

Sabine Schütz

## Das "Kiefer-Phänomen". Zu Werk und Wirkung Anselm Kiefers

"Niemand bemerkte es damals - wie konnte man auch, als so viel anderes geschah - doch eines der besten Dinge, die Deutschland 1945 widerfahren, war, daß Anselm Kiefer geboren wurde."<sup>1</sup> Mit diesem ausgefallenen Statement eröffnete 1985 der Kunstkritiker der New York Times, John Russell, seine Rezension einer Kiefer-Ausstellung in der Marian Goodman Galerie, New York. Nicht allein der begeisterte Überschwang eines amerikanischen Feuilletonisten für einen deutschen Künstler als solcher, sondern darüber hinaus die überspannte Abgehobenheit, mit der ein prominenter Kunstschriftsteller die Geburt eines Kindes zum nationalen Ereignis von schicksalhafter Tragweite stilisiert, dürfte noch heute manchen Leser verblüffen. Dabei ist Russells Eloge nur eine, gleichwohl eine bemerkenswerte Stimme im Jubelgesang auf Anselm Kiefer, der seit Beginn der achtziger Jahre mit anhaltendem Crescendo durch die internationale Kunstpresse tönte. Seinen Höhepunkt erreichte der Begeisterungssturm 1987-89, als die bis dato größte Retrospektive seines Oeuvres durch vier der angesehensten Museen der USA wanderte.<sup>2</sup> "Something big is happening at the Modern Museum of Art", versprach die Werbung, und der amerikanische Kunsthistoriker Charles Werner Haxthausen nannte die Ausstellungstournee "a veritable 'Triumphzug'".<sup>3</sup> Die Fachmedien ergingen sich in Rezensionen, Essays und Polemiken, deren beste an analytischem Durchblick und intellektueller Schärfe fast alles in den Schatten stellten, was bislang über Kiefer zu Papier gebracht worden war. Das "Kiefer-Phänomen", so Haxthausen, "ist ein entscheidender Meilenstein in der amerikanischen Rezeption deutscher Kunst: Kein anderer deutscher Künstler der Nachkriegsära hat in diesem Land einen solchen Enthusiasmus entfacht."<sup>4</sup>

Sein volles Ausmaß offenbart Kiefers amerikanischer Erfolgskurs freilich erst vor dem Hintergrund der Reaktionen und Gegenreaktionen, die sein Werk zuvor in Europa - und

---

<sup>1</sup> "Nobody noticed at the time - how could they, when so much else was happening? - but one of the best things that happened to Germany in 1945 was that Anselm Kiefer got born." (John Russell: Anselm Kiefer's Paintings Are Inimitably His Own. In: The New York Times, Sunday, April 21, 1985)

<sup>2</sup> The Art Institute of Chicago (5.12.1987-31.1.1988), Philadelphia Museum of Art (6.3.-1.5.1988), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (14.6.-11.9.1988), The Museum of Modern Art, New York (17.10.1988-3.1.1989). Zur Ausstellung erschien, herausgegeben und mit einem ausführlichen monographischen Text von Mark Rosenthal versehen, der bisher umfangreichste Katalog über Kiefer Charles Werner Haxthausen: Kiefer in America. Reflections on an Retrospective. In: Kunstchronik, Januar 1989, S. 1

<sup>3</sup> Charles Werner Haxthausen: Kiefer in America. Reflections on an Retrospective. In: Kunstchronik, Januar 1989, S. 1

<sup>4</sup> "The Kiefer phenomenon [...] is decidedly a landmark in the American reception of German art: no other German artist of the post-War era has inspired such enthusiasm in this country." (Haxthausen, a.a.O. [Anm. 3], S. 2)

speziell in seiner schwierigen deutschen Heimat - bewirkt hatten. Die breitere öffentliche Rezeption seiner Arbeiten hatte hier 1980 eingesetzt, als die Entstehung wichtiger Werke bereits bis zu elf Jahre zurücklag und er - zusammen mit Georg Baselitz - die Bundesrepublik auf der Biennale in Venedig.<sup>5</sup> Auf Einladung des Städel-Direktors und deutschen Biennalekommissars Klaus Gallwitz zeigte er dort einige seiner fortan umstrittensten Gemälde und Bücher, darunter die monumentalen Werke "Deutschlands Geisteshelden" und "Wege der Weltweisheit". An diesen und anderen Werken entzündete sich nun auf einmal eine Kontroverse über die politische Dimension von Kunst, die in der Kunstgeschichte nach 1945 ihresgleichen sucht.

Die Gründe für den Kritiker-Streit um Anselm Kiefer liegen auf der Hand, trug doch dessen zwischen 1969 und Anfang der achtziger Jahre realisiertes, künstlerisch-historisches Projekt den Auslöser zur ideologischen Fehde geradezu programmatisch in sich. Wie kein anderer hat Anselm Kiefer im genannten Zeitraum eine Bildsprache entwickelt für die deutsche Tragödie des Nationalsozialismus und den quälendsten, weil letztlich unlösbaren Konflikt der deutschen Nachkriegsgesellschaft: Unfähigkeit und Versagen im Umgang mit der historischen Schuldenlast. Den Ausgangspunkt seines Projekts bilden Fragen nach der kulturellen und ideologischen Herkunft des deutschen Faschismus und nach der Ambivalenz seiner ästhetischen und politischen Erscheinung. Vor allem aber handelt Kiefers Projekt von dessen Auswirkungen auf die westdeutsche Nachkriegsmentalität, als deren "Kind" - vielleicht war es das, was Russel meinte - Kiefer auch in unmittelbar autobiographischem Sinne an seiner Arbeit Anteil hat. "In diesen frühen Bildern", so bekannte Kiefer 1987 in einem Interview, "wollte ich mir selbst die Frage stellen: Bin ich ein Faschist? Das ist sehr wichtig, das kann man nicht so schnell beantworten. Autorität, Konkurrenz, Überlegenheit [...] - das sind Facetten von mir wie von jedem anderen. Man muß die Dinge auf richtige Art auswählen. Zu sagen, ich bin das eine oder etwas anderes, ist zu einfach. Ich wollte die Erfahrung malen und dann die Antwort."<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Einzelausstellungen in der Kunsthalle Bern (1978) und im Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven: "Schilderijen en Aquarellen" (1979), beide begleitet von einem Katalog, belegen seine Präsenz und Anerkennung im benachbarten Ausland. In Deutschland gehörten vor allem Künstlerkollegen zu seinen frühen Sammlern. So gehörte Georg Baselitz, laut Aussage Kiefers, zu seinen ersten Käufern.

<sup>6</sup> "In those early pictures [...] I wanted to evoke the questions for myself, Am I a fascist? That's very important. You cannot answer so quickly. Authority, competition, superiority ... these are facts of me like everyone else. To say I'm one thing or another is too simple. I wanted to paint the experience and then the answer." (Madoff 1987, a.a.O [Anm. 4], S. 129)

Kiefers früheste Versuche, sich seiner Problematik anzunähern, simulieren auf konzeptueller Ebene ein Verhalten, welches nach dem Kriege in Deutschland ausgesprochenen Seltenheitswert hatte: Die Identifikation mit den Tätern. Kiefers Fotosequenz "Besetzungen"<sup>7</sup> und die Buchobjekte "Für Genet"<sup>8</sup> oder "Heroische Sinnbilder"<sup>9</sup> (alle 1969) zeigen u.a. fotografische Selbstporträts des Künstlers mit zum "Hitler-Gruß" erhobenem Arm. Dieses künstlerische Debüt erinnert unweigerlich an das 1967 erschienene sozialpsychologische Schlüsselwerk "Die Unfähigkeit zu trauern" des Psychoanalytiker-Ehepaars Margarethe und Alexander Mitscherlich, worin die Autoren, als einzige Möglichkeit zur Überwindung der nachkriegsdeutschen Verdrängungsneurose, die Einfühlung in die Mentalität der Täter vorschlugen. In einem Interview äußerte sich Kiefer 1980 zu den Beweggründen für seine tabubrecherische Aktion: "Ich transportiere die Geschichte in mein Leben existentiell hinein. Für mich ist Geschichte immer auch meine Wirklichkeit. So gehört denn auch die Aktion 'Besetzungen' zu meinem Arbeitskomplex 'Erkenne dich selbst!' und weiter: "[...] ich muß ein kleines Stück mitgehen, um den Wahnsinn zu verstehen. Deshalb mache ich diese uneigentlichen Versuche, Faschist zu sein."<sup>10</sup> Kiefers Kommilitonen und Professoren an der Karlsruher Kunstakademie, denen er "Besetzungen" 1969 als seine Examensarbeit präsentierte, hatten allerdings keinen rechten Sinn für seinen künstlerischen Ansatz. "Ich wurde von den Professoren hart angegriffen", berichtete Kiefer, räumte aber ein: "Der Maler Rainer Küchenmeister, der im KZ gewesen ist, hat die Arbeit kapiert und im Akademie-Senat verteidigt."<sup>11</sup> Dennoch: Unverständnis, Empörung oder Desinteresse begleiteten den Künstler während der folgenden mehr als zehn Jahre, in deren Verlauf sich dieser, fernab vom Kunstmarktgeschehen, nach und nach systematisch an die unterschiedlichen Aspekte seiner Thematik heranarbeitete.

Ausgehend von seiner eigenen Existenz als Künstler beleuchtet Kiefer seine Thematik bevorzugt aus der Perspektive der schöpferischen, im weiteren Sinne intellektuell Tätigen schlechthin, deren komplexe und widersprüchliche Beziehungen zum Nationalsozialismus er in ein mannigfaltiges, kontinuierlich sich veränderndes und erweiterndes Bildprogramm faßt. Dessen inhaltliche Spannweite reicht von der germanischen Mythenwelt über die

---

<sup>7</sup> Fotoserie, 1969. Erschienen in: Interfunktionen (Köln) 12/1975

<sup>8</sup> Buch, 1969, Aquarell auf Papier, Graphit, Originalphotographien, Postkarten und Leinwandstreifen auf Karton, 24 Seiten, 29 x 50 x 8 cm, Privatbesitz

<sup>9</sup> Buch, 1969, Materialien wie "Für Genet", 46 Seiten, 66 x 50 x 8,5 cm, Privatbesitz

<sup>10</sup> in: Hecht/Krüger 1980, a.a.O. (Anm. 17), S. 51f. Axel Hecht/Werner Krüger: Venedig 1980: Aktuelle Kunst made in Germany. In: Art 6/1980, S. 52

<sup>11</sup> Hecht/Krüger 1980, a.a.O. (Anm. 17), S. 51f.

Geistessphäre des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus und darüber hinaus in die Gegenwart. Repräsentanten deutscher Kulturgeschichte personifizieren, namentlich oder in Gestalt ikonographischer Zitate und Anspielungen, einerseits die Problematik des Mißbrauchs und der Verfemung der Kunst, andererseits deren Mitverantwortung und Mitschuld an der Entstehung und Ausbreitung falscher Ideologie. "Du bist Maler!"<sup>12</sup>, nannte Kiefer eines seiner frühen Künstlerbücher von 1969 - ein zweifellos auch an sich selbst gerichteter Aufruf. Spätere Werke widmete er wiederholt dem "unbekannten Maler", einer Denkfigur, in welcher die ganze Vieldeutigkeit der Künstlerexistenz enthalten ist. Denn nicht nur auf den Künstler als Opfer der Gewalt, auch auf die künstlerischen Ambitionen der Verbrecher selbst und auf deren Versuche einer ästhetischen Verbrämung ihrer terroristischen Politik spielt Kiefer mit dieser Figur an. Die eigene Identität als Künstler und die für Kiefer zwingend damit verbundene Frage nach der gesellschaftlichen Funktion und Verantwortung der Kunst, durchdringen dabei den von außen herangetragenen historischen und/oder künstlerischen Inhalt - und vice versa. "Ich glaube", sagte er, "daß Kunst Verantwortung übernehmen muß, doch sollte sie nicht aufhören, Kunst zu sein."<sup>13</sup> Aus diesem reziproken Verhältnis von schöpferischer Arbeit und Reflexion der (eigenen) künstlerischen Rolle und Wirkung ist im Laufe der Jahre ein hochdifferenzierter, in sich abgeschlossener Werkkomplex hervorgegangen, der als solitäre künstlerische Leistung der siebziger und frühen achtziger Jahre vor uns steht. Der in den USA lehrende deutsche Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen, einer der besten Kenner und Interpreten des Gesamtwerkes Kiefers, schlug in diesem Sinne vor, Kiefers "ästhetisches Projekt in seinen spezifischen politischen und kulturellen Kontext zu stellen: den Kontext der deutschen Kultur nach Auschwitz, aus dem es hervorgegangen ist und dem es eine ästhetische Form verleiht, die sich in den langen Jahren der Vernachlässigung 'aufgeladen' hat und an die es auf immer gebunden bleibt - in seinen Stärken, seinen Schwächen und vor allem in seiner Vieldeutigkeit."<sup>14</sup>

Doch Kiefers vieldeutige Handhabung des historischen Materials löste Ambivalenz und Widerstreit auch in der Kommentarliteratur aus, die sich bis in die aktuellen Texte bemerkbar

---

<sup>12</sup> Du bist Maler, 1969, Buch, Tinte, Originalphotographien und Illustriertenphotos auf Papier, 25 x 19 x 1 cm, 220 Seiten, Privatbesitz

<sup>13</sup> Donald Kuspit: Interview mit Anselm Kiefer. In: Jeanne Siegel: Art Talk. New York 1988, S. 86 (es handelt sich um die Niederschrift eines "informellen, unaufgezeichneten Gesprächs, das am 10. Juni 1987 im Museum Fridericianum stattfand, wo Kiefer seine Arbeit für die Kasseler Documenta 8 aufbaute"; Kuspit, ebd., S. 85)

<sup>14</sup> "I propose to place Kiefer's aesthetic project in its specific cultural and political context, the context of German culture after Auschwitz out of which it grew and to which it gives aesthetic form, which energized it during long years of little recognition, and to which [...] it ultimately remains bound - in its strengths, in its weaknesses, and most of all in its ambiguities." (Huyssen 1989, a.a.O. [Anm. 4], S. 26)

machen und in enger Beziehung steht zur nach wie herrschenden Unsicherheit in der Beurteilung seines heiklen Themas. "Der Umgang mit unserer Vergangenheit wird so kontrovers beurteilt wie diese selbst", schreibt der Politologe Peter Reichel,<sup>15</sup> eine Feststellung, die sich im Falle Kiefers auch für den Bereich der Kunst bewahrheitet. Zwar ist die Behauptung, Kiefer sei hierzulande stets an nur auf Anfeindungen und Tadel gestoßen, wie sie später zum Zwecke seiner Rehabilitierung - übrigens besonders gerne von deutschen Autoren - aufgestellt wurde, mit Vorsicht zu genießen. Dennoch trifft es zu, daß ein beträchtlicher Teil der deutschen Kunstkritik ihm anfangs überaus ablehnend, ja abschätzig begegnete. Eine "Überdosis an Teutschem"<sup>16</sup>, "Deutschtümelei"<sup>17</sup> usw. lasteten hiesige Kritiker ihm und den als peinlich und anmaßend empfundenen Inhalten seiner Werke an. 1980, in Venedig, erregten, neben seinen pseudo-faschistischen Selbstinszenierungen, vor allem solche Werke Mißtrauen, die sich mit den Wegen und Abwegen des deutschen Geisteslebens von der Romantik bis zum Faschismus auseinandersetzen. Die Mehrzahl seiner gegnerischen Kritiker nahm für bare Münze, was eigentlich schon damals jeder zumindest als Provokation hätte erkennen können. Dabei übersah man die Ironie, mit der die überzogenen Behauptungen der Titel durch die Bilder selbst gebrochen werden, und ignorierte den Sarkasmus, mit dem Kiefer den Untertanengeist des deutschen Spießers der Lächerlichkeit preisgibt, wie dies besonders markant in manchen Selbstinszenierungen seiner frühen Buchobjekte geschieht. Ein Blick auf die Selbstporträts in "Für Genet" etwa, wo der Künstler den Sieg-Heil-Gestus im gehäkelten Patchworkkleid vollführt, dürfte in jedem Betrachter Zweifel an der Ernsthaftigkeit seines Anliegens wecken. Doch trotzdem unterstellten ihm viele die Verherrlichung deutscher Mythen und Mächte und erhoben warnend die Stimme gegen sein vermeintliches "Spiel mit dem Irrationalismus und der Brutalität, das durch keine Form, durch keine Moral gedeckt"<sup>18</sup> sei. Je nach politischer Couleur der Autoren beruhten die Vorwürfe auf unterschiedlichen Prämissen: Vertreter einer eher linksliberalen Einstellung wähten den antifaschistischen und demokratischen Grundkonsens bedroht durch einen künstlerischen Habitus, dessen mehrdeutiger Umgang mit dem belasteten Material angetan sei, auch ewig Gestrigen, ja sogar Neonazis ihr Weltbild zu bestätigen. Konservative Geister hingegen reagierten zuweilen einfach nur gereizt und mit gezielter Polemik auf das ihres Erachtens vermessene Anliegen eines jungen Künstlers, die mehr schlecht als recht verdrängte deutsche Vergangenheit jetzt auch noch ans Licht der Kunst-Öffentlichkeit zu zerren.

---

<sup>15</sup> Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München/Wien 1991. Taschenbuchausgabe Frankfurt/M. 1993, S. 12

<sup>16</sup> Werner Spies: Überdosis an Teutschem. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.6.1980

<sup>17</sup> Ingrid Rein: Venedig. In: Pantheon IV/1980, S. 332

<sup>18</sup> Petra Kipphoff: Die Lust an der Angst - der deutsche Holzweg. In: Die ZEIT Nr. 24, 6.7.1980, S. 42

Kiefer selbst äußerte sich zu den Vorwürfen der Rechtslastigkeit: "Solche Vorhaltungen sind in der falschen Konditionierung der Betrachter begründet. Wenn ich eine bombastische Halle auf einen fragilen Malgrund setze, dann ist doch schon von daher deutlich, daß dieser Gegenstand seine Behauptung nicht halten kann. Und genau das ist es, was mich interessiert. Ich stelle in großem Pathos etwas hin, aber hinter der Kulisse lache ich darüber. [...] In Deutschland wird einfach der löchrige Boden nicht gesehen, auf dem bei mir das Pathos steht. Das Pathos benutze ich eigentlich wie die Farbe. Und ich benutze es so, daß es jederzeit wieder die Treppe hinunterfällt."<sup>19</sup>

Eine zweite Partei im Kiefer-Dissens, bestehend vor allem aus seinen offiziellen Fürsprechern in den Museen und Kunstvereinen, drehte den gegnerischen Spieß gewissermaßen um, indem sie Kiefers Werk als einen künstlerischen Beitrag zur lang ersehnten Erlösung vom Trauma der Nazi-Zeit und als den Versuch einer neuen historischen und künstlerischen Sinnstiftung pries. Zu einem Engel wollten einige ihn verklären, der mit segnender Geste den Pinsel schwingt. "Durch die Handlung des Malens und des Verbrennens werden Säuberung und Regeneration möglich", schreibt 1981 etwa der britische Autor und Museumsmann Nicholas Serota.<sup>20</sup> Ähnliches befand auch der Eindhovener Museumsleiter Rudi Fuchs: "Anselm Kiefer bedient sich ... der Metapher von Malerei als Erlösung von der Welt und deren Geschichte. ... Das Malen ist Befreiung von festen Tatbeständen. Er löst sich dadurch langsam von seiner Geschichte, daß er diese abmalt."<sup>21</sup>

Kiefer als Vorreiter einer konservativen oder auch euphorisch zukunftsgerichteten Schlußstrich-Mentalität? Leicht und gerne übersahen seine Apologeten, was die amerikanische Kritik später ganz sachlich herausarbeitete: daß nämlich Kiefers Kunst jener frühen Jahre mitnichten darauf abzielt, die tabubeladenen Mythen zu läutern oder gar wiederzubeleben - im Gegenteil: Indem er die Mythen in dem verheerenden politischen Kontext zeigt, an dessen Erschaffung sie selbst beteiligt waren, konfrontiert er seine Betrachter mit den nach wie vor unterschwellig fortwirkenden Relikten deutscher Mythengläubigkeit.

Schließlich meldeten sich aber bereits um 1980 auch in der deutschen Kunstkritik Stimmen, die den falsch konditionierten Vorbehalten gegenüber Kiefers künstlerischer Abrechnung mit der Nazivergangenheit nachdrücklich und überzeugend widersprachen. So verwies schon

---

<sup>19</sup> Mariana Hanstein/Lothar Schmidt-Mühlisch: Anselm Kiefer: Aus dem Abstruz heraus entsteht der Gesang (Interview). In: Die Welt, 2.3.1992

<sup>20</sup> Nicholas Serota: Anselm Kiefer : Les Plaintes d'un Icare. In: Museum Folkwang Essen/Whitechapel Gallery London: Anselm Kiefer. Ausstellungskatalog Essen 1981, S. 27

<sup>21</sup> Rudi Fuchs: Über die Malerei und Anselm Kiefer. In: Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven: Anselm Kiefer. Ausstellungskatalog Eindhoven 1979, o.S. (S. 5)

1980, provoziert durch "möglichst taktvolle Kulturgesten von Venedigheimkehrer"<sup>22</sup>, Bazon Brock auf das konzeptuelle und subversive Potential von Kiefers Kunst, dessen "Strategie der Affirmation" ja geradezu darauf abziele, Unsicherheit und Irritation im Umgang mit seinen Inhalten freizusetzen. Nur so könne es gelingen, die kulturelle Disposition der Deutschen zur bedingungslosen Hingabe an die "Macht des Kontrafaktischen", also letztlich zur verhängnisvollen Verwechslung des Mythos mit der Realität, zu unterlaufen. Andere dem Künstler zugetane Autoren wie Walter Grasskamp, Katharina Schmidt oder Peter Winter betonten seine kritische und engagierte Umsetzung nicht nur des historischen Materials, sondern vor allem jener zwiespältigen Nachkriegssituation, die einerseits der Kontinuität, andererseits der Verdrängung und Tabuisierung des belasteten Erbes Vorschub geleistet hatte.

Während sich schon in den ausgehenden siebziger Jahren auswärtige Kunstinstitute und Galerien um Kiefer bemüht hatten, waren deutsche Kunstinstitute, einmal abgesehen von einer 1977 im Rheinischen Landesmuseum organisierten Ausstellung des Bonner Kunstvereins, auf Distanz geblieben, und auch die hiesige Kunstpresse hatte keine ausgeprägte Neugier entwickelt. Dies änderte sich durch Venedig; jetzt fand sein Werk auch in Deutschland wachsendes Interesse. Die Kunstvereine Stuttgart, Mannheim (1980) sowie Freiburg (1981) zeigten seine Arbeit, und 1981 konnte man im Museum Folkwang in Essen Kiefers jüngsten, von Paul Celans Gedicht "Todesfuge" inspirierten Bilderzyklus sehen, der den Künstler bis 1983 beschäftigte. Erstmals wandte sich Kiefer hier nicht mehr nur den Tätern, sondern explizit auch den Opfern des Holocaust zu, personifiziert in der Figur der Sulamith. Bemerkenswert erscheint nicht zuletzt die Tatsache, daß Kiefer, der abgesehen von seinen frühen Selbstdarstellungen fast durchweg auf Darstellungen der menschlichen Gestalt verzichtete, für die Symbolfigur der Sulamith eine nackt und schutzlos ausgelieferte, nur von der üppigen Fülle ihres Haars ummantelte Frauengestalt wählte. Diese Gemälde voller Schwermut und Trauer führen das nach dem Kriege stillschweigend-erleichtert akzeptierte Diktum von der Unmalbarkeit des Grauens endgültig ad absurdum.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Bazon Brock: Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten von Venedigheimkehrern. In: Kunstforum Bd. 40, 4/1980, S. 86-103

<sup>23</sup> In dem Band "Prismen" schrieb Theodor W. Adorno 1951 den folgenschweren, wenngleich immer wieder fragmentiert oder falsch zitierten Satz: "... Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben." (Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, Ffm 1977, S. 30). Zwar relativierte und revidierte Adorno diese Aussage später wiederholt, doch das Diktum, Auschwitz sei künstlerisch nicht zu bewältigen, setzte sich im Nachkriegsbewußtsein fest und bewirkte vor allem in der bildenden Kunst eine kollektive Abstinenz von diesem Thema.

Ein weiteres Kapitel der Kiefer-Rezeption öffnete eine 1984 für die Kunsthalle Düsseldorf ausgerichtete Retrospektive. Der Künstler hatte sein ausgedehntes Geschichts-Projekt inzwischen mit einer wiederum höchst umstrittenen Werkreihe zur Transformation nationalsozialistischer Architektur abgeschlossen, so daß nun erstmals Gelegenheit bestand zu einem Gesamtüberblick. Aber die Düsseldorfer Ausstellung ist noch aus einem anderen Grunde von Bedeutung, denn im Anschluß an eine Station in Paris wanderte sie im Sommer 1984 nach Israel weiter.<sup>24</sup> Dieser Bewährungsprobe Kiefers im Lande der Opfer blickten viele deutsche Kritiker mit Skepsis und Vorbehalt entgegen. Man dürfe hoffen, so eine deutsche Rezensentin, "[...] daß Kiefers Bilder weder in Frankreich noch in Israel zu falschen Deutungshorizonten führen, sondern statt dessen ein gutes Stück Begründung dafür liefern, weshalb deutsche Geschichte und deutscher Mythos bis heute lediglich verdrängt, nicht aber [...] bewältigt worden sind."<sup>25</sup> "Es ist nicht verwunderlich", konterte der Kunstkritiker der Jerusalem Post, Meir Ronnen, "daß viele wohlmeinende Deutsche Kiefer mit Mißtrauen betrachten und den Gedanken, daß er das neue Deutschland im Ausland repräsentiert, mit leichtem Unbehagen."<sup>26</sup> Jedoch, so Ronnen: "Ihre Angst ist fehl am Platze." In der Tat war jegliche Skepsis unangebracht. Die Kritik der israelischen Kunstjournalisten beschränkte sich lediglich auf die als mangelhaft empfundene Präsentation der Ausstellung: Der Katalog erschien nicht in hebräischer Sprache, und die Auswahl der gezeigten Werke klammerte all diejenigen säuberlich aus, die sich allzu eindeutig auf den NS, den Krieg oder den Holocaust beziehen - "Die Beschäftigung Kiefers mit deutschen Mythen führte zur Ausdünnung der Ausstellung, zur Entfernung der 'Brühildnen' und zur Verstärkung des Römischen und des Eros, was die Organisatoren der Ausstellung in Israel anscheinend nicht bedrückte."<sup>27</sup> Von deren Seite wurde Kiefer als ein Künstler begrüßt, der nach "Werten und künstlerischer Wahrheit, nach historischer, nationaler und persönlicher Identität"<sup>28</sup> sucht und "nicht davor zurückschreckt, sich mit Themen zu beschäftigen, die als tabu gelten in der deutschen Gesellschaft, besonders mit den Juden und dem Holocaust."

In der israelischen Öffentlichkeit stieß die Ausstellung auf vielstimmige positive Resonanz - offen bleibt, ob es sich ohne die politische Entschärfung durch die Museumsleitung anders verhalten hätte. So jedenfalls hatten die israelischen Autoren keinerlei Probleme, Kiefers

---

<sup>24</sup> Hier wurde sie im renommiertesten Museum des Landes, im Israel-Museum Jerusalem, gezeigt.

<sup>25</sup> Karin Thomas: Bilder aus Mythos und Geschichte. In: Weltkunst, Nr. 10, Mai 1984, S. 1421

<sup>26</sup> "It is not surprising, then, that many well-intentioned Germans view Kiefer with suspicion; and the idea that he may in some way represent the new Germany abroad, with something like dismay." (Meir Ronnen: Kiefer's Twilight of the Gods. In: The Jerusalem Post Magazine, 27.7.1984)

<sup>27</sup> Rafi Levisen: Der Raful (=Rambo) der Kunst. o.O., 3.8.1984

<sup>28</sup> "[...] for values and artistic truth, for a historical, national and personal identity" (Suzanne Landau: Landscape as Metaphor: Anselm Kiefer's "Aaron". In: The Israel Museum Journal Vol. IV, Frühjahr 1985, S. 63

Anliegen zu erkennen - und lobend anzuerkennen: "Bei uns findet die Debatte eines Deutschen mit sich selbst und seiner Kultur statt. Und wir selbst sind keine unbeteiligten Zuschauer [...]. Obwohl pessimistisch und schwer, fördert diese Kunst das Nachdenken [...] Sie ist ein Schlag des Geistes, der aufwecken und verjüngen kann. Man kann von Kiefer lernen, ernsthaft zu arbeiten und sich dem zu stellen, was zu einem gehört - im Guten wie im Schlechten."<sup>29</sup> Ausdrücklich legte man ihn dem israelischen Publikum ans Herz: "Eine Pflichtausstellung, deren beeindruckende und erstaunliche plastische Qualität aus inneren Kräften stammt, die als unermüdlicher Energiestrom hervorbrechen", kurz: "[...] ein herausragendes Ereignis...". Israel lernte Kiefer kennen und schätzen als einen "herausragenden Vertreter der neuen deutschen Malerei...".<sup>30</sup>

Auch seine erste Einzelausstellung in Polen fand 1984 statt<sup>31</sup> - ein weiterer Prüfstein für die ideologische Standfestigkeit seiner Kunst. Doch erneut konnten alle aufatmen, die es noch immer verlegen machte, im Ausland ausgerechnet von einem Künstler wie Kiefer vertreten zu werden. Sogar einer der bedeutendsten polnischen Geschichtswissenschaftler, Kryztof Pomian, setzte sich in einem ausführlichen Essay mit Kiefer auseinander, insbesondere mit der Ambivalenz des "Deutschen" in seiner Kunst.<sup>32</sup> "Kiefer ist ein deutscher Künstler - nicht nur aufgrund seiner Biographie", schrieb Pomian. "Allein als Reflexion über Deutschland und die Deutschen müßte man seine Bilder schon beachten, auch wenn er keinen wichtigen Platz in der Kunst unserer Zeit einnehmen würde. Weil er diesen Platz hat, muß man ihn doppelt beachten."

Kiefers internationaler Erfolg blieb in seiner deutschen Heimat keineswegs unbeachtet. Ein Blick auf den hiesigen Pressespiegel offenbart aber die Distanz, aus der heraus man Kiefers Siegeszug eher beargwöhnte als begrüßte: "Anselm Kiefer ist nach Joseph Beuys der bedeutendste Künstler im Nachkriegsdeutschland - so sieht es das Ausland"<sup>33</sup>, hieß es da etwa in einschränkender Absicht, oder: "seine internationale Resonanz ist eher noch größer als die inländische."

Anlässlich seiner triumphalen US-Retrospektive drohte dann gar ein handfester deutsch-amerikanischer Kritikerstreit, der auf bilateraler Ebene fortsetzte, was die Diskussion von Anfang an begleitet und geprägt hatte: eine stetig zunehmende Tendenz zur Verselbständigung. "Kiefers Mammut-Bilder sind [...] eine Tabula Rasa, auf welche viele

---

<sup>29</sup> Radio Kol-Israel in Bezugnahme auf die Presseerklärung des Museums; Sendung vom 13.7.1984

<sup>30</sup> Assaf ben Menachem: Ein ewiges Licht für die Sieger und Besiegten. In: Kol Ha-Ir, 3.8.1984

<sup>31</sup> in der Warschauer Avantgarde-Galerie Foksal

<sup>32</sup> Kryztof Pomian: Malerei der verbrannten Erde. In: Kultura (Paris) Oktober 1984; wiederabgedruckt in: Szkice, no. 1/1985

<sup>33</sup> Werner Krüger: Moralist, Seher, Aufklärer. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 22.1.1987

Kritiker ihre eigenen überhitzten Assoziationen geschrieben haben."<sup>34</sup> Argumente für oder wider Kiefers Kunst verwandelten sich in Indikatoren für die jeweilige Gesinnung eines Autors - respektive einer ganzen Nation. "Amerika", so Andreas Huyssen, "wünschte sich den Künstler als 'Lone Ranger'; Deutschland wollte das Wohlbehagen und das gute Gewissen seiner antifaschistischen Tabuzone aufrechterhalten."<sup>35</sup> "Our Kiefer" über titelte der einflußreiche Kritiker Peter Schjeldahl bezeichnenderweise einen Essay, der mit seinen deutschen Kollegen scharf ins Gericht geht: "In seinem eigenen Land blieb dem Propheten, zumindest bis vor kurzem, die Ehre versagt. Ich hörte, wie Deutsche ihn mit einer Vehemenz denunziert haben, die ich absolut nicht verstehe."<sup>36</sup> "Warum ist er so beliebt in den Vereinigten Staaten?" diese Frage Schjeldahls wurde mit der Zeit heftiger diskutiert, als Kiefers Gemälde selbst. Frank Trommler nannte Kiefers amerikanisches Publikum abfällig eine "halbgebildete, markt-und-medien-getriebene Mehrheit", für welche, so Trommler, "das 'Kiefer-Phänomen' das öffentliche Begehren nach dem guten, altmodischen Typ des Genies" illustrierte, "ein Begehren, das seit dem Tod von Pablo Picasso, Marcel Duchamp und Andy Warhol nicht viel Erfüllung gefunden hat."<sup>37</sup> Hilton Kramer führt den Erfolg Kiefers in den USA auf eine spezifisch amerikanische Bedürfnislage zurück: ausschlaggebend sei hier, "daß Kiefer ein Thema hatte, welches ihm garantiert die nervöse Aufmerksamkeit der gesamten westlichen Welt sichern würde: den Alptraum der Nazi-Ära und ihrer Bedeutung für die europäische Zivilisation."<sup>38</sup>

Daß deutsche Medien und Autoren inzwischen vereinzelt zum Einlenken bereit waren, begründet Schjeldahl damit, daß Kiefer mittlerweile zum sechsstelligen nationalen Exportschlager avanciert sei, "an vorderer Position zusammen mit BMW".<sup>39</sup> Tatsächlich verdient, abgesehen von der phänomenalen Medienresonanz in den USA, vor allem seine von nun an schwindelerregend kletternde Preisspirale Aufmerksamkeit. Als eines seiner Gemälde 1988 auf einer New Yorker Christie's-Auktion den Spitzenpreis von 418.000 Dollar

---

<sup>34</sup> "[...] a tabula rasa upon which many critics have inscribed their own overheated associations." (Perl, a.a.O. [Anm. 4], S. 14)

<sup>35</sup> "America wanted the artist as lone ranger; Germany wanted to maintain the comfort and good conscience of its antifascist taboo zone." (Andreas Huyssen: Kiefer in Berlin. In: October 62, Herbst 1992, S. 85f.)

<sup>36</sup> "In his own land, at least until recently, has the prophet lacked honour. I've heard Germans denounce him with a vehemence I don't entirely understand." (Schjeldahl, a.a.O. [Anm. 4], S. 116)

<sup>37</sup> "[...] a middlebrow and-publicity-driven majority" [...] "The 'Kiefer Phenomenon' illustrates the public desire for a good old-fashioned genius, a desire which has not found much satisfaction since the deaths of Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and Andy Warhol." (Trommler, a.a.O. [Anm. 4], S. 725)

<sup>38</sup> "[...] that Kiefer had a subject guaranteed to win the nervous attention of the entire Western world: the nightmare of the Nazi era and its meaning for European civilization." (Kramer, a.a.O. [Anm. 4], S. 1)

<sup>39</sup> "[...] a world-beating export right up there with the BMW." (Schjeldahl, a.a.O. [Anm. 4], S. 116)

erzielte<sup>40</sup>, gab es keine Zweifel mehr, daß Kiefer auch in kommerzieller Hinsicht gänzlich neue Maßstäbe für die amerikanische Rezeption deutscher Kunst gesetzt hatte. Wie nicht zu übersehen war, hatten in den USA vor allem jüdische Sammler, in ihrer bedingungslosen Leidenschaft für Kiefers Bildwelt, diese aufsehenerregende Hausse bewirkt; der Künstler selbst gab an, sein amerikanisches Sammlerpublikum bestehe zu 95 Prozent aus Juden.<sup>41</sup> Keine Frage, daß sich die deutsche Kritik von diesem erstaunlichen Umstand erneut herausgefordert fühlte, Stellung zu beziehen. Den Gipfel, oder besser: die Bodenlosigkeit deutscher Selbstgerechtigkeit war erreicht, als einzelne Rezensenten zur Rechtfertigung ihres eigenen Negativurteils ausgerechnet den Juden eine verfehlte Einschätzung Kiefers unterschoben. Werner Spies stand nicht allein mit seiner an Gehässigkeit grenzenden Verdächtigung, hier sei ein schlecht kaschierter Masochismus am Werk, und Kiefers amerikanischer Erfolg habe "offensichtlich bei zunächst faszinierenden und willkommenen klischeehaften Vorstellungen des Deutschen [eingesetzt] und [...] diese Verkürzung auf enervierende deutsche Embleme mit einer nicht zugegebenen masochistischen Anziehung durch das Gefährliche und durch die in den Bildern so konkret vorgeführte Schönheit des Düsternen und Verbrannten erlebt."<sup>42</sup> Jörg von Uthmann verbreitete das Gerücht, das Ausland ließe sich von Kiefers jüdischen Themen "unter wohligem Gruseln nur allzu gern narkotisieren".<sup>43</sup> Kiefers eigenem, 1992 übrigens kurz vor seiner Auswanderung nach Frankreich abgegebenen Kommentar zu derlei Vorhaltungen ist uneingeschränkt zuzustimmen: "Das ist das Übelste, was ich überhaupt gehört habe. Ich finde diese Verdächtigung so unverschämt und unverfroren, daß ich dafür gar keinen Ausdruck habe. Daß quasi die Opfer aus Masochismus meine Bilder, sofern sie nationalsozialistische Okkupationen betreffen, faszinierend finden, das finde ich ungeheuerlich, abstrus und böse. Ich glaube, nur wer den Schrecken erlebt hat, kann wirklich die Dimension erkennen, die Distanz zwischen der Realität und der künstlerischen Darstellung."<sup>44</sup> Im Sommer 1990, war dem Künstler die politische Korrektheit seiner Kunst und seines Konzeptes abermals bestätigt worden, als ihn die Nachkommen der Opfer, vertreten durch ihr

---

<sup>40</sup> "Yggdrasil", 1978, 129,6 x 159 cm; vgl. Kunstpreis-Jahrbuch 1988; einem Bericht des "Spiegel" zufolge stand Kiefer in der "Top ten"-Verkaufsliste moderner deutscher Künstler mit einem Auktions-Jahresumsatz von zwei Millionen Dollar an sechster Stelle hinter Emil Nolde (7,5 Mill.), Gerhard Richter (4,5 Mill.), Max Liebermann (3 Mill.), E.L. Kirchner (2,7 Mill.) und Georg Baselitz (2,4 Mill.).

<sup>41</sup> "95 Prozent aller amerikanischen Sammler, die Bilder von mir haben, sind Juden. Das ist sicherlich nur eine Aspekt von Amerika, aber ein sehr wichtiger." (Axel Hecht/Alfred Nemecek: Bei Anselm Kiefer im Atelier. In: Art 1/1990, S. 47)

<sup>42</sup> Werner Spies: Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.01.1989

<sup>43</sup> Jörg von Uthmann: Der Exorzist. Der große Erfolg des Malers Anselm Kiefer in Amerika. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.1.1988

<sup>44</sup> Hanstein/Schmidt-Mühlisch, a.a.O. (Anm. 26)

höchstes Gremium, die Jerusalemer Knesset, mit dem renommierten Ricardo-Wolff-Preis ehrten, welcher als der israelische Nobel-Preis gilt.<sup>45</sup> Für Kiefer war die positive Begegnung mit Israel auch in bezug auf seine künstlerische Werkentwicklung von nachhaltiger Bedeutung, hatte er sich doch seit 1983, im Anschluß an sein "deutsches" Projekt, neben der ägyptischen Mythologie und dem Desaster nuklearer Vergiftung und Zerstörung, insbesondere der alttestamentarischen Geschichte und der jüdischen Mystik zugewandt. In Gemälden wie "Jerusalem", "Lilith" oder "Mohn und Gedächtnis" findet er zu metaphorisch-metaphysischen Gebilden von großer Allgemeingültigkeit, denen eine nicht mehr genau zu spezifizierende melancholische Grundstimmung innewohnt. Trotz dieses inhaltlichen Wandels aber hat sich kein wirklicher Bruch in seinem Werk vollzogen, denn die neue, jenseits der Grenzen seiner frühen Inhalte stattfindende Auseinandersetzung wäre nicht denkbar ohne seine einzigartige Erarbeitung der deutschen Problematik. "Ich hoffe", so der Künstler, "durch meine Beschäftigung mit den deutschen Phänomenen immer weniger deutsch geworden zu sein. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, das Deutsche in mir immer mehr von außen zu sehen. Nur dann, wenn man genau weiß, woher man kommt, kann man das Woher auch verlassen, ohne es zu verlieren."<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Aus Anlaß des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Israel-Museums machte ebenfalls 1990 dessen in Berlin ansässiger deutscher Förderverein dem Museum das Gemälde "Mohn und Gedächtnis" zum Geschenk.

<sup>46</sup> Hanstein/Schmidt-Mühlisch, a.a.O. (Anm. 26)