

Masterarbeit

**Auseinandersetzung und Aneignung.
NS-Thematik im Frühwerk von Anselm Kiefer
und Markus Lüpertz**

Vorgelegt von

Anke Gröner

Matrikelnummer xxx

xxx, 80798 München

mail@anegroener.de

Studienfach: Kunstgeschichte

Prüferin: xxx

München, den 29. Juni 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Vergangenheitsbewältigung in der Bundesrepublik	5
1.2. Forschungsstand und Methodik	9
2. NS-Thematik in ausgewählten deutschen Werken nach 1945	14
2.1. Georg Baselitz: Bilder für die Vätergeneration	17
2.2. Gerhard Richter: Das Private ist politisch	20
3. Anselm Kiefer	23
3.1. <i>Besetzungen; Heroische Sinnbilder I; Für Jean Genet</i>	25
3.1.1. Werkbeschreibungen	26
3.1.2. Verdrängung vs. Faszination des Faschismus	28
3.2. <i>Siegfried vergift Brünhilde; Siegfried's Difficult Way to Brünhilde</i> 32	
3.2.1. Werke mit eindeutigen Wagner-Bezügen	35
3.2.2. Werke mit möglichen Wagner-Bezügen	38
3.2.3. Werkbeschreibungen	39
3.2.4. Die Anerkennung der individuellen Schuld	41
3.3. Zwischenfazit: Kiefers Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit	44
4. Markus Lüpertz	45
4.1. <i>Westwall</i>	48
4.1.1. Werkbeschreibungen	48
4.1.2. Annäherung an das NS-Thema	49
4.2. <i>Helm II – dithyrambisch; Deutsches Motiv III – dithyrambisch; Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch</i>	51
4.2.1. Werkbeschreibungen	52
4.2.2. Das Vorbild Vanitas-Stilleben	53
4.3. <i>Soldat – dithyrambisch; Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch</i>	59
4.3.1. Werkbeschreibungen	60
4.3.2. Das moderne Tropaion: ein Triumph, der keiner ist	61
4.4. Zwischenfazit: Lüpertz' hilflose Aneignung von NS-Ikonografie	64
5. Vergleich: Auseinandersetzung und Aneignung	65
6. Zusammenfassung	67
7. Abkürzungsverzeichnis	70

8. Literaturverzeichnis	70
9. Abbildungsverzeichnis	88
10. Erklärung	128

1. Einleitung

Anselm Kiefer (*1945) wurde von vielen deutschen Kritikern in den 1980er Jahren vorgeworfen, nationalsozialistische Ikonografie unkritisch zu präsentieren sowie sie naiv und gedankenlos zu nutzen;¹ seine Arbeiten stießen eher auf Ablehnung.² Die Werke von Markus Lüpertz (*1941) hingegen, deren Bildinhalte sich ebenfalls auf die NS-Zeit bezogen, wurden anders interpretiert: Sie hätten gar keine politische Aussage, sondern setzten sich stattdessen mit der Malerei im Allgemeinen auseinander.³

Nur wenige Jahrzehnte später ist die Rezeption dieser frühen Werke, die hauptsächlich zwischen 1968 und 1977 entstanden, eine andere: Heute gelten Lüpertz' Werke als „unumgehbare Klassiker der internationalen Malerei“,⁴ die „offen die nationalsozialistische Vergangenheit“⁵ untersuchten, und Kiefer darf sich rühmen, einen Werkkörper geschaffen zu haben, der künstlerisch bereits Vergangenheitsbewältigung betrieben hatte, bevor die deutsche Gesellschaft so weit war.⁶ Diese Arbeit beleuchtet das Frühwerk von Kiefer und Lüpertz erneut und stellt die Frage, ob sich die beiden Künstler gezielt mit der NS-Zeit bzw. ihrer Aufarbeitung in der Bundesrepublik auseinandergesetzt haben.

¹ Huyssen, Andreas: „Mythos, Faschismus und Geschichte“, in: Köppen, Manuel (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin 1993, S. 137–150, hier S. 138. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)* schrieb 1981: „Hier versucht einer, den Betrachter durch politische und literarische Bezüge, die er in Form von Textstellen zitathaft seiner Malerei aufsetzt, wachzurütteln. [...] Aber nicht vergangenheitsbewältigendes Engagement, sondern zerebrale Obsession spricht aus dieser Thematik. Die Art und Weise, wie sie Kiefer vorträgt, hat etwas Naiv-Gefährliches.“ Vgl. Catoir, Barbara: „Die neuen Ekstasen. Zur Malerei der ‚Jungen Wilden‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.12.1981, S. 25.

² Adriani, Götz: „Jede Gegenwart hat ihre Geschichte“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990. Kunsthalle Tübingen, 29.9.–18.11.1990; Kunstverein München, 11.1.–17.2.1991; Kunsthau Zürich, 1.3.–7.4.1991*, Stuttgart 1990, S. 8–19, hier S. 13; Huyssen, Andreas: „Gedächtnisfiguren im Lauf der Zeit“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 224–239, hier S. 235.

³ Hofmann, Werner: „Vinbad the Quailer“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977*, Hamburg 1977, S. 3–11, hier S. 3. Die *FAZ* schrieb über den Preis für bildende Kunst, den Lüpertz 1971 erhielt, dass seine Gemälde „eine Synthese mehrerer Kunstformen, die unsere Gegenwart bestimmen“, seien. N. N.: „Kritikerpreise 1970“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.2.1971, S. 2.

⁴ Fleck, Robert: „Vorwort“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege – eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 8–11, hier S. 9.

⁵ Bailey, Matthew: „Markus Lüpertz, Anselm Kiefer“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 332.

⁶ Biro, Matthew: *Anselm Kiefer*, London/New York 2013, S. 5.

Dazu muss zunächst geklärt werden, wie der gesellschaftliche Umgang mit dem nationalsozialistischen Erbe in der Zeit aussah, in der die hier angesprochenen Werke produziert wurden.

1.1. Vergangenheitsbewältigung in der Bundesrepublik

Alaida Assmann beschrieb 1999 in *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit* drei Phasen, in denen die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik stattgefunden hatte. Für sie begann eine Bewältigung erst Ende der 1950er Jahre; davor sah sie eine massive Abwehr von Erinnerungen sowie ein bewusstes Beschweigen der (eigenen und fremden) Taten im Nationalsozialismus.⁷ Erst durch die Einrichtung der Arbeitsstelle für die Erforschung von NS-Verbrechen in Ludwigsburg 1958, den Eichmann-Prozess 1961 in Jerusalem oder die Frankfurter Auschwitz-Prozesse 1963 begann eine öffentliche und selbstkritische Auseinandersetzung, die Phase der Vergangenheitsbewältigung. Ab den späten 1980er Jahren war die NS-Zeit gefühlt Geschichte, man erinnerte sich an sie, hatte sie damit aber auch hinter sich gelassen – Assmann nannte es die Phase der Vergangenheitsbewahrung.⁸ Norbert Frei ergänzte 2005 in *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen* den letzten Punkt um eine wichtige Beobachtung: „Der letzte Phasenwechsel ist charakterisiert durch den Übergang vom Erinnerungskampf zur Erinnerungskultur.“⁹ Das heißt, die Erinnerung an die NS-Zeit wurde nicht mehr von den politischen Vorstellungen der Täter und Opfer motiviert, sondern nun von einer Generation gestaltet, die einen unbefangeneren Blick auf die Zeit zwischen 1933 und 1945 hatte.¹⁰

⁷ Hermann Lübke nennt dieses bewusste Beschweigen eine „nicht-symmetrische Diskretion“ zwischen NS-Tätern und Mitläufern sowie NS-Opfern. Für ihn war diese „Diskretion“ die einzige Möglichkeit, einen neuen, funktionierenden Staat zu errichten, in dem auch Tätern die Möglichkeit gegeben wurde, ihn aktiv mitzugestalten, vgl. Lübke, Hermann: *Vom Parteigenossen zum Bundesbürger. Über beschwiegene und historisierte Vergangenheiten*, Paderborn 2007, S. 22. Diese Auslegung Lübkes ist bis heute umstritten, meint auch Norbert Frei, der in dieser Praxis eine „aktive Begünstigung der Täter“ sieht, vgl. Frei, Norbert: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*, München 2005, S. 33.

⁸ Vgl. zu diesem Absatz Assmann, Alaida: „Teil 1“ in: Dies./Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 19–150, hier S. 143–145.

⁹ Frei 2005, S. 26.

¹⁰ Frei warnte allerdings vor einem revisionistischen Blick gerade der sogenannten 68er, bei denen er einen „Wunsch nach Aussöhnung mit den alten Eltern“ feststellte, vgl. Frei 2005, S. 15. Denn

Hans-Ulrich Thamer differenzierte die drei von Assmann genannten Phasen 2009 in *Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und die politische Kultur in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit* weiter aus. Er sah in der Zeit zwischen 1945 und 1949 zunächst die Phase der Entnazifizierung, in der die Deutschen sich notgedrungen intensiv privat und öffentlich mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzten. Die Entnazifizierungsbemühungen der Alliierten und die daraus folgende Einteilung in Täter und Mitläufer begünstigten aber auch die Entstehung eines „langwirkenden Geschichts- und Täterbildes, nach dem auf der einen Seite ein dämonischer Hitler und eine kleine verbrecherische Führungsclique stand, auf der anderen Seite die Gutgläubigen, in ihrem Pflichtbewusstsein und ihrer Gefolgschaftstreue missbrauchten Deutschen.“¹¹ Diese Sicht der eigenen Geschichte hielt sich bis in die 1980er Jahre, als durch die Diskussion über den Holocaust das öffentliche Bewusstsein „tiefgreifend“¹² verändert wurde.

Mit der Gründung der Bundesrepublik begann laut Thamer die Phase des partiellen Schweigens: Beschwiegen wurden sowohl die eigenen Verstrickungen während der NS-Zeit als auch das Wirken von NS-Tätern, die in der Bundesrepublik größtenteils unbehelligt weiter ihrer Karriere folgen

gerade in den späten 1980er Jahren entstand eine neue Spielart des Neonazismus. Während sich in den 1950er und 1960er Jahren neue nationalistische Parteien konsolidierten und Ende der 1960er Jahre sogar politische Erfolge erzielten (Einzug der NPD in mehrere Landesparlamente), begann in den 1970er Jahren neonazistische Gewalt. Sie führte zu einer zweiten erfolgreichen politischen Welle, die sich in Wahlerfolgen der DVU oder der Republikaner Ende der 1980er und 1990er Jahre zeigte. Diese neuen Parteien hatten mehr junge als alte Mitglieder, vgl. Salzborn, Samuel: *Rechtsextremismus. Erscheinungsformen und Erklärungsansätze*, 2., akt. und erweit. Aufl., Baden-Baden 2015, S. 34. Man kann also nicht generell davon sprechen, dass *alle* Deutschen die NS-Vergangenheit als eben das – Vergangenheit – betrachteten.

¹¹ Thamer, Hans-Ulrich: „Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und die politische Kultur in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit“, in: Hansen, Hendrik/Veen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Aufarbeitung totalitärer Erfahrungen und politische Kultur. Die Bedeutung der Aufarbeitung des SED-Unrechts für das Rechts- und Werteverständnis im wiedervereinigten Deutschland*, Berlin 2009, S. 81–100, hier S. 89. Dennis Mayer widerspricht: Zunächst sei die Zustimmung der Bevölkerung zu den Entnazifizierungsmaßnahmen sehr hoch gewesen (über 50% der Befragten im November 1945), nahm aber stark ab (17% Zustimmung im Mai 1949). Die Nürnberger Prozesse sowie die Spruchkammerverfahren wurden als Siegerjustiz wahrgenommen. Laut Mayer hatten viele Deutsche das „Dritte Reich“ nicht als Unterdrückerstaat wahrgenommen, sondern waren von der „volksgemeinschaftlichen“ Loyalität überzeugt, vgl. Meyer, Dennis: Art. „Entnazifizierung“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 20–21, hier S. 21. Im Gegenzug lehnten die Deutschen aber die These einer Kollektivschuld rigoros ab, vgl. Frei 2005, S. 32.

¹² Doering-Manteuffel, Anselm: „Gründe und Abgründe des Schweigens. Kontinuitäten und Generationenerfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): *München und der Nationalsozialismus. Katalog des NS-Dokumentationszentrums München*, München 2015, S. 537–547, hier S. 537.

konnten.¹³ Im Mai 1951 wurde das sogenannte 131er-Gesetz erlassen, nach dem ehemalige NS-Beamte wieder im öffentlichen Dienst angestellt werden durften.¹⁴ Ebenfalls 1951 hielt der damalige NATO-Oberbefehlshaber Dwight D. Eisenhower (1890–1969) eine Rede, in der er auf den Unterschied zwischen „den deutschen Soldaten und Offizieren einerseits und Hitler und seinen verbrecherischen Helfern andererseits“ hinwies und damit quasi die Wehrmacht rehabilitierte.¹⁵ Das 1954 erlassene zweite Straffreiheitsgesetz (das erste wurde bereits 1949 rechtskräftig), auch für Taten im Nationalsozialismus, sorgte dafür, dass „die Zahl der neu eingeleiteten Ermittlungsverfahren gegen NS-Täter [...] auf ein Rekordtief“ sank und auch die weiteren 1950er Jahre sehr niedrig blieb.¹⁶

In den 1950er Jahren begann auch das Narrativ des deutschen Opfer-Volkes: In ein großflächig zerstörtes Land strömten über sechs Millionen Flüchtlinge und Vertriebene¹⁷ sowie Kriegsgefangene¹⁸ zu Ausgebombten, die schlicht damit beschäftigt waren zu überleben. Meinungsforscher konnten zwar die Bereitschaft der Bundesdeutschen belegen, Israel finanziell zu unterstützen und damit einen kleinen Beitrag zur Wiedergutmachung zu leisten; der Wunsch nach Entschädigungen für deutsche Opfer war aber deutlich größer.¹⁹

¹³ Thamer 2009, S. 91/92.

¹⁴ Doering-Manteuffel 2015, S. 541; Lübke 2007, S. 22.

¹⁵ Doering-Manteuffel 2015, S. 542. Wie lange sich das falsche Bild der Wehrmacht hielt, zeigen die Auseinandersetzungen um die sogenannte Wehrmachtsausstellung Mitte der 1990er Jahre, vgl. Thamer 2009, S. 84.

¹⁶ Fischer [a], Torben: Art. „Amnestien“, in: Ders./Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 98–100, hier S. 100.

¹⁷ Maria Munzert schreibt von „ca. 6,6 Millionen“. „Die Gesamtzahl von zwölf Millionen ist in der Forschung ebenso umstritten wie die Zahlenangabe von zwei Millionen während Flucht und Vertreibung zu Tode Gekommenen“, vgl. zu beiden Zitaten Munzert [a], Maria: Art. „Vertriebenenproblematik“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 85–87, hier S. 85.

¹⁸ Bis 1948 kehrten ca. 900.000 Menschen aus alliierter Gefangenschaft zurück. 1950 befanden sich noch schätzungsweise zwei Millionen Deutsche in sowjetischer Gefangenschaft, vgl. Munzert [b], Maria: Art. „Kriegsheimkehrer“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 83–85, hier S. 83.

¹⁹ Thamer 2009, S. 91. Durch das Lastenausgleichsgesetz vom August 1952 wurden viele Vertriebene teilweise entschädigt; „die Hauptentschädigungen hielt man bis 1959 zurück, um dem wirtschaftlichen Aufschwung nicht zu schaden“, vgl. Munzert 2015 [a], S. 85. Anfang der 50er Jahre begann auch die Tendenz, die alliierten Bombenangriffe im Zweiten Weltkrieg als Verbrechen und die Deutschen dementsprechend als Opfer zu bezeichnen, vgl. Frei 2005, S. 11. Diese Bezeichnung weist eine Parallele zum nationalsozialistischen Sprachgebrauch auf, der Fliegerattacken seit ca. 1942 „Terrorangriffe“ nannte, vgl. Hoffmann, Georg: *Fliegerlynchjustiz. Gewalt gegen abgeschossene alliierte Flugzeugbesatzungen 1943–1945*, Paderborn 2015, S. 114. Frei sieht in diesen Diskursen eine „sozialpsychologische Schuldentlastung“, vgl. Frei 2005, S. 11.

Erst in den 1960er Jahren begann auch laut Thamer die öffentliche Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle während der NS-Zeit; der Begriff der „unbewältigten Vergangenheit“ entstand in dieser Zeit.²⁰ Thamer wies allerdings darauf hin, dass Vergangenheitsbewältigung ein individueller Prozess war, der nicht immer mit dem gesellschaftlichen deckungsgleich war oder sein konnte. Er benannte zum Beispiel die verschiedenen Generationserfahrungen: Ein um 1920 Geborener hatte zwangsläufig einen anderen Erfahrungshorizont als ein um 1940 Geborener: „Die Lebensgeschichten der Älteren, wenn sie denn darüber sprechen wollten, waren den Späteren nicht wirklich vermittelbar und wollten von diesen auch nicht wirklich nachvollzogen werden. Aber auch die Trennlinien zwischen den Generationen der 45er und der 68er wurden im Laufe der politischen Polarisierung am Ende der 1960er Jahre in vielen Fällen größer.“²¹ Thamer bescheinigte gerade den 68ern einen „hilflosen Antifaschismus“,²² der sich in Vorwürfen an die Vätergeneration, aber nicht in konkreten Verbesserungsvorschlägen zeigte.

Klaus Wernecke wies im *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland* (2015) allerdings darauf hin, dass Ende der 1960er Jahre der Wissensstand zum Beispiel zu den Verbrechen der Wehrmacht oder dem Ausmaß des Holocaust im Allgemeinen zu gering war, um wirklich systematische oder qualitätsvolle Fragen zu stellen.²³ Auch Ute Frevert sah in *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit* (1999) die „harte[n] Urteile“, die von einer Generation ausgesprochen wurde, die den Nationalsozialismus selbst nicht mehr erlebt hatte.²⁴ Sie machte allerdings auch deutlich, dass gerade dieser zeitliche Abstand es ermöglichte, „grundsätzlicher und unbefangener“ nach der Vergangenheit zu fragen.²⁵

²⁰ Frei 2005, S. 35.

²¹ Thamer 2009, S. 83.

²² Ebd., S. 96.

²³ Wernecke, Klaus: Art. „1968“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 188–193, hier S. 192. Dieser Meinung ist auch Hans-Ullrich Thamer, der zudem die mangelhafte Vermittlungsarbeit von Historikern an die Allgemeinheit kritisiert, vgl. Thamer 2009, S. 84. Norbert Frei sieht mit der Ausstrahlung der US-Serie *Holocaust* 1979 und dem dazugehörigen Buch erstmals eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Mord an den europäischen Juden, die über die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema hinausging, vgl. Frei 2005, S. 37.

²⁴ Frevert, Ute: „Teil 2“, in: Assmann, Aleida/Dies.: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 151–292, hier S. 226.

²⁵ Ebd., S. 227.

Dieser Abstand sorgte in den 1980er Jahren allerdings für eine reaktionäre Wende, die sich in der Wahl Helmut Kohls (1930–2017) zum Bundeskanzler manifestierte, der mit US-Präsident Ronald Reagan (1911–2004) die Gräber von Wehrmachtssoldaten in Bitburg besuchte und von der „Gnade der späten Geburt“ sprach.²⁶ Im Historikerstreit 1986 kritisierte Jürgen Habermas „apologetische Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung“;²⁷ Norbert Frei nennt diesen Streit eine „von den Erfahrungsgenerationen geführte Auseinandersetzung über die Präsenz des Nationalsozialismus im Bewusstsein der Gegenwart“ – und als gescheiterten Versuch, eben diese Präsenz zurückzudrängen.²⁸

Die Generation der Nach-68er etablierte einen neuen Umgang mit der NS-Vergangenheit: Sie interessierte sich eher für „konkrete Alltagserfahrungen“ im Faschismus und weniger für das große System, mehr für die individuelle Beteiligung am NS-Staat und weniger für seine Ideologie.²⁹ Damit änderte sich auch der Blick auf die Bilder, die sich mit dem Thema Nationalsozialismus befassten.

1.2. Forschungsstand und Methodik

Im ersten Ausstellungskatalog über Kiefer von 1977 wurde das Thema Nationalsozialismus fast bedauernd erkannt.³⁰ Dorothea von Stetten charakterisierte Kiefer zunächst als Landschaftsmaler und schrieb dann: „Spätere Bilder sind dramatische Auseinandersetzungen mit deutscher Vergangenheit, mit den Cheruskern und den Nibelungen [...]; Auseinandersetzungen auch mit einer späteren Zeit. So wird ein schönes Heidebild zum Negativsymbol des

²⁶ Frevert 1999, S. 259.

²⁷ Huyssen, Andreas: „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth“, in: *October* 48 (1989), S. 25–45, hier S. 27/28; Frevert 1999, S. 260.

²⁸ Frei 2005, S. 38/39.

²⁹ Frevert 1999, S. 264. Frevert belegt diese Annahme mit gestiegenen Besucherzahlen in Konzentrationslagern, mehr Teilnehmern bei Schülerwettbewerben zum Thema deutsche Geschichte, der generellen Zunahme von *citizen scientists*, die ihre Großeltern befragten, und einem „Ansturm auf Begleit- und Dokumentationsmaterial“ der Bundes- und Landeszentralen für politische Bildung, vgl. Frevert 1999, S. 264/265 und 267.

³⁰ Die Ausstellung des Bonner Kunstvereins 1977 ist die erste, die außerhalb einer Galerie stattfand. Kiefer stellte zwischen 1969 und 1976 in sieben Galerien in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden sowie im Goethe-Institut in Rotterdam aus, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977, o. S.

Hitlerreiches.“³¹ Johannes Gachnang wies 1978 auf die noch fehlende Forschung zu Kiefer hin – „die Diskussion wurde eben gerade erst entzündet“ –,³² und erkannte das gesellschaftliche Potenzial, das in Kiefers Werken steckte: „Bereits 1973 [...] hatte ich Gelegenheit, mich mit dem Künstler und seiner Arbeit auseinanderzusetzen. [...] Diese Begegnungen fanden in Amsterdam statt, also in einer offenen Situation und für beide ‚Kontrahenten‘ im neutralen ‚Ausland‘. [Es] wurde mir ein Ideengut vorgetragen, das von einer jüngeren Generation (geboren um 1945) als der meinigen (geboren um 1939) stammte und von einem neuen Bild dieser Welt erzählte.“³³ Es erstaunt, dass Gachnang sich zu einer anderen Generation als Kiefer zählte, lässt aber erkennen, dass ihm klar war, dass „seine“ Generation anscheinend nicht zu der Art Auseinandersetzung fähig war, wie sie Kiefer praktizierte.

Theo Kneubühler meinte im selben Katalog, dass Kiefers Bezüge auf die „affektiv stark besetzt[en]“ Bilder und Zeichen keine Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit seien, sondern eine mit der Kunst an sich; er sah eher Reflexionen über die „Autonomie der Kunst als Sprache“.³⁴ Dem widersprach Rudi H. Fuchs 1979: Für ihn war Kiefers Kunst eben keine Auseinandersetzung mit malerischen Traditionen oder einer künstlerischen Genealogie, sondern „eine eigene Welt“, die er durch eigens geschaffene Bildzeichen definierte. Fuchs sah Kiefer als eine neue Art Historienmaler, der Geschichte individuell interpretierte: „Malen ist Erschaffung neuer Bedeutungen für die Gegenwart.“³⁵ Hier wurde also erkannt, dass Kiefer sich zwar historischer Stoffe oder Namen bediente, sie aber

³¹ Von Stetten, Dorothea: „Statt eines Vorworts“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977, o. S. Das „schöne Heidebild“ ist *Märkische Heide* (1974), Öl auf Leinwand und Rupfen, 118 x 254 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, vgl. ebd.

³² Gachnang, Johannes: „Zur Ausstellung“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978, S. 3–4, hier S. 4.

³³ Gachnang 1978, S. 3.

³⁴ Beide Zitate Kneubühler, Theo: „Anselm Kiefer“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978, S. 5–13, hier S. 11. Kneubühler: „Keines der Bilder löst das ein, was mit der affektiven Wirklichkeit verbunden ist. Kein Bild befriedigt das, was die Erwartungsvorstellung will, weil das Sujet, der Inhalt, das Dargestellte durch die Malerei selbst so gebrochen ist, dass die Thematik sich in einen Reflexionsraum verschiebt, wo die affektiven Reizungen aufgefangen und aufgelöst werden.“ Vgl. ebd. Hans-Joachim Müller war von Kneubühlers Argumentation nicht überzeugt; in seiner Ausstellungsbesprechung sah er in Kiefers „Themenkodex aus dem Haushalt martialischen Deutschtums“ einen „bedenklichen Trend der aktuellen Kulturgeschichte“, vgl. Müller, Hans-Joachim: Rez. „Anselm Kiefer. Kunsthalle Bern (7.10.–19.11.78)“, in: *das kunstwerk. zeitschrift für bildende kunst* 6 (1978), S. 62–63, hier S. 63.

³⁵ Beide Zitate Fuchs, Rudolf Hermann: „Über die Malerei und Anselm Kiefer“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Schilderijen en aquarellen. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 9.11.–10.12.1979*, Eindhoven 1979, o. S.

mit einem eigenen Zugriff in die Gegenwart transportierte und ihnen so eine neue Bedeutung verlieh.

Erst 1980 fiel der Begriff der Vergangenheitsbewältigung im Zusammenhang mit Kiefer: Die *Weltkunst* widmete dem deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig, den Georg Baselitz (*1938) und Kiefer bespielten,³⁶ einen kurzen Abschnitt. Baselitz' Holzplastik *Modell für eine Skulptur* sei durch den „erhobenen rechten Arm doch dem Bereich unbewältigter Vergangenheit in fataler Weise nahe“, während Kiefer bescheinigt wurde, sich „recht unklar und verwirrend“ mit „eben dieser Vergangenheit auseinander[zu]setzen“.³⁷ Werner Spies warnte hingegen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vor der „Überdosis an Teutschem“ und besonders vor Kiefer: „In helle Scheuern wird Ernte und Erbe eingefahren. Vor dem Säer muss gewarnt werden.“³⁸ Kurator Klaus Gallwitz schrieb im Katalog zur Biennale, dass Kiefers Bilder und Bücher „keine Verherrlichung und keine Blasphemie“ seien, sondern die Fragen stellten, „auf die uns die einschlägigen Schulmeister und Spezialisten die Antwort schuldig geblieben sind.“³⁹ Zdenek Felix schrieb 1981, dass für Kiefer „die Vergangenheit keine von uns endgültig abgelöste, versunkene Welt“ sei; sie sei stattdessen „verflochten mit der Gegenwart“.⁴⁰

Eine der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Markus Lüpertz findet sich im Ausstellungskatalog *20 Deutsche* (1971). Klaus Honnef schrieb: „Markus Lüpertz kommt es bei der Präsentation von Höckerlinien, Dachziegeln, Weintrauben, Eisenbahnschwellen und Stahlhelmen darauf an, diesen restlos trivialen Wirklichkeits-Befunden eine ‚strahlende Anmut‘ (Lüpertz) zu verleihen, eine Anmut, die sich aus ihrer Anschauungs-Qualität sicher nicht

³⁶ Markus Lüpertz wurde ebenfalls eingeladen, lehnte es allerdings ab, mit anderen Künstlern gemeinsam präsentiert zu werden, vgl. Kipphoff, Petra: „Die Lust an der Angst – der deutsche Holzweg“, in: *Die Zeit* 24 (1980), abrufbar unter <http://www.zeit.de/1980/24/die-lust-an-der-angst-der-deutsche-holzweg/komplettansicht>, o. S. [Letzter Abruf 26.6.2017]

³⁷ Beide Zitate Netter, Maria: „Kunst der siebziger Jahre – Ausblick auf die achtziger Jahre“, in: *Weltkunst* 16 (1980), S. 2193–2195, hier S. 2195.

³⁸ Beide Zitate Spies, Werner: „Überdosis an Teutschem. Die Kunstbiennale in Venedig ist eröffnet“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1980, S. 19.

³⁹ Gallwitz, Klaus: „Die Helden der Geschichte“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden. 39. Biennale Venedig 1980, Deutscher Pavillon*, Venedig 1980, S. 3–4, hier S. 4.

⁴⁰ Felix, Zdenek: „Palette mit Flügeln“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Folkwang Museum, Essen, 30.10.–6.12.1981; Whitechapel Art Gallery, London, 3.3.–2.5.1982*, Essen 1981, S. 11–13, hier S. 12.

ermitteln lässt.“⁴¹ Honnef sah die Bilder, auf denen Stahlhelme der deutschen Wehrmacht zu sehen waren, also nicht als etwas Außergewöhnliches an – er setzte sie mit Lüpertz’ Bildern von Weintrauben gleich. Theo Kneubühler meinte 1977 sogar, dass die Stahlhelme quasi keine mehr waren: Stattdessen seien sie bei Lüpertz „vom zeitgeschichtlich abhängigen Bedeutungskontext“⁴² losgelöste, „unschuldige“⁴³ Gegenstände. Auch Siegmund Holsten sah 1977 in Lüpertz’ „trophäenhaften Kunstgebilde[n]“⁴⁴ eher eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei als eine politische Botschaft, genau wie Siegfried Gohr, der 1979 schlicht schrieb: „Das Thema der Arbeit von Lüpertz ist die Malerei.“⁴⁵ Dieser Meinung war auch Horst Richter, der 1980 in der *Weltkunst* meinte, dass es „müßig [sei], das Schaffen Lüpertz’ in Debatten darüber verstricken zu wollen, ob es gesellschaftskritisch ist und in welche politische Richtung es zielt.“⁴⁶ Die *Frankfurter Allgemeine* hingegen warnte vor Lüpertz: Er und Maler wie Kiefer seien „in ihrer Haltung gegenüber ihrer Umwelt und gegenüber unserer Geschichte rückschrittlich. [...] Das angebliche Pathos, das diesen Bildern eigen sein soll, ist in Wahrheit das Auftrumpfen der Unsicherheit. Dahinter schimmert aber unübersehbar eine Großmannssucht, die sich jeder rationalen Kritik mit umso ‚entschlossenerem‘ Auftreten entzieht.“⁴⁷ Gegen diese Deutung wandte sich Klaus Wagenbach, der 1980 über Kiefer und Lüpertz schrieb, dass man beim künstlerischen Umgang mit der deutschen Geschichte „beide Möglichkeiten eines solchen Umgangs – die didaktisch sortierende und die sich auf Ambivalenzen einlassende – zulassen“ müsse.⁴⁸

⁴¹ Honnef, Klaus: *20 Deutsche. Joseph Beuys, Raimund Girke, Gotthard Graubner, Hans Haacke, Erwin Heerich, Konrad Klapheck, Bernd Koberling, Dieter Krieg, Markus Lüpertz, Heinz Mack, Palermo, Karl Pfahler, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Diter Rot, Rainer Ruthenbeck, Bernard Schultze, Günther Uecker, F. E. Walther, Stefan Wewerka. Ausstellung der Onnasch-Galerie, Berlin und Köln 1971*, Berlin 1971, o. S.

⁴² Kneubühler [a], Theo: „Der Gegenstand in der Malerei Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Zeichnungen. Universität Dortmund, Abt. Bauwesen, 1977*, Dortmund 1977, o. S.

⁴³ Kneubühler [b], Theo: „Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei. Kunsthalle Bern, 20.8.–25.9.1977*, Bern 1977, S. 7–17, hier S. 9.

⁴⁴ Holsten, Siegmund: „Motivvergleiche zu Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977*, Hamburg 1977, S. 54–61, hier S. 55.

⁴⁵ Gohr, Siegfried: „Markus Lüpertz – Gemälde und Handzeichnungen 1964–1979. Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle“, in: *Bulletin der Museen der Stadt Köln* 12 (1979), S. 1775–1776, hier S. 1775.

⁴⁶ Richter, Horst: „Sein Thema ist die Malerei“, in: *Weltkunst* 2 (1980), S. 129.

⁴⁷ Riese, Hans-Peter: „Was sind ‚neue Wilde‘?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.1980, S. 23.

⁴⁸ Wagenbach, Klaus: „‚Neue Wilde‘, teutonisch, faschistisch?“, in: *Freibeuter* 5 (1980), S. 138–147, hier S. 138.

2001 schien zumindest Siegfried Gohr seine Meinung zu Lüpertz geändert zu haben: Er bezeichnete dessen Werk nun als „tief-deutsch“⁴⁹ und verglich seine Auseinandersetzung mit der von „Beuys, Baselitz, Penck, Polke, Richter, Kiefer, Immendorff“.⁵⁰ An Lüpertz’ Werken sei zu erkennen, „dass der Krieg, das Tabu der damaligen bundesrepublikanischen Gesellschaft, die sich im Vergessen betäubte, präsent bleibt [...] als unbewältigte Geschichte“.⁵¹ 2009 schrieb Karen Lang, dass Lüpertz zu denjenigen Künstlern gehöre, die „die Aufgabe übernahmen, sich mit der Bewältigung der dunklen Seite von Deutschlands jüngster Geschichte auseinanderzusetzen.“⁵² Ebenfalls 2009 wurden Lüpertz und Kiefer in einem Katalogbeitrag zu deutscher Kunst nach 1945 sogar zusammengefasst: „Lüpertz und Kiefer, die sogenannten Neoexpressionisten, nahmen Bezug auf diese historische Amnesie und untersuchten anhand von einzigartigen künstlerischen Sprachen und Motiven offen die nationalsozialistische Vergangenheit.“⁵³

Diese Arbeit hinterfragt diese angebliche Gemeinsamkeit. Dazu werde ich zunächst kurz darlegen, wie generell eine Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in der bildenden Kunst der Bundesrepublik bis 1970 stattgefunden hat. Dabei gehe ich insbesondere auf Georg Baselitz und Gerhard Richter ein, deren ausgewählte Bilder ich zum Verständnis der Produktion von Kiefers und Lüpertz’ Werken für essentiell halte. Danach widme ich mich zunächst Anselm Kiefer: Anhand der Werke *Besetzungen*, *Heroische Sinnbilder I* sowie *Für Jean Genet* (alle 1969) erläutere ich, wie Kiefer sich persönlich mit der NS-Zeit und ihren Bildern konfrontierte und über seine Position als deutscher Künstler sowie über die Faszination des Faschismus nachdachte. Anhand von *Siegfried vergißt Brünhilde* sowie *Siegfried’s Difficult Way to Brünhilde* (mehrere Ausfertigungen, zwischen 1969 und 1991 entstanden) belege ich, dass Kiefer sich mit der Rolle jedes Einzelnen im NS-Staat beschäftigte und auf die von vielen nicht eingestandene Mitwirkung an einem diktatorischen System hinwies.

Diese Art der politischen Auseinandersetzung zweifle ich bei Markus Lüpertz an. Meine These lautet, dass Lüpertz sich stattdessen mit der Geschichte

⁴⁹ Gohr, Siegfried: *Markus Lüpertz*, Köln 2001, S. 11.

⁵⁰ Gohr 2001, S. 71.

⁵¹ Ebd., S. 52.

⁵² Lang, Karen: „Der Expressionismus und die beiden deutschen Staaten“, in: Barron, Stephanie/ Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 64–101, hier S. 99.

⁵³ Bailey 2009, S. 332.

der Malerei befasste und sie provokant mit NS-Ikonografie ausstattete. Ich belege diese These durch eine Auseinandersetzung mit seinen Werken *Westwall* (1968 und 1969), in denen Lüpertz sich dem NS-Thema näherte. In *Helm II – dithyrambisch* (1970), *Deutsches Motiv III – dithyrambisch* (1972) sowie *Arrangement für eine Mütze – dithyrambisch* (1973) rekurrierte er auf niederländische Vanitas-Stilleben, in *Soldat – dithyrambisch* (1972) sowie *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* (1974) auf das antike Tropaion sowie Werke von Nicolas Poussin, mit dem er sich in den 1980er Jahren nochmals ausführlich beschäftigen sollte.⁵⁴

Durch einen abschließenden kurzen Vergleich der beiden Werkgruppen beantworte ich meine Forschungsfrage, ob Kiefer und Lüpertz sich gezielt mit der NS-Vergangenheit und ihrer Bewältigung in der Bundesrepublik auseinandergesetzt haben.

2. NS-Thematik in ausgewählten deutschen Werken nach 1945

Nach 1945 herrschte zunächst Sprach- und Bilderlosigkeit, was die Themen Nationalsozialismus, deutsche Schuld und vor allem den Holocaust angingen.⁵⁵ Gerade Fotografien aus den Konzentrationslagern, die von den Alliierten nach und nach veröffentlicht wurden, überforderten deutsche Künstler und Künstlerinnen in ihrer bis dato unvorstellbaren Grausamkeit.⁵⁶ In Westdeutschland fand eine künstlerische Auseinandersetzung daher eher in Form

⁵⁴ Werner Hofmann nennt alleine 44 Gemälde, in denen sich Lüpertz bereits im Titel auf Poussin bezieht, vgl. Hofmann, Werner: „Der Kompaktmaler“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 186–195, hier S. 190.

⁵⁵ Lauterwein, Andrea: *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, S. 24. Im Gegensatz zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, dessen Geschehen und Auswirkungen die Kunst radikal modernisierten und eine Fülle von Darstellungen hervorbrachten, vgl. Huysen 2009, S. 227.

⁵⁶ Im Ausland hatte man weniger Berührungsängste bei der Darstellung von Gräueltaten. Andrzej Wróblewski (1927–1957) malte figurativ die Ermordung polnischer Juden durch die Gestapo (*Liquidierung des Getto/Blauer Chauffeur* (1949), Öl auf Leinwand, 89 x 120 cm, Privatbesitz); der Franzose Boris Taslitzky (1911–2005) bildete großformatig im sozialistisch-realistischen Stil seine eigene Zeit in Buchenwald ab (*Le petit camp à Buchenwald* (1945), Öl auf Leinwand, 300 x 500 cm, Centre Pompidou, Paris), vgl. Enwezor, Okwui: „Zur Beurteilung von Kunst: Postwar und künstlerische Weltlichkeit“, in: Ders./Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945–1965*, München/London/New York 2016, S. 20–41, hier S. 29 und 32.

von Allegorien statt.⁵⁷ In der sowjetisch besetzten Zone (SBZ) bildete Hans Grundig (1901–1958) dieses Thema hingegen figurativ ab. Grundig, der während der NS-Zeit als „entartet“ gegolten hatte, malte bewusst nicht abstrakt; er hatte die bis 1933 stattfindenden nicht-figurativen Experimente als „l’art pour l’art“ von „beziehungslos neben dem Volke her[lebenden]“ Künstlern angesehen.⁵⁸ Sein Werk *Opfer des Faschismus* (1946–48) (Abb. 1) zeigt zwei leblose, schmale, lang hingestreckte Figuren, von denen eine anhand der gestreiften Kleidung als KZ-Häftling zu identifizieren ist.⁵⁹ Für Grundig als Überlebenden des Konzentrationslagers Sachsenhausen war diese Auseinandersetzung „eine Notwendigkeit“.⁶⁰ Für viele Deutsche war sie das anscheinend nicht: Sein Werk stieß auf Unverständnis, wohl auch, weil ihm ein optimistischer, zukunftsfroher Inhalt fehlte.⁶¹ Abbildungen von Elend und Trümmeralltag waren in den Jahren direkt nach Kriegsende nicht gefragt: „Angst, Bedürfnis nach Sicherheit und Bequemlichkeit waren stärker als Mut, Wahrheit und Opfer, und so leben wir denn in einem Zeitalter der Restauration.“⁶² In seiner Bestandsaufnahme *Deutsche Malerei der Gegenwart* (1948) beschrieb Fritz Nemitz dann auch in aller Ausführlichkeit Vorkriegskunst wie den Blauen Reiter, Konstruktivismus und Surrealismus. Die Zeit zwischen 1933 und 1945 wurde als künstlerischer „Anachronismus“ bezeichnet, weswegen sich die nun aktiven Künstler und Künstlerinnen eher an der Vorkriegszeit orientierten.⁶³

Im Westen setzte sich Joseph Beuys (1921–1986) mit der Vergangenheit des deutschen Volkes auseinander, allerdings erst in den späten 1950er Jahren.

⁵⁷ Enwezor 2016, S. 27.

⁵⁸ Beide Zitate Friedrich, Gerhardpaul: „Gespräch mit Hans Grundig“, in: *Sächsische Volkszeitung*, 16.1.1946, S. 2, zitiert bei Weber, Stephan: „Eine Annäherung an Hans Grundig anlässlich seines 100. Geburtstages“, in: Frommhold, Erhard/Ders.: *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresden 2001, S. 9–82, hier S. 63.

⁵⁹ Eine zweite, sehr ähnlich aussehende, „lyrischere, stillere“ Fassung ist unter dem Titel *Den Opfern des Faschismus* in der Galerie Neue Meister Dresden zu finden, vgl. Feist, Günter: *Hans Grundig*, Dresden 1979, S. 126. In der zweiten Fassung sind beide Figuren als KZ-Häftlinge zu identifizieren, vgl. ebd., Bildtafel 169, o. S.

⁶⁰ Weber 2001, S. 74.

⁶¹ Ebd.

⁶² Dirks, Walter: „Der restaurative Charakter der Epoche“, in: *Frankfurter Hefte* 9 (1950), S. 942–954, hier S. 942.

⁶³ Nemitz, Fritz: *Deutsche Malerei der Gegenwart*, München 1948, S. 5. Benjamin Buchloh sah in der Phase des Aufbaus auch die Suche nach der eigenen künstlerischen Identität, die sich zunächst an den USA orientierte, in den 1960er Jahren aber rückbesann. Die Preise für expressionistische Werke aus den 1920er Jahren explodierten und wurden, laut Buchloh, auch wegen ihrer dezidiert unpolitischen Aussage geschätzt, vgl. Buchloh, Benjamin: „Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting“, in: *October* 16 (1981), S. 39–68, hier S. 62. Die Bezeichnung „Neoexpressionisten“ für Kiefer und Lüpertz entspricht dieser neuen Wertschätzung.

1957 nahm er erfolglos an einem internationalen Wettbewerb um ein Mahnmal in Auschwitz teil.⁶⁴ Teile dieser Entwürfe integrierte er 1968 in *Auschwitz Demonstration*, eine Vitrinenarbeit, die Gegenstände aus den Jahren 1956 bis 1964 zeigte – „ein Ort der Gegenwart, der Forderungen an die Gegenwart stellt“.⁶⁵ (Abb. 2) Eine weitere allegorische Arbeit schuf Wolf Vostell (1932–1998) mit der dreiteiligen Assemblage *Das schwarze Zimmer* (1958/59), das aus *Deutscher Ausblick*,⁶⁶ *Auschwitz Scheinwerfer* (Abb. 3) und *Treblinka*⁶⁷ bestand.⁶⁸ An diesen Arbeiten ist auffällig, dass sie sich mit den Opfern der NS-Diktatur beschäftigten – in der politischen Aufarbeitung und auch in den hier besprochenen Arbeiten von Kiefer und Lüpertz standen zunächst hingegen die Täter im Mittelpunkt. Erst in den späten 1970er Jahren war das Ausmaß des Holocausts im allgemeinen Bewusstsein angekommen⁶⁹ und wurde dementsprechend künstlerisch verarbeitet.

Die Bundesrepublik orientierte sich seit ihrer Gründung politisch und auch in der Förderung der Künste an den USA; die Abstraktion wurde als Ausdruck demokratischer Freiheit gefeiert und als Gegensatz zum staatlich verordneten

⁶⁴ Jaskot, Paul B.: *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right*, Minneapolis 2012, S. 52.

⁶⁵ Kramer, Mario: „Joseph Beuys: ‚Auschwitz Demonstration‘ 1956–1964“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 293–303, hier S. 302. Laut Heiner Bastian berichteten diese „Stoffe und Dinge [...] vom Untergang“, vgl. Bastian, Heiner: „Heillosigkeit“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Heroische Sinnbilder. Ausstellungsraum Céline und Heiner Bastian, Berlin, 2.5.–13.9.2008*, Berlin 2008, S. 4–13, hier S. 8.

⁶⁶ Décollage aus Holz, Stacheldraht, Blech, Zeitung, Knochen, Fernsehapparat mit Sockel und Haube, 197,5 x 129,5 x 81,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin, vgl. Gillen, Eckhart: „Wolf Vostell: ‚Deutscher Ausblick‘“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 240–245, hier S. 242.

⁶⁷ Décollage aus Motorradteilen, Holz, Film und Transistorradio, 200 x 140 x 80 cm, Sammlung David Vostell, vgl. Gillen 1997, S. 242.

⁶⁸ Enwezor 2016, S. 28.

⁶⁹ Der Mord an den europäischen Juden war früh nach 1945 offiziell anerkannt und auch bekannt; spätestens mit der Veröffentlichung von Anne Franks Tagebuch 1959 in Deutschland wurde er auch außerhalb von wissenschaftlichen Kreisen diskutiert, vgl. Huyssen 2009, S. 232. Trotzdem war das Interesse an einer wissenschaftlichen Aufarbeitung und der dementsprechenden Vermittlung an nicht-akademische Kreise gering, was sich zum Beispiel an der verzögerten Publikation von Raul Hilbergs Standardwerk *Die Vernichtung der europäischen Juden* zeigte, das 1961 in den USA, aber erst 1982 in Deutschland in einem Kleinstverlag erschien, bevor es 1990 bei Fischer unter größerer Beachtung verlegt wurde, vgl. Fischer [b], Torben: Art. „Raul Hilberg: ‚Die Vernichtung der europäischen Juden‘“, in: Ders./Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 274/275, hier S. 274/275. Hilbert vermutete Ende der 1980er Jahre: „Es gab eine ganze Nation, die vom Gesamtzusammenhang nichts mehr wissen wollte“, vgl. Hilberg, Raul/Söllner, Alfons: „Das Schweigen zum Sprechen bringen. Ein Gespräch über Franz Neumann und die Entwicklung der Holocaust-Forschung“, in: Diner, Dan (Hrsg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, S. 175–200, hier S. 186. *Das Dritte Reich und die Juden* von Léon Poliakov und Josef Wulf sowie Hans Günther Adlers *Theresienstadt 1941–1945* erschienen bereits 1955; beide Publikationen fanden „kaum Resonanz“, vgl. Trommer, Isabell: *Rechtfertigung und Entlastung. Albert Speer in der Bundesrepublik*, Frankfurt/New York 2016, S. 44.

sozialistischen Realismus, der in der SBZ und ab 1949 in der DDR vorherrschte.⁷⁰ Diese Trennung war nicht absolut, viele Künstler und Künstlerinnen arbeiteten auch im Westen figurativ bzw. im Osten abstrakt.⁷¹ Trotzdem galt die Abstraktion in der Bundesrepublik nicht nur als führende zeitgenössische Ausdrucksweise,⁷² sondern auch als Beleg einer gelungenen politischen Integration in das westliche Bündnis durch die Deutschen,⁷³ die sich nun nicht mehr mit der Vergangenheit auseinandersetzen mussten, sondern stattdessen in die Zukunft blickten.

2.1. Georg Baselitz: Bilder für die Vätergeneration

Einer der ersten bundesdeutschen Künstler, die überregional mit figurativer Malerei bekannt wurden, war Georg Baselitz. Bereits sein erstes, 1961 ausgestelltes *Pandämonisches Manifest* war mit figurativen Tintenzeichnungen versehen;⁷⁴ im Manifest setzte er sich assoziativ mit verschiedenen Themen

⁷⁰ Siegel, Katy: „Kunst, Welt, Geschichte“, in: Enwezor, Okwui/Dies./Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945–1965*, München/London/New York 2016, S. 42–57, hier S. 48. In der DDR änderten sich die politischen Vorgaben an die Kunst im Laufe der Zeit und beeinflussten den Stil. In den 1950er Jahren herrschten Abbildungen vor, die den Aufbau des Sozialismus zum Thema hatten. Ab den 1960er Jahren wurden auch zeitgenössische Themen wie Freizeit oder Jugendkultur behandelt, ab den 1970er Jahren – nach der Anerkennung der DDR durch die Bundesrepublik – musste sich die ostdeutsche Kunst nicht mehr so streng von der westdeutschen absetzen, vgl. McCloskey, Barbara: „Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 104–117, hier S. 116/117.

⁷¹ Ein Beispiel wäre Hans Glöckner (1889–1987), der zeitweilig in der DDR konstruktivistische Kunst schuf, vgl. Köster, Hein: „Hermann Glöckners Tafelwerk“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998, Berlin 1997, S. 91–99.

⁷² Die Documenta I (1955) und II (1959) zeigten zu großen Teilen abstrakte Kunst. Die Ausstellung hatte eine Funktion der „national[e] Orientierung“ und eine dementsprechende Außenwirkung, vgl. Kimpel, Harald: „Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als ‚Staatsaufgabe‘“, in: Bambi, Andrea/Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013, S. 26–35, hier S. 27.

⁷³ Sigrid Hofer merkt kritisch an, dass die angebliche Vorherrschaft der Abstraktion eine subtile und unnötige Qualitätszuweisung erzeugte, indem der wirtschaftlich erfolgreiche Westen auch künstlerisch als erfolgreicher wahrgenommen wurde als der figurativ malende Osten, vgl. Hofer, Sigrid: „Die Macht der Macher oder Wie man Wirklichkeit in Ausstellungen konstruiert. Eine Kritik der Ausstellung ‚Kunst und Kalter Krieg‘ in Los Angeles, Nürnberg und Berlin 2009/2010“, in: Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hrsg.): *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch, Die Debatten um die Kunst der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin/Kassel 2013, S. 180–191, hier S. 184.

⁷⁴ Die zwei *Pandämonischen Manifeste* von Baselitz und Eugen Schönebeck (*1936) wurden 1961 und 1962 in einem Berliner Abbruchhaus ausgestellt. Das erste Manifest war handschriftlich auf Pauspapier (59 x 101 cm) aufgetragen, das zweite mit Schreibmaschine getippt (89 x 20,4 cm), vgl. Franzke, Andreas: *Georg Baselitz*, München 1988, S. 19 sowie zu den Bildmaßen Becker, Wolfgang (Hrsg.): Kat. Ausst. *Georg Baselitz. Die Aachener Zeichnungen 1958–1976. Das*

auseinander, zum Beispiel der deutschen Vergangenheit und Gegenwart („[S]ie sprachen von Schlusstrichen [...] die Betten der Überlebenden sind nicht zerwühlt, die Reste der letzten Hausarbeit schnell unters Bett geschoben, die gallertartigen Fäden sind nicht sichtbar geworden, die unfruchtbaren Unruhen verspottet“),⁷⁵ dem vorherrschenden Kunstbetrieb aus Pop und Minimalismus („Der fremde Rhythmus verleitet sie zu wahnsinnigsten Tänzen. Ich bedauere ihre rhythmische Funktion“)⁷⁶ oder der schamhaft verschwiegenen Körperlichkeit („Unter der Decke bebt zitternd ein Wesen und hinterm Vorhang lacht man. Ihr seht in meinen Augen den Naturaltar, das Fleischopfer, Speisereste in der Kloakenpfanne, Ausdünstungen der Bettlaken“).⁷⁷ Seine überwiegend männlichen Figuren entsprechen dieser thematischen Dissoziation aus unfertigen Gedanken und hilflosem Dasein; sie bestehen aus Wülsten, Verwerfungen und teigigen Formen, entblößen ihre Geschlechtsteile (*Die Große Nacht im Eimer*, 1962/63, Abb. 4) oder stehen still über der Verwüstung, die sie angerichtet haben (*Ein Versperrter*, 1965, Abb. 5). *Die Große Nacht im Eimer* wurde bei der ersten Ausstellung als anstößig konfisziert,⁷⁸ was laut Stefan Germer durchaus im Bereich des Gewünschten gelegen haben könnte. Germer unterstellte dem jungen Baselitz eine „Mischung aus Provokationslust und verstörtem Abstandhalten“,⁷⁹ die er als Reaktion auf die deutsche Geschichte sah, zu der Baselitz nicht gehören wollte; er wollte stattdessen seiner Herkunft entkommen.⁸⁰ Die „rebellische Attitüde“ ist für Germer auch ein Hinweis auf das „nach dem Ende des Dritten Reiches entstandene Autoritätsvakuum“.⁸¹

In *Bild für die Väter* (1965, Abb. 6) richtete sich Baselitz explizit, wie schon im Titel lesbar ist, an die Kriegsgeneration und zeigte kaum erkennbare menschliche Figuren, deren Fleisch über eine Trümmerlandschaft zu fließen scheint. Der Himmel ist wie von Feuerschein erleuchtet, im Vordergrund steht ein

Pandämonische Manifest 1961/1962. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 18.6.–30.8.1992, Aachen 1992, S. 12 und 22.

⁷⁵ Baselitz, Georg: „Pandämonisches Manifest I, 1. Version, 1961“, in: Becker, Wolfgang (Hrsg.): *Kat. Ausst. Georg Baselitz. Die Aachener Zeichnungen 1958–1976. Das Pandämonische Manifest 1961/1962. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 18.6.–30.8.1992*, Aachen 1992, S. 14–15, zit. bei Becker 1992, S. 14.

⁷⁶ Baselitz 1961, zit. bei Becker 1992, S. 15.

⁷⁷ Ebd., S. 14.

⁷⁸ Franzke 1988, S. 22.

⁷⁹ Germer, Stefan: „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz“, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Gerhard Richter“, in: *Jahresring 46* (1999), S. 38–55, hier S. 39.

⁸⁰ Germer 1999, S. 40.

⁸¹ Ebd., S. 42.

Ladekarren, der sich in vielen Bildern Baselitz' dieser Zeit wiederfindet⁸² und auf die Karren verweist, mit denen KZ-Häftlinge ausgemergelten Leichen zu den Massengräbern schoben.

In weiteren Bildern wie *Der Hirte* (1966)⁸³ steckte Baselitz seine Figuren in kurze Hosen und Hemden, die an die Uniform der Hitlerjugend erinnern. Er nutzte allerdings keine offensichtlich nationalsozialistischen Symbole wie Helme oder Armbinden, wie sie später bei Lüpertz zu sehen waren. Trotzdem verweisen diese Bildteile, auch durch ihre Kombination mit zerstörten Landschaften und dem immer wiederkehrenden Karren auf die Zeit des Nationalsozialismus bzw. die direkte Nachkriegszeit. Die Bilder zeigen durch die gleichzeitige Abbildung von NS- und Nachkriegszeit, dass die eine Zeit übergangslos in der anderen aufgegangen war. Die grobschlächtige und gleichzeitig verletzliche Körperlichkeit in Baselitz' Bildern kann auch als Verweis auf die Kriegsheimkehrer gelesen werden, die in der Gefangenschaft in ihrer traditionellen Männlichkeit demontiert wurden⁸⁴ und nun in der Bundesrepublik noch nach ihrer Rolle suchten.⁸⁵

Die zeitgenössische Kritik sah Baselitz' Bilder allerdings nicht als politisch oder zeitkritisch, sondern als moralisch an. Antje Kosegarten schrieb 1966, dass seine Werke keine „bewusste Reaktion auf [die] ‚Neue Gegenständlichkeit‘ [oder den] ‚Neuen Realismus‘“ seien: „Der Versuch, seine Bilder einer Richtung einzuordnen, gelingt nicht und wäre auch dem Verständnis seiner Kunst im Wege.“⁸⁶ Baselitz beziehe sich in seiner Thematik, aber nicht in seiner bildlichen Ausprägung auf den Expressionismus; Kosegarten sah in seiner

⁸² Zum Beispiel in *Die Hand Gottes* (1964/64), Öl auf Leinwand, 140 x 99 cm, Städtisches Kunstmuseum Bonn, vgl. Franzke 1988, S. 73; *Ökonomie* (1965), Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Privatbesitz, vgl. Franzke 1988, S. 76 oder *Die großen Freunde* (1965), Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm, Museum moderner Kunst, Wien, vgl. Franzke 1988, S. 78.

⁸³ Öl auf Leinwand, 162,5 x 131 cm, Nationalgalerie Berlin, vgl. Gillen, Eckhart: „Pictures of Pain“, in: Kat. Ausst. *Facing the Future: Art in Europe 1945–1968. Palais des Beaux-Arts Brüssel, 24.6.–25.9.2016; Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 21.10.2016–29.1.2017; Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin Moskau, 6.3.–28.5.2017*, Brüssel 2016, S. 104–129, hier S. 122.

⁸⁴ Bude, Heinz: „Die Erinnerung der Generationen“, in: König, Helmut/Kohlstruck, Michael/Wöll, Andreas (Hrsg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 69–85, hier S. 74.

⁸⁵ Ähnlich wie die nächste Generation: „How to make German boys into men who were neither too weak or too aggressive became one of the major challenges for East and West German authorities, as they were seeking to separate themselves from National Socialism and to rebuild their societies (and armies) in the face of the Cold War.“ Vgl. Poiger, Uta G.: „A New ‚Western‘ Hero? Reconstructing German Masculinity in the 1950s“, in: Schissler, Hanna (Hrsg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949–1968*, Princeton 2001, S. 412–427, hier S. 413.

⁸⁶ Kosegarten, Antje: „Georg Baselitz. Visionen oder Provokationen eines Berliner Malers?“, in: *Die Grüenthal-Waage 5* (1966), S. 180–185, hier S. 184.

„intensiv und streng gefassten Thematik“ die „tiefe Moral seiner Aussage über den Menschen“.⁸⁷ Auch Heinz Fuchs sah ihn 1972 eher als zeitlosen, „manieristischen Künstler“ und „Wegbereiter eines künftigen Humanismus“ denn als explizit politisch oder als jemand, der sich an der Gegenwart abarbeitete.⁸⁸ Stefan Germer widersprach hier 1999: Der Einzelne sei immer ein Produkt der „gesellschaftlich-diskursiven Formation“, selbst wenn er gegen eben diese rebelliere.⁸⁹ Durch die politischen Diskussionen und Ereignisse Anfang der 1960er Jahre (Eichmann-Prozess, Auschwitz-Prozesse) war das Thema Nationalsozialismus sehr präsent und fand vermutlich Eingang in Baselitz’ Denken und Arbeiten, aber seine Werke wurden damals – genau wie die von Lüpertz – nicht als eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gesehen.

2.2. Gerhard Richter: Das Private ist politisch

Auch bei Gerhard Richter (*1932) kam die Erkenntnis, dass einige seiner Bilder eine politische Aussage hatten, erst Jahrzehnte später. Klaus Honnef schrieb 1971 über Richters abgemalte, „besonders banal[e]“ Fotos: „Amateurfotos, wie mit der Box aufgenommen, Fotos von Tanten und Onkeln, von Tieren und Landschaften, von Seen und Wolken.“⁹⁰ Honnef machte also keinen Unterschied zwischen *Onkel Rudi* (1965), der sich gut gelaunt in Wehrmachtsuniform präsentiert, und der *Gr. Sphinx von Gizeh* (1965),⁹¹ die im gleichen Katalog abgebildet war. „Seine Bild-Sujets sind von einer geradezu herausfordernden Trivialität.“⁹² Auch Karl-Heinz Hering sah nur eine Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei: „[Richters] Hauptthema ist die Welt der alles umfassenden Photographie [...] Richter malt diese Welt der Photographie wie eine künstliche, zweite Natur und macht dadurch ihren erschreckenden Herrschaftsanspruch bewusst. Richter

⁸⁷ Kosegarten 1966, S. 185.

⁸⁸ Beide Zitate Fuchs, Heinz: „Ohne Titel“, in: Kat. Ausst. *Georg Baselitz. Gemälde und Zeichnungen. Kunsthalle Mannheim, 17.3.–16.4.1972*, Mannheim 1972, o. S.

⁸⁹ Germer 1999, S. 41, der sich hier auf Louis Althusser (1918–1990) bezieht. Germer meint auch, dass die deutsche Geschichte „nicht das Sujet, sondern allenfalls die Bedingung“ für Baselitz’ Arbeiten gewesen sei, vgl. ebd., S. 42. Das schätze ich anders ein.

⁹⁰ Honnef 1971, o. S.

⁹¹ Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm, Privatbesitz, vgl. Honnef, Klaus: „Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität. Richters Malerei zwischen Kunst und Wirklichkeit“, in: Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Zentrum für aktuelle Kunst, 27.3.–22.4.1969*, Aachen 1969, o. S.

⁹² Honnef 1969, o. S.

verwandelt Künstlichkeit in Kunst.“⁹³ Die Kunstkritik sah in Richters Arbeiten eine unpolitische deutsche Variante der amerikanischen Pop-Art, die sich ebenfalls mit dem Abmalen von Fotos beschäftigt hatte. Erst als Richter 1989 seinen RAF-Zyklus *18. Oktober 1977* ausstellte, wurde das Frühwerk neu betrachtet.⁹⁴

Richter begann Anfang der 1960er Jahre, seine fotografischen Vorlagen zu sortieren; sein Bildarchiv *Atlas* ist inzwischen ein eigenes Kunstwerk.⁹⁵ Ab 1963 tauchen zwischen Landschaftsaufnahmen, Fotos aus Illustrierten und Bildern, die von Urlaub und Konsum erzählen, Fotografien aus Konzentrationslagern auf; 1967 fügte Richter die letzten KZ-Aufnahmen in die Blätter 16 bis 20 ein.⁹⁶ Dieser Moment war ein Bruch: Neben alltäglichen Banalitäten, die ohne Richters Sammlung sofort wieder vergessen wären, stehen nun Szenen einer beispiellosen Grausamkeit – ein Verweis auf das komplizierte Verhältnis von Erinnerungskultur und dem Wunsch nach Vergessen.⁹⁷

Drei Bilder, die Richters persönliches Umfeld betreffen, sind hier von Interesse: *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* und *Herr Heyde* (alle 1965, Abb. 7, 8, 9). Der Bildtitel *Onkel Rudi* klingt vertraulich und persönlich, viele Familien in Deutschland hatten einen „Onkel Rudi“ in der Wehrmacht, und es ist davon auszugehen, dass auch viele private Fotografien existierten, die Menschen in Uniform abbildeten. Richter zeigte also, und hier muss man der zeitgenössischen Kritik zustimmen, etwas durchaus Banales. Er verweist allerdings gleichzeitig darauf, dass man sich zwar dieser einzelnen Menschen erinnerte, den Gesamtzusammenhang von individuellen Taten im Gefüge der NS-Diktatur

⁹³ Hering, Karl-Heinz: „Zur Ausstellung Gerhard Richter“, in: Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Arbeiten 1962 bis 1971. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, 22.6.–22.8.1971*, Düsseldorf 1971, o. S.

⁹⁴ Küper, Susanne: „Gerhard Richter, der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962–1966“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 265–268, S. 265.

⁹⁵ *Atlas* besteht aus einer stetig wachsenden Zahl Kartons, auf die Fotos aufgezogen werden. 1972 wurden erstmals 315 Bildtafeln in Utrecht ausgestellt, vgl. Friedel, Helmut: *Gerhard Richter. Atlas*, Köln 2006, S. 6. Bis 2015 war *Atlas* auf 809 Bildtafeln angewachsen, vgl. die Website des Künstlers: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas?p=26&sp=32> [26.6.2017].

⁹⁶ Enwezor 2016, S. 28.

⁹⁷ Buchloh, Benjamin: „Gerhard Richter’s ‚Atlas‘: The Anomic Archive“, in: *October* 88 (1999), S. 117–145, hier S. 143. Den gleichzeitigen Moment des Voyeuristischen, mit dem KZ-Fotos betrachtet werden, versuchte Richter 1966 in einer Ausstellung über Sex und Massenmord zu thematisieren; er kontrastierte hier pornografische *Atlas*-Fotos mit denen aus Konzentrationslagern. Jürgen Harten nannte diesen Versuch „mislungen“, vgl. Harten, Jürgen: „Der romantische Wille zur Abstraktion“, in: Ders. (Hrsg.): Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Bilder 1962–1985. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 18.1.–23.3.1986; Nationalgalerie Berlin, 25.4.–1.6.1986; Kunsthalle Bern, 13.6.–20.7.1986; Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1.8.–21.9.1986*, Köln 1986, S. 9–62, hier S. 22.

weitgehend ignorierte.⁹⁸ Dieses Thema haben auch die weiteren Bilder: Richters Tante Marianne wurde im Februar 1945 wegen ihrer Schizophrenie im Rahmen der NS-„Euthanasiemaßnahmen“ ermordet,⁹⁹ Werner Heyde (1902–1964) war maßgeblich an der sogenannten Aktion T4 beteiligt, der etwa 90.000 geistig oder körperlich behinderte Menschen zum Opfer fielen.¹⁰⁰ Selbst wenn die Biografie seiner Tante erst später bekannt wurde, so war die Figur des Herrn Heyde bzw. die Erwähnung seiner Verhaftung für die Zeitgenossen ein unverkennbarer Hinweis auf die NS-Thematik. Richter durchbrach mit diesen Bildern die beiseite geschobenen Erinnerungen der Deutschen und machte sie, wenn auch sehr subtil, auf ihre individuelle Schuld und die nicht oder nur in Ansätzen aufgearbeitete NS-Vergangenheit aufmerksam.

Richter selbst beschrieb seine Bilder erst sehr spät als eine politische Geste,¹⁰¹ was verwundert, wenn man einen der ersten Ausstellungsorte von *Onkel Rudi* kennt. Das Bild wurde im Rahmen der von René Block organisierten Ausstellung *Hommage à Lidice* 1967 in Berlin sowie 1968 in Prag gezeigt,¹⁰² die an das NS-Massaker am böhmischen Dorf Lidice erinnerte und für die diverse Künstler Werke stifteten, darunter auch Richter.¹⁰³ Richter schenkte das Werk schließlich dem tschechischen Nationalmuseum in Prag.¹⁰⁴

⁹⁸ Eckhart Gillen hält fest, dass Rudolf „Rudi“ Schönfelder (1913–1944) im Zweiten Weltkrieg fiel und er deshalb sowohl als Täter als auch als Opfer angesehen werden könne, vgl. Gillen 2016, S. 120. Vgl. zu den Lebensdaten Schönfelders Strauß, Lydia: „Onkel Rudi“ (1965) macht Geschichte. Untersuchungen zu einem Porträt Gerhard Richters“, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Nachbilder des Holocaust*, Köln 2007, S. 254–270, hier S. 259.

⁹⁹ Storr, Robert: „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“, in: Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting. Museum of Modern Art, New York, 14.2.–21.5.2002, The Art Institute of Chicago, 22.6.–15.9.2002, San Francisco Museum of Modern Art, 11.10.2002–22.1.2003, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D. C., 2.2.–18.5.2003, New York 2002, S. 11–94, hier S. 40; Richter, Gerhard: *Catalogue Raisonné, Bd. 1, Nos. 1–198, 1962–1968*, Ostfildern 2011, hier S. 216.*

¹⁰⁰ Hohendorf, Gerrit/Beyer, Christof/Thiel, Jens/Rotzoll, Maike: „Patientenmorde im Nationalsozialismus. Ein Überblick“, in: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hrsg.): *Tiergartenstraße 4. Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde*, Berlin 2015, S. 10–33, hier S. 16 und 25.

¹⁰¹ Strauß 2007, S. 260.

¹⁰² Block, René: „Kein Denkmal, sondern Denkanstöße“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 246–249, hier S. 249. Zuvor war das Bild in 1966 in Hannover und Berlin zu sehen gewesen, vgl. die Ausstellungshistorie auf Richters Website: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595?&categoryid=9&p=1&sp=32&tab=exhibitions-tabs> [26.6.2017].

¹⁰³ Seemann, Katrin: „Remember Lidice“, in: Kat. Ausst. *Remember Lidice. Städtische Galerie Nordhorn, 5.3.–8.5.2016*, Nordhorn 2016, o. S.

¹⁰⁴ Storr 2002, S. 40. Eckhart Gillen schreibt 2016, dass Richter das Bild bereits 1967 stiftete („In 1967, Gerhard Richter donated this painting“), es wird aber nicht klar, ob er das Bild nur für die Ausstellung verließ und die Schenkung erst später stattfand, vgl. Gillen 2016, S. 122. Im Werk-

3. Anselm Kiefer

Bei Anselm Kiefer zeigte sich eine politische Positionierung von Anfang an. Seine Abschlussarbeit an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe war 1969 die Fotoarbeit *Besetzungen*,¹⁰⁵ in der Kiefer sich an verschiedenen Orten in Italien, Frankreich und der Schweiz als kleine, einsame Figur inszenierte, die den Hitlergruß zeigt. *Besetzungen* wurde erst 1975 in *Interfunktionen* publiziert (Abb. 10) und sorgte dafür, dass diese Ausgabe die letzte der Zeitschrift wurde; Marcel Broodthaers zog seine Beteiligung am Magazin mit der Frage zurück: „Who’s this fascist who thinks he’s an antifascist?“¹⁰⁶

Auch die Reaktionen auf Kiefers Beteiligung an der Biennale in Venedig 1980 fielen verheerend aus; Lisa Saltzman zitierte 1999 in *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz* die Rezensionen der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Frankfurter Rundschau*, der *Zeit* und des *Spiegel* sowie einen ARD-Beitrag und fasste zusammen: „[W]ithin just a few days of the Biennale’s opening, Kiefer’s work was resoundly concretized in the Federal Republic as fascist, reactionary, and profoundly unsettling, if not simply embarrassing.“¹⁰⁷

Saltzman beschrieb aber auch den Grund für die negativen Reaktionen: Die deutschen Rezensenten und Rezensentinnen beriefen sich oft auf ausländische Betrachter, die durch Kiefers Werke ein völlig falsches Deutschlandbild vermittelt bekämen. Saltzman verwies auf die nationale Identität, die der Bundesrepublik (und der DDR) nach 1945 eher von außen aufoktroziert wurde, anstatt dass sie sich selbst organisch entwickelt hätte.¹⁰⁸ Von der Bundesrepublik wurde eine Westintegration erwartet, die sich politisch in der Mitgliedschaft in EWG sowie NATO zeigte und künstlerisch in der Nutzung von Abstraktion. Kiefers Rückkehr zur Figuration erinnerte an die letzte Phase figurativer Malerei in Deutschland, die

verzeichnis Richters ist nach der Galerie Block die Sammlung Lidice als einziger Besitzer eingetragen, die zum tschechischen Nationalmuseum gehört, vgl. Richter 2011, S. 208.

¹⁰⁵ Adriani 1990, S. 13.

¹⁰⁶ Mehring, Christine: „Continental Schrift. The Story of *Interfunktionen*“, in: *Artforum* 5 (2004), S. 178–183, hier S. 179. Mehring beschreibt den schnellen Niedergang des Magazins nach der Ausgabe, in der *Besetzungen* veröffentlicht wurde: „[Broodthaers’] reaction effectively cut off funding for the next issue and sealed the fate of what until then had arguably been the most important European art magazine since World War II. Dealers pulled their ads; curators and other artists conveyed their dismay, as did the magazine’s founding editor, Friedrich Wolfram (aka Fritz) Heubach.“ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Saltzman, Lisa: *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge 1999, S. 110.

¹⁰⁸ Saltzman 1999, S. 111. Die EWG sowie ihre Nachfolgeorganisationen EG bzw. EU wurden und werden von Rechtsextremen bis heute als „amerikanische“ Form der Integration“ bekämpft, der sie ein „Europa der Völker“ entgegensetzen wollen, vgl. Salzborn 2015, S. 33.

der Nationalsozialisten.¹⁰⁹ Kiefers Bildinhalte, die sich auf Ereignisse, Ikonografie bzw. Architektur und Personen der deutschen Geschichte bezogen, weckten bei den damaligen Rezensenten ungute Erinnerungen, weswegen sie sich entschieden gegen diese Werke positionierten. Kiefer rührte an ein Tabu, über das man sich als deutsche Gesellschaft doch eigentlich einig war: „[A]bstention from the image-world of fascism, condemnation of any cultural iconography even remotely reminiscent of those barbaric years.“¹¹⁰

Die Bundesrepublik arbeitete zwar seit den 1960er Jahren daran, mit der eigenen Vergangenheit zurechtzukommen, war aber noch zu keinem vorläufigen Abschluss gelangt. Eine neue Welle des Konservatismus drohte, die selbstkritische Aufarbeitung wieder zurückzudrängen. Viele Kritiker sahen in Kiefers Werken ebenfalls einen konservativen, wenn nicht gar reaktionären Rückfall in alte, anscheinend doch nicht verarbeitete Zeiten.¹¹¹

Erst nach der Wiedervereinigung war die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bereits so weit vollzogen, dass die bundesdeutsche Gesellschaft sich einer kollektiven Verantwortung bewusst war.¹¹² Aus der Verdrängung der 1950er Jahre war ein Wille geworden, sich der Vergangenheit zu stellen.¹¹³ In dieser neuen, gesellschaftlichen Positionierung wurden Kiefers Werke erstmals akzeptiert.¹¹⁴ Die Generation nach den 68ern wuchs im Bewusstsein der deutschen Schuld und ihrer Akzeptanz auf und hinterfragte sie zum allergrößten

¹⁰⁹ Siegfried Gohr nannte die figurative Malerei 1983 eine Verteidigungsgeste deutscher Maler gegenüber den von außen an sie herangetragenen Kunstrichtungen, vgl. Gohr, Siegfried: „The Difficulties of German Painting with Its Own Tradition“, in: Kat. Ausst. *Expressions. New Art from Germany. Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck. The Saint Louis Art Museum, Juni–August 1983; The Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Oktober–November 1983; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Dezember 1983–Januar 1984; Museum of Contemporary Art, Chicago, Februar–April 1984; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, April–Juni 1984; Corconan Gallery of Art, Washington, D.C., Juli–September 1984, München 1983, S. 27–41, hier S. 32.*

¹¹⁰ Huyssen 1989, S. 29: „This self-imposed abstention, after all, was at the heart of Germany’s postwar reemergence as a relatively stable democratic culture in a Western mode.“

¹¹¹ Es überrascht, dass ausgerechnet die konservative Presse mit Kiefers – und auch Lüpertz’ – Werken nichts anfangen konnte; schließlich arbeiteten die eher konservativen Kräfte daran, die NS-Zeit allmählich zu normalisieren. Vgl. zu Lüpertz’ Rezeption Dietrich, Dorothea: „Allegories of Power: Markus Lüpertz’s ‚German Motifs‘“, in: *Art Journal* 48 (1989), S. 164–170, hier S. 164.

¹¹² Bude 1998, S. 85.

¹¹³ Rosenfeld, Gavriel D.: *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*, Cambridge 2015, S. 18.

¹¹⁴ Andreas Huyssen nennt die Berliner Retrospektive von 1991 als den Beginn des Endes der deutschen Kritik an Kiefer, vgl. Huyssen 1993, S. 137. Lisa Saltzman weist darauf hin, dass Kiefers erste große Retrospektive 1987 in den USA begeistert aufgenommen wurde, während der Künstler in der Bundesrepublik erst in den 1990er Jahren „somewhat grudgingly“ akzeptiert wurde, vgl. Saltzman 1999, S. 102.

Teil nicht. Diese Akzeptanz dehnte sich auch auf Kunstwerke aus, die mit Symbolen oder Assoziationen spielten, die auf die NS-Zeit verwiesen.

Im Folgenden soll anhand verschiedener Werke gezeigt werden, dass Kiefers künstlerischer Ansatz niemals faschistisch oder reaktionär war, sondern seine Werke stets eine Auseinandersetzung mit dem damaligen gesellschaftlichen Umgang mit der deutschen Vergangenheit waren.

3.1. Besetzungen; Heroische Sinnbilder I; Für Jean Genet

Zwei der drei im Folgenden vorgestellten Werke sind Bücher – eine Gattung, die bei Kiefer den Rahmen des Künstlerbuchs verlässt.¹¹⁵ Seine Bücher sind teilweise eher Objekte, keine Dinge, in denen man blättern kann oder soll.¹¹⁶ Sie sind stets Einzelstücke und dienen Kiefer zur „Erprobung und Fixierung von Themen, Techniken und Materialien“.¹¹⁷ In seinen ersten, noch les- und blätterbaren Büchern setzte er sich unter anderem mit der Malerei der Moderne auseinander,¹¹⁸ mit der Konsum- und Körperkultur der 1960er Jahre¹¹⁹ oder seiner eigenen

¹¹⁵ Ulrich Ernst und Susanne Gramatzi unterteilen Künstlerbücher in vier Kategorien: Malerbücher, bei denen Text und Bebilderung von zwei Personen stammen; Künstlerbücher, die nur von einer Person geschaffen werden; Objektbücher, die durch große Formate oder extravagante Materialien den traditionellen Buchbegriff erweitern, aber noch lesbar bleiben, und die Buchobjekte, die sie eine „buchähnliche Skulptur“ nennen, vgl. Ernst, Ulrich/Gramatzki, Susanne: „Das Künstlerbuch als Forschungsobjekt“, in: Dies. (Hrsg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 7–29, hier S. 7/8.

¹¹⁶ Ein Beispiel wäre *Ohne Titel* (2005), dessen 18 Seiten unter anderem mit Tonerde und Schellack be- und verklebt sind, so dass das Buch nicht durchzublättern ist, ohne es zu beschädigen. *Ohne Titel* (2005), Karton, Tonerde, Schellack, Bindemittel, Haar, Metall, 59 x 62 x 11 cm, 18 Seiten, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Heroische Sinnbilder. Ausstellungsraum Céline und Heiner Bastian, Berlin, 2.5.–13.9.2008*, Berlin 2008, S. 70–73. Völlig unlesbar sind Kiefers Bleibücher; ein Beispiel wäre *Bruch der Gefäße* (1990), 41 Bleibücher in einem Stahlregal, Eisen, Glas, Kupferdraht, Kohle und Aquatec, 387,5 x 836,9 x 518,2 cm, Saint Louis Art Museum, vgl. Biro 2013, S. 67.

¹¹⁷ Adriani 1990, S. 9. Neben Adrianis Buch bietet folgender Katalog einen guten Überblick über Kiefers diverse Bücher, die Ende der 1960er Jahre entstanden: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer: Unfruchtbare Landschaften. Works from the 60's. Yvot Lambert Gallery, Paris, 19.5.–26.6.2010*, Paris 2010.

¹¹⁸ *Der Himmel* (1969), Öl, Papier- und Fotofragmente auf Papier, 25 x 19 x 1 cm, 220 Seiten, Sammlung Walther König, Köln, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990. Kunsthalle Tübingen, 29.9.–18.11.1990; Kunstverein München, 11.1.–17.2.1991; Kunsthau Zürich, 1.3.–7.4.1991*, Stuttgart 1990, S. 40–47; *Koll bei Kiefer* (1969), gebundene Originalfotografien, 40 x 30 x 2,5 cm, 112 Seiten, Privatbesitz, vgl. ebd., S. 56–61.

¹¹⁹ *Die Frauen* (1969), Tinte, Frauenhaar, Laub, Nagellack, Papier- und Fotofragmente auf Papier, 25 x 19 x 1,5 cm, 302 Seiten, Privatbesitz, vgl. ebd., S. 50–55.

Position als Künstler wie in *Du bist Maler* (1969).¹²⁰ Im letztgenannten Buch nutzte er erstmals Bildmaterial aus der NS-Zeit, hier eine Abbildung der Skulptur *Matthias Grünewald* von Josef Thorak (1889–1952), einem der erfolgreichsten Bildhauer des „Dritten Reichs“.¹²¹

Auch in den Büchern *Heroische Sinnbilder I* (1969, Abb. 11)¹²² sowie *Für Jean Genet* (1969, Abb. 12)¹²³ kommen Fotografien von Kunst aus der NS-Zeit zum Einsatz. Zusätzlich nutzte Kiefer Aufnahmen von sich selbst, in denen er den Hitlergruß zeigte, eine Geste, die seit 1945 in Deutschland verboten war. Diese Fotos entstammen der Bildreihe *Besetzungen*, die teilweise in *Interfunktionen* 1975 publiziert wurde.¹²⁴ *Heroische Sinnbilder I* und *Für Jean Genet* wurden erstmals 1978 in Bern gezeigt.¹²⁵

3.1.1. Werkbeschreibungen

Die Bildstrecke *Besetzungen* zeigt 18 schwarzweiße Fotos aus der Serie, die Kiefer 1969 aufnahm. Auf der ersten Seite steht Kiefer auf einem Gebäude und wird von Baumstämmen eingerahmt. Er zeigt den Hitlergruß, wie in jedem Foto der Arbeit. Überschriften ist die Seite mit: „Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Fotos.“ Die folgenden

¹²⁰ *Du bist Maler* (1969), Tinte, Original- und Illustriertenfotografien auf Papier, 25 x 19 x 1 cm, 220 Seiten, Privatbesitz, vgl. ebd., S. 62–67.

¹²¹ Kim, Sŭng-ho: *Malerei als bildnerischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst*, Münster/New York/München/Berlin 2011, S. 27. Die Originalaufnahme von Thorak findet sich in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich* 12 (1943), S. 266.

¹²² *Heroische Sinnbilder* existiert in verschiedenen, teilweise unnummerierten Versionen. Kat. Ausst. Paris 2010 verzeichnet neben dem hier beschriebenen Buch fünf weitere Bücher (1969), jeweils zwischen 10 und 20 Seiten lang, vgl. ebd., S. 80–103. Sie bestehen ausschließlich aus den Schwarzweißfotografien aus *Besetzungen*.

¹²³ In Kat. Ausst. Paris 2010, S. 114–143, sind noch sechs weitere Ausführungen von *Für Jean Genet* zu finden, die der hier beschriebenen Version inhaltlich sehr ähneln.

¹²⁴ Die 200 bis 300 Fotografien für die verschiedenen Arbeiten entstanden alle 1969, wurden aber nicht sofort komplett verwendet, sondern erst nach und nach. Seit 2007 nutzt Kiefer diese Fotos erneut, vgl. folgendes Online-Essay: Weikop, Christian (Hrsg.): *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, London 2016, abrufbar unter <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer>, hier ebd. sowie <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols> [26.6.2017]. Vgl. zur zeitlichen Abfolge der Fotonutzung in ausgestellten bzw. veröffentlichten Werken (erst in *Heroische Sinnbilder* und in *Für Jean Genet*, dann in *Besetzungen* Saltzman 1999, S. 148, Fußnote 25. Saltzman nennt das letzte Werk *Besetzungen 1969*, wie es ähnlich auch in *Interfunktionen* genannt wurde, vgl. Kiefer, Anselm: „Besetzungen 69“, in: *Interfunktionen* 12 (1975), S. 133–144, hier S. 133.

¹²⁵ Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978, S. 109.

zwei Fotos zeigen ihn in seinem eigenen Atelier, wo er, vermutlich einen Schemel nutzend, in seiner Badewanne scheinbar auf dem eingelassenen Wasser steht. Das Gegenlicht aus dem Fenster hinter ihm lässt ihn nur als Schatten erscheinen. Das Bild ist mit „Gehen auf Wasser. Versuch in der Badewanne zu Hause im Atelier“ überschrieben und macht von vornherein den irrealen, ironischen Charakter der Arbeit klar. Die folgenden Aufnahmen zeigen Kiefer, teilweise in militärisch anmutender Kleidung, an verschiedenen Orten Europas, zum Beispiel in Küßnacht und Bellinzona, Rom und Pompeji sowie Montpellier, Arles und Sète.¹²⁶ Er ist stets alleine und wird meist von der Umgebung eher erdrückt anstatt dass er in ihr mächtig und siegreich präsent ist, wie es der Eingangstext vermuten ließe.

Die Bücher *Heroische Sinnbilder I* und *Für Jean Genet* verwenden teilweise die gleichen Aufnahmen wie *Besetzungen*. In *Heroische Sinnbilder I* kombiniert Kiefer die Fotos unter anderem mit Fotografien aus der NS-Zeit; auf Seite 10 des Buches ist zum Beispiel der „Kopf aus dem Denkmal des jungen Friedrich II.“ von Josef Thorak zu sehen,¹²⁷ auf Seite 25 die Skulptur *Abend* von Robert Ullmann (1903–1966), die eine unbekleidete, sich vom Betrachter abwendende, sitzende junge Frau zeigt.¹²⁸ Auf einer weiteren Seite ist die, laut Bildunterschrift, *Siegesgöttin mit gefallenem Krieger* von August Julius Wredow (1804–1891) zu sehen.¹²⁹

In beiden Büchern verwendete Kiefer zusätzlich Bilder von sich in seinem Atelier, teilweise wieder den sogenannten Deutschen Gruß zeigend. Wir finden das Badewannenbild aus *Besetzungen* wieder, in anderen Aufnahmen trägt er ein halblanges, weißes Nachthemd, in anderen ein Strickkleid, während er schlicht im

¹²⁶ Adriani 1990, S. 12.

¹²⁷ *Die Kunst im Deutschen Reich* 12 (1943), S. 259.

¹²⁸ Die Originalaufnahme findet sich in *Die Kunst im Deutschen Reich* 4/5 (1943), S. 110. Robert Ullmann wurde in der September-Ausgabe der Zeitschrift eine längere Bildstrecke gewidmet, vgl. *Die Kunst im Deutschen Reich* 9 (1943), S. 187–193.

¹²⁹ In neueren Publikationen wird die Statue auf der Berliner Schlossbrücke *Der siegreich Gefallene wird von Nike zum Olymp getragen* genannt, vgl. Springer, Peter: *Schinkels Schlossbrücke in Berlin. Zweckbau und Monument*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981, S. 56. Kiefer nutzte diese Skulptur auch für sein Gemälde *Heroisches Sinnbild II* (1970), in dem er sich selbst mit erhobenem rechten Arm an einem See malte; neben ihm in perspektivisch falscher Großansicht die Statue. *Heroisches Sinnbild II* (1970), Öl auf Baumwolle, 152 x 262,5 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Berlin 2008, S. 18/19. Im Gemälde *Heroisches Sinnbild V* (1970), bezieht er sich auf eine weitere Statue der Schlossbrücke, *Nike krönt den Sieger* von Friedrich Drake (1805–1882), vgl. Springer 1981, Bildtafel 145, sowie Josef Thoraks *Denkmal des jungen Friedrich II.*, (vor 1943), vgl. *Die Kunst im Deutschen Reich* 12 (1943), S. 261, und Arno Brekers Relief *Aufbruch der Kämpfer* (1942), vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Centre Pompidou, Paris, 16.12.2015–18.4.2016*, Paris 2015, S. 80. Bilddaten: *Heroisches Sinnbild V* (1970), Ölfarbe auf Baumwolle, 152 x 262 cm, Collection Würtz, Künzelsau, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 81.

Raum steht oder liegt. Aus dem Atelierfenster sind teilweise die typischen 60er-Jahre-Wohnblocks der alten Bundesrepublik zu sehen, sein Atelier selbst ist äußerst unaufgeräumt und stets amateurhaft-schlecht ausgeleuchtet. Zusätzlich sind in diesen zwei Büchern noch Aquarelle von Blumen zu sehen oder von einer kleinen Figur, die Kiefer ähnelt, vor weiten Landschaften. Auch sie zeigt den Hitlergruß.

3.1.2. Verdrängung vs. Faszination des Faschismus

Ein Buchtitel bezieht sich auf einen Artikel in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*, die Kiefers Vater aufbewahrt hatte:¹³⁰ In der Ausgabe vom Februar 1943 ist ein Artikel namens „Heroische Sinnbilder“ zu lesen. Der Kunsthistoriker Robert Scholz (1902–1981) beschrieb dort, wie Kunstwerke durch Neubetrachtung ihre inhärente Botschaft vermitteln: „Diese längst bekannten Werke der Kunst erhalten mit einem Mal eine neue, im höchsten Sinne zeitgemäße Bedeutung. [...] Im Neuerleben der künstlerisch heroischen Sinnbilder werden die der Kunst innewohnenden Fähigkeiten einer Ausstrahlung der innersten sittlichen Kräfte des Volkes wirksam.“¹³¹ Auf Kiefer bezogen lässt sich dieser Absatz neu lesen: Indem Kiefer ältere Werke in einen neuen Sinnzusammenhang setzt, ermöglicht auch er eine neue Lesart; er entreißt Kunst einer Ideologie und weist ihr durch Kombination mit neuen Versatzstücken eine neue, „zeitgemäße Bedeutung“ zu. Für ihn ist eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Faschismus an sich, sondern auch mit dessen Bildern und Texten ein zeitgemäßer Umgang.

Scholz bezog sich in seinem Artikel auf Werke wie den Magdeburger Reiter, Gottfried Schadows Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin, Christian Daniel Rauchs Königin Luise oder Bildwerke wie Simon Meisters *Blücher zu Pferde*;¹³² die chronologische Bilderreihe, die auf den Artikel folgte, endete mit

¹³⁰ Weikop 2015, hier <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books> [26.6.2017].

¹³¹ Scholz, Robert: „Heroische Sinnbilder“, in: *Die Kunst im Deutschen Reich* 2 (1943), S. 27–48, hier S. 28.

¹³² Einige der Vorbilder der abgebildeten Werke finden sich auch in Kiefers späteren Werken wieder. So sind zum Beispiel Gebhard von Blücher (1742–1819) und Luise, Königin von Preußen (1776–1810) gemeinsam in *Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht* oder *Varus* abgebildet. *Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht* (1993), Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier,

dem Ehrenmal für die Gefallenen des Hitlerputsches an der Münchner Feldherrnhalle und einem Relief Arno Brekers (1900–1991). Die begleitenden Bildunterschriften beschworen den Kampfgeist und die Opferbereitschaft des deutschen Volkes – nicht überraschend, wenn man sich die Lage der Wehrmacht Anfang 1943, vor allem an der Ostfront, vergegenwärtigt. Die gesamte Ausgabe der Zeitschrift war ein einziger moralischer Aufruf, sich der angeblich deutschen Werte zu erinnern bzw. sich von Kunst an sie erinnern zu lassen. Auch diese Aussage lässt sich von Kiefer interpretiert neu lesen: Durch die Verdrängung der NS-Zeit und ihrer Ikonografie in den 1950er Jahren benötigt die Kunst einen neuen Blick auf alte Werke. Kein deutscher Künstler, keine deutsche Künstlerin kann dieser Vergangenheit ausweichen, sie ist geschehen und seit den 1960er Jahren wieder präsent. Es bleibt jedem überlassen, sie stillschweigend zu übergehen oder sich, wie Kiefer, aktiv mit ihr auseinanderzusetzen. Kiefer tut das, indem er alte Abbildungen nicht weiter verdrängt, sondern sie wieder in die Bildersammlung einfügt, aus der sich alle Künstler und Künstlerinnen bedienen. Er leistet hier einen Beitrag zum deutschen Bildergedächtnis, auch wenn es ein schmerzhafter Prozess ist, der in den 1960er und 1970er Jahren nur sehr widerwillig vollzogen wurde.¹³³ Wenn überhaupt: Bilder aus der Großen Deutschen Kunstausstellung verschwanden nach 1945 in den Depots,¹³⁴ und erst 1974 fand die erste Ausstellung mit NS-Kunst in der Bundesrepublik statt.¹³⁵

auf Leinwand collagiert, 334 x 390 cm, Albertina, Wien, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Die Holzschnitte. Albertina Wien, 18.3.–19.6.2016*, Ostfildern 2016, S. 85; *Varus* (1976), Öl und Acryl auf Leinwand und Rupfen, 200 x 270 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 152/153.

¹³³ Erst Ende 1968 wurde der Ulmer Verein gegründet, dessen kulturpolitische Diskurse sich stark vom damals sehr konservativen Fach Kunstgeschichte abhoben, vgl. Präger, Christmut: „„Hinsehen, nachlesen, ernstnehmen!“ Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in Ausstellungen nach 1945“, in: Kat. Ausst. *Tradition und Propaganda – eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung Würzburg, Kulturspeicher Würzburg, 28.2.–12.5.2013*, Würzburg 2013, S. 26–37, hier S. 28.

¹³⁴ Damit sind sowohl die Depots der Alliierten als auch die bundesdeutscher Museen gemeint, vgl. Mittag, Hans-Ernst: „Zum Umgang mit NS-Kunst“, in: Kat. Ausst. *Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Städtisches Museum Braunschweig und Braunschweigisches Landesmuseum, 16.4.–2.7.2000*, Hildesheim 2000, S. 11–19, hier S. 11.

¹³⁵ Vgl. Kat. Ausst. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Steinernes Haus am Römerberg, 15.10.–8.12.1974; Kunstverein in Hamburg, 21.12.1974–2.2.1975; Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, 16.2.–30.3.1975; Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen, 12.4.–25.5.1975; Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 8.6.–13.7.1975; Haus am Waldsee, Berlin, 5.9.–19.10.1975*, Frankfurt am Main 1974. Diese Ausstellung folgte in der Ausrichtung aber der nationalsozialistischen Kunstpolitik und stellte ausschließlich ideologische Werke aus, vgl. Fuhrmeister, Christian: „Die (mindestens) doppelte Zurichtung der ‚gewordenen Kunst‘“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Situation Kunst (für Max Imdahl), Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 5.11.2016–9.4.2017; Kunsthalle Rostock, 27.4.–18.6.2017; Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14.7.–29.10.2017*, Bonn 2016, S. 103–

Ein weiteres Zitat aus dem Artikel liest sich in der retrospektiven Sicht auf Kiefers Nutzung dieses Titels aufschlussreich: „Es sind jene hellwachen Augenblicke, in denen die Gegenwart als ein Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft empfunden wird, in denen der einzelne Mensch sich seiner verpflichtenden Aufgabe als Glied in der Kette der Generationen, als Erbe der Vergangenheit und Träger der Zukunft seines Volkes bewusst wird.“¹³⁶ Die Stoßrichtung des Textes von Scholz ist offensichtlich eine andere als die der Werke Kiefers, aber es lässt sich argumentieren, dass auch Kiefer sich seiner Verantwortung als deutscher Künstler bewusst war, seine Gegenwart aktiv zu gestalten, die noch nicht damit fertig war, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Noch einmal zu den Fotos vom Künstler, die ebenfalls die Intention Kiefers verdeutlichen: Die Bilder mit dem sogenannten Deutschen Gruß gleichen in keinsten Weise den Selbstinszenierungen der Nationalsozialisten mit Massenaufmärschen und Lichtdomen. Einzig die Verwendung von großer Architektur wie dem römischen Kolosseum als Bildhintergrund ähnelt zum Beispiel den Reichsparteitagen in Nürnberg auf dem eigens dafür angelegten Gelände oder den Olympischen Spielen in Berlin 1936. Dort war allerdings eben diese Architektur nur Kulisse, die hinter den Menschenmengen verschwand; wenn sich Kiefer als einzelne Figur in den antiken Säulengängen aufstellt, ist der Effekt genau gegenteilig – die 2000 Jahre alte Architektur ist größer und mächtiger als er.

Die kleine, fast komische Figur, die ungelentk statt stramm-gehorsam den rechten Arm hebt, erweckt den Eindruck eines Menschen, der eine ihm ungewohnte Rolle ausprobiert. Daniel Arasse wies auf die Mehrdeutigkeit des Wortes „Besetzung“ hin: Neben der militärischen Eroberung eines Gebiets kann es auch um eine Rollenbesetzung für ein Theaterstück gehen.¹³⁷ In der einsamen Gestalt in der Fremde auf den Fotos kann es demnach nur um eine Rolle, um ein

109, hier S. 107. Diese Ausrichtung verhinderte von vornherein eine offene Herangehensweise an diese Kunst, vgl. Mittig 2000, S. 13. Dass die Kunst im NS-Staat zum allergrößten Teil der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts entsprach und damit überwiegend Landschaften, Porträts, Tierdarstellungen und Akte produzierte, wird bis heute in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ignoriert, vgl. Fuhrmeister 2016, S. 109.

¹³⁶ Scholz 1943, S. 28.

¹³⁷ Arasse, Daniel: *Anselm Kiefer*, München 2001, S. 38. Andrea Lauterwein erinnert an den deutschen Massentourismus, der gerade in den 1960er Jahren vor allem Italien als Urlaubsort entdeckte; sie setzt diese Ausflüge in Bezug zur den KdF-Reisen der NS-Zeit, vgl. Lauterwein 2007, S. 32.

Schauspiel gehen und nicht um eine kriegerische Handlung. Kiefer stellte hier mit seinem Körper die Frage, welche die 68er verbal ihren Eltern stellten, nämlich die nach der eigenen Beteiligung am faschistischen System. Anstatt sich die Rechtfertigungen oder Beschönigungen anzuhören, die bereits seit Anfang der 1950er Jahre die Diskussion beherrschten,¹³⁸ versuchte Kiefer, der Faszination des Faschismus auf die Spur zu kommen, indem er sich selbst als einen Faschisten besetzte.¹³⁹ Diese Art der Auseinandersetzung konnte gerade bei den 68ern nicht auf Verständnis stoßen, waren sie sich schließlich doch sicher, dass ihnen der Nationalsozialismus nicht hätte passieren können.¹⁴⁰

In *Für Jean Genet* notiert Kiefer auf einer Buchseite Namen, unter anderem Caspar David Friedrich, Richard Wagner, Ernst Jünger, Jean Genet, Adolph [sic!] Hitler oder Joseph Beuys. Das Unbehagen, das diese Buchseite auslöst, entsteht durch die nur scheinbar willkürliche Kombination, die den Betrachter/Leser von einer Assoziation zur nächsten bringt. Die Aufzählung verbindet deutsche Vergangenheit mit der Gegenwart und berührt das gleiche Thema wie *Heroische Sinnbilder*: Geschichte und Kunst entstehen nicht im Vakuum, sondern bauen auf Vorhergegangenen auf. Auch auf Dingen, die zwischenzeitig bewusst aus dem Blickfeld geschoben wurden.¹⁴¹

¹³⁸ Doering-Manteuffel schreibt über den Boom an Wehrmächts-Memoiren nach der Rede von Eisenhower 1951: „Ehemals führende Generäle schufen sich eine publizistische Plattform für beschönigende Memoiren. Erinnerungsbücher, Landserhefte und scheinbar sachliche Schilderungen des Krieges hatten im Jahrzehnt von 1952/55 bis zur Mitte der 60er Jahre eine stabile Konjunktur“, vgl. Doering-Manteuffel 2015, S. 542. Auch die Reaktionen auf die Haftentlassung des ehemaligen Rüstungsministers Albert Speer (1905–1981) im Jahr 1966 sind aufschlussreich. In den meisten Medien wurde er als „Technokrat“ oder „Künstler“ bezeichnet oder sogar „als Widerständler gegen Hitler und damit als ‚Retter‘ Deutschlands“, vgl. Trommer 2016, S. 68/69.

¹³⁹ Wobei diese Inszenierung von vornherein zum Scheitern verurteilt war, denn ein Kennzeichen des Faschismus war der Massenaufmarsch, die Menschenmenge, die einem Anführer blind folgt, sowie eine utopische Form von körperlicher Ästhetik. Kiefer bildete in seinen Fotos genau das Gegenteil ab, was den Faschismusvorwurf von z. B. Broodthaers noch unverständlicher macht. Vgl. zur Ästhetik des Faschismus den grundlegenden Aufsatz von Susan Sontag von 1975: Sontag, Susan: „Fascinating Fascism“, in: *Unter the Sign of Saturn*, New York 1981, S. 71–105, hier S. 91 und 93.

¹⁴⁰ Dickel, Hans: „Der Fall Kiefer“, in: *Kritische Berichte* 28 (2000), 1, S. 87–92, hier S. 88. Andreas Huyssen meint, dass gerade *Besetzungen* eine ästhetische und politische Provokation nicht an diejenigen war, die verdrängen wollten, sondern an jene, die sich erinnern wollten – aber eben nur auf eine bestimmte Weise, vgl. Huyssen 1993, S. 139.

¹⁴¹ Das Thema Verdrängung verarbeitete Kiefer auch in seinen sogenannten Dachbodenbildern, 13 Bilder, die 1973 entstanden und alle einen hölzernen getäfelten Raum als Bildhintergrund hatten. In *Deutschlands Geisteshelden* (1973, Öl und Kohle auf Rupfen, 307 x 682 cm, Eli Broad Foundation, Los Angeles, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Guggenheim Museum Bilbao*, 28.3.–3.9.2007, Mailand 2007, S. 88/89) versammelte Kiefer ähnliche Namen wie in *Für Jean Genet*, stellte sie aber unverortet in einen hölzernen Raum, der Klenzes Walhalla in Regensburg und damit einer Ruhmeshalle ähnelt. Anstatt eines steinernen, für alle sichtbaren Denkmals befindet sich Deutschlands Vergangenheit (und Gegenwart durch die Nennung von Joseph Beuys) laut Kiefer also auf einem Dachboden, einem Speicher. Dieser Ort verweist einerseits darauf, dass etwas aufbewahrt

Die Kombination von Kiefers Fotos mit Fotografien aus der NS-Zeit bietet die Möglichkeit für eine weitere Deutung. Kiefer berührt mit seiner Fotoserie auf zwei Ebenen das Tabu des Bilderverbots, das nationalsozialistische Ikonografie und Symbole betraf. Erstens macht er mit seinem eigenen Körper Gesten wieder sichtbar, die inzwischen als tabu galten, um zu verstehen, was für eine Macht sie einst ausgeübt hatten.¹⁴² Zweitens zeigt er wieder Bilder aus der NS-Zeit und stellt die Frage, ob jede Kunst, die von den Faschisten als wertvoll eingestuft wurde, nun nicht mehr als gut angesehen werden dürfe. Die Skulptur *Wredows* zum Beispiel entstand weit vor der sogenannten Machtergreifung – ist auch sie nun tabu? Und was ist mit der Musik Richard Wagners?

3.2. *Siegfried vergift Brünhilde; Siegfried's Difficult Way to Brünhilde*

Neben Bildern von Kunst, die zwischen 1933 und 1945 entstanden war, bezog sich Kiefer in vielen seiner Werke aus der Frühzeit seines Schaffens noch auf weitere Dinge, die zur Inszenierung des NS-Staates dienten. Hier ist vor allem das Werk Richard Wagners zu nennen, dessen Musik im „Dritten Reich“ eine große Rolle spielte¹⁴³ und dessen Nachkommen eine enge Beziehung zu Adolf Hitler pflegten. Wagner-Sohn Siegfried (1869–1930) und dessen Ehefrau Winifred (1897–1980) unterstützten Hitler bereits seit 1923;¹⁴⁴ Brigitte Hamann belegte,

wird, aber gleichzeitig auch darauf, dass etwas außerhalb des alltäglichen Blickfeldes platziert wird, vgl. Grasskamp, Walter: „Anselm Kiefer. Der Dachboden“ in: Ders.: *Der vergessliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene*, München 1986, S. 7–22, hier S. 8 sowie Meier, Cordula: *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*, Essen 2013, S. 49.

¹⁴² „[Kiefers Sieg-Heil-Geste] erinnert [daran], wie die NS-Kultur systematisch und effizient die Macht des Visuellen besetzt und propagandistisch ausgenutzt hat.“ Huyssen 1993, S. 142.

¹⁴³ Wagners Musik und gerade die Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus hatten im Nationalsozialismus einen affirmativen, aber keinen konstitutiven Charakter, vgl. Friedrich, Sven: „Der Gral unter dem Hakenkreuz“, in: Richard-Wagner-Museum Bayreuth (Hrsg.): *„Was ist der Gral? Geschichte und Wirkung eines Mythos“*, München/Berlin 2008, S. 27–38, hier S. 27. „Auch wenn es aus der Retrospektive kaum vorstellbar erscheint: Wagners *Denken* wird außerhalb seiner Werke eigentlich erst seit dreißig Jahren wirklich zur Kenntnis und ernst genommen. Sogar der glühende Wagnerianer Hitler berief sich weder auf Wagners Ästhetik, noch auf dessen Kulturtheorie und noch nicht einmal auf dessen Antisemitismus. Hitlers Antisemitismus hatte andere Quellen und entzündete sich an sozialen, nicht ästhetischen Erfahrungen.“ Ebd., S. 31.

¹⁴⁴ Bermbach, Udo: *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 442. Winifred versorgte Hitler während seiner Haftzeit mit Schreibmaterial, während Siegfried die Krankenhausrechnung Hermann Görings nach dem fehlgeschlagenen Putschversuch übernahm, vgl. Goldhammer, Antonia: *Weißt du, was du sahst? Stefan Herheims Bayreuther Parsifal*, Berlin/München 2011, S. 44, Fußnote 202.

dass Hitler die Familie Wagner „mit Sicherheit“ in seine Putschpläne eingeweiht hatte.¹⁴⁵

Wagner war im „Dritten Reich“ ein viel gespielter Komponist.¹⁴⁶ Das Vorspiel von Hitlers Lieblingsoper *Rienzi*¹⁴⁷ wurde durch die häufige Nutzung bei den Nürnberger Reichsparteitagen zur „heimlichen Hymne des Drittes Reiches“,¹⁴⁸ der Trauermarsch aus der *Götterdämmerung* wurde im Radio eingesetzt, wenn Prominente gestorben waren.¹⁴⁹ Auch die UFA-Wochenschauen nutzten Wagners Musik: So begleitete der *Walkürenritt* zum Beispiel Aufnahmen der Operation Merkur (Angriff der deutschen Luftwaffe auf Kreta Ende Mai bis Anfang Juni 1941).¹⁵⁰

Bayreuth, der Ort der alljährlichen Wagner-Festspiele, war im „Dritten Reich“ ein „Wallfahrtsort deutscher Kultur“.¹⁵¹ Ab 1940 erhielten Wehrmachtssoldaten freien Eintritt,¹⁵² und die Aufführungen wurden in das Programm von Kraft durch Freude (KdF) integriert.¹⁵³ Hitler selbst hatte Wieland Wagner (1917–1966) noch im Januar 1945 die Leitung der Festspiele angetragen,¹⁵⁴ die bisher von dessen Mutter Winifred geleitet wurden. Im Entnazifizierungsprozess stellte die Urteilsbegründung bei Winifred Wagner fest, dass diese „das Gewicht eines der berühmtesten Namen der Kulturgeschichte für Hitler in die Waagschale geworfen“ habe; sie wurde trotzdem nur als Minderbelastete eingestuft. Wieland wurde als Mitläufer von allen Vorwürfen freigesprochen, obwohl er von September 1944 bis April 1945 als

¹⁴⁵ Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2003, S. 84.

¹⁴⁶ Wobei Wagner auch schon vor 1933 fest zum deutschen Kulturkanon gehörte und sich seine Rezeption nicht wesentlich änderte. Was sich änderte, war der Einsatz seiner Musik zu Propagandazwecken, vgl. Müller, Sven Oliver: *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013, S. 170.

¹⁴⁷ Friedrich 2012, S. 24.

¹⁴⁸ Hamann, Brigitte: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München 31996, S. 40.

¹⁴⁹ Müller 2013, S. 172.

¹⁵⁰ Fröschle, Ulrich/Mottel, Helmut: „Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: ‚Apocalypse Now‘“, in: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 107–140, hier S. 120.

¹⁵¹ Müller 2013, S. 144. Hitler hatte zwischen 1933, als die Festspiele fast bankrott waren, und 1944 großen Anteil an der Finanzierung, vgl. Hamann 2003, S. 573. Dazu gehört auch, dass das Propagandaministerium die unverkauften Eintrittskarten erwarb, vgl. Müller 2013, S. 156.

¹⁵² Müller 2013, S. 174.

¹⁵³ Goldhammer 2011, S. 45.

¹⁵⁴ Bald, Albrecht/Skriebeleit, Jörg: *Das Außenlager Bayreuth des KZ Flossenbürg. Wieland Wagner und Bodo Laffrentz im „Institut für physikalische Forschung“*, Bayreuth 2003, S. 51.

stellvertretender ziviler Leiter der Außenstelle Bayreuth des KZ Flossenbürg gewirkt hatte.¹⁵⁵

Schon am Karfreitag 1946 wurde im Festspielhaus wieder Wagner gespielt, allerdings nur konzertant. Die ersten Wagner-Opern nach dem Krieg wurden zum Beispiel 1946 in Coburg, Chemnitz und Wien, 1947 in München und Innsbruck, 1949 in Freiburg sowie 1950 in Frankfurt am Main gezeigt.¹⁵⁶

Die Festspiele pausierten von 1945 bis 1950 und eröffneten im Juli 1951 unter der Leitung Wieland Wagners mit dem *Parsifal* wieder. Im Publikum wurden Handzettel verteilt, auf denen folgender Text zu lesen war: „Im Interesse einer reibungslosen Durchführung der Festspiele bitten wir von Gesprächen und Debatten politischer Art auf dem Festspielhügel freundlichst absehen zu wollen. ‚Hier gilt’s der Kunst.‘“¹⁵⁷ Damit entsprach Bayreuth dem vorherrschenden Duktus der frühen 50er Jahre: Die Vergangenheit wurde aktiv beschwiegen, während der Wiederaufbau voranging.¹⁵⁸

Anselm Kiefer nutzte in mehreren Werken den Namen Wagners;¹⁵⁹ deutlich häufiger bezog er sich aber auf dessen Opern. Der Bezug auf den Komponisten und sein Werk ist nicht nur ein Hinweis auf dessen Nutzung im „Dritten Reich“, sondern auch eine Kritik an der nicht stattgefundenen Vergangenheitsbewältigung. Während andere Spielarten von Kunst, die im NS-Staat wichtig war – wie die Skulpturen, auf die sich Kiefer in seinen Büchern

¹⁵⁵ Hamann 2003, S. 564 (Mitläufertum) sowie S. 482 (Flossenbürg).

¹⁵⁶ Vgl. zu den frühen Wagner-Aufführungen nach 1945 Bald/Skriebeleit 2003, S. 57 sowie Müller 2013, S. 186.

¹⁵⁷ Hamann 2003, S. 574. Der Handzettel war nicht der erste, der in Bayreuth verteilt wurde, und auch nicht der erste, der das Zitat Richard Wagners nutzte. Bereits 1924 ließ Siegfried Wagner Zettel verteilen: „Ich bitte alles noch so gut gemeinte Singen zu unterlassen, hier gilt’s der Kunst.“ Der Zettel bezog sich auf einen Vorfall am Eröffnungsabend, als die *Meistersinger* gegeben wurden. Nach den letzten Libretto-Zeilen „... zerging’ in Dunst / das Heil’ge Röm’sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil’ge deutsche Kunst!“ hatte sich das Publikum erhoben und alle drei Strophen des Deutschlandliedes gesungen, das seit 1922 Nationalhymne war, vgl. Hamann 2003, S. 130.

¹⁵⁸ Fairerweise muss gesagt werden, dass gerade Wieland Wagner in seinen Inszenierungen einen deutlichen Schnitt zur Vergangenheit vollzog, vgl. Bermbach 2011, S. 474. Seine Regieanweisungen für die Chöre des 1951er *Parsifals* lauteten: „[K]eine Soldaten, kein Gesangsverein; verschleiertes C-Dur, Mysterium, ‚Zauberflöte‘, geheimer Kult; keine kräftigen, seitigen Ritter [...] Keine unnötigen crescendos und decrescendos, keine marcato, alles mystisch, aber nicht deutsch und CDU.“ Vgl. Goldhammer 2011, S. 47. Wielands Aufführungen gelten in ihrer „Klarheit, Sachlichkeit, fast Unterkühlung, Pathoslosigkeit“ heute noch als richtungweisend, was sich zum Beispiel daran zeigt, dass Regisseur Stefan Herheim sie teilweise in seinen *Parsifal* integrierte, den er mit großem Erfolg von 2008 bis 2012 in Bayreuth zeigte, vgl. Goldhammer 2011, S. 133. Vgl. zum Bühnenbildzitat Bachmann, Claus-Henning: „Wanderer, kommst du nach Bayreuth ...“, in: Wagner, Wieland (Hrsg.): *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, München 1962, S. 211–220, hier S. 219.

¹⁵⁹ Zum Beispiel in *Für Jean Genet* (1969) oder *Deutschlands Geisteshelden* (1973).

bezog – sofort aus dem Blickfeld und damit der Erinnerung der Deutschen verschwinden sollten, wurden Wagner-Opern ohne große Einschränkung weiter gespielt. Erst 1976, zum hundertjährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele, begann eine kritische Auseinandersetzung mit dem Komponisten.¹⁶⁰

Da es kein Werkverzeichnis Kiefers gibt, sollen die Bilder, Aquarelle und Bücher mit Bezug zu den Opern Wagners hier aufgezählt werden, um zu verdeutlichen, wie groß ihr Anteil an Kiefers Frühwerk war.¹⁶¹

3.2.1. Werke mit eindeutigen Wagner-Bezügen

Kiefer hält sich meist nicht an die Wagner'schen Schreibweisen: Er schreibt Brünnhilde mit nur einem N und das Schwert Nothung manchmal ohne H. Das könnte Wagner imitieren, der den *Parzifal* von Wolfram von Eschenbach mit S schrieb.

1. *Siegfried vergift Brünnhilde* [a] (1969, Abb. 13)

2. *Siegfried vergift Brünnhilde* [b] (1969, Abb. 14)

3. *Notung* (1973)¹⁶²

Im *Nibelungenlied* heißt das Schwert Balmung.¹⁶³

4. *Parsifal II* (1973)¹⁶⁴

5.–7. *Parsifal III, I, IV* (1973)¹⁶⁵

8. *Das Rhein-Gold* (1974)¹⁶⁶

¹⁶⁰ Lauterwein 2007, S. 44.

¹⁶¹ Die Phase zwischen 1969 und 1973 war eher „arm an künstlerischen Ergebnissen“, vgl. Schütz, Sabine: *Anselm Kiefer: Geschichte als Material. Arbeiten 1969–1983*, Köln 1999, S. 154.

¹⁶² Kohle und Öl auf Rupfen und Leinwand, Kohlezeichnung auf Karton eincollagiert, 300,5 x 432,5 x 4 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 145.

¹⁶³ Behmel, Albrecht (Hrsg.): *Das Nibelungenlied. Ein Heldenepos in 39 Abenteuern*, Stuttgart 2001, S. 21.

¹⁶⁴ Öl auf Raufasertapete auf Nessel, 300 x 533 cm, Kunsthaus Zürich, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 24.3.–5.5.1984; ARC–Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 11.5.–21.6.1984; The Israel Museum, Jerusalem, 31.7.–30.9.1984*, Düsseldorf/Paris 1984, S. 31.

¹⁶⁵ Triptychon von links nach rechts: *Parsifal III*, Öl auf Papier auf Leinwand, 324,7 x 219,8 cm; *Parsifal I*, Öl und Blut auf Papier auf Leinwand, 300,7 x 434,5 cm; *Parsifal IV*, Öl und Blut auf Papier auf Leinwand, 324,7 x 218,8 cm, Tate Gallery, London. Vgl. Brüderlin, Markus: *Anselm Kiefer: Die sieben Himmelspaläste 1973–2001*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 42/43, sowie die Website der Tate Gallery, die allerdings die Titel anders nummeriert angibt: <http://www.tate.org.uk/search/anselm%20kiefer%20parsifal> [26.6.2017].

¹⁶⁶ Aquarell und Bleistift auf Papier, 55,5 x 80,2 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 112.

9. *Das Haus* (1974)¹⁶⁷

Das Buch erzählt die Geschichte der Oper *Die Walküre*.

10. *Tannhäuser seeing the grotto of Venus* (1974)¹⁶⁸

11. *Venusgrotte* (1974)¹⁶⁹

12. *Ein Schwert verhiß mir der Vater* [a] (1974/75)¹⁷⁰

Die Textzeile stammt aus dem 1. Akt der *Walküre*.

13. *Ein Schwert verhiß mir der Vater* [b] (1975)¹⁷¹

14. *Siegfried vergißt Brünhilde* [c] (1975, *Abb. 15*)

15. *Siegfried vergißt Brünhilde* [d] (1975, *Abb. 16*)

16. *Siegfried vergißt Brünhilde* [e] (1975, *Abb. 17*)

17. *Brünhildes Tod* [a] (1976)¹⁷²

Das abgebildete Feuer verweist auf den Weltenbrand in der *Götterdämmerung*, den Brünhilde entfacht. Im *Nibelungenlied* wird der Tod Brünhildes nicht verzeichnet.

18. *Brünhildes Tod* [b] (1976)¹⁷³

19. *Siegfried und Brünhilde* (1976)¹⁷⁴

20. *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* [a] (1977, *Abb. 18*)

21. *Brünhilde and her Fate* (1977)¹⁷⁵

22. *Nothung* (1977/78)¹⁷⁶

¹⁶⁷ Buch, 124 Seiten; mit Acryl und Emulsion übermalte, gebundene Ausgaben der Illustrierten *Das Haus*, 28,5 x 22 x 1,5 cm, Privatbesitz, vgl. Adriani, Götz/Smerling, Walter (Hrsg.): *Joseph Beuys. Anselm Kiefer. Zeichnungen, Gouachen, Bücher*, Köln 2012, S. 184/185.

¹⁶⁸ Aquarell auf Papier, 39,8 x 29,9 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, S. 36.

¹⁶⁹ Aquarell auf Papier, 39,8 x 29,9 cm, Privatbesitz, vgl. ebd.

¹⁷⁰ Wasserfarbe und Kugelschreiber auf Papier, 28,6 x 20,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. Arasse 2001, S. 135 sowie <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486536> [26.6.2017].

¹⁷¹ Wasserfarbe, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier, 32,1 x 24,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486537> [26.6.2017].

¹⁷² Öl, Acryl und Emulsion auf Leinwand, 130 x 150 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 137.

¹⁷³ Tinte, Aquarell und Acryl auf Papier, 88,3 x 43,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, vgl. Seymour, Anne: *Anselm Kiefer. Watercolours 1970–1982*, London 1983, o. S. sowie <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486545> [26.6.2017].

¹⁷⁴ Aquarell auf Papier, 49,6 x 69,1 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 120.

¹⁷⁵ Buch, 134 Seiten; Gouache, Acryl und Emulsion auf dem Buch *Mirror of Venus* von Wingate Paine, 30,5 x 23,5 x 2 cm, Privatsammlung, vgl. Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Royal Academy of Arts, 27.9.–14.12.2014*, London 2014, S. 122–125.

¹⁷⁶ Buch, 46 Seiten; Graphit auf Karton und Originalfotos, Kartoneinband, 30 x 21 x 1 cm, Privatbesitz, vgl. Adriani 1990, S. 224.

23. *Brünhilde/Grane* [a] (1977/78)¹⁷⁷

Brünhildes Pferd wird im *Nibelungenlied* nicht erwähnt, in Wagners Opern heißt es Grane.

24. *Brünhilde/Grane* [b] (1977–1991)¹⁷⁸

25. *Grane* [a] (1978)¹⁷⁹

26. *Grane* [b] (1978)¹⁸⁰

27. *Brünhildes Tod* [c] (1978)¹⁸¹

28. *Brünhildes Fels* (1978)¹⁸²

29. *Herzeleide* (1979)¹⁸³

Herzeleide ist die Mutter Parsifals.

30. *Des Malers Atelier* (1980)¹⁸⁴

Im Buch findet sich das Zitat „Ein Schwert verhiß mir der Vater“.

31. *Brünhilde schläft* (1980)¹⁸⁵

32. *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* [b] (1980, *Abb. 19*)

33. *Nürnberg* (1982)¹⁸⁶

Die Schrift „Eva“ im Bild stellt den Bezug zu Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* her.

34. *Das Reingold* (1982–2013)¹⁸⁷

Die falsche Schreibweise könnte auf die „reinen Toren“ hinweisen, die auf der Suche nach dem mythischen Rheingold sind.¹⁸⁸

¹⁷⁷ Holzschnitt und Öl auf Papier, 242,5 x 193 cm, The Sonnabend Collection and Antonio Homem, vgl. Kat. Ausst. Wien 2016, S. 68.

¹⁷⁸ Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, 272 x 244 cm, Sammlung Lia Rumma, vgl. ebd., S. 70.

¹⁷⁹ Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, 250 x 120 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg, vgl. ebd., S. 69.

¹⁸⁰ Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, 410 x 287 cm, Privatbesitz, vgl. ebd., S. 71.

¹⁸¹ Gouache und Bleistift auf Papier, 43,2 x 30,5 cm, The Sonnabend Collection, New York, vgl. Adriani/Smerling 2012, S. 227.

¹⁸² Gouache auf Papier, 43,2 x 30,5 cm, The Sonnabend Collection, New York, vgl. ebd., S. 226.

¹⁸³ Aquarell und Bleistift auf Papier, 47,9 x 35,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, vgl. Seymour 1983, o. S. sowie <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486549> [26.6.2017].

¹⁸⁴ Buch, 42 Seiten; Öl, Acryl, Emulsion und Schellack auf Originalfotografien über Karton, 60 x 45 x 21 cm, Kunsthaus Zürich, vgl. Adriani 1990, S. 250.

¹⁸⁵ Acryl und Wasserfarbe auf einem Foto, 58,4 x 83,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 119 sowie <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486554> [26.6.2017].

¹⁸⁶ Acryl, Emulsion und Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm, The Broad Art Foundation, Santa Monica, vgl. Rosenthal, Mark: *Anselm Kiefer*, Chicago/Philadelphia 1987, S. 100.

¹⁸⁷ Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, 280 x 382 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Wien 2016, S. 120/121.

¹⁸⁸ Ebd., S. 118.

35. *Brünhilde/Grane* [c] (1982/83)¹⁸⁹

36. *Woglinde* (1982–2013)¹⁹⁰

Die drei Rheintöchter im *Rheingold* heißen Woglinde, Wellgunde und Floßhilde.

37. *Die Rheintöchter* (1982–2013)¹⁹¹

38. *Brünhilde/Grane* [d] (1990)¹⁹²

39. *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* [c] (1991, Abb. 20)

3.2.2. Werke mit möglichen Wagner-Bezügen

1. *Der Nibelungen Leid* [b] (1974)¹⁹³

Das Buch findet sich nur auszugsweise in Katalogen wieder; es kann daher nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob es sich auf Wagner bezieht. Allerdings ist das Bild *Der Nibelungen Leid* [a] von 1972¹⁹⁴ kein Wagner-Zitat: Die im Bild sichtbaren Namen wie Gernot und Rüdiger stammen aus dem *Nibelungenlied* und kommen im *Ring* nicht vor.

2. *Donald Judd hides Brünhilde* (1976)¹⁹⁵

Die drei kleinen Bücher sind eine Auseinandersetzung mit der Kunstform des Minimalismus¹⁹⁶ und fallen sowohl aus Kiefers Werken zur deutschen Vergangenheit in dieser Zeit als auch aus seiner Beschäftigung mit Wagner-Opern heraus.¹⁹⁷

¹⁸⁹ Holzschnitt und Acryl auf Papier, auf Leinwand gespannt, 269,2 x 244,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, vgl. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/486572> [26.6.2017].

¹⁹⁰ Holzschnitt, Öl, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, 190 x 330 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg, vgl. Kat. Ausst. Wien 2016, S. 119.

¹⁹¹ Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, 190 x 330 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg, vgl. ebd., S. 122/123.

¹⁹² Acryl und Schellack auf Holzschnitt, gesonderte Assemblage, 315 x 250 cm, Privatbesitz, vgl. Arasse 2001, S. 127.

¹⁹³ Buch, 210 Seiten; Emulsion auf farbigem, teilweise verbranntem Papier, Filzstift, Tinte, Klebeband, Holz und Nägel, 28 x 46 x 5 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 108/109.

¹⁹⁴ Kohle und Öl auf Leinwand, 300 x 440 cm, Sammlung Georg Baselitz, Derneburg, vgl. Schütz 1999, S. 196 sowie Lauterwein 2007, S. 64.

¹⁹⁵ Buch, Volume 1–3, jeweils 34 Seiten, 27 x 21 x 0,5 cm, mit Acryl, Emulsion und Illustriertenfotos überarbeitete Ausgabe des Katalogs Donald Judd: *Skulpturen* (Kunsthalle Bern, 1976), Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Paris 2010, S. 272–283.

¹⁹⁶ Adriani 1990, S. 18. Auch eines seiner frühesten Bücher, *Koll bei Kiefer* (1969), vgl. Fußnote 118, kritisierte diese Kunstform, vgl. Arasse 2001, S. 49.

¹⁹⁷ Arasse 2001, S. 49. Kiefer setzte sich allerdings auch mit anderen Künstlern auseinander, zum Beispiel mit Piet Mondrian. Ihn setzte er mehrfach in Bezug zur deutschen Vergangenheit, zum Beispiel in *Piet Mondrian – Unternehmen Seelöwe* (1975), Originalfotografien auf Karton

3. *Die Meistersinger* [a] (1981)¹⁹⁸
4. *Die Meistersinger* [b] (1981)¹⁹⁹
5. *Die Meistersinger* [c] (1981/82)²⁰⁰
6. *Die Meistersinger* [d] (1981/82)²⁰¹
7. *Die Meistersinger* [e] (1982)²⁰²

Sämtliche *Meistersinger*-Bilder können sich auch auf den historischen Kern – die Zünfte im ausgehenden Mittelalter – beziehen. Da die Oper in Nürnberg angesiedelt ist, dem Ort der NS-Reichsparteitage, liegt es allerdings nahe, bei diesen Werken einen Wagner-Bezug zu vermuten.

8. *Tannhäuser* (2005)²⁰³

Im Bild ist kein direkter Wagner-Bezug zu finden. Da die weiteren Bilder Kiefers zu *Tannhäuser* sich aber auf die Oper beziehen, kann auch hier davon ausgegangen werden, dass Kiefer auf Wagner rekurriert.

3.2.3. Werkbeschreibungen

Der Fokus in Kiefers Bildern mit Bezug auf Wagneroperen liegt klar auf dem zentralen Liebespaar der Opern-Tetralogie *Ring des Nibelungen*.²⁰⁴ Zehn seiner 39 eben aufgeführten Werke, die eindeutig von Wagner inspiriert wurden, beziehen sich auf mindestens eine Figur von beiden, neun auf beide. Siegfried und/oder Brünnhilde werden also in der Hälfte der Werke verarbeitet. Der Werktitel *Siegfried vergift Brünnhilde* wurde fünfmal von Kiefer benutzt, *Siegfried's*

kaschiert, 57 x 42 x 5 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Wien 2016, S. 18, sowie *Piet Mondrian – Hermannsschlacht* (1976), Öl auf Leinwand, 245 x 112, cm, Leishmania Stendhalien Van Abbemuseum, Eindhoven, vgl. Arasse 2001, S. 42.

¹⁹⁸ Öl, Acryl, Stroh auf Leinwand, 185 x 330 cm, Saatchi Collection, London, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 246.

¹⁹⁹ Öl, Acryl, Emulsion und Stroh auf Leinwand, 184 x 330 cm, Collection of Linda and Harry Macklowe, New York, vgl. Rosenthal 1987, S. 103.

²⁰⁰ Emulsion, Acryl, Öl, Stroh auf Rupfen, 170 x 190 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, S. 161.

²⁰¹ Öl, Emulsion, Sand, Foto auf Dokumentenpapier auf Leinwand, 280 x 380 cm, Privatbesitz, vgl. Rosenthal 1987, S. 101.

²⁰² Öl, Emulsion, Acryl, Stroh und Kartonstreifen auf Leinwand, 280 x 380 cm, Doris und Charles Saatchi, London, vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, S. 112.

²⁰³ Öl, Emulsion, Acryl, Bleistift und Gips auf Leinwand, Privatbesitz, vgl. Lauterwein 2007, S. 213.

²⁰⁴ *Das Rheingold* (Uraufführung 1869), *Die Walküre* (1870), *Siegfried* (1876), *Götterdämmerung* (1876), vgl. Rappl, Erich: *Wagner-Opernführer*, Regensburg⁵1981, S. 53, 60, 66 und 72.

Difficult Way to Brünhilde dreimal. Ich beschränke mich aus Platzgründen auf diese zwei Werkgruppen.

Erstmals benutzt Kiefer *Siegfried vergißt Brünhilde* für zwei Bücher, die er 1969 anfertigte. In beiden ist er im gleichen weißen Nachthemd oder Strickkleid bekleidet, das wir schon aus *Heroische Sinnbilder I* und *Für Jean Genet* kennen; er befindet sich wieder in seinem unaufgeräumten Atelier. Dieses Mal verzichtet er aber auf Inszenierungen in Badewannen, sondern steht oder liegt im Raum; er wirkt suchend oder nachdenklich, die Bilder strahlen Ruhe, aber auch Einsamkeit und teilweise Hilflosigkeit aus. Die Schwarzweißfotografien werden im Verlaufe des Buchs verschwommener, überbelichteter oder dunkler, die Figur Kiefers verschwindet quasi vor unseren Augen.

Die drei gemalten Versionen von *Siegfried vergißt Brünhilde* entstanden 1975 und ähneln sich vom Bildaufbau. Wir sehen jeweils ein Feld mit dunkleren Ackerfurchen, die auf einen hohen Horizont zulaufen. In Version [b] und [c] wird dieser Horizont von einer Baumreihe begrenzt, in Version [a] gehen die Furchen ins Leere. In allen drei Bildern läuft zusätzlich die Schrift *Siegfried vergißt Brünhilde* parallel zur zentralen Ackerfurche auf den Horizont zu und wird perspektivisch kleiner.

Die erste Version von *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* (1977) ist wieder ein Buch. Kiefer zeigt hier Fotos von Bahnstrecken, die auf einen sehr hohen Horizont zulaufen; meist befindet sich dieser fast am Bildrand, teilweise ist er schon nicht mehr auf der Aufnahme zu sehen. Fast immer im Bild ist der Schotter, auf dem Bahnschwellen verlegt werden. Eben diese sind in verschiedenen Stadien zu sehen, von frisch verlegt bis zu nicht mehr nutzbar. Auf manchen Bildern fehlen sie völlig. In ungefähr der Mitte des Buches (Seite 59 von 108) befindet sich eine Aufnahme einer groben Mauer. Auf den letzten Bildern des Buchs ist eine gemalte Feuerwand zu sehen, die an den Feuerring erinnern soll, in den Wotan seine Tochter Brünhilde am Ende der *Walküre* einschließt und den Siegfried durchschreitet, um zu ihr zu gelangen.

In der zweiten Version des Werks von 1980 trug Kiefer auf ein großformatiges Foto von Schotter mit Acrylfarbe den Werkstitel auf und betupfte es zusätzlich mit silbergrauen Flecken, die an Schneeflocken oder Asche erinnern.

Auch die dritte Version (1991) ist ein Foto einer Bahnstrecke auf Schotter. Hier wurde die Strecke mit Blei umfasst, so dass die Landschaft neben ihr nicht mehr erkennbar ist.

3.2.4. Die Anerkennung der individuellen Schuld

Kiefer spricht in seinen Werken verschiedene Themen an, aber eine Konstante ist augenfällig: Es geht stets um einen Mann und eine Frau, also um einzelne Personen. Kiefer beschäftigt sich hier nicht mit seiner Position als deutscher Künstler oder mit der Faszination des Faschismus, sondern richtet sich an die Generation der Väter und Mütter, die seiner vorausgegangen ist, symbolisiert durch Siegfried und Brünnhilde.²⁰⁵

Siegfried als „Urbild deutschen Wesens“ ist spätestens seit dem 19. Jahrhundert *die* deutsche Heldengestalt, die sowohl von der politischen Linken als auch der Rechten für ihre jeweiligen Zwecke genutzt wurde.²⁰⁶ Bei Kiefer verweist die Figur des Siegfried als Held, der scheitert, auf das gesamte Volk: Es mag sich für unbesiegt gehalten haben, ist aber geschlagen worden. Brünnhilde verkörpert hingegen die Entscheidung jedes und jeder Deutschen für oder gegen das NS-Regime. In der *Walküre* lehnt sich Brünnhilde gegen ihren Gottvater Wotan auf, um einem Menschen zu helfen; sie wendet sich aktiv gegen ihre Bestimmung und wird von einer Kriegsgöttin zu einem mitfühlenden Menschen.²⁰⁷

Dass die Deutschen die – wenn auch gefährliche – Möglichkeit hatten, sich gegen das Regime zu stellen, wurde im Nachkriegsdeutschland gerne vergessen, genau wie die Entscheidung, sich dem Regime anzudienen. Auf dieses aktive Vergessen spielt Kiefer mit dem Werktitel *Siegfried vergift Brünnhilde* an. Dieses Vergessen, das Verblässen von Erinnerungen, zeigt sich in seinen beiden

²⁰⁵ Andrea Lauterwein sieht in den beiden Figuren Symbole für „the so-called ‚symbiosis‘ between Jew and German, in which prior to 1933 only the Jews believed, and in which after 1945 only the non-Jews believed“, vgl. Lauterwein 2007, S. 72. Ich halte diese Auslegung für latent rassistisch, aber vielleicht entspreche ich damit genau Lauterweins Charakterisierung.

²⁰⁶ Bermbach 2011, S. 329 und 332.

²⁰⁷ Friedrich, Sven: *Richard Wagners Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012, S. 82/83. Die Figur der Brünnhilde ist vielschichtig, genau wie die gesamte Tetralogie. Andrea Lauterwein sieht in ihr den Widerstand gegen ein patriarchalisches System, dem sie sich eher durch Tod entzieht als auszuliefern, während Mark Rosenthal sie als Archetypus der idealen Liebe und verbotenen Lust interpretiert, vgl. Lauterwein 2007, S. 71.

Büchern, wo die Fotos teilweise überbelichtet sind, teilweise immer schwärzer werden, bis nichts mehr auf ihnen zu erkennen ist. Mit der Nutzung von Fotos ironisiert Kiefer seinen eigenen Werktitel, in dem es um das Vergessen geht. Die Fotografie dient dazu, Dinge festzuhalten, die sonst in einem Augenblick vorüber wären; hier verweisen sie auf das genaue Gegenteil. Es ist nicht klar, ob Kiefer *Onkel Rudi* von Gerhard Richter kannte; dessen Werk hat eine gegenteilige Ausrichtung, berührt aber das gleiche Thema. Indem Richter von einem Foto ein Gemälde anfertigte, es also in ein anderes, als konstanter als die schnelle Fotografie angesehenes Medium überführte, hielt er einen Schnappschuss für längere Zeit fest als es vermutlich für die eigentliche Aufnahme geplant war. Damit sichert Richter den Augenblick gegen das Vergessen, während Kiefer mit seinen blassen oder dunklen Fotos auf dieses (bewusste) Vergessen aufmerksam macht.

Der Werktitel *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* kann auf verschiedene Weise gelesen werden. Sieht man Siegfried als das sich selbst überschätzende deutsche Volk an, ist sein Weg zur Widerstandskämpferin – oder auch nur zur Anerkennung der Leistung der Widerstandskämpfer – ein schwerer. Bis in die späten 50er Jahre waren zum Beispiel die Akteure des 20. Juli 1944 noch nicht das „einnehmende, gar einende Symbol“, das sie heute sind; ein Drittel der damals Befragten verurteilte das Attentat, bei Berufssoldaten waren es Mitte der 50er Jahre sogar 60 Prozent.²⁰⁸ In Kombination mit dem Bildinhalt lässt sich der Titel generell auf das Thema der Anerkennung ausweiten: Wahrnehmung und Anerkennung der Opfer und damit Anerkennung der eigenen Schuld. Dass dieser Weg, hier durch Bahnschienen symbolisiert, ebenfalls kein leichter war, muss nicht mehr betont werden.

Unterstellt man Kiefer nicht nur eine reine Abbildung dieses Themas, sondern eine Botschaft an den Betrachter, könnte man sagen, dass Kiefer es als eine Heldentat ansieht, sich der Schuld zu stellen und Dinge anzuerkennen, die man selbst getan oder nicht getan hat, um im NS-System zu überleben. Der Held Siegfried macht sich auf einen schwierigen Weg und kämpft sich durch eine Feuerwand, erreicht aber schließlich sein Ziel. Ende der 1970er Jahre, in denen die erste Version dieses Werks entstand, befand sich die bundesdeutsche Gesellschaft auf einem guten Weg, war aber noch lange nicht am Ziel. Ganz im

²⁰⁸ Reichel, Peter: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001, S. 97/98.

Gegenteil: Der bundesdeutsche Staat hinterfragte seit den Studentenunruhen von 1968 seine Rolle in der noch neuen Demokratie. Paradoxerweise war es die erste linksgerichtete Bundesregierung seit Gründung des Staates, die zivile Freiheiten beschränkte und demokratische Rechte beschnitt, was manche an faschistische Zeiten erinnerte.²⁰⁹ Kiefer scheint zu mahnen: nicht nur die Vergangenheit nicht zu vergessen, sondern sich ihr zu stellen und das Erkannte in der Gegenwart zu bewahren und zu schützen.

In seinen Gemälden spricht Kiefer zusätzlich ein Thema an, das bisher nicht in seinen Werken vorkam: die Opfer des Faschismus. Erst in den 1980er Jahren befasste er sich verstärkt besonders mit der Shoah, zum Beispiel in Werken wie *Margarethe* (1981)²¹⁰ oder *Sulamith* (1983),²¹¹ die sich auf Paul Celans *Todesfuge* beziehen. In den hier beschriebenen Werken nennt er noch keine Namen oder evoziert die Erinnerung an einzelne Menschen bzw. verfolgte Gruppen. Stattdessen weckt er Assoziationen an den Ort, an dem diese Menschen und Gruppen ermordet wurden. Die Ackerfurchen in *Siegfried vergift Brünhilde*, die auf einen dunklen Riegel oder einen ungewissen Horizont zulaufen, erinnern ebenso an die Einfahrt nach Auschwitz-Birkenau wie die Eisenbahnschienen in *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde*.²¹² Gerade bei den Schienen ist die Assoziation schon mehr als eine solche – sie sind ein eindeutiger Hinweis auf die Konzentrationslager, die zusätzlich noch durch die flockigen Farbtupfer in Version [b] kenntlich gemacht werden, die an Asche erinnern. Ihr Ende wird durch das gemalte Feuer symbolisiert, das auch für den Weltenbrand steht, den Deutschland entfacht hatte. Nicht zuletzt zeigt Kiefer durch die Bleifläche, welche

²⁰⁹ So schrieb Hans Magnus Enzensberger 1979: „Since 1968, constitutional democracy has been losing ground increasingly in West Germany. Major political parties and governments, courts and corporations have reacted to the shock of the student movement and to the signs of impending economic crisis with a massive rollback operation backed by the antiquated arsenal of rightwing, if not fascist, ideologies. This is accompanied by a slow but steady erosion of civil liberties, bringing us constantly closer to the repellent state of affairs familiar from anti-German TV serials in England and America: the arrogance of power, the emphasis on blind obedience to authority, on discipline, the persecution of minorities, a general social regression. We can see it happening already: job discrimination, especially in the civil service; the proposal of a law to legalize police killings, calling a summary execution on the street ‚a shot to save lives‘; unjustified surveillance and provocation by secret services; harassment of defense lawyers; direct and indirect censorship in schools, universities, and the media.“ Enzensberger, Hans Magnus/Wilkins, Sophie (Übers.): „Civil Liberties and Repression in Germany Today“, in: *October* 9 (1979), S. 107–117, hier S. 110.

²¹⁰ Öl und Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco, vgl. Biro 2013, S. 56.

²¹¹ Öl, Acrylfarbe, Aquarell, Schellack und Stroh auf Leinwand, 290 x 370 cm, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco, vgl. ebd., S. 57.

²¹² Joseph Beuys nutzte in einem seiner Entwürfe für das Auschwitz-Denkmal ebenfalls das Bild von einsamen Schienen, vgl. Lauterwein 2007, S. 72.

die letzte Fassung von *Siegfried vergißt Brünhilde* überdeckt, ein Verdrängen und Nicht-mehr-sehen-Wollen.

3.3. Zwischenfazit: Kiefers Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit

Kiefers Arbeit war von Anfang an politisch, was aber in den wenigen Ausstellungen, in denen er in den 1970er Jahren gezeigt wurde, kaum zur Kenntnis genommen wurde. Man schrieb in Ausstellungskatalogen euphemistisch von „politischen Erfahrungen“,²¹³ die in seinen Bildern verarbeitet wurden, oder man verwies auf seine Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die sich „im ständigen Dialog mit der Geschichte, vor allem mit der deutschen Vergangenheit, mit deren Mythen, mit ihren Helden und Anti-Helden“²¹⁴ vollzog, ohne aber, bis auf wenige Ausnahmen, deutlich anzusprechen, um was es Kiefer ging. Auch seine Darstellungsweise wurde noch nicht goutiert; die *Frankfurter Allgemeine* schrieb 1974 von „bewusst amateurhaft gemalten kleinen Landschaften“ und „schülerhafte[n] Aquarellchen“.²¹⁵

Erst in den 1980er Jahren, vor allem nach der Biennale in Venedig, wurde die Kritik auf seine eigentlichen Inhalte aufmerksam – allerdings nicht zu seinem Vorteil. Ihm wurde reaktionäres bis faschistisches Gedankengut vorgeworfen, und es dauerte bis in die 1990er Jahre, als auch die bundesdeutsche Kritik seine Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit als eine eben solche ansah.²¹⁶ Heute gilt Kiefer als einer der ersten, die sich mit der NS-Vergangenheit

²¹³ Gallwitz [a], Klaus: Kat. Ausst. *14 mal 14. Schönebeck; d'Armagnac; Dekker; Hödicke; Dennig; Kiefer; Brus; Schanz; Stoll; Boltanski; Reuter; Albert; Waller; Bänninger. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 16.3.–22.4.1973*, Baden-Baden 1973, o. S.

²¹⁴ Weiss, Evelyn: „Einführung“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977, o. S.

²¹⁵ Binder-Hagelstange, Ursula: „Zweite Folge ‚14 x 14‘ in Baden-Baden“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.4.1973, S. 32.

²¹⁶ Im Ausland war Kiefers Arbeit schon früher anerkannt. Der Kurator der ersten großen amerikanischen Retrospektive, Mark Rosenthal, nannte ihn 1987 einen „standard-bearer for contemporary German art“, vgl. Rosenthal 1987, S. 10. Aber auch in den USA gab es Kritik. Verschiedene Kritiker entdeckten bei Kiefer „Sentimentalität“ und „Düsternis“, „[w]er ins Museum of Modern Art kommt, um einen Erlöser-Künstler zu finden, erlebt eine Enttäuschung.“ Trotzdem war gerade den US-Kritikern die Bedeutung von Kiefer klar: „Durch seine Sujets – der Alptraum der Nazizeit und deren Bedeutung für die europäische Zivilisation – hat Kiefer die nervöse Aufmerksamkeit der gesamten westlichen Welt auf sich gezogen.“ Vgl. zu diesem Absatz und den Zitaten: Von Berg, Robert: „Engel der nazistischen Apokalypse. Zur Anselm-Kiefer-Rezeption in den USA“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 7.12.1988, S. 37.

künstlerisch auseinandersetzen – auch, weil eine neue, unbelastete Generation seine Werke anders liest.²¹⁷

Kiefer beschäftigte sich in seinem Frühwerk hauptsächlich mit dem Thema der bewussten Verdrängung, die sich sowohl auf eigene Taten bzw. auf die eigene, individuelle Schuld bezog als auch auf Ikonografie, die im NS-Staat genutzt wurde, was sich auf das Bildergedächtnis deutscher Künstler und Künstlerinnen auswirkte. Zugleich machte Kiefer darauf aufmerksam, dass andere künstlerische Werke wie Wagner-Opern, die im NS-Staat eine große Rolle gespielt hatten, unbedenklich weiter genutzt wurden; hier war sein Thema die Verdrängung durch die Bundesrepublik. Mitte der 1970er Jahre sprach Kiefer erstmals den Holocaust an. In weiteren Werken aus dieser Zeit erinnerte er auch an deutsche Opfer,²¹⁸ blieb aber vor allem bei den Deutschen als Tätervolk, die sich mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen mussten.²¹⁹

4. Markus Lüpertz

Wie Georg Baselitz schrieb Markus Lüpertz ein Manifest, das ihn als Künstler charakterisierte. Im *Dithyrambischen* Manifest, das eher ein programmatischer Satz war, begründete er 1966 seine Art der malerischen Auseinandersetzung, die er bis in die späten 1970er Jahre fortführte – er malte dithyrambisch: „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar

²¹⁷ Andrea Lauterwein fasst diesen Wandel prägnant zusammen: „Today, it is easy for us to grasp the hidden meaning of *Occupations*, in much the same way as we understand Chaplin’s *The Great Dictator*, in terms of satirical comedy. However, Kiefer’s work is never completely unequivocal.“ Lauterwein 2007, S. 31.

²¹⁸ Das Bild *Maikäfer, flieg* (1974) erinnert durch den eingeschriebenen Kinderliedtext an die verlorenen Ostgebiete. Öl, Aquarell und Acryl auf Rupfen, 220 x 300 cm, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, vgl. Biro 2013, S. 32. In *Märkische Heide* (1980) sind im Bild Namen in der damaligen DDR zu lesen. Acryl, Schellack und Sand auf einer Fotografie, auf Rupfen gezogen, 255 x 360 cm, Ernst Beyeler, Basel, vgl. Arasse 2001, S. 120.

²¹⁹ Zum Beispiel in Werken, in denen er militärische Operationen der NS-Machthaber als Titel nutzt: *Unternehmen Hagenbewegung* (1975), Öl auf Rupfen, 132 x 150 cm, Privatbesitz, vgl. Arasse 2001, S. 113, oder *Unternehmen Barbarossa* (1975), Öl auf Rupfen, 120 x 150 cm, Mr. and Mrs. Paul Makler, Philadelphia, vgl. ebd. Diese Bilder nutzen ähnliche Ackerfurchen wie *Siegfried vergift Brünhilde*, die in der gleichen Zeit entstanden sind; in *Operation Hagenbewegung* laufen die Furchen allerdings in eine andere Richtung, die Assoziation zur KZ-Einfahrt sind nicht gegeben. Ein weiteres Beispiel ist *Unternehmen Seelöwe* (1975), das im Bild die Badewanne wieder aufgreift, die Kiefer schon in seinen frühen Büchern nutzte. Öl auf Rupfen, 170 x 190 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, S. 63.

gemacht.²²⁰ Der Künstler will also Dinge sichtbar machen, sie zeigen. Bei dieser offensichtlichen Ansage verwundern die frühen Ausstellungskataloge, in denen Lüpertz unterstellt wurde, er wolle eben nichts zeigen. So schrieb Klaus Gallwitz 1973 über die diversen Variationen, die Lüpertz von vielen seiner Werke anfertigte: „Wichtiger als der Inhalt ist die Intensität.“²²¹ Theo Kneubühler meinte 1977: „Der im Bild erscheinende Gegenstand spricht nicht das, was er aus seinem Gegenstandskontext sagt. [...] Gegenstände sind bei Lüpertz keine Zeichen im Sinne von Bedeutungsspuren [...], sondern Motive der Malerei, welche durch die Malerei zeigen, wie sie sich vom außerbildlichen Bedeutungskontext lösen.“²²² Siegmund Holsten nannte Lüpertz 1977 einen abstrakten Maler, der den Betrachter seiner Bilder verunsichern wolle, „der sich glücklich dünkt, lesbare, verständliche Bildvokabeln vorzufinden“, die vom Maler aber gar nicht so gewollt waren. Dieser nutze bewusst „klar erfassbare, meist schon in der Bildtradition zu emblematischen Zeichen kristallisierte Motive, die mit inhaltlichem Pathos beladen sind. Dieses Pathos kalkuliert Lüpertz ein. Indes benutzt er es nicht um einer moralisierenden oder kritisierenden Aussage willen.“²²³ In den 1970er Jahren war man sich also weitgehend einig darüber, dass Lüpertz nicht belehren wollte, sondern sah in seinen Bildern „die Wiedergeburt der [figurativen] Malerei“, ²²⁴ nachdem bundesdeutsche Kunst seit 1945 überwiegend ungegenständlich stattgefunden hatte.

Lüpertz entwickelte eine eigene Malerei, die schon angesprochene dithyrambische. Der Dithyrambos war ursprünglich ein Lied, das in der griechischen Antike zu Ehren des Gottes Dionysos vorgetragen wurde, bis er sich

²²⁰ Lüpertz, Markus: *Westwall*, Köln 1969, o. S. Das sogenannte Manifest besteht nur aus diesem einen Satz. Bereits 1964 hatte Lüpertz in der Berliner Galerie Großgörschen 35 eine Ausstellung mit dem Titel „Dithyrambische Malerei“ gezeigt, vgl. Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 371. 1966 zeigte er am gleichen Ort die Ausstellung „Kunst, die im Wege steht“. In den kurzen Ausstellungskatalog klebte er einen Zettel ein, der mit diesem einen Satz und seiner Signatur „Markus Lüpertz, Kunsterfinder“ bedruckt war, vgl. Kat. Ausst. *Großgörschen 35. Aufbruch zur Kunststadt Berlin. Haus am Kleistpark, 6.6.–10.8.2014*, Berlin 2014, S. 110/111, wo dieser Satz mit „in der Art eines Manifests“ bezeichnet wird, vgl. ebd., S. 20. Im April 1968 veröffentlichte Lüpertz in der Zeitung *Fasanenstraße 13* der Galerie Springer in Berlin sieben Textsentenzen, von denen eine wiederum mit diesem Satz beginnt, vgl. Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Narziss und Echo. Texte, Reden, Gedichte 1961–2004 von Markus Lüpertz*, Kleinheinrich 2007, S. 619. Ein Teil des Textes ist ebenda, S. 18, zu lesen.

²²¹ Gallwitz, [b] Klaus: „Ein deutscher Landedelmaler“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Bilder, Gouachen und Zeichnungen 1967–1973. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17.8.–23.9.1973*, Baden-Baden 1973, S. 5/6, hier S. 5.

²²² Kneubühler 1977 [b], o. S.

²²³ Beide Zitate Holsten 1977, S. 54 und 55.

²²⁴ Hofmann 1977, S. 4.

in einen dichterischen Gattungsbegriff wandelte, der unter anderem bei Aristoteles und Plutarch beschrieben wurde; dabei lagen Dichtkunst und Komposition in einer Hand.²²⁵ Lüpertz entfernte sich davon allerdings; er bezog sich bei seiner Definition stattdessen auf Friedrich Nietzsche. Für den ging sein Dithyrambus, in dem er zum Beispiel *Also sprach Zarathustra* schrieb, „tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hieß“. Nietzsches Dithyrambus ist „[d]ie Kunst des großen Rhythmus, der große Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft“.²²⁶ In *Ecce Homo* schrieb Nietzsche über die Interpretation von göttlichen Visionen oder Eingebungen: „Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des Dithyrambus. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus.“²²⁷ Eine göttliche Sprache wird also durch den Dithyrambus verständlich: Aus etwas Formlosem wird etwas Geformtes. Lüpertz’ Nutzung der Dithyrambe meint: Aus einer Idee wird ein Bild, das voller „übermenschlicher Leidenschaft“ steckt, und selbst ein abstraktes Werk – auch wenn es figurative Elemente enthält – kann noch etwas aussagen.²²⁸

Ich werde im Folgenden zeigen, dass Lüpertz’ Bildvokabeln eine Aussage haben und keine sinnentleerten Gegenstände ohne Zusammenhang sind – seine Stahlhelme sind durchaus Stahlhelme. Ich bezweifle aber, dass sie eine gezielte Auseinandersetzung mit der NS-Zeit sind. Vielmehr beschäftigte sich Lüpertz mit seiner eigenen Position als deutscher Maler – wie Kiefer auch – und nutzte ikonografische Elemente aus der jüngeren deutschen Vergangenheit, um klassische Bildkompositionen zu aktualisieren, die in der Zeit des Abstrakten Expressionismus sowie des Minimalismus nicht mehr benutzt wurden.

²²⁵ Vgl. zur Geschichte des Dithyrambos Speck, Reiner: *Markus Lüpertz. Bilder 1972–1976*, Köln 1976, o. S.

²²⁶ Beide Zitate Nietzsche, Friedrich: „Ecce Homo“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Bd. 6, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 255–374, hier S. 305.

²²⁷ Nietzsche 1988, S. 345. Der Dithyrambos bzw. die Dithyrambe wird in verschiedenen Katalogen unterschiedlich erklärt. Werner Hofmann nannte sie einen „Akt der sprachlichen Ekstase, der inhaltlich Bedeutendes zum Ausdruck brachte“, vgl. Hofmann 2009, S. 187. Richard Schiff wies auf ihre „ungebändigten, unregelmäßigen Rhythmen“ hin, vgl. Schiff, Richard: „Looping“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 202–219, hier S. 205.

²²⁸ Alex Danchev schreibt in Bezug auf Künstlermanifeste: „To manifesto is to perform.“ Er sieht also bereits in der schriftlichen Niederlegung eines künstlerischen Gedanken eine Art der Darstellung – eine Performance. Danchev, Alex: „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.): *100 Artists’ Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, London 2011, S. xix–xxx, hier S. xxi.

4.1. *Westwall*

In Lüpertz' ersten Ausstellungen Mitte der 1960er Jahre war die von ihm ersonnene abstrakte Kunstfigur, die Dithyrambe, zu sehen. (Abb. 21) Ein eindeutig dreidimensional gemeinter Körper schwebt in einem nicht näher bezeichneten Raum. Die Farben sind kräftig und hell, die Bildmaße selbstbewusst-großformatig. Aus der abstrakten Form wurden bis zum Ende der 1960er Jahre schließlich Körper, die einen realen Gegenstand zum Vorbild hatten und auch so betitelt wurden. Gemälde wie *Spargelfeld – dithyrambisch*²²⁹ oder *Telegraphenmasten – dithyrambisch*²³⁰ erinnerten in ihrem Format und in ihrer Farbigkeit noch an die ursprüngliche Dithyrambe – daher tragen sie auch den Zusatz „dithyrambisch“ –, sie verließen aber den abstrakten Raum. In der Bildtradition der parallel verlaufenden Erdhügel der Spargelfelder und des erkennbaren Horizonts der Telegrafmasten entstand 1968 das monumentale Gemälde *Westwall*. (Abb. 22) Zur Ausstellungspräsentation des Bildes 1969 erschien ein Kurzkatalog, in dem sich auch eine fotografische Arbeit des gleichen Namens findet. (Abb. 23) *Westwall* trägt nicht den Zusatz „dithyrambisch“, was aus Lüpertz' sonstigen Werken dieser Zeit herausfällt – ein Hinweis auf ein neues Thema, das sich Lüpertz erarbeitete.

4.1.1. Werkbeschreibungen

Westwall (1968) zeigt drei hintereinander angeordnete Reihen von Quadern, die sich nach oben verjüngen. Die vordere Reihe ist in der gewohnt bunten Farbigkeit der Dithyrambe gehalten, auch wenn das gelbliche Grün blass angelegt ist. Die hinteren beiden Reihen sind nur noch in Grün und Grau-Schwarz gestaltet. Die Quader machen einen massiven Eindruck, im Gegensatz zur Dithyrambe haben sie festen Grund, und im Bildhintergrund ist ein Horizont erkennbar.

Die Fotoserie *Westwall* (1969) erläutert noch deutlicher als es der Titel schon sagt, was es mit diesen Quadern auf sich hat. Sie zeigen die Panzersperren

²²⁹ *Spargelfeld – dithyrambisch* (1966), Leimfarbe auf Nessel, 145 x 1020 cm, Hall Collection, vgl. Kat. Ausst. Bonn 2009, S. 32/33.

²³⁰ *Telegraphenmasten – dithyrambisch* (1967), Leimfarbe auf Leinwand, 310 x 150 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Bonn 2009, S. 35.

aus Beton, die zur befestigten Westgrenze des damaligen Deutschen Reiches in der Eifel gehörten,²³¹ dem sogenannten Westwall, den Lüpertz durch eigene Anschauung kannte.²³² Auf zwei Doppelseiten im Kurzkatalog ist der Künstler selbst zu sehen, wie er sich inmitten der Reste des nationalsozialistischen Bauwerks aufhält. Auf der ersten Seite steht er zwischen oder auf den Betonblöcken, während er auf der zweiten Seite von ihnen herunterspringt, auf ihnen liegt und schließlich nicht mehr sichtbar ist. Die Bilder sind mit einem kurzen Text, der sich über beide Doppelseiten zieht, zusammengefasst: „Ich bin eine Ameise, die sich in den Spuren der Umwelt verliert, zertreten wird, ständig zwischen den Stollen herumirrt und Angst hat, in der nächsten Pfütze zu ertrinken.“²³³

Auf weiteren Seiten kontrastiert Lüpertz aktuelle Fotos von den Abbrucharbeiten des Westwalls mit Skizzen, die er als Vorlage für sein Gemälde nutzte. Auf der letzten Doppelseite findet sich eine Aufzählung der bisher erstellten 28 dithyrambischen Werke, darunter auch skulpturale.²³⁴ *Westwall* steht hier an Nummer 11 und ist damit fest in seinen bisherigen Werkkanon integriert, auch wenn es nicht den Zusatz „dithyrambisch“ trägt. Die Aufzählung endet mit „28. Tunnel“, was sich vermutlich auf seine damals neuesten Werke *Tunnelblumen* bezieht.²³⁵

4.1.2. Annäherung an das NS-Thema

Lüpertz ist im Kurzkatalog in zeitgenössischer Kleidung zu sehen, im Gegensatz zu Kiefer, der sich in seiner Fotoarbeit *Besetzungen* teilweise älterer militärischer Kleidung bediente. Der größte Unterschied zu Kiefers Fotoarbeit ist die

²³¹ Der Westwall wurde zwischen 1936 und 1940 errichtet und hatte insgesamt eine Länge von 630 Kilometern. Zusätzlich zu den Panzersperren wurden zwischen 12.000 und 22.000 Bunker errichtet, die Literaturangaben sind hier nicht eindeutig, vgl. Kaule, Martin: *Westwall. Von der Festungslinie zur Erinnerungslandschaft*, Berlin 2014, S. 4.

²³² Gohr 2001, S. 48.

²³³ Lüpertz 1969, o. S.

²³⁴ Unter Punkt 4 findet sich „die Klarsichtdithyrambe (G 35, 15.2.1966, die Anmut ...)“, was sich auf Lüpertz' Ausstellung „Kunst, die im Wege steht“ bezieht, die vom 15. bis 22. Februar 1966 in der Galerie Großgörschen 35 stattgefunden hatte. Lüpertz hatte hier eine Art Gewächshaus aus Plastikfolie gebaut, in das er Papierblumen gesetzt hatte. An den Wänden hingen zwei der Dithyramben-Bilder, vgl. Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 19.

²³⁵ *Tunnelblumen gelb – dithyrambisch* (1969) bzw. *Tunnelblumen rot – dithyrambisch* (1969), beide Leimfarbe auf Leinwand, 300 x 600 cm, Sammlung Onnasch, Berlin, vgl. Gohr 2001, S. 46/47.

thematische Ausrichtung: Während Kiefer durch das Zeigen des Hitlergrußes auf die Zeit von vor 1945 verweist, ist Lüpertz im Hier und Jetzt verankert. Er benutzt zwar ein Bauwerk aus der NS-Zeit, inszeniert sich darin aber zeitgemäß. Die Bildunterschrift ist selbstbezogen – „Ich bin eine Ameise“ – und in ihrer allgemeinen Aussage von Versagensangst, Orientierungslosigkeit oder eigener Belanglosigkeit zeitlos. Da Lüpertz zu diesem Zeitpunkt noch kein überregional bekannter Künstler war – er hatte bis 1969 fast ausschließlich in Berlin ausgestellt –,²³⁶ würde ich seine Aussage aber durchaus auf die Zeit datieren, in der Lüpertz *Westwall* schuf. Es ist also wiederum kein Bezug zum Nationalsozialismus erkennbar.

Den Bildseiten ist ein Einleitungstext vorangestellt. Er ist nicht bezeichnet, stammt aber von Lüpertz.²³⁷ Auch die Zitate im Text sind nicht erläutert, sie scheinen aber Originalzitate aus der Zeit des „Dritten Reichs“ zu sein – oder Lüpertz will den Eindruck erwecken, sie stammten aus dieser Zeit:

„Quer durch die Eifel ziehen sich wie steingewordenes Unheil die Höckerlinien ... Steine des Anstoßes ... Westwall ... ‚Tausendjähriges Reich‘ ... tatsächlich tausend Jahre alt zu werden ... ‚unüberwindliche [sic!] Westwall‘ ... dieser eklige, stachelgespickte Lindwurm ... landfressendes Ungetüm ... Drachenzähne ... wie aufgebrochene Eiterbeulen ... 200 km lang ... eine wahre Dornenkrone für die Eifel und ihre Bewohner ... Siegfriedlinie ... Schrottreste in den Westwallbunkern auf rund 10 Millionen Mark ... Bundeseigentum ... Westwall ... Wäsche an der Siegfriedlinie aufhängen ... keine strategische Bedeutung ... ‚Drachenzähne‘ ... mannshohen Betonklötzen der Panzersperren, in Reihen bis zu 14 Metern tief ... ein Dorn im Auge ... Lebensdauer auf rund hundert Jahre ... vier schwache Detonationen – die Betonbalken, auf deren Kreuzung jeder Höcker steht, sind gesprengt. Ein Bagger hebt den ‚Drachenzahn‘ an, doch ehe er endgültig ‚gezogen‘ werden kann, wird mit einem Schweißbrenner die Eisenarmierung zertrennt. Mit zweien dieser zwei Tonnen schweren Betonklötze ist das Ladegewicht eines Lastwagens schon erreicht ... Sieben Mark pro Quadratmeter Höckerlinie ... rund 7000 Mark für Bunker bis zu 350 Kubikmeter Betonmasse einschließlich Planierung des Geländes ... 202 Mannschaftsbunker, 24 ausgebaute Geschützstellungen und 500 Meter Höckerlinie ... 1800 Bunker ... 80 Kilometer Höckerlinie im Aachener Bezirk ... 15 Millionen Mark ... Westwall erst in 15 Jahren beseitigt sein ...“²³⁸

²³⁶ In Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977*, Hamburg 1977, S. 72, werden bis inklusive 1969 sieben Galerie-Einzelausstellungen in Berlin und zwei in Köln aufgeführt. Zusätzlich war Lüpertz in Gruppenausstellungen in Genf, Athen, Bern und Baden-Baden zu sehen.

²³⁷ Der Text findet sich auch in Gohr 2007, S. 20.

²³⁸ Lüpertz 1969, o. S. Die Bundesrepublik gab schlussendlich rund 35 Millionen D-Mark für die großflächige Beseitigung des Westwalls aus, vgl. Kaule 2014, S. 39. Seit 1978 stehen einige Teile des Bauwerks unter Denkmalschutz, vgl. ebd., S. 40/41. Auch an solchen Details wird ein sich verändernder Umgang mit der deutschen Vergangenheit deutlich.

Lüpertz setzt sich hier eher mit dem Jetzt-Zustand des Bauwerks auseinander – und zugleich mit dem Thema der ungeliebten NS-Hinterlassenschaft, mit der die Bundesrepublik zu kämpfen hat. Im Text verwischt er die zeitliche Grenze zwischen den beiden Staaten, indem er zunächst von der „Siegfriedlinie“ spricht, dann mit dem Wort „Bundeseigentum“ auf die neue Republik verweist, um dann durch „Wäsche an der Siegfriedlinie aufhängen“ wieder in der Zeit zurückspringt.²³⁹ Der größte Teil des Textes handelt aber von der Bundesrepublik, die Geld, Zeit und Mühe aufwenden muss, um den Westwall abzureißen.

Das Gemälde verweist durch den Titel und vor allem seine monumentalen Maße überdeutlich auf ein NS-Bauwerk, aber es bleibt bei einem Zeigen, einem Präsentieren und Ausstellen. Es findet keine darüber hinausgehende Auseinandersetzung statt. Siegfried Gohr schrieb 2001, dass der *Westwall* keine „Affirmation der Realität“ sei und verweist auf die „fiktive Sichtbarkeit“²⁴⁰ der dithyrambischen Motive. Das scheint mir eine eher entschuldigende Auslegung zu sein. Lüpertz bezieht sich in seinem Kurzkatalog explizit auf das reale Bauwerk, daher sehe ich im Gemälde genau das Gegenteil von dem, was Gohr sieht: eine Affirmation der Realität, wenn auch nicht naturalistisch oder perspektivisch korrekt wiedergegeben. *Westwall* fällt aus den anderen Dithyramben heraus, die sich mit recht nichtssagenden Titeln wie *Schiene* oder *Wäsche auf der Leine* unangreifbar machen. *Westwall* ist hingegen klar auf ein reales Objekt bezogen. Es hat allerdings außer seinem Dasein keine weitere Aussage.

4.2. Helm II – dithyrambisch; Deutsches Motiv III – dithyrambisch; Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch

1970 näherte sich Lüpertz in seinen Bildern dem NS-Thema weiter: Er malte den Stahlhelm der deutschen Wehrmacht, einzeln und gruppiert, jeweils großformatig. (Abb. 24, 25) Die Stahlhelme zeigten eine leicht veränderte Bildsprache: Sie waren nicht mehr abstrakt oder angedeutet abstrakt wie die bisherigen

²³⁹ Die vom Deutschen Reich bezeichnete Siegfriedlinie im Frankreich des Ersten Weltkriegs wurde von den Alliierten Hindenburglinie genannt. Sie bezeichneten stattdessen den später entstandenen Westwall als Siegfriedlinie. „We’re Going to Hang Out the Washing on the Siegfried Line“ wurde 1939 komponiert und war im Zweiten Weltkrieg ein beliebtes Lied bei den alliierten Truppen, vgl. Winkler, Sheldon: *The Music of World War II. War Songs and their Stories*, Bennington 2013, S. 97–99.

²⁴⁰ Beide Zitate Gohr 2001, S. 52.

Dithyramben, sondern klar als reale Gegenstände erkennbar.²⁴¹ Ab 1972 nutzte Lüpertz den Helm in Anordnung mit anderen Gegenständen wie einem Spaten, Kornähren und einer Gugelhupfform (*Deutsches Motiv III – dithyrambisch*, 1972, Abb. 26) oder unter anderem mit Schneckenhäusern.²⁴² Das Schneckenhaus findet sich, zusammen mit einer Malerpalette und einem Musikinstrument, auch in weiteren Bildern wieder, in denen eine Offiziersmütze zu sehen ist (*Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch*, 1973, Abb. 27). Trotzdem war sich die zeitgenössische Kunstkritik bzw. waren sich die Autoren der Katalogaufsätze sicher: Das war keine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Theo Kneubühler schrieb 1977, dass der Stahlhelm „heute noch von der bundesdeutschen Feuerwehr verwendet“²⁴³ werde und daher kein Hinweis auf die NS-Zeit sein könne. Auch der *Spiegel* war 1973 eher gelangweilt von den stets in mehreren Varianten gemalten Bildern, „Stahlhelme, wie er sie in einem Kriegsfilm gesehen hat, Nazimützen von einem Illustriertenphoto.“²⁴⁴ Wie Siegfried Gohr 1993 aus diesem Verriss, der sich eher auf die Malweise als auf die Bildinhalte bezog, nachträglich den „Makel eines latenten Faschismus“²⁴⁵ herauslesen konnte, bleibt unklar. Der *Frankfurter Allgemeinen* waren weder Lüpertz noch seine Stahlhelme oder Offiziersmützen eine einzige Erwähnung wert; erst 1975, als Lüpertz sich schon anderen Themen zugewandt hat, war nach 1971 wieder über ihn zu lesen.²⁴⁶

4.2.1. Werkbeschreibungen

Das Bild *Helm* existiert in vier Variationen, die alle 1970 entstanden sind, und zeigt stets dasselbe Motiv; die Bilder unterscheiden sich nur in kleinen Details. In *Helm II* (1970) ist ein grüner Stahlhelm zu sehen, der auf einem undefinierten Hügel oder Podest liegt; es könnte ein Erdhaufen sein – die Assoziation von

²⁴¹ Dietrich 1989, S. 165.

²⁴² *Apokalypse – dithyrambisch* (1972), Leimfarbe auf Leinwand, dreiteilig, 265 x 750 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, vgl. Gohr 2001, S. 58.

²⁴³ Kneubühler 1977 [a], S. 16, Fußnote 4.

²⁴⁴ N. N.: „Trunken, begeistert“ (ohne Verfasserangabe) in: *Der Spiegel* 35 (1973), abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41926432.html> [26.6.2017].

²⁴⁵ Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Markus Lüpertz. Deutsche Motive*, Ostfildern 1993, S. 8.

²⁴⁶ 1971 erwähnte die *FAZ*, dass Lüpertz den Preis für bildende Kunst erhalten habe, vgl. N. N. 1971, S. 2. 1975 stand die *FAZ* Lüpertz' Werkgruppe *Babylon* (1975) unentschlossen gegenüber: „[Z]wölf im Aufbau fast identische, vehemente Versuche, gigantomanische Architektur umzusetzen“, vgl. Winter, Peter: „Die gegenwärtigen Tendenzen beispielhaft verdeutlicht“, in: *FAZ*, 10.11.1975, S. 21.

Grabhügeln drängt sich auf, die mit militärischen Insignien gekennzeichnet sind –, es könnte aber auch schlicht ein Stein sein. Der Fokus liegt nicht auf dem Hügel, auf dem der Helm ruht, sondern dem Helm selbst. Er ist plastisch gestaltet und als Abbildung eines realen Gegenstands erkennbar. Der Hintergrund bleibt hingegen diffus.

Im Gemälde *Deutsches Motiv III – dithyrambisch* (1972) ist der Ort erkennbarer. Hier sind vier Gegenstände zu sehen: eine umgedrehte Gugelhupfform in rötlichem Braun, hinter ihr fast schwebend ein olivgrüner Wehrmachtshelm. Vor dem Ensemble steht ein Spaten, und eine gelbgoldene Kornähre streckt sich schräg dem Betrachter entgegen. Alle Gegenstände sind in einer angedeuteten Landschaft verortet. Sie liegen oder schweben auf einem olivgrünen Fleckchen, das Gras darstellen könnte. Hinter ihnen fließt ein leuchtend blauer Fluss; ein sehr schroff skizzierter Baum und ein Kornfeld im gleichen Farbton wie die einzelne Ähre bilden den Rest der Landschaft. Wo ein Himmel zu erwarten wäre, befindet sich eine beigefarbene Fläche, die auch den Vordergrund des Bildes ausmacht.

Auch in *Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch* (1973) sehen wir ein Gebilde aus Gegenständen. Es schwebt ohne Verortung in einem Raum, der durch eine Art mehrfarbiges Podest gekennzeichnet ist. Auf ihm erkennen wir ein bauchiges Musikinstrument, dessen Körper durch andere Gegenstände verdeckt ist; am rechten Bildrand ist der schneckenförmige Hals eines Saiteninstrumentes sichtbar. Über dem Korpus schweben eine Offiziersmütze der Wehrmacht, eine Malerpalette und ein Schneckenhaus oder eine schneckenförmige Muschel. Die Gegenstände sind ausschließlich in olivgrün, gelb sowie schwarz und weiß gehalten; im Podest sind braune Farbflecken erkennbar.

4.2.2. Das Vorbild Vanitas-Stilleben

Die beschriebenen Werke erinnern an Stilleben. Dort werden Dinge in einer bewussten, nicht zufälligen Anordnung auf einer Bildbühne präsentiert: „Nicht einfach aufgestellt, sondern: ge-stellt, ge-legt, ge-ordnet, ge-stürzt, ge-gessen oder auch ge-lassen, in einem Zustand der Unberührbarkeit verharrend. Diese mit verbalen Mitteln gekennzeichneten Spuren menschlichen Tuns sind entscheidend

für die ikonische Präsenz der Dinge im Stilleben. Handlung schreibt sich auf diese indirekte Weise in sie ein.²⁴⁷ Werner Hofmann schloss zwar aus, dass es sich bei Lüpertz' Werken um diese Kunstgattung handelte, denn die „riesigen Bildformate“²⁴⁸ würden dem widersprechen; er kann aber zum Beispiel durch Frans Snyder (1579–1657) widerlegt werden, der größere Gemälde schuf, die wir zweifelsfrei Stilleben nennen.²⁴⁹

Die Objekte in einem Stilleben sind innerhalb eines gewissen, manchmal auch fiktionalen Systems verortet, sie sind nicht beliebig, sondern formen eine Einheit bzw. formulieren eine gemeinsame Aussage.²⁵⁰ Während im Stilleben der frühen Neuzeit gerne eine Pracht simuliert, ein Fest für die Augen veranstaltet wurde,²⁵¹ bilden die Stilleben des 20. Jahrhunderts eher banale Dinge ab.²⁵² Hier ist also Klaus Honnef zuzustimmen, der, wie in der Einleitung bereits erwähnt, Lüpertz' Dithyramben als triviale Wirklichkeits-Befunde ansah.²⁵³ Trotzdem haben auch banale oder triviale Gegenstände eine Bedeutung – jedenfalls für manche Betrachter. Was wir in einem Bild *erkennen* statt es nur zu sehen, liegt an der eigenen Erfahrung.²⁵⁴ Die einem Bild innewohnende Logik wird nicht intellektuell erfasst, sondern „wahrnehmend realisiert“.²⁵⁵ Versetzt man sich in die 1970er Jahre, gab es mit hoher Wahrscheinlichkeit genug Betrachter, die in Lüpertz' Helm einen Wehrmachtshelm erkannten und mit ihm sofort

²⁴⁷ Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 163.

²⁴⁸ Hofmann 2009, S. 187.

²⁴⁹ Ein Beispiel wäre sein *Jagdstillleben* (undatiert), Öl auf Leinwand, 143,5 x 210,5 cm, Hamburger Kunsthalle, vgl. Kat. Ausst. *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten. Hubertus-Wald-Forum in der Hamburger Kunsthalle, 6.6.–5.10.2008*, Hamburg 2008, S. 201. Ähnlich großformatig ist Snyders *Stilleben mit dem Affen auf dem Stuhl* (undatiert), Öl auf Leinwand, 170 x 239 cm, Dresdner Gemäldegalerie, vgl. Kat. Ausst. *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 22.8.–23.11.2014; Groninger Museum, 13.12.2014–25.5.2015; Österreichische Galerie Belvedere – Winterpalais, 11.6.–26.10.2015*, München 2014, S. 198/199. Auch zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen schaffen großformatige Stilleben wie zum Beispiel Karin Kneffel, deren titellooses Werk, auf dem naturalistisch wiedergegebene Weintraubenbündel abgebildet sind, 200 x 200 cm groß ist. Karin Kneffel: *Ohne Titel* (1998), Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Galerie Ludendorff, Düsseldorf, vgl. Gockel, Bettina: „Im Zeichen der Kunst. Zeitgenössische Stilleben von Anne Katrine Dolven, Wolfgang Tilmanns, Karin Kneffel“, in: Dies. (Hrsg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*, Berlin 2011, S. 265–312, hier S. 294. Auch Lüpertz malte Weintrauben, sogar im exakt gleichen Format; bei ihm ist allerdings nur ein einzelnes Traubenbündel zu sehen, vgl. Gohr 2001, S. 55.

²⁵⁰ Rowell, Margit: *Objects of Desire. The Modern Still Life*, New York 1997, S. 13.

²⁵¹ Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 175.

²⁵² Gockel 2011, S. 269.

²⁵³ Honnef 1971, o. S.

²⁵⁴ Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, 2. vollständig neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2000, S. 442.

²⁵⁵ Boehm 2007, S. 34.

Assoziationen abrufen konnten. Wenn Werner Hofmann 1977 schreibt, dass die Stahlhelme „[ä]hnlich der US-Flagge von Jasper Johns [...] ihren politisch-historischen Kontext“²⁵⁶ verlieren, ist das eine zu simple Herangehensweise an eindeutig konnotierte Gegenstände. Theo Kneubühler gab den Betrachtenden 1977 sogar den Ratschlag, dass sie erst einmal den „Holzweg“ beschreiten müssten, auf dem „die Motive als bare Münze genommen werden“, bevor sie die „Wirklichkeit des Bildes, die losgelöst ist von den Affekten, die mit den unschuldigen Gegenständen verbunden werden“,²⁵⁷ erkennen könnten. Was genau diese Wirklichkeit des Bildes zeige, erläuterte Kneubühler nicht mehr. In einem anderen Katalog, ebenfalls von 1977, schrieb Kneubühler, dass viele Menschen diesen Helm und diese Mütze aus „heute produzierten Kriegsfilmern und Photographien [kennen], ohne sie je einmal als wirkliche Gegenstände gesehen zu haben.“²⁵⁸ Dabei ignorierte Kneubühler, dass es vermutlich ebenso viele Menschen gab, die Helm und Mütze durchaus noch als realen Gegenstand, vielleicht sogar aus eigener Benutzung, kannten. Dass Lüpertz selbst diese Dinge vermutlich nur aus Filmen kannte (wie der *Spiegel* schrieb), entbindet die Bilder nicht von der Lesart, keine Requisiten, sondern militärisches Gut mit einer unheilvollen Geschichte zu zeigen.

Anders ausgedrückt: Lüpertz musste wissen, was in seinen Bildern erkannt werden konnte. Er bemühte sich trotzdem nicht darum, eine andere Lesart offensichtlich zu machen, denn er löste die mit starken Affekten beladenen Gegenstände kaum aus dem intuitiv erkannten Kontext heraus. Auch die weiteren Gegenstände in den drei angesprochenen Werken erinnern zu großen Teilen an die NS-Vergangenheit. Die Kornähre ruft die vielen Landschaftsbilder bzw. Abbildungen von Bauernfamilien bei der Ernte in der Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK) ins Gedächtnis²⁵⁹ und erinnert, wie der Spaten, an den Reichsarbeitsdienst,²⁶⁰ genau wie der Helm sowie die Offiziersmütze an die

²⁵⁶ Hofmann 1977, S. 5.

²⁵⁷ Beide Zitate Kneubühler 1977 [a], S. 10.

²⁵⁸ Ebd., S. 17.

²⁵⁹ Auf der GDK 1937 waren 40 Prozent der ausgestellten Bilder Landschaftsdarstellungen und 35 Prozent Porträts sowie bäuerliche Genrebilder. Nur fünf Prozent waren genuin ideologische Werke, vgl. Hermand, Jost: *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, innere Emigration, Exil*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 85. Christian Fuhrmeister meint sogar, dass in allen GDK die Anzahl an ideologischen Werken nie mehr als 3,4 Prozent ausmache, vgl. Fuhrmeister, Christian: „Die ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ 1938. Relektüre und Neubewertung“, in: Atlan, Eva/Crüwell, Konstanze/Voss, Julia (Hrsg.): *1938. Kunst, Künstler, Politik*, Göttingen 2013, S. 189–208, S. 204.

²⁶⁰ Das Wahrzeichen des Reichsarbeitsdienstes bestand aus einem aufgerichteten Spaten mit nach oben spitz zulaufendem Blatt, ganz wie bei Lüpertz abgebildet. Es wird von zwei stilisierten

Wehrmacht erinnern. Erst im Zusammenspiel mit Gegenständen wie der Palette, dem Instrument und der Schnecke ist eine weitere Deutung möglich.

Das niederländische Vanitas-Stilleben des 16. und 17. Jahrhunderts sollte den Betrachter an seine eigene Vergänglichkeit erinnern. Mit der Zeit bildeten sich Gegenstände oder Gegenstandsgruppen heraus, deren Aussage grundsätzlich die menschliche Sterblichkeit war. Ein Komplex beschrieb Symbole weltlicher Existenz bzw. weltlichen Besitzstolzes wie Bücher, Gegenstände, mit denen gemalt oder geschrieben werden konnte; Juwelen, Waffen (als Symbol von Eroberung); Luxusgegenstände oder Teile einer Sammlung (wie Muscheln) sowie Rauchwerk, Kartenspiele und Musikinstrumente, die für den weltlichen Genuss standen. Eine zweite Gruppe, die den Übergang vom Leben zum Tod symbolisierte, zeigte zum Beispiel Totenschädel, Uhren, verlöschende Kerzen oder Blumen. Blumen finden sich auch in der letzten Gruppe, die die Auferstehung beschreibt, aber deutlich seltener in den Stilleben vorkam: In ihr wurden Maiskolben, Efeu oder Lorbeer gezeigt.²⁶¹

Im zeitgenössischen Vanitas-Stilleben – und ich schlage vor, Lüpertz' Werke als solche zu bezeichnen – fehlt der theologisch-moralische Referenzrahmen des niederländischen Barock. Die französische Philosophin Christine Bucci-Glucksmann meint, dass sich die Vanitas-Stilleben des späten 20. Jahrhunderts eher generell mit dem „Flüchtigen und Vergänglichen“ auseinandersetzen: „In ihnen sei der Tod zwar präsent, doch zugleich neutralisiert und in eine reflexive Distanz gerückt – es herrscht ein Illusionismus ohne Illusion.“²⁶² John Ravenal sieht in zeitgenössischen Vanitas-Darstellungen eine Abbildung „of life's fundamental tensions, between the enjoyment of earthly pleasures and accomplishments and the awareness of their inevitable loss“.²⁶³

Schaut man sich *Helm II – dithyrambisch* noch einmal an, überzeugt die Aussage Bucci-Glucksmanns: Der Tod ist präsent, aber nur angedeutet. Ein Stahlhelm, egal ob nun als Wehrmachtsrelikt oder als filmische Requisite, erweckt

Kornähren beflankt. Die Abzeichen der Arbeitsmädchen, der weiblichen Jugend im RAD, zeigten zwei Ähren, die ein Hakenkreuz umfassen, vgl. Von Gönner, Rolf: *Spaten und Ähre. Das Handbuch der deutschen Jugend im Reichsarbeitsdienst*, Heidelberg 1938, S. 287.

²⁶¹ Vgl. zum Vanitas-Stilleben Bergström, Ingvor: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956, S. 154.

²⁶² Kittner, Alma-Elisa: „Ich möchte mehr Gegenwart!“ Barocke Vanitas in der Postmoderne“, in: Flemming, Victoria von/Dies. (Hrsg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden 2014, S. 315–337, hier S. 317.

²⁶³ Ravenal, John B.: „Vanitas. Mediation on Life and Death in Contemporary Art“, in: Kat. Ausst. *Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 4.4.–28.6.2000*, Richmond 2000, S. 12–35, hier S. 13.

automatisch Assoziationen an Schlachtfelder und den Tod. In Lüpertz' Helm ist nicht die triumphierende, siegreiche Wehrmacht zu sehen, sondern die Erinnerung an einen einzelnen Menschen, jemanden, der diesen Helm einmal getragen hat. Er kann als Ersatz für den barocken Totenkopf gelten.

Dass der Helm hier fast unachtsam abgelegt ist, ohne eine Spur seines Besitzers, lässt vermuten, dass dieser Besitzer den Helm nicht mehr braucht. Wir ahnen den Tod, sehen ihn aber nicht. So ähnlich betrachtet man *Onkel Rudi* mit seiner keck schräg aufgesetzten Mütze – wir sehen einen lachenden jungen Mann, wissen aber, dass es viele von diesen lachenden jungen Männern gegeben hat, die nicht wieder nach Hause zurückgekehrt sind. *Onkel Rudi* ist kein Stilleben, erweckt aber ähnliche Assoziationen. Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre gab es genügend spürbare Lücken in deutschen Familien, in denen Menschen fehlten, die Rudi hießen oder Stahlhelme getragen hatten. Diesen Gegenstand als sinnentleert und bedeutungslos anzusehen, ist fast zynisch.

Im *Deutschen Motiv III – dithyrambisch* wird der Helm mit verschiedenen Gegenständen kombiniert. Die Kornähre ersetzt hier die Blumen, die abgeknickt auf ihre Vergänglichkeit – und die des Betrachters – hinweisen. Sie und der Spaten des Reichsarbeitsdienstes erinnern auch daran, dass der RAD an der Front eingesetzt wurde; er war Teil der Wehrmacht und damit am Eroberungskrieg beteiligt.²⁶⁴ Anstatt wie in barocken Vanitas-Stilleben Waffen, Banner oder eine Krone abzubilden, sehen wir hier Spaten und Helm, welche die gleiche Botschaft transportieren – die Botschaft von vermeintlicher Macht sowie Eroberungen, die alle vergänglich waren. Selbst die Gugelhupfform passt zu den alten Bildern. In vielen Stilleben sind Tintenfässer zu sehen, zum Beispiel in Jan Davidzoons de Heems Bücherstilleben. (*Abb. 28*) Dreht man das Fässchen am unteren linken Bildrand um, ergibt sich eine Gugelhupfform. Hier bezieht sich Lüpertz also nicht thematisch, sondern schlicht ikonografisch auf seine Vorbilder.²⁶⁵ Dorothea

²⁶⁴ Ab 1938 wurde der RAD auch beim Bau des Westwalls eingesetzt, vgl. Kaule 2014, S. 12.

²⁶⁵ Die Gugelhupfform und die Ähren malte Lüpertz auch einzeln; dabei liegt die Gugelhupfform in einer ähnlichen Landschaft wie in der hier angesprochenen, während die Kornähre teilweise auf dem gleichen Hügel liegt wie der Stahlhelm. Hier verweist auch der Titel auf die NS-Zeit: *Erntedank*. Das Reichserntedankfest war eins der großen inszenierten Feste des „Dritten Reichs“ und gehörte mit dem „Heldengedenktag“ und dem 1. Mai zu den sogenannten „nationalen Feiertagen des Volkes“, vgl. Sösemann, Bernd: „Appell unter der Erntekrone: Das Reichserntedankfest in der nationalsozialistischen Diktatur“, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 2 (2000), S. 113–156, hier S. 114. Bilddaten: *Gugelhupf – dithyrambisch* (1972), Leimfarbe auf Leinwand, 130 x 160 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Bonn 2009, S. 51; *Erntedank – dithyrambisch* (1972), Öl auf Leinwand, 130 x 160 cm, Sammlung Galerie Bodenseekreis

Dietrich interpretiert die konträr zueinander positionierten Helm und Gugelhupfform als Positiv und Negativ, womit sich beide Gegenstände aufheben und ein Nichts werden; auch diese Deutung unterstützt das Argument für ein Vanitas-Stilleben.²⁶⁶

Noch deutlicher wird es in *Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch*. Zur Mütze – die in meiner Argumentation hier wie der Helm an den vergänglichen Menschen erinnert, der diese Kopfbedeckung trug – kommen in diesem Stilleben eine Malerpalette, ein Musikinstrument und ein Schneckenhaus. Wie bereits ausgeführt, stehen die Palette und das Saiteninstrument für die irdische Existenz und assoziieren gleichzeitig, dass mit dem Tod nicht nur die Schönheit dieser kulturellen Errungenschaften verloren ist, sondern dass die ganze Mühe, sie zu erstellen, sinnlos war.²⁶⁷ Das leere Schneckenhaus steht für die Vergänglichkeit bzw. die Wiederauferstehung.²⁶⁸ Hier nutzt Lüpertz schlicht die Gegenstände, die aus barocken Stilleben bekannt waren und macht sich nicht die Mühe, sie durch modernere Dinge zu aktualisieren. Zusätzlich ist im Bild eine Art Podest sichtbar; obwohl die Objekte zu schweben scheinen, wirken sie wie drapiert. Damit steht *Arrangement für eine Mütze III – dithyrambisch* von den drei vorgestellten Werken am deutlichsten in der Tradition eines Vanitas-Stillebens.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lüpertz zwar auf bekannte Symbole der jüngeren deutschen Vergangenheit zurückgriff, aber die Anordnung eines barocken Vanitas-Stillebens nutzte, um die Bildaussage herzustellen: Alles ist vergänglich, auch ein angeblich tausendjähriges Reich, das hier durch die angesprochenen Gegenstände symbolisiert wird. Die drei Gemälde sind für mich trotzdem keine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit in dem Sinne, in dem Kiefer sich mit dieser Zeit konfrontierte. Lüpertz integrierte neue ikonografische Versatzstücke in eine bekannten Kunstrichtung – er aktualisierte ein klassisches Genre. Trotzdem bleibt die Bildaussage generisch, ganz wie die eines Stillebens.

(Dauerleihgabe aus dem Besitz der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW), vgl. Kat. Ausst. Bonn 2009, S. 52.

²⁶⁶ Dietrich 1989, S. 165.

²⁶⁷ Walter Jürgen Hofmann sieht in der Palette ein Zeichen dafür, dass die Kunst seit der NS-Zeit „unter diesem schlimmen Zeichen“ steht, vgl. Hofmann, Walter Jürgen: „Das Mal, die Trophäe und der Tod“, in: Kat. Ausst. „Homo homini lupus.“ Markus Lüpertz – Krieg. Reuchlinhaus Pforzheim, 23.10.–27.11.1994/Galerie der Stadt Stuttgart, 24.2.–30.4.1995, Pforzheim 1994, S. 70–119, hier S. 87.

²⁶⁸ Gohr 2001, S. 71.

Dass die zeitgenössischen Rezensionen die Gegenstände aus der NS-Zeit nicht als solche wahrnehmen wollten, lag an der damaligen gesellschaftlichen Haltung zum „Dritten Reich“. Gerade die 68er forderten wütend eine Auseinandersetzung mit dem Muff der tausend Jahre unter vielen universitären Talaren. Die meisten der zitierten Katalogtexte stammen von 1977, also einer Zeit, in der Lüpertz bereits an der Staatlichen Kunstakademie in Karlsruhe lehrte.²⁶⁹ Daher bemühten sich die Autoren, den Professor von jeglichen NS-Sympathien freizusprechen – die aber in den Bildern sowieso nicht erkennbar sind.

4.3. Soldat – dithyrambisch; Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch

Werner Hofmann erkannte bereits 1977 die Ähnlichkeit von einigen Werken Lüpertz' mit Tropaions – Trophäendarstellungen –, „die seit der antiken Triumpharchitektur Siege verkünden und bekräftigen“.²⁷⁰ Er meinte allerdings, dass Lüpertz die Sachverhalte oder moralischen Maximen, die den klassischen Trophäendarstellungen innewohnten, ignorierte: „Belehrung ist nicht sein Geschäft.“²⁷¹ Stattdessen seien bei Lüpertz die einzelnen Gegenstände, aus denen sich seine Trophäen zusammensetzen und die teilweise einen Bezug zur NS-Zeit haben, nur Attribute seiner malerischen Souveränität. Aber: „Der mit dieser Ich-Bekundung gekoppelte Originalitätsanspruch wird [...] von Lüpertz nicht mehr erhoben, richtiger: er wird ironisiert.“²⁷² Anders ausgedrückt: Lüpertz bekräftigt sein eigenes Maler-Genie durch Gegenstände, die eindeutig konnotiert sind, tut aber so, als hätten sie diese Konnotation nicht. Auch Richard Calvocoressi sah 1985 Ironie als „Schlüssel zu seinem [Lüpertz'] Werk“.²⁷³ Es fällt mir allerdings schwer zu glauben, dass Anfang der 1970er Jahre die NS-Zeit schon weit genug zurück lag, um sich in der bildenden Kunst ironisch mit ihr auseinanderzusetzen. Wie kompliziert das Verhältnis der Deutschen zur NS-Zeit selbst in den 1980er Jahren noch war, zeigen die negativen Reaktionen auf eindeutig ironisch gemeinte Gemälde von Albert Oehlen (*Porträt Adolf Hitler*, 1984) oder Martin

²⁶⁹ Lüpertz nahm seine dortige Tätigkeit 1974 auf, vgl. Hofmann 1977, S. 5.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd., S. 6.

²⁷³ Calvocoressi, Richard: „Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. 1945–1985. *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie Berlin, 27.9.1985–21.1.1986*, Berlin 1985, S. 312–313, hier S. 313.

Kippenberger (*Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen*, 1984).²⁷⁴ Gavriel D. Rosenfeld setzt erst das Jahr 2000 als den Zeitpunkt an, in dem sich die NS-Zeit so weit in die Vergangenheit geschoben hat, dass sie als historisch und damit als Zielscheibe von populärkulturellem Humor gelten darf.²⁷⁵

4.3.1. Werkbeschreibungen

In *Soldat II – dithyrambisch* (1972, Abb. 29) finden wir einige der schon in Abschnitt 4.2. beschriebenen Gegenstände wieder. Eine menschliche Figur ohne erkennbares Gesicht, mit einem Waffenrock mit hohem Kragen und Schulterstücken bekleidet, steht in einer Landschaft, die aus wenigen gelben Kornfeldern und einem blauen Fluss besteht. Links im Hintergrund ist ein Haus zu erkennen. Die Figur trägt einen Stahlhelm, aber wo sich sonst der Kopf befände, sehen wir ein irreales Gebilde aus einem Spaten, einer Kornähre, zwei Eicheln und einem Eichenblatt. Die Gegenstände scheinen nicht miteinander verbunden zu sein; sie wirken allerdings massiv und bis auf ihre statisch unmögliche Positionierung real.

In *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* (1974, Abb. 30) sehen wir eine Figur in einem Kornfeld stehen. Sie besteht aus den Rädern eines Gestells, auf dem Geschütze transportiert werden; auf ihnen sitzt ein antiker Brustpanzer, allerdings nicht goldglänzend wie in einem früheren Werk Lüpertz',²⁷⁶ sondern schwarz und fast konturlos. An den Armlöchern sind rote Farbflecken zu sehen, sie könnten auf Schulterstücke verweisen. Über dem Brustpanzer schwebt ein Stahlhelm, über der nicht vorhandenen Schulter liegt ein Spaten. Das Bild liegt in mehreren Versionen vor; einige davon tragen als Titel *Rast – dithyrambisch*; alle stammen von 1974. In letzteren liegt der Spaten im Kornfeld, in den Bildern, die

²⁷⁴ Hartmann, Stefan: *Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage*, Berlin/München 2013, S. 169. Albert Oehlen: *Porträt Adolf Hitler* (1984), Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, Galerie Max Hetzler, Berlin, vgl. ebd., S. 168; Martin Kippenberger: *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen* (1984), Öl und Silikon auf Leinwand, 160 x 133 cm, Galerie Gisela Capitain, Köln, vgl. ebd., S. 159. Wie generell die neue kunsthistorische Literatur fasst Hartmann Kiefers und Lüpertz' Arbeiten zusammen: „Pathos durch Paraphrase“. Oehlen und Kippenberger setzen sich hingegen seiner Meinung nach mit „Provokation durch Plakativität“ mit der NS-Zeit bzw. ihrer Bewältigung auseinander, vgl. ebd., S. 163.

²⁷⁵ Rosenfeld 2015, S. 24. Er bezieht sich bei seiner Deutung hauptsächlich auf die vielen Internet-Memes, in denen Hitler lächerlich gemacht wird.

²⁷⁶ *Brustpanzer – dithyrambisch* (1973), Leimfarbe auf Leinwand, 162 x 130 cm, Galerie Michael Werner, Köln, vgl. Gohr 2001, S. 64.

mit *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* betitelt sind, gehört der Spaten stets zur Figur.²⁷⁷

4.3.2. Das moderne Tropaion: ein Triumph, der keiner ist

Trophäen sind vielfältige, teilweise auch banale Gegenstände, die verschiedene Funktionen haben. Sie dienen dem Andenken abwesender oder verstorbener Menschen, sie bezeugen Triumphe militärischer Natur – die Tiertrophäe auf der Jagd wäre hier das zivile Gegenstück – oder sie sind schlicht Objekte einer Sammelleidenschaft.²⁷⁸ Die Figuren innerhalb von Lüpertz' beschriebenen Gemälden erinnern an Kriegstrophäen. In der Antike war das *tropaion* ein „Ding zwischen Fundsache, Beute und Kunstobjekt“. Man nahm vom Gegner erbeutete Gegenstände und arrangierte sie, um sie als Siegzeichen an einen Stamm anzuschlagen, der zunächst am Schlachtfeld verblieb, in späteren Zeiten dann aber triumphierend in die Stadt getragen wurde.²⁷⁹

Der *Soldat II – dithyrambisch* hat kein Gesicht, stattdessen sehen wir bewusst arrangierte Dinge. Sie verweisen auf die NS-Zeit: Zu den bereits bekannten Objekten Ähre und Spaten kommen nun ein Eichenblatt bzw. zwei Eicheln. Die Eiche ist vor allem seit der Aufklärung der Inbegriff des Deutschen,²⁸⁰ seit dem 18. Jahrhundert wurde in nationalen Bewegungen, zum Beispiel durch den Turnerbund, ein Kranz aus Eichenlaub statt aus Lorbeer verliehen. Auch bei den Olympischen Spielen 1936 erhielten die Sieger und Siegerinnen einen Eichenkranz sowie ein Eichenbäumchen.²⁸¹ Seit 1935 war das Hoheitszeichen des Deutschen Reichs ein Adler, der in seinen Krallen einen Eichenkranz hielt, in dem sich ein Hakenkreuz befand.²⁸² Dass sich die Eiche hier speziell auf das „Dritte Reich“ bezieht und nicht auf die Bundesrepublik, deren

²⁷⁷ Vgl. zu den verschiedenen Ausführungen Gohr 2001, S. 74–77.

²⁷⁸ Ruhs, August: „Totem und Trophäe. Psychoanalytische Präliminarien“, in: Kat. Ausst. *Möbel als Trophäe. Museum für Angewandte Kunst Wien, 27.5.–1.11.2009*, Nürnberg 2009, S. 10–21, hier S. 10.

²⁷⁹ Vgl. zu Geschichte und Aussehen des *tropaions* Schmidt, Gunnar: „Trophäe. Ästhetisierung der Melancholie“, in: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 30 (1993), S. 121–128, hier S. 122.

²⁸⁰ Jakob, Reinhard: „Mythos und Zeichen. Zur Kulturgeschichte der Eiche“, in: Drexler, Toni (Hrsg.): *Ein Baum wie ein Denkmal: die Eiche. Eine kleine Kultur- und Naturgeschichte*, Fürstenfeldbruck 2001, S. 51–75, hier S. 63.

²⁸¹ Jakob 2001, S. 68.

²⁸² Ebd., S. 74.

50-Pfennig-Stück eine Frau zierte, die ein Eichenbäumchen pflanzt, wird durch den Stahlhelm und die Uniform belegt, die das Gegenstandsbündel zusammenhalten.

Seit der frühen Neuzeit maßen Armeen ihre Erfolge nicht in der Zahl der getöteten Gegner, sondern in der Zahl der erbeuteten Trophäen.²⁸³ Das zeigt sich bei Lüpertz darin, dass seine Figur kein Gesicht hat – also entmenschlicht ist –, sondern sich an dieser Stelle ein Bündel aus Dingen befindet: Trophäen, die nun dem Gegner gehören. Die Ähre verweist auf Gebiete, die von gegnerischen Truppen zurückerobert wurden, der Spaten wieder auf den an der Front sinnlos tätigen Reichsarbeitsdienst. Noch deutlicher wird der Bezug zu Trophäen in *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch*. Die Figur erinnert mit ihren Details aus Brustpanzer, Helm und Waffe (hier: der Spaten) an antike Darstellungen wie Münzen oder Reliefs. (Abb. 31, 32) Sie hat allerdings auch noch andere Vorbilder: Gemälde von Nicolas Poussin (1594–1665).

Laut Sŭng-ho Kim hat sich Lüpertz ab den 1980er Jahren von Poussin inspirieren lassen.²⁸⁴ Diesen Zeitraum möchte ich erweitern: In *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* von 1974 sehe ich deutliche Bezüge auf zwei Werke Poussins, in denen Venus ihrem Sohn Aeneas Rüstung und Waffen zuweist, um ihn siegreich in eine Schlacht zu schicken. (Abb. 33, 34) Am jeweils rechten Bildrand sehen wir dort ein figurenartiges Gebilde, das dem von Lüpertz sehr ähnelt. Unter einem metallenen Brustpanzer, der als Rumpf der Figur fungiert, ist eine Tunika sichtbar; sie ist bei Lüpertz durch drei breite, rote Farbstriche am unteren Ende des Brustpanzers wiedergegeben. Bei Poussin finden sich ein oder zwei Speere, die über die Schulter der Figur ragen; ein Helm bekrönt sie. Beides findet sich zu Spaten und Stahlhelm verändert auch bei Lüpertz wieder. Wo bei Poussin noch ein Schild zu sehen ist, stehen bei Lüpertz die Geschützräder.²⁸⁵

Lüpertz übernahm bei seinen späteren Poussin-Interpretationen teilweise Inhalte und Details, teilweise Titel von Poussins Gemälden und interpretierte sie neu; er analysierte sie nicht wie Studienobjekte, so wie es Maler und Malerinnen

²⁸³ McKeown, Simon: „Taking Emblems from the Enemy: Themes and Motifs on Captured Military Colours, Standards and Pennons in the Swedish State Trophy Collection“, in: McCall Probes, Christine/Mödersheim, Sabine (Hrsg.): *The Art of Persuasion. Emblems and Propaganda*, Glasgow 2014, S. 25–53, hier S. 27.

²⁸⁴ Vgl. zu Lüpertz und Poussin Kim 2011, S. 80–83.

²⁸⁵ Zu den historischen Vorbildern von Poussin, den römischen Trofei di Mario, vgl. Keazor, Henry: *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg 1998, S. 111–115.

jahrhundertlang praktizierten, sondern entnahm ihnen Formen und Figuren, um sie in seiner Bildsprache darzustellen. Wie bei den Vanitas-Stilleben nutzte er also kunsthistorische Vorlagen und aktualisierte sie. Das sahen auch, wie beschrieben, Werner Hofmann und zudem Siegmund Holsten 1977, der mit Hofmann übereinstimmend meinte, dass sich Lüpertz frei in der Kunstgeschichte bediente. Allerdings schrieb Holsten weiter: „Vergleichbar der Komposition eines gegenstandsfreien Gemäldes weist es [Lüpertz’ Trophäengebilde] nicht über sich selbst hinaus.“²⁸⁶ Hier stellt sich die gleiche Frage wie bei den Stilleben: warum besonders konnotierte Gegenstände benutzen, wenn sie angeblich keine Aussage haben?

Ich sehe in beiden beschriebenen Gemälden durchaus eine solche, die aber wiederum keine direkte Auseinandersetzung mit der NS-Zeit ist, wie ich sie bei Kiefer beschrieben habe. Lüpertz’ Trophäen sind keine des Sieges, sondern der Niederlage. In *Soldat II – dithyrambisch* erkennen wir einen geschlagenen Soldaten, der einen sinnlosen Krieg kämpfen musste. In *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* verweist der Titel auf das Land, das nach dem Krieg entstand: die Bundesrepublik, die sich mit der Niederlage der Soldaten auseinandersetzen musste.²⁸⁷ Das „Dritte Reich“ war vergangen, es konnte keine Niederlage mehr eingestehen. *Soldat II – dithyrambisch* ist höchstens eine Trophäe der Alliierten, die sie aber nie aufstellten, sondern stattdessen die Nürnberger Prozesse begannen – eine neue Art von Siegern, mit Besiegten umzugehen.

Lüpertz’ Trophäen zeigen keine Trophäen, sondern Vorstellungen davon. So wie die Alliierten nach ihrem Sieg keine Waffen präsentierten, errichtete auch die Bundesrepublik zunächst keine Mahnmale, die die Niederlage verarbeiteten. Ähnlich ging es dem deutschen Staat nach dem Ersten Weltkrieg, nach dem man sich ebenfalls sehr schwer mit Kriegerdenkmälern tat. Erst 1931 konnten sich alle im Reichstag vertretenen Parteien auf ein Denkmal einigen, das in der Neuen Wache in Berlin entstand und das Grab des unbekanntes Soldaten symbolisierte.²⁸⁸ Nach 1945 wurde kaum neue Denkmäler geschaffen,²⁸⁹ erst

²⁸⁶ Holsten 1977, S. 55.

²⁸⁷ Die Bundesrepublik war die offizielle Rechtsnachfolgerin des NS-Staates, nicht die DDR, vgl. Thamer 2009, S. 86.

²⁸⁸ Sheehan, James J.: *Where Have All the Soldiers Gone? The Transformation of Modern Europe*, New York 2008, S. 108. Die DDR übernahm dieses Denkmal und widmete es 1960 in ihrem Sinne als zentrale antifaschistische Gedenkstätte um; 1993 wurde es als gesamtdeutsches Ehrenmal eingeweiht, vgl. Dülffer, Jost: „Im Schatten des Zweiten Weltkrieges. Der Soldatentod in deutscher und internationaler Erinnerungskultur“, in: Hauswedel, Corinna (Hrsg.): *Soldatentod in*

1963 wurde im Bonner Hofgarten eine Bronzetafel mit der Aufschrift „Den Opfern der Kriege und Gewaltherrschaft“ enthüllt, die zivile Opfer miteinbezog und so fast eine „Entlastungsfunktion“ hatte.²⁹⁰ Es gab so keinen überzeugenden, öffentlichen Ort der Trauer,²⁹¹ ja es gab noch nicht einmal einen Umgang mit der Vergangenheit, der sich richtig anfühlte.

4.4. Zwischenfazit: Lüpertz' hilflose Aneignung von NS-Ikonografie

Hans-Ulrich Thamer beschrieb den „hilflosen Antifaschismus“, mit dem gerade die 68er sich der NS-Zeit näherten.²⁹² Ich sehe in Lüpertz' bewusst provokanten Bildmotiven eine ebensolche Hilflosigkeit. Die Bundesrepublik hatte noch keinen richtigen Umgang mit ihrer Vergangenheit gefunden, es gab noch keine angemessene Art zu trauern oder sich zu erinnern, es war immer noch eine Zeit des Ausprobierens, wie sich ein neuer deutscher Staat anzufühlen und wie er sich in Bezug auf seine Vergangenheit zu verhalten hatte. So war der Kniefall Willy Brandts in Warschau für einen Teil der Bevölkerung eine große Geste, für den anderen eine Provokation.²⁹³ Während Kiefer sich entschied, sich bewusst und intellektuell an der NS-Zeit abzarbeiten, um sich selbst darüber klarzuwerden, ob auch er in einer anderen Zeit Faschist geworden wäre oder wie er heute als deutscher Maler mit der Vergangenheit seines Landes umgehen kann, brachte

heutigen Kriegen. Herausforderungen für politische Normenbildung und Erinnerungskultur, Rehburg-Loccum 2009, S. 71–96, hier S. 74 und 79.

²⁸⁹ Der alliierte Kontrollrat hatte im Mai 1946 angeordnet, alte Gedenkmonumente für den deutschen Militarismus zu zerstören und keine neuen zugelassen, vgl. Dülffer 2009, S. 73.

²⁹⁰ Dülffer 2009, S. 77.

²⁹¹ Arthur C. Danto schrieb über den Unterschied zwischen *monuments* und *memorials*, der im deutschen *Denkmal* nicht ganz so trennscharf ist: „We erect monuments so that we shall always remember, and build memorials so that we shall never forget. [...] Monuments commemorate the memorable and embody the myths of beginnings. Memorials ritualize remembrance and mark the reality of ends.“ Kriegsdenkmäler beschreiben eher ein Ende; möglicherweise fiel es dem Deutschen Reich bzw. der Bundesrepublik deshalb so schwer, Denkmäler zu errichten. Der Krieg war zwar offiziell beendet, aber durch die Kriegsfolgen noch in vielen Lebensbereichen präsent. Vgl. Danto, Arthur C.: „The Vietnam Veterans Memorial“, in: *The Nation*, 31.8.1985, S. 152–155, hier S. 152.

²⁹² Der 1944 geborene Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath beschrieb sein eigenes Unwohlsein beim Anblick von Kiefers Bildern: „Die Oberfläche berührte alles das, wogegen ‚man‘ pflichtgemäß und überzeugt eingetreten war – man hatte sich gefreut, dass der Spuk der NPD auch wieder vergangen war. Dass es hier um etwas völlig anderes ging, habe ich – wie viele – damals nicht gesehen.“ Vgl. Gockel, Cornelia: *Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, München 1998, S. 107.

²⁹³ Frettlöh, Magdalene L.: „Vergebung oder ‚Vernarbung der Schuld‘? Theologische und philosophische Notizen zu einer fragwürdigen Alternative im gesellschaftlichen Umgang mit Schuld“, in: *Evangelische Theologie* 2 (2010), S. 116–129, hier S. 125.

Lüpertz eher Fragen auf die Leinwand. Er nutzte Ikonografie, die an die NS-Zeit erinnerte, bot aber keine weitere Auseinandersetzung, die in die Zukunft wies, sondern griff stattdessen auf vergangene Genres und Motive zurück. Seine Bilder sind Zeichen seiner eigenen Hilflosigkeit, wie er als figurativer Maler dem Schatten der letzten Phase der Figuration in Deutschland, die der NS-Zeit, entkommen kann. Kiefer versuchte durch sein Werk, eine Antwort zu finden, indem er neue Bildmotive und eine neue Bildsprache ausprobierte. Lüpertz hingegen zitierte und verwies – er zeigte, er machte sichtbar, mit großer Geste und leidenschaftlich –, ohne aber schlussendlich eine neue Aussage zu treffen.

5. Vergleich: Auseinandersetzung und Aneignung

Sowohl Anselm Kiefer als auch Markus Lüpertz erlebten die NS-Zeit nicht bewusst mit; Kiefer wurde im März 1945 geboren, Lüpertz im April 1941. Beide wurden Mitte bis Ende der 1970er Jahre mit ersten größeren Einzelausstellungen bekannt; Kiefer war 1977 mit den zwei Büchern *Unternehmen Seelöwe* und *Die Überschwemmung von Heidelberg* auf der Documenta 6 vertreten,²⁹⁴ Lüpertz war eingeladen, sagte aber seine Mitwirkung schlussendlich ab. Die öffentlichen Reaktionen auf ihre Werke war unterschiedlich. Kiefer wurde vor allem in den 1980er Jahren reaktionäres Gedankengut vorgeworfen, während Lüpertz in den 1970er Jahren eher unbeteiligt oder amüsiert rezipiert wurde; die Wissenschaft nahm ihn in Ausstellungskatalogen als unpolitisch oder provokant wahr. Die *FAZ* beschrieb beide in einem Artikel von 1980 als „junge Wilde“ und unterstellte ihnen (sowie Georg Baselitz und anderen) in Bezug auf die Motive, die sich auf „deutsche Geschichte“ bezogen, „Unsicherheit“ und „Großmannssucht“.²⁹⁵

Anselm Kiefers Werk war von Anfang an politisch; bereits in seinen ersten Werken bezog er sich klar auf die NS-Zeit. Lüpertz probierte hingegen „die Möglichkeiten von Konstruktivismus bis Expressionismus“²⁹⁶ aus, bevor er seine dithyrambische Malerei erfand. Dort erschien mit *Westwall* 1968 ein erster Hinweis auf die NS-Zeit, die er bis 1974 in seinen Werken zitierte. Sein

²⁹⁴ Kat. Ausst. *Documenta 6, Bd. 3. Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, Kassel 1977, S. 320.

²⁹⁵ Alle Zitate Riese 1980, S. 23.

²⁹⁶ Faust, Wolfgang Max/De Vries, Gerd: *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982, S. 39.

malerischer Stil war kraftvoll und ausdrucksstark, auch in den vorbereitenden Zeichnungen, seine Öl- bzw. Leimfarbenbilder vielfarbig und großformatig. Kiefer hingegen tastete sich vorsichtig über Jahre mit Büchern und kleineren Aquarellen an seine späteren Ölbilder heran, die trotz ihrer üppigen Formate einen eher melancholischen, düsteren und leisen Charakter haben.

Beide bezogen sich in den in dieser Arbeit besprochenen Werken eindeutig auf die Tätergeneration; Kiefer verwies dabei auf alle Menschen im NS-Staat, während Lüpertz sich auf Angehörige in NS-Organisationen wie der Wehrmacht oder dem Reichsarbeitsdienst beschränkte. Kiefer ging in seiner Interpretation allerdings über die reine Abbildung Lüpertz' hinaus: Er sprach die Themen Verdrängung und Schuld an. Beide berührten zudem die Rolle von Malern und Malerinnen in Deutschland, die noch ihre Position und ihre individuellen, auch spezifisch deutschen Ausdrucksmöglichkeiten suchten.

Das Interesse an der NS-Zeit bzw. dem Umgang der Bundesrepublik mit ihr endete bei Lüpertz mit *Schwarz-Rot-Gold – dithyrambisch* von 1974. Kiefer hingegen beschäftigte sich noch bis in die 1990er Jahre sowie in einzelnen späteren Werken mit diesem Thema. Dabei griff er neben den hier erwähnten Versatzstücken auf nationalsozialistische Architektur zurück,²⁹⁷ auf Verteidigungslinien, darunter auch die Siegfriedlinie,²⁹⁸ NS-Codennamen für militärische Operationen²⁹⁹ oder den Morgenthau-Plan.³⁰⁰ Kurzfristig wandte er sich, wie in Abschnitt 3.2. erwähnt, den jüdischen Opfern zu³⁰¹ und verarbeitete Paul Celans *Todesfuge* in mehreren Werken.

Der größte Unterschied zwischen den beiden Künstlern ist ihre Herangehensweise an das Thema des Nationalsozialismus. Während Kiefer Bilder aus der NS-Zeit nutzte und sie in seine eigenen Werke integrierte, um sich mit ihnen auseinanderzusetzen und schließlich eine neue Aussage zu treffen, bildete Lüpertz schlicht ab; er eignete sich Ikonografie an, die auf die NS-Zeit verwies, ohne etwas zu addieren. Kiefer setzte alte Ikonografie in einen neuen Kontext und

²⁹⁷ *Dem unbekanntem Maler* (1983) Öl, Acryl, Emulsion und Schellack auf Papier und Leinwand, 208 x 381 cm, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 160/161.

²⁹⁸ *The Siegfried Line* (1982–2013), Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Papier, Collage auf Leinwand, auf Karton kaschiert, 16 Seiten, 189 x 166 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Wien 2016, S. 114/115.

²⁹⁹ Vgl. Fußnote 219.

³⁰⁰ *Morgenthauptplan* (1995), Öl auf Leinwand, 114,4 x 104,8 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Paris 2015, S. 260.

³⁰¹ Zusätzlich zu den dort erwähnten Werken aus den 1980er Jahren soll hier noch *Dein aschenes Haar Sulamith* (1991) genannt werden; Fotografie, 105 x 60,7 cm, Privatbesitz, vgl. ebd., S. 256.

schuf so nach der abstrakten Zeit der künstlerischen Bundesrepublik neue Bildinhalte. Lüpertz hingegen griff auf bereits erprobte Bildmittel wie Stillleben und Trophäen zurück, ohne ihnen neben neuzeitlichen Gegenständen eine wesentlich neue Aussage hinzuzufügen. Wo Kiefer aktiv nach Schuld fragte und auf Verdrängung hinwies, zog Lüpertz sich auf gelernte Bildformate zurück und nutzte deren bekannte Inhalte von Vergänglichkeit und Sieg bzw. Niederlage. Kiefer konnte mit tastenden, vorsichtigen Bildinhalten in der damaligen Bundesrepublik Ungesagtes aufzeigen, während Lüpertz' laute Bilder keine neuen Botschaften hatten. Die Werke dieser beiden Maler unterscheiden sich nicht nur in ihrer künstlerischen Ausprägung, sondern noch viel mehr in ihren Inhalten. Dass beiden zugestanden wird, sich mit der NS-Zeit auseinandergesetzt zu haben, erschließt sich mir nicht. Bei Kiefer sehe ich eine persönliche und ausführliche Konfrontation, bei Lüpertz eine oberflächliche Aneignung von nationalsozialistischer Ikonografie, die dazu genutzt wurde, erprobte Stilmittel provokant umzusetzen.

6. Zusammenfassung

Die Bewältigung der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik Deutschland ging in Phasen vor sich. Nach einer Phase des aktiven Beschweigens begann die deutsche Gesellschaft in den 1960er Jahren eine öffentliche Auseinandersetzung, auch mit der eigenen Rolle während des Nationalsozialismus. Vor allem die 68er verlangten lautstark einen neuen Umgang mit der noch unbewältigten Vergangenheit, der sich aber teilweise in einem „hilflosen Antifaschismus“ zeigte. Die Bundesrepublik hatte noch keine Übereinstimmung darüber erzielen können, ob und wie man sich erinnerte.

Auch die bildende Kunst tat sich schwer mit der Aufarbeitung der NS-Zeit. Generell zog man sich auf die von den West-Alliierten vorgelebte Abstraktion zurück; nur wenige Künstler und Künstlerinnen versuchten, das Geschehene figurativ zu verarbeiten. Georg Baselitz gehörte zu den ersten: Seine Bilder wurden allerdings nicht als politische Auseinandersetzung wahrgenommen, genauso wenig wie wegweisende Werke wie Gerhard Richters *Onkel Rudi*. Erst nach der Veröffentlichung seines RAF-Zyklus' Ende der 1980er Jahre wurde

dessen Frühwerk neu interpretiert. Auch Anselm Kiefers und Markus Lüpertz' frühe Werke wurden nun einer Neubetrachtung unterzogen. Kiefer wurde bis dahin verdächtigt, Sympathien für den Nationalsozialismus zu hegen, während Lüpertz' bildliche Bezüge auf die NS-Zeit nur als Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei angesehen wurden. Nach der Wiedervereinigung und vor allem seit den 2000er Jahren gelten beide als Künstler, die sich mit als erste mit der NS-Zeit auseinandergesetzt hatten.

Anselm Kiefer nutzte in fotografischen und malerischen Arbeiten den seit 1945 verbotenen Hitlergruß, um sich selbst als Faschisten zu inszenieren; so wollte er nachempfinden, wie die Generation seiner Eltern der Verführung der Nationalsozialisten verfallen konnten. In weiteren Werken nutzte er sowohl Bilder aus der NS-Zeit als auch Hinweise auf die Opernfiguren Richard Wagners, dessen Werke im „Dritten Reich“ eine große Rolle gespielt hatten. Beides setzte er in einen neuen Kontext, um auf die verdrängte Schuld der Elterngeneration aufmerksam zu machen.

Markus Lüpertz malte hingegen Gegenstände, die an die deutsche Wehrmacht oder den Reichsarbeitsdienst erinnerten. Er nutze dafür bekannte Bildformen wie das Stilleben oder die antike Trophäendarstellung. Damit verwies er zwar auf die NS-Zeit, traf aber keine neuen Aussagen, die über die von Vanitas-Stilleben und Trophäe hinausgingen.

Anselm Kiefer beschäftigte sich zwei Jahrzehnte lang mit der NS-Zeit, Lüpertz hingegen gerade sechs Jahre. Dass Lüpertz' Bilder heute als Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit der jungen Bundesrepublik angesehen werden, ist nur dadurch nachzuvollziehen, dass sich der Blick auf sein – und Kiefers – Frühwerk im Laufe der Zeit geändert hat. Die Enkel-Generation hatte einen unbefangeneren Blick auf die NS-Zeit und konnte so auch Bildwerke anders betrachten, als es der Kinder-Generation möglich war.

Trotzdem stellen Lüpertz' Werke für mich weiterhin eher eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei dar und zeigen eine simple Aneignung von NS-Ikonografie, womit ich frühen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Lüpertz teilweise zustimmen kann. Die Aussage, dass Lüpertz' Bildinhalte überhaupt keinen Bezug zur NS-Zeit hatten und nur sinnentleerte Gegenstände zeigten, lehne ich allerdings ab.

Kiefers Bildinhalte hingegen zeugen von einer intellektuellen, kulturhistorischen und ikonografischen Auseinandersetzung sowohl mit der NS-Zeit als auch mit ihrer (Nicht-)Bewältigung in der Bundesrepublik. Seine frühe Ablehnung ist auf den damaligen Gesellschaftszustand zurückzuführen, der noch mit der eigenen Schuld zurechtkommen musste und sich dementsprechend durch Kiefers Werke ertappt fühlte. Auch hier konnte erst die Enkel-Generation würdigen, was Kiefer als einer der ersten Künstler der Bundesrepublik geleistet hatte: eine ernsthafte künstlerische Auseinandersetzung mit dem NS-Staat in einer einzigartigen Bildsprache.

7. Abkürzungsverzeichnis

- FAZ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*
GDK Große Deutsche Kunstausstellung
KdF Kraft durch Freude
N.N. ohne Verfasserangabe
o. S. ohne Seitenangabe
RAD Reichsarbeitsdienst
SBZ Sowjetische Besatzungszone

8. Literaturverzeichnis

ADRIANI 1990

Adriani, Götz: „Jede Gegenwart hat ihre Geschichte“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990. Kunsthalle Tübingen, 29.9.–18.11.1990; Kunstverein München, 11.1.–17.2.1991; Kunsthaus Zürich, 1.3.–7.4.1991*, Stuttgart 1990, S. 8–19.

ADRIANI/SMERLING 2012

Adriani, Götz/Smerling, Walter (Hrsg.): *Joseph Beuys. Anselm Kiefer. Zeichnungen, Gouachen, Bücher*, Köln 2012.

ALPERS 1985

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

ARASSE 2001

Arasse, Daniel: *Anselm Kiefer*, München 2001.

ASSMANN 1999

Assmann, Aleida: „Teil 1“, in Dies./Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 19–150.

BACHMANN 1962

Bachmann, Claus-Henning: „Wanderer, kommst du nach Bayreuth ...“, in: Wagner, Wieland (Hrsg.): *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, München 1962, S. 211–220.

BAILEY 2009

Bailey, Matthew: „Markus Lüpertz, Anselm Kiefer“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 332.

BALD/SKRIEBELEIT 2003

Bald, Albrecht/Skriebeleit, Jörg: *Das Außenlager Bayreuth des KZ Flossenbürg. Wieland Wagner und Bodo Lafferentz im „Institut für physikalische Forschung“*, Bayreuth 2003.

BASELITZ 1961

Baselitz, Georg: „Pandämonisches Manifest I, 1. Version, 1961“, in: Becker, Wolfgang (Hrsg.): *Kat. Ausst. Georg Baselitz. Die Aachener Zeichnungen 1958–1976. Das Pandämonische Manifest 1961/1962. Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen, 18.6.–30.8.1992*, Aachen 1992, S. 14–15.

BASTIAN 2008

Bastian, Heiner: „Heillosigkeit“, in: *Kat. Ausst. Anselm Kiefer. Heroische Sinnbilder. Ausstellungsraum Céline und Heiner Bastian, Berlin, 2.5.–13.9.2008*, Berlin 2008, S. 4–13.

BECKER 1992

Becker, Wolfgang (Hrsg.): *Kat. Ausst. Georg Baselitz. Die Aachener Zeichnungen 1958–1976. Das Pandämonische Manifest 1961/1962. Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen, 18.6.–30.8.1992*, Aachen 1992.

BEHMEL 2001

Behmel, Albrecht (Hrsg.): *Das Nibelungenlied. Ein Heldenepos in 39 Abenteuern*, Stuttgart 2001.

BERGSTRÖM 1956

Bergström, Ingvar: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956.

BERMBACH 2011

Bermbach, Udo: *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart/Weimar 2011.

BEUYS 1990

Beuys, Eva/Wenzel/Jessyka: *Joseph Beuys. Block Beuys*, München 1990.

BINDER-HAGELSTANGE 1973

Binder-Hagelstange, Ursula: „Zweite Folge ‚14 x 14‘ in Baden-Baden“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.4.1973, S. 32.

BIRO 2013

Biro, Matthew: *Anselm Kiefer*, London/New York 2013.

BLOCK 1997

Block, René: „Kein Denkmal, sondern Denkanstöße“, in: *Kat. Ausst. Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 246–249.

BOEHM 2007

Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

BRÜDERLIN 2001

Brüderlin, Markus: *Anselm Kiefer. Die sieben HimmelsPaläste 1973–2001*, Ostfildern 2001.

BUCHLOH 1981

Buchloh, Benjamin: „Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting“, in: *October* 16 (1981), S. 39–68.

BUCHLOH 1999

Buchloh, Benjamin: „Gerhard Richter’s ‚Atlas‘: The Anomic Archive“, in: *October* 88 (1999), S. 117–145.

BUDE 1998

Bude, Heinz: „Die Erinnerung der Generationen“, in: König, Helmut/ Kohlstruck, Michael/Wöll, Andreas (Hrsg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 69–85.

CALVOCORESSI 1985

Calvocoressi, Richard: „Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. 1945–1985. *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie Berlin, 27.9.1985–21.1.1986*, Berlin 1985, S. 312–313.

CATOIR 1981

Catoir, Barbara: „Die neuen Ekstasen. Zur Malerei der ‚Jungen Wilden‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.12.1981, S. 25.

DANCHEV 2011

Danchev, Alex: „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.): *100 Artists’ Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, London 2011, S. xix–xxx.

DANTO 1985

Danto, Arthur C.: „The Vietnam Veterans Memorial“, in: *The Nation*, 31.8.1985, S. 152–155.

DICKEL 2000

Dickel, Hans: „Der Fall Kiefer“, in: *Kritische Berichte* 28 (2000), S. 87–92.

DIETRICH 1989

Dietrich, Dorothea: „Allegories of Power: Markus Lüpertz’s ‚German Motifs‘“, in: *Art Journal* 48 (1989), S. 164–170.

DIRKS 1950

Dirks, Walter: „Der restaurative Charakter der Epoche“, in: *Frankfurter Hefte* 9 (1950), S. 942–954.

DOERING-MANTEUFFEL 2015

Doering-Manteuffel, Anselm: „Gründe und Abgründe des Schweigens. Kontinuitäten und Generationenerfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg“, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): *München und der Nationalsozialismus. Katalog des NS-Dokumentationszentrums München*, München 2015, S. 537–547.

DÜLFFER 2009

Dülffer, Jost: „Im Schatten des Zweiten Weltkrieges. Der Soldatentod in deutscher und internationaler Erinnerungskultur“, in: Hauswedel, Corinna (Hrsg.): *Soldatentod in heutigen Kriegen. Herausforderungen für politische Normenbildung und Erinnerungskultur*, Rehbürg-Loccum 2009, S. 71–96.

ENWEZOR 2016

Enwezor, Okwui: „Zur Beurteilung von Kunst: Postwar und künstlerische Weltlichkeit“, in: Ders./Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945–1965*, München/London/New York 2016, S. 20–41.

ENZENSBERGER/WILKINS 1979

Enzensberger, Hans Magnus/Wilkins, Sophie (Übers.): „Civil Liberties and Repression in Germany Today“, in: *October* 9 (1979), S. 107–117.

ERNST/GRAMATZKI 2015

Ernst, Ulrich/Gramatzki, Susanne: „Das Künstlerbuch als Forschungsobjekt“, in: Dies. (Hrsg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 7–29.

FAUST/DE VRIES 1982

Faust, Wolfgang Max/De Vries, Gerd: *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982.

FEIST 1976

Feist, Günter: *Hans Grundig*, Dresden 1979.

FELIX 1981

Felix, Zdenek: „Palette mit Flügeln“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Folkwang Museum, Essen, 30.10.–6.12.1981; Whitechapel Art Gallery, London, 3.3.–2.5.1982*, Essen 1981, S. 11–13.

FISCHER 2015 [a]

Fischer, Torben: Art. „Amnestien“, in: Ders./Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 98–100.

FISCHER 2015 [b]

Fischer, Torben: Art. „Raul Hilberg: ‚Die Vernichtung der europäischen Juden‘“, in: Ders./Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 274/275.

FLECK 2009

Fleck, Robert: „Vorwort“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege – eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 8–11.

FRANZKE 1988

Franzke, Andreas: *Georg Baselitz*, München 1988.

FREI 2005

Frei, Norbert: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*, München 2005.

FRETTLÖH 2010

Frettlöh, Magdalene L.: „Vergebung oder ‚Vernarbung der Schuld‘? Theologische und philosophische Notizen zu einer fragwürdigen Alternative im gesellschaftlichen Umgang mit Schuld“, in: *Evangelische Theologie 2* (2010), S. 116–129.

FREVERT 1999

Frevert, Ute: „Teil 2“, in: Assmann, Aleida/Dies.: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 151–292.

FRIEDEL 2006

Friedel, Helmut: *Gerhard Richter. Atlas*, Köln 2006.

FRIEDRICH 2008

Friedrich, Sven: „Der Gral unter dem Hakenkreuz“, in: Richard-Wagner-Museum Bayreuth (Hrsg.): *„Was ist der Gral? Geschichte und Wirkung eines Mythos“*, München/Berlin 2008, S. 27–38.

FRIEDRICH 2012

Friedrich, Sven: *Richard Wagners Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012.

FRÖSCHLE/MOTTEL 2003

Fröschle, Ulrich/Mottel, Helmut: „Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: ‚Apocalypse Now‘“, in: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 107–140.

FUCHS 1972

Fuchs, Heinz: „Ohne Titel“, in: Kat. Ausst. *Georg Baselitz. Gemälde und Zeichnungen. Kunsthalle Mannheim, 17.3.–16.4.1972*, Mannheim 1972, ohne Seitenangabe.

FUCHS 1979

Fuchs, Rudolf Hermann: „Über die Malerei und Anselm Kiefer“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Schilderijen en aquarellen. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 9.11.–10.12.1979*, Eindhoven 1979, ohne Seitenangabe.

FUHRMEISTER 2013

Fuhrmeister, Christian: „Die ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ 1938. Relektüre und Neubewertung“, in: Atlan, Eva/Crüwell, Konstanze/Voss, Julia (Hrsg.): *1938. Kunst, Künstler, Politik*, Göttingen 2013, S. 189–208.

FUHRMEISTER 2016

Fuhrmeister, Christian: „Die (mindestens) doppelte Zurichtung der ‚gewordenen Kunst‘“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Situation Kunst (für Max Imdahl), Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 5.11.2016–9.4.2017; Kunsthalle Rostock, 27.4.–18.6.2017; Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14.7.–29.10.2017*, Bonn 2016 (Lizenzangabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 103–109.

GACHNANG 1978

Gachnang, Johannes: „Zur Ausstellung“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978, S. 3–4.

GALLWITZ 1973 [a]

Gallwitz, Klaus: Kat. Ausst. *14 mal 14. Schönebeck; d'Armagnac; Dekker; Hödicke; Dennig; Kiefer; Brus; Schanz; Stoll; Boltanski; Reuter; Albert; Waller; Bänninger. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 16.3.–22.4.1973*, Baden-Baden 1973.

GALLWITZ 1973 [b]

Gallwitz, Klaus: „Ein deutscher Landedelmaler“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Bilder, Gouachen und Zeichnungen 1967–1973. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17.8.–23.9.1973*, Baden-Baden 1973, S. 5/6.

GALLWITZ 1980

Gallwitz, Klaus: „Die Helden der Geschichte“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden. 39. Biennale Venedig 1980, Deutscher Pavillon, Venedig 1980*, S. 3–4.

GERMER 1999

Germer, Stefan: „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Gerhard Richter“, in: *Jahresring 46 (1999)*, S. 38–55.

GILLEN 1997

Gillen, Eckhart: „Wolf Vostell: ‚Deutscher Ausblick‘“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 240–245.

GILLEN 2016

Gillen, Eckhart: „Pictures of Pain“, in: Kat. Ausst. *Facing the Future: Art in Europe 1945–1968. Palais des Beaux-Arts Brüssel, 24.6.–25.9.2016; Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 21.10.2016–29.1.2017; Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin Moskau, 6.3.–28.5.2017*, Brüssel 2016, S. 104–129.

GOCKEL 1998

Gockel, Cornelia: *Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, München 1998.

GOCKEL 2011

Gockel, Bettina: „Im Zeichen der Kunst. Zeitgenössische Stilleben von Anne Katrine Dolven, Wolfgang Tilmanns, Karin Kneffel“, in: Dies. (Hrsg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*, Berlin 2011, S. 265–312.

GOHR 1979

Gohr, Siegfried: „Markus Lüpertz – Gemälde und Handzeichnungen 1964–1979. Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle“, in: *Bulletin der Museen der Stadt Köln* 12 (1979), S. 1775–1776.

GOHR 1983

Gohr, Siegfried: „The Difficulties of German Painting with Its Own Tradition“, in: Kat. Ausst. *Expressions. New Art from Germany. Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck. The Saint Louis Art Museum, Juni–August 1983; The Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Oktober–November 1983; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Dezember 1983–Januar 1984; Museum of Contemporary Art, Chicago, Februar–April 1984; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, April–Juni 1984; Corconan Gallery of Art, Washington, D.C., Juli–September 1984*, München 1983, S. 27–41.

GOHR 1993

Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Markus Lüpertz. Deutsche Motive, Ostfildern* 1993.

GOHR 2001

Gohr, Siegfried: *Markus Lüpertz*, Köln 2001.

GOHR 2007

Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Narziss und Echo. Texte, Reden, Gedichte 1961–2004 von Markus Lüpertz*, Kleinheinrich 2007.

GOLDHAMMER 2011

Goldhammer, Antonia: *Weißt du, was du sahst? Stefan Herheims Bayreuther Parsifal*, Berlin/München 2011.

GRASSKAMP 1986

Grasskamp, Walter: „Anselm Kiefer. Der Dachboden“ in: Ders.: *Der vergessliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene*, München 1986, S. 7–22.

HAMANN 1996

Hamann, Brigitte: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München³1996,

HAMANN 2003

Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2003.

HARTEN 1986

Harten, Jürgen: „Der romantische Wille zur Abstraktion“, in: Ders. (Hrsg.): *Kat. Ausst. Gerhard Richter. Bilder 1962–1985. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 18.1.–23.3.1986; Nationalgalerie Berlin, 25.4.–1.6.1986; Kunsthalle Bern, 13.6.–20.7.1986; Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1.8.–21.9.1986*, Köln 1986, S. 9–62.

HARTMANN 2013

Hartmann, Stefan: *Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage*, Berlin/München 2013.

HERING 1971

Hering, Karl-Heinz: „Zur Ausstellung Gerhard Richter“, in: *Kat. Ausst. Gerhard Richter. Arbeiten 1962 bis 1971. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, 22.6.–22.8.1971*, Düsseldorf 1971, ohne Seitenangabe.

HERMAND 2010

Hermann, Jost: *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, innere Emigration, Exil*, Köln/Weimar/Wien 2010.

HILBERG/SÖLLNER 1988

Hilberg, Raul/Söllner, Alfons: „Das Schweigen zum Sprechen bringen. Ein Gespräch über Franz Neumann und die Entwicklung der Holocaust-Forschung“, in: Diner, Dan (Hrsg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, S. 175–200.

HOFER 2013

Hofer, Sigrid: „Die Macht der Macher oder Wie man Wirklichkeit in Ausstellungen konstruiert. Eine Kritik der Ausstellung ‚Kunst und Kalter Krieg‘ in Los Angeles, Nürnberg und Berlin 2009/2010“, in: Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hrsg.): *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*,

Die Debatten um die Kunst der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin/Kassel 2013, S. 180–191.

HOFFMANN 2015

Hoffmann, Georg: *Fliegerlynchjustiz. Gewalt gegen abgeschossene alliierte Flugzeugbesatzungen 1943–1945*, Paderborn 2015.

HOFMANN 1977

Hofmann, Werner: „Vinbad the Quailer“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977*, Hamburg 1977, S. 3–11.

HOFMANN 1994

Hofmann, Walter Jürgen: „Das Mal, die Trophäe und der Tod“, in: Kat. Ausst. „*Homo homini lupus.*“ *Markus Lüpertz – Krieg. Reuchlinhaus Pforzheim, 23.10.–27.11.1994/Galerie der Stadt Stuttgart, 24.2.–30.4.1995*, Pforzheim 1994, S. 70–119.

HOFMANN 2009

Hofmann, Werner: „Der Kompaktmaler“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 186–195.

HOHENDORF/BEYER/THIEL/ROTZOLL 2015

Hohendorf, Gerrit/Beyer, Christof/Thiel, Jens/Rotzoll, Maïke: „Patientenmorde im Nationalsozialismus. Ein Überblick“, in: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hrsg.): *Tiergartenstraße 4. Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde*, Berlin 2015, S. 10–33.

HOLSTEN 1977

Holsten, Siegmund: „Motivvergleiche zu Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977*, Hamburg 1977, S. 54–61.

HONNEF 1969

Honnef, Klaus: „Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität. Richters Malerei zwischen Kunst und Wirklichkeit“, in: Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Zentrum für aktuelle Kunst, 27.3.–22.4.1969*, Aachen 1969, ohne Seitenangabe.

HONNEF 1971

Honnef, Klaus: *20 Deutsche. Joseph Beuys, Raimund Girke, Gotthard Graubner, Hans Haacke, Erwin Heerich, Konrad Klapheck, Bernd Koberling, Dieter Krieg, Markus Lüpertz, Heinz Mack, Palermo, Karl Pfahler, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Diter Rot, Rainer Ruthenbeck, Bernard Schultze, Günther Uecker, F. E. Walther, Stefan Wewerka. Ausstellung der Onnasch-Galerie, Berlin und Köln 1971*, Berlin 1971.

HUYSSSEN 1989

Huyssen, Andreas: „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth“, in: *October* 48 (1989), S. 25–45.

HUYSSSEN 1993

Huyssen, Andreas: „Mythos, Faschismus und Geschichte“, in: Köppen, Manuel (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin 1993, S. 137–150.

HUYSSSEN 2009

Huyssen, Andreas: „Gedächtnisfiguren im Lauf der Zeit“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 224–239.

JAKOB 2001

Jakob, Reinhard: „Mythos und Zeichen. Zur Kulturgeschichte der Eiche“, in: Drexler, Toni (Hrsg.): *Ein Baum wie ein Denkmal: die Eiche. Eine kleine Kultur- und Naturgeschichte*, Fürstfeldbruck 2001, S. 51–75.

JASKOT 2012

Jaskot, Paul B.: *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right*, Minneapolis 2012.

KAT. AUSST. BERLIN 2008

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Heroische Sinnbilder. Ausstellungsraum Céline und Heiner Bastian, Berlin, 2.5.–13.9.2008*, Berlin 2008.

KAT. AUSST. BERLIN 2014

Kat. Ausst. *Großgörschen 35. Aufbruch zur Kunststadt Berlin. Haus am Kleistpark, 6.6.–10.8.2014*, Berlin 2014.

KAT. AUSST. BERN 1978

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978.

KAT. AUSST. BILBAO 2007

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Guggenheim Museum Bilbao, 28.3.–3.9.2007*, Mailand 2007

KAT. AUSST. BONN 1977

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977.

KAT. AUSST. BONN 2009

Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009

KAT. AUSST. DRESDEN 2014

Kat. Ausst. *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 22.8.–23.11.2014; Groninger Museum, 13.12.2014–25.5.2015; Österreichische Galerie Belvedere – Winterpalais, 11.6.–26.10.2015, München 2014.*

KAT. AUSST. DÜSSELDORF 1984

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 24.3.–5.5.1984; ARC–Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 11.5.–21.6.1984; The Israel Museum, Jerusalem, 31.7.–30.9.1984, Düsseldorf/Paris 1984.*

KAT. AUSST. FRANKFURT 1974

Kat. Ausst. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Steinernes Haus am Römerberg, 15.10.–8.12.1974; Kunstverein in Hamburg, 21.12.1974–2.2.1975; Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, 16.2.–30.3.1975; Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen, 12.4.–25.5.1975; Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 8.6.–13.7.1975; Haus am Waldsee, Berlin, 5.9.–19.10.1975, Frankfurt am Main 1974.*

KAT. AUSST. HAMBURG 1977

Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Hamburger Kunsthalle, 15.4.–29.5.1977, Hamburg 1977.*

KAT. AUSST. HAMBURG 2008

Kat. Ausst. *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten. Hubertus-Wald-Forum in der Hamburger Kunsthalle, 6.6.–5.10.2008, Hamburg 2008.*

KAT. AUSST. KASSEL 1977

Kat. Ausst. *Documenta 6, Bd. 3. Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher, Kassel 1977.*

KAT. AUSST. LONDON 2014

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Royal Academy of Arts, 27.9.–14.12.2014, London 2014.*

KAT. AUSST. PARIS 2010

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer: Unfruchtbare Landschaften. Works from the 60's. Yvot Lambert Gallery, Paris, 19.5.–26.6.2010, Paris 2010.*

KAT. AUSST. PARIS 2015

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Centre Pompidou, Paris, 16.12.2015–18.4.2016, Paris 2015.*

KAT. AUSST. TÜBINGEN 1990

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990. Kunsthalle Tübingen, 29.9.–18.11.1990; Kunstverein München, 11.1.–17.2.1991; Kunsthaus Zürich, 1.3.–7.4.1991, Stuttgart 1990.*

KAT. AUSST. WIEN 2016

Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Die Holzschnitte. Albertina Wien, 18.3.–19.6.2016*, Ostfildern 2016.

KAULE 2014

Kaule, Martin: *Westwall. Von der Festungslinie zur Erinnerungslandschaft*, Berlin 2014.

KEAZOR 1998

Keazor, Henry: *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg 1998.

KIEFER 1975

Kiefer, Anselm: „Besetzungen 69“, in: *Interfunktionen 12* (1975), S. 133–144.

KIM 2011

Kim, Süng-ho: *Malerei als bildnerischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst*, Münster/New York/München/Berlin 2011.

KIMPEL 2013

Kimpel, Harald: „Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als ‚Staatsaufgabe‘“, in: Bambi, Andrea/Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „*So fing man einfach an, ohne viele Worte.*“ *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013, S. 26–35.

KIPPHOFF 1980

Kipphoff, Petra: „Die Lust an der Angst – der deutsche Holzweg“, in: *Die Zeit* 24 (1980), abrufbar unter <http://www.zeit.de/1980/24/die-lust-an-der-angst-der-deutsche-holzweg/komplettansicht>.

KITTNER 2014

Kittner, Alma-Elisa: „Ich möchte mehr Gegenwart!‘ Barocke Vanitas in der Postmoderne“, in: Flemming, Victoria von/Dies. (Hrsg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden 2014, S. 315–337.

KNEUBÜHLER 1977 [a]

Kneubühler, Theo: „Der Gegenstand in der Malerei Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Zeichnungen. Universität Dortmund, Abt. Bauwesen, 1977*, Dortmund 1977, ohne Seitenangabe.

KNEUBÜHLER 1977 [b]

Kneubühler, Theo: „Markus Lüpertz“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei. Kunsthalle Bern, 20.8.–25.9.1977*, Bern 1977, S. 7–17.

KNEUBÜHLER 1978

Kneubühler, Theo: „Anselm Kiefer“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher. Kunsthalle Bern, 7.10.–19.11.1978*, Bern 1978, S. 5–13.

KÖSTER 1997

Köster, Hein: „Hermann Glöckners Tafelwerk“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 91–99.

KOSEGARTEN 1966

Kosegarten, Antje: „Georg Baselitz. Visionen oder Provokationen eines Berliner Malers?“, in: *Die Grüenthal-Waage 5* (1966), S. 180–185.

KRAMER 1997

Kramer, Mario: „Joseph Beuys: ‚Auschwitz Demonstration‘ 1956–1964“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 293–303.

KÜNZL 1988

Künzl, Ernst: *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.

KÜPER 1997

Küper, Susanne: „Gerhard Richter, der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962–1966“, in: Kat. Ausst. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.9.1997–11.1.1998*, Berlin 1997, S. 265–268.

LANG 2009

Lang, Karen: „Der Expressionismus und die beiden deutschen Staaten“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 64–101.

LAUTERWEIN 2007

Lauterwein, Andrea: *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007.

LÜBBE 2007

Lübbe, Hermann: *Vom Parteigenossen zum Bundesbürger. Über beschwiegene und historisierte Vergangenheiten*, Paderborn 2007.

LÜPERTZ 1969

Lüpertz, Markus: *Westwall*, Köln 1969.

MCCLOSKEY 2009

McCloskey, Barbara: „Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 104–117.

MCKEOWN 2014

McKeown, Simon: „Taking Emblems from the Enemy: Themes and Motifs on Captured Military Colours, Standards and Pennons in the Swedish State Trophy Collection“, in: McCall Probes, Christine/ Mödersheim, Sabine (Hrsg.): *The Art of Persuasion. Emblems and Propaganda*, Glasgow 2014, S. 25–53.

MEHRING 2004

Mehring, Christine: „Continental Schrift. The Story of *Interfunktionen*“, in: *Artforum* 5 (2004), S. 178–183.

MEIER 2013

Meier, Cordula: *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst. Eine kunsthistorische Betrachtung*, Essen 2013.

MEYER 2015

Meyer, Dennis: Art. „Entnazifizierung“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 20–21.

MITTIG 2000

Mittig, Hans-Ernst: „Zum Umgang mit NS-Kunst“, in: Kat. Ausst. *Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Städtisches Museum Braunschweig und Braunschweigisches Landesmuseum, 16.4.–2.7.2000*, Hildesheim 2000, S. 11–19.

MÜLLER 1978

Müller, Hans-Joachim: Rez. „Anselm Kiefer. Kunsthalle Bern (7.10.–19.11.78)“, in: *das kunstwerk. zeitschrift für bildende kunst* 6 (1978), S. 62–63.

MÜLLER 2013

Müller, Sven Oliver: *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013.

MUNZERT 2015 [a]

Munzert, Maria: Art. „Vertriebenenproblematik“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 85–87.

MUNZERT 2015 [b]

Munzert, Maria: Art. „Kriegsheimkehrer“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 83–85.

NEMITZ 1948

Nemitz, Fritz: *Deutsche Malerei der Gegenwart*, München 1948.

NETTER 1980

Netter, Maria: „Kunst der siebziger Jahre – Ausblick auf die achtziger Jahre“, in: *Weltkunst* 16 (1980), S. 2193–2195.

NIETZSCHE 1988

Nietzsche, Friedrich: „Ecce Homo“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 6*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 255–374.

N. N. 1971

„Kritikerpreise 1970“ (dpa), in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.2.1971, S. 2.

N. N. 1973

„Trunken, begeistert“ (ohne Verfasserangabe) in: *Der Spiegel* 35 (1973), abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41926432.html>.

NÖTH 2000

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, 2. vollständig neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2000.

POIGER 2001

Poiger, Uta G.: „A New ‚Western‘ Hero? Reconstructing German Masculinity in the 1950s“, in: Schissler, Hanna (Hrsg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949–1968*, Princeton 2001, S. 412–427.

PRÄGER 2013

Präger, Christmut: „‚Hinsehen, nachlesen, ernstnehmen!‘ Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in Ausstellungen nach 1945“, in: Kat. Ausst. *Tradition und Propaganda – eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung Würzburg, Kulturspeicher Würzburg, 28.2.–12.5.2013*, Würzburg 2013, S. 26–37.

RAPPL 1981

Rappl, Erich: *Wagner-Opernführer*, Regensburg⁵1981.

RAVENAL 2000

Ravenal, John B.: „Vanitas. Mediation on Life and Death in Contemporary Art“, in: Kat. Ausst. *Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 4.4.–28.6.2000*, Richmond 2000, S. 12–35.

REICHEL 2001

Reichel, Peter: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001.

RICHTER 1980

Richter, Horst: „Sein Thema ist die Malerei“, in: *Weltkunst* 2 (1980), S. 129.

- RICHTER 2011
Richter, Gerhard: *Catalogue Raisonné, Bd. 1, Nos. 1–198, 1962–1968*, Ostfildern 2011.
- RIESE 1980
Riese, Hans-Peter: „Was sind ‚neue Wilde‘?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.1980, S. 23.
- ROSENFELD 2015
Rosenfeld, Gavriel D.: *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*, Cambridge 2015.
- ROSENTHAL 1987
Rosenthal, Mark: *Anselm Kiefer*, Chicago/Philadelphia 1987.
- ROWELL 1997
Rowell, Margit: *Objects of Desire. The Modern Still Life*, New York 1997.
- RUHS 2009
Ruhs, August: „Totem und Trophäe. Psychoanalytische Präliminarien“, in: Kat. Ausst. *Möbel als Trophäe. Museum für Angewandte Kunst Wien, 27.5.–1.11.2009*, Nürnberg 2009, S. 10–21.
- SALZBORN 2015
Salzborn, Samuel: *Rechtsextremismus. Erscheinungsformen und Erklärungsansätze*, 2., akt. und erweit. Aufl., Baden-Baden 2015.
- SALTZMAN 1999
Saltzman, Lisa: *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge 1999.
- SCHMIDT 1993
Schmidt, Gunnar: „Trophäe. Ästhetisierung der Melancholie“, in: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 30 (1993), S. 121–128.
- SCHOLZ 1943
Scholz, Robert: „Heroische Sinnbilder“, in: *Die Kunst im Deutschen Reich* 2 (1943), S. 27–48.
- SCHÜTZ 1999
Schütz, Sabine: *Anselm Kiefer: Geschichte als Material. Arbeiten 1969–1983*, Köln 1999.
- SEEMANN 2016
Seemann, Katrin: „Remember Lidice“, in: Kat. Ausst. *Remember Lidice. Städtische Galerie Nordhorn, 5.3.–8.5.2016*, Nordhorn 2016, ohne Seitenangabe.
- SEYMOUR 1983
Seymour, Anne: *Anselm Kiefer. Watercolours 1970–1982*, London 1983.

SHEEHAN 2008

Sheehan, James J.: *Where Have All the Soldiers Gone? The Transformation of Modern Europe*, New York 2008.

SHIFF 2009

Shiff, Richard: „Looping“, in: Kat. Ausst. *Markus Lüpertz . Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 9.10.2009–17.1.2010*, Köln 2009, S. 202–219.

SIEGEL 2016

Siegel, Katy: „Kunst, Welt, Geschichte“, in: Enwezor, Okwui/ Dies./Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945–1965*, München/London/New York 2016, S. 42–57.

SÖSEMANN 2000

Sösemann, Bernd: „Appell unter der Erntekrone: Das Reichserntedankfest in der nationalsozialistischen Diktatur“, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 2 (2000), S. 113–156.

SONTAG 1981

Sontag, Susan: „Fascinating Fascism“, in: *Unter the Sign of Saturn*, New York 1981, S. 71–105.

SPECK 1976

Speck, Reiner: *Markus Lüpertz. Bilder 1972–1976*, Köln 1976.

SPIES 1980

Spies, Werner: „Überdosis an Teutschem. Die Kunstbiennale in Venedig ist eröffnet“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1980, S. 19.

SPRINGER 1981

Springer, Peter: *Schinkels Schlossbrücke in Berlin. Zweckbau und Monument*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.

STORR 2002

Storr, Robert: „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“, in: Kat. Ausst. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting. Museum of Modern Art, New York, 14.2.–21.5.2002, The Art Institute of Chicago, 22.6.–15.9.2002, San Francisco Museum of Modern Art, 11.10.2002–22.1.2003, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D. C., 2.2.–18.5.2003*, New York 2002, S. 11–94.

STRAUSS 2007

Strauß, Lydia: „„Onkel Rudi‘ (1965) macht Geschichte. Untersuchungen zu einem Porträt Gerhard Richters“, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hrsg.): *NachBilder des Holocaust*, Köln 2007, S. 254–270.

THAMER 2009

Thamer, Hans-Ulrich: „Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und die politische Kultur in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit“, in: Hansen, Hendrik/Veen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Aufarbeitung totalitärer Erfahrungen und politische Kultur. Die Bedeutung der Aufarbeitung des SED-Unrechts für das Rechts- und Werteverständnis im wiedervereinigten Deutschland*, Berlin 2009, S. 81–100.

TROMMER 2016

Trommer, Isabell: *Rechtfertigung und Entlastung. Albert Speer in der Bundesrepublik*, Frankfurt/New York 2016.

VON BERG 1988

Berg, Robert von: „Engel der nazistischen Apokalypse. Zur Anselm-Kiefer-Rezeption in den USA“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 7.12.1988, S. 37.

VON GÖNNER 1938

Von Gönner, Rolf: *Spaten und Ähre. Das Handbuch der deutschen Jugend im Reichsarbeitsdienst*, Heidelberg 1938.

VON STETTEN 1977

Von Stetten, Dorothea: „Statt eines Vorworts“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977, ohne Seitenangabe.

WAGENBACH 1980

Wagenbach, Klaus: „„Neue Wilde“, teutonisch, faschistisch?“, in: *Freibeuter* 5 (1980), S. 138–147.

WEBER 2001

Weber, Stephan: „Eine Annäherung an Hans Grundig anlässlich seines 100. Geburtstages“, in: Frommhold, Erhard/Ders.: *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresden 2001, S. 9–82.

WEIKOP 2016

Weikop, Christian (Hrsg.): *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, London 2016, abrufbar unter <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer>.

WEISS 1977

Weiss, Evelyn: „Einführung“, in: Kat. Ausst. *Anselm Kiefer. Bonner Kunstverein, 17.3.–24.4.1977*, Bonn 1977, ohne Seitenangabe.

WERNECKE 2015

Wernecke, Klaus: Art. „1968“, in: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld 2015, S. 188–193.

WINKLER 2013

Winkler, Sheldon: *The Music of World War II. War Songs and their Stories*, Bennington 2013.

WINTER 1975

Winter, Peter: „Die gegenwärtigen Tendenzen beispielhaft verdeutlicht“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.11.1975, S. 21.