

Jürgen Stöhr

Gefolgschaft – auf Leben und Tod

Anselm Kiefers Malerei zur Hermannsschlacht

Die Bildlandschaft, die Anselm Kiefer in seinem Historienbild *Varus* (Abb. 1) entfaltet, erfordert ein Eintreten in den Gründungsmythos der Hermannsschlacht. Wenn in der Bildanschauung den visuellen Spuren Schritt für Schritt gefolgt wird, stößt man auf eine detaillierte bildlogisch entfaltete Genealogie patriotisch-vaterländischen Denkens, aber auch auf die Frakturen, Instabilitäten und auf die apokalyptischen Konsequenzen dieses deutschen Ur-Narrativs.



Abb. 1: Anselm Kiefer. *Varus*, 1976. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven. © Photo: Peter Cox.

Das *Varus*-Gemälde ist dabei kein klassisches Historienbild im Sinne eines narrativen isolierten Ereignisbildes. Es ist weder die herausgehobene Darstellung eines Kampfes der siegreichen Germanen gegen die unterlegenen römischen Legionäre, noch setzt es einen Triumph oder eine Niederlage als Schauspiel in Szene. Es zeigt nur einen schneebedeckten Waldweg umgeben von kahlen Bäumen und notiert in altdeutsch wirkender Schreibrift Eigennamen, die auf der planen Oberfläche der Leinwand aufgeschrieben wurden. Sonst nichts und doch viel mehr. Denn Anselm Kiefers *Varus*-Bild verhandelt die Folgen von blinder Mittäterschaft. Es ist ein Reflexionsangebot, in dem zwei unterschiedliche Szenarien medialer Gefolgschaft gleichzeitig verhandelt und reinzeniert werden.

Einerseits nimmt die Hermannsschlacht nicht einfach in einer gemalten Fiktion die ein oder andere illusionistische Gestalt an. *Varus* rekapituliert stattdessen, wie aus der Hermannsschlacht zuletzt ein verhängnisvoller Gefolgschaftsmythos wurde. Das ist die narrative Ebene des Bildes. Hierzu liefert diese Malerei die Stichworte in Form von handgemalten verästelten und a-chronologisch, topografisch angeordneten, verwickelten Eigennamen. Auf nur einige dieser bedeutenden Nennungen kann hier exemplarisch eingegangen werden. Der immer wieder neu instrumentalisierte Hermann-Mythos ist dabei das Medium, das stets blinde und unhinterfragbare Mobilisierung eingefordert hat.

→ Die Mythologisierung von ‚idealer‘ Gefolgschaft ist ein zentraler Aspekt für den Band.

Dieser Mythos kann sich als Folie in Computerspielen realisieren oder der Aufrechterhaltung öffentlicher Wahrnehmung dienen. Er schwingt aber auch als Erwartungshorizont politischer Bemühungen, als Konzept in digitalen Kulturen und in sonstigen Variation mit und ist stark abhängig von den gewählten Formulierungen wie ‚Jünger‘, Anhänger*innen, Follower*innen oder eben Gefolgschaft.

Vergleiche hierzu auch die Beiträge von Angela Schwarz, Jurij Murašov und Sandra Hindriks in diesem Kompendium.

Und dann gibt es andererseits eine darüber hinausweisende Bedeutungsebene des Bildes, des selbstreflexiven Kunstwerks. Auf dieser Ebene ist *Varus* Medium autonomer ästhetischer Bilderfahrung, die sich vom Mythos zu lösen beginnt. Wenn nun im Verlauf des Textes dieses Gemälde ansatzweise nachvollzogen und so reaktualisiert wird – hier und jetzt – welcher Ausweg aus der mythologischen Verstrickung ergibt sich dann, wenn die Betrachtenden den Spuren des Bildes folgen und nicht länger dem nachhängen, wovon es nur erzählt? Es folgt eine Analyse in zwei Teilen. (siehe ausführlich Stöhr 2018, 211–355)

1 Der Macht des Mythos folgen

1.1 Was das *Varus*-Bild erzählt

Auf den ersten Blick ist *Varus* ein Landschaftsbild. In schwarzen Buchstaben ist der Titel des Werks im unteren Teil der linken Bildhälfte verzeichnet. Die Lettern liegen auf dem grauweißen Farbgrund. Wer wissen will, wer „Varus“ war, und wer sich noch nicht denken kann, um welche Erzählung es geht, findet auf dem Bildträger weitere Namen. „Hermann“ etwa, und „Tusnelda“. Der horizontale Verlauf einer feinen in Weiß eingetragenen Linienspur verbindet und kontrastiert die drei Eigennamen. Und dann sind da noch die frischen oder schon angetrockneten ‚Blutflecken‘, das in Rinnsalen herunterlaufende Farbbrot, das zwischen der Bildschrift aus den ‚Wunden‘ der Leinwand und aus dem Bildfeld zu sickern scheint. Aber die Verletzung der Leinwand ist nur eine gut gemachte Illusion auf der Oberfläche; mit dem Pinsel sorgsam aufgetragenes Farbbrot. Auf diese Weise wird eine frühere modernistische Pionierarbeit nachgeahmt: der gezielte Angriff auf das Bildobjekt. Kiefer führt hier nämlich diese unmittelbare *action directe* gegen das Tafelbild, wie sie etwa Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle oder Lucio Fontana (Abb. 2) vorgemacht haben, mit der landschaftlichen Motivwelt des Waldwegs zusammen.



Abb. 2: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle u. a. kreieren ein Bild durch Beschuss, Paris 1961. © Photo: Hurry Shunk.

Wie gesagt, die Aggression gegen die Leinwand und die Verwundung des Bildes ist in diesem Fall zurückgenommen zu einem Akt des Fingierens. Aber das ist im Falle von *Varus* auch ganz folgerichtig, da der Moment der konkreten Attacke sich hier nicht mehr direkt gegen das Bild oder das Dargestellte richten soll. Die Spuren des Kampfes sind bei *Varus* nun wieder Teil einer großen Narration, die sich im Bildfeld auszubreiten begonnen hat. Um von etwas anderem als von sich selbst zu zeugen, müssen die blutroten Wunden im Bildgrund genauso fiktiv bleiben, wie der sich anbietende Illusionsraum des Waldwegs.

Von den Wunden weg nach oben führen dementsprechend zwei dünne weiße Farblinien. Es ist notwendig, diesen Spuren in ihrem rankenden Verlauf zu folgen. Dann nämlich wird sichtbar, wie sie sich mit der Motivwelt verbinden, indem sie abwechselnd vor und hinter den Baumstämmen verlaufend „Hermann“ und „Tusnelda“ nach rechts oben mit „Friedrich Gottlieb Klopstock“ und „Friedrich Hölderlin“ verknüpfen. Kiefers Bildaufbau erscheint auf dieser Ebene instruktiv. Das betrachtende Ich ist aufgefordert, den Zusammenhang der Namen, die *connections*, aktiv zu rekonstruieren. Ich muss offensichtlich selbst die Ereignisreferenz und die Textbezüge nach und nach aufsuchen und selbst erst wiederherstellen. So oder so ähnlich muss damit begonnen werden, dem Historienbild *Varus* zum Aufleben zu verhelfen, indem seinen Verläufen gefolgt wird. Was verbindet also die vier Namen?

1.2 *Hermanns Schlacht* – ein „vaterländisches Weihespiel“

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) etwa schuf mit dem Drama *Hermanns Schlacht* ein, wie er es nannte, „Weihespiel“, das davon handelt, wie die Germanen unter Hermann dem Cherusker die Legionen des römischen Feldherrn Varus glorreich besiegen. Der fiktive Schauplatz seines lyrischen Stücks ist eine Aussichtsplattform. Sie liegt „auf einem Felsen an dem Thale, in welchem die Schlacht entschieden wird“ (Klopstock 1769, 9). Das Gemetzel selbst soll im Jahre 9 nach Christus stattgefunden haben. Bei Klopstock singen nun die Barden in den Hainen von „Hermanns Schlacht“.

Später wird sich zeigen, wie Friedrich Hölderlin (1770–1834) an Klopstocks „Weihespiel“ mit seiner Ode *Der Tod fürs Vaterland* anknüpfen wird. Dabei war Klopstocks *Hermanns Schlacht* als ein wirkmächtiges Stück für die Schaubühne vorgesehen gewesen. In einer pathetischen Widmung „an unser[n] erhabnen Kaiser“ erklärt der Dichter die Hermanns-Schlacht kurzerhand zum kühnsten und gerechtesten Kampf um die Freiheit – „...dass wir unerobert geblieben sind“ (Klopstock 1769, 3).

Für Klopstock besaß die Sage um Hermann den Cherusker und den „Tyrannenfeldherrn“ Varus also eine besondere Aktualität und Zeitgeistigkeit. Hermann verkörperte den frühen Freiheits-sinn und das gemeinsame, bedingungslose und opferbereite Identitätsbewusstsein der Germanen. Heroisch hatten diese sich gemeinsam der römischen Invasion entgegengeworfen. In Klopstocks Zeitkontext konnte dagegen von der Einheit einer Nation keine Rede sein. Erst 1763 waren die heftigen Auseinandersetzungen des Siebenjährigen Krieges durch den Hubertusburger Frieden zwischen den verfeindeten Preußen, Österreich und Sachsen beendet worden. Der Antagonismus hielt jedoch an. Der deutsche Dichter appellierte nun an einen ersehnten neuen ‚Reichspatriotismus‘. Daher die Adressierung des Stücks an den Kaiser Franz I. Die legendäre Geschichte der germanischen Völker sollte endlich „als Norm für das Verhalten in der Gegenwart“ gelten (Klopstock 1769, 3). Für Klopstock wurde „die Vorwelt zum Ideal, ihre Kraft und Fülle zur Verpflichtung für die Gegenwart“ (Prignitz 1997, 321).

Schon im Jahre 1752 hatte der vaterländisch-patriotische Literat ein sehr viel kürzeres Loblied angestimmt. Es trägt genau den Titel, der auf *Varus* nun zu lesen ist: *Hermann (und) T[h]usnelda*. Wenn Thusnelda ihren aus der Schlacht heimkehrenden Ehemann empfängt, geht es unter anderem so zu: „Thusnelda. Ha, dort kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute, Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! So schön war Hermann niemals! So hats ihm nie von den Augen geflammt! Komm! ich bebe vor Lust, reich mir den Adler und das triefende Schwert! Komm atm’ und ruh hier aus in

meiner Umarmung von der zu schrecklichen Schlacht.“ (Klopstock 1752) So strickte Klopstock am Hermann-Mythos.

Verfolgt man also das bisher gesehene Beziehungsnetz der versponnenen weißen Fäden oder Farbadern von Varus, Hermann und Tusnelda hin zu Klopstock, wird erkennbar, welchen Ausschnitt Kiefers Landschaftsbild wohl eingefangen hat: Einen Waldpfad im „Varusthal“, wie ihn die drei Legionen des römischen Imperiums im Marsch durchqueren mussten, als die Germanen sie von allen Seiten angriffen. „Vor den Augen flammt“ aber keine Schlacht zweier Armeen. Das Bild ist stattdessen menschenleer. Und doch sind die Spuren des Kampfes anwesend. Das Gemetzel flammt vom Bildgrund her über das ganze Schlachtfeld des Bildes. Es wird in einer Art (zitiertem) *action painting* auf der Leinwand selbst ausgetragen, es tobt in den Materialschichten und in den hingehauenen Pinselhieben. Kiefers Bild ist nicht die Darstellung eines Gefechts. Es ist selbst die Schlacht und selbst der Schauplatz eines Kampfes.

→ Gefolgschaft ins Bild zu setzen, ohne Menschenmassen abzubilden, scheint kontraintuitiv, reflektiert aber zugleich das Abstraktionslevel des Konzeptes, das bloßes korporales Folgen übersteigt und historischen, politischen und sozialen Anschluss künstlerisch realisieren kann – so auch im Titelbild des Kompendiums.

Vergleiche hierzu auch den Beitrag von Sandra Hindriks in diesem Kompendium.

1.3 Die ‚Phänomenalisierung‘ der Geschichte

Was hier zu sehen ist, ist auch erlitten. Ein an die Grenzen der Figürlichkeit geführter Schrecken. Die kahlen Stämme stehen wie blutgetränkte Gegner Spalier. Die knorrigen Äste verletzen. Die Farbbahnen der Bäume wie Adern und Arterien, ihre Rinde als aufplatzende Materiekruste. Die Schichten des Auftrags bleiben als getrocknete Bildzeit und als Palimpsest, als Protokoll. Der Arbeitsprozess selbst ist die Hervorbringung und schon die gleichzeitige Vernichtung des Motivs. Die archaische Aussage steckt schon in der Art ihrer Ausführung. Die Landschaft, die Bildwelt wird unmittelbar, von innen her, zermürbt und angegriffen. Sie flieht in ein formlos werdendes und löst sich auf. Der nach hinten fluchtende Feldweg verschwimmt im pastosen Farbmorast. Das Drama ist nicht akribisch gemalt, sondern die Malerei selbst ist das Dramatische. In ihr wird das wütende Geschehen als ein konkretes Wüten erst erlebbar. Der Schrecken, der von der Auslöschung der Form ausgeht, ist anwesend. Aber alles bleibt gerade noch aussprechbar: der „Schweiß“, der „Staub“, „mit Römerblute“.

Der Schrecken drückt sich nicht in einer dargestellten Raserei figürlich aus. Das Bild selbst enthält den Schrecken; seine Schönheit verweist. Das eine formuliert sich im anderen. In der zermürbten Landschaft verweist auch das schöne Bild. Und das verwesende Werk bringt eine im Bildgrund versinkende Landschaft hervor. Die Schneise im Wald bleibt aus einem Grund landschaftlich formulierbar und darstellbar: Anselm Kiefer hat das Grausam-Existentielle, das der ungegenständlichen informellen Malerei der 50er Jahre innewohnte, wieder an eine außerästhetische Referenz, an ein historisches Großereignis zurückgebunden. Blickt man dagegen etwa zurück auf Wols' tachistische ‚Schmerzsbilder‘, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, werden die reinen malerischen Protokolle und Wunden eines Menschen erkennbar, der an der Welt unendlich litt.

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

Hölderlin hatte einmal von einer „Phänomenalisierung der Begriffe“ gesprochen (Hölderlin und Stierle 1989, 515). „Phänomenalisierung“ bedeutet bei Hölderlin: „radikale Transposition in die Eigenständigkeit der sich im Werk verdichtenden poetischen Rede“ (Hölderlin und Stierle 1989, 523). Er meinte damit in etwa Folgendes: Es sei das Eigenrecht der Kunst, über die sichere Wahl ihrer allegorischen Bilder auch noch über die klaren Aussagen der Philosophie hinauszukommen. So überführe die Dichtkunst nämlich die sonst nur abstrakten Begriffe lebendig ins Bewusstsein und zu einer intensiveren Anschauung und Anschaulichkeit. Angesichts der Ausführung des *Varus*-Bildes könnte dementsprechend auch von einer erfahrbar gewordenen Phänomenalisierung der Geschichte gesprochen werden. Anstatt das geschichtsträchtige Ereignis der Schlacht überhaupt

abzubilden, entwickelt das Werk auf seiner eigenen Bildoberfläche eine zeichenhafte Welt aus einem Materialdickicht. In ihm wird die abwesende Geschichte durchgearbeitet und in eine eigensprachliche Phänomenologie übersetzt.

Phänomenologisch und rein örtlich betrachtet, lässt sich im Bild nun auch die kritische Nähe der Namen „Klopstock“ und „von Schlieffen“ erkennen. Es ließe sich über einen Zeilenumbruch geradezu „Klopstock, von Schlieffen“ von rechts nach links lesen. Also quasi im Sinne von ‚von Schlieffens Version von Klopstock‘. Oder noch genauer: ‚Von Schlieffens Version von Klopstocks *Hermanns Schlacht*‘. Die hier vom Bild bestimmte Nachbarschaft verlangt eine Denkbewegung, die zunächst eines zu berücksichtigen hat. Es geht hier um den mythologischen Stellenwert des siegreichen Widerstands der Vorfahren der Deutschen. Er wurde zum alles entscheidenden, vaterländisch-nationalen Ursprungsmythos.

Mythen sind mächtige Erzählungen über die Zusammenhänge, den Sinn und die Urgründe der Welt. Ein Gründungs- oder Ursprungsmythos ist eine „Erzählung als Verbindungsmittel zwischen Gegenwart und heiliger Vergangenheit“ (Gaier 1971, 303). „Als Erzählung von Handlungen früherer Helden“ bewegt er sich zugleich innerhalb und außerhalb der Realgeschichte. (Gaier 1971, 303) Der Hermann-Mythos beruht wohl auf einem historischen Ereignis. Aber der Mythos löst sich von dieser vagen Realgeschichte ab. Sein „eigentliche[s] Prinzip“ besteht dann darin, „Geschichte in Natur“ zu „verwandel[n]“ (Barthes 1957, 113). Oder harmloser formuliert: Mythen „beglaubigen“ sich selbst. (Frank 1982, 77)

Geschichte in Natur zu verwandeln bedeutet, dass aus einem historisch relativen, immer neu auslegbaren Tatbestand ein nicht von Menschenhand geschaffenes Ereignis wird. Dieses mythologische Ereignis ist dann ‚dunkel‘ und ‚deutlich‘ zugleich. Verdunkelt werden die damaligen Umstände, wie es zu all dem kam. Das Erklärliche ist nicht mehr sichtbar oder kritisierbar. Der Mythos tilgt auch alle Hinweise auf seine Konstruiertheit. Stattdessen verdeutlicht er die Unwandelbarkeit des mythischen Geschehens. Es wird mehr und mehr zu einem vorherbestimmten und unentrinnbar notwendigen, schicksalhaften Ereignisablauf. So wurde die Hermann-Erzählung ‚starr‘, beständig und ‚maßlos‘ – ein Kult. Sie erklärt sich nicht. Der Mythos insistiert auf eine höhere Bestimmung. Der Mythos entzieht das, was er überformt hat, jeder Befragbarkeit. Er ist „weder eine Lüge noch ein Geständnis“, sondern „er deformiert“ das, was ihm zugrunde liegt. (Barthes 1957, 112) Aber die Deformierung ist beileibe keine Beschädigung der Geschichte, sie ist ein riesiger *blow up* der Erzählung bis in die Dimension eines heilsgeschichtlichen Wahrheitsanspruchs.

Hermann der Cherusker wurde in diesem Sinne zur mythologischen Ausgangsfigur ersten Ranges. Von ihm ausgehend sollte das deutsche Volk zu seiner Selbstbestimmung zurückfinden. In Klopstocks Bardengesängen verdichtete sich dies besonders spürbar. Nun ist es also so, dass Kiefers düsteres Ölgemälde am oberen rechten Bildrand eben nahelegt, den verehrten Germanenfürsten mit Klopstock und dem Grafen von Schlieffen (1833–1913) zu verknüpfen. Was Klopstock dichtete, nahm durch den Militaristen eine andere Gestalt an.

1.4 Der Plan des Feldmarschalls

Ab dem Jahre 1892 sah sich das Deutsche Kaiserreich bekanntlich von Feinden umgeben. Es drohte dauerhaft die Gefahr eines nicht zu gewinnenden Zweifrontenkriegs gegen Frankreich und Russland. Nachdem diese beiden mächtigen Nachbarn eine Allianz gegen das Reich geschlossen hatten, machte sich die deutsche Generalität Gedanken darüber, wie ein solcher Krieg zu führen sein würde. Von Schlieffen war damals Chef des Generalstabs. Während dieser Zeit arbeitete der Strategie mehrere Planspiele und Aufmarschszszenarien aus, die allesamt vorsahen, im Ernstfall mit gebündelten Kräften zuerst die französische Armee über Belgien, zwischen Antwerpen und Brüssel hindurch und über die Ardennen bis weit hinter Chartres an die Ufer der Yonne in einem Umfassungsangriff zu überflügeln. Der ins Auge gefasste massive Angriffskrieg über den ‚rechten Flügel‘ sollte so zu einem schnellen Sieg führen, der die preußisch-deutschen Kräfte in die Lage verset-

zen sollte, im Anschluss daran umgehend große Truppenteile zurück an die offene Ostfront zu verlegen. Von Schlieffen schied bereits 1905 aus seinem Amt. Bevor er in den Ruhestand versetzt wurde, hinterließ er seinem Nachfolger in der Heeresführung, H.J.L. von Moltke, aber noch eine sogenannte ‚Denkschrift‘ – den Schlieffen-Plan.



Abb. 3: *Varus*, Detail „von Schlieffen“.

Anselm Kiefers *Varus*-Bild zeigt phänomenologisch seine eigene Meinung zu Schlieffens scheinbar genialem Plan. Im Bild hat sich an dieser Stelle ein tiefschwarzes Farbfeld gebildet. (Abb. 3) Diese düster-gruselige Todeszone wirkt wie ein ausgebranntes Loch in der Leinwand. Und sie ist der Ausgangspunkt von einer Art ‚Wunde‘, aus der ein rot-brauner Farbfluss senkrecht nach unten strömt. Geronnenen Blutes gleich ist der Farbstrang hier von oben nach unten führend zu lesen – nicht als ein weiterer Baumstamm also, den man als aufstrebend ansehen würde. Schlieffens Plan könnte, diesem bildeigenen Phänomensinn folgend, wohl eher keine gute Idee gewesen sein. Jede vielleicht denkbare ‚teutsche‘ Blut- und Boden-Mystik ist hier ins Gegenteil gekehrt. Von diesem Brandfleck geht der Tod aus. Der ehrgeizige Schlachtplan war wohl die Ausgeburt einer menschenverachtenden Planspiel-Strategie am Kartentisch der feinen Aristokratengeneralität.

Als dann letztendlich der Erste Weltkrieg ausbrach, kam Schlieffens kühner Plan eines großangelegten „Sichelschwungs“ gegen die französischen Streitkräfte in einer inzwischen modifizierten Version tatsächlich zum Einsatz. Am 2. August 1914 begann die Offensive der deutschen Truppen über das bis dahin neutrale Belgien. Aber schon am 5. September blieb der Durchbruchversuch an der Marne nordöstlich von Paris aufgrund mangelhafter Durchführung in einem französisch-englischen Gegenangriff stecken. Dort scheiterte der Plan in der Folge vollständig und verwandelte sich

bekanntlich entlang einer immer weiter gestreckten Westfront in einen blutigen Abnutzungs- und Stellungskrieg mit Hunderttausenden von Toten.

Soweit ein kurzer Blick in die Geschichte. Die auferlegte mühselige Arbeit, die nackten Namen auf der Bildoberfläche wieder mit narrativer historischer Substanz anreichern zu müssen, ist keine Schikane des Künstlers. Es ist die notwendige Durcharbeitung und der Nachvollzug einer umfunktionalisierten Geschichts- und Mythos-Konstruktion. Das Erinnern und die Rekapitulation der Bezüge und Paratexte sind ganz bewusst an die Betrachtenden zurückdelegiert. Nur in der aktiven Wiederaneignung und dem Wiederaufsuchen wird sich ein erstes Bild der Lage ergeben – eine Ahnung, worauf das Bildarrangement hinauslaufen soll. Schon im Recherchieren selbst scheint die Dialektik von Aufklärung und Faszination auf.

In der Chronologie des *Varus*-Bildes scheint es auszureichen, sich die deutsche Grundbefindlichkeit bewusst zu machen. Ebenso wie der Bewahrer Germaniens verstand sich der alte Generalstabschef als Verteidiger des bedrohten deutschen Reiches in der Nachfolge Hermanns. Die Idee eines Blitzkriegs gegen den großen Rivalen Frankreich sollte das Pendant zum Überfall auf die römischen Legionen im Teutoburger Wald sein. So suggeriert es die Logik des Bildes bis hierher. Dass am Ende alles in einem sinnlosen und aufzehrenden Vernichtungskrieg erstarrte, quittiert *Varus*, indem der Name „von Schlieffen“ nun eben in einer teerschwärzen morbide-verbrannten Farbinsel eingeschrieben ist.

Heinrich von Kleist – dessen Name sich im Bild unter „Friedrich Hölderlin“ befindet – hatte in diesem Zusammenhang bekanntlich eine eigene *Hermannsschlacht* verfasst. Das Stück war übrigens in direktem Zusammenhang mit der Niederlage Preußens gegen Napoleon in der Schlacht bei Friedland im Juni 1807 entstanden. Dass dabei die Franzosen als die imperialistischen Römer des 19. Jahrhunderts gedeutet wurden, ist in dem Stück überdeutlich erkennbar. (Kleist 2001 [1808])

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

In einer bestimmten bildimmanenten Weise scheint *Varus* das Erste-Weltkriegs-Desaster an der Westfront auch noch von einem ruhmreicheren Krieg zu unterscheiden. Auf der anderen, linken, Bildhälfte, optisch weit weg von „von Schlieffen“, ist der Name eines anderen Generals verzeichnet, den man als einen erfolgreicheren Nachfahren des alten Hermann verorten könnte. Gebhard Leberecht Blücher (1742–1819), dessen Namen oben mittig im Bild zu lesen ist, war wiederum ein preußischer Oberbefehlshaber, der schon während der Befreiungskriege gegen die vom Russlandfeldzug geschwächten Truppen Napoleons die strategischen Fäden in der Hand gehalten hatte. Heinrich von Kleist hätte in ihm sicher den zeitgenössischen neuen Hermann erkannt. Blücher taugt allemal als Nationalheld, schließlich kämpfte er zwischen August 1813 und Juli 1814 in acht Schlachten gegen die Franzosen, inklusive der Völkerschlacht bei Leipzig. Mit der Erstürmung von Paris am 30. März 1814 zwang er den ‚Varus‘, der hier nun Napoleon hieß, dann zur Abdankung. Der Rest der Geschichte sollte hinlänglich bekannt sein. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, wenn dieser deutsche Generalstabschef die Baumwipfel des *Varus*-Bildes krönt.

Der Verteidiger Germaniens findet in dem Befreier Preußens seine ruhmreiche Wiedergeburt. Bis heute gibt es die Redewendung: ‚Der geht ran wie Blücher‘. Vielleicht hatte der Preußen-Fürst dabei auch gelegentlich Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* im Ohr, wenn er zum Angriff aufmarschieren ließ. Die sechs damals populären Strophen waren 1799 entstanden. Zu dieser Zeit war Süddeutschland, die Heimat des Poeten, unter der Besatzung französischer Truppen. Die letzten befremdlichen Zeilen lesen sich wie folgt: „Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht ist unser! Lebe droben, o Vaterland, und zähle nicht die Toten! Dir ist, Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.“ (Hölderlin 1799)

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

1.5 Phänomenalisierung des Mythos und... „der neue Hermann“

Es sei das Eigenrecht der Poesie, so der Konstanzer Romanist Karlheinz Stierle in seiner Hölderlin-Analyse, über die sichere Wahl ihrer allegorischen Bilder auch noch über die klaren Aussagen der Philosophie hinauszukommen. Eben durch eine „Phänomenalisierung der Begriffe“ überführe die Dichtkunst die sonst nur abstrakten Begriffe (wie ‚Mythos‘) lebendig ins Bewusstsein und zu einer intensiveren Anschauung und Anschaulichkeit. (Stierle 1989, 515) Genau das ist auch für *Varus* von entscheidender Bedeutung. Wie ein Gedicht Hölderlins verwandelt auch das Kiefer-Bild den unfassbaren Mythos in Sichtbarkeit – in ein eindringliches Bild vom Mythos. ‚Phänomenalisieren‘ heißt hier, den Hermann-Mythos zu Bewusstsein zu bringen. Dass der Mythos eine eigene Gestalt annimmt, ist dabei eminent wichtig. In der ästhetischen ‚Transposition‘ wird erst wirklich erkennbar, was sich hinter der gewaltigen Narration verbirgt. Die Äste und Zweige der Bäume, links und rechts des alleeartigen Weges im Bild, bilden nicht nur eine erhabene Giebelhalle über dem Schneematsch. Auf der Ebene der ‚Phänomenologie der Phänomene‘, das heißt in ihrer selbstbedeutsamen übergeordneten Entfaltungslogik, vermenschlichen sich die Erscheinungen darüber hinaus zu Spalier stehenden Massen. (Abb. 4)



Abb. 4: links: *Varus*, Detail Baumstämme mit Ästen; rechts: Spalier stehende Nazis. Ausschnitt aus: Eröffnung der Nationalsynode in Wittenberg, 1933 (public domain).

Sie sind angetreten zum ‚Deutschen Gruß‘. Dieser Gruß, mit schräg nach oben gestrecktem rechten Arm, soll selbst altgermanische Ursprünge haben. Die urdeutschen Völker streckten wohl auf diese Weise ihren Speer zum Gruß. Später, im Nationalsozialismus, verband man ihn dann mit einem apodiktischen „Sieg Heil“- oder dem „Heil Hitler“-Ausruf.

Es sieht so aus, als sei die aufgestellte Genealogie der großen Hermann-Erben – die mythische Mission der Deutschen und die Forterzählung der Geschichte vom ‚Befreier Germaniens‘ – an dieser Stelle noch nicht ganz zu Ende gedacht. Es fehlt noch etwas. Es fehlt noch ein letzter Hermann, die entscheidende Schlacht, der totale Krieg. Dieser vorerst letzte apokalyptische ‚Nachfolger‘ von Hermann dem Cherusker ist auf dem Bild allerdings abwesend. Aber das heißt nicht, dass es ihn nicht gibt. (Abb. 5)



Abb. 5: Genealogie von links nach rechts: Hermann (*Hermanns-Denkmal* von Ernst von Bandel, bei Detmold 1875, zeitgenössischer Stich); von Blücher; von Schlieffen; Hitler.

Schon in der Weimarer Republik beschrieb Arthur Moeller van den Bruck (1876–1925) seine Vision eines Dritten Reichs. Der konservative Publizist, Kunstkenner und Staatstheoretiker war eine schillernde Gestalt im Wilhelminischen Kaiserreich und nach dem Ersten Weltkrieg auch im kurzzeitig demokratischen Deutschland. Der ‚Künder des Dritten Reichs‘ veröffentlichte 1923 sein Hauptwerk. Es ist bis heute umstritten, inwieweit Moeller van den Bruck als mitentscheidender „Ideenschmied des völkischen Nationalismus“ (Weiß 2012, 26) gilt. Seine „geistige Urheberchaft“ am Nationalsozialismus liegt aber nahe. (Weiß 2012, 28) Vor seinem Putschversuch in München hatte der damals dreiunddreißigjährige NSDAP-Vorsitzende Adolf Hitler den Präfaschisten im Jahre 1922 getroffen, um von dem älteren Moeller „das geistige Rüstzeug zur Erneuerung Deutschlands“ zu erbitten. (Hitler 1932, zitiert nach Ottmann 2010, 149) Dieser verweigerte sich allerdings als Mitstreiter, weil der polternde „böhmische Gefreite“ (so Hindenburg) dem Intellektuellen als zu „proletarisch“ erschien. Das änderte aber nichts daran, dass Moeller ein Jahr später zumindest theoretisch einen neuen ‚Führer‘ inaugurierte: „Der Führergedanke ist keine Angelegenheit des Stimmzettels, sondern der Zustimmung, die auf Vertrauen beruht. [...] Die Enttäuschung durch den Parteigedanken bedeutet die Bereitschaft für den Führergedanken.“ (Moeller 1923, 166)

Der Verfasser von *Das dritte Reich* verfolgte eine „germanozentrische Kulturanthropologie“ (Weiß 2012, 62). In diesem Rahmen wurde wiederum an Hermann den Cherusker angeknüpft, von dem die Initiative einer ersten Erweckung der Germanen ausgegangen sei. Für Moeller und die Mitstreiter einer ‚konservativen Revolution‘ lag die aktuelle Bedrohungslage nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg nun so: Ein neuer „Führer“ müsse die Kneblungen des Versailler Vertrags „austilgen“ und gleichzeitig die politischen Parteien der Weimarer Republik „zertrümmern“. (Moeller 1923, 80) Dabei sollte es um nicht weniger als um „die geistige Wiedergeburt unseres Volkes“ (Moeller 1923, 7) gehen. Moeller blieb dabei zeitlebens ein geistiger Vorkämpfer, der sich allerdings 1925 nach einem Nervenzusammenbruch das Leben nahm. Der Unterschied zwischen ihm und Adolf Hitler bestand einfach darin, dass Moeller ein Denker war, der nicht zur Tat schritt. Hitler dagegen zögerte nicht und schuf ab 1933 Fakten.

Die Nationalsozialisten schrieben die politische Theorie Moellers um und reicherten sie weiter mit Rassismus und Expansionismus an. 1930 erschien dann die ‚Volksausgabe‘ von Hitlers *Mein Kampf* (1930). Die Arier seien die reinblütigen Nachfahren der alten Germanen. Diese kampferprobten Ahnen gelten Hitler überdies als die edlen „Hellenen“ des Nordens. (1930, 433) Einmal noch

tauchen hier auch die Römer wieder auf. Die ‚Varuse‘, die römischen Invasoren vor und nach Christus, trügen im Übrigen die Mitschuld an der Einwanderung der ersten Menschen jüdischen Glaubens in die eroberten Germanengebiete, so heißt es in dieser kruden Geschichtsschreibung. (Hitler 1930, 338)

Der fanatische Verfasser widmete *Mein Kampf* den jungen Gefolgsmännern, die am neunten November 1923 im Zuge des Putschversuchs der NSDAP in München im Barrikadenkampf „im treuen Glauben an die Wiederauferstehung ihres Volkes“ (Hitler 1930, Widmung) gefallen waren. In dieser Wiederauferstehungsmetapher klingt Moellers Rede von der „Wiedergeburt unseres Volkes“ nach. So sei nun „ein Feuer [...] entzündet, aus dessen Glut dereinst das Schwert kommen muss, das dem germanischen Siegfried die Freiheit, der deutschen Nation das Leben wiedergewinnen“ solle. (Hitler 1930, 406) Der Drachentöter Siegfried und Hermann der Cherusker, das waren die heroischen Abziehbilder des ‚neuen Führers‘, der sich in Adolf Hitler abzuzeichnen begann. Die Erzählung von der ruhmreichen Abwehrschlacht im Teutoburger Wald wurde nun zum mythischen Grund, der den Vernichtungskrieg des Großdeutschen Reichs legitimieren und befeuern half.

In diesem Kontext einer eventuell verlustreichen aggressiven Expansion wird auch Friedrich Hölderlins Ode *Tod fürs Vaterland* überall wieder aktuell. Der schicksalhaft-notwendige ehrenvolle Opfertod ist nun vollends aus seinem republikanisch-revolutionären Ursprungsbezug gelöst und nationalsozialistisch umgedeutet. Unter der Regie des NS-Propaganda-Filmemachers Karl Ritter rezipieren in einer Spielfilmszene dann auch zwei alte Luftwaffenoffiziere verzückt Hölderlins Ehrengedicht, als sie vor dem Kamin sitzend von der tödlichen Verletzung eines ihrer jungen Kampfpiloten erfahren. „Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht Ist unser! Lebe droben, o Vaterland, Und zähle nicht die Toten! Dir ist, Liebes! Nicht Einer zu viel gefallen.“ (Hölderlin 1799)

Die ‚Heldentoten‘ waren schon eingepreist. Wer sich freiwillig oder unfreiwillig in diesen deutschen Mythos verstrickte, dessen Schicksal war schon vorherbestimmt. In Hitlers ‚Drittem Reich‘ verbanden sich Mythos und Geschichte verhängnisvoll miteinander. Der historische Verlauf der Ereignisse musste als Erfüllungsgeschichte des Mythos interpretiert werden. Was mit Hermann dem Cherusker begonnen hatte, würde sich unter dem größtenwahnsinnigen ‚Führer‘ im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs endgültig vollenden. Das Diktat des Mythos machte jede bewusste Entscheidung oder moralische Abwägung des Einzelnen sinnlos und überflüssig. Die germanisch-deutschen Männer und Frauen waren zu dem Horrortrip einberufen, das Telos der Geschichte erfüllen zu sollen. (Abb. 6)

Aber auf Anselm Kiefers *Varus*-Bild ist der Name ‚Hitler‘ gar nicht zu finden. Und überhaupt: In welchem Namen schrieb und malte Kiefer die vielen deutschen Eigennamen auf das Bildfeld? In wessen Sinne wurden sie genauso angesammelt und angeordnet, so diagrammatisch kartografiert, wie sie nun dort zu finden sind? Im Namen des missbrauchten, funktionalisierten und verzerrten Hermann-Mythos? Im Namen einer angeeigneten, deformierten und konstruierten Traditions- und Wirkungsgeschichte? Der ‚Führer‘ ist auf dem *Varus*-Gemälde abwesend, weil er und sein ‚totaler Krieg‘ im verzeichneten Signifikanten „Hermann“ schon mitanwesend gedacht werden muss.

2 Den Mächten des Kunstwerks folgen

2.1 Auf welcher Seite steht das *Varus*-Bild?

Vom *Varus*-Bild selbst, wie von vielen monumentalen Arbeiten Anselm Kiefers, geht eine besondere Faszination aus. Diese Wirkung könnte auf den verhandelten Mythos und seine Geschichtsmächtigkeit sogar affirmativ zurückwirken. So ist zu fragen: Auf welcher Seite steht das Bild selbst? Hat es in sich selbst Maßnahmen vorgesehen, um nicht selbst zum unhinterfragten Faszinosum zu werden? Tut es etwas gegen seine re-mythologisierende Kraft? Dekonstruiert es das Gefolgschafts-Phantasma? Handelt es sich am Ende um eine Bewegung der Entmythologisierung? Wer bei „Varus“

→ Vergleiche hierzu auch den Beitrag von Evelyn Annuß in diesem Kompendium.

Der Text legt dar, wie die Propaganda der Hitler-Regierung auf leibhaftige affektive Aktualisierung setzte. Der insbesondere durch die damals neuen Medien transportierte Mythos von Gefolgschaft, ausgerichtet an dem ‚neuen Hermann‘, zehrte dabei von diesen Sedimentschichten der Sagenbildung und historischen Idealisierung.



Abb. 6: Pause einer Wehrmachtseinheit bei einer Kfz-Marschübung am Hermannsdenkmal, 1939. (Foto von Josef Gierse, public domain)

richtig hinschaut und genau liest und entziffert, der wird kundiger und kenntnisreicher – er wird buchstäblich zu einem „Narus“. (Abb. 7) Und vielleicht geht man dann dem überwältigenden Mythos nicht noch einmal in die Falle. Kiefer korrigierte mit einem einzigen schwarzen Pinselstreich das ‚V‘ von „Varus“ doppeldeutig zu einem ‚N‘ und machte damit aus einem durch Hermann verführten und unvorsichtigen Verlierer (dem Feldherrn Varus) einen Wissenden „Narus“. Denn [G]narus bedeutet im lateinischen: kundig, kenntnisreich, erfahren.

Wer um die eigenphänomenologische Visualisierungskraft der Malerei weiß, wird in der ästhetischen Erfahrung ab jetzt immer nur noch „Narus“ sehen. Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Silbe ‚Nar‘ tritt hier die Malerei selbst am stärksten in den Vordergrund. Denn unweigerlich gelangt man zu der Frage, woher diese im illusionistischen Sinne völlig unangebrachte Blaufärbung stammen könnte, die sich über ‚Nar‘ auftürmt. Sucht man dann das Bildfeld nach der reinsten Blau-Quelle ab, sticht als markanteste Stelle die linke obere Ecke ins Auge. Dort aber zeigt sich die Malerei von ihrer vollkommen unabgeschlossenen und unfertigen Seite. Zu sehen sind hier die Grundfarbtöne der Untermalung. Durch die offen gelassene Imprimitur und die sichtbar gebliebenen vorbereitenden unteren Farbschichten macht *Varus* an seinen Rändern auf seine grundlegenden Entstehungsbedingungen aufmerksam. Wird nun wieder dieser Befund mit dem Auftauchen der bläulich-fleckigen Farbwolke über „Narus“ in Beziehung gesetzt, ergibt sich folgende Konstellation: Die illusionistisch



Abb. 7: *Varus*, Detail „Narus“.

unstimmige Blau-Wolke krönt die Silbe ‚Nar‘ und schmiegt sich sogar – nachträglich aufgetragen – um die rechte Spitze der N-Form. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit noch deutlicher auf das ‚N‘ von ‚Narus‘ gelenkt. Zugleich taucht dieses Lichtblau oben an der Stelle im Werk in Reinform auf, an der sich auch der grundlegende Farbaufbau, quasi die Palette des Bildes zu erkennen gibt. Das legt den Schluss nahe: Nicht nur die Inszeniertheit und Konstruktion des Mythos sollen durch aktive Rekapitulation und Wiederaneignung durchschaut werden, sondern auch die Scheinhaftigkeit, die Gemachtheit und Gemaltheit des Gemäldes selbst sollen desillusionierend entblößt und eingesehen werden.

2.2 Die Weltgeschichte am Ende einrollen oder neu verhandeln?

In einem ganz anderen, aber dennoch vergleichbaren Fall, hatte Giotto im Jahre 1305 eine weitreichende malerische Konsequenz gezogen. Als er die Arenakapelle in Padua ausmalte, musste ihm die Idee zu einer höchst bemerkenswerten Bildlösung gekommen sein. Einerseits hatte Giotto das über seine Zeit hinausreichende Talent, aus dem Mittelalter auszubrechen, indem er eine unglaublich überwältigende christliche Bildwelt an den glatten Wänden der kleinen Kirche entstehen lassen konnte. Er vermochte es als Erster, eine abwesende Wirklichkeit heraufzubeschwören. Andererseits war alles nur fingiert, unwahrer Schein gegenüber dem Jenseitigen und gegenüber dem undarstellbaren Mysterium, um das es eigentlich ging. Angesichts dessen sah sich Giotto dazu gezwungen, im entscheidenden Moment allen täuschenden Illusionismus buchstäblich auch wieder ‚einzukassieren‘. Beim *Jüngsten Gericht* malte er zwei Engel auf Wolken in die oberen abgerundeten Ecken der Stirnwand. (Abb. 8) Diese rollen den Himmel, und damit pars pro toto die auf den Wänden entfaltete irdische Scheinwelt, wieder ein. Sie erklären alles Nachgeahmte im Hier und Jetzt am Ende der Zeit, wenn das Weltgericht über die Seelen der Lebenden und Toten zu urteilen beginnt, für null und nichtig. Und genau deswegen sah Giotto sich gezwungen, letztendlich auf die Wertlosigkeit seiner eigenen bewundernswerten Malerei hinzuweisen. Die Widerlegung der Malerei geschah dort oben in den Ecken als dargestellte Negation. Es zeigt sich hier nicht die Grundierung der Rückwand wie bei Kiefers Mythos-Bild, dafür aber ein geheimnisvolles ornamentales ‚Hinterlegt-Sein‘ der Welt. Bei Giotto ging es hinsichtlich der Behandlung der Eckzonen demnach um malerische Selbstreflexion. Angesichts der Aufgabenstellung den Ablauf göttlichen Willens auf Erden erzählen zu sollen, bedurfte es des ausdrücklichen Hinweises auf den Täuschungscharakter der Malerei.



Abb. 8: Giotto. *Jüngstes Gericht*, Bildausschnitt der Stirnwand oben rechts. Arenakapelle, Padua 1305.

Im Falle von Kiefers Bildrändern verhält es sich angesichts des Hermann-Mythos sehr ähnlich. Das Bild lässt eine großartige Scheinwelt vor unseren Augen entstehen. In diesem Schein ist es selbst voll präsent und aus ihm bezieht die glühende, unlöschbare Faszination am Mythos vielleicht heimlich doch noch neue Kraft. In dem Monumentalgemälde wäre so gesehen eine unbestimmte, blendende und re-mythologisierende Kraft am Werk, die unstillbar das kritische Bewusstsein, das bis zum Vernichtungskrieg und zum Holocaust reichte, wieder von innen her untergraben könnte. So stellt das Werk unweigerlich aus der „Erde“ der Farben eine „Welt“ auf (Heidegger 1935, 45), in deren Untergrund das Heroische und Teuflische als schöner Schein permanente Auferstehung feiern könnte. Nicht von ungefähr, und vielleicht sogar mit Heideggers Kunstwerkaufsatz im Hinterkopf, hatte Kiefer übrigens auch „Martin“ auf der Oberfläche seines monumentalen Werks notiert.

Rettet Kiefer diesen gnadenlosen Gründungsmythos Germaniens so über die Glut der Ruinen des Zweiten Weltkriegs in die Jetztzeit hinüber? Das war stets der Vorwurf gegen ihn. Etwa in einem relativierenden Sinne, wie sie Heidegger in einer etwas verstörenden Aussage gleich nach der bedingungslosen Kapitulation im Herbst 1945 getroffen hatte: Demnach seien „auch diese Vorfälle [...] nur ein flüchtiger Schein auf Wogen einer Bewegung unserer Geschichte, deren Dimension die Deutschen auch jetzt noch nicht ahnen, nachdem die Katastrophe über sie hereingebrochen ist“ (1945, 43). Reicht es allein schon aus, die eigene Gemachtheit an den Rändern des Bildes mit auszustellen, um sowohl der Unentrinnbarkeit der Faszination des Hermann-Mythos als auch des Bildes selbst zu entkommen? Und reicht es aus, in *Varus* „Narus“ zu erkennen, kundig, kenntnis-

reich und erfahren zu werden, um diesen Nachwirkungen zu entgehen? Verherrlicht Kiefer die neu gefundene – die von ihm selbst wiederentdeckte – Historienmalerei? Oder den Mythos? Oder beides? Oder nichts von all dem? Können Emanzipation und Faszination, Aufklärung und Entfesselung gleichzeitig nebeneinander oder oszillierend erfahren werden?

Anselm Kiefers Werk ist also in sich selbst zutiefst widersprüchlich. Es zeigt nicht ganz, was es erzählt; und es erzählt nicht ganz, was es zeigt. Aber diese Widersprüchlichkeit beruht nicht auf einer Unfähigkeit des Künstlers. Und sie ist keine Schwäche des Werks. *Varus* dient weder zur ästhetischen Erziehung, noch kann man dem Werk in seiner unmittelbaren Präsenz trauen. Aber diese Dysfunktionalität hat eine eigene Funktionalität. Fragen wir also: Worin „könnte die ‚höhere Rationalität‘ des unterminierten Erzählsinns bestehen?“ (Koschorke 2004, 51)

Die Antwort wäre wohl folgende: Die ästhetische Erfahrung taumelt fortwährend zwischen einem De-Figurieren des Hermann-Narrativs durch kritisch-demaskierende Nachkonstruktion und einem scheinbar unvermeidlichen Re-Figurieren desselben. Das *Varus*-Bild würde damit „auf eine Balance zwischen den Kräften hinwirken“ – „also darauf, den Zustand der Unentschiedenheit und Unabgeschlossenheit als solchen aufrechtzuerhalten“, obwohl beide Alternativen an sich unvereinbar sind. Diese beiden Erfahrungsweisen ließen sich nur „in permanente *Verhandlungen* bringen [...], die nicht enden können und dürfen“ (Koschorke 2004, 52). Denn das Teuflische der deutschen Mythen dürfe man „gar nicht vertreiben wollen, weil man sonst der Illusion verfallen könnte, das Übel aus der Welt bringen zu können.“ (Brock 1980, 89)

2.3 Oder doch noch einmal nachsehen: Heilung vom Hermann-Mythos durch den Meisterschüler?

Während seines Kunststudiums war Anselm Kiefer zuletzt so etwas wie ein ‚Meisterschüler‘ in der Beuys-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf – während der letzten zwei „Ausbildungsjahre“ von 1970–1972. (Kuni 2006, 3) Vier Jahre später malte er dann *Varus*. Und genau im gleichen Jahr, im Februar 1976, installierte auch sein Lehrer Joseph Beuys seine damals hoch umstrittene Arbeit *Zeige deine Wunde* zum ersten Mal in der Transitzone einer Fußgängerunterführung an der Maximilianstrasse mitten in München. Professor Beuys kannte sich zu diesem Zeitpunkt bestens mit der in Aussicht gestellten heilenden Wirkung aus, die seine Kunst auf den noch immer traumatisierten sozialen Organismus ausüben könne. Diese Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst als Pharmakon war dem jungen Kiefer also hinreichend bekannt. Die beiden alten austrangierten Leichenbahnen, die einen Großteil des Environments ausmachen, hatte Beuys aus einem pathologischen Institut organisiert. Unter diesen waren zwei mit Fett gefüllte Blechkästen aufgestellt worden, ergänzt durch Reagenzgläser, Thermometer und je eine Injektionsspritze. Die Patient*innen fehlen allerdings ganz. Und es wird gemeinhin angenommen, dass wir, die Besuchenden, es bis heute sind, auf die dieses schamanistische Notlazarett immer noch wartet. Nicht umsonst lautet der Appell im Titel im andauernden Präsens: *Zeige deine Wunde*.

Kunst – praktiziert als „individuelle Mythologie“ (Szeemann 1972, o.S.), das heißt als individuelle Bedeutungssetzung, als subjektive immer wiederholte Eigenerzählung – eine solche Kunst könne die verdrängten Deformationen, Verletzungen und Grausamkeiten, die die vergangenen Katastrophengeschichten des 20. Jahrhunderts über die Menschheit gebracht haben, kurieren. Sie kann ein Therapie-Weg sein, der herausführt – möglicherweise. Ein Kunstwerk als eine quasi medizinisch-therapeutische Heildosis zu begreifen, ist besser als schulmeisterlich auf ästhetische Erziehung setzen zu wollen. Der Künstler als alternativer Mediziner und die künstlerische Arbeit als fein angerührtes Mittelchen individueller Mythologie für den dann einsetzenden Bewusstseinswandel – Anselm Kiefer war dieser alte Mythos der Funktion der Kunst als Wieder-Gut-Machung sicherlich geläufig, als er daran ging, sein Bild zu entwerfen. Heilt der Kunst-Mythos also die Nachwirkungen des Hermann-Mythos?

→ Vergleiche hierzu auch den Beitrag von Marcus Hahn in diesem Kompendium.

Shaftesbury plädierte in seinem *Brief über den Enthusiasmus* dafür, mit Witz gegen Fanatismus vorzugehen. Kunst und Humor treten so als potenzielle therapeutische Maßnahmen gegen blindes Folgen fragwürdiger Strömungen oder Figuren hervor. Nicht umsonst finden sich unzählige Beispiele, in denen diktatorische oder faschistische Regimes gerade in diesen beiden Branchen repressiv bis destruktiv eingreifen und durch Verbote und Verfolgung die Akteur*innen regulieren.

Es könnte sogar gut sein, dass das fertige *Varus*-Bild – vielleicht sogar unbewusst – noch einem ganz anderen Beuys'schen Bild in diesem Sinne nachfolgt. Am 11. Oktober 1972 muss der damals 27-jährige Kiefer mehr oder weniger direkt dabei gewesen sein, als Beuys in seinem Wehrmachtsmantel mit 16 abgelehnten Bewerber*innen das Sekretariat der Kunstakademie Düsseldorf ‚stürmte‘ und daraufhin besetzte, um die Abschaffung der Aufnahmekriterien durchzusetzen. Der Angriff auf die Autorität des alten Kunstsystems endete für Beuys mit so etwas wie seiner eigenen siegreichen Kapitulation. Von ihr gibt es eine berühmte Pressefotografie: Wie entwaffnet durchquert der vom Ministerpräsidenten Johannes Rau aus dem Staatsdienst entlassene Professor die spaliertehenden Polizist*innen, vor sich hin lächelnd in der Gewissheit auf ‚freies Geleit‘. Und irgendwie erinnert Anselm Kiefers *Varus*-Bild in seinem ganzen Aufbau zurück an genau dieses (später von Klaus Staeck als Kunst vermarktete) Foto. Und so wie Kiefer die Namen der deutschen Eliten auf die plane Bildfläche aufmalte, hatte schon Beuys „Demokratie ist lustig“ nachträglich auf die Fotooberfläche geschrieben. (ABB. 9)



Abb. 9: Joseph Beuys. *Demokratie ist lustig*, 1973. Siebdruck auf Karton mit handschriftlichem Text, 75 x 114,5 cm. © Ernst Nanninga, Klaus Staeck.

So steht das von Beuys überschriebene Foto also für eine siegreiche Kapitulation. Das soll heißen: Egal wie der Staat auf Beuys' Provokation reagiert hätte – er konnte nur verlieren. In der Fotografie steht Beuys an der Stelle des „Narus“, der das alte System durch seine ruhmreiche Niederlage ausgetrickst hat. Anselm Kiefer seinerseits könnte an diese Foto-Vorlage gedacht haben und den deutschen Hermann-Mythos ganz einfach durch demonstrative Überaffirmation und ‚Besetzung‘ überwunden haben. Heutzutage, oder eine Generation nach Kiefer, führt die Gruppe *Laibach* und das Kunstkollektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK) diese Strategie der gezielten Überaffirmation totalitärer Rituale und Zeichen unverkrampft vor. Dafür haben sie in den Sozialen Medien viele Follower*innen.

Literatur

- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964 [Paris 1957].
- Brock, Bazon. „Biennale Venedig – Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten vor Venedigheimkehrern“. *Kunstforum International 40: Biennale Venedig – Avantgarde und Mythos*. Köln 1980: 85–90.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main 1982.
- Gaier, Ulrich. „Hölderlin und der Mythos“. *Terror und Spiel Probleme der Mythenrezeption*. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1971: 295–340.
- Heidegger, Martin. „Der Ursprung des Kunstwerkes“. *Holzwege*. Hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 2015 [1950].
- Heidegger, Martin. *Das Rektorat 1933/34. Tatsachen und Gedanken*. Frankfurt am Main 1983 [1945].
- Hitler, Adolf. *Mein Kampf*. Volksausgabe. Berlin 1930.
- Hölderlin, Friedrich. *Der Tod fürs Vaterland* [1799]. <http://www.textlog.de/17900.html> (9. März 2020).
- Kleist, Heinrich von. *Die Hermannsschlacht. Ein Drama*. Stuttgart 2011 [1808].
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. *Hermann und Thusnelda* [1752]. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Gedichte/Oden.+Erster+Band/Hermann+und+Thusnelda> (9. März 2020).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. *Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne* [1769]. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Dramen/Hermanns+Schlacht> (9. März 2020).
- Koschorke, Albrecht. „Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates.“ *Neue Rundschau* 115.1 (2004): 40–55.
- Kuni, Verena. *Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von J. Beuys*. Marburg 2006.
- Moeller van den Bruck, Arthur. *Das dritte Reich*. Berlin 1923.
- Ottmann, Henning. *Geschichte des politischen Denkens*. Bd. 4.1: Das 20. Jahrhundert. Totalitarismus und seine Überwindung. Stuttgart/Weimar 2010.
- Prignitz, Christoph. „Hölderlin als Leser von Klopstocks ‚Hermannsschlacht‘“. *Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft*. Tübingen 1997: 308–326.
- Szeemann, Harald. *Individuelle Mythologie*. Berlin 1985 [1972].
- Stierle, Karlheinz. „Die Friedensfeier. Sprache und Fest im revolutionären und nach-revolutionären Frankreich und bei Hölderlin“. *Das Fest. Poetik und Hermeneutik Bd. XIV*. Hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning. München 1989: 481–525.
- Stöhr, Jürgen. *Das Sehbare und das Unsehbare. Abenteuer der Bildanschauung. Théodore Géricault – Frank Stella – Anselm Kiefer*. Heidelberg 2018.
- Weiß, Volker. *Moderne Antimoderne. Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservatismus*. Paderborn 2012.