eine Erfahrung mit dem Bild nachvollziehen, die als Ursache für das ambivalente Verhalten insbesondere in Deutschland gegenüber dem Werk Anselm Kiefers angesehen werden kann.

Doch bevor im zweiten Teil dieser Untersuchung im einzelnen an einem Beispiel aus der Serie der *Steinernen Hallen*, *Die Treppe* (1982–83, Kunstmuseum Bonn), an die charakteristische Bilderfahrung mit dem Werk herangeführt werden soll, mit der die Grundlage für die ambivalenten Reaktionsmöglichkeiten und damit für die These gelegt wird, soll zunächst im ersten Teil der Forschungsstand zum Thema vorgestellt werden. Worin sehen insbesondere die deutschen Forscher die Ursache für die unterschiedlichen Auslegungsmöglichkeiten des Frühwerks von Anselm Kiefer? Wie beurteilen sie den Anteil des Betrachters? Und welche Funktion schreiben sie den bildnerischen Mitteln zu?

Der Forschungsbericht und die Werkanalyse bilden die Grundlage für die weitere Untersuchung im dritten Teil, in der die Frage nach den Konsequenzen und Schluß-

¹⁴ Vgl. hierzu Wassilij Kandinskys konkrete Untersuchungen in: *Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill*, Bern 1963 (1926).

¹⁵ Vgl. hierzu Max Imdahls Ansatz in: *Cézanne, Braque, Picasso – Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 36 (1974), 325–365.

¹⁶ Vgl. Gottfried Boehm: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), 188–132.

¹⁷ Vgl. Michael Bockemühl: *Die Wirklichkeit des Bildes – Bildrezeption als Bildproduktion. – Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*, Stuttgart 1985.

folgerungen, die diese Bilderfahrung zuläßt, im Mittelpunkt steht. Diese betreffen (1) den Wahrnehmungsvorgang selbst, der, wie oben herausgestellt, als Grundlage für eine Entscheidung angesehen werden kann, (2) den Betrachter, der sich in neuer Weise in der Verantwortung sehen kann und (3) den Prozeß der Moderne, der in einem neuen Licht betrachtet werden kann. Die Auseinandersetzung mit und die Abgrenzung von den grundlegenden Thesen Walter Benjamins zum Verbleib des *Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* 1936, von Claudia Putz' daran anknüpfender Untersuchung zur Bewertung von Original und Reproduktion in ihrer Dissertation zum Phänomen ›Kitsch‹ 1994 und von Bazon Brocks konkretem Hinweis zu einer von Anselm Kiefer verfolgten ›Strategie‹ der Affirmation 1983 bietet dafür die Diskussionsgrundlage.

I. Stand der Forschung

Darauf daß insbesondere in der deutschen Forschung und erweiternd in der deutschen Kunstkritik das Moment der Faszination und des Schreckens angesichts der Werke Anselm Kiefers gegenwärtig ist, hat zuletzt ausführlich Sabine Schütz 1998 in ihrer Besprechung des Zusammenhangs von »Faszination und Gewalt« im Anschluß an einen Beitrag des jüdischen Historikers Saul Friedländer von 1982 und der ambivalenten Diskussion der Werkserie der *Steinernen Hallen* in Forschung und Kunstkritik hingewiesen. Die heftigen Reaktionen auf das Frühwerk Anselm Kiefers sind für Schütz ein Beweis dafür, daß es Kiefer mit seinen Arbeiten gelänge, »die Wirksamkeit ästhetischer Phänomene im Totalitarismus sichtbar zu machen«, indem er einerseits den Zerfall und die Auslöschung »der steinernen Machtzeugnisse« nationalsozialistischer Architektur aufzeige und andererseits ein »Erschrecken über die eigene faszinierte Reaktion angesichts der morbiden Ästhetik dieser Räume« auslöse.¹⁸ Daß Kiefer gemeinsam mit anderen Künstlern in den 70er und 80er Jahren mit seiner Konzeption von Faszination und Schrecken nur scheinbar in eine »gefährliche Nähe zum Nationalsozialismus« rücke, zeigte Cornelia Gockel 1998 in ihrem grundlegenden Werk zur »Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst« auf.¹⁹ Mit ihrer Beurteilung knüpfen sowohl Gockel als auch Schütz unmittelbar an Bazon Brock an, der in unterschiedlichen Beiträgen seit 1983 auf dieses Zugleich von Faszination und Schrecken im Werk Kiefers aufmerksam machte und in einem Beitrag von 1997 als grundlegendes Phänomen von Kunst diskutierte. Von ihm wird das Moment der Faszination als »Stilmittel des vorgestellten Miterlebens« vorgestellt. Dieses sei gekennzeichnet »durch eine Ambivalenz und Ambiguität von Affektkommunikation«. Hier liege ein Bemühen vor, »durch ästhetische Mittel den schmalen Grad zu halten, über den hinweg Lust in Ekel, Mitleid in Wut,

¹⁸ Schütz: *Geschichte als Material* [Anm. 1], 308-352. Zitat 351-352.

¹⁹ Gockel: *Zeige deine Wunde* [Anm. 3], 104-106.

Freude in Schrecken umschlägt«. Gerade dieses Moment ermögliche, so Brock, durch die Form des Widererlebens eine Immunisierung.²⁰

Eine Abgrenzung zu anderen möglichen Reaktionsweisen auf das Werk wird jedoch weder von Schütz und Gockel noch von Brock diskutiert. Erkennbar werden diese mit Blick auf die amerikanische Forschung, in der weniger ein Zusammenhang von Faszination und Schrecken als (wenn überhaupt) von Faszination und Irritation hergestellt wird. So wurde dort zuletzt 2004 ausführlich von Huftalen der Konflikt angesprochen, der sich angesichts der starken ästhetischen Wirkung der Werke, in der sich der Betrachter verlieren könne – »you can get lost in the terrain« – und dem intellektuellen Gehalt, der sich in ihnen eröffne. Von einer Schreckerfahrung ist hier ausdrücklich nicht die Rede. Die Erfahrung mit dem Werk Anselm Kiefers – und wohl auch die ambivalente Diskussion der Werke in Deutschland – veranlaßt hier eher zu der nüchternen Frage: »What is wrong with the beautiful or the aesthetic?« Die Autorin kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß diese Erfahrung wesentlich dafür sei, Fragen nach der Realität der deutschen Geschichte und ihres Bezugs zur Gegenwart stellen zu können.²¹ Vergleichbares stellt Lisa Saltzman 2001 heraus, wenn sie festhält, daß Kiefer »Geschichte« in »pure Abstraktion« überführe, statt sie konkret darzustellen. Die starke ästhetische Wirkungsweise wird hier – entgegen der scheinbar wieder erkennbaren Motive – aufgezeigt und ebenfalls in Hinsicht auf ihre Möglichkeiten hinterfragt. Laut Saltzman gelänge es Kiefer derart, wie sie am Beispiel *Sulamith* (1983) hervorhebt, weniger einen Ort der Trauer und der Erinnerung, als einen der Melancholie und des Vergessens zu schaffen, einen Ort, »where the remains of history give way to ashen remainder«.²²

An die Bilderfahrung der Faszination und des Schreckens, wie sie Schütz, Gockel und Brock aufzeigen, und an die der Irritation, wie sie Huftalen abweichend davon bemerkt, knüpft die vorliegende Untersuchung an. Inwiefern »wirken« Anselm Kiefers Arbeiten? Was fasziniert? Was erschreckt oder irritiert? Und inwiefern erweisen sich für die jeweilige Rezeption die kulturellen Voraussetzungen verantwortlich? Ist es tatsächlich »nur« die morbide Wirkung, die fasziniert und für das Erschrecken ver-

²⁰ Bazon Brock: *Deutschlands Geisteshelden – Den Teufel mit dem Beelzebübchen austreiben – Systemverordnung als Therapie*, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, 7.9.1997 – 11.1.1998, Berlin, Martin Gropius Bau (47. Berliner Festwochen), 364–370. Vertiefend vgl. ergänzend ders. in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können*, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1880*, Katalog Zürich, Düsseldorf, Wien 1983, 22–39 und zusammenfassend auf der Internetseite der Universität Wuppertal: <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Schriften/AGEU/Besetzung.html>, 1996, 1–10.

²¹ Vgl. Huftalen: *The beauty of self* [Anm. 6], 66–78, 77. Huftalen ergänzt: »I am sure one can lose themselves in the rural lands of Germany, but it is Kiefer we need to elevate us to this position, to question the reality or history and its relation to the present he is trying to acquire. This is worked through what has become the beautiful [...]«.

²² Dies.: *Lost in Translation – Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. by Barbie Zelizer, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2001, 74–88, 85.

antwortlich ist, wie es Schütz und zuvor bereits Brock herausstellten? Die nachfolgende Betrachtung eines Werkes nennt Gründe, die bislang unbeachtet waren. Damit knüpft diese Arbeit an das Ende einer spezifisch deutschen Diskussion an, an deren Anfang Äußerungen wie »das Raunen wird erlebbar« und die Einschätzung, Kiefers Arbeiten seien »verdächtig« oder gar »faschistisch« stehen.²³ Diese Kritik hielt sich nach den Forschungsergebnissen Cordula Meiers so lange, bis »[...] seine [Kiefers, M.S.] Reise in die deutsche Vergangenheit sich als Beginn einer viel weiter führenden Geschichts- und Zeichenarchäologie erwies, [...]«. Diese begann, wie Meier deutlich macht, ab 1984 durch die weiterführende Auseinandersetzung des Künstlers mit römischen und ägyptischen Legenden, der Kabbala, der Alchemie und der Kernspaltung.²⁴

Danach setzte in der deutschen Forschung ein Bemühen ein, über die Analyse der Materialien und Inhalte deren Bedeutung aufzuschließen. Welche Assoziationen lösen diese aus? In welchem Kontext sind diese zu sehen? In welchen geschichtlichen, historischen Bezug sind sie einzuordnen? Und schließlich: inwiefern erwiesen sich diese Bedeutungen für den Betrachter heute als folgenreich? So weist bereits Meier darauf hin, daß den Arbeiten Anselm Kiefers eine »Palimpseststruktur« zugrunde liege. Demnach bilden das Material, die Schrift und die Motive Schichten, die eine ständige »Überschreibbarkeit« garantieren. Diese Arbeitsweise ermögliche, Zeit und Raum zu visualisieren. Das Verfahren werde hierin selbst Teil der Sinnkonstitution, so Meier. Es diene dazu, »Verschüttetes lesbar zu machen«. Derart gelänge es Kiefer, dem »Verlust der geschichtlichen Wahrheit entgegen zu wirken«²⁵: »Unter allen Schichten des Unbewußten und Materiellen (eines universellen Palimpsestes also) versucht Kiefer etwas freizulegen, freizuarbeiten, das verschüttet, aber immer anwesend ist. Dieses Etwas ist jener allumfassende (einst göttliche) Sinn, den Mythen, Geschichten und Kunstwerke seit Jahrhunderten zu treffen suchen.« Innerhalb der »Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst«, die Cornelia Gockel untersucht, kommen im Werk Anselm Kiefers insbesondere die bildnerischen Motive zum Tragen. Demnach seien es die Rückenfiguren, Ackerfurchen und die lang gezogenen Linien, die dem Betrachter eine unmittelbare Teilhabe am Bild ermöglichen, so daß Sinn erschlossen werden könne. Derart werde das Bild zu einer

²³ Vgl. dazu die Forschungsberichte von Schütz: *Geschichte als Material* (Anm. 1), 60-81, und von Meier: *Anselm Kiefer* (Anm. 3), 15-20. Daß diese Kritik dennoch vereinzelt in der Forschung aufkommt, zeigt der Beitrag von Stefan Germer, der 1994 mit Bezug auf Kiefer von einer »Fetischisierung der Vergangenheit« spricht, die, so Germer, nicht zu einer Klärung, sondern zu einer Zementierung der Verhältnisse beitrage. Ders., in: *Die Wiederkehr des Verdrängten – Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Gerhard Richter* (1994 frz.), in: *Germeriana* [Anm. 7], 40-55, 47-49 u. 52-55.

²⁴ Meier: *Anselm Kiefer* [Anm. 3], 20.

²⁵ Ebd., 23 und 221 ff. Vgl. ferner die Ausführungen der Autorin zur Idee der »Arbeit am Mythos«, die diese im Anschluß an Hans Blumenbergs gleichnamigen Beitrag von 1979 entwickelt, ebd., 47ff.

Projektionsfläche, eine Art Spiegel, in dem sich der Betrachter selbst wahrnehmen könne²⁶: »Er [Kiefer, M.S.] begreift Geschichte nicht als ein Stück Vergangenheit, sondern als im Unterbewußtsein des Menschen verankertes Wissen, in das eigene Erlebnisse und Erfahrungen einfließen. Er geht von kollektiven Erinnerungsbildern aus, die in der Kulturgeschichte mitgetragen werden. Vergangenheit, auch die jüngste deutsche, kann somit nicht bewältigt werden, sondern bleibt immer ein Teil der Gegenwart.« Das Verfahren, dessen sich Kiefer bediene, ist nach Christina Fenne, wie sie 1999 in ihrer Doktorarbeit zur Frage der Historizität der Werke Kiefer herausstellte, dasjenige eines Verweisens. Demnach verweisen die Materialien und Motive, aber auch die Bildstruktur auf einen Sinn, der sich, so Fenne, als ambivalent, mehrdeutig und paradox ausweise.²⁷ Über den Widersinn erschließe sich demnach Sinn.²⁸ Hierin äußere sich nach Fenne, wie es auch Gockel ausdrückte, die Absicht, Vergangenheit zu vergegenwärtigen.²⁹ Für Monika Wagner erweist sich, wie sie in mehreren Aufsätzen herausarbeitet und zuletzt in ihrem grundlegenden Werk 2001 zum Thema *Das Material der Kunst* herausstellt, insbesondere das Material, mit dem Kiefer arbeite, als wesentlich. Von diesem ginge durch die unmittelbare Suggestionskraft ein »Pathos des Authentischen« aus. Über sein Erinnerungsvermögen und mit Hilfe von Assoziationsketten könne der Betrachter am »kollektiven Gedächtnis« teilhaben. Derart gelänge es Kiefer, die Unabgeschlossenheit der Geschichte aufzuzeigen.³⁰ Diesem Urteil schließt sich indirekt Hans Dickel 2003 an, wenn er davon ausgeht, daß es Kiefer darum ginge, daß »Geschichte und Gegenwart in ihrer Werterelation zueinander geprüft werden«.³¹

In den hier vorgestellten Untersuchungen wird erkennbar, daß diese sich vor allem auf einen deutschen Betrachter beziehen. Grundlage dieser Analysen bildet entsprechend ein erinnernder und zugleich wissender, nach tieferer Bedeutung suchender Betrachter.³² Der Anteil des Betrachters, der unmittelbar auf die Bildstruktur

²⁶ Gockel: *Zeige deine Wunde* [Anm. 3], 112.

²⁷ Fenne: *Anselm Kiefer* [Anm. 3], 78-113.

²⁸ Damit schließt die Autorin unmittelbar an den Historiker Jörn Rüsen an. Vgl. hierzu, ders.: *Was heißt: Sinn der Geschichte? (Mit einem Ausblick auf Vernunft und Widersinn)*, in: *Historische Sinnbildung – Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, hg. von Klaus E. Müller und Jörn Rüsen, Hamburg 1997, 17-47

²⁹ Ebd., 49 und weiterführend 195.

³⁰ Monika Wagner: *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 118-127. Vgl. ergänzend hierzu dies., in: *Sigríd Sigurdsson und Anselm Kiefer – Das Gedächtnis als Material*, in: *Kunstforum International*, 127 (1994), 151-153, und in: *Bild, Schrift, Material – Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer*, in: *Birgit Erdle und Sigríd Weigel – Mimesis – Bild und Schrift*, Köln 1996, 23-39.

³¹ Hans Dickel: *Anselm Kiefers »Märkischer Sand« (1982) – Landschaft als dunkles Erinnerungsfeld*, in: *Preußen – Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*, Berlin 2003, 365-372, 195.

³² Bestätigt wird dies ausdrücklich von Dieter Honisch in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung: *Anselm Kiefer – Nationalgalerie Berlin*, 10.3.-20.5.1991, 9-14, Berlin 1991, 9. Demnach

reagiert und deren Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt als charakteristischen, sinnbildenden Vorgang erfahren kann, spielt in der Forschung dagegen bisher keine Rolle. Selbst Schütz und Brock, wie oben zitiert, verweisen zwar auf die unmittelbare Betroffenheit des Betrachters, ihre Analysen bauen jedoch klassisch auf der Deutung und Auswertung der Materialien und Motive in begrifflich bedeutsamer Hinsicht auf.

II. Faszination und Schrecken

Konzentrierte sich die deutsche Forschung zu Anselm Kiefer vorwiegend auf die Auslegung der bildnerischen Mittel in materieller und motivischer Hinsicht, soll in der nun folgenden Betrachtung eines Werks von Anselm Kiefer, aus den Jahren 1982–83, entsprechend dem einleitend vorgestellten Ansatz vom Bild als einem energetischen System, die Auswertung des formal-farbigen Zusammenhangs der bildnerischen Mittel im Vordergrund stehen. Inwiefern läßt sich über sie ein Wirkungszusammenhang wahrnehmen? Wie ist daran der Betrachter beteiligt? Welchen von der Forschung noch nicht aufgezeigten Sinn kann dieser vermitteln? Und inwiefern kann dieser Ansatz etwas zur Beantwortung der Frage nach den eher heftigen Reaktionen auf das Werk Anselm Kiefers in Deutschland und den eher entspannten und zusprechenden im Ausland beitragen? Als Schlüssel für die weitere Untersuchung erweist sich dabei, daß der Anteil des Betrachters im Gegensatz zur bisherigen Forschung nicht allein darin gesehen wird, das im Mythos Verschüttete aufzudecken bzw. das im kollektiven Bewußtsein Verdrängte aufzuzeigen oder dasjenige, was in der Erinnerung »gelebt« wird und/oder im Bewußtsein verdrängt wurde, offen zu legen. Diese Auslegungen erweisen sich vor allem für einen deutschen Betrachter als bedeutsam. Hier geht es hingegen vor allem darum, (zunächst) grundlegend unabhängig vom kulturellen Hintergrund des Betrachters herauszuarbeiten, daß der Anteil des Betrachters in der Wahrnehmung des Wirkungszusammenhangs des Bildes als sinnbildender Prozeß gesehen werden kann.

könne der Betrachter im Sinne Humes über die Wahrnehmung und mit Hilfe von Assoziationen zu eigenen Erfahrungen kommen. Voraussetzung dafür sei ein »bürgerlicher« Betrachter, der über einen Bildungshorizont verfüge, der Wissen oder Erinnerung voraussetze.



Anselm Kiefer: *Die Treppe*, 1982-83, Stroh, Emulsion, Schellack, Brandspuren auf Fotografie, auf Leinwand aufgezogen, 330 x 185 cm, Kunstmuseum Bonn – Dauerleihgabe Grothe.

A. Wahrnehmen des Wirkungszusammenhangs des Bildes als sinnbildenden Prozeß

Mit 3,30 Meter Höhe und 1,85 Meter Breite nimmt *Die Treppe* im Kunstmuseum Bonn eine eigene Wand ein. Schrundig, dick, mit Emulsionen und Lack verkleistert und von Stroh durchfasert wirkt die Arbeit von Nahem. Stumpfe, von Rauch und Asche geschwärzte Stellen und ölig glänzende Stellen treffen unmittelbar aufeinander. Schimmel scheint hier und da von der Arbeit Besitz ergriffen zu haben. Zum Teil dick aufgetragene, matte, schwarze, weiße, braune, ockerfarbene und gelbe Farbtöne dominieren. Wenige rote Spuren kommen hinzu. Erst aus zirka vier Meter Entfernung tritt neben die stark materielle Wirkung gleichrangig die motivische. Und erst in einem Abstand von zirka 10 Metern dominiert die motivische über die materielle: Eine riesige, scheinbar aus grauer Vorzeit stammende Pfeilerreihe einer Kolonnade wird erkennbar. Neben dem Motiv gewinnen nun auch die farbigen und formalen Qualitäten der bildnerischen Mittel an Bedeutung. Diesem dreifachen Zusammenhang der bildnerischen Mittel als Material, Motiv und als Wirkungszusammenhang von Farbe und Form gilt die folgende Untersuchung. Sie soll dazu dienen, in Abgrenzung zur rein materiellen und motivischen Auslegung der bildnerischen Mittel über das Wahrnehmen des Wirkungszusammenhangs der formalen und farbigen Bildanlage den eingangs behaupteten Anteil des Betrachters am Bildsinn herauszuarbeiten.

Als bemerkenswert erweist sich bereits bei diesen ersten Beobachtungen, daß sich das Werk sehr real, erst durch das Abschreiten im Raum, in einem konkreten Nacheinander erschließt. Das Auseinanderfallen der formalen, farbigen beziehungsweise der materiellen Ebene und der motivischen, das heißt der Gegensatz von Farbe/Form, Material und Inhalt wird bereits in diesen ersten Momenten der Wahrnehmung deutlich.

Wie bereits oben beschrieben, springt im Nahbereich der Blick unruhig von einem Material zum anderen. Weniger der formal-farbige als der materiell-bedeutende Wert steht dabei im Vordergrund. Unverständlich streift der Blick hier zwischen Strohspitzen, schwarz glänzenden Lacken, stumpfen Emulsionen und schrundigen, dickklumpigen, schwarzen, weißen und ockergelben öligen Farbpartikeln hin und her. Nicht nur das wiedererkennbare Material, sondern auch dessen Eigenschaften treten dabei in den Vordergrund. Sprunghaft wechselt der Blick von dem einen zum anderen Farbwert, von hell nach dunkel, von stumpf zu glänzend, von rau zu teigig, von spitz zu glatt.

Erst in dem beschriebenen mittleren Abstand von zirka vier Metern tritt für den Betrachter neben die stark materielle, den Eigenwert betonende Wirkung die motivische. Erneut kann der Betrachter hier auf sein eigenes Wahrnehmungsverhalten aufmerksam werden. Ebenso unruhig wie auf der ersten Betrachtungsdistanz springt hier der Blick von der materiellen Erscheinungsweise der Bildmittel zu deren auslegbaren motivischen Werten: Strohspitzen werden zu Lichtfunken, rußige

Flächen lassen sich als mattschwarzer, stumpfer Himmel oder als von Feuer geschwärzte Stellen auf den Pfeilern und dem Architrav auslegen. Vergleichbar ambivalent werden auch die blauweißen, schmierigen Flecken der Emulsionen im Himmel wahrgenommen, die als ungewöhnliche nächtliche Erscheinungen in dem nachtschwarzen Himmel gedeutet werden können. Und ebenso gegensätzlich erscheinen auch die gelb-braunen öligen Flecken, die je nach Auftragsstelle und -weise und je nach Farbton als Mauerwerk der Pfeiler oder des Architravs auslegbar sind.

In einem Abstand von 10 Metern, wenn das Motiv über die materielle Erscheinungsweise der bildnerischen Mittel dominiert und sich die monumentale Kolonnadenarchitektur vor dem Betrachter aufbaut, kommt eine dritte Deutungsmöglichkeit der bildnerischen Mittel hinzu. Hier gewinnt deren formal-farbige Erscheinungsweise an Bedeutung. Das aus dieser Entfernung erkennbare Liniennetz, die Hell-Dunkel- und die wenigen farbigen Kontraste, sowie die unterschiedlichen Fleckstrukturen erweisen sich dafür als entscheidend. Im Gegensatz zur materiellen oder motivisch orientierten Deutungsweise regen sie den Betrachter an, ganz von dieser zunächst an gegenständlicher Wiedererkennung geprägten Sichtweise abzusehen und statt dessen auf das Wechselspiel ihrer formal-farbigen Eigenschaften zu achten. Sie ermöglichen es ihm, in einen nur ›sehend‹ nachvollziehbaren Wahrnehmungsprozeß einzusteigen. Auf dieser Ebene eröffnet sich dem Betrachter der Wirkungszusammenhang des Bildes.

Für diesen Wirkungszusammenhang bzw. für das Offenlegen des Bildes als eines ›energetischen Systems‹ erweist sich, wie eingangs durch den Verweis auf Jantzen und Kandinsky angedeutet, die Art und Weise, wie die Farben und Formen gegeben sind, als wesentlich.³³ So erscheinen größere Fleckformen tendenziell näher als kleinere. Dieser Eindruck kann durch die Wahl eines intensiven und zugleich deckenden Farbtons oder eines Materials mit entsprechender Erscheinungsweise, wie etwa von Stroh als intensivem Gelbton, unterstützt werden. So erscheinen diejenigen Farbflecken, die relativ zu anderen größer, materiell gesättigter, vom Farbwert intensiver und für den Blick undurchdringlicher wirken, näher. Transparent aufgetragene und helle Farbflecken erscheinen dagegen tendenziell weiter entfernt, da sie für den Blick durchlässig scheinen. Hier eröffnet sich dem Betrachter ein neuartiges Ordnungsgefüge, das sich bei näherem Hinsehen als ein dynamisches erweist.

Am Beispiel von Kiefer zeigt sich dieser sowohl von den Fleckformen und deren unterschiedlichen Materialität eröffnete Wirkungszusammenhang besonders eindringlich in der Himmelszone, wo große graue, teilweise transparente Flächen 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 kon-

³³ Vgl. hierzu vertiefend Sauer: *Cézanne, van Gogh, Monet* [Anm. 8], 132 ff.

kurrierend vermitteln sie den Eindruck, daß die ganze Himmelszone dem Betrachter entgegenzukommen scheint. Die überall verteilten, als kleinere Flecken oder Striche, zum Teil konkret als Stroh hervorstechenden hellen gelben, weiß-blauen und roten Töne verstärken diesen Eindruck noch.

Das spezifische lineare Gerüst vermag den Bildeindruck in besonderer Weise zu steigern. Von links unten nach rechts oben und nach rechts unten fächern sich, annähernd durchgehend, jeweils ein Bündel von Linien auf. Der Blick des Betrachters wird hier von einer engeren Zone links in eine nach rechts hin offene und derart als näher erfahrbare Zone geführt. Dazwischen reihen sich zahlreiche senkrechte, 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 Senkrechten. 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. 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 Tönen im Himmel und der Kontrast zwischen den hellen, satt aufgetragenen gelb-weißen und schwarzen Stellen der Architektur dazu bei, die vorderste Bildebene in flackernder Lebendigkeit zu erfahren.

Daß die Erfahrung dieses ›Wirkungszusammenhangs‹ des Bildes nicht allein davon abhängt, daß der Blick zwischen den unterschiedlich gegebenen Farbformen und Linien hin- und herspringt, sondern sehr konkret von der Form, Größe/Länge, farbigen Sättigung und Materialität der bildnerischen Mitteln selbst bestimmt wird, zeigt sich hier sehr deutlich. Demnach ist es nicht nur das Sehverhalten des Betrachters, das das Bild dynamisch erscheinen läßt; vielmehr tragen dazu insbesondere die bildnerischen Mittel bei, denen eine von ihrer jeweiligen Erscheinungsweise und Ordnung abhängige, für den Betrachter erfahrbare, jeweils sehr spezifische *Wirkungskraft/Impulskraft* bzw. *energetisches Potential* anhaftet.

Zusammenfassend betrachtet mündet hier die Erfahrung mit dem Bild als einem Wirkungszusammenhang in einen spezifischen Anschauungsprozeß. Dieser läßt sich als eine charakteristische, nur in der Wahrnehmung erfahrbare *Ausdrucksbewegung* beschreiben, die hier aus der Tiefe des Raumes in schneller rhythmischer Folge zu einem weiten, offenen, übergroßen, unruhig flackernden Bildraum im Bildvordergrund führt und in einem Zug wieder in diesen zurückströmt. In besonderer Weise charakterisiert dieser über die spezifische Erscheinungsweise der bildnerischen Mittel vermittelte Wahrnehmungsprozeß zugleich den Bildeindruck als ganzen. Er verleiht diesem eine ebenso spezifische *Ausdrucksgestalt* in der Weise, daß hier ein ge-

richteter, in der Tiefe eher geschlossener und nach vorne hin offener und sich weitender Bildraum entsteht.³⁴

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 erscheint brüchig und porös, während die Architektur als Ganze in der Bilderfahrung durch die von den in die Tiefe weisenden bzw. steil aufsteigenden Linienzügen und dem sich nach vorne öffnenden Ereignisraum ins Monumentale gesteigert wirkt. Im Zusammenspiel mit der an der Antike angelehnten Architekturform 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 archaisches Natur- bzw. Kulturmaterial, das unabhängig vom Motiv, der Architektur, hier erkennbar wird, erweist sich dafür als verantwortlich. Die leichte Entzündbarkeit des Strohs, der Niederschlag verbrannten Materials als Ruß, die zu Emulsionen und Lacken zusammengeschmolzenen ehemals festen Wachse und Harze unterstreichen die Brüchigkeit und 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 betroffen erfahren kann, scheint offensichtlich. Als ein Teilnehmer (im Wahrnehmungsprozeß) oder Beobachter (angesichts der aus diesem Prozeß hervorgegangenen Ausdrucksgestalt) dieses Ereignisses vermag die derart aufgeladene und zugleich unbestimmbare Monumentalarchitektur (als erfahrbarer Ausdruckswert) mit Bezug zum eigenen Körper, der davor klein erscheint, als bedrohlich erfahren werden (Stimmungswert).

³⁴ Hier eröffnen sich Fragen, die grundlegend die Erfahrungsform von zeitlich-räumlicher Wahrnehmung von Bildstrukturen (Logik des Bildes) betreffen. Antworthorizonte eröffnen sich hier aus meiner Perspektive zunächst in der Auseinandersetzung mit Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*.

B. Ausstieg aus dem Bild: Faszination, Irritation und Ablehnung

Läßt sich der Betrachter auf den beschriebenen Wahrnehmungsprozeß ein, so ermöglicht dies, über die Auslegung der materiellen und motivischen Bedeutungsebenen hinaus, wie es die Forschung wegweisend aufzeigte, in neuer und anderer Weise eine Erklärung dafür zu geben, warum die Werke Kiefers faszinieren. Diese Faszination kann jedoch in einem nächsten Schritt, in dem der thematische Zusammenhang des Werks im Kontext der Werkgruppe *Steinerne Hallen* und des Nationalsozialismus erkennbar wird, abrupt gestört und unterbrochen werden. Verantwortlich dafür erweist sich das Wissen und damit das Einordnen der zunächst als unbestimmt und geheimnisvoll bewerteten Architektur in den heroischen Kanon nationalsozialistischer Herrschaftsarchitektur. Dieses Wissen, welches sich auch über die Kenntnis der Themenstellungen Anselm Kiefers in anderen Werkgruppen dieser Zeit vermitteln kann, ermöglicht, die Bilderfahrung aus ihrer Ort- und Zeitlosigkeit herauszuheben und sie an eine bestimmte, spezifisch deutsche, historische Epoche anzuknüpfen. Nachhaltig bestätigt wird dies zudem durch die Ergebnisse von Sabine Schütz, die nachweist, daß dieses Werk konkret auf einer Fotovorlage Walter Heges aus dem Jahr 1935, welche die Haupttribüne auf dem Zeppelinfeld in Nürnberg zeigt, auf dem die alljährlichen Massenkundgebungen Adolf Hitlers stattfanden.³⁵ Die ursprünglich erfahrbare Faszination kann nun gerade für einen deutschen Betrachter in Irritation und schließlich in Ablehnung umschlagen. Ursprung dafür ist, daß die Bildanlage dem Betrachter eine spezifische Bilderfahrung vermitteln kann. Läßt sich der Betrachter auf diesen durch das Bild ermöglichten Erfahrungsprozeß ein, und läßt er sich von der durch ihn vermittelten Ausdrucksbewegung in unbekannte, neue Regionen führen, so vermag er auf diesem Weg ebenso unbekannte, ins Monumentale gesteigerte, fast bedrohlich überwältigende Bilderfahrungen zu machen. Ein Blick hinaus genügt. Es handelt sich schließlich »nur« um die Erfahrung mit einem Bild an der Wand. Dennoch kann gerade jetzt insbesondere den deutschen Betrachter dieses scheinbar harmlose und zunächst faszinierende Spiel der nun bekannte, thematische, historische Zusammenhang stören und im Gegenteil ein Umschlagen in Erschrecken und schließlich in Ablehnung auslösen, die sich auch auf den Maler als Urheber des Bildes übertragen können.

³⁵ Schütz: *Anselm Kiefer* [Anm. 1], 327-329. 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. Während der alljährlichen Parteitage fanden hier die Massenveranstaltungen statt. Das Zeppelinfeld zählt zu den Architekturrelikten 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, so Schütz, zeigt einen Teil dieser aus Pfeilern bestehenden Doppelkolonnaden, sowie zwei der insgesamt acht der beidseitig ansteigenden Treppen.

Das stimmt nachdenklich. War es nicht der Betrachter, der eben noch absichtslos, vermittelt von der Bildstruktur, sich in der Bilderfahrung verlieren und derart schließlich klein und untergeordnet vor der Architekturkolonnade – also vor dem Monument nationalsozialistischer Machtansprüche – wiederfinden kann? Das Bild übernahm die Führung, und der Betrachter ordnete sich dieser unter. Ein deutscher Betrachter kann daraus schließen, daß er sich in diesem Moment der nationalsozialistischen Weltanschauung unterordnete! Eine ablehnende Reaktion darauf scheint gerade von einem solchen Betrachter, der ein kritisches Verhältnis zu der von der deutschen Schuldfrage belasteten, nationalsozialistischen Vergangenheit hat, herausgefordert. Sich als Nazi (!?) wiederzufinden, muß dann den Betrachter erschrecken, verschrecken. Eine Fülle von Fragen stellen sich angesichts dieser Bilderfahrung ein. Was ist hier passiert? Hatte es Anselm Kiefer darauf angelegt? Lassen sich daraus Konsequenzen und Schlußfolgerungen in Hinsicht auf die Macht von Bildern ziehen? Und muß die Reaktion auf das Bild so erfolgen? Würde auch ein Betrachter aus einem anderen kulturellen Umfeld und anderen historischen Voraussetzungen, etwa ein Amerikaner oder Jude, so reagieren?

III. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers

Für die zuvor durchgeführte Analyse des Bildes *Die Treppe* erwies sich weniger die Auswertung der Bedeutung der Materialien und der Motive als die des Bildwahrnehmungsvorganges als wesentlich. Der Nachvollzug dieses Prozesses eröffnete die grundlegende Erfahrung mit dem Bild, in der sich insbesondere ein deutscher Betrachter als ›Nazi‹ wiederfinden kann. Auch in der bisherigen deutschen Forschung, deren Auswertung hier im Mittelpunkt steht, wurde und wird die Betroffenheit des Betrachters am Bild als wesentlich angesehen. Deren Analysen konzentrieren sich jedoch vornehmlich, wie sich zeigte, darauf aufzuzeigen, was durch die Materialien und Motive angesprochen wird: etwas Verschüttetes, im kollektiven Bewußtsein Gegenwärtiges und vom Betrachter Verdrängtes. Dasjenige, *was* erfahren wird, steht im Vordergrund, die Frage, *wie* wird weitgehend mit dem Verweis auf das Deuten und Auslegen der Materialien und Motive beantwortet. Zum Thema wird die Erfahrung von Faszination und Schrecken insbesondere bei Bazon Brock und nachfolgend Sabine Schütz. Sie verweisen bei dieser Frage auf die morbide Struktur der Werke.

So ist es weitgehend das Erkennen und schließlich das Aufdecken der hinter dem Werk vermuteten verborgenen Bedeutungsschichten, die das bisherige Forschungsinteresse charakterisieren. Der Lösungsweg, der sich durch dieses Interesse auftut, gleicht dem einer Entdeckungsreise in Mythologie und Geschichte und ins eigene (deutsche) Ich, durch das Erkennen des bestehenden Bandes zu beiden bis heute. Das Verarbeiten der Motive im Nationalsozialismus ist dabei eine Station, Anselm

Kiefers Bearbeitung derselben eine weitere. Dieser Weg setzt entsprechend einen wissenden Betrachter voraus.

Doch ist die Qualität der Arbeiten Anselm Kiefers allein in diesem auf Wissen basierenden Ansatz zu suchen? Die Antwort auf diese Frage liegt m.E. nicht allein in der vielfach belasteten thematischen Auseinandersetzung mit der deutschen Mythologie und Geschichte und dem Anteil jedes Einzelnen daran, sie liegt vielmehr, so die These, in der anschaulich wirksamen, erfahrbaren *Macht* der Bilder Anselm Kiefers. Die Antwort hängt demnach eng mit dem zusammen, was die Faszination einerseits und den Schrecken andererseits gerade eines deutschen Betrachters angesichts der Werke ausmachen kann und ist, entgegen der bisherigen Forschung, darin zu suchen, daß für die Erfahrung der Faszination und später des Schreckens zunächst gerade nicht ein *wissender*, sondern ein *sehender* Betrachter Voraussetzung ist. Die Bildanalyse zeigte dies auf. Entsprechend dieser Analyse sind es die formalen und farbigen Qualitäten der bildnerischen Mittel, die sich dafür als entscheidend erweisen. Ihr Wirkungsspektrum hängt, wie sich zeigte, im Wesentlichen von ihrem durch die Wahl, den Auftrag und die Ordnung näher differenzierbaren energetischen Potential ab. Läßt sich der Betrachter auf deren im Zusammenspiel als wirksam erfahrbare rhythmische, Raum, Körper und Richtung gebende Kraft (Impulskraft) ein, kann dieses Zusammenspiel ihm, wie beschrieben, eine bestimmte Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt vermitteln, die im Zusammenhang mit den motivischen Hinweisen dem Bild einen bestimmten Charakter verleihen und zugleich als Stimmungswerte auf den Betrachter selbst einwirken können. Das Moment, in dem sich der Betrachter klein und untergeordnet vor der scheinbar von einem unbestimmten Ereignis geprägten Monumentalarchitektur wiederfindet, charakterisiert diesen erfahrbaren Stimmungswert.³⁶

Bedeutsam, so scheint es, wird diese Erfahrung erst, wenn angesichts des Wissens um die deutsche Geschichte und des eigenen kulturellen Hintergrunds sich gerade dem deutschen Betrachter, die irritierende Frage stellen kann: Bin ich ein Nazi? Die als Zurückweisung zu wertende Auslegung von Kiefers Arbeiten, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, als ›lachhaft-kitschig‹ oder ›Polit-Kitsch‹ kann sich aus dieser Anschauungserfahrung heraus erklären. Doch für einen Betrachter mit einem anderen kulturellen Hintergrund, wie etwa einem amerikanischen oder jüdischen, kann die Reaktion ganz anders aussehen, wie deren positives Echo zeigt.

Für diesen Fragezusammenhang gilt es festzuhalten, daß sich das Bild hier zunächst nicht als ein zu erkennendes, sondern als ein zu sehendes erweist. Als ein

³⁶ Daß Stimmungen, wie hier Bedrohung, einen ontologischen, einen das Dasein überhaupt betreffenden Status haben und nicht kulturell beeinflusst sind, darauf verweisen bereits die Analysen von Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁵1984. Zu den Möglichkeiten des Sich-Befindens, zu denen u.a. die »Furchtsamkeit« gehört, hält Heidegger fest: »Diese »Furchtsamkeit« darf nicht im ontischen Sinne einer faktischen, »vereinzelt« Veranlagung verstanden werden, sondern als existentielle Möglichkeit der wesenhaften Befindlichkeit des Daseins überhaupt, die freilich nicht die einzige ist.« (142). Ich danke Josef Früchtel für diesen Hinweis.

Wirkungszusammenhang, der sich für den Sinn des Bildes und den jeweiligen Betrachter als entscheidend herausstellen kann. So kann, mit Blick auf einen solchen Betrachter die Bilderfahrung einen Zusammenhang eröffnen, in dem Faszination/Macht und Schrecken/Wissen unmittelbar aufeinandertreffen. Auf sehr eigentümliche, genaugenommen extreme Weise wird gerade dadurch etwas Wesentliches angesprochen, auf etwas Grundlegendes verwiesen, das das Phänomen Bild betrifft. Dieses erweist sich gemäß der hier durchgeführten Analyse als wirksam und mächtig. Und erst die Distanz zu der ersten, unmittelbaren Erfahrung, in der das Wissen um die Inhalte aus der eigenen kulturellen Perspektive hineinspielte, veranlaßte dazu, die ursprüngliche Erfahrung zu werten. Dabei zeigt sich, daß gerade die extreme Reaktion, zu der die von der Schuldfrage geprägte kritische Haltung zum Nationalsozialismus den deutschen Betrachter provozieren kann, in besonderer Weise auf den ursprünglichen Bilderfahrungsprozeß selbst aufmerksam machen kann. Indem sie diesen Betrachter zu der Frage veranlassen kann, wie es überhaupt möglich war, daß er trotz seiner kritischen Einstellung zum Thema angesichts des Werks zu dem Punkt kommen konnte, sich selbst als untergebenen Nachfolger nationalsozialistischer Weltanschauung zu erfahren.

Die Betrachtung und Auswertung der Bilderfahrung legte offen, daß dafür der erfahrbare Wirkungszusammenhang des Bildes die Grundlage darstellt. Derart ist es die *Bildanlage*, welche den Betrachter zu dieser Bilderfahrung hinführen kann. Die Macht des Bildes liegt demnach darin, daß sie durch ihre im Bild angelegte Führungskraft den Betrachter binden kann. Doch zu und für was kann sie den Betrachter einnehmen? Die Erfahrung zeigte, daß das Bild den Betrachter nur bis zu einem gewissen Punkt führt. Es sind schließlich die eigenen kulturellen Voraussetzungen, die zu einer bestimmten Wertung des Erfahrenen veranlassen. Als inneres Schreckbild kann hier für den mit der Schuldfrage befangenen deutschen Betrachter erneut das Erfahrungsmoment ›Ich als Nazi‹ hervortreten. Für einen Betrachter mit einem anderen kulturellen Hintergrund kann dies entsprechend anders sein.

So erlaubt es gerade die extreme Erfahrung mit dem Bild, wie sie hier der Bilderfahrungsprozeß offen legen kann, die außerordentliche Wirkmacht des Bildes in seiner Bindungs- und damit Führungskraft auszumachen. Diese Einsicht erhellt zugleich, daß, wenn die Wirkmacht dieses Bildes anerkannt wird, diese Bindungs- und damit Führungskraft nicht nur diesem, sondern allen Bildern eigen sein müßte.³⁷ Im Anschluß an Foucault und Lacan sowie an feministische Theoretikerinnen und die Rezeptionsästhetik zweifelte bereits Stefan Germer an der Unschuld des Blickes. Demnach sei, »Wahrnehmung [...] nichts, was einfach gegeben ist, sondern vielmehr etwas, das durch diskursive Praktiken und Körperpolitik zuge-

³⁷ Vgl. hierzu die entsprechenden Analysen zu Cézanne, van Gogh und Monet und der daraus gezogenen These vom ›Bild als einem energetischen System‹, in: Sauer: *Cézanne, van Gogh, Monet* [Anm. 8].

richtet wird«, so Germer.³⁸ Die hier vorgelegte Analyse bestätigt, daß mit den für den Betrachter erfahrbaren Impulskräften bzw. mit dem energetischen Potential der bildnerischen Mittel ein gezieltes Arbeiten zur Realisierung einer bestimmten Aufgabenstellung, eines konkreten Ziels und/oder für bestimmte Zwecke möglich sein kann. Berücksichtigt werden müßte dabei der jeweilige kulturelle Kontext des Betrachters. Daraus läßt sich schließen, daß, wenn – ausgehend von der vermittelnden, Impuls gebenden Kraft der bildnerischen Mitteln – das Bild diese Macht hat und entsprechend dem jeweiligen kulturellen Kontext wirkt, diese auch mißbraucht und daher auch gefährlich sein kann. Die Bildproduktion im Nationalsozialismus kann dafür ein Beispiel sein. Nur ein bewußter Umgang mit dem Bild, so läßt sich schließen, in dem, wie hier aufgezeigt, ein Wissen um seine Macht und seinen Nutzwert und von den jeweiligen Inhalten sowie von der eigenen kulturell geprägten Perspektive hineinspielt, könnte diese Wirkkraft zwar nicht aussetzen, aber zumindest bändigen. Ein Bewußtsein davon könnte es ermöglichen, die nötige Distanz zu schaffen.

A. »Verfall der Aura«

Dieser Bilderfahrungsprozeß, zu dem Anselm Kiefer mit seinem Werk veranlassen kann, eröffnet über den Schrecken, wie ihn gerade ein deutscher Betrachter haben kann, eine Distanz zur ursprünglichen Bilderfahrung, die einem Bruch gleichkommt. Denn gerade dieser Schrecken kann den Betrachter dazu veranlassen, sich vehement von der ursprünglichen, für scheinbar nationalsozialistische Ziele einnehmenden Bilderfahrung zu distanzieren. Zugleich kann diese Distanz und das bewußte Hinblicken auf den Bilderfahrungsprozeß es dem Betrachter ermöglichen, auf das Wirkungspotential des Bildes als solches aufmerksam zu werden. Seine Funktionsweise und seine Bindungs- und Führungskraft können sich ihm derart offen zeigen.

Um die Valenz des Bildes, die hier infrage steht, zu greifen, gilt es daher näher hinzublicken und die Qualitäten und Unterschiede dieser ersten, scheinbar für das Begreifen noch nicht zugänglichen Erfahrung von der zweiten, in die das Wissen hineinspielt, herauszuarbeiten. Wesentlich erweist sich für diese erste Erfahrungsebene mit dem Bild, daß in dieser eine unmittelbare Einheit des Betrachters mit dem Bild im Wahrnehmungsprozeß besteht. Daß diese Einheit bzw. der Verlust der Einheit, wozu hier die Bruchsituation gerade durch die Erfahrung des Schreckens veranlassen kann, in einem Zusammenhang gesehen werden kann mit dem, was

³⁸ Vgl. Stefan Germer: *Der blinde Fleck der Kunstgeschichte* (1996), in: *Germeriana* [Anm. 7], 194–207, 205.

Walter Benjamin als ›Aura‹ eines Werkes bzw. als ›Verfall der Aura‹ bezeichnete, soll die folgende Untersuchung zeigen.³⁹

Die ›Aura‹ des Kunstwerks, wie sie Benjamin definiert, hängt eng mit der Einzigartigkeit des Kunstwerks zusammen, die sich in seinem Kultwert offenbare. Deutlich werde dies, so Benjamin, dadurch, daß »die ältesten Kunstwerke [...], wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden (sind), zuerst eines magischen, dann eines religiösen«. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, das sich insbesondere in den Möglichkeiten der Fotografie und des Films äußere, emanzipiere sich das Kunstwerk erstmals »von seinem parasitären Dasein als Ritual.«⁴⁰ Möglich sei dies dadurch, daß das Kunstwerk als ein durch Ausstellungen, Fotografien und Film Reproduziertes nicht länger die Sammlung und Begutachtung durch Einzelne ermögliche, sondern sich in der Zerstreung der Massen verliere und dem allgemeinen Gutachten unterordne: »[...] an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums (tritt) ein unbewußt durchwirkter.«⁴¹ Damit habe sich die soziale Funktion des Kunstwerks grundlegend geändert. »An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf Politik.«⁴² Diese äußere sich, wie Benjamin abschließend aufzeigt, im Ziel des Faschismus, dem es gelungen sei, die Massen einem neuen Kult »im Kult eines Führers« und schließlich der »Apotheose des Krieges« unterzuordnen.⁴³

Doch wenn Benjamin von einer Fundierung des Kunstwerks auf die Politik statt aufs Ritual und entsprechend vom Verfall seiner ›Aura‹ und damit von seinem Kultwert spricht, wie läßt sich das mit der letzten Aussage vereinbaren, in der von einem »neuen Kult« faschistischer Prägung die Rede ist? Benjamin klärt diesen Zusammenhang auf, indem er darauf verweist, daß mit dem Aufkommen der Reproduktionstechniken sich der Teil des Kunstwerks verändert habe, der seine Rezeptionsweise betrifft, also das Verhältnis von Bild und Betrachter. Damit verändere sich auch sein Kultwert, der durch den Verlust seiner Originalität und den entsprechenden Wandel in der Wahrnehmung verloren gehe und durch eine neue, künstliche außerhalb des Kunstwerks ersetzt werde. Als ein Beispiel dient ihm dazu der Film, in dem der Filmstar mit dieser neuen künstlichen ›Aura‹ belegt wird⁴⁴: »Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der ›Aura‹ mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹ außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht.« Zu den neuen »Kultwerten«, die nicht im Kunstwerk, sondern außerhalb dessen liegen, gehören auch politische Zie-

³⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1977, 7-44.

⁴⁰ Ebd., 16

⁴¹ Ebd., 36.

⁴² Ebd., 18.

⁴³ Ebd., 42.

⁴⁴ Ebd., 28.

le. Hier geht Benjamin, wie er am Beispiel des Faschismus aufzeigt – der für diesen Untersuchungszusammenhang ebenfalls wesentlich ist –, von einer Instrumentalisierung der Kunstwerke zugunsten entsprechend von dieser Politik vertretenen neuen Kultwerten aus⁴⁵: »Der Vergewaltigung der Massen, die er [der Faschismus, M.S.] im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur [Film, Fotografie, M.S.], die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.« In diesem Zusammenhang bemerkenswert und für die weitere Auswertung wesentlich erweist sich der Zusatz Benjamins in einer Anmerkung, in der er darauf verweist, daß der Verlust des Kultwerts nicht nur in der Verlegung auf neue Ziele außerhalb des Kunstwerks, sondern auch mit der zunehmenden Säkularisierung der Kunst zusammenhänge, wodurch das »Substrat« [das Göttliche, M.S.] immer unbestimmter und vager werde. Diese Entwicklung veranlasse, so Benjamin, dazu, die Einmaligkeit des Kunstwerks schließlich im Authentischen statt im Kultischen zu sehen⁴⁶: »Immer mehr wird die Einmaligkeit der im Kultbilde waltenden Erscheinung von der empirischen Einmaligkeit des Bildners oder seiner bildenden Leistung in der Vorstellung des Aufnehmenden verdrängt [...] mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts.«

Angesichts des hier vorgestellten Werks Anselm Kiefers bekommen die Ausführungen von Walter Benjamin ein neues Gewicht, zugleich fordern sie jedoch zu einer Abgrenzung heraus. Im Gegensatz zu Benjamin, der von einem Verlust der Aura im Kunstwerk spricht, veranlaßt das hier vorgestellte Werk Anselm Kiefers *Die Treppe* dazu, davon auszugehen, daß das Bild nach wie vor seinen Kultwert bewahrt, dieser jedoch, parallel zu Benjamins Aussagen, im Anschluß an die Säkularisierung in neuen kultischen Werten zu suchen ist. Möglich wird dies, da der Künstler als »authentischer« Schöpfer der Werke diese neuen Werte mit seinem Werk vorzugeben vermag. Hierin liegt jedoch zugleich die Möglichkeit, über die Beeinflussung des Künstlers oder durch den Künstler selbst die »Kultwertfähigkeit« des Bildes etwa für faschistische Ziele zu instrumentalisieren. Voraussetzung dafür bildet, wie oben herausgearbeitet, der Bilderfahrungsprozeß, in dem die unmittelbare Einheit von Bild und Betrachter besteht. Eine Einheit, die jeweils neu über die Vermittlung der Impulskraft bzw. des energetischen Potentials der bildnerischen Mittel im Wahrnehmungsprozeß entstehen kann. Im Zusammenspiel mit einem Dritten, Inhaltlichen, ehemals Göttlichen und jetzt Architektonischen kann dieser charakteristische Bilderfahrungsprozeß einen neuen Sinnzusammenhang eröffnen. Hier zeigt sich: Nicht ursächlich im Inhaltlichen, sondern in der Möglichkeit, immer wieder neu in diesen sinnbildenden Wahrnehmungsprozeß einzusteigen und mit einem Inhaltlichen in Verbindung zu bringen, offenbart sich das Kultische bzw. Rituelle. Die Möglichkeit, ein Werk beliebig oft zu reproduzieren oder in Form eines Filmganzen zu zeigen, setzt diesen Bilderfahrungsprozeß nicht grundsätzlich außer

⁴⁵ Ebd., 42.

⁴⁶ Sauer: *Cézanne, Van Gogh und Monet* [Anm. 8], 17.

Kraft. Derart kann unter diesen hier aufgezeigten Rezeptionsbedingungen in Abgrenzung zu Benjamin auch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit weiterhin von einer Kultwertfähigkeit des Bildes ausgegangen werden, jedoch mit neuen Inhalten.

Daß diese Einheit und damit der Kultwertcharakter von Bildern nach wie vor besteht, kann sich gerade dann am besten zeigen, wenn sie, wie das Beispiel deutlich macht, auseinanderfällt. Hier kann dies dann geschehen, wenn sich über die Schreck-erfahrung insbesondere eines deutschen Betrachters eine Kluft zwischen dem Bild-erfahrungsprozeß und dem Inhalt auftut. Dieser Bruch der Einheit von Bild, Betrachter und einem Dritten, Inhaltlichen, kann dem Betrachter nicht nur die Möglichkeit für einen reflektierten Umgang mit einem ›Kultbild‹ eröffnen, sondern fordert ihn geradezu dazu auf. Auf diese Weise kann sich dem Betrachter nicht nur die Macht des Bildes als erfahrbarer Wirkungszusammenhang zeigen, sondern zugleich die Weise, wie diese gebrochen werden kann.

Dieser Zusammenhang läßt aufmerken. Hat das Bild mit diesem Bruch nicht doch seine Aura und damit seine Einmaligkeit im Sinne einer unteilbaren Einheit von Bild, Betrachter und Inhalt verloren? Eröffnet sich hier nicht ein Widerspruch zu dem oben gesagten? Die nachfolgende Betrachtung soll zeigen, daß gerade in diesem Ambivalenten, in dem sowohl eine Einheit und damit eine auf Einmaligkeit zielende Bilderfahrung als auch ein Bruch mit dieser möglich wird, ein Phänomen gesehen werden kann, das in der Moderne wurzelt, jedoch zugleich mit dieser zu brechen scheint.⁴⁷

B. Der reflektierte Umgang mit ›Kultbildern‹ als postmodernes Phänomen

Das Ambivalente in der Erfahrung mit dem Werk Anselm Kiefers zeigt sich darin, um dies zu konkretisieren, daß auf der ersten Erfahrungsebene weiterhin eine Einheit von Bild, Betrachter und Inhalt in dem beschriebenen Bilderfahrungsprozeß besteht und erst auf der zweiten, in der die inhaltlichen Aspekte bewertet werden, eine Trennung und damit der Bruch mit dem Bild erfolgt. Auf diese Weise zeigt sich: Das Werk hat eine ›Aura‹, in der es sich als einheitlich und einmalig erweist, diese wird jedoch in einem nächsten Schritt infragegestellt – was sich als folgenreich erweist.

Die Einschätzung, daß mit der als postmodern bezeichneten Entwicklung nicht wirklich ein Bruch mit der ›Aura‹ des Bildes vollzogen wird, entspricht, wenn auch auf einer anderen Grundlage erarbeitet, den Ergebnissen, die Claudia Putz 1994 in

⁴⁷ Damit knüpfen die nachfolgenden Überlegungen an eine Diskussion innerhalb der Forschung an, in der diskutiert wird, ob die so genannte Postmoderne nicht als eine Weiterführung der Moderne betrachtet werden muß.

ihrer Dissertation zum Phänomen Kitsch vorstellt.⁴⁸ Darin beschreibt die Autorin das Phänomen Kitsch als eine parallele Erscheinung zu den technischen Entwicklungsschüben, wie sie Benjamin als Ursache für den »Verfall der Aura« herausarbeitete. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung bildet die Frage nach der Originalität bzw. der Innovation, die sie für die Bestimmung der Aura als wesentlich definiert. Über das Original, so Putz, teile sich das ›Numinose‹ mit, welches den Kultwert und damit die Aura des Kunstwerks ausmache. Die Ausgangsfrage für Putz lautet entsprechend: Lassen sich Reproduktionen und Kitschprodukte noch als Originale begreifen? Abschließend zu ihren Analysen hält Putz dazu fest, daß in dem Bruch mit den Traditionen, der von den jeweils neuen Kontextualisierungen dieser Darstellungsformen ausgehe, ein Innovationsaspekt liege, der es ermögliche, das Bild weiterhin als Original und damit mit einer ›Aura‹ behaftet anzuerkennen⁴⁹: »Noch für die kitschigen Werke Jeff Koons in den 90er Jahren funktioniert, was für Duchamp und nach ihm die Pop-Artisten funktioniert hat: Die Komplexität, die aus der Struktur der Werke, die sich wie Konsumartikel geben, verschwunden ist, hat sich verlagert in die besondere Situation, die durch die Platzierung dieser Werke in Museen und Galerien gegeben ist. Endlose gelehrte Diskussionen der Kunstwissenschaftler betreffen letztlich nichts anderes als den Bruch mit den Traditionen, der in diesen Kontextualisierungen liegt – und damit weiterhin den Innovationsaspekt. Solange dieser Bruch immer noch als ein solcher empfunden wird und mit entsprechendem Energieaufwand verarbeitet werden muß, hat sich nichts Wesentliches verändert.« Daß auch die Bildwerke Anselm Kiefers in einem anderen, neuen Kontext stehen als nationalsozialistische Propagandawerke, das zeigt bereits die Platzierung derselben in Museen und Galerien. Und daß diese sich noch in anderer Weise als aus der neuartigen Rezeptionssituation heraus als Originale behaupten können, eröffnete die Auseinandersetzung mit den Thesen Benjamins, in der deutlich werden konnte, daß gerade in dem ursprünglichen Bilderfahrungsprozeß eine Einheit von Bild, Betrachter und Inhalt besteht, die als Grundlage für die Kultwertfähigkeit des Bildes bzw. dessen Aura (Benjamin) und des Numinosen (Putz) gesehen werden kann. Erst der Bruch mit den Inhalten, wie er hier durch die Schreckerfahrung mit dem Bild herbeigeführt werden kann, veranlaßt dazu, die scheinbar unantastbare Aura des Originals zu hinterfragen. Gerade hierin wurde die Ambivalenz der Bildwerke Kiefers festgemacht, die darin besteht, daß einerseits die Einheit mit dem Bild im Bilderfahrungsprozeß möglich sein kann und andererseits über das Einbringen von Wissen und dem eigenen kulturellen Hintergrund ein

⁴⁸ Vgl. Claudia Putz: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturbegriffs*, Bochum 1994 (Bochumer Beiträge zur Semiotik 36), 73–79.

⁴⁹ Ebd., 213. Nach Putz können demnach die zentralen Aspekte der postmodernen Konzeption wie »das Subjekt löst sich auf«, »es gibt keine Originalität mehr«, »die Kopie entspricht dem Original« und die »Hinwendung zur Reproduktionskunst«, nicht das Prinzip der Originalität aufheben. Ebd., 210–220.

Bruch herbeigeführt werden kann. In dem Aufdecken des Machtpotentials und damit der Kultwertfähigkeit dieses Bildes und zugleich aller Bilder läßt sich ein Phänomen herausstellen, das in Abgrenzung zur Moderne als postmodern bezeichnet werden könnte.

Die Moderne läßt sich im Anschluß an die Analysen von Putz zu dieser Frage gerade dadurch definieren, daß sie einen ihr sehr eigenen Kultwert hat. Mit diesem könne, so Putz, das Werk seinen Anspruch auf Originalität behaupten. Dieser Kultwert liege jedoch weniger in der Identität mit einem Göttlichen, wie in der Frühzeit, noch in der Funktion des Verweizens darauf, wie im Mittelalter und in der Neuzeit⁵⁰, sondern in der Funktion des Entdeckens und Erfindens, wie ihn die Schöpferkraft des menschlichen »Genies« parallel zur göttlichen kennzeichne.⁵¹ Diese *geniale Schöpferkraft* garantiere, wie es Benjamin bereits andeutete, die Authentizität des Werkes, seinen Anspruch auf Originalität und, wie Putz ergänzt, seine Aura⁵²: »Das Werk – sofern es »unerhörte«, »eigentümliche«, d.h. innovative Gestaltung des Individuums ist – ist Ausdruck dieses »göttlichen Funkens« und verbleibt auf diese Weise in der Sphäre des Religiösen. Die Museen als die sog. Tempel der Kunst geben den Rahmen ab für die transformierte Praxis der (Kunst-) Religion.«

An dieses Konzept der Moderne scheint Anselm Kiefer anzuknüpfen, wenn er dem Betrachter durch seine Bildanlage ein Angebot macht, sich mit diesem auf einmalige Weise zu verbinden. Denn wird die Moderne, in Weiterführung der Gedanken von Putz und Benjamin, als diejenige Phase in der Kunst begriffen, in der die Einheit von Bild und Betrachter, wie sie das Bild hier in der ersten Erfahrungsebene vorstellt, durch den schöpferischen Akt des Künstlers möglich, so wird diese nun *nach der Moderne* als solche erkannt und vom Künstler selbst infragegestellt. Im Bewußtsein der Einheit kann diese durch eine ebenso bewußt angelegte Bruchsituation aufgehoben werden. Anselm Kiefer eröffnet dies, in dem er zunächst die

⁵⁰ Mit Bezug auf Cassirer stellt die Autorin hierzu heraus: »Es liegt uns in der Ursprungssituation die denkbar engste Verbindung von Kunstwerk (Kultbild) und Göttlichen, ja eine Quasi-identität der beiden Bereiche vor. Mit dem Prozeß der fortschreitenden Vergeistigung der Religion wurde die Funktion der Kunst als Hinweis auf das »außen« gedachte Göttliche immer stärker. So war im Mittelalter das alles bestimmende metaphysisch-religiöse Weltbild dazu angetan, »alles Irdische auf ein Jenseitiges, alles Menschliche auf ein Göttliches« zu beziehen und die Funktion der Kunst entsprechend nichts als Ausdruck der göttlichen Ordnung.« (ebd., 41f.)

⁵¹ Über den Begriff der Authentizität (Benjamin) und den Begriff des Genies (Jochen Schmidt) leitet die Autorin das für die Originalität des Werkes so zentrale Konzept von Eigentum und Eigentümlichkeit ab. Abschließend hält Putz dazu fest: »So hat sich in die »aufgeklärte« Kunst-Welt das Metaphysische – wenn es überhaupt je eliminiert war – wieder eingeschlichen: Im Genie haben wir einen Gott, den man verehren kann, das unberührbare, authentische Kunstwerk, das Original behält im Grunde seine Eigenschaft, als Kultgegenstand zu fungieren, das Museum ersetzt den Tempel und erzwingt nicht-profane Verhaltensformen, die in die Nähe des Rituals rücken.« (ebd., 48)

⁵² Putz: Kitsch [Anm. 48], 211. Vgl. ferner zur Herleitung dieser Ideen in Auseinandersetzung mit W. Benjamin, E. Cassirer, A. Gehlen, H. Blumenberg u.a., ebd. 39–51.

Einheit mit dem Bild im Wahrnehmungsprozeß ermöglicht und durch die eindeutige Identifikation des Wahrgenommenen mit nationalsozialistischen Bauten wieder aufhebt und derart überhaupt erst ein Bewußtsein von der ursprünglichen Einheit herbeiführen kann. Durch seinen Ansatz der Irritation bzw. Provokation kann Kiefer den Betrachtenden quasi in diesen Bewußtseinsprozeß hineinzwingen und ihn zugleich zu einem Bruch mit der Ersterfahrung veranlassen, das heißt mit dem Bild als Einheit. Letzteres gilt natürlich nur dann, wenn der Betrachtende sich nicht der durch das Bild herbeigeführten Führung frag- und damit distanzlos unterordnet.

Derart hängt, wie es Putz bereits für die als postmodern bezeichnete Entwicklung feststellte, dem Werk noch die ›Aura‹ des Originals an, so daß die Einheit von Bild und Betrachter garantiert und die Verbindung zu einem Dritten, ehemals Göttlichen hergestellt werden kann. Doch dieses Dritte erweist sich im Zeitalter nach dem Prozeß der Aufklärung nicht länger als ein ursprünglich Göttliches, sondern als ein neues Göttliches, noch zu Findendes, etwas, das in Abgrenzung zu Putz nicht nur von der Schöpferkraft des Künstlers selbst, sondern von diesem auch inhaltlich durch das Anregen eines sinnbildenden Prozesses in der Wahrnehmung mittels der Bildanlage vermittelt werden kann. Auf das hier besprochene Bild bezogen, kann sich der Betrachter im Prozeß der Wahrnehmung klein und untergeordnet, in einer als überwältigend, fast bedrohlich empfundenen Situation vor der Monumentalarchitektur wiederfinden. Wie schließlich dieser durch die Impulskraft der bildnerischen Mittel angeregte Bildprozeß vom Betrachter bewertet wird, hängt letztlich von dessen eigenem kulturellen Hintergrund und seinem Vorwissen ab. Über die Bilderfahrung und in Bezug auf die neuen Inhalte können sich dem Betrachter hier neue Identifikationsmöglichkeiten eröffnen. Für einen deutschen, mit der Schuldfrage belasteten Betrachter kann sich, vergleichbar mit dem Grundgedanken Benjamins, als neue und zugleich ›alte‹ Heimat die Ideologie des Nationalsozialismus anbieten. Die Faszination, die sich zunächst nach der Erfahrung des fast Bedrohlich-Überwältigenden im Prozeß der Wahrnehmung und angesichts der enormen Präsenzleistung des Werks einstellen kann, kann nun gerade für diesen vorbelasteten deutschen Betrachter durch den inhaltlich-identifizierbaren Bezug an Schärfe gewinnen. Die Faszination kann, wie sich zeigte, in Erschrecken umschlagen. Die zunächst eingenommene Distanz kann sich in eine bewußt erfahrene wandeln und schließlich in eine, die nicht verschrecken muß, sondern als heilsam bewertet werden kann. Gerade letzteres setzt jedoch eine kritische Haltung zur Zeit des Nationalsozialismus voraus. Sehr bewußt führt Anselm Kiefer hier an diesen Punkt heran, an dem der Betrachter vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen die neue Erfahrung mit dem Bild verarbeiten und bewerten muß. Es bleibt letztlich in dessen Verantwortungs- und Entscheidungsgewalt, sich dazu zu stellen. Die ›neuen, ehemals göttlichen, ›heiligen‹ Inhalte, die Kiefer an den Bildprozeß knüpft, sind es schließlich, die den Betrachter zum Aufmerken und zur Distanz veranlassen können. Die Leistung des Künstlers liegt derart darin, genau an diesen

Punkt einer Entscheidung und Wertung der Bilderfahrung heranzuführen, ohne sie dem Betrachter jedoch abzunehmen. Als Voraussetzung für diese Entscheidungsmöglichkeit erweist sich der für den Betrachter erfahrbare Wirkungszusammenhang des Bildes, zu dem die Impulskraft bzw. das energetische Potential der bildnerischen Mittel anregen kann. Als verantwortlich für den Bruch mit dem Bild kann schließlich die extreme Reaktion des Betrachters selbst angesehen werden, wie sie gerade in dem mit der Schuldfrage belasteten deutschen Betrachter im Zusammenhang mit den inhaltlich identifizierbaren nationalsozialistischen Motiven herausgefordert werden kann. Der Verlust der Identität mit dem Bild, den diese Reaktion für den Betrachter provozieren kann, eröffnet zugleich die Chance eines reflektierten Umgangs mit den neuen und auch mit den alten »Kultbildern«.⁵³

Löst sich hier damit das ein, was Bazon Brock, als »Stilmittel des vorgestellten Miterlebens« bezeichnet?⁵⁴ Die Ursache für die enorme Wirkmöglichkeit bzw. für die Faszinationskraft der Bildwerke Kiefers sieht Brock und später Schütz in der morbiden Bildstruktur oder, wie Cornelia Gockel betonte, in der Identifikationsmöglichkeit mit den Motiven. Diese Bildstrukturen vermögen nach Brock eine »Lust« hervorzurufen, die durch die Kenntnis des inhaltlichen Bezugs »in Ekel« umschlage. Doch Lust angesichts nationalsozialistischer Ideologie zu empfinden, kann bzw. muß, so läßt sich Brock interpretieren, schockieren. Der Schock löst den Ekel aus, der es dem Betrachter ermöglihe, sich von der Lust, d.h. mit Brock von der »Tat« (dem Naziverhalten) und dem »Gedanken« (der Naziideologie) zu distanzieren. Da es sich dabei »nur« um Erfahrungen mit einem Bild handelt, spricht Brock hier entsprechend von einer »Strategie des vorgestellten Miterlebens«, die Kiefer verfolge. Voraussetzung dieser Überlegungen ist, daß die Lust bzw. die Faszination, von der Brock spricht, automatisch einem »Ja-Sagen« zu den Inhalten, hier der Naziideologie gleichkommt. Doch muß die Erfahrung der Faszination eine Gleichschaltung mit den Inhalten herbeiführen? Kann hier nicht etwa mit einem Gefühl der Erleichterung bzw. der Befreiung reagiert werden? Und muß hier automatisch mit einem Schrecken reagiert werden? Muß auf Lust Ekel folgen? Die Analyse des Wirkungszusammenhangs eines Werkes von Anselm Kiefer bestätigt diese Vermutung zunächst. Sie zeigt jedoch weiterführend auf, daß diese Schreckenerfahrung weniger durch das Bild veranlaßt, als vom Betrachter selbst, entsprechend seinen eigenen kulturellen Voraussetzungen und seinem Vorwissen geprägt erscheint. Ein Betrachter aus einem anderen kulturellen Umfeld und/oder mit anderen Erfahrungen und anderem Vorwissen wird entsprechend anders reagieren

⁵³ Diese Beobachtung zeigt gewisse Parallelen zu den jüngsten Forschungsergebnissen des Soziologen Dirk Baecker, der herausstellt, daß gerade die Kunst – und das Beispiel Anselm Kiefer zeigt dies deutlich auf – die Aufgabe habe, über die Wahrnehmung als solche zu kommunizieren und auf diese Weise zu hinterfragen. Vgl. Dirk Baecker: *Zu Funktion und Form der Kunst*, in: *Moderne Begreifen – Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, hg. von Christine Magerski, Robert Savage (in Vorbereitung).

⁵⁴ Brock: *Deutschlands Geisteshelden* [Anm. 20], 364.

können. Wenn hier tatsächlich mit Brock von einer Form »der aktiven Immunisierung« gesprochen werden kann, dann mit Blick auf einen mit der Schuldfrage belasteten deutschen Betrachter. Die Strategie, die Kiefer hier verfolgt, kann daher nur mit Blick auf einen solchen Betrachter im Sinne Brocks als ein »Vorführen kathartischer Strategien des vorgestellten Miterlebens« und als eine »Therapie durch Systemverordnung« gesehen werden. Auf einen weiteren Betrachterkreis bezogen, läßt sich eine mögliche Strategie Kiefers jedoch weniger darin erkennen, als vielmehr in dem bewußten Herbeiführen einer Entscheidung bzw. einer Wertung des Wahrgenommenen, die abhängig von dem jeweiligen kulturellen Kontext und dem Vorwissen des Betrachters erfolgt. Der Wahrnehmungsprozeß als solcher ist nicht, wie sich zeigte, mit einer Entscheidung für diese Ideen gleichzusetzen. Faszination oder bereits positiv oder negativ gewertet, Lust oder Unlust zu bekunden, setzt eine Distanz zu diesem Wahrnehmungsprozeß voraus, die zunächst nicht besteht. Die Differenzierung der Wirkmechanismen eines Bildes durch die Analyse der möglichen Impuls gebenden Kraft der bildnerischen Mittel und die Auswertung derselben zeigt hingegen, daß diese den Betrachter nur bis zu einem gewissen Punkt führt, an dessen Ende eine Entscheidung für oder gegen die damit im Zusammenhang gebrachten Inhalte steht. Dabei birgt die Erfahrung von Faszination als erste Reaktion noch keine Entscheidung für oder gegen das Erfahrene. Eine Bewertung des Erfahrenen erfolgt erst vor dem Hintergrund der eigenen kulturellen Voraussetzungen und des eigenen Vorwissens. So kann die kulturell geprägte bohrende Frage danach, in der Vergangenheit womöglich selbst ein Anhänger nationalsozialistischer Weltanschauung gewesen zu sein, einen Betrachter dazu veranlassen, die Faszinationskraft positiv mit dem Inhalt zu verknüpfen und daraus die Schlußfolgerung zu ziehen, selbst ein potentieller »Täter« zu sein. Daß diese Gleichschaltung von »Lust« und Naziideologie, wie es Brock vollzieht und wie es die vorliegende Analyse auf neuen Wegen bestätigte, eine Leistung des Betrachters ist, fällt angesichts der eigenen Prägung, die zu der schnellen Entscheidung veranlaßt, zunächst unter den Tisch. Doch gerade die extreme Reaktion des Schreckens bzw. nach Brock des Ekels, die diese Gleichschaltung provozieren kann, ermöglicht es, den Wahrnehmungsvorgang als Grundlage für eine Entscheidung anzusehen. Deutlich wird dies durch den Zusammenhang von Wirkung und Reaktion auf Bilder in Abhängigkeit von dem kulturellen Hintergrund jedes Einzelnen.

Angesichts dessen kann in dem Herbeiführen einer Entscheidung für oder gegen nationalsozialistische Ideen die außerordentliche Wirkmacht der Werke Anselm Kiefers gesehen werden. In dem mehr oder weniger unbewußten Gleichsetzen der Bilderfahrung mit nationalsozialistischen Ideen, das gerade von einem deutschen Betrachter vor dem Hintergrund der »eigenen« Vergangenheit als eine Entscheidung für diese Ideen gewertet werden kann, liegt die ungeheure Provokationskraft für eben diesen deutschen Betrachter, der der Vergangenheit kritisch gegenübersteht. Sie kann als Auslöser für dessen Schreckerfahrung gesehen werden. Das Aufdecken dieses Gleichschaltungsprozesses erklärt die ablehnende Haltung gerade in Deutsch-

land, während eine entsprechend andere Wertung der Bildprozesse vor dem anderen kulturellen Hintergrund etwa eines Amerikaners oder Juden, deren positive Einstellung zum Werk Anselm Kiefers verständlich machen kann. Das Durchgehen durch die Erfahrung hin zu einer Entscheidung, wie sie Anselm Kiefer mit seinen Bildern anbietet, eröffnet somit gerade einem deutschen Betrachter die Möglichkeit, sich von der Wirkkraft der Gleichschaltung zu befreien. Das Durchgehen durch diesen Prozeß kann es erlauben, diesen Mechanismus als solchen überhaupt zu erkennen.

Doch nicht nur diese historische Chance böte sich, das Ergebnis reicht weiter. Es zeigt ganz allgemein auf, welche Tragweite das Sehen von Bildern hat, denen wir alltäglich begegnen und welcher Anstrengung es bedarf, mit ihrer Wirkkraft vor dem Hintergrund unserer jeweiligen kulturellen Prägung angemessen umzugehen. Anselm Kiefer hat uns mit seinem Werk einen Weg aufgezeigt, wie das geschehen könnte. Dieser liegt mit Blick auf den eigenen kulturellen Hintergrund im Vollzug und im Verstehen des Wirkungszusammenhangs von Faszination/Macht und Schrecken/Wissen, in der Hingabe und zugleich in der Distanz zum Bild, im fruchtbaren Zusammenspiel von Erfahrung und Erkenntnis bzw. im reflektierten Umgang mit den, von den jeweiligen Kulturen geprägten Bildern, deren ›Kultbildern‹.