

**Anselm Kiefers *Sternenbilder*.  
Raum und Zeit als Normative seiner Kunst**

**I. Textband**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Kunstgeschichte  
an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von  
Cornelia Tschosch  
aus: Bad Karlshafen

Bad Homburg, 2020



Für Mama und Papa

# Inhalt

<b>INHALT .....</b>	<b>4</b>
<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>8</b>
<b>KAPITEL I: VORÜBERLEGUNGEN ZUM STERNENBILD .....</b>	<b>17</b>
<b>Sterne zwischen Tradition, Modifikation und Konstruktion .....</b>	<b>17</b>
Christliche Heilsgeschichte .....	19
Alchemie, Astronomie und Weltenende .....	25
Der teleskopische Blick.....	33
Das Sternenbild im 18. Jahrhundert.....	37
Von romantischen Mond-Empfindungen.....	42
Stellare Impressionen bei Van Gogh .....	46
Raum-Zeit-Kontinuum: die Gestirne in der Klassischen Moderne .....	52
<b>Zum Stand der allgemeinen Sternenbilder-Forschung .....</b>	<b>61</b>
<b>KAPITEL II: RAUM UND ZEIT IM BILD. STRUKTURALITÄT UND NORMATIVITÄT .....</b>	<b>73</b>
<b>Raum als bildnerisches Normativ.....</b>	<b>73</b>
Konstruktion des Bildraums – Räumliche Repräsentation .....	76
Rezeptionsästhetischer Anschauungsraum .....	78
<b>Zeit als normativ-immanente Struktur .....</b>	<b>80</b>
Produktionszeit und Distributionszeit.....	82
Innerbildliche Zeitstrukturen (oder die Zeit der Narration).....	83
Rezeptionsästhetische Betrachtungszeit .....	85
<b>KAPITEL III: IN NEUEN DIMENSIONEN: RAUM UND ZEIT ALS NORMATIVE BEI ANSELM KIEFER .....</b>	<b>89</b>
<b>Ordnungssysteme: Einführung in das Werk Kiefers und Stand der Kiefer-Rezeption .....</b>	<b>89</b>
Vom Nationalsozialismus und von deutschen Mythen .....	89
Von biblischen Geschichten, von archaischen Mythen und dem jüdischen Mystizismus .....	106
Transitorisches: Zu den Sternen.....	117

<b>Raum und Zeit als Normative von Anselm Kiefer .....</b>	<b>122</b>
Zeitliche Dimensionen .....	122
Vergegenwärtigung von Zeit .....	124
Vernetzte Zeit – Dialogizität der Zeit .....	129
Räumliche Dimensionen.....	134
Der Raum als ereignisreicher Ort .....	136
Grenzziehungen des anschaulichen Raumes.....	139
Bachtins „Chronotopos“ als Dichotomie von Raum und Zeit.....	145
<b>KAPITEL IV: DER BLICK ZU DEN STERNEN: STERNENBILDER AUS IRDISCHER PERSPEKTIVE</b>	
<b>.....</b>	<b>147</b>
<b>Sic itur ad astra: "Der gestirnte Himmel über uns...." .....</b>	<b>148</b>
Philosophie als Bezugssystem: zum kantischen Zitat .....	151
Räumliche Selbstverortung und zeitliche Vergegenwärtigung .....	154
Anthropologische Selbstverortung.....	154
Ursprungsdenken und kosmologischer Gottesbeweis .....	163
Selbstverortung durch moralische Selbstreflexion.....	166
Selbstreferentielle Vergegenwärtigung.....	170
Räumliche Vergegenwärtigung im Bild – Anschauungsraum .....	173
Zeitliche Vergegenwärtigung im Bild – Dialogizität .....	175
<b>"Die berühmten Orden der Nacht“ .....</b>	<b>178</b>
Literatur als Bezugssystem: raum-zeitliche Verknüpfungen .....	179
Ingeborg Bachmann und ihr Gedicht „An die Sonne“ .....	182
Evokation von Wahrheit, Weltbezug und Kosmos .....	188
Sagbares und Unsagbares als philosophische Grenzziehung zu Gott.....	194
Grenzen des anschaulichen Natur-Raumes: der Horizont als Raum schaffendes Mittel .....	198
Zeit und Zeitlichkeit im Kontext der Serie .....	202
Abschließendes.....	204
<b>"Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" .....</b>	<b>206</b>
Zum cornelianischen Zitat .....	207
Kontextualisierung und Veranschaulichung von Wort-Bild-Beziehungen .....	208
Die Raum-Erfahrung von Natur und Schöpfung in der Wüste .....	211
Exkurs: Bernd Zimmers Sternenbilder.....	212
Religion als Bezugssystem: Anleihen aus der Bibel .....	216
Alttestamentliche Referenzen innerhalb der Serie .....	218
Neutestamentliche Referenzen.....	228

Zeit- und Raumperspektiven .....	232
<b>KAPITEL V: INMITTEN DER STERNE: AUF DEM WEG INS ALL ODER IM ALL .....</b>	<b>237</b>
<b>“The Secret Life of Plants” .....</b>	<b>237</b>
Naturphilosophie als Bezugssystem: Anachronistische Perspektiven .....	240
Zu Robert Fludd .....	240
Fludds Utriusque Cosmi Maioris.....	241
Entschlüsselung des Raumes: Mikro- und Makrokosmos .....	245
Astronomie als weiteres Bezugssystem: Verlust des topografischen Raumes .....	249
Deskriptive Ordnungen des Raumes: NASA-Klassifizierungen .....	249
Abstraktion der Sichtbarkeit – Zum Wahrheitsgehalt .....	253
Das Sternenbild als ikonischer Wissensvermittler .....	258
<b>Caelum stellatum: „Die Himmelspaläste“ .....</b>	<b>261</b>
Jüdischer Mystizismus als theosophisches Bezugssystem: spirituelle Räume .....	263
Kabbala, Hekhaloth-Traktate und Kiefers Interesse daran.....	263
Der spirituelle Aufstieg in entfernte Räume.....	266
Im Inneren des Raumes: der Himmelspalast.....	269
Bewegung durch Raum und Zeit: das Throngefährt.....	272
Formalästhetisches Bezugssystem: Evokation von Seelen-Räumen .....	276
Bildfindung und Werkentstehung .....	276
Materialästhetik – Integration und Applikation von Naturmaterialien.....	280
Blei: Bildträger – Gehaltsträger .....	283
Kiefers Ateliers – ein raumzeitliches Kontinuum.....	286
<b>SCHLUSSWORT .....</b>	<b>291</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>296</b>

*„Ich kann nur meine Gefühle, meine Gedanken  
und meine Absichten wiedergeben.  
Ich gebe sie so genau wie möglich wieder,  
und danach [...] entscheiden Sie darüber,  
was die Bilder sind und wer ich bin.“<sup>d</sup>*

---

<sup>1</sup> Vgl. MADOFF 1987, S. 130, zitiert nach BIRO 1998, S. 267, Anm. 51.

## Einleitung

Der deutsche Künstler Anselm Kiefer (\*1945) hat sich zwischen den Jahren 1995 und 2010 intensiv mit dem Sternenhimmel auseinandergesetzt und eine Gruppe bemerkenswerter Sternbilder geschaffen. Diese Werkgruppe kann mittlerweile als abgeschlossen betrachtet werden und soll nun erstmals ausführlich Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung sein. Die Beschreibung eines seiner Sternbilder soll zunächst einen kurzen Einblick über den hier vorliegenden Themenkomplex verschaffen. In *Adler* (2001) [Abb. 1] inszeniert Kiefer mit schwarzer, verdünnter Acrylfarbe und Emulsion einen Sternenhimmel auf dünnen Bleiplatten. Die glatte, wasserundurchlässige Oberfläche des Materials Blei verhindert eine Bindung der Farbe mit dem Bildträger, so dass diese auf der Oberfläche abperlt und sich in kleinen Farbverdichtungen sammelt, um an anderer Stelle den Bildträger freizulegen. Hiermit schafft Kiefer einen tiefenräumlichen Ausblick in das Weltall. Zusätzlich wird der Bildträger mit weißen Punkten aus Ölfarbe versehen, die gleichsam die Sterne substituieren, womit die Evokation eines Sternenhimmels vervollständigt wird. Er schwärzt die Fläche in der Bildmitte besonders stark und blendet an dieser Stelle einen eingegipsten weißen Zweig vor, welcher sich dadurch deutlicher vom Bildträger abhebt. Dieser Zweig ist wiederum auf einer Darstellung eines Sternbildes befestigt. Mit dem Titel der Arbeit verweist Kiefer den Betrachter auf das Sternbild Adler, das sich im nördlichen Sternenhimmel befindet und aus den drei von ihm eingezeichneten Verbindungslinien erwächst, die vom hellsten Stern Altair ausgehen. Das Gemälde entstammt der Serie *The Secret Life of Plants*, die vorrangig in den Jahren 2001 und 2002 entstand und eine Vielzahl an Einzelwerken umfasst. Die Serie rekurriert auf die Naturphilosophie des englischen Mystikers und Alchemisten Robert Fludd (1574-1637). Dieser – heutzutage fast unbekannt – war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einer der bekanntesten Naturphilosophen in England. Von ihm stammt der Satz, dass jeder Pflanze, jedem Rhizom auf Erden ein Stern am Firmament entspricht. Mehr noch: dieser Theorie nach ist der Mensch als Mikrokosmos die kleine Kopie des Makrokosmos. Dies weitet Fludd in der Folge auf den Schöpfungsgedanken, die Korrelation von Planeten und Metallen sowie Geist und Materie aus. Damit bringt er eine Analogie von Mikro- und Makrokosmos zum Ausdruck, die im deutlichen Gegensatz zum heutigen wissenschaftlichen Weltbild steht. Das heutige wissenschaftlich geprägte Weltbild hat Kiefer aber dennoch in das Bild integriert. Denn die numerischen Ziffernbänder weisen die wissenschaftlich-deskriptiven Bezeichnungen der Sterne durch die NASA aus. Und auch die Gestaltung des bildnerischen Raumes geht auf die zeitgenössische Rezeption von NASA Bildern eines Hubble-Teleskops aus, das faszinierende Bilder aus der Tiefe des Weltalls zeigt.



Kiefer setzt sich in *Adler* mit kosmologisch konnotierten Themen und Fragestellungen auseinander, – ungeachtet dessen, ob es sich um theosophische Methoden und Vorstellungen des 17. Jahrhunderts handelt, die als vermeintlich anachronistisch aufzufassen sind, oder um neueste wissenschaftliche Erkenntnisse der Astronomie und Astrophysik. *Adler* kann für die Werkgruppe der Sternenbilder als paradigmatisch angesehen werden. Denn alle seine Sternenbilder kontextualisieren fortwährend kosmologische Theorien. Neben der angesprochenen Naturphilosophie und Naturwissenschaft können diese aus der Philosophie, der Literaturwissenschaft, dem jüdischen Mystizismus sowie der Kabbala oder der Bibel entnommen sein. Damit nutzt Kiefer ein Themenrepertoire, welches für das Bild der Sterne als äußerst traditionell angesehen werden kann. In einem Einführungskapitel werden daher zunächst die Repräsentation und Konstruktion von Sternen in der Kunst im Allgemeinen nachskizziert. Dies wird für die anschließende Analyse der Kieferschen Arbeiten ein grundlegendes Verständnis schaffen. Ziel dieses Teils ist es, die Traditionslinien herauszuarbeiten, die den Sternenbildern der vergangenen Jahrhunderte grundsätzlich inne wohnen. Es wird untersucht werden, welche Wechselbeziehungen auf das Bild der Sterne gewirkt und in wie weit die Religion und Philosophie sowie natürlich auch die Wissenschaft neben der jeweiligen formalanalytischen Diskussion auf das Bild der Sterne Einfluss genommen haben. Dabei stehen die Werke, die exemplarisch für eine Epoche oder ein Jahrhundert ausgewählt wurden, im Fokus. Einschränkend hierzu wird sich das Kapitel einzig auf die Gattung der Malerei oder Zeichnung beziehen. Der Forschungsstand wird an den Stellen ausführlicher diskutiert, wo es notwendig erscheint. Dabei ist die Frage maßgeblich: Was bewegte vorherige Künstlergenerationen dazu, sich mit der Imagination, Repräsentation und Konstruktion von Himmelskörpern auseinanderzusetzen? Wie ist dieses Interesse zu beurteilen und zu erklären?

In einem weiteren Schritt wird geprüft, ob allen Künstlern die Tatsache gemein ist, dass sie ganz gleich ihres jeweiligen Auftraggebers mit ihrer Darstellung des Sternenhimmels der Frage nach einer räumlichen und zeitlichen Ordnung der Welt, gleichsam als Kosmos verstanden, sowie ihrer Entstehungsursache und „Bauplans“ nachgehen. Den Sternenbildern scheint gemein zu sein, dass sie realiter durch Beobachtungen, Erkenntnisse und Ergebnisse Wissensräume sichtbar machen, determinieren und das jeweilige Wissen (sei es historisch aus dem jeweiligen Verständnis der Zeit heraus oder tagesaktuell) transportieren. Seit dem *pictorial turn* oder *iconic turn* sind im Rahmen der Bildwissenschaft um das technische oder naturwissenschaftlich motivierte Bild die Sternen-Bilder des 20. Jahrhunderts aktueller denn

je.<sup>2</sup> Besonders die Bilder des Hubble-Teleskops, welches Sterne, stellare Konstellationen oder Nebel zeigt, zeigen Ereignisse, die sich dem menschlichen Auge per se entziehen und erst durch das Bild sichtbar gemacht werden. In den letzten 20 Jahren sind in diesem Zuge zahlreiche bildwissenschaftliche Untersuchungen zu technischen und (natur-)wissenschaftlichen Bildern publiziert worden; darunter auch einige Beiträge zur Darstellung von Sternen in der Malerei und Fotografie. Meist fokussiert sich die Forschung auf astrologische Diagramme und Bilder in mittelalterlichen und früh-neuzeitlichen Handschriften und -büchern – oder diskutiert die Ambiguität einer astronomischen Fotografie.<sup>3</sup> So wird in Übertragung dessen und der bildwissenschaftlichen Diskussion folgend, das Sternenbild als ikonischer Wissensvermittler und eigenständiges Wissens- und Erkenntnismedium betrachtet.<sup>4</sup> Das Sternenbild schafft damit eigene Strategien zur Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren (oder dessen, was sich dem menschlichen Auge per se entzieht) und ist bei der Generierung von Bildevidenzen und Wissensordnungen beteiligt.

Es gibt zwei Leitmotive, die sich konsequent in der Forschungsrhetorik über Anselm Kiefer beobachten lassen: 1. die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Nationalsozialismus und in der Folge mit der nordisch-germanischen Mythologie und 2. die Beschäftigung mit dem Judentum und der jüdischen Mystik. Kiefers Bekanntheit resultiert vor allem daraus, dass er als derjenige deutsche Künstler der Nachkriegszeit gilt, der sich am konsequentesten mit der deutschen Geschichte und Ideologie befasste, die nationalsozialistische Ideologie in seinen Werken thematisierte und damit gleichsam ein gesellschaftliches Tabu brach.<sup>5</sup> Wurde in den ersten beiden Jahrzehnten seines Schaffens (1969-1989) der Fokus der Kiefer-Forschung auf seine stark ausgeprägte NS-Motivik und Beschäftigung mit dem nationalsozialistischen Deutschland sowie mit der deutschen Ideologie und Kultur gesetzt und in der Forschungsliteratur mit den Begrifflichkeiten der „Aufarbeitung“, „Vergangenheitsbewältigung“, „Erinnerungsarbeit“ und „Trauerarbeit“ beschrieben<sup>6</sup>, verlagert sich der Fokus ab Anfang der neunziger Jahre mehr und mehr auf die Auseinandersetzung mit seinen mythisch konnotierten Arbeiten, sowie auf die Dekodierung der von ihm behandelten jüdischen Mystik. Mit dem heutigen Blick auf das Gesamtœuvre Kiefers sind diejenigen Arbeiten, die sich augenscheinlich mit dem Nationalsozialismus beschäftigen doch nur eine

---

<sup>2</sup> Siehe u.a.: BACHMANN-MEDICK 2009.

<sup>3</sup> BREDEKAMP/BRUHN/WERNER 2007.

<sup>4</sup> Siehe hierzu unter anderem: BREDEKAMP 2004, S. 15-26.

<sup>5</sup> So beleuchten dies ausführlicher die Dissertationen SCHÜTZ 1999; SALTZMAN 1999; FENNE 1999.

<sup>6</sup> Einen umfassenden Forschungsstand bis in die späten neunziger Jahre gibt: SCHÜTZ 1998, S. 60-81.

sehr kleine Gruppe. In seiner mittlerweile 50 Jahre umfassenden künstlerischen Laufbahn hat er lediglich in seinen ersten Schaffensjahren eine offensive Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Deutschlands gesucht. Sie bildet gleichsam den Startpunkt seiner künstlerischen Karriere. Mittlerweile ist der Künstler Anselm Kiefer jedoch mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und den oben genannten Begriffen in einer derartigen Absolutheit kanonisiert, das diese einseitige Rezeption angesichts der vielen weiteren Werkgruppen der vergangenen dreißig Jahre mit der vorliegenden Dissertation durchbrochen und in Frage gestellt wird. Die wissenschaftliche Forschung hält – ungeachtet seiner jüngeren Gemälde und Bücher, die eine ganz andere Themenwelt und Motivik nutzen – bis heute an diesen beiden eben genannten Leitlinien fest. So sagt auch Kiefer selbst hierzu: „*Die Rezeption meiner Arbeit ist wie bei einer kaputten Schallplatte in einer Rille stecken geblieben.*“<sup>7</sup> Auch das Ausstellungswesen inszeniert den Künstler übergreifend innerhalb dieser Konstanten.

Je länger der Schaffensprozess von Anselm Kiefer andauert, und je weiter man auf das produktive Oeuvre Kiefers zurückblicken kann, umso deutlicher erkennt man zwei in dieser Studie fokussierte bildimmanente Leitkategorien in diversen Facetten und Nuancen: die Dimension von Zeit und Raum respektive Zeitlichkeit und Räumlichkeit in Kiefers gesamtem Werkkomplex. Diese beiden Leitkategorien breiten sich wie eine Art Schirm über Kiefers gesamtem Oeuvre und über die üblichen Interpretationsmodelle aus. Schon in den frühen Arbeiten, die Kiefer in Ausübung eines Hitlergrußes zeigen, ist das Raum-zeitliche, gleichsam als historische Dimension spürbar. Indem sich Kiefer zu dieser Zeit täglich mit dem Nachempfinden des Nationalsozialismus beschäftigte, dem Impetus des körperlichen Ausdrucks innerhalb eines 'besetzten' Raumes nachstellte, holt er die Vergangenheit in die Gegenwart. Kiefer sagte selbst dazu, dass er dadurch die Geschichte direkt in sein Leben transportiere.<sup>8</sup> Fortwährend beschäftigt sich Kiefer mit allgemeingültigen Themen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oder diskutiert häufig zeitlose und damit verbunden auch schwer zugängliche Inhalte. Zeitlos meint in diesem Fall, dass er sich nicht mehr mit den ihm vorher typischen Referenzen der Historie und Geschichte (wie dem Nationalsozialismus) beschäftigt, sondern vielmehr auch mit zeitlichen Dimensionen wie der kosmologischen, geologischen oder Leben-Zeit. Nur einige wenige, wie Felix Zdenek oder Armin Zweite beispielsweise, erkannten früh die Dimensionen von Zeit und Raum und benannten sie. Zdenek schreibt 1981: „*Für Anselm Kiefer ist die Vergangenheit keine von uns endgültig abgelöste,*

---

<sup>7</sup> Anselm Kiefer, in: ADRIANI/SMERLING 2012, S. 143.

<sup>8</sup> Vgl. HECHT/KRÜGER 1980, S. 15.

*versunkene Welt. Er sieht ihre Schichten verflochten mit der Gegenwart und begreift sie deshalb als aussagekräftigen Stoff und schafft darauf eine neue Bildwelt, immer darauf bedacht, die Malerei als eine heutige Form des Denkens zu postulieren. Seine Bilder stellen glänzende Metaphern unserer Beziehung zu den religiösen, mythischen, geschichtlichen und kulturellen Symbolen und Inhalten der Vergangenheit dar.*<sup>9</sup> Der von ihm geprägte Begriff von Vergangenheit (und eben nicht von Zeit) sollte sich in den folgenden Jahren in der Kiefer-Forschung etablieren. Armin Zweite konstatierte 1989 dann wegweisend (auch wenn es sich in der Forschung bislang nicht richtig durchgesetzt hat): *„Seine Intentionen scheinen vielmehr dahin zu gehen, die Vergangenheit zu verräumlichen und zugleich die Kategorie der Zeit auszuböhlen, das Nacheinander in ein Nebeneinander zu verwandeln, das Besondere dem Allgemeinen zu subsumieren [...]. Ja, man könnte vielleicht sogar sagen, dass manche von Kiefers Darstellungen geradezu den Ursprung von Zeit thematisieren.*<sup>10</sup> Zuletzt formulierte Danièle Cohn im Rahmen ihrer Untersuchung zu Kiefers Ateliers erstmals diese Tatsache präzise: *„Lange Zeit hat man sich Kiefers Werk auf dem Umweg einer Reflexion über Zeit, Zeitlichkeit, Gedächtnis und Erinnerung genähert. Laut unserer diesem Buch zugrunde liegenden These könnte man sich dem Maler Kiefer vielmehr über den Raum, die Theorie des Ortes und das Konzept der Räumlichkeit annähern, von denen sein Zeitbegriff geprägt ist.*<sup>11</sup>

Zeit und Raum sind als kosmologische Dimension, als formalanalytische Problemstellung sowie als inhaltliche Leitkategorie – so die These der vorliegenden Dissertation – Movens und Agens Kiefers' Kunst. Es wird vor diesem Hintergrund eine Strukturalität erkennbar, die anhand der Sternbilder erstmals näher untersucht werden wird. So wird nicht nur die Werkgruppe der Sternbilder vorgestellt, sondern darüber hinaus auch die Dimension Raum und Zeit im Werk Kiefers. In diesem Zusammenhang werden beide Dimensionen als Normative zum ersten Mal eingeführt. Der Begriff Normativität ist hierbei in seiner Form als Standard zu verstehen, gleichsam als eine mögliche Regel, die grundsätzlich für die Annäherung und Interpretation der Kieferschen Arbeiten angewendet werden kann. Der Fakt, dass Raum und Zeit von Kiefer bereits normativ verwendet werden, wird in einem separaten Kapitel besprochen. Unterstützend kommt hinzu, dass Raum und Zeit immanente Determinanten in der Kunst und ihrer Gattungen sind.<sup>12</sup> Jedes Bildwerk besitzt neben seiner räumlichen Gestalt und seinem kompositorischen Bildaufbau auch eine implizite

---

<sup>9</sup> ZDENEK 1981a, S. 11-13.

<sup>10</sup> ZWEITE 1989, S. 86.

<sup>11</sup> COHN 2013, hier: S. 26.

<sup>12</sup> Zaunschirm begreift und beschreibt als Erster diese beiden Begriffe als Determinanten. Siehe: ZAUNSCHIRM 1973.

Bildzeit/Temporalität. So zeichnet sich auch für die Kunst eine begriffliche Dualität dieser beiden Dimensionen ab. Beide Determinanten bedingen als Ordnungsraster nicht nur die jeweilige formale Bildgestalt, sondern ventilieren auch den strukturellen Bildgehalt. In der Kunstgeschichte ist die Diskussion um den Begriff des Raumes vorherrschend. Historisch liegt dies mitunter an der klassischen Trennung von räumlich bildenden und zeitlich dichterischen sowie musischen Künsten begründet, die nicht zuletzt durch die dazu in der Forschung immer wieder zitierte Schrift von Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) hervorgerufen wurde, die bis in das 19. Jahrhundert als Begriffs bildender Kanon angesehen wurde. Die Kunst wurde darin als reine Raumkunst betrachtet, da sie nach der Dialektik Lessings aufgrund ihrer Bewegungslosigkeit keine Zeitlichkeit evozieren könne. Indes wird die Zeit als Bild-Zeit von einigen Kunsthistorikern als eine der wesentlichsten, wenn nicht von einigen sogar als die wesentlichste Grundkategorie künstlerischen Schaffens angesehen;<sup>13</sup> entsprechend existiert neben der Prädominanz der Forschungen zum Raum mittlerweile eine beachtliche Anzahl von Beiträgen zum Zeitbegriff in der Kunst; sie entwickelt aber mitnichten die Durchschlagskraft, wie sie der Diskurs um die Raumforschung und Ortsgebundenheit aufweist. Ausgehend davon werden die beiden Dimensionen Raum und Zeit im Bild diskutiert, um sie anschließend als Grundlage für die spätere Betrachtung der Sternenbilder dienstbar zu machen. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit in Kiefers Arbeiten kann übergreifend in drei Kategorien eingeteilt werden: 1.) die thematische Referenz auf die beiden Dimensionen, 2.) der tatsächlich motivische Bezug oder 3.) die faktische Umsetzung anhand der Dimension des Bildträgers oder der Entstehungszeit des Werkes.

Vereinzelte Sternenbilder Kiefers wurden bereits mehrfach kunsthistorisch erwähnt und ausgestellt; hinzu kommt eine Vielzahl an Interviews, die der Künstler mit Ausstellungsmachern und Kunsthistorikern geführt hat. Diese Interviews zeigen Kiefer als beredten Künstler und Denker, folglich erhält der Leser stets Aufschluss über seine Gedankenwelt und Bildmotivik. Als Teil einer möglichen künstlerischen Strategie seinerseits, sollen diese Interviews für die Werkbetrachtung und das Kiefer'sche Verständnis von Raum und Zeit berücksichtigt werden. Es sind offenkundig insbesondere die Interviews und weniger die Ausstellungsmonografien, die direkten Aufschluss über die Arbeit Kiefers geben, wenn auch nur sehr allgemein, meist äußerst disparat und selten an einem speziellen Gemälde. Zwar beleuchtet jeder Katalog die jüdisch-mystizistische und naturphilosophische Dimension,

---

<sup>13</sup> Unter anderem: POCHAT 1996, S. 9; BOEHM 1987, S. 3.

indem stets auf die allgemeine Thematik hingewiesen wird, doch wird der Inhalt nicht auf das einzelne Bild transponiert. In der Regel erfolgen marginale Werkanalysen und Kurzverweise, die induktiv auf alle Bilder gespiegelt werden. Die Ausnahme bildet die Monografie von Daniel Arasse, der 2001 erstmals ausführlicher auf die Werkgruppe einging und darüber hinaus der Dimension Zeit das eigene Kapitel „Zeitraster“ widmete. Damit ist auch das Forschungsinteresse der Studie offengelegt: sie soll diese Forschungslücke schließen und erstmals die Sternenbilder als Werkgruppe anhand von ausgewählten Beispielen vorstellen.

Kiefer hat in den Jahren 1995 bis 2010 eine beachtliche Anzahl an Sternenbildern geschaffen. Ca. 60 davon sind publiziert. Die Fülle der zu betrachtenden Sternenbilder Kiefers macht es meiner Meinung nach notwendig, diese zu kategorisieren. Ich schlage dazu zwei Kategorien vor, welche behilflich sein werden, die Bilder einerseits motivisch zu unterteilen und andererseits Kiefers normative Ordnung von Zeit- und Raumaspekten zu berücksichtigen. In die 1.) Kategorie gehören Arbeiten, die einem traditionell-räumlichen Bildaufbau folgen, indem sie die diesseitige irdische Zone mittels einer Horizontlinie von der stellaren Zone unterteilen. In diesen Arbeiten steht der Betrachter des Bildes gleichsam mit beiden Beinen auf dem Boden und blickt durch die konstruierte Raumflucht quasi zu den Sternen empor. Raum- und Zeiterfahrung vor dem Hintergrund philosophisch-anthropologischer und religiöser Fragestellungen stehen bei dieser Werkgruppe im Vordergrund. Arbeiten wie *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980) [Abb. 2], *Die berühmten Orden der Nacht* (1997) [Abb. 3] sowie *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996) [Abb. 4] stehen dabei im Fokus der Betrachtung und erfahren in diesem Zusammenhang erstmals eine eingehende Analyse. Dabei wird das Augenmerk auf die gehaltvolle Ikonografie der Bilder gelegt. Kiefers Arbeiten müssen aufgrund ihrer Polysemie vorrangig ikonologisch untersucht werden. Im Hinblick darauf ist die Frage zu klären, inwiefern das Bild der Sterne eine subjektiv konnotierte kosmologische Interpretation respektive Reflexion einer zeithistorischen oder zeitgenössischen Welterschließung darstellt. Bei Arbeiten der 2.) Kategorie findet keine Trennung der Zonen statt, der Betrachter erhält vor dem Hintergrund der heutigen totalen Weltall-Erfahrung einen umfassenden Einblick in den Kosmos, er steht gleichsam mitten drin. Diese Raum-Perspektive ist deutlich durch den heutigen Kenntnisstand vom Weltall geprägt. Der Bildträger ist entweder eine stets dunkle Fläche, auf die mit heller Farbe die Sterne platziert oder eine weiße Bildfläche, auf die schwarze Sonnenblumenkerne, welche die Sterne substituieren appliziert werden. In diese Kategorie fügen sich die Werke ein, die vor allem in Verbindung mit dem jüdischen Mystizismus und der Naturphilosophie von Robert Fludd

stehen. Hierzu werden die Arbeiten *The Secret Life of Plants* (1998) [Abb. 5] und *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 6] vorgestellt. Die Auswahl der Arbeiten, die in dieser Studie präsentiert werden, erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie bezieht sich vielmehr auf die in meinen Augen wichtigsten Themen und Bereiche, eben solche die besonders deutlich auf das Kiefersche Bild der Sterne gewirkt haben und damit auch seriell verarbeitet wurden.

Es ist mitnichten so, dass Kiefer ab 1995 ausschließlich nur noch *Sternenbilder* gemalt hat, er arbeitet bekanntermaßen seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn nicht linear an einem Oeuvre; doch nehmen die Sterne ab diesem Zeitpunkt einen großen Teil seiner Arbeiten ein.<sup>14</sup> Kiefer greift immer wieder auf altbekannte, von ihm schon einmal genutzte Themen und Geschichten zurück, er rekurriert in seinen Werken sowohl motivisch als auch inhaltlich darauf. Als künstlerische Strategie verstanden (dazu hat sich in der Forschung – wie später zu sehen sein wird – der Begriff der „Überlagerung“ oder „Schichten“ für sein Gesamtwerk durchgesetzt<sup>15</sup>), überträgt er diese Vorgehensweise auch auf die Sternenbilder. Kiefers Werke tragen Anspielungen auf die Inhalte, die sie vermitteln wollen, allerdings nicht in einer Art, die dem Rezipienten offenliegende Antworten geben könnte. Er arbeitet mit wenigen Hinweisen, er betitelt die Arbeiten, die dann einen Hinweis auf die Entschlüsselung des Motivs geben können. Er arbeitet spekulativ, suggestiv und dennoch konfrontativ, weswegen der Künstler auch seinen Stellenwert innerhalb der Kunstszene verdient.

Mit der vorliegenden Arbeit wird ein ikonographisches Thema bearbeitet, das zwar in der abendländischen Malerei auf eine lange Tradition zurückblicken kann, in der kunstwissenschaftlichen Forschung jedoch bislang nur vereinzelt in den Fokus einer Untersuchung geraten ist. Die Entwicklung der künstlerischen Darstellung der Sterne schritt parallel zur Geschichte der Religion, der Naturwissenschaft und der Ästhetik vorwärts. Als anfängliches Attribut christlicher Ikonographie bis hin zu einem komplett eigenständigen Thema der Kunst haben die Sterne eine Vielzahl an Künstlern beschäftigt. Waren diese künstlerischen Beschäftigungen bis zum Mittelalter vorrangig in der heidnischen und

---

<sup>14</sup> Der Künstler widmet sich in seinen jüngsten Arbeiten (ab 2010) nicht mehr der Sternenwelt. Ein erneutes Interesse ist indes nicht auszuschließen, da er innerhalb seines Schaffens stets auf vergangene Themen und Inhalte rekurriert. So zeigt auch der Katalog zur Ausstellung *Anselm Kiefer* in der Royal Academy of Arts in London zwei Arbeiten, die 2014 entstanden und den Themenkomplex *The Secret Life of Plants* aufgreifen, mit dem sich Kiefer in den Jahren 1995-2002 besonders ausgeprägt beschäftigte. Wenngleich auch die Arbeiten in der Ausstellung keinen Sternenhimmel zeigen, sondern einzig mit dem Bildtitel auf das Thema hinweisen. Siehe SORIANO 2014, S. 178/179.

<sup>15</sup> Die beiden Begriffe hat Kiefer selbst geprägt, indem er sie in einem Interview verwendete.

mythologischen, dann in der christlichen Ikonographie begründet, so lockerten sich diese religiösen Konnotationen – auch durch die Emanzipation der Naturwissenschaft – im Laufe der Jahrhunderte und die Sterne fanden innerhalb der Nachtstücke und Landschaftsmalerei ihren Platz. Mit Erfindung des Fernrohres versuchten die Künstler die Gestirne ihrer Morphologie und Position am Himmel entsprechend mimetisch darzustellen. Seit der Heraufkunft der geometrisch-mathematischen, respektive der wissenschaftlichen Astronomie wurde die Kunst in den Dienst dieser gestellt. Daraus entwickelte sich ein sternkundliches Bildprogramm, das einerseits den damaligen Astronomen die Möglichkeit bot, ihre Erkenntnisse visuell und mimetisch darzustellen und andererseits den heutigen Wissenschaftlern die Chance einer bildgestützten Astronomiegeschichte bietet. Anhand dieses Bildmaterials lässt sich die Historie der astronomischen Disziplin nachskizzieren. Im 19. Jahrhundert kamen zusätzlich die Möglichkeiten der Fotografie dazu, die für die Astronomen zu einer wichtigen Dokumentationsform des Sternenhimmels wurde und in der Folge zwischen Kunst und Wissenschaft korrelierte.<sup>16</sup> Dies lässt den Schluss zu, dass der Blick zu den Sternen von außerkünstlerischen Einflüssen, wie der Religion, Alchemie, Astrologie, Astronomie, Physik oder auch Naturmystik geprägt ist. So wird es nicht ausbleiben, dass innerhalb dieser Arbeit immer wieder Diskurse aus den verschiedenen Disziplinen aufgegriffen und interdisziplinär eingebunden werden.

Der Begriff des Sternenbildes umfasst diejenige Gruppe an Bildern, die in der Malerei und Fotografie eine Ansicht mit Sternenhimmel, einen Ausschnitt des gesamten Sternenhimmels oder einzelne Gestirne wie Sonne, Mond sowie einzelne Planeten in ihrer physischen Beschaffenheit abbildet. Innerhalb eines Sternenbildes können die Gestirne vereinzelt, zu mehreren im astrologischen Verbund als einzelnes Tierkreiszeichen oder gesamtübergreifend in Form eines Sternenhimmels dargestellt sein.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Denn um die Fotografien in Publikationen abzdrukken, benötigten die Astronomen Druckereien, die von den Fotografien bspw. Heliogravüren fertigen mussten, die für den Buchdruck verwendbar waren. Zur Dialektik von Ästhetik und Wissenschaft SOOJUNG-KIM PANG 2002, S. 100-141.

<sup>17</sup> Der (Sternen-)Himmel im semantischen Sinne versteht sich nach zwei Bedeutungsebenen: Denn der Begriff *Himmel* wird im Deutschen einerseits mit dem wissenschaftlich erforschbaren, zugänglichen Teil gefasst, zum anderen ist mit dieser Begrifflichkeit die traditionell dem Glauben verpflichtete Dimension mit Sitz Gottes, der Seligen und des Paradieses gemeint, der sich zwischen den Sternen und im Raum dahinter befindet. Hier zeigen sich bereits linguistisch unterschiedliche Wahrnehmungen, die das Wort Sternenhimmel hervorrufen kann.



# Kapitel I: Vorüberlegungen zum Sternenbild

## Sterne zwischen Tradition, Modifikation und Konstruktion

Im abendländischen Mittelalter ist der Sternenhimmel in eine strenge christliche Ikonographie eingebettet.<sup>18</sup> Die Sterne gelten hierin als kosmologisch motivierte Darstellungsform des Himmels und Weltalls<sup>19</sup> und verweisen auf die himmlische Bedeutung innerhalb eines räumlich und zeitlich geschlossenen, kosmischen Bezugssystems, in dem sie dem Willen eines supramundanen Gottes gehorchen. Die Gestirne selbst sind als vollendete glatte und ätherische Sphären beschrieben. Die Bewegung der Gestirne ist nach mittelalterlicher Auffassung durch das Wirken der *natura universalis* durch sogenannte *descriptions divinae* von Gott vorgegeben. Gott selbst tritt darin als *architectus mundi* auf. Faktisch werden die Sterne innerhalb eines biblischen Kontextes (zunächst entgegen jeder Naturtreue) sechsspitzig oder achtpitzig (als Jakobsstern), rosetten-, kreis- oder lanzettförmig, gold- oder gelbfarben, einzeln oder häufig in linearer vollflächiger Aneinanderreihung, sinnbildlich nach übernommenen Mustern und Formeln aus Antike und byzantinischer Tradition im Sinne der Topothese häufig auf eine rot-, blau- oder goldgrundige Himmelszone des Bildes gesetzt und symbolisieren innerhalb der *veritates aeternae* abbreviativ nach den Mustern der Ornamentierung der Himmelszone mit goldenen Sternen einen Gleichklang harmonisch zusammenwirkender Kräfte im Dienste Gottes.<sup>20</sup> Eine säkulare Darstellung eines natürlichen Sternenhimmels, welcher die Sterne in unterschiedlicher Position und Entfernung zueinander zeigt, ist aufgrund des mittelalterlichen Verständnisses vom Bau der Welt, gleichsam herrlichen Schöpfungswerk Gottes und dem stets immanenten Jenseitsgedanken zu diesem Zeitpunkt weder notwendig noch anhand von Bildern nachweisbar. Das frühchristliche, durch Augustinus (354-430 n.

---

<sup>18</sup> Siehe hierzu: HEINZ-MOHR 1995, S. 298; KIRSCHBAUM 1972, Stichwörter: Gestirne; Sonne und Mond; Stern/Sterne; Himmel; Weltall; MAZAL 2001. Unter anderem finden die Gestirne bei den folgenden Ereignissen in der Bibel direkte Erwähnung: im Alten Testament im Dienst Gottes bei der Erschaffung der Erde, in deren Schöpfungsbericht die Erschaffung der Gestirne auf den 4. Tag festgelegt ist, der Herrlichkeit Gottes als Schöpfer des Himmels, der Verheißung Abrahams, dem Traum Jakobs von der Himmelsleiter, der Verneigung der Sterne vor Joseph, im Neuen Testament als Stern von Bethlehem in ikonografischem Konnex zur Anbetung der Könige oder dem Fall der Sterne in der Johannesoffenbarung. Auch im Marienbild spielen die Gestirne eine wichtige Rolle: Sie leiten das Leben Mariens gleichsam wie der Stern von Bethlehem, sie sind Attribute ihrer Verherrlichung wie bei ihrer Himmelfahrt, ihrer Krönung, sie tauchen im Motiv des Sternenthrones auf oder beim Empfang der Krone aus der Hand ihres Sohnes unter dem Sternenhimmel. Siehe hierzu: Vgl. MAZAL 2001, S. 70. Hinzu kommen Szenen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Beweinung oder der Himmelfahrt Christi, die aufgrund ihrer tageszeitlichen Verweise mit Sonne und Mond – im Auf- oder Untergang – dargestellt wurden.

<sup>19</sup> Vgl. HOLLÄNDER 1972, S. 264.

<sup>20</sup> Vgl. HEINZ-MOHR 1995, S. 298 sowie ROTH 1945, S. 9-40. Auf diese Art und Weise wurden die Gestirne nicht nur auf den Bildgrund gesetzt, sondern auch auf die Deckenfreskos zahlreicher Kirchen und Kapellen. So sei hier beispielhaft die Arena-Kapelle (1305 geweiht) in Padua oder S. Maria sopra Minerva (1370 geweiht) in Rom erwähnt.

Chr.) geprägte *curiositas*-Verbot, welches eine Naturbeobachtung, gar ein Naturstudium des Kosmos im illusionistischen Bild zugunsten eines ikonischen Sinnbildes ablehnte, wird in der mittelalterlichen Malerei in bspw. Italien und Deutschland offenkundig sichtbar.<sup>21</sup> Nicht die Wiedergabe der den Menschen umgebenden Natur, sondern die bildliche Wiedergabe der glaubensgebundenen Vorstellungen als Zeichen Gottes war erstrebenswert.<sup>22</sup>

Für eine Untersuchung der Sternbilder kann die Bibel gleichsam die primäre Grundlage für jegliche ikonografische Bildanalyse sein.<sup>23</sup> So finden die Gestirne bei folgenden Ereignissen ihre Darstellung: der Erschaffung der Erde durch Gott, der Erschaffung der Gestirne, der Verheißung Abrahams, dem Traum Jakobs von der Himmelsleiter, der Verneigung der Sterne vor Joseph, als Stern von Bethlehem (in der gotischen Kunst auch häufig als Komet), in ikonographischem Konnex bei der Geburt Christi und der Anbetung der Könige sowie der Flucht nach Ägypten, als auch bei dem Fall der Sterne in der Darstellung der Apokalypse. Neben diesen direkten Verweisen auf die Gestirne, erwähnt die Bibel auch eine Reihe von tageszeitlichen Verweisen, die Maler zum Anlass nahmen Gestirne - als auch Sonne und Mond - dem heiligen Geschehen attributiv beizumessen. So sei hier paradigmatisch an die Flucht nach Ägypten verwiesen, die des Nachts<sup>24</sup> erfolgte, an die Gefangennahme Christi, die Kreuzigung und Kreuzabnahme, die Beweinung, die Grablegung sowie an die Auferstehung Christi „als die Sonne aufging“<sup>25</sup>. Überdies werden die Sterne auch ohne textliche oder ikonographische Verweise auf Referenztexte als bildliche Zeichen sowie als Angabe einer Tageszeit versatzstückhaft eingebunden.<sup>26</sup> Feststeht, dass sie zu dieser Zeit motivisch stets im Hintergrund (Raum) als tageszeitliche Angabe (Zeit) vielmehr als Abkürzungen einer biblischen Szene eingebunden und durch den biblischen Kontext legitimiert sind. Interessant

---

<sup>21</sup> Vgl. BÜTTNER 2006, S. 36. Augustinus schreibt dies in seinen *Confessiones* (397-401 n. Chr.) nieder.

<sup>22</sup> Vgl. BAKKER 2005, S. 191.

<sup>23</sup> Einführend hierzu: KIRSCHBAUM 1972, Stichwort Gestirne, darin: *Erschaffung der Gestirne*: Genesis 1, 14-19; 15,5; *Herrlichkeit Gottes als Schöpfer des Himmels*: Richter 5, 20; Psalmen 19, 5-7; 33, 6; 136, 7-9, 148, 2; Amos 5, 8; *Verheißung Abrahams*: Genesis 15, 4-5; 22, 16-18; *Traum Jakobs*: Genesis 28, 12; *Verneigung der Sterne vor Joseph*: Genesis 37, 9-11; *Stern von Bethlehem*: Matthäus 2, 1-12; 2, 9-10; *Fall der Sterne*: Apokalypse 6, 13. *In dem von Christus erlösten Universum*: Matthäus 2, 1 s; 24, 29-31; 27; 45; Lukas 1, 78 s, Römer 8, 38; Galater 4, 3-7; Kolosser 2, 8 15-18; 2 Petrus 1, 19-21; Apokalypse 21, 23 s; 22, 16. Auch im Marienbild spielen die Gestirne eine wichtige Rolle: Sie leiten das Leben Mariens gleichsam wie der Stern von Bethlehem, sie sind Attribute ihrer Verherrlichung wie bei ihrer Himmelfahrt, ihrer Krönung, sie tauchen im Motiv des Sternenthrones auf oder beim Empfang der Krone aus der Hand ihres Sohnes unter dem Sternenhimmel. Auch geben die Gestirne die weltgeschichtliche Wende durch den Tod Christi an. Vgl. MAZAL 2001, S. 70 oder BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 140ff.

<sup>24</sup> Siehe Matthäus 2, 13; 24, 29; 27.

<sup>25</sup> Siehe Markus 15, 33; 16, 2; Lukas 23, 44.

<sup>26</sup> Vgl. ROTH 1945, S. 40ff.

an dieser Stelle ist, dass sich Kiefer bei den Werken mit den Titeln *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* stark in dieser Tradition bewegt, wie das separate Kapitel dazu mit alt- und neutestamentlichen Referenzen (siehe S. 216) später näher erläutern wird.

### ***Christliche Heilsgeschichte***

An der Schwelle von Mittelalter zu Neuzeit erfolgt die Darstellung der Sterne entweder a) nach den mittelalterlichen Mustern und Denkvorstellungen der Theologie, bei denen die natürliche Struktur der Sterne innerhalb der religiösen Naturauffassung noch völlig untergeordnet zu sein scheint oder aber b) schon als Folge der Natur- und Selbsterfahrung Francesco Petrarcas (1304-1376) am Mont Ventoux im Jahre 1335 als das Resultat einer ästhetischen und intensiven Rezeption der Natur als ästhetischem Reflexionsraum<sup>27</sup>, so dass die Sterne im Sinne einer Naturnachahmung im tiefen Raum (und noch nicht im Sinne einer mathematisch konstruierten Perspektive als Tiefenraum<sup>28</sup>) imaginiert werden. Dies führt zu einem neuen Weltgefühl, ja einer neuen, gleichsam anthropozentrischen Weltanschauung und zu perspektivischem Denken; eine Tatsache, die im südalpinen Raum früher stattfindet als im Nordalpinen. So zeigt noch *Die Anbetung der Könige* des Thomas-Altars (um 1426) des Meister Francke (um 1385 - nach 1436) [Abb.7] ein Meer aus sechsspitzigen Sternen auf einer roten Himmelszone, worin innerhalb einer dunklen Nacht-Wolke der Stern von Bethlehem gleichsam als Symbol für Christi Geburt unnatürlich hervorgehoben ist.<sup>29</sup> Die Entrückung des Sterns durch die Wolke verweist innerhalb der christlichen Ikonographie einerseits auf die Wichtigkeit des Gestirns innerhalb der heiligen Szene und andererseits auf die Gegenwart des Göttlichen. Im südalpinen Raum malt Giotto zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Fresken in der Arenakapelle in Padua (ausgestattet zwischen 1303-1305) aus. Während Giotto das *Deckenfresko* der Arena-Kapelle in Padua (1304-1306) [Abb. 8] mit einem der Tradition folgend ornamentalen, flächendeckenden Sternenhimmel aufgemalt hat, zeigt hingegen die Huldigungsszene *Die Anbetung der Könige* [Abb. 9] auf der Südwand des Gebäudes einen orange-rötlichen Kometen auf blauer Himmelszone, der von links nach rechts, in der Höhe

---

<sup>27</sup> Petrarca markiert damit zwar allgemein den Beginn der ästhetischen Landschaftserfahrung, einer ästhetischen Erfahrung eines umgehenden Naturraumes, steht noch stark in der Tradition Augustinus'. Einführend: BURCKHARDT 1955 [1859]; RITTER 1963; BLUMENBERG 1973; STIERLE 1979; EBERLE 1984.

<sup>28</sup> KEMP 1996.

<sup>29</sup> Diese Darstellung des Stern von Bethlehem findet sich bspw. auch bei der Darstellung *Die Geburt Christi* in der Handschrift *Belles Heures* (1405-08/09) der Gebrüder Limburg. Abbildung in: BAKKER 2005, S. 191-207, hier S. 190. Weiterführend zu Meister Francke: LEPIEN 1992. Interessant auch hier die Untersuchung von FERRARI D'OCCHIEPPO 1991, S. 81ff.

leicht absteigend auf Höhe des Christuskindes zieht. Weitere Gestirne sind dort nicht integriert. Mit dem Kometenmotiv zeigt er den Stern von Bethlehem analog der Beschreibung des Jacobus de Voragine in der *Legenda aurea* innerhalb einer geschlossenen Raumbühne: „*Was dieser Stern gewesen sei, davon ist dreierhand Glauben [...] Die Dritten sprechen, und das wird die Wahrheit sein, es wäre ein Stern gewesen [...] er stund nicht an dem Firmament, wie die anderen sondern schwebte in dem Mittel der Lust, nach über der Erde.*“<sup>60</sup> Die Kenntnis der *Legenda aurea* als textliche Grundlage für die Fresken ist für Giotto nachgewiesen.<sup>31</sup> Die Ikonographie des Stern von Bethlehem zeigt hauptsächlich einen mittig über dem Christus-Kind platzierten Stern mit Strahlenkranz oder Strahlenelementen, die stets vertikal zum Christuskinde hin verlaufend ausgerichtet sind. Weniger häufig tauchen die Darstellungen eines sich bewegenden Sterns mit Schweif als Symbol göttlicher Bestimmung auf.<sup>32</sup> Das Wirklichkeitsverständnis Giottos und der neue Realitätsbezug innerhalb der tiefenräumlich-figürlichen Komposition deutet auf ein verändertes Naturverständnis zugunsten einer neuen Ausdrucks- und Darstellungsform hin. Als Begründer des neuzeitlichen Bildes legt Giotto nun gleichsam alle Bildelemente in einem gegliederten Ganzen zusammen. Giotto soll für seine Bildlösung eine Skizze des am 23. September 1301 vorübergezogenen, in weiß erscheinenden Halleyschen Kometen herangezogen haben.<sup>33</sup> Roberta J. M. Olson führt als Begründung dieser faktischen Naturtreue zum einen die Privatsphäre der Familienkapelle sowie zum anderen das zu Zeiten Giottos bereits mathematisch und astronomisch sehr interessierte Padua als mögliche Erklärungen an.<sup>34</sup> Elisabeth Heitzer komplettiert diese Richtung damit, dass sie den Symbolgehalt des Sterns mit dem Natureindruck Giottos vom Kometen amalgamiert und entsprechend konstatiert, dass Giotto kein christliches Sternensymbol darstellen wollte, sondern beabsichtigte ein natürliches, astrologisch definiertes Zeichen und mehr noch: ein Zeitereignis abzubilden.<sup>35</sup> Zeit und Bildrhythmik, beides auf Sukzession basierend werden durch den Kometen augenscheinlich: der Schweif zeigt freilich nicht nur die Flugrichtung des

---

<sup>30</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung: BENZ 1969, S. 107.

<sup>31</sup> Siehe hierzu: IMDAHL 1980, S. 8.

<sup>32</sup> In diesem Zusammenhang sei auf die Dissertation von Elisabeth Heitzer hingewiesen, die das Motiv des Stern von Bethlehem in seiner Darstellung als Komet untersuchte. Sie klassifiziert darin die Darstellung eines Kometen: „*Wichtigstes Merkmal ist das von dem Stern ausgesandte Strahlenbündel, das in der christlichen Kunst die göttliche Abkunft und Bestimmung des Jesuskindes veranschaulicht und stets auf die Geburtszene, häufig unmittelbar auf das Kind hinweist. Ist der Stern als Komet gemeint, so wird diese Regel durchbrochen; die richtungsweisenden Strahlen erscheinen von der Szene abgewandt, wodurch der Stern seine christliche Symbolik verliert*“, aus: HEITZER 1995, S. 233f. Ferner: OLSON 1984, S. 216-224.

<sup>33</sup> Siehe hierzu die Studien von OLSON 1979, S. 40-47; MASSING 1987, S. 159-179.

<sup>34</sup> Vgl. OLSON 1979, S. 134-142, hier: S. 142; deutsche Übersetzung: *Giottos Bild vom Halleyschen Kometen, in: Spektrum der Wissenschaft*, H. 7, Weinheim 1979, S. 40-47, hier: S. 47.

<sup>35</sup> Vgl. HEITZER 1995, S. 36. Auch bei: ROTH 1945, S. 11.

Himmelskörpers an, sondern auch die perspektivische Darstellung eines Körpers während seiner Bewegung von links nach rechts. Wird ein Punkt zu einer Linie so wird visuell aus Stillstand sofort eine zeitlich erfolgende Bewegung. Das würde bedeuten, dass Giotto den zeitgenössischen Diskurs um den Himmelskörper in seine Malerei hat einfließen lassen und das Wissen um die Himmelserscheinung seine Bildlösung maßgeblich beeinflusst hat.<sup>36</sup> Die ikonografische Tradition sowie die Symbolhaftigkeit wird folglich in einem neuen Gewand präsentiert. Gleichwohl darf man die schematisch-stellare Repräsentation des Sternenhimmels an der Decke der Kapelle nicht völlig außer Acht lassen. Diese folgt noch einem strengen linearen Aufbau, der durch emblematische Signets auf denen Gottvater zu sehen ist, durchbrochen ist, was noch deutlich der traditionell christlich geprägten Ikonografie und einem Verständnis vom Sitz Gottes im Himmel verpflichtet ist. Das Fresko kann dennoch gewissenhaft als eine deutliche Weiterentwicklung des traditionellen Motivs, quasi als Transition angesehen werden.

Eine erste mimetische Darstellung des Sternenhimmels ist in Italien bereits sehr früh durch den Sieneser Pietro Lorenzetti (1280-1348) in den Fresken *Gefangennahme Christi* [Abb. 10] und *Abendmahl* [Abb. 11] in S. Francesco in Assisi (1320/1329) festzustellen. Zwar sind die Sterne noch als goldene (und nicht gelbe), teilweise auch an Kometen erinnernde Tupfen dargestellt, es ist in diesem Zusammenhang dennoch davon auszugehen, dass die Künstler für diese gleichsam ungewöhnliche Ausformulierung des bildräumlichen Himmels auf eine differenzierte diesseitige Naturerfahrung oder gar empirische Beobachtung des nächtlichen Himmels zurückgegriffen haben; diese neue Erfahrung von diesseitigem Raum und Räumlichkeit führt zur Verbesserung der künstlerischen Mittel und überdies zu einer Darstellung des ‚natürlichen‘ Himmels.<sup>37</sup> Noch einen ganzen Schritt weiter geht die wirklich bemerkenswerte Nachtdarstellung *Ego Sum* von 1411/12-16 der Gebrüder Limburg, in der sie Christus in starker Dunkelheit, während einer biblischen Sonnenfinsternis<sup>38</sup> darstellen [Abb.

---

<sup>36</sup> An dieser Stelle sei zudem auf die Geburtsszene *Anbetung der Weisen* (um 1315) der Giotto-Schule in den Fresken der Unterkirche von San Francesco in Assisi hingewiesen. Hier ist ebenfalls ein Komet oberhalb der Geburtsgrötte als Stern von Bethlehem integriert, zeigt dieser deutlich einen gotisch anmutenden achtzackigen Stern mit dünnem, horizontal verlaufendem Schweif. Wenn sich die Ausgestaltung des Sterns nicht an dem Fresko der Arenakapelle orientiert, so ist es dem horizontal verlaufenden Schweif auf jeden Fall zuzuschreiben. Vgl. HEITZER 1995, S. 38.

<sup>37</sup> Dabei ist festzustellen, dass zu diesem Zeitpunkt auch noch deutlich ‚taghelle‘ Nachtstücke vorzufinden sind; Farbigkeit und Lichtsetzung innerhalb der Szene zeigen häufig eine Darstellung bei Tage, die gestirnte Himmelszone auf deutlich dunklerem Grund ist innerhalb dessen sodann die Referenz auf die Nacht durch die Einbettung der Gestirne. Licht und Schatten der Szene können sich demnach nicht mit der dargestellten Tageszeit decken.

<sup>38</sup> Diesen Hinweis gibt Patricia Stirnemann. Siehe STIRNEMANN 2005, S. 118.

12]. Motivische Ähnlichkeiten, besonders des Sternenhimmels, können hier von der eben genannten *Gefangennahme Christi* von Lorenzetti abgeleitet werden;<sup>39</sup> die Dunkelheit lässt sich mit einer Kenntnis des Fresko *Verkündigung an die Hirten* (1328-29) von Taddeo Gaddi (1327-1366) [Abb. 13], einem Schüler Giotto's erklären. Hiernach schlussfolgert Borchhardt-Birbaumer überzeugend, dass zwei gotische Traditionen in dem Blatt vereint sind: die Grisaille und der sternensüßer Himmel.<sup>40</sup> Die Szene ist durch den gewählten Einsatz der dunklen Farben zeitlich zu verorten. Es sind drei Lichtquellen festzustellen: 1. die natürliche durch die Sterne und Kometen, 2. die künstliche durch die Laternen und 3. die überirdische durch die Nimben.<sup>41</sup> Demnach zeigen die Brüder Limburg das, was Lorenzo Ghiberti (um 1378-1455) in seinen *Commentarii* von einem Künstler erwartet: nicht nur Kenntnisse der Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Perspektive, Historie, Anatomie, Theorie der Zeichnung und Arithmetik, sondern auch der Astronomie.<sup>42</sup> Auch Alberti formuliert in seinem Malereitratat *De pictura* oder auch Leonardo da Vinci in seinem *Buch von der Malerei*: die Gestirne und Feuer, natürliche und künstliche Lichtquellen sind im Nachtstück einzusetzende Lichter, womit beide auf den antiken Text *De colore* von Aristoteles zurückgreifen.<sup>43</sup> Die Dunkelheit während einer Sonnenfinsternis war den astronomisch interessierten Brüdern zum einen durch die Kenntnis italienischer Nachtstücke und deren Tonalitäten<sup>44</sup> sowie laut Stirnemann durch Experimente mit optischen Effekten und ggf. durch die eigene Erfahrung einer Sonnenfinsternis in Paris im Jahre 1406 vertraut. Die Ikonografie des dargestellten Kometen lässt diesen im 15. Jahrhundert als Ankündiger des drohenden Unheils erscheinen.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> In deren Darstellung finden sich neben einer ungeordneten Vielzahl an sachten Tupfen und sechszackigen Sternen auch zwei Kometen am nächtlichen Himmel.

<sup>40</sup> Vgl. Ebda., S. 248.

<sup>41</sup> Vgl. Ebda., S. 248.

<sup>42</sup> Siehe SCHLOSSER 1912, I, 4.

<sup>43</sup> Siehe Neuübersetzung: BÄTSCHMANN/GIANFREDA 2014, S. 81, Abs. 11; LEONARDO DA VINCI 1970, S. 143 und 187 sowie ARISTOTELES 1999, S. 15. Hinweis aus BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 277. Bekanntermaßen beschäftigte sich Leonardo neben der Malerei auch mit der Astronomie. So formulierte er bereits: „*Die Sonne bewegt sich nicht!*“, in: LEONARDO DA VINCI 1952, S. 200.

<sup>44</sup> Laut Wolfgang Schöne gilt es innerhalb eines Nachtstücks vier Arten des innerbildlichen Beleuchtungslichtes zu unterscheiden: „*das natürliche Leuchtlicht von Sonne, Blitz, Mond und Sterne; der künstliche Lichtschein des Feuers, der Kerzen, Lampen und Laternen; das sakrale Licht des Heiligenscheins, der großen Aureole um den ganzen Körper oder einer überirdischen Lichterscheinung am Himmel und das indifferente Leuchtlicht der Atmosphäre*“, zitiert nach: GASSNER 1998, S. 39.

<sup>45</sup> Heitzer konstatiert, dass der Komet ab Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr als Vorbote des Heilsbringers dargestellt wird, da die unheilvolle Wirkung der Kometen stärker ins Bewusstsein der Menschen eingedrungen ist. In der dogmatisch bestimmten Kirchenkunst findet der Stern von Bethlehem in den Darstellungen der Geburt Christi keinen Platz mehr. Die ersten Zweifel an den Einflüssen der Kometen auf die irdischen Gegebenheiten erwachten mit Tycho Brahe und seinen Erkenntnissen, dass die Kometen natürliche Himmelskörper seien. Die Darstellung des Stern von Bethlehem in Malerei, Druckgrafik und Zeichnung ab dem 17. Jahrhundert und folgend scheint aus dem Versuch der naturwissenschaftlichen Rekonstruktion des Kometen

Die Szene ist in dem Moment der Dunkelheit festgehalten, der sich metaphorisch auf den Inhalt der Darstellung, der Gefangennahme Jesu, übertragen lässt. Vor dem Hintergrund der tatsächlichen Erfahrung einer Finsternis lässt sich konstatieren, dass die astronomischen Ereignisse und Erkenntnisse nachhaltig auf die Bildlösung gewirkt haben; damit stehen die Brüder Lorenzetti und Limburg am Anfang einer Jahrhunderte langen Tradition von wechselseitigen Einflüssen außerkünstlerischer Disziplinen auf das Bild. Und auch sie haben in der Nachfolge von Giotto eine raum-zeitliche Dimension ins Bild übertragen, indem sie den Schweif des Kometen integrierten.

Auffällig ist, dass die Lorenzetti-Brüder, als auch Giotto und Gaddi zu den ersten Künstlern gezählt werden können, die sich mit der Zentralperspektive auseinandersetzten. Die Kunst der italienischen Frührenaissance beschäftigte sich mit der Darstellung und Wiedergabe der Wirklichkeit im Bild, was sich kunsttheoretisch in der verstärkten Auseinandersetzung mit der Perspektiv-, Proportions- und Anatomielehre ausdrückte. Ab dem 14./15. Jahrhundert fand eine verstärkte Beschäftigung mit der Optik, der *perspectiva*<sup>46</sup>, sowie der Geometrie statt, mit deren Hilfe die künstlerischen Mittel verbessert werden konnten.<sup>47</sup> Die Spiegeldemonstrationen zur Linearperspektive<sup>48</sup> von Filippo Brunelleschi (1377-1446) im Jahre 1425 und das schließlich zu Regel und System der Bildkünste um 1434/1435 verfasste Traktat *De pictura* von Leon Battista Alberti – das erste humanistische Traktat über Malerei – zu Fluchtpunkt und Sehpyramide erklärte die mathematisch konstruierte Linearperspektive, die dem Bildraum die notwendige Tiefenräumlichkeit schenkte. Die neue Florentiner Darstellungsmethode basierte auf der Vorstellung, dass der visuelle Raum aus einem abstrakten System linearer Koordinaten besteht (Parallele fluchten bspw. in der Ferne), innerhalb dessen er sich mit Hilfe eines fixierten Standpunkts bewegen und so seinen subjektiven Eindruck des Gegenstands erzielen und ihn ins Verhältnis zum Raum setzen kann.<sup>49</sup> Die optische Erscheinungsform hat demnach veränderliche Eigenschaften, die dem

---

als natürliches Himmelsphänomen zu resultieren. Weiters gibt Heitzer noch den Hinweis auf die Integration der Kometen in die Vanitas- und Allegorie-Darstellungen des 17. Jahrhunderts. Vgl. HEITZER 1995, S. 234ff.

<sup>46</sup> Noch nicht im Sinne einer illusionistischen Raumwirkung zu verstehen, sondern vielmehr als Wissenschaft vom Sehen und des Auges.

<sup>47</sup> Schon der Franziskanermönch Roger Bacon schrieb in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in seinem *Opus majus*, dass die Kenntnis der Geometrie für einen Künstler unablässig sei und es die Geometrie sowie auch Optik dem Künstler erst möglich mache, die Darstellung Gottes' Gnaden auf der Erde sichtbar zu machen. Siehe hierzu: EDGERTON 2002, S. 21.

<sup>48</sup> Siehe hierzu die Neuübersetzung und Kommentierung von: BÄTSCHMANN 2014. Siehe ferner zur Geschichte der Perspektive: EDGERTON 2002, S. 29.

<sup>49</sup> Vgl. EDGERTON 2002, S. 14.

Wechsel von Ort und Beleuchtung unterliegen.<sup>50</sup> So konnte der Sternenhimmel mittels einer wissenschaftlich ermittelten Perspektive praktisch ins Bild transponiert und die Gestirne vielmehr frei nach ihren tatsächlichen räumlich-topographischen und natürlichen Verhältnissen auf die Himmelszone gesetzt werden. Diese Entwicklung lässt sich in der Frührenaissance vor allem in den südalpiner Regionen nachweisen. In den nordalpinen Gegenden existiert auch noch bis in das 16. Jahrhundert hinein eine Darstellung der Gestirne nach gotischer Manier oder vereinzelt Mischformen.<sup>51</sup>

Ein Beispiel dieser absoluten Exaktheit gibt das Deckenfresko in der als Familienkapelle der Medici konzipierten Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz, die von Brunelleschi ab 1420 errichtet wurde [Abb. 14]. Mit größtmöglicher Exaktheit ist, wie Dieter Blume ausführlich darstellen konnte, der nächtliche Sternenhimmel des 4. Juli 1442, 10.30 MEZ (vormittags) ausgemalt worden.<sup>52</sup> Neben den Sternbildern sind auch Sonne und Mond in ihrer Position auf dem Tierkreis zu erkennen. Es handelt sich bei dem Fresko nicht um eine Darstellung des natürlichen Sternenhimmels, sondern um die auf Basis der mittelalterlichen figürlichen Tradition.<sup>53</sup> Das Fresko wird mit dem Astronomen Paolo del Pozzo Toscanelli in Verbindung gebracht, der mit Nikolaus Kues in Padua studierte, mit Alberti und Brunelleschi verkehrte und ein Berater Cosimo de Medicis war. Hieraus ergibt sich die wechselseitige Verbindung,

---

<sup>50</sup> Vgl. SCHLOSSER 1985, S. 108.

<sup>51</sup> Als Mischform sei hier exemplarisch die *Flucht nach Ägypten* (um 1470-1475) des Meisters des Wiener Schottenstifts angeführt, die am Wendepunkt vom Mittelalter zur Neuzeit steht. Über der topografischen Darstellung Wiens auf einer blauen Himmelszone befinden sich Komet, Gestirne und Sichelmond. Das siebenzackige Koma sitzt direkt über Mariens Nimbus und dem Kopf des Christuskindes, der Schweif des Kometen verläuft horizontal nach rechts, die konisch verlaufenden Strahlen verbreitern sich nach links. Der Komet folgt der Bildsprache der Gotik und ist vergleichbar mit der Szene der Giotto-Schule (s.S. 19). Die Gestirne hingegen sind bereits frei und nicht mehr ornamental aufgesetzt. Das Tafelbild zeugt hier von einer astrologischen Deutungsdimension: der Komet zieht nicht wie üblich mit der flüchtenden Gruppe, sondern in die gegengesetzte Richtung, was auf Basis des damaligen Zeitgeistes den Schluss zulässt, dass die Schweifrichtung die qualvolle Zukunft Christi ankündigt. In den Jahren 1456, 1468 und 1472 zeigten sich zudem deutlich Kometen am Himmel, welche zur Bildlösung angeregt haben können. Der Komet von 1472 zeigte sich sogar über die Dauer von 2 Monaten von Januar bis März mit einer Schweiflänge von 50°, über den vielfach (auch im Buchdruck) berichtet wurde. Vgl. und weiterführende Hinweise in: HEITZER 1995, S. 46ff. Roth sieht in der Fluchtszene lediglich eine Übertragung des Stern von Bethlehem, dem hiermit – auch auf Basis der Erkenntnisse durch Heitzer – widersprochen werden kann. Vgl. ROTH 1945, S. 12. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die singular stehende sehr detailgetreue und realitätsnahe Darstellung des Mondes bei Tag durch Jan van Eyck oder der Werkstatt in den Gemälden *Die Kreuzigung* (1420-25, vermutlich die Werkstatt, auch Hubert van Eyck zugeschrieben), *Kreuzigung Christi* (um 1440, Diptychon mit *Weltgericht*) *Die Heilige Barbara* (1437) und *Die Streiter Christi* (1426-32, als Teil des Genter Altars). Die Kreuzigungsszene zeigt den Mond auf die Art und Weise, wie man ihn tatsächlich in den Morgenstunden am Himmel sieht. Der Mond ist noch realistischer dargestellt, als ihn Leonardo in seinen Zeichnungen vom Mond in den Jahren 1505 und 1514 fertigte (Codex Atlanticus 310r. und 674v.) oder 1506/08 (Codex Leicester, F.2r). Siehe hierzu die kurze Studie von MONTGOMERY, S. 317-320 sowie MONTGOMERY 1999, S. 86-88.

<sup>52</sup> Warburg hat die Konstellationen des Freskos auf den 9. Juli 1422 datiert. Gertrud Bing in seiner Nachfolge auf den 6. Juni 1439 und Alessandro Parronchi auf den 16. Juli 1416. Siehe BEYER 1992, S. 85f.

<sup>53</sup> Die Tierkreiszeichen gehen ikonografisch auf die arabische Tradition des As-Sufi zurück. Vgl. BLUME 2000, S. 129. Zu As-Sufi siehe ebenfalls BLUME 2000.



dass Toscanelli mit Hilfe eines Perspektivapparates, den Alberti auch in seinem *Trattato* beschreibt, von Brunelleschi den Sternenhimmel exakt zeichnen konnte.<sup>54</sup> Die Sternkonstellation zu Zeiten der Erbauung der Sakristei unter der Herrschaft Cosimo de Medici selbst referenziert auf das Gründungshoroskop der Stadt Florenz. Das Deckenfresko bewegt sich damit zwischen astronomischer Exaktheit, astrologischem Aberglauben und politischer Legitimation (möglicherweise auch Leitlinie für das politische Handeln) und zeigt damit deutlich den Einfluss der Gestirne auf das Leben des Menschen im 15. Jahrhundert. Aber mehr noch: dem astronomischen Wissensstand der Zeit. So kann hier bereits festgehalten werden: nach allmählicher Loslösung eines rein religiös gefassten Sternenhimmels öffnet sich, parallel zur Geschichte der Perspektivkonstruktion, der bildnerische Sternenhimmel um eine erste astronomische Dimension, die das Ziel verfolgt, den Sternenhimmel visuell so exakt wie möglich einzufangen. Und auch hier greift Kiefer mit Arbeiten wie beispielsweise *The Secret Life of Plants*, in denen er die Sterne analog der Tierkreiszeichen integriert oder mit *Die Himmelspaläste*, in denen er auf astronomische Hilfsmittel zur Berechnung der Tageszeiten referenziert und die beide in Kapitel V diskutiert werden, auf diese alte Traditionslinie zurück.

### ***Alchemie, Astronomie und Weltenende***

Motivisch noch der Ikonografie der spätmittelalterlichen religiösen Andachtsmalerei anhaftend und dennoch möglicherweise bereits zeithistorisches astronomisch-astrologisches Wissen transportierend ist die Auferstehungsszene des *Isenheimer Altar* (1513-1515) von Matthias Grünewald (1475/1480-1528) [Abb. 15]. Grünewalds bedeutender Beitrag zur Geschichte der Farbe ist ein Beispiel mutmaßlich richtig zitierter Tierkreiszeichen am Sternenhimmel des Auferstehungsbildes.<sup>55</sup> Das Tafelbild vereint in seiner Tiefenräumlichkeit gleichsam offenkundig drei biblische Geschehen: die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Verklärung Christi. Der darauf gezeigte himmelfahrende Christus schwebt inmitten einer großen, orangefarbenen Aureole, die ihrerseits von einer regenbogenfarbenen *sphaira* umgeben ist. Christus verschmilzt fast mit der Sonne, – ist damit eine Darstellung des *Christus Sol*, Christus als Licht der Welt oder *Sol Invictus*, des unbesiegbaren (Sonnen-)Gottes gemeint? Die

---

<sup>54</sup> Blume skizziert die technische Handhabung des Apparates. Siehe BLUME 2000, S. 129.

<sup>55</sup> Bisläng hat sich Joseph Harnest nähergehend mit dem Sternenhimmel des Isenheimer Altars auseinandergesetzt. Siehe HARNEST 1987/88, S. 163-178. Ferner stellte Elke Blattmann eine nicht ganz plausible Untersuchung an. Siehe: BLATTMANN 2005.

Aureole befindet sich ihrerseits inmitten einer Vielzahl an funkelnden Sternen des österlichen Himmels. Christus zeigt dem Betrachter durch den Orantengestus seine Stigmata.<sup>56</sup> Die Soldaten wenden ob dieses gleißenden Lichtes ihre Gesichter ab, da sie den Anblick nicht ertragen können. Joseph Harnest formuliert die These, dass Grünewald für die Gestaltung des Sternenhimmels das Wissen um die Ekliptik gehabt haben muss. Er führt dafür die beiden Berliner Zeichnungen *Studie eines knieenden Königs mit zwei Engeln* (um 1516-19) [Abb. 16] und *Hl. Dorothea* (um 1509-11?) [Abb. 17] an, die beide eine Armillarsphäre<sup>57</sup> zeigen. Die ausgiebige Kenntnis dieses astronomischen Hilfsmittels rechtfertigt er mit der schnellen Zeichnung der selbigen und konstatiert, dass sich Grünewald auch den Unterschieden in den Drehachsen der beiden Armillarsphären sehr wohl bewusst war.<sup>58</sup> Während seiner Mainzer Zeit hatte sich Grünewald im Umkreis von Erzbischof Uriel von Gemmingen (1468-1514) auch mit Humanisten umgeben. Mit dem Astrologen Johannes Indagine (1467-1537), so die Forschung, der sich als Freund Luthers bekannte, scheint er Umgang gepflegt zu haben. Dieser war ein Sterndeuter aus dem (zwischen Seligenstadt und Aschaffenburg gelegenen) Steinheim. Mit diesem Wissen setzte er weiters die damals bekannten Sternenkarten nach Conrad Heinfogel (1503) und Albrecht Dürer (1515) übereinander [Abb. 18], die deutlich in der Tradition der antiken Bildsprache stehen. Mit Festlegung der Plejaden lassen sich nach Harnest die restlichen Sternbilder (fast durchweg mit den Hauptsternen  $\alpha$ ) der Gloriole folgend beschreiben [Abb. 19]. Sie folgen nur ungenau den kartografischen Längen und Breiten. Bei aller methodischer Vorgehensweise, bleibt trotzdem die Tatsache ungeklärt, ob es sich bei den vier eingezeichneten Sternen tatsächlich um die Plejaden handelt, die ja bekanntlich aus sieben Sternen bestehen. Angesichts der Figürlichkeit innerhalb der Sternkarten (ganz in der Tradition des Aratus) fällt die Festlegung der eingetragenen Sterne indes sehr schwer, was Harnest auch zur Erklärung führt, dass nicht alle Sterne auch tatsächlich eingezeichnet sind.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Der Gestus innerhalb dieser Szene weist auf den folgenden Bericht des Evangeliums hin: „*Seht meine Hände und meine Füße an: Ich bin es selbst. Fast mich doch an und begreift: Kein Geist hat Fleisch und Knochen, wie ihr es bei mir seht.*“ (Lukas 24, 39). Ferner wird Christus im Moment der Verklärung dargestellt: „*Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht.*“ (Matthäus 17, 2).

<sup>57</sup> Harnest unterscheidet die beiden Armillarsphären noch einmal in eine Äquatorial-Armillarsphäre und eine Zodiakal-Armillarsphäre, was noch einmal mehr unterstreicht, dass sich Grünewald mit der Astronomie in gewisser Weise vertraut sah. Siehe: HARNEST 1987/88, S. 165.

<sup>58</sup> Vgl. HARNEST 1987/88, S. 165. Gleiches wird auch angeführt in: RIEPERTINGER/BROCKHOFF/HEINEMANN 2002, S. 142.

<sup>59</sup> „*Angesichts dieser Schwierigkeiten wird es verständlich, dass uns Grünewald keine wie mit einem Dia an die Wand projizierte Sternkarte aus dem Himmelsatlas vor Augen führte.*“ Zitat nach: HARNEST 1987/88, S. 173. Diese Tatsache ist es, die Blattmann zum Ergebnis kommen lässt, dass nur zwei Sternbilder integriert sind: Kassiopeia und Pisces. Weitere Sternbilder sind laut ihr nicht zu finden. Ihrer Meinung nach malte Grünewald die Hände des himmelfahrenden Christus in leicht differenzierter Darstellung, um damit jeweils auf ein Sternbild hinzuweisen: links in Richtung Kassiopeia, rechts in Richtung Pisces. Die Armhaltung Jesu gibt nach ihr darüber hinaus direkte Referenz auf das

Ferner konstatiert er, dass die Sternbilder annähernd den Zeitpunkt des Frühlingsäquinoktium und des Osterfestes markieren und beweist dies mit Hilfe der integrierten Sterne und der Armillarsphären, die Grünewald bereits auf den Zeichnungen zeigte.<sup>60</sup> Grünewald hat noch ein zweites Sternenbild gemalt, in welchem er einen weiteren kosmologischen Bezug nimmt: Die *Kreuzigung Christi* (um 1511-1520?), auch *Klein Kruzifix* genannt, heute befindlich in der National Gallery in Washington DC [Abb. 20]. Er verortet die Kreuzigungsszene, in welcher Christi bereits den Tod gefunden hat, der biblischen Schilderung entsprechend inmitten der Nacht (Markus 15, 34-37), besser: einer Sonnenfinsternis [Abb. 21]. Diese Sonnenfinsternis lehnt sich an die dreistündige Sonnenfinsternis kurz vor dem Tod Christi an (Markus 15, 33). Bei einer Sonnenfinsternis (Eklipse) wird die Sonne, von der Erde aus gesehen, durch den Mond ganz oder teilweise verdeckt. Dem verdeckenden/verdunkelnden Mond gesellt er noch zehn weitere naturalistisch dargestellte Sterne dazu. Die Sonne ist nicht mehr integriert. Die Grünewald-Forschung schreibt hierzu, dass sich eine Sonnenfinsternis am 10. Oktober 1502 (sichtbar gewesen in den heutigen Ländern: Schottland, Dänemark, Norddeutschland und Teilen Polens) ereignet hat, die, wie andere Himmelsphänomene, die Gemüter in ganz Mitteleuropa bewegte.<sup>61</sup> Bezeichnenderweise integriert Grünewald den Mond auf der ihm traditionell zugewiesenen rechten Seite, der Mond bleibt also auch weiterhin auf der rechten Seite des Bildes, wird faktisch realistischer dargestellt. Traditionellerweise begleiten Sonne und Mond (Sol und Luna) die Kreuzigungsszene. Im Mittelalter häufig noch anthropomorph dargestellt oder Engeln als Symbole für Sonne und Mond in die Hand gegeben, steht die Sonne bis auf wenige Ausnahmen seitdem stets links und der Mond auf der (rangniedereren) rechten Seite. Diese Positionierung des Mondes hat Grünewald auch beibehalten, obwohl er ein naturwissenschaftliches Phänomen darstellte. Grünewald amalgamierte, so lässt sich hier festhalten, in seinem Werk den naturalistischen Blick auf das Himmelsphänomen, das heißt die Positionierung im Raum mittels der Perspektive, mit den damaligen zeithistorischen und kulturellen Anschauungen. Er verlässt damit den Weg der traditionelleren Darstellung des Mondes indem er eine Sonnenfinsternis zeigte, interessanterweise bleibt bei der Darstellung Grünewalds der Mond trotz seines Naturalismus auf der altbewährten Position zur linken Christi.

---

Sternbild Kassiopeia. Blattmann führt hier nicht gänzlich überzeugend den Storb-und-Werde-Topos des Propheten Jona (Jonas 2, 1 und Matthäus 12, 40) an und bezieht ihn analog auf das Schicksal Christi. BLATTMANN 2005, S. 81. Die weitere Grünewald-Forschung zu beschäftigt sich nicht mit den Sternen.

<sup>60</sup> HARNEST 1987/88, S. 174f.

<sup>61</sup> Vgl. HAGEN 1923, S. 76; WEIXLGÄRTNER 1962, S. 30; MARTIN/MENU/RAMOND 2013, S. 77.

Claus Grimm hingegen bringt für seine Interpretation eine andere, zu Zeiten Grünewalds vielfach diskutierte und praktizierte kosmologische Erklärung: die Alchemie.<sup>62</sup> Die Alchemisten strebten eine spirituelle Lebensgestaltung in Verbindung mit einer ganzheitlichen hermetischen Praxis an. Gegenstand der Alchemie war die Untersuchung der Prozesse des Werdens und Wachsens unter Berücksichtigung der gegenseitigen Beeinflussung von Irdischem und Kosmischem. So war es vor allem das Metall bzw. die Metallverwandlung und der Metallguss, den die Alchemisten auf der Suche nach dem Gold beschäftigten. Die Alchemie wurde einerseits theoretisch als spekulative Alchemie auf philosophischer Basis und andererseits praktisch-laborierend auf Basis der pflanzenkundlichen und metallurgischen Arbeit (damit Vorläufer der heutigen Chemie) angewandt.<sup>63</sup> Drei Strömungen waren dabei von entscheidender Bedeutung: die Astrologie und der damit verbundene Glaube einer Verbindung von Mensch, Planet und Metallen, die Vorstellungen Aristoteles von der Materie und den Elementen sowie die Erlösungslehren der Gnosis und des Neuplatonismus.<sup>64</sup> Grimm sieht das starke kosmologische Interesse Grünewalds an den Licht- oder Himmelserscheinungen, wie im *Isenheimer Altar*, daher nicht in der neuzeitlichen astronomischen Wissenschaft begründet, sondern vielmehr an dem Fundament einer praktizierten alchemistischen Wissenschaft und der Mystik.<sup>65</sup> Die Verbreitung des alchemistischen Gedankenguts erfuhr im frühen 16. Jahrhundert großen Zuspruch. Dies kann auch eine Erklärung für die Naturerscheinungen, wie beispielsweise dem Sonnenlicht oder dem Feuer sein, das Grünewald in der Lichtaureole festgehalten hat und möglicherweise auf die Beobachtung von den Farbnuancen des Feuers, das in der Alchemie unabdingbar ist, zurückzuführen ist. Damit ist neben der Alchemie und der Astronomie, auf die in Kapitel V im Zusammenhang mit dem Werk Kiefers noch intensiver eingegangen wird, noch ein weiterer kulturgeschichtlicher Aspekt anzuführen: zu Zeiten des Humanismus und des sich parallel wandelnden Weltbildes, der Entdeckungsreisen, die die Bestätigung brachten, dass die Erde eine Kugel (und die Alte Welt nur ein kleiner Teil dieser Erdkugel) ist, die Kosmografie sowie die verstärkt einsetzende Kartografie hervorbrachten, herrschte ein allgemeiner weit verbreiteter apokalyptisch-millennaristischer Aberglaube, der das gemeine Volk ängstigte, und

---

<sup>62</sup> GRIMM 2002, S. 40f.

<sup>63</sup> Vgl. VÖLLNAGEL 2012, S. 11.

<sup>64</sup> Vgl. Ebda., S. 10f. Ferner einführend: ROBERTS 1994; ROOB 1996; WAMBERG 2006.

<sup>65</sup> GRIMM 2002, S. 31-44, hier. S. 41. Auch Saran bestätigt, dass Grünewald ein alchemistisches Wissen gehabt haben muss und bezieht dies auf die Nachlass-Inventare, in denen sich alchemistische Gerätschaften befinden. Siehe SARAN 1972, S. 72ff.

der stark an den nicht erklärbaren Himmelszeichen wie den Kometen festgemacht wurde.<sup>66</sup> Da die Kometen vorerst dem Bereich der Meteorologie zugesprochen wurden, gerieten sie weniger in das Interesse der antiken Astronomen, als vielmehr in das der Astrologen, die den Kometen im Laufe der Jahrhunderte zahllose Deutungsmöglichkeiten zuschrieben.<sup>67</sup> In den Jahren 1456, 1468, 1472, 1490, 1499, 1500 und 1507 zeigten sich Kometen am Himmel; der Komet von 1472 präsentierte sich sogar über die Dauer von 2 Monaten von Januar bis März mit einer Schweiflänge von 50°, über ihn wurde vielfach berichtet.<sup>68</sup> So ist eine erste Chronologie der Kometen bereits in der *Schedelschen Weltchronik* von 1493 aufzufinden, in welcher sich neben einer Darstellung eines Kometen als Holzschnitt stets eine kurze Beschreibung des darauffolgenden schrecklichen Ereignisses lesen lässt.<sup>69</sup> Nach der Erfindung des Buchdrucks fand eine starke Verbreitung dieser abergläubischen Ansichten (ob durch Text oder nur durch Bild), aus den Gestirnskonstellationen errechneten pessimistischen Zukunftsvisionen oder auch des Anblicks der Konstellationen, oft durch die biblischen Vorstellungen von der Apokalypse verstärkt, statt. In den Jahren zwischen 1519-1524 wurden in Deutschland ca. 130 Schriften gedruckt, die über das mögliche Weltende berichteten.<sup>70</sup> Darin wurden Gestirnskonstellationen und Kometen als *scheuerliche*, unheilbringende, apokalyptische Zeichen des Himmels gesehen, die den Tod, Naturkatastrophen aller Art, Hungersnöte, Kriege, Machtwechsel und -ergreifung, Krankheiten wie die Pest, Einzelschicksale, schließlich auch den Untergang der gesamten Welt mit sich brachten und denen stets etwas Dämonisches anhaftete.<sup>71</sup> Dabei galt der Komet als Überbringer derjenigen Einflüsse und Temperamente, die auch seinem Mutterplaneten zugeschrieben wurden.<sup>72</sup> Das Motiv des einzelnen Sterns, wie Elisabeth Heitzer feststellt, wird hingegen zeitgleich aus der christlichen Kunst (weitgehend) verbannt und alsbald verstärkt im Zusammenhang eines

---

<sup>66</sup> Vgl. BÖHME 1989, S. 38. Hier sei vor allem auf die beiden Zeichnungen Albrecht Altdorfers hingewiesen, die Kometen zeigen: *Wunderzeichen kündigen Kaiser Friedrichs Tod an* (um 1508-1510) sowie *Wunderzeichen beim Regierungsantritt Maximilians* (um 1508-1510).

<sup>67</sup> Siehe hierzu: HEITZER 1995, S. 21f.

<sup>68</sup> Siehe hierzu u.a. die Schedelsche Weltchronik, die als Folge dieses speziellen Kometen von 1472 Trockenheit, Pestilenz und Krieg, Zwietracht und Aufruhr beschreibt. Dort heißt es: „Nach diesen dingen folgten erstlich ein unerhörte trocken. Und darnach an vil enden pestilenz und vil grawsam krieg, zwietracht und auffrür.“ Aus: RÜCKER/PALM 2010, Blatt CCLIII.

<sup>69</sup> Hinweise auf die Erwähnung der Kometen in der Schedelschen Weltchronik siehe Fußnote 71. Hinweis auch in HEITZER 1995, S. 72.

<sup>70</sup> HOFFMANN 1978, S. 259. Weiterführende Hinweise in: HEITZER 1995, S. 12f.

<sup>71</sup> Die Erwähnung von Kometen, Gestirnskonstellationen von Sonne und Mond finden in der Schedelschen Weltchronik von 1493 explizit auf den folgenden Blättern Erwähnung: XCIII li., CLVII re., CLXVIII li., CLXXIX re., CLXXXVI re., CCIII li., CCXIII li., CCXX re., CCXXIII li., CCXXV re., CCXXIX re., CCXLIII li., CCL re. statt; gesichtete Ausgabe: RÜCKER/PALM 2010.

<sup>72</sup> Vgl. HEITZER 1995, S. 57.

bebilderten Astrologieglaubens verfolgt.<sup>73</sup> Ohne auf den kompletten Forschungsstand zur Ikonografie und die antiken und zeitgenössischen Lehren zur Kometen- oder Temperamentenlehre weiter einzugehen, muss an dieser Stelle auf Dürers Kupferstich *Melencholia, I* (1514) hingewiesen werden [Abb. 22], der einen Stern, besser: einen Kometen zeigt, über welchen die Forschung gegenwärtig auf unterschiedlichste methodische Weise diskutiert. Bis heute ist das Blatt nicht gänzlich decodiert worden.<sup>74</sup> Die durch Saxl/Klibansky/Panofsky bekannte Interpretation des Stiches fußt auf der neoplatonischen Temperamentenlehre in Verbindung mit der Lukubration sowie dem Planeten Saturn und dessen astralem Einfluss auf die Melancholie als eine menschliche Emotion.<sup>75</sup> Die jüngst erschienene Studie von Martin Büchsel spricht sich neben diesem rein ikonografisch-ikonologischen Ansatz für eine Interpretation unter besonderer Hervorhebung der Semantik und dem Ansatz der historischen Emotionsforschung aus.<sup>76</sup> Vor dem Hintergrund der damals zeithistorischen Diskussion um die Depression Gelehrter (angeregt durch *De vita triplici* des Neuplatonikers Marsilio Ficino) zeigt Dürer nach Büchsel zufolge eine Personifikation der Melancholie, deren augenblicklich dissoluter/melancholischer Zustand aus der menschlichen Hybris resultiert: beides, was sich direkt hinter der Fledermaus zeigt, quasi der Komet sowie der Regenbogen<sup>77</sup> waren zur Zeit Dürers ungemein religiös aufgeladen und noch nicht epistemisch beweisbar, der Gelehrte wird dem Verlust der Erkenntnis und Beweiskraft gewahr und verfällt demzufolge der Melancholie.<sup>78</sup> Der Regenbogen steht gleichsam für ein rettendes Zeichen des Friedens, eine Heilsgarantie, während der Komet im 16. Jahrhundert als ein negativ konnotierter Begriff, als Unheil, verstanden wurde.<sup>79</sup> Konrad Hoffmann beschreibt die

---

<sup>73</sup> Vgl. Ebda., S. 15.

<sup>74</sup> Maßgeblich aufbereitet wurde der Forschungsstand bis 1991 durch SCHUSTER 1991. Martin Büchsel diskutierte den bislang stark ikonografisch geprägten Forschungsstand um einen semantischen Ansatz in Kombination mit der historischen Emotionsforschung auf Basis der Psychologie in seiner Studie: BÜCHSEL 2010.

<sup>75</sup> KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1994.

<sup>76</sup> BÜCHSEL 2010; insbesondere auch das Kapitel *Facetten der Inversion*, ab: S. 135-193 sowie Abschnitt IV. Logik einer kunsthistorischen Debatte, S. 193-216.

<sup>77</sup> In der christlichen Ikonographie steht der Regenbogen als Symbol des Friedens, Zeichen des Weltgerichts und der göttlichen Herrlichkeit, als Bundeszeichen, das Gott Noah nach der Sintflut gesandt hat, mit der Zusicherung die Menschheit nicht noch einmal durch eine Sintflut zu vernichten. Zur Einführung in die Ikonographie des Regenbogens: ROTHER 1992. Vgl. auch: BÜCHSEL 2010, S. 152.

<sup>78</sup> BÜCHSEL 2010, S. 141. Auch bei: HOFFMANN 1978, S. 258. Die zeitgenössische Bedeutung des Regenbogens konnte Dürer in der *Schedelschen Weltchronik* von 1493 wiederfinden. Darin steht: „*Der regepoge het znu vorneliche farb. [...] die wasserig bedent die vergage sintflus, vn die feurig de künfftig gericht des feüers. Des ersten sol man sich nit mer besorgen, sunder des andern gewißlich warten.*“ Zitiert aus: RÜCKER/PALM 2010, Blatt XI re.

<sup>79</sup> Hinweise in der Bibel: Genesis 9, 8-17; Sirach 43, 11 s; Ezechiel 1, 28; Apokalypse 4,3; 10, 1 ss. Weitere Hinweise siehe LCI, Bd. III, S. 522. Zur Ikonographie und Bedeutung der Kometen im 16. Jahrhundert: HEITZER 2000, S. 451.

Besonderheit des Regenbogens darin, dass ihn Dürer als ein religiös verstandenes Schutzzeichen gegen die verbreitete Planetenfurcht einsetzte.<sup>80</sup> Neben den oben genannten interpretatorischen Ansätzen untersucht Büchsel zudem noch die komplette Symbolik des Stichs anhand des Dissoluten; nicht nur anhand des dissoluten Zustands der dargestellten Person, sondern auch anhand der scheinbar ungeordnet positionierten Instrumente, die er ferner noch in Bezug zu Darstellungen des Weltgerichts bringt und als Passionswerkzeuge identifiziert.<sup>81</sup> Damit vermutet er, dass diese nicht nur zu Instrumenten der Wissenschaft, sondern aufgrund des lasterhaften, eben wissenschaftlichen Verhaltens zu Instrumenten des Weltgerichts „als *Negation der Ordnung der Messung*“<sup>82</sup> werden und damit – nach Dekodierung durch den Betrachter – die Wahrhaftigkeit der göttlichen Ordnung wieder hergestellt wird. Der Stich erinnert den Betrachter durch die dargestellte Niedergeschlagenheit an das lasterhafte Desinteresse der göttlichen Gnade und mahnt ihn zur *compassio*.<sup>83</sup> Die Fledermaus, die den Schriftzug *Melencholia, I* hochhält, was durch Verwendung des Imperativ als *Niedergeschlagenheit, weiche!* übersetzt werden kann, warnt den Betrachter vor dieser und ihren Folgen. Nach Büchsel ist die Himmelsleiter das kodifizierte Zeichen für das Ziel und die Etappen des Betrachters.<sup>84</sup> Für den zeitgenössischen Betrachter des Stichs ist damit die Melancholie mit der Angst vor der Zerstörung des eigenen Ichs verbunden: die Melancholie als eine der sieben Todsünden führt nach dem Tod direkt in die Hölle. Damit nimmt der Stich eine Schlüsselstellung in der Diskussion um den hybriden Drang einer Vermessung der Welt ein. Um 1500 konnte sich der gelehrte Humanist die Kometen und die optische Theorie des Lichts (eines Regenbogens) noch nicht erklären, so dass hier die Grenzen der Wissenschaften aufgezeigt werden. Der Tübinger Astronom Johannes Stöffler (1452-1531) hatte bereits 1499 aufgrund der Planetenkonstellationen im Zeichen Fische eine Sintflut für das Jahr 1525 prognostiziert, zu der Dürer noch im gleichen Jahr eine Traumvision einer Sintflut in Wasserfarben fertigte, die er ferner textlich mit seiner eigenen Vision unterstrich.<sup>85</sup> Dürer schreibt in seinem Gedenkbuch von 1502 bis 1514, dass er selbst einen Kometen gesehen hat: „*Anch hab jch ein komett am hymell gesehen.*“<sup>86</sup> Zudem erwähnt Dürer ein Kreuzwunder, das die

---

<sup>80</sup> HOFFMANN 1978, S. 258. Olson beschreibt Dürer als einen von Kometen Besessenen: „Dürer, who in 1515 published his forty-eight wood engravings of the classical constellations, was obsessed with comets.“, zitiert aus: OLSON 1984, S. 220.

<sup>81</sup> Vgl. BÜCHSEL 2010, S. 153f.

<sup>82</sup> Vgl. Ebda., S. 204.

<sup>83</sup> Vgl. Ebda., S. 154.

<sup>84</sup> Vgl. Ebda., S. 201.

<sup>85</sup> HOFFMANN 1978, S. 251-277, hier: S. 258.

<sup>86</sup> Zu finden in dem Bruchstück aus Dürers Gedenkbuch, zitiert aus: RUPPRICH 1956, S. 36, Z. 45.

Vermutung weckt, dass er ebenfalls dem damaligen Wunderglauben und der Kometenfurcht entsprach: „*Daz grost wunderwerck, daz jch all mein dag gesehen hab, ist geschehen jm 1503 jor, als anff vil lewt krenckz gefallen sind, sunderlich mer anff dj kind den ander lewt. Vnder den allen hab jch eins gesehen jn der gestalt, nñ ichs hernoch gemacht hab, vnd es was gefallen anffs Eyrers magt, der jns Pirkamers hñnderhaws sasç, jns hemt jnn leinnen duch. Vnd sy was so betrñbt trum, daz sy weinet vnd ser klackete; wan sj forcht, sy müst dorum sterben.*“<sup>87</sup> So setzte sich Dürer mit diesem Stich den damals aktuellen Ängsten vor dem Weltende oder den Kometen auseinander.<sup>88</sup> Dürer ist Zeitgenosse eines humanistischen Zeitalters, in welchem einerseits Bücher zur mittelalterlichen und volkstümlichen Kosmografie stark verbreitet wurden<sup>89</sup>, zugleich aber die neuzeitliche Vermessung der Welt begann: der Raum in seiner perspektivischen Eigenart, der Mensch in seiner Anatomie und Proportion, der Himmel und Kosmos in seiner Bewegung, Länder und Kontinente in ihrer Ausdehnung und Charakteristik, Bauwerke in ihrer Statik; all jenes wurde wissenschaftlich-mathematisch berechnet. Dürer ist stark in seinem Zeitalter verwurzelt, eine Interpretation des Stiches auf Grundlage rein astronomischer oder wissenschaftlicher Erkenntnisse scheint nicht haltbar. Demnach kann der Stich als ein Zeugnis der Suche des Menschen nach dem Bau der Welt, ob religiös oder naturwissenschaftlich konnotiert, und seiner Stellung im Makrokosmos gelten. Fest steht trotz aller ikonografischer Interpretationsansätze und Methodik, dass Dürer in seinem Werk das zeitgenössische, ambivalent-erregte Weltbild in seinem Stich reflektiert.<sup>90</sup> Diese Ambivalenz trägt indes unter anderem dazu bei, dass die Gestirne in der Malerei auch zur gleichen Zeit noch immer Träger einer göttlichen Botschaft und damit ein Motiv innerhalb der christlichen Andachtsmalerei waren, womit sie in der Tradition einer christlichen Symbolik stehen.<sup>91</sup> Für die später zu betrachtenden Arbeiten ist der Aspekt der Alchemie und der Kartografie ein besonders wichtiger, der – so kann man sagen – als eine Traditionslinie beschrieben werden kann.

---

<sup>87</sup> RUPPRICH 1956, S. 36, Z. 35-44.

<sup>88</sup> HOFFMANN 1978, S. 258. Auf die Sintflut-Angst in Süddeutschland im 16. Jahrhundert geht der Autor ab S. 259f. ein.

<sup>89</sup> CHASTEL/KLEIN 1963, S. 87.

<sup>90</sup> Siehe hierzu auch BÖHME 1989, S. 9 und 71f.

<sup>91</sup> Hier sei auf die Basilikatafel *S. Maria Maggiore* von Hans Holbein d. Ä. hingewiesen, 1499 gemalt, die noch in starkem Gegensatz zur 13 Jahre später gemalten Auferstehungsdarstellung von Mathias Grünewald steht.



### *Der teleskopische Blick*

Im 16. Jahrhundert erscheinen inmitten der eben genannten Spannungsfelder sowie der christlichen Reformation mit den astronomischen Schriften von Nikolaus Kopernikus' (1473-1543) *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1540) und *Opus de revolutionibus caelestibus* (1543), Tycho Brahes (1546-1601) *Astronomiae Instauratae Mechanica* (1598), Giordano Brunos (1548-1600) *De Immenso et Innumerabilibus* (1591), Johannes Keplers (1571-1630) *Astronomia Nova* (1609) und schließlich im 17. Jahrhundert die Galileo Galileis (1564-1642) *Sidereus Nuncius* (1610) eine Vielzahl an astronomischen Publikationen und Sternenkarten, die sich angesichts eines hohen astronomischen Interesses und den darin formulierten Erkenntnissen zur heliozentrischen Ordnung des Universums und der Kometen als natürliche Himmelskörper schnell verbreiteten. Die Lehren Kopernikus' zum heliozentrischen Weltbild bewirkten eine allmähliche Bewusstseinsänderung, wenngleich seine Lehren erst rund 200 Jahre später zur vollständigen Anerkennung gelangen. Solange die Erde im Zentrum des Universums stand war Gottes Absicht das Heil und die Fürsorge der Menschheit. Nikolaus Kopernikus veröffentlichte – wohlwissend – erst kurz vor seinem Tod *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, um den Folgen der Kirche zu entgehen. Die Entdeckung der Himmelsphänomene verlangte nach Sinn und Zweck innerhalb des Kosmos und entlarvte die Bedeutungslosigkeit des menschlichen Wissens.<sup>92</sup> Giordano Bruno postulierte freimutig die Unendlichkeit des Universums, untergrub damit die damalige kirchliche Vorstellung der *sphaera mundi* als ein in Sphären aufgeteiltes geozentrisches, räumlich und zeitlich geschlossenes, kosmisches Bezugssystem und landete 1600 auf dem Scheiterhaufen. Neben den textlichen Erläuterungen wurden mit einer Vielzahl an bildlichen Darstellungen eines Ausschnitts des Sternenhimmels oder bestimmter Sternkonstellationen, Darstellungen des Mondes und der Planeten sowie mit Kosmos-Diagrammen die Theorien untermauert.<sup>93</sup> Die von Giordano Bruno geführte Diskussion um die Unendlichkeit spiegelt sich mit einer Horizonterweiterung und Verschiebung der Perzeptionsgrenzen in der Landschaftsmalerei wieder. Die Erfindung

---

<sup>92</sup> Vgl. HEITZER 1995, S. 185f.

<sup>93</sup> Einführend für die Zeichnungen, Kupferstiche und Radierungen von Galileo Galilei: BREDEKAMP 2009. Hier ist zudem das Deckenfresko von Lodovico Cardi, genannt Cigoli, anzuführen, welches in der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore in Rom Maria Immaculata auf einem Mond stehend zeigt. Dieser Mond ist mit Licht und Schatten und seinen durch das Fernrohr ersichtliche Kraterlandschaft dargestellt und steht in direkter Verbindung zur astro-wissenschaftlichen Diskussion seiner Zeit, insbesondere durch Galilei. Die Korrelation zur Unbeflecktheit Marias innerhalb des religiös-dogmatischen Weltbildes drängt sich in der Rezeption des Bildes, welches nur zwei Jahre nach Publikation des Galileischen Buches entstand, augenscheinlich auf.

des Fernrohres<sup>94</sup> unterstützte offensichtlich den Umstand, dass die Sterne faktisch nun auch naturgemäß als distinkte kleine Punkte oder funkelnde Tupfen auf den Bildträger gesetzt und ihrer Phänomenologie, Position, (proportionaler) Entfernung zueinander und Größe nach entsprechend dargestellt wurden. Das kleine, auf Kupfer gemalte Nachtstück *Flucht nach Ägypten* (1609) von Adam Elsheimer ist das bekannteste Werk dieser Zeit [Abb. 23], das inmitten der neutestamentlichen Szene dem Betrachter einen realitätsnahe(re)n Sternenhimmel, den Mond in seiner schrundigen Oberfläche<sup>95</sup> und die Milchstraße als Phänomen (erstmalig als additiver Verbund einzelner Sterne) zeigt.<sup>96</sup> Dabei nimmt der Sternenhimmel fast die Hälfte des Bildträgers ein und evoziert die Weiten des Weltraums, ein zu diesem Zeitpunkt bereits anerkanntes Faktum.<sup>97</sup> Die Forschung geht mittlerweile davon aus, dass Elsheimer für diesen Realismus des Firmaments bzw. des Mondes auch tatsächlich ein Fernrohr zur Hilfe nahm oder: hätte nehmen können.<sup>98</sup> Mit Hilfe der Astronomie und der heutigen Simulations-Computertechnik konnte man die Szene einkreisen: die tageszeitliche Einordnung, die winkelgetreue Darstellung der Sterne, die Proportionsgrößen der Sterne untereinander und sogar in Frage kommende Tage geben Aufschluss über eine Datierung zwischen Sommer 1609 und Februar 1610. Die Analyse des Bildes durch einerseits die Alte Pinakothek in München und andererseits die Athener Sternwarte<sup>99</sup> stellte resultierend fest, dass es sich in der von Elsheimer gemalten Sternenhimmelsituation nicht um eine Kartografie oder Realsituation gehandelt haben kann, sondern um eine über Tage beobachtete Sternkonstellation, die auf den Bildträger repräsentiert wurde.<sup>100</sup> Die einzelnen Sternbilder sind in ihren Verhältnissen zueinander jedoch nicht vollkommen stimmig. Andreas Thielemann bekräftigt die Annahme in seiner 2004 vorgestellten Studie auf Basis der

---

<sup>94</sup> Im Mittelalter wurden noch Sehrohre genutzt, die noch keine stark vergrößernden Effekt hatten. Bereits 1590 wurden vereinzelt Teleskope entwickelt, doch erst ab 1604 setzte sich sein Gebrauch durch. Siehe VAN HELDEN 1977, S. 5-67.

<sup>95</sup> Der Mond ist nicht als glatte Oberfläche, gar als Sphäre im Sinne der harmonisch wirkenden Kräfte des Kosmos abgebildet, sondern als schrundige Oberfläche aus Licht und Schatten dargestellt. Dies stellte schon Galilei fest. Siehe GALILEI 1980, S. 87-89.

<sup>96</sup> Siehe hierzu den Aufsatz von HARTL/SICKA 2005, S. 107-125. Hier prüfen die Verfasser anhand von astronomischen Berechnungen und Simulationsprogrammen bspw. die Winkeltreue der Sternbilder oder die Tageszeit des Bildes. Ferner CAVINA 1976, S. 139-148, die erstmals die These zur Verwendung des Fernrohres aufstellte. Zudem: ANDREWS 1976, S. 595, der Cavinas Forschungen vehement widersprach, hingegen selbst durch Howard widerlegt wurde. Siehe: HOWARD 1992, S. 212-224. Siehe ferner: Haus der Kunst München 1998; BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003.

<sup>97</sup> Vgl. SELLO 1988, S. 71.

<sup>98</sup> Siehe HARTL/SICKA 2005, S. 124ff. Sello vereint noch die Zuhilfenahme eines Fernrohres und glaubt an das Augenmaß. SELLO 1988, S. 71.

<sup>99</sup> DAMIANAKI 2000, S. 57.

<sup>100</sup> HARTL/SICKA 2005, S. 114. Auch Cavina betont: „As a great naturalistic artist, he uses the new inventions of science to forge a pictorial style outside the range of the sciences.“ CAVINA 1976, S. 144.

literarischen Quellen und schriftlichen Nachlässe des römischen Kreises an Freunden und Auftraggebern um Elsheimer.<sup>101</sup> Man weiß, dass Elsheimer häufig Gast im Haus des Dr. Johann Faber, einem (natur)wissenschaftlich interessierten Arzt, Zoologen und Botaniker war, der in seinem Werk *Animalia Mexicana* (1628) über Teleskope und Lichtbrechung referiert<sup>102</sup>; dort wahrscheinlich auch Galilei begegnet ist, der 1609 bereits ein Teleskop besaß.<sup>103</sup> Aber mehr noch: Elsheimer stand in Kontakt zu Kaspar Schoppe, der seinerseits Verbindungen zu Kardinal Borghese hatte, der ein Teleskop besaß und Kunstsammler war. Thielemann schlussfolgert, dass Elsheimer das Teleskop des Kardinals und auch das von Galilei nutzte.<sup>104</sup> Ein Brief Fabers bestätigt, dass Fernrohre an „die Großen der Stadt verteilt“<sup>105</sup> wurden, was Thielemann zur Annahme bringt, dass Elsheimers Kunden und Auftraggeber dabei sein mussten. Anna Ottani Cavina verfolgt die These, dass Elsheimer durchaus auch über die Erkenntnisse Galileis aus dem 1610 publizierten *Sidereus nuncius* verfügte, da diese bereits im engen Kreise des Wissenschaftlers bekannt gewesen sein mussten. In seinem Todesjahr 1610 soll der Künstler deswegen noch einmal Änderungen am Mond und der Milchstraße vorgenommen haben.<sup>106</sup> Die Verhältnisse der Sterne innerhalb der Sternbildkonstellationen sind nämlich keineswegs exakt dargestellt, außerdem finden sich auf dem kleinen Tafelbild auch Konstellationen und Ausrichtungen, die innerhalb dieses Sternenhimmelausschnitts in dieser Anordnung nicht zu sehen sein können. Und auch das Mondlicht scheint viel zu hell, als dass man die Sterne der Milchstraße durch die Bewölkung hindurch noch so deutlich sehen könnte.<sup>107</sup> Die Anhänger der *Filosofia Naturale*, formuliert Heinz Herbert Mann in seiner ikonografisch geprägten Zusammenstellung der optischen Hilfsmittel wie Augenglas oder Fernrohr im 17. Jahrhundert, bedienten sich der Teleskope zur Untermauerung ihrer Anschauungen, welches das epochemachende Instrument für die kopernikanische Wende darstellt.<sup>108</sup> Die gemalten Sternkonstellationen beruhen auf einzelnen, und wie die Forschung hervorhebt, über einen längeren Zeitraum gesammelten Natureindrücken. Stefan Gronert spricht in diesem Zusammenhang Elsheimer das Verdienst des ersten naturalistischen

---

<sup>101</sup> THIELEMANN 2008, S.145ff.

<sup>102</sup> *Joannis Fabri Lyncei [...] Animalia Mexicana descriptionibus scholisque exposita [...]*, Rom 1628, S. 473.

<sup>103</sup> Vgl. SELLO 1988, S. 72.

<sup>104</sup> THIELEMANN 2008, S. 148.

<sup>105</sup> zitiert nach Ebda., S. 146.

<sup>106</sup> Vgl. CAVINA 1976, S. 142. Horst Bredekamp weist darauf hin, dass Elsheimer den Mond nicht naturgetreu, sondern auf dem Kopf gemalt hat, was möglicherweise auf die Nutzung eines auf dem Kopf projizierenden Fernrohres hinweisen würde. BREDEKAMP 2009, S. 90f.

<sup>107</sup> DEKIERT 2005, S. 33.

<sup>108</sup> Vgl. MANN 1992, S. 134. Siehe hierzu insbesondere das Kapitel *Daedalus Dioptricae. Einleitung zu einer Ikonografie des Fernrohrs*, S. 121-143.

Mondes zu, dem hingegen durch die Recherche für die vorliegende Studie mit Gemälden von Jan van Eyck, wie der *Kreuzigung Christi* (ca. 1430) [Abb. 24], der *Hl. Barbara* [Abb. 25] oder der *Streiter Christi* [Abb. 26] (Teil des Genter Altars) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entschieden widersprochen werden kann.<sup>109</sup> Aber dennoch markiert das Gemälde neuzeitlich-empirische Beobachtung sowie Erkenntnisinteresse, und macht es gepaart mit den barocken Hilfsmitteln von Illusion und Pathos zu einer Ideallandschaft. Damit steht das Bild an der Schwelle zum heliozentrisch motivierten Weltbild: das Motiv entstammt einer neutestamentlichen Szene der Bibel, wohingegen die Bildlösung unter Berücksichtigung der dem damaligen Zeitgeist entsprechenden Naturwissenschaft entspringt.<sup>110</sup> Es bleibt daher festzuhalten, dass sich das Nachtstück deutlich zwischen Wirklichkeitsdarstellung und Transzendenz sowie zwischen Säkularem und Sakralem bewegt. Und mehr noch: es spiegelt das Interesse an der Astronomie und ihrer technischen Hilfsmittel in seinem direkten Umfeld wieder.<sup>111</sup>

Zum Ende des 16. und im 17. Jahrhundert entstanden darüber hinaus anstelle des religiös eingebetteten nächtlichen Sternenhimmels auch barocke Allegorien<sup>112</sup>, beispielsweise die *Entstehung der Milchstraße*, wie sie unter anderem durch Jacopo Tintoretto (1518-1594) [Abb. 27] in den Jahren 1575-1582 geschaffen oder dem Freund Elsheimers' in Rom Peter Paul Rubens (1577-1640) [Abb. 28] figuriert wird. Die Veranschaulichung dieses nicht greifbaren und damit stets abstrakt bleibenden Entstehungsprozesses wird in beiden Versionen allegorisch durch eine mit entsprechenden Attributen ausgestattete Szene dargestellt. Die Szenen gehen auf den antiken Mythos zurück, bei welchem Jupiter (in manchen Versionen auch Merkur oder Venus) seinen unehelichen Sohn Herkules seiner auf dem Olymp gerade schlafenden Frau Juno an die Brust legt, um Herkules durch das Säugen mit göttlicher Kraft zu versorgen. Als Juno aufwacht, stößt sie Herkules von sich und die austretende, sich verteilende Milch lässt die Milchstraße entstehen. Der Pfau fungiert in beiden Gemälden als kennzeichnendes Attribut der Göttin Juno. Sowohl Tintoretto als auch Rubens zeigen beide den zeitlichen Moment der Entstehung der Milchstraße durch die augenblickliche Verteilung

---

<sup>109</sup> Siehe hierzu Fußnote 51. Hier zuletzt: GRONERT 2008, S. 82.

<sup>110</sup> Galileo Galilei selbst zeichnete beispielsweise Mondkarten und nutzte künstlerische Mittel, um seine Beobachtungen festzuhalten. Siehe hierzu die zu Galileis Zeichnungen erschöpfende Publikation: BREDEKAMP 2009.

<sup>111</sup> Im weiteren Umfeld von Galilei befand sich der Maler Lodovico Cigoli (1559-1613), der auf Basis der Monddarstellungen im *Siderius* die Mondsichel der Maria Immaculata im Kuppelfresko der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore in Rom als pockennarbig darstellte und damit die Unbeflecktheit Marias (Maria als Mondgöttin) in Frage stellte. Vgl. BLÜHM 2009, S. 55.

<sup>112</sup> Dies gilt im Übrigen nicht nur für die Darstellung des Sternenhimmels, sondern auch für die Figuration der Mutter Nacht mit ihren Kindern.

der Milch. In Ovids Metamorphosen wird die Milchstraße räumlich greifbar als schimmernd-weiße Straße der Götter auf dem Weg zum Königspalast des Göttervaters hoch oben im Himmel beschrieben.<sup>113</sup> Tintoretto öffnet in seinen Werken den Bildraum in eine nicht mehr eindeutig greifbare Dimension, indem er auf seitliche Raumgrenzen oder gar Staffagen verzichtet und durch Fluchtpunkte sowie Grenzüberschreitungen den Blick des Betrachters in die Tiefe zieht. Er hebt auf diese Weise die Balance zwischen Fläche und Raum zugunsten des Raumes und der Suggestion zeitlicher Abläufe auf. Die Erkenntnis Giordano Brunos, dass das Weltall ein unendlicher Raum ohne Rand und ohne Grenzen ist sowie das kopernikanische Weltbild, welches sich der unmittelbaren Sichtbarkeit entzog, wird nun innerhalb des illusorisch-bildnerischen Raumes um gleich mehrere räumliche und zeitliche Dimensionen zugunsten einer Wahrnehmungstäuschung erweitert. Ein raumzeitlicher Fakt, wie wir ihn bei Kiefer später bei seinen Arbeiten *Die Himmelspaläste* in Kapitel V wiederfinden werden.

### ***Das Sternbild im 18. Jahrhundert***

War der Sternenhimmel in seiner Gesamtheit in den vorherigen Jahrhunderten bereits ein eher seltenes Thema in der Malerei, so ist er im Jahrhundert der Aufklärung motivisch fast gar nicht zu finden. Und war er bislang auf eine textliche Referenz, nämlich die Bibel bezogen und als Inhaltsträger für die Gesamtkomposition sowie Bildstruktur wichtig, rückt jetzt eher ein nicht mehr textlich zu referenzierender, dunkler, bisweilen komplett schwarzer Nachthimmel, der durch das Licht des Mondes eine gewisse Bildstimmung evoziert, auf den Plan.<sup>114</sup> Ein bislang singulärer Fall einer Fokussierung auf einzelne Himmelskörper findet sich in Italien. So fertigte der Astronomie interessierte Bologneser Maler Donato Creti (1671-1749) ab 1711 eine Folge von acht kleinformatigen Gemälden [Abb. 29] mit astronomischer Motivik als Auftragsarbeit des Conte Luigi Ferdinando Marsili, einem Naturwissenschaftler, Humanisten und General der päpstlichen Schweizergarde an. Diese sollten Papst Clemens XI. Albani (Pontifikat von 1700-1721) von dem neu gegründeten *Istituto delle Scienze di Bologna* (Kommission der Wissenschaften), dessen Gründer der Conte Marsili war<sup>115</sup>, im Palazzo Poggi

---

<sup>113</sup> „Hoch oben gibt es eine Straße; sie ist bei heiterem Himmel zu sehen. Milchstraße heißt sie, schon am weißen Lichtschimmer ist sie leicht zu erkennen; auf ihr führt der Weg die Himmlischen zum Hause des großen Donnerers und zum Königspalast. Rechts und links von ihr stehen die Hallen der vornehmen Götter; die Türflügel sind für die zahlreichen Besucher geöffnet. [...] Dies ist die Stätte, die ich, wenn man mir den kühnen Ausdruck erlaubt, ohne Scheu das Palatium des Himmels nennen möchte.“, zitiert aus: OVID 2013, S. 19.

<sup>114</sup> Hier sei beispielsweise auf die beiden naturwissenschaftlich sehr interessierten Künstler Joseph Wright of Derby (1734-1797) oder Jakob Philipp Hackert (1737-1807) verwiesen.

<sup>115</sup> Zur Entstehung des Istituto delle Scienze di Bologna siehe JOHNS 1992, S. 580f; CASINI 2011, S. 137ff.

in Bologna als Geschenk überreicht werden. Kurze Zeit später entstand in Bologna mit Unterstützung des Papstes auch wahrhaftig die erste öffentliche Sternwarte, in der bis heute die in den Gemälden dargestellten astronomischen Hilfsmittel zu finden sind. Papst Clemens XI. unterstützte aktiv die empirischen Erkenntnisse sowie die Naturphilosophie Isaac Newtons.<sup>116</sup>

Die Bilder zeigen zweifellos die wissenschaftliche und beobachtende Untersuchung der Gestirne mittels der eben erwähnten Hilfsmittel durch männliche Protagonisten, - meist inmitten der Nacht. Außer der Sonne, die bei Tag dargestellt werden sollte, sind alle Planeten zur Zeit der Abenddämmerung oder Nacht inmitten einer arkadischen Landschaft situiert. Einzig das Werk *Der Komet* zeigt keine Astronomen bei der Beobachtung, sondern eine sitzende Frau, die sich augenblicklich eine Girlande ins Haar dreht. Zudem sind im Mittelgrund noch zwei weitere Frauen figuriert, die den Kometen weiters nicht beachten.

1702 erschien in Bologna tatsächlich ein Komet. Das Settecento erfuhr bis dato bereits eine Spezialisierung in den mathematischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen; die Wirkung von Galilei war im politisch zersplitterten Italien in vielen Bereichen der Wissenschaft, aber auch der Philosophie bereits nachhaltig verwurzelt. Innerhalb der akademischen Curricula wurde die Philosophie von René Descartes und Nicolas Malebranche sowie die Physik Isaac Newtons als fester Lehrbestand in den Ordenskollegien gelehrt. Rom war das aktivste Zentrum der Newton-Rezeption.<sup>117</sup> Für die Naturwissenschaften waren Galilei, Newton und Leibniz die Referenzautoren.<sup>118</sup> Das neue wissenschaftliche Verständnis, die mathematisch-logische Entschlüsselung des Himmels begrub die Skepsis gegenüber dem Sternenhimmel, seinen Planeten und Kometenerscheinungen, was dazu führte, dass sie vielmehr als bemerkens- und bewundernswerte Naturerscheinungen betrachtet wurden.<sup>119</sup> Bereits 1681 erschien die *Cometa* von Donato Rossetti, eine der frühesten Studien zur wissenschaftlich-rational erklärbaren Ansicht der Kometen und kurze Zeit später erschien *Della Natura delle Comete. Lettera scritta all'illustrissimo sig. Francesco Redi* von Alessandro Marchetti (1633-1714), einem Dozent für Philosophie und später auch der Mathematik an der Universität Pisa.<sup>120</sup> Spätestens gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfuhren die Kometen durch die rationalistischen Ideen sowie schlussendlich durch die Forschungen Edmond Halleys eine Befreiung und

---

<sup>116</sup> JOHNS 1992, S. 578.

<sup>117</sup> Siehe hierzu ausführlicher: CASINI 2011, S. 134.

<sup>118</sup> Vgl. ROTHER 2011, S. XV-XXXV, hier S. XXIX.

<sup>119</sup> Vgl. HEITZER 1995, S. 237f.

<sup>120</sup> Vgl. JOHNS 1992, S. 588.

Entmystifizierung von Furcht und Aberglauben aufgrund seiner fundamentalen Erkenntnisse über diese Phänomene und deren Laufbahnen. Halley stellte die These auf, dass sich die Kometen auf einer exzentrischen Bahn um die Sonne bewegen und nach sehr langen Umläufen wieder zurückkehren.<sup>121</sup>

Das Zeitalter der Aufklärung war an der Astronomie stark interessiert; in kurzer Zeit erschienen neue Terminologien und Erkenntnisse.<sup>122</sup> So denke man an den englischen Maler Joseph Wright of Derby (1734-1797), der sich in den Kreisen der Londoner Lunar Society bewegte [Abb. 30] und der die neuesten physiko-theologischen Einsichten in *Ein Philosoph hält einen Vortrag über das Planetarium* diskutiert. Die beginnende wissenschaftliche Erklärung der bisher nicht erklärbaren astronomischen und auch meteorologischen Phänomene ab dem 17. Jahrhundert, vollends ab dem 18. Jahrhundert, sowie die verstärkte Verbreitung der populärwissenschaftlichen Literatur, hat der abergläubischen und religiösen Furcht vor den himmlischen Zeichen den Boden entzogen.<sup>123</sup> Indes gab es freilich weiterhin Bestrebungen die neuen Erkenntnisse mit der Bibelexegese zu amalgamieren.

Die Gemälde Cretis visualisieren jeweils exemplarisch in extremer Vergrößerung (von einer natürlichen Relation kann nicht mehr gesprochen werden) einen Planeten oder eine Himmelserscheinung: Mars, Jupiter, Merkur, Venus, Saturn, Mond, Sonne sowie einen Kometen und sind die Protagonisten der Gemälde.<sup>124</sup> Für die Bildhaftigkeit der Gestirne nahm Creti, besser: der Miniaturist Raimondo Manzini – ähnlich wie Elsheimer – sehr wahrscheinlich ein Teleskop als auch die beratende wissenschaftliche Unterstützung des Direktors der Kommission der Wissenschaften Eustachio Manfredi zur Hilfe; das Bild *Die Sonne* oder *Jupiter* zeigen auch ein solches nach dem damaligen neuesten Stand.<sup>125</sup> In einem Brief von Manfredi an Marsili heißt es: „*I have specified to Creti the need to have the sketches designed painting by painting. Saturn, Jupiter, Mars and the Moon require a tint denoting night time, while Venus and Mercury are to be observed either at the first light of dawn or at the night; the sun in full daylight. For the observation of the moon, one or two astronomers will be required who will observe through telescopes of medium size. For Jupiter the same would be depicted with longer telescopes; and for Saturn with the longest telescopes*

---

<sup>121</sup> Dies wurde 1758 von französischen Wissenschaftlern bestätigt. Siehe: HAMEL 1996, S. 224.

<sup>122</sup> An dieser Stelle sollte der englische Maler Joseph Wright of Derby (1734-1797) angeführt werden, der Mitglied der 1765 in London gegründeten Lunar Society war, die sich monatlich traf, um naturwissenschaftliche Experimente durchzuführen und aktuelle Entwicklungen zu diskutieren.

<sup>123</sup> Vgl. BISCHOFF 1986, S. 6. Weiterführendes auch in: HEITZER 2000, S. 460.

<sup>124</sup> Der Planet Uranus ist nicht berücksichtigt, da er erst 1781 entdeckt wird. Die Planeten selbst sind durch den Maler Raimondo Manzini gemalt worden.

<sup>125</sup> Jupiter wurde erst fünfzig Jahre vorher, 1665, von Gian Domenico Cassini entdeckt. Vgl. auch HEITZER, 1995, S. 214; vgl. ferner: RICCÒMINI/BERNARDINI 1998, S. 15; RIETH 1961, S. 271.

and without tubes. Mars, one imagines, would be observed in the meridian with the semicircle. Venus with a pendulum quadrant, and Mercury with a quadrant having two telescopes for distance, and finally, the sun with a helioscope. In this manner it will be possible to demonstrate in the paintings all of the principal instruments that exists in your observatory shown in full view, and the painter will have a free hand to exhibit his talents in the diverse positions of the observers. When this has been completed, Manzini with two strokes of his brush will add the planets, and I hope you will be satisfied with the combined work of all.<sup>126</sup> Der Brief belegt auch, dass die Planeten durch Manzini gemalt werden sollten. Die Fernrohre innerhalb der Gemälde, so schätzt Adolf Rieth haben eine Länge von 1,5-2 Metern und eine Objektivöffnung von 6-8 cm, was eine 100-fache Vergrößerung zur Folge hat. Diese starke Vergrößerung mag auch einer der Gründe sein, weswegen die Planeten so stark vergrößert dargestellt sind. Durch die absolute Maximierung wird das idealisierte Bild des Planeten wiedergegeben, der Planet gleichsam aus der unglaublichen Ferne in die Nähe zum Betrachter herangezogen.<sup>127</sup> Die Räumlichkeit, ja die natürlichen Relationen werden damit zugunsten der Empirie aufgehoben. Die hellen Himmelskörper selbst kommen dem Betrachter aufgrund der restlichen dunklen Farbpalette regelrecht entgegen. So wird der Blick des Betrachters zunächst auf die Planeten gelenkt, bevor die Landschaft sowie die Personen bemerkt werden. Rieth bemerkt die Sonnenflecken und die Granulation auf der Sonne, dunkle Ebenen auf dem Mond und die dunklen Bänder auf dem Jupiter.<sup>128</sup> Auch der „rote Fleck“ des Jupiter, der 1630 von italienischen Astronomen erstmals entdeckt wurde und 1672 von Cassini auf einer Zeichnung veröffentlicht wurde, ist verzeichnet [Abb. 31]. Die Lage des Flecks und die Anzahl der Querstreifen spiegeln den aktuellen Wissenstand der Zeit. Christopher M. S. Johns bezeichnet dies durch die Patronage Clemens XI. als die Akzeptanz der Newton'schen Gesetze zur (mechanischen) Bewegung der Körper im Raum (auf der Erde sowie im Universum), wie in der *Philosophiae naturalis principia mathematica* 1687 formuliert sowie später in der 1704 erschienenen *Opticks* zu Licht und Optik, im Italien des frühen Settecento.<sup>129</sup> Der Versuch Newtons, die Erkenntnisse seiner Naturphilosophie mit der christlichen Theologie zu einer physikotheologischen zu amalgamieren, innerhalb dessen die Ordnung und Einrichtung der Schöpfung aus einer intelligent planenden Vernunft resultiert, ebneten gewiss den Weg

---

<sup>126</sup> Zitiert nach JOHNS 1992, S. 582. Original Brief von Eustachio Manfredi, in der Biblioteca Comunale di Bologna, 13, Nummer 10. Es existieren darüber hinaus noch zwei Vorzeichnungen zu den Werken, die jeweils das Motiv der sitzenden Astronomen aus Mars (Zeichnung im Art Institute, Chicago) und Merkur (Zeichnung in der Pinacoteca Nazionale, Bologna) in leicht veränderten Positionen und Haltungen zeigen.

<sup>127</sup> Vgl. HEITZER 1995, S. 215.

<sup>128</sup> RIETH 1961, S. 274.

<sup>129</sup> JOHNS 1992, S. 578.



dafür.<sup>130</sup> Damit erhalten die Gemälde auf kunstwissenschaftlicher Ebene neben der arkadischen Landschaft auch eine stark dominierende naturwissenschaftliche Dimension und Motivik; sie beleuchten gleichsam die naturwissenschaftlichen Lehren und Erkenntnisse der Zeit. Die Mathematisierung der Natur löst allmählich den Aberglauben von den Sternen ab. Das frühe 18. Jahrhundert war von Rationalismus und Empirismus sowie der Darstellung der wissenschaftlichen Experimente und mit ihr verbunden auch der technischen Hilfsmittel geprägt. Creti manifestiert gleichsam die neuen Ideen, ja die neue Denkform der Frühaufklärung in seine Malerei von der Nacht<sup>131</sup>: die Welt wird als vernünftige, logische, da mathematische Ordnung angesehen, innerhalb dessen die Vernunft als Mittel des empirischen Verstehens eingesetzt wird. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass die Welt weiterhin göttlichen Ursprungs ist. Kant wird später eine Moralphilosophie einführen, in der die Idee von Gott und die Unsterblichkeit der Seele als etwas Nicht-Widerlegbares akzeptiert wird. Eine Tatsache, mit der sich Kiefer in den Arbeiten zu *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* deutlich auseinander gesetzt hat, wie Kapitel IV zeigen wird. Das Verstehen der Welt erfolgt damit unter Hinzuziehung der empirischen Naturwissenschaften in Kombination mit den Verstandesstrukturen. Diese Auffassung ist nicht zuletzt durch Kant geprägt worden.

Allen acht Bildern Cretis ist unter motivischen Gesichtspunkten die Tatsache gemein, dass mindestens eine Person der diskutierenden Wissenschaftler auf dem Boden sitzt oder liegt. Die Figuren erinnern an Gemälde zur Zeit Watteaus. Borchhardt-Birbaumer hat dies als Überwältigung beschrieben; Johns als kontemplative, poetische Reflexion über die Natur; der Betrachter ist demnach vom Licht der Aufklärung gleichsam überwältigt.<sup>132</sup> Man könnte sagen, die Betrachtung der Natur ist eine äußerst subjektive Wahrnehmung geworden. Die Besonderheit der Gemälde Cretis steckt neben den Himmelskörpern also auch in der Darstellung der Personen und ihrer Emotionen. Diese Interpretation zielt vor allem auf die ästhetischen Diskurse innerhalb der französischen und englischen Kunstkritik ein, wie den 1719 erschienen *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* vom Abbé Du Bos (1670-1742), der darin den Gefühlen eine stärkere Wertigkeit als der *raison* zusprach und damit eine Kunst befürwortet, die auf die Sinnlichkeit, das *sentiment* des Betrachters appelliert und bei diesem unmittelbar intensive Empfindungen auslöst; das Kunstwerk quasi die Aufgabe hat, bei ästhetischer Betrachtung die Seele des Betrachters zu bewegen. Dieser tiefgreifende Wandel

---

<sup>130</sup> KREIMENDAHL 1999, S. 11.

<sup>131</sup> Vgl. BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 681f.

<sup>132</sup> Vgl. BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 681; JOHNS 1992, S. 584.

des Naturgefühls setzt in der Zeit Cretis ein und findet mit den Malern der Romantik einen Höhepunkt.<sup>133</sup>

### ***Von romantischen Mond-Empfindungen***

Die fixierte Objektivität, Logik und Mathematisierung der Natur sowie vor allem der Himmelskörper der Klassizisten wird von den Romantikern zugunsten einer subjektiv pantheistischen, kosmischen und religiös empfindsamen Herangehensweise negiert. Zur Zeit der deutschen Romantik finden daher Landschaften als transzendentes Gleichnis des menschlichen sowie vergänglichen Lebens äußerste Beliebtheit. Die Natur wird geradezu andächtig betrachtet und als Mittlerin religiöser Empfindungen respektive Sehnsüchte sowie als göttliche Entität, im Sinne einer säkularisierten Religiosität aufgefasst. Zugleich ist die künstlerische Praxis eine innere Selbstschau über die eigene religiöse Verfasstheit und Verortung in Raum und Zeit. Bereits Kant geht auf die Nacht und die Sterne ein: *„Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön. Gemütsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille des Sommerabends, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braunen Schatten der Nacht hindurchbricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit.“*<sup>134</sup> Novalis beschreibt in seinem Gedicht Blütenstaub 1798: *„Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist das Weltall nicht in uns? [...] Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“*<sup>135</sup> Eine Vielzahl an Gemälden, die den nächtlichen Mond - gleichwohl stets ohne die Einbindung von weiteren Sternen – in Form eines Vollmondes, Viertelmondes oder Sichelmondes als leuchtenden, kosmologischen Stimmungsträger zeigen, wird unter anderem von den Künstlern Caspar David Friedrich (1774-1840), Johann Christian Clausen Dahl (1788-1857), Carl Gustav Carus (1789-1869), Carl Julius von Leybold (1806-1874) und Carl Blechen (1798-1849) unter jeweils divergenten Zielsetzungen geschaffen.<sup>136</sup> Man kann zu

---

<sup>133</sup> Hier sei beispielsweise auf die vielgelesene maßgeblich gesellschaftskritische Schrift Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur les sciences et les arts* (1750) hingewiesen, in der Rousseau die Parole „Zurück zur Natur“ formulierte. Eine gute Einführung zu diesem Thema gibt WEBER 1989.

<sup>134</sup> KANT 1993, S. 11.

<sup>135</sup> NOVALIS 1956, S. 70.

<sup>136</sup> Hier sei an erster Stelle noch Philipp Otto Runge ergänzt, der sein Interesse an der Astronomie in seinem Ossian-Zyklus deutlich macht. Es handelt sich hierbei um Illustrationen des Textes von James McPhersons Gedicht, der Schlachten und Schicksale edler Helden beschreibt und auf Sternkonstellationen, Mond, Sternschnuppen und Kometen referenziert. Unter den Präraffaeliten und Nazarenern sind gleichwohl vereinzelte Bilder mit Sternen vorzufinden, deren Themen und Motive ausschließlich religiös konnotiert sind und biblischen Text (Szenen aus dem Leben Mariae beispielsweise) zitieren. Darüber hinaus gibt es neben diesen noch viele

dieser Zeit wahrlich von einer regelrechten Mondschwemme sprechen.<sup>137</sup> Sternen-Bilder im Sinne einer Darstellung des Sternenhimmels kommen zu dieser Zeit gar nicht bis kaum vor. Vordergründig scheint allen Mondscheinlandschaften jener Künstler die Tatsache gemein, dass der Mond und sein Licht die zentrale Rolle im Bild einnimmt. Je nach Künstler ist der Schwerpunkt bzw. das motivische Interesse etwas anders gewichtet; entweder liegt er beispielsweise auf einem eher religiös-kosmologischem oder gar naturmystischem Gehalt oder aber auf vielmehr naturalistisch-empirischen Beobachtungen. Besonders Friedrich, der die Landschaftsmalerei zur höchsten Bildgattung erhob, schuf bis zu seinem Lebensende ein Werk von zahlreichen (vielfach mehrdeutigen) Mondschein-Landschaften, welches vor allem auch mit Einschätzung der älteren Friedrich-Forschung, (s)eine tief empfundene Ehrfurcht vor der Natur visualisiert und seine tief verwurzelte Religiosität mittels einer feinen Symbolik effektiv thematisiert.<sup>138</sup> Einsame, nächtliche Wanderer auf Hügeln, an einer Hangschräge oder vor tiefer Landschaft, Paare oder kleinere Gruppen am Strand der Ostsee oder menschenleere Bergkulissen sind verbindende motivische Elemente innerhalb der Mondschein-Landschaften. Drei besonders Eindrucksvolle sind in den zwei Versionen von *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819) [Abb. 32] und *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (ca. 1830) [Abb. 33] sowie in der Version *Mann und Frau den Mond betrachtend* (ca. 1824-1830/35?) [Abb. 34] vorzufinden. Die bürgerlich gekleideten Figuren sind stets in eine schroffe Landschaft verortet, ihrer Haltungen nach eher starr, gleichwohl kontemplativ-reflektierend, keineswegs in eine Unterhaltung vertieft. Sie stehen jeweils etwas links oder rechts des fast mittig im Bild stehenden Mondes und lassen damit dem Betrachter den Blick auf die Landschaft mit der Neumondsichel und seinem glänzenden *lumen cinereum* und der

---

weitere Gemälde, Zeichnungen und Stiche mit Sternen sowie dem Sternenhimmel. Das Sternbild Orion hat Carl Spitzweg (1808-1884) eindrücklich in sein Gemälde „*Ständchen in Sevilla*“ (1864) integriert. Deutlich am Himmel sich abzeichnend prangt es über der Szenerie. Das 19. Jahrhundert nutzte zudem das Motiv des Mondes in Kunst, Musik und Literatur und Poesie grundsätzlich äußerst ausgeprägt.

<sup>137</sup> Diesen Begriff verwendet auch BLÜHM 2009, S. 60. Selbstredend ist diese „Mondschwemme“ kein Phänomen des 19. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert hat bereits eine Vielzahl an Mondscheinlandschaften vorzuweisen, allen voran ist hier nochmals Joseph Wright of Derby (1734-1797) anzuführen. Aufgrund einer Überlieferung ist bekannt, dass Friedrich „*sich selbst aus[lachte] und sagte, dass er lauter Mondschein male und meinte, wenn die Menschen nach ihrem Tode in eine andere Welt versetzt würden, so käme er sicherlich in den Mond*“; aus: Literarische Skizzen aus dem Leben Karl Försters, Eintrag vom 19.04.1820, zitiert nach: BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG 1973, S. 136. Dieser Hinweis ist auch in: REWALD 2001, S. 9. Die Mondscheinlandschaften sind neben der religiösen auch naturmystischen und religiösen Wahrnehmungsebene auch nach paganen, christlichen, naturmystischen, politischen oder literarischen Gesichtspunkten interpretiert worden.

<sup>138</sup> Siehe hierzu im Überblick vor allem BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG 1973; HOCH 1981; EIMER 1982; BUSCH 2008. Die Mondscheinlandschaften werden von Rewald auch vor dem Hintergrund der literarisch und prosaisch geführten Diskussion des 19. Jahrhunderts zum Mond diskutiert. Siehe REWALD 2001.

Venus frei.<sup>139</sup> Der tiefen Stellung des Mondes in der Version von 1819 nach zu urteilen, handelt es sich - nach Sabine Rewald, die 2001 im Metropolitan Museum in New York eine Ausstellung zu Friedrichs Mondscheinbildern kuratierte -, um eine abendliche Szene des Spätherbstes; die Version von 1824 hingegen verortet sie aufgrund des Lichts in Verbindung mit der Darstellung des Mondes in das Morgengrauen eines Frühlingstages.<sup>140</sup> Carus schreibt nach dem Tod Friedrichs, dass dessen einzige Zerstreuung seine einsamen Spaziergänge kurz vor Sonnenaufgang oder kurz nach Sonnenuntergang waren.<sup>141</sup> Demzufolge kann man davon ausgehen, dass Friedrich die Mondphasen und seine Position innerhalb der Jahreszeiten sehr gut kannte und sich auf seine Beobachtungsgabe stützte. Das Bild von der Vollmond-Nacht entstammt also direkt aus seiner Lebens- und Naturerfahrung. Friedrich war überdies zu Studienzwecken viel in der Natur. Er fertigte eine Vielzahl an Zeichnungen an, die ein solches Naturstudium bezeugen; er lässt sich erweislich von der realen Natur, dem realen Mond inspirieren, strebte indes keine Kopie einer absoluten Naturwirklichkeit an, sondern vielmehr die jenseits der Natur liegende Idee.<sup>142</sup> Werner Hofmann spricht diesbezüglich von drei Komponenten, die Friedrich bei der Bildgestaltung synthetisch antrieben: Naturbeobachtung, Totalidee und inneres Auge.<sup>143</sup> Damit werden den Arbeiten Friedrichs symbolistische Tendenzen hinsichtlich der Natur-Erfahrung und Natur-Darstellung zugesprochen. Busch spricht Friedrichs Bildern – auch solchen, die kein offensichtlich religiöses Motiv (wie in diesem Falle) aufweisen – generaliter eine religiöse Komponente zu, die er als Grundfärbung der Friedrich'schen Kunst, als einer Kunst, die gleichsam religiös praktiziert wird, definiert.<sup>144</sup> Die Gemälde sollten nach dem Willen des Künstlers seelenvoll, ja göttlich beseelt wirken, um dem Anspruch eines wahren Kunstwerkes gerecht zu werden.<sup>145</sup> Und mehr noch: Er forderte

---

<sup>139</sup> Carus beschreibt, dass Friedrich zugunsten der Komposition von den Rändern her eine dunkle, zur Mitte hin heller werdende Lasur auftrug, um die Konzentration des Lichtes in der Mitte des Bildes zu verstärken. Aus: HINZ 1968, S. 203.

<sup>140</sup> Siehe REWALD 2001, S. 16. Obschon das Kolorit des Bildes durch die Grün- und Brauntöne eher an einen Herbsttag denken lässt, zeigt die Eiche auf der rechten Seite deutlich junge Blätter, die ebenfalls für die Verortung in den Frühling als Jahreszeit sprechen. Der Ausstellungskatalog Moonwatchers widmet sich darüber hinaus in den Bildbeschreibungen ausführlicher den Unterschieden zwischen den drei Gemälden. Siehe REWALD 2001, S. 30-35.

<sup>141</sup> „Die Dämmerung war sein Element, früh im ersten Morgenlicht ein einsamer Spaziergang und ebenso ein zweiter abends bei oder nach Sonnenuntergang, wobei er indes die Begleitung eines Freundes gern sah [...]“, Zitat von Carl Gustav Carus, zitiert aus: HINZ 1968, S. 202.

<sup>142</sup> Werner Hofmann bringt hierzu noch das verstärkende Argument, dass Friedrich eine Kopie der Natur ablehne und eine eher freie sowie geistige Nachbildung der Natur anstrebe, was auf ein Zitat Friedrichs zurückgeht. Siehe HOFMANN 2005, S. 186.

<sup>143</sup> HOFMANN 2005, S. 195.

<sup>144</sup> Siehe Kapitel VI. Friedrich und Schleiermacher, in: BUSCH 2008, S. 159-186.

<sup>145</sup> HINZ 1968, S. 9.

von einem Kunstwerk im Allgemeinen „die Erhebung des Geistes“ und „religiösen Aufschwung“<sup>446</sup> und sah die künstlerische Tätigkeit als eine Form von Gottesdienst. Auch Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen Arthur Schopenhauer (1788-1860) sagte über die Bilder Friedrichs: „Seine Landschaften haben einen schwermütigen, geheimnisvollen religiösen Sinn. Sie ergreifen das Gemüth mehr als das Auge.“<sup>447</sup> Arthur Schopenhauer selbst forderte von der Kunst einen höheren Erkenntnisgrad gegenüber der naturwissenschaftlichen Empirie und glaubte die Kunst habe die Macht die Welt in ihrer gesamten Wahrheit zu erfassen.<sup>148</sup> In dieser Hinsicht – so wird sich später zeigen – entspricht dies Kiefers künstlerische Herangehensweise.

Werner Busch war es zuletzt, der die Anschauungen Friedrichs mit denen von Friedrich Schleiermacher (1768-1834) über die Religion verglich und anhand dessen Friedrichs Nähe zu dem Philosophen zeigte.<sup>149</sup> Schleiermachers Veröffentlichung *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) ist als das religionsphilosophische Grundlagenwerk der Romantik anzusehen. So schreibt er darin: „Ihr Wesen [die Religion, Red.] ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl.“<sup>450</sup> Schleiermachers Ansicht zur Religion resultiert nachfolgend aus den beiden Komponenten Anschauung und Gefühl gegenüber dem Universum, gleichsam als eine innere Wahrheit, die durch das religiöse Affiziertsein hervorgerufen wird und stellt sich damit deutlich gegen die Aufklärung und deren rational-moralischer Betrachtung des Diesseits. Die Anschauung verläuft nach Schleiermacher passiv. So beschreibt Busch treffenderweise hierzu, dass der Mensch durch die Dinge - wie bspw. Unendlichkeit, Gestirne etc. - ergriffen und mit religiösem Gefühl gleichsam erfüllt wird.<sup>151</sup> Der Künstler Friedrich selbst schreibt hierzu: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht [...]“ und stellte überdies das Diktum auf, dass „ein Bild nicht erfunden, sondern empfunden sein [muss].“<sup>452</sup> Die Evozierung von Emotionen scheint, so muss man konstatieren, seiner Bildstruktur geradezu obligat. Er selbst schreibt darüber: „Die Kunst tritt als

---

<sup>146</sup> Zitiert aus dem Manuskript *Äusserung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstenteils noch Lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, um 1830*, im Kupferstichkabinett Dresden, Transkription in: HOFMANN 2005, S. 272.

<sup>147</sup> Johanna Schopenhauer, *Über Gerhard von Kugelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe, mitgeteilt von einer Kunstfreundin*, 1810, zitiert nach: EIMER 1974, S. 167.

<sup>148</sup> Vgl. BEUTHAN/SANDBOTHE 2004, S. 1237.

<sup>149</sup> Hier gehen auch Gerhard Eimer sowie Werner Hofmann drauf ein. Siehe: EIMER 1982; HOFMANN 2005, S. 50ff.

<sup>150</sup> SCHLEIERMACHER 1993, S. 35.

<sup>151</sup> Vgl. BUSCH 2008, S. 162.

<sup>152</sup> Caspar David Friedrich, in: *Äusserung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, zitiert aus: HINZ 1968, S. 129.

Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß und erhaben, um es erfassen zu können. Das Abbild als Menschenwerk liegt näher dem Schwachen, und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung, dass das Abbild mehr gefalle als die Natur.<sup>153</sup> Diesem schließt sich an, dass die Künstler der Romantik im Allgemeinen eine Sehnsucht nach dem Göttlichen und Gottes Allmacht, welches sich in der Natur zeigt, verspüren. Das Bild der Landschaft nimmt den Rang eines religiösen Symbols „als Sinnbild des Wirken Gottes in der Natur“<sup>154</sup> ein. Der Moment dieser emotionalen Beobachtung des göttlichen Lichts des Mondes ist als Augenblick des Innehaltens (als Stillstand der Zeit?) eingefangen.<sup>155</sup> In dieser Situation wird der Kreislauf von Vergänglichkeit und Erneuerung am deutlichsten: entwurzelte, kahle und moosbewachsene Bäume im Vordergrund und der sich stetig wandelnde Mond als Symbol der Erneuerung im Hintergrund.<sup>156</sup> Helmut Börsch-Supan versteht den Mond Friedrichs per se als Christus-Symbol und setzt die Mondphasen, explizit den Aufgang mit dem Topos der Auferstehung Christi gleich.<sup>157</sup> Dies verweist abermals auf die Metapher des Mondes, der sich stets selbst „erneuert“. Friedrich setzt eine Subjektivität im Prozess der Wahrnehmung voraus. Diese Subjektivität führt zu einem zu dem einen perzeptiven Moment von Künstler und Betrachter sowie zum anderen zu einer Anschauung vom Einzelnen von dem aus die Betrachtung auf das kosmische Ganze übergeht. Demnach bringt erst die vollkommene Kontemplation in ihrer religiösen Form die Gegenstände in ihrem kosmologischen Zusammenhang in seiner Unendlichkeit zum Vorschein. Der Mond als Himmelskörper steht damit bei Friedrich repräsentativ für den gesamten Kosmos; das Bild ist mit Blick auf einen romantischen Pantheismus zu rezipieren.

### *Stellare Impressionen bei Van Gogh*

Ein eindrückliches Beispiel eines im 19. Jahrhundert entstandenen Gemäldes zeigt uns der Niederländer Vincent van Gogh (1853-1890) mit seiner *Sternennacht* (1889) [Abb. 35].<sup>158</sup> Wir

---

<sup>153</sup> Caspar David Friedrich, zitiert nach: EIMER 1974, S. 39.

<sup>154</sup> HOFSTÄTTER 1965, S. 161.

<sup>155</sup> SCHMIED 1999, S. 74.

<sup>156</sup> Vgl. BUSCH 2008, S. 172f.

<sup>157</sup> BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG 1973, S. 356. Zugleich wird dem Mond in den Bildern Friedrichs durch die Forschung auch die Verkörperung des Weltalters zugesprochen, in dem schließlich nach dem Tode die Seele ruhen kann. Vgl. SCHMIED 1999, S. 13.

<sup>158</sup> Darüber hinaus sind noch anzuführen: *Café-Terrasse bei Nacht (Place du Forum)* (1888), Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, zeigt unter anderem das Sternbild Wassermann, und *Die Sternennacht über der Rhône* (1888) Privatsammlung, zeigt deutlich den Großen Wagen (Großen Bären) mit Polarstern. Weiters: *Straße mit Zypresse*,

sehen gelb-weiß-orange strahlende Gestirne auf einem blauen Sternenhimmel, der sich dominierend über das Dorf legt. Es hat den Anschein als erdrücke der Himmel das Dorf regelrecht, hingehen die Zypresse aufgrund der Stellung im Vordergrund bei deutlicher Flächigkeit davon befreit erscheint und gen Himmel emporsteigt. Der Himmel selbst wird mittels seinem, ihn stilistisch deutlich charakterisierenden Impasto und einer rohen Pinselführung stark bewegt. Van Gogh stellt hier, so die Mutmaßung, entweder den von ihm in seinen Briefen so häufig erwähnten Mistral dar, der sich als kalter Wind im Rhôneetal häufig bemerkbar macht (die sich abzeichnenden Wirbel erinnern stark an die meteorologische Darstellung von Winden) oder der die zu seiner Zeit bereits bekannten astronomischen Phänomene, wie Spiralnebel oder verschiedenartige Kometenformen.<sup>159</sup> Die Dominanz der Farbe unterstützt diesen Umstand ostentativ. Die farblich-strenge Modulation des Duktus evoziert eine stark ausgeprägte Bildrhythmik, die Strömungs- respektive Richtungsenergien freizusetzen scheint, und eine energetisch-wirksame Dynamik in Form einer bildimmanenten Dauerhaftigkeit bei gleichzeitiger Destabilisierung des Motivs vermittelt.

Dieses Bild hat die kunsthistorische Forschung – zum Teil auch gemeinsam mit Astronomen – bereits ausführlicher untersucht.<sup>160</sup> So zeigt es dem Betrachter nach eingehender Prüfung den frühen Morgenhimmel über Saint-Rémy mit Mond und Venus sowie dem Sternbild Aries, (Widder) wie sie in ihrer (annähernd) tatsächlichen Konstellationen am Tag des 19. Juni 1889 zu sehen waren.<sup>161</sup> Einzig gab die Berechnung des Mondes keinen Halbmond sondern einen Mond im letzten Viertel hervor, so dass hier die Form des Gestirns im Vergleich zum Realen verändert erscheint. Van Gogh greift mit dieser Monddarstellung den traditionellen Typus

---

*Stern und zunehmendem Mond, Saint-Rémy* (1890). In einem Brief an seinen Freund Eugène Boch schrieb er: „Schließlich eine Studie von der Rhône, von der gasbeleuchteten Stadt, die sich im blauen Fluss spiegelt. Darüber der Sternenhimmel – mit dem Großen Bären – rosa- und grünfunkele auf dem kobaltblauen Feld des Nachthimmels [...] Nachts gemalt.“ Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 553b, S. 312f. Bzgl. des Gemäldes *Café-Terrasse bei Nacht (Place du Forum)* (1888) erwähnt van Gogh in einem Brief an seine Schwester vom 9.-17. September 1888, dass er den zeitgenössischen Roman von Emile Zola, Guy de Maupassant lese und bewundere und dass Maupassants *Bel Ami* am Anfang eine Sternennacht mit hellerleuchteten Boulevard-Cafés beschrieben wird, die ihn sehr an seine eigene, kürzlich gemalte Café-Szene erinnerte. Siehe Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief W7, S. 53.

<sup>159</sup> Vgl. hierzu: BOIME 1995, S. 44f. In seinen Briefen formuliert er zum Werkprozess, dass er die Linien darin bewusst drehte, wie „auf den alten Holzschnitten“, siehe Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 607, S. 325. Siehe auch NAUBERT-RISER 2000, S. 120; sie bezieht sich lediglich auf Boime.

<sup>160</sup> Einführend: BOIME 1995. Darüber hinaus: MEYER SCHAPIRO 1950; VAN HEUGTEN/PISSARRO, 2008. Auf einen psychoanalytischen oder sozialen Ansatz zur Interpretation des Bildes wird an dieser Stelle nicht eingegangen. Dieser ist in groben Zügen zu finden bei BOIME 1995, S. 66ff.

<sup>161</sup> Vgl. BOIME 1995, S. 30ff.

eines Halbmondes mit Aureole auf, wie bereits in der Kreuzigungsszene von Matthias Grünewald oder in den Versionen Caspar David Friedrichs von *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* gezeigt wurde.<sup>162</sup> Die Venus, am Ende ihres eigenen Zyklus ist zudem sehr groß dargestellt. Hierzu schrieb van Gogh in einem Brief Anfang Juni 1889 an seinen Bruder Theo: „Von meinem Fenster aus habe ich heute morgen lange vor Sonnenaufgang die Landschaft betrachtet, am Himmel nur der Morgenstern, der ungemein groß schien.“<sup>163</sup> Diese Zeilen schreibt er während seiner Zeit im Irrenhaus von Saint-Rémy.<sup>164</sup> In diesen letzten Jahren seines Lebens, er starb ein Jahr später 1890, war van Gogh der Nacht sehr zugetan,<sup>165</sup> was sich motivisch an der Anzahl der vermehrt auftretenden ausdrucksstarken, gestirnten Nachtdarstellungen belegen lässt.<sup>166</sup> Neben der *Sternennacht* entstanden bereits im Jahre 1888 in Arles die beiden wichtigen Bilder *Sternennacht über der Rhône* (mit dem Großen Wagen) [Abb. 36] sowie die *Café-Terrasse bei Nacht* (*Place du Forum*) [Abb. 37], welches das Sternbild Wassermann anhand seiner Y-Form zeigt. Diese Bilder entstanden während der Nacht (bei Gaslicht) nach ‚moderner‘ impressionistischer Manier<sup>167</sup>; seit seines Aufenthaltes in Saint-Rémy unter der Begleitung eines Aufsehers. Er malte in manchen Nächten komplett durch.<sup>168</sup> Er zeichnete als Vorbereitung eine Kompositionsstudie und führte das Gemälde später vor Ort aus.<sup>169</sup> Die von ihm gesehene Natur fängt er deformativ in seinem Bild ein, das heißt er vereinfacht und verformt das gesehene Motiv, entfremdet es von Naturalismus und Realismus, womit er das gesehene Sujet innerhalb seiner Malhandlung gleichsam subjektiv weiterentwickelt und damit einen Wirklichkeitsausschnitt aus Zeit und Raum formt.<sup>170</sup> Er übersetzt die Wirklichkeit mit

---

<sup>162</sup> Diese Darstellungsweise geht bis auf die byzantinische Zeit zurück, als Sonne und Mond traditionellerweise noch mit Kopftypus (als Nachläufer von Sol und Luna) der jeweiligen heiligen Szene beiwohnten. Weitere Beispiele zum ikonografischen Motiv des Mondes hat Alfred Roth zusammengetragen, in: ROTH 1945.

<sup>163</sup> Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 593, S. 284f. Siehe auch: BOIME, S. 35.

<sup>164</sup> Kurze Randbemerkung: van Gogh wurde im Zeichen des Widder geboren. Dieses Tierkreiszeichen steht für leidenschaftliches Temperament und körperliche Gebrechen.

<sup>165</sup> Maite van Dijk und Jennifer Field sprechen schon von einer Obsession ab dem Jahre 1888. Siehe DIJK/FIELD 2008, S. 127.

<sup>166</sup> Dijk/Field führen hier das Interesse van Goghs an François Millet an, der 1851 eine beeindruckende *Sternennacht* malte, die van Gogh, so die beiden Autorinnen, während seiner Zeit bei Goupil & Cie. zwischen 1873 und 1876 gesehen haben kann. Siehe DIJK/FIELD 2008, S. 144.

<sup>167</sup> „Es macht mir ungeheuren Spaß, die Nacht an Ort und Stelle zu malen.“ Aus: Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief W7, S. 53 sowie Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 543, S. 174.

<sup>168</sup> „Das Problem, Nachtszenen oder Nachteffekte an Ort und Stelle gleich in der Nacht zu malen, fesselt mich ungeheuer.“ Aus: Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 537, S. 153.

<sup>169</sup> Vgl. auch hier bei DIJK/FIELD 2008, S. 135.

<sup>170</sup> Vgl. Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief B19, S. 287.



Hilfe seiner eigenen Hand und evoziert Narration. Das Bild beruht auf einer erlebten, quasi empirischen Beobachtungsgabe van Goghs (von dem wir wissen, dass er Frühaufsteher war und zudem unter Schlafstörungen litt) sowie einer künstlerischen Freiheit, gleichsam einer künstlerischen Idee, die innerhalb des Schaffensprozesses entstand.<sup>171</sup> Der Brief an seine Schwester im September 1888 gibt Aufschluss über die Empirie van Goghs: *„Wenn du darauf achtest, wirst du sehen, dass gewisse Sterne zitronengelb sind, andere leuchten rosa, grün, blau, vergißmeinnichtfarben. Ich will nicht näher darauf eingehen, aber es liegt auf der Hand, dass es durchaus nicht genügt, weiße Punkte auf ein blaues Schwarz zu setzen, wenn man einen gestirnten Himmel malen will.“*<sup>172</sup> Damit spricht der Künstler eine Interpretationsebene jenseits des dargestellten Sujets an. Die Van Gogh-Forschung beschreibt einhellig, dass er im Freien die überwältigenden Naturkräfte als Symbol der religiös konnotierten Ewigkeit und Unendlichkeit des Daseins spürte und angesichts des harten Lebens, ja seiner psychischen Erkrankung in den Jahren 1888 und 1890 zu trösten vermochte.<sup>173</sup> Das Motiv der Zypresse stehe bei ihm für die Sehnsucht nach Transzendenz und Erlösung sowie als Symbol des Todes.<sup>174</sup> Damit führt van Gogh die romantische Idee des Sublimen und der Religion fort und führt erneut den Begriff des Anthropozentriertheit ein. Gleichzeitig sammelt er sein Bild der Sterne durch Beobachtung und innere Vision. In diesem Zusammenhang stehen einige Aussagen van Goghs, so zum Beispiel: *„Ist das alles, oder gibt es noch mehr? [...] Ich erkläre, dass ich nichts darüber weiß, aber beim Anblick der Sterne verfall ich immer ins Träumen, genauso einfach, wie die schwarzen Punkte auf der Landkarte, die Städte und Dörfer bedeuten, mich zum Träumen bringen. Warum frage ich mich, sollten uns die leuchtenden Punkte am Himmelsgewölbe weniger zugänglich sein als die schwarzen Punkte auf der Karte von Frankreich?“*<sup>175</sup> Van Gogh spielt hiermit auf das Leben nach dem Tod an und die sehnsüchtige Beantwortung der metaphysisch-anthropologischen Frage, ob die *„andere Hälfte des Daseins“*<sup>176</sup> mit den Lehren Christi eine Entsprechung finden wird. Boime lehnt eine religiöse Interpretation für die Bilder aus der Zeit um 1888 und ferner für die *Sternennacht* kategorisch ab.<sup>177</sup> Dies ist sicherlich im Hinblick auf das Motiv und die Nicht-Einbindung von

---

<sup>171</sup> Vgl. BOIME 1995, S. 34 und 38.

<sup>172</sup> Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief W7, S. 52.

<sup>173</sup> Vgl. ARNOLD 1993, S. 563; PISSARRO 2008, S. 12f.

<sup>174</sup> Vgl. DÜCHTING 2010, S. 36.

<sup>175</sup> Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 506, S. 87.

<sup>176</sup> Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief B8, S. 263.

<sup>177</sup> Van Gogh schreibt in seinem Brief 615 an seinen Bruder Theo, dass er mit Sicherheit nichts Biblisches malen würde, das es ihm ums Denken und nicht ums Träumen geht. Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 615, S. 340.

biblischer Szenerie oder kirchlicher Referenz richtig - van Gogh lehnte bekanntlich alles Dogmatische der Kirche ab – eine leicht religiöse Komponente, vor allem spirituelle im Sinne einer Metaphysik oder Religionsphilosophie ist aufgrund seines biographischen Hintergrundes und seiner hinterlassenen Briefe offenkundig, so dass Boime an dieser Stelle widersprochen werden muss. So schreibt van Gogh im September 1888, dass er ein enormes Bedürfnis nach Religion habe und daher nachts ins Freie gehe, um die Sterne zu malen.<sup>178</sup> In seinen jungen Jahren hat sich van Gogh als Sohn eines Pfarrers noch stark mit der Religion auseinandergesetzt, nicht zuletzt auch während seines kurzen Aufenthaltes im Evangelistenkloster im belgischen Laeken im Jahr 1878, als er den Wunsch äußerte das Theologiestudium in Amsterdam aufnehmen zu wollen. Gerade der nächtliche Raum ist ein Ort der Transgression und der fließenden Übergänge und daher ein geeignetes Projektionsfeld für Religion.<sup>179</sup> In seinen späten Jahren nahm er die Natur nicht mehr religiös im Sinne einer Offenbarung Gottes auf, sondern nahm diese als beseelt, als pantheistisches Naturerleben wahr.<sup>180</sup> Diese Beseelung der Natur stellt für ihn eine subjektive Naturwahrheit und Naturwirklichkeit dar, welche er in seinem Bild von der Natur festhält. Das Van Gogh in seinen Bildern eine Versinnbildlichung seines innerlichen Seelenlebens, seiner Emotionen und Erfahrungen darstellen und damit einer ersten Vergeistigung nachgehen wollte, wird immer wieder betont. Damit würde in seinen Sternenbildern auch die Erfahrung der Schöpfung als Gesamtes mit der Erfahrung der Natur korrelieren. Mit dem Begriff der Natur versteht die Theologie dasjenige, was in Genesis 1-2 beschrieben ist: Die Hervorbringung der Schöpfung durch Gott.<sup>181</sup> Theologisch gesehen wird demnach die Natur als Schöpfung erfasst. Und diese bezieht sich, eben durch die bereits im Schöpfungsbericht eingebundenen Gestirne nicht nur auf die irdischen Gegebenheiten, sondern zudem auch auf die Kosmischen. Daraus resultiert, dass mit dem Begriff der Schöpfung das gesamte Weltall subsumiert wird. Gott wird als Schöpfergott wahrgenommen, der sich in und durch die Realität der Natur zeigt. Demnach zu urteilen wird Schöpfung als Natur erfahren und gleichnamige entsteht in der Schöpfung. Beide verweisen wechselseitig aufeinander. In der Folge kann sich bei der Naturbetrachtung und -

---

<sup>178</sup> Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 543, S. 177.

<sup>179</sup> Vgl. GÄBNER 1998, S. 44.

<sup>180</sup> Vgl. STOLWIJK 2008, S. 23.

<sup>181</sup> Vgl. SANDER 1991 S. 12. In Genesis 1, 14 wird die Erschaffung der Gestirne auf den 4. Tag festgelegt. Genesis 1, 14-19: „Und Gott sprach: Es werden Lichter an der Feste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre und seien Lichter an der Feste des Himmels, dass sie scheinen auf die Erde. Und es geschah so. Und Gott machte zwei große Lichter: ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, dass sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsternis. Und Gott sah, dass es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der 4. Tag.“

beobachtung des Sternenhimmels eine religiöse Wahrnehmung einstellen. Aber mehr noch: der Forschung nachzuurteilen, zeigte Van Gogh eine große Begeisterung für die Abend- und Nachtdarstellungen in Literatur und Poesie sowie eine besondere Faszination an den neuesten astronomischen (und astrologischen) Erkenntnissen.<sup>182</sup> In einem weiteren Brief schreibt er: „Die Wissenschaft – das wissenschaftliche Denken – scheint mir ein Werkzeug, das es in Zukunft noch weit bringen wird.“<sup>183</sup> So scheint bekannt, dass er gerne die *L'Illustration* oder *Harper's Weekly* las, die in ausgewählten Ausgaben über Phänomene des Himmels berichteten. Darüber hinaus kannte er die beiden Schriften *Astronomie populaire* (1880) und *Les Etoiles* Camille Flammarions (1842-1925), dem bedeutendsten französischen Astronomen und Ballonreisenden seiner Zeit sowie die damalige Science-Fiction-Literatur von Jules Verne (1828-1905) mit der *Reise um den Mond* (1873), die als Quellen seiner Zeitgenossenschaft herangezogen werden.<sup>184</sup> Ferner wurde dies auch in der Poesie eines Jules Laforgue und Gustave Kahn aufgegriffen und von ihnen soweit verstanden, dass der Himmel sich durch unsichtbare Kräfte bewegte.<sup>185</sup> Sein Bild entsteht demnach nicht nur vor dem Hintergrund einer religiösen Erfahrung, sondern auch mit dem Wissen um die neuesten wissenschaftlichen Prinzipien auf dem Gebiet der Astronomie durch Flammarion<sup>186</sup> und dessen populärwissenschaftlicher Rezeption und literarischer Umformung.<sup>187</sup> Damit steht Van Gogh nicht allein, auch Jean-François Millet (1814-1875) war von den Naturwissenschaften sehr angetan, was sich in seinem Gemälde *Sternennacht* zeigt [Abb. 38]. Der Sternenhimmel dieses Gemäldes ist laut Aaron Sheon das einzige präzise Sternen-Bild des 19. Jahrhunderts, welches in einem Facettenreichtum Konstellationen, Kometen, Nebel und Planeten inszeniert.<sup>188</sup> Millet kann seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse aus Zeitschriften wie *Magasin Pittoresque* gezogen haben, das zu der Zeit

---

<sup>182</sup> Auf die auch Albert Boime hinweist, sie in Verbindung mit den Poeten Hans Christian Andersen, Carlyle, Longfellow und Walter Whitman und deren Begriffe zu Unendlichkeit, Ewigkeit und Unermesslichkeit bringt. Siehe hierzu u.a. auch: PISSARO 2008a, S. 43-59, besonders S. 54f.

<sup>183</sup> Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief B8, S. 263. Siehe auch: BOIME 1995, S. 65.

<sup>184</sup> Vgl. BOIME 1995, S. 42f sowie die Fußnote 39, 40 und 43 in seinem Text. Es ist belegt, dass van Gogh Bilder, Reproduktionen von Stichen aus den Magazinen ausschnitt und sie in Sammelalben klebte oder die Wände seiner Räume damit schmückte. Darüber hinaus verlegte Flammarion bis 1884 auch eine Monatszeitschrift, die *Revue d'Astronomie*, die neben der Astronomie auch meteorologische, geologische und astrophysikalische Entdeckungen vorstellte und illustrierte.

<sup>185</sup> Dies geht auf den Aufsatz von Constance Naubert-Riser zurück. Siehe NAUBERT-RISER 2000, S. 119.

<sup>186</sup> 1876 befand sich im Pariser Observatorium ein großes und stark vergrößerndes Teleskop, 1880 wies das Observatorium in Nizza das stärkste Teleskop der Welt auf. Zwischen 1870 und 1891 wurden an die 200 Planeten durch die Teleskope entdeckt.

<sup>187</sup> Aaron Sheon untersucht in dem Aufsatz *French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact* eben jene Tatsache und spricht ein naturwissenschaftliches Interesse innerhalb einer reinen Naturalismus-Debatte auch den Barbizon-Künstlern zu. Siehe SHEON 1971, S. 434-455.

<sup>188</sup> SHEON 1971, S. 451.

wöchentlich über die neuesten populärwissenschaftlichen Erkenntnisse und Errungenschaften berichtete, so auch über die Naturwissenschaften.<sup>189</sup> Die Science-Fiction-Literatur beschäftigte sich zu dieser Zeit stark mit dem Bild der Reise zu den Planeten sowie einem Leben auf den fernen Planeten. Auf den fernen Planeten führen nach Ansicht Flammarions Persönlichkeiten wie Newton, Jesus oder Sokrates dasjenige Werk fort, was sie auf der Erde begannen.<sup>190</sup> Diese Vorstellung basiert bereits auf Mythen des Alten Griechenlands, in denen die Seelen zwischen den Planeten herumwandern konnten.<sup>191</sup> Diese Tendenzen nehmen unter anderem die an Mystik, Kosmos und Spiritismus interessierten Maler des Symbolismus, wie Odilon Redon, Gustave Moreau, oder auch Franz von Stuck sowie Edvard Munch und William Blake in ihren Werken auf, welche später auch auf die Künstler, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts dem Okkulten oder Geistigen in Ablehnung der positivistisch-naturwissenschaftlichen Auffassung der Welt zuwandten, gewirkt haben. Neben der offensichtlich astronomischen Ebene, findet sich innerhalb dieses Themenkomplexes um Kunst, Leben und Ewigkeit<sup>192</sup> auch eine religiöse respektive spiritistische, denn van Gogh äußerte selbst, dass er sich den Sternen zuwende, wenn er die „*Sehnsucht nach der Religion*“<sup>193</sup> verspüre. Demnach ist es nur folgerichtig van Goghs Bild der Sterne als einen symbolisch konnotierten und stimmungsvollen Kommentar von einem weiterhin zwischen Naturwissenschaft und Religion oszillierenden Weltbildes zu verstehen.<sup>194</sup>

### ***Raum-Zeit-Kontinuum: die Gestirne in der Klassischen Moderne***

Mit dem allgemeinen Verlust der mimetischen Funktion der Bildkunst, verloren auch die Gestirne ihren Realismus. Das Naturobjekt wird nun permutiert und deformiert, es wird gleichsam aus seinem natürlichen Zusammenhang herausgelöst und in einen Neuen gestellt.<sup>195</sup> Wie bereits erwähnt, lassen sich auf ausgewählten Bildern der ersten vierzig Jahre des 20. Jahrhunderts von Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malewitsch, Theo van Duisburg,

---

<sup>189</sup> Vgl. Ebda., S. 451.

<sup>190</sup> Aus BOIME 1995, S. 54.

<sup>191</sup> Siehe bei Platon, Aristoteles und Ptolemäus.

<sup>192</sup> Vgl. ARNOLD 1993, S. 563.

<sup>193</sup> Zitiert nach BOIME 1995, S. 44. Siehe Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985, Brief 543, S. 175.

<sup>194</sup> BOIME führt dies abschließend ebenso an, indem er schreibt, dass van Goghs Interesse an Karten, Astronomie und Religion in den späten achtziger Jahren zusammenfließen. Siehe: BOIME 1995, S. 61. und 38.

<sup>195</sup> Vgl. HOFSTÄTTER 1965, S. 80f.

Frantisek Kupka, Wladimir Tatlin, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Robert Delaunay, Alexander Rodtschenko, Alexander Calder, Wenzel A. Hablik direkte oder indirekte Verweise auf die Gestirne ausmachen.<sup>196</sup> Eine wohlgeordnete und wohlbekannt traditionell dargestellte, häufig symbolisch aufgeladene Natur und Schöpfung wird dabei zugunsten des ikonischen Bildes aufgegeben. Der Blick des Künstlers geht im 20. Jahrhundert derart zu den Sternen empor, dass Bilder entstehen die weniger einen Blick zum Firmament, als vielmehr einen Blick ins All, einen Blick in ein Raum-Zeit-Kontinuum oder besser: in neue, noch fernere Dimensionen substituieren. Die formalanalytischen Diskurse der oben genannten Künstler um Figuration und Abstraktion kreisen häufig um die Vorstellung eines *deus absconditus*. In den Sternen-Bildern selbst kann daher häufig die ästhetische Ebene im Vergleich zur naturwissenschaftlichen stärker wahrgenommen werden. Da die Kunst, genau wie die Astronomie im 20. Jahrhundert, neue Dimensionen von Wirklichkeiten produziert, die sich eben aufgrund ihrer Komplexität und Abstraktion nur sehr schwer decodieren lassen, bleibt die naturwissenschaftliche Ebene (erschwerend kommen die teilweise sehr unbestimmten Titel der Bilder hinzu) erst einmal unbemerkt. Aber dennoch liegt sie als Inhalt und Gehalt hinter der doch so offensichtlichen Form. Fritz Novotny spricht sich diesbezüglich für ein „*Ende der wissenschaftlichen Perspektive*“<sup>197</sup> aus, denn fortan standen andere Raumbegriffe auf dem Tableau. Diese These verteidigt die enge Verbindung von Kunst und Astronomie und deren wechselseitige Beziehung; aber auch deren revolutionierenden Auswirkungen. Die russischen Künstler Kandinsky, Malewitsch und Tatlin beschäftigten sich mit dem Raum und dem Kosmos.<sup>198</sup> Neben der Theosophie, mit der sich Kandinsky am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigt hat, soll hier auf den naturwissenschaftlichen Aspekt innerhalb seiner Kunst eingegangen werden. Linda Dalrymple Henderson stellt in ihrer Auseinandersetzung mit der vierten Dimension – der Zeit – fest, dass diese neue Dimension ein wichtiges Stimulans für die Schöpfung der abstrakten Kunst gewesen war und bezieht diese Erkenntnis unter der weiteren Dimension des Raumes auf die Werke und Schriften von unter anderem Paul Klee, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, El Lissitzky oder Kasimir Malewitsch.<sup>199</sup> Es ist nicht mehr nur der gemalte Gegenstand in einem Raum, sondern der Maler selbst befindet

---

<sup>196</sup> Siehe hierzu vor allem Werke in: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1983 sowie CLAIR 2000.

<sup>197</sup> NOVOTNY 1970. Vgl. auch: DÜCHTING 2010, S. 11.

<sup>198</sup> Igor Kazus erwähnt ein Zitat des russischen Künstlers Pavel Filonov: By 1913, „*art's center of gravity had shifted to Russia.*“, zitiert nach: KAZUS 2000, S. 111.

<sup>199</sup> Siehe DALRYMPLE HENDERSON 1985, hier: S. 195. So schreibt sie dort: „*Tatsächlich hat sich der wachsende Einfluss der modernistischen Doktrin der Fläche mit der populären Neudefinierung der vierten Dimension als Zeit in der Relativitätstheorie zusammengetan, um dem allgemeinen Interesse für eine vierte Dimension des Raumes in der Kunst seit den dreißiger Jahren ein Ende zu setzen.*“, Ebda., S. 205. Siehe auch: DALRYMPLE HENDERSON 1983.

sich im gleichen Raum wie der Gegenstand. Künstler und Gegenstand werden räumlicher, wie Oskar Bätschmann hierzu konstatiert und folgendes Zitat Klees anführt: „*Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.*“<sup>200</sup>

Es ist hinlänglich diskutiert worden, dass das Geschlossenheitsgefüge des Gemäldes nicht zuletzt angesichts der Relativitätstheorie Albert Einsteins (1905/1916), dem Atommodell des Experimental-physikers Ernest Rutherfords (1871-1937), der Quantenphysik von Niels Bohr (1885-1962) und Werner Heisenberg und später ab den 1950er Jahren auch der Raumfahrt an Glaubwürdigkeit eingeübt hat.<sup>201</sup> Alle diese astrophysikalischen Theorien fußen nicht mehr auf offensichtlicher Objektivität. Sie lassen sich also nicht mehr objektiv sowie sensorisch betrachten, bewerten und schlussendlich bemessen. Die Moderne hat den Raum fraktalisiert und die Zeit integriert. Die Relativitätstheorie fasst nun mehr beide Entitäten zu einem einheitlichen vierdimensionalen Raumzeit-Kontinuum zusammen.<sup>202</sup> Wilhelm Worringer hatte hierzu 1908 in seiner *Abstraktion und Einfühlung* konstatiert: „*Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdrangs, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet [...], und weil der Raum sich eben nicht individualisieren lässt.*“<sup>203</sup> Nach ihm benötigt „*der Mensch, angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes*“<sup>204</sup> eine Möglichkeit des Ausruhens durch die Abstraktion.

Wassily Kandinsky (1866-1944) war an den Naturwissenschaften interessiert und kam im Laufe seines Lebens häufig mit ihnen in Berührung. So setzte er sich mit den aktuellen astronomischen und physikalischen, später auch biologischen Theorien und Erkenntnissen zur Entschlüsselung der Mysterien der Natur auseinander.<sup>205</sup> Mit der Astronomie selbst kam Kandinsky früh in Berührung. Aus Odessa schrieb er an seine damalige Lebensgefährtin

---

<sup>200</sup> KLEE, Paul: Wege des Naturstudiums (1923), zitiert aus: BÄTSCHMANN 1989, S. 351.

<sup>201</sup> Natürlich kann diese Thematik nicht nur unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten analysiert und interpretiert werden. Doch wird der Fokus innerhalb dieses Kapitels auf den Naturwissenschaften liegen. Alleine in der Zeit zwischen 1919-1921 lassen sich über 100 Referenzen auf die Relativitätstheorie finden, die sich dadurch populärwissenschaftlich rasch verbreitete. Siehe auch hierzu: „*Während [der Künstler] in den traditionellen Ästhetiken in der Regel als Nachfolger des göttlichen Schöpfers, und daher als Nachahmer der von ihm geschaffenen Natur gesehen worden war, begreift er sich nun als dessen Gegner, der sich seine eigene Wirklichkeit schafft. Die Diskreditierung der Natur wird so zu einer ästhetischen Selbstermächtigung: Der Schöpfer der Natur hat sich blamiert durch sein erbärmliches Machwerk, und die Künste zeigen ihm, was er hätte besser machen können.*“, von PAUEN 1996, hier S. 370.

<sup>202</sup> Vgl. STÖCKLER 2013, S. 1824.

<sup>203</sup> WORRINGER 1987, S. 57.

<sup>204</sup> Ebda., S. 53.

<sup>205</sup> Die Dissertation von Christiane Schmidt arbeitet dieses Interesse anhand Kandinskys auf und führt eine Vielzahl von Belegen innerhalb der Schriften Kandinskys aber auch innerhalb seiner eigenen Literatur zurück. SCHMIDT 2002.

Gabriele Münter, dass seine Familie einen befreundeten Astronomen für abendliche Demonstrationen eingeladen habe und dort durch das Fernrohr die Plejaden, den Saturn, den Mond oder den ganzen Sternenhimmel beobachtet haben; bei schlechtem Wetter habe man seinen Vorträgen zugehört.<sup>206</sup> In der Konsequenz, so die These, die im folgenden untersucht werden soll, hob er die auf der Schwerkraft beruhende Ordnung von links und rechts oder von oben und unten innerhalb seiner Werke auf.<sup>207</sup> Tatsächlich löst sich bekanntlich das Werk Kandinskys bereits in den 1910er Jahren vom Gegenstand und Kandinsky postuliert hierzu, dass „die Form die Äußerung [seines] inneren Inhalts“<sup>208</sup> sei. In seinen Münchner Jahren schuf der Künstler mit seinem *Ersten abstrakten Aquarell* (um 1911) ein Werk, das er von der Last des Horizonts befreit, das durch die Egalisierung aller Elemente kein Oben und Unten kennt, von der Schwerkraft aufgehoben scheint. Einzig die Signatur lässt eine Orientierung auf dem Blatt zu [Abb. 39]. Auch ist kein Gegenstand mehr auszumachen, sondern lediglich Formen und Farben, das Bild erscheint allein aus der inneren Notwendigkeit des Künstlers heraus.<sup>209</sup> Auf Aquarell-Papier zeigt es in rascher Folge Farben in spielerischen, lebhaften, in Beziehung zueinander stehenden Formen wie Linien, Kreisen, Schraffierungen aufgetragen, die nachträglich mit Tusche ergänzt wurden. Die Lösung vom Gegenstand hat indes keine Inhaltsleere zur Folge, sondern ist im Gegenteil vielmehr ein fragmentiertes Spiegelbild ihrer Zeit. H.L.C. Jaffé spricht hier von „*einem Streben nach subjektiver und objektiver Wahrheit*“<sup>210</sup>; eine Wahrheit, die es hinter der gegenstandslosen Kunst herauszuschälen gilt. So muss für die Arbeiten von Kandinsky gefragt werden: welche innere Wahrheit liegt hinter der Gegenstandslosigkeit? Eine Wahrheit, die mit einer gegenständlichen Kunst nicht mehr dargestellt werden kann? Jaffé gibt (neben den schriftlichen Aussagen Kandinskys) den

---

<sup>206</sup> HAHN-KOCH 1993, S. 284. Jelena Hahl-Koch schreibt weiters, dass Kandinskys Interesse sogar soweit ging, dass er sich in seinem Moskauer Heim eine Sternwarte hatte einrichten wollen. Reinhard Zimmermann erwähnt, dass sich im Pariser Nachlass der Kandinsky'schen Bibliothek mehrere Bücher zum Thema Astrologie befinden, die ein bestimmtes Interesse verraten. ZIMMERMANN 2002, S. 47.

<sup>207</sup> Vgl. auch LOUIS 2003, S. 96. Siehe hierzu auch das *Suprematistische Manifest*, das Malewitsch verfasst hatte. MALEWITSCH 1989, S. 64.

<sup>208</sup> KANDINSKY 1952, S. 69. „Es muss endlich verstanden werden, dass die Form für mich nur ein Mittel zum Zweck ist, und dass ich mich mit der Form auch theoretisch so eingehend und viel abgebe, da ich in das INNERE der Form eindringen will und es auch vor anderen Menschen klar, sehr klar legen will.“ Wassily Kandinsky, Brief an Will Grohmann vom 21. November 1925, zitiert nach GROHMANN 1966, S. 11.

<sup>209</sup> In der 1911 erschienenen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* schreibt Kandinsky über die innere Notwendigkeit als Leitmotiv seiner Kunst, was damit im krassen Gegensatz zum traditionellen Naturvorbild steht, das bei ihm als reines Beiwerk verstanden wird. KANDINSKY 1952. Zum Motiv des Buches schrieb Kandinsky in seinen Rückblicken, dass er die Fähigkeit zur inneren Notwendigkeit des Menschen und der Dechiffrierung derselbigen in der Kunst Kandinskys der Motor für ihn darstellte. In der Kunsttheorie Kandinskys findet dies eine Analogie in dem Gedanken einer inneren und äußeren Entsprechung eines Kunstwerkes: dem Inhalt und der Form. Siehe KANDINSKY 1955a, S. 63-69.

<sup>210</sup> JAFFÉ 1974, S. 93-101, hier: S. 93.

Hinweis, dass die Kernspaltung und der damit einhergehenden Umwertung des Weltbildes den Weg zur Abstraktion komplett freilegte, denn ab jetzt brauchte sich Kandinsky nicht mehr an die Wirklichkeit, der Repräsentation der äußeren, quasi objektiven Wahrheit, gebunden fühlen – die Abstraktion konnte sich somit entfalten.<sup>211</sup> Kandinsky schreibt in seinen Rückblicken von 1913: „*Ein wissenschaftliches Ereignis räumte eins der wichtigsten Hindernisse aus dem Weg. Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich.*“<sup>212</sup> Ferner zitiert Will Grohmann Kandinsky in seiner Monografie wie folgt: „*Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre.*“<sup>213</sup> Doch nicht nur die Naturwissenschaft hat Kandinsky beeinflusst, auch die damals weit verbreitete und vielfach diskutierte pantheistische Theosophie Madame Blavatskys und Rudolf Steiners und deren Auseinandersetzung mit dem Geist. So schreibt Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, 1912 erschienen: „*Ist alles Materie? Ist alles Geist? Können die Unterschiede, die wir zwischen Materie und Geist legen, nicht nur Abstufungen nur der Materie sein oder nur des Geistes?*“<sup>214</sup> Ferner erwähnt er, dass es für einen Maler in Anbetracht dessen keinen Sinn mehr macht, ein Objekt einfach nur zu kopieren. Weiters vergleicht Kandinsky die Entstehung eines Gemäldes mit der Entstehung des Kosmos: „*Das Malen ist ein donnernder Zusammenprall verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander eine neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluss eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.*“<sup>215</sup> Kandinsky amalgamiert hier die Bildwelt mit der Realwelt. Peter Selz fasst dies zusammen, indem er sagt, dass Kandinsky die Realität nur in Gänze erfassen könne, wenn er einer kreativen Intuition folge.<sup>216</sup> Dies hat zur Folge, dass sich der Künstler durch seine ihm eigene Bildwelt eine Wirklichkeit schafft. Christiane Schmidt nach zu urteilen sucht Kandinsky mit seiner Kunst ein Mittel zur Realitätserfahrung und sensorischen Empfindung der noch nicht zugänglichen Naturgesetze und –

---

<sup>211</sup> Ebda., S. 95f.

<sup>212</sup> KANDINSKY 1977, S. 15. Woher Kandinsky die Theorien Rutherfords kannte, ist laut Christiane Schmidt ungeklärt. Siehe SCHMIDT 2002, S. 380.

<sup>213</sup> Wassily Kandinsky, zitiert aus: GROHMANN 1957, S. 85. Damit bezieht sich Kandinsky auf seinen Entschluss von der gesicherten Existenz innerhalb seiner wissenschaftlichen Laufbahn Abstand zu nehmen und sich der Kunst endgültig hinzugeben, da eben „*alles unsicher, wackelig und weich [wurde]*“. KANDINSKY 1977, S. 15. Sixten Ringbom widerspricht diesem Zusammenhang, denn erst 1902 soll die Theorie Rutherfords bekannt geworden sein, also erst 6 Jahre nach dem Entschluss Kandinskys zur Hinwendung zur Kunst. Siehe RINGBOM 1970, S. 33.

<sup>214</sup> KANDINSKY 1952, S. 34.

<sup>215</sup> KANDINSKY 1977, S. 24.

<sup>216</sup> SELZ 1957, S. 128.



Zusammenhänge.<sup>217</sup> 1935 schreibt Kandinsky hierzu anschaulich: „*Es ist nicht nötig sich an die „Natur“ zu halten, denn diese ist nur ein Teil der Natur im allgemeinen.*“<sup>218</sup> Eine Erklärung für diese Ansicht bietet die Quantentheorie, die Kandinsky kannte und die keine eindeutige Trennung zwischen einem Teilchen und dem ihn umgebenden Raum zulässt, so dass Teilchen und Raum zu einer dynamischen Einheit im Sinne eines Ganzheitscharakters werden.<sup>219</sup> Eine solche dynamische Einheit eines bildnerischen Raumes, quasi der vierten Dimension, liegt in seinem *Ersten abstrakten Aquarell* vor; die Bildelemente wirken wie potentielle Einheiten in einem bestimmten Zusammenhang auf der Fläche.<sup>220</sup> Um die gegenstandslose Malerei nun nicht in einen reinen Formalismus zu führen, muss der Inhalt immer über die Form siegen. Um wiederum das Innere darzustellen, kann nach Kandinsky die Form nur entmaterialisiert werden (andernfalls wird das Objekt lediglich kopiert).<sup>221</sup> Kandinsky hatte erst in den 1920er Jahren seine Theorie in Bezug auf die Wissenschaft final ausformuliert (dies lässt sich erst in den 1920er Jahren in seiner Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* erkennen), in welcher sich laut Schmidt die deutlichste Analogie zur Naturwissenschaft zeigt.<sup>222</sup> Das Zusammenspiel zwischen der Kunst Kandinskys und den naturwissenschaftlichen Theorien eines Einstein oder Heisenbergs kann wie folgt zustande kommen: beides, die Kunst sowie die Naturwissenschaft ist ein geistiges Konstrukt, welches sich vordergründig der menschlichen Perzeptionsfähigkeit entziehen kann. Schmidt spricht sich gegen eine reine naturwissenschaftliche Interpretation aus. Sie spricht von einem Fehler, sollte dies geschehen. Viel wichtiger ist ihrer Meinung nach der Punkt, dass der Künstler durch die

---

<sup>217</sup> Siehe SCHMIDT 2002, S. 169-324, insbesondere S. 175.

<sup>218</sup> KANDINSKY 1955, S. 155.

<sup>219</sup> Vgl. SCHMIDT 2002, S. 260.

<sup>220</sup> Kandinsky selbst schreibt hierzu: „*Als Malerei ist es ein geistiger Organismus, der, wie jeder materielle Organismus, aus vielen einzelnen Teilen besteht. Diese einzelnen Teile sind isoliert genommen leblos, wie ein abgehauener Finger. Das Leben des Fingers und seine zweckmäßige Wirkung ist durch gesetzmäßige Zusammenstellung mit den übrigen Körperteilen bedingt. Diese gesetzmäßige Zusammenstellung ist die Konstruktion.*“, aus: KANDINSKY 1955a, S. 64.

<sup>221</sup> Christiane Schmidt destilliert diese Affinität und Prägung zur Physik (bspw. Optik) und Mathematik heraus und legt die ersten Wegmarken in die 1910er Jahre; analysiert im Schwerpunkt indes mehr noch die Werke ab den Jahren seiner Bauhaus-Zeit zwischen 1922 und 1933. Darin geht sie dem Leitgedanken nach, inwiefern das neue Weltbild unter Berücksichtigung der vorkünstlerischen Ausbildung Kandinskys sein späteres künstlerisches Werk beeinflusste. Sie spannt dafür einen großen Bogen von den physikalischen Theorien und dem populärwissenschaftlichen Wissensstand hin zu Verbindungen Kandinskys zu Physikern bis schlussendlich einer Analyse seiner Werke vor diesem Hintergrund. Ein relevantes Kapitel ist 4.2.3: Von den apokalyptischen Reitern zu den unendlichen Kreisen. Kandinskys symbolischer Zeitbegriff. Siehe: SCHMIDT 2002. Ferner auch HENDERSON 1983 und HAHN-KOCH 1993, S. 284, 355ff, 375ff oder für die Analyse der Bilder ab 1933 in seiner Pariser Zeit unter dem Aspekt der Biologie: BARNETT 1994, S. 39-53.

<sup>222</sup> Kandinsky beschäftigte sich seit seiner Rückkehr nach Moskau und während seiner Bauhaus-Zeit mit den Naturwissenschaften. Gleichzeitig warnt Schmidt aber vor einer Interpretation der Werke nach rein naturwissenschaftlichen Aspekten und schlägt ihre Analyse daher als Lektüremöglichkeit vor. SCHMIDT 2002, S. 346.

Naturwissenschaften zu seinen Bildern und seiner Kunsttheorie konsequent angeregt wurde und „*Forschungsinhalte der Quantenphysik [...] in seinen Bildern vorempfunden hat, ohne sich der Illustration zu bedienen.*“<sup>223</sup> Für seine Bilder der 1920er Jahre schlussfolgert sie, dass die Auslegung der „*Formeninterdependenzen im mathematisch-physikalischen Sinne der vierten Dimension*“ erlaubt ist.<sup>224</sup> Kandinsky wurde 1920 zum Professor der Kunstwissenschaft der Universität Moskau berufen und ab 1921 Direktor der physiko-psychologischen Abteilung der Akademie der Wissenschaften in Moskau, die sich zum Ziel gemacht hatte Künstler, Historiker und Wissenschaftler aus den Disziplinen Physik, Psychologie und Physiologie zusammenzubringen.<sup>225</sup> Besonders während seiner Bauhaus-Zeit beschäftigte sich Kandinsky mit den Naturwissenschaften. Das Bauhaus vereinte die vormals streng getrennten Disziplinen Kunst, Wissenschaft und Industrie. Schmidt sagt hierzu, dass der Künstler in seiner Hinwendung zur Naturwissenschaft „*eine Bestätigung seiner eigenen Realitätsvorstellungen suchte*“<sup>226</sup>. Max Bill sagt hierzu untermauernd, dass sich Kandinsky parallel der Physik ähnliche Gedankengänge gemacht hat und „*dass die künstlerischen Resultate den physikalischen insofern vorausseilten, indem sie unmittelbarer, direkter von der Theorie zur Wirklichkeit wurden und damit anschaulich zur Diskussion standen*“<sup>227</sup>. Die Lösung vom Natur-Abbild ist vollzogen. Kandinsky sagte hierzu selbst: „*Leicht ist es tatsächlich nicht, „hinter“ meine Arbeit zu gelangen und das zu spüren, was unter der oft sehr schweigsamen Form lebt.*“<sup>228</sup> Wichtig ist an dieser Stelle die Tatsache, dass Kandinskys Weg zur Abstraktion zu diesem Zeitpunkt schon lange erfolgt war. Und sind (seine) Kunstwerke keine Illustrationen der physikalischen Ereignisse, noch sind sie Illustrationen philosophischer Erörterungen, sondern stehen für sich alleine.

Die Lithografie-Serie *Kleine Welten* von 1922 [Abb. 40], Gemälde wie *Einige Kreise* (1926) [Abb. 41] und *Gelber Kreis* (1926) [Abb. 42] oder das Aquarell wie *Blauer Dunst* (1928) [Abb. 43] aus

---

<sup>223</sup> SCHMIDT 2002, S. 278.

<sup>224</sup> Ebda., S. 350.

<sup>225</sup> Das Programm dafür hatte Kandinsky ausgearbeitet, welches im Juli 1921 vom Komitee bewilligt wurde. Die Umsetzung des Programmes konnte er nicht mehr erleben, da er Ende 1921 nach Deutschland zurückkehrte, um am Bauhaus einen Lehrauftrag anzunehmen. Christiane Schmidt filtert innerhalb eines sehr ausführlichen Kapitels die Produktions- und Verbreitungsbedingungen der physikalischen Erkenntnisse heraus und führt immer wieder Querverbindungen Kandinskys zu Physikern oder physikalischen Schriften in der Privatbibliothek des Künstlers an. So befand sich in der Bibliothek Kandinskys ein Exemplar *Die Relativitätstheorie Einsteins* von B. Duchène von 1921 und *Über die neuesten Fortschritte in der Astronomie* von Baron von der Palen, 1922 erschienen, jeweils in russischer Schrift. In deutscher Sprache besaß Kandinsky Joseph Petzoldts *Die Stellung der Relativitätstheorie in der geistigen Entwicklung der Menschheit* von 1921. Die transformative Übernahme der jeweiligen Thesen in die Kunst und die Kunstwissenschaft Kandinskys hat Christiane Schmidt eindrücklich zusammengetragen. Siehe SCHMIDT 2002, S. 223-250.

<sup>226</sup> SCHMIDT 2002, S. 310.

<sup>227</sup> BILL, Max: Vorwort, in: KANDINSKY 1952, S. 12.

<sup>228</sup> Wassily Kandinsky, Brief an Galka Scheyer, zitiert aus: HAHN-KOCH 1993, S. 302.

Kandinskys Jahren am Bauhaus (1922-1933) zeigen das verstärkte Interesse des Künstlers an schwebenden Kreisen, ja konkreten, geometrischen Formen auf diffus-körnigen oder dunklen Bildhintergründen. Der Kreis ist in diesen Arbeiten das Bild bestimmende Element. Allusionen auf Sterne, Planeten, kosmische Systeme stellen sich bei Betrachtung sogleich ein. Man muss sich in der Rezeption vor Augen führen, dass es Kandinsky nicht in erster Linie um das Abbild von Planeten oder Sternen, sondern dass es ihm vielmehr um das Verstehen oder Nachvollziehen des Universums ging.<sup>229</sup> Nach ihm kann „die Kunst [...] nur groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet. Diese Gesetze fühlt man unbewußt, wenn man sich nicht nur äußerlich der Natur nähert, sondern – innerlich – man muß die Natur nicht nur sehen, sondern erleben können.“<sup>230</sup> Der Kreis stellte für ihn trotzdem – neben jeglicher reiner Formalität – eine „Verbindung mit dem Kosmischen“ dar und ist „unter den drei primären Formen“ die „klarste Weisung zur vierten Dimension.“<sup>231</sup> So beschreibt Grohmann trotz der Wahrnehmung von reinen Kreisen nach formalanalytischen Gesichtspunkten die Bilder auch mit Begriffen wie „kosmisch-romantisch“, „Farbnebel“, „zurücktretendes Gestirn“, „undefinierbarer Raum“ oder einem „heroischen Vorgang im Weltall.“<sup>232</sup> Nach ihm stecken in den Bildern Anspielungen auf Weltraum-Vorstellungen und astrophysikalischen Erklärungen einer *materia prima*; nicht in erster Linie Sterne. Wenn Gestirne gemeint sind, dann in ihrer tatsächlichen Existenz und psychologischen Wirkung.<sup>233</sup> Ausgehend von seiner Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) beschäftigen sich diese Arbeiten formalanalytisch mit der Darstellung von Punkten und Linien auf einer Fläche. Äußerlich einem strengen Formalismus nachkommend, sind sie inhaltlich (auch) von der Wissenschaft getrieben. So finden wir in der Schrift eine Darstellung des zu seiner Zeit schon gut reproduzierbaren stellaren Objekts, des Sternhaufens *Messier 13* im Sternbild Herkules. Kandinskys Ausführungen münden in der Tatsache, dass er diesen astrophysikalischen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen versucht, was eine – wie er schreibt – „höchst synthetische Arbeit“<sup>234</sup> ist. Reinhard Zimmermann bringt den treffenden Vergleich einer Motivübernahme Kandinskys Schriften aus dem *liber sapientiae*, der von Gott geschaffenen Welt nach Maß, Zahl und Gewicht. Kandinsky führt dies innerhalb seiner Schrift auf den Mikrokosmos des Bildes zurück, der ebenfalls nach diesen drei Kriterien

---

<sup>229</sup> Grohmann schreibt, Kandinsky hätte sich gewünscht, die Kreise erst einmal als Kreise wahrzunehmen, mit den Möglichkeiten, die diese Form bietet. Siehe GROHMANN 1958, S. 206.

<sup>230</sup> Wassily Kandinsky, aus: KANDINSKY 1973, S. 213.

<sup>231</sup> Wassily Kandinsky, Brief an Will Grohmann vom 12. Oktober 1930; zitiert nach GROHMANN 1958, S. 188. Darin schreibt Kandinsky, dass der den Kreis primär formal nutze.

<sup>232</sup> GROHMANN 1958, S. 206f.

<sup>233</sup> Ebd., S. 212.

<sup>234</sup> KANDINSKY 1955, S. 168.

aufgebaut und damit eine Welt in sich ist, lediglich begrenzt durch die Dimensionen der Leinwand und des Rahmens.<sup>235</sup> Die Kunst emanzipierte sich demnach vom Mimesis-Prinzip und rief ab diesem Zeitpunkt eine rein ästhetische Wahrnehmungsebene hervor, welche - so scheint es - rein durch Form und Farbe mit dem Betrachter kommunizierte. Die Forschungen zu Raum und Zeit waren ihnen dabei ein wichtiges Stimulans.

Die Einführung in das Bild der Sterne soll an dieser Stelle schließen. So konnte eine ausgewählte Zusammenschau an Künstlern und deren Werke den Blick daraufhin schärfen, in welcher Form und auf Basis welcher Beschäftigung das Bild entstanden ist. Fest steht, dass alle vorgestellten Künstler entweder a) der christlichen Symbolik und Motivik, b) dem jeweils zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Kenntnisstand oder sowie c) einer synthetischen Ausprägung wie der Theosophie, Mystik oder Alchemie nahe standen.<sup>236</sup> Aufgrund der Zusammenschau ergibt sich folgende Konstante: das Bild der Sterne ist immer ein Ausdruck eines volatilen Wissenstandes, einer daraus resultierenden Weltdeutung und damit verbundener Methoden, dieses Wissen zu erwerben und zu erkennen. Es ist aus der Historie betrachtet ein steter Übermittler des Weltbildes seiner Herstellungszeit. Ausgehend vom Bild wird dieses der Träger eines speziellen Wissens und fungiert gleichsam wie ein Speicher. Ferner lässt sich konstatieren, dass es mit dem Rezipienten ein Bildwissen teilt, welches sich nicht zwingend oder erst später, hinter seiner rein ästhetischen Fassade offenbart. Kiefer folgt, wie in der Folge zu sehen sein wird, vieler dieser eben genannten Ausprägungen, indem er sich der Naturwissenschaft, der Religion sowie der hermetischen Tradition mit Neuplatonismus, Rosenkreuzertum und Alchemie widmet. Damit folgt er diesen Konstanten, die gleichsam als Traditionslinien gefasst werden können.

---

<sup>235</sup> ZIMMERMANN 2002, S. 40. Auch Malewitsch formulierte hierzu: „Unsere Weltkugel ist eine der stürzenden Meteore. Die Wucht ihrer Bewegung, ihre Geschwindigkeit, müsste in jedem Gegenstand zum Ausdruck kommen. Desgleichen müsste auch die räumliche Bezogenheit inmitten anderer Planeten zum Ausdruck gebracht werden, die sich die schöpferische Kraft erst aus dem Zusammenwirken aller Erregungen und Einwirkungen voll entfalten kann. Alle astronomischen Größenordnungen müssen verpflichtend sein, da sie das Maß der Beziehungen aller Erscheinungen sind.“, MALEWITSCH 1962, S. 204f.

<sup>236</sup> Dies beschreibt ähnlich: HAHNLOSER 1945, S. XIV.

## Zum Stand der allgemeinen Sternenbilder-Forschung

Einem der großen deutschen Altväter der Kunstgeschichte, der durch den bildwissenschaftlichen Diskurs in den letzten Jahren erneut in den Fokus gerückt wurde, kommt das große Verdienst zu, die Sterne beziehungsweise die Beschäftigung mit dem Kosmos überhaupt in die wissenschaftliche Kunstgeschichts- und Kulturwissenschaftsforschung einzubeziehen: Aby M. Warburg (1866-1929). Die 1987 im Hamburger Planetarium wiedergefundene „*Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*“ ist das Zeugnis seines jahrelangen über Fachgrenzen hinaus gehenden Forschungsinteresses, das neben bildlichen Zeugnissen auch in einigen Aufsätzen und Abhandlungen seinen Ausdruck fand.<sup>237</sup> Warburg wird in der heutigen Forschung als der erste Kunsthistoriker angesehen, der die Bedeutung der astrologisch-kosmologischen Vorstellungen für die Bilderwelt der Renaissance erkannte<sup>238</sup> und der Sternkunde im Sinne einer fachlichen Gebietserweiterung hin zu einer Bildwissenschaft einen paradigmatischen Wert für das Kulturverständnis zusprach.<sup>239</sup> „*Die glänzenden Punkte werden eingefangen durch ein irdisches Bild, um die Unendlichkeit überhaupt begreifen zu können,*“<sup>240</sup> formulierte hierzu Warburg. Mit seiner auf dem ersten Kunsthistoriker-Kongress in Rom (1912) vorgestellten ikonologischen Analyse konnten die Fresken im *Salone dei Mesi* im Palazzo Schifanoia des Herzogs d’Este erstmals entschlüsselt werden, indem er bislang unbeachtetes Quellenmaterial, wie astrologische Handschriften, antike Codices über Sternkonstellationen, Monats- und Festkalender für die Analyse der Fresken heranzog. Der Vortrag lautete *Antike Kosmologie in den Monatsdarstellungen des Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, später nach Veröffentlichung 1922 wurde der Vortrag umbenannt in: *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*. Dass Warburg die Fresken entschlüsseln konnte, ist vielfach seiner Kenntnis des astrologischen Grundlagentextes des Arabers Abu Ma’schar zurückzuführen.<sup>241</sup> Er selbst betonte dies in seinem Schifanoia-Vortrag: „*Mit diesem*

---

<sup>237</sup> Die Bildersammlung zeugt mit über 100 Fotografien von Zeichnungen, Holzschnitten, Büchern und Handschriften sowie Modellen, Gipsabgüssen und Schaukästen von den Deutungs- und Erklärungsversuchen der Menschheit zu den zahlreichen Himmelsphänomenen und Gestirnen bis in das Jahr 1930. Denn die Faszination und Beobachtung des gestirnten Himmels und deren Transponierung in ein Kunstwerk ist in vielen Kulturen - auch in den schriftlosen (damals noch eher handwerklichen Ursprungs, denn künstlerischem) - wieder zu finden.

<sup>238</sup> Siehe hierzu vor allem FLECKNER/GALITZ/NABER 1993, S. 10.

<sup>239</sup> Vgl. BLUME 1995, S. 62.

<sup>240</sup> WARBURG 1988, S. 50.

<sup>241</sup> Vgl. WARBURG 2010, S. 382. Der Schifanoia-Vortrag bleibt innerhalb des kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschungsinteresses Warburgs thematisch nicht einzigartig: 1908 publizierte Warburg bereits seinen Vortrag *Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519* (Vortrag gehalten vor der Gesellschaft der Bücherfreunde in Hamburg im Dezember 1908), 1909 hielt er den Vortrag *Die antiken Götter auf dem Kamin in der Residenz zu Landshut* (Vortrag gehalten auf dem Münchner Kunsthistorikerkongress im September 1909), im Jahre 1911 u. a. die Vorträge zum Thema *Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz*

*hier gewagten vorläufigen Einzelversuch wollte ich mir ein Plaidoyer erlauben zugunsten einer methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung. [...] Unsere junge Disziplin versperrt sich durch allzu materialistische oder allzu mystische Grundstimmung den weltgeschichtlichen Rundblick.*<sup>242</sup> Genau dieser von Warburg angesprochene Rundblick wird bei der Betrachtung von kosmischen Bildern, ja Sternenbildern, zwingend benötigt. Denn die Betrachtung und Analyse von Sternenbildern ist niemals nur einschichtig möglich. Das Sternenbild eines jeden Künstlers ist – so die These und die begleitende Analyse der vorangegangenen Kapitel – stets mehrschichtig und inhaltlich aufgeladen. Daher ist Warburgs methodisches Vorgehen so aktuell wie nie und soll die Basis dieser Arbeit sein.

Das methodische Fundament zur Entschlüsselung der Sternenbilder legte zwar Aby Warburg, die erste ikonografische Grundlagenarbeit zu Sternenbildern in der abendländischen Malerei wurde hingegen durch Alfred G. Roth vorgenommen, der in seiner 1945 publizierte Dissertation die Sternenbilder vom Mittelalter bis in den Expressionismus untersucht.<sup>243</sup> Der Schwerpunkt liegt deutlich auf der Zeitspanne zwischen Mittelalter und Romantik. Er systematisiert und klassifiziert erstmals im Überblick die Sterne in ihrer Darstellung im Tafelbild und analysiert sie nach ikonografischen, kompositorischen, phänomengeschichtlichen und typologischen Gesichtspunkten. Er stellt dabei drei Typen der Sternenhimmelsdarstellung heraus, a) die symbolische, b) die wissenschaftliche und c) die natürliche Darstellung. Ausgangspunkt seiner Arbeit bleibt stets die Frage: Warum wenden sich die Künstler den Sternen zu? Roth zeigt in der Folge auf, wie sich die Sterne innerhalb der Malerei von rein attributivem Charakter zum Stimmungsträger eines Bildes entwickelt haben. Die Publikation ist bis heute als absolutes Standardwerk anzusehen, da nach Roth keine wissenschaftlich vollumfängliche Darstellung zu den Gestirnen in der Malerei erschien. Der grundlegende Verdienst der Dissertation Roths bildet neben Klassifizierung, Typologie und ein führendem allgemeinen Überblick, der Anhang mit einer umfassenden Zusammenstellung aller ihm bekannten Gemälde, die Gestirne in Form von einzelnen Sternen, Planeten, Sonne und Mond in ihren verschiedenen Phasen, oder Ausschnitte des

---

sowie *Die Wanderungen der Sphaera Barbarica* (Vortrag gehalten im Dezember 1911 vor dem „Kränzchen“, das im Warburgs Haus in Hamburg zusammen kam), 1912 stellt er seinen oben genannten Aufsatz über die Fresken im Palazzo Schifanoia vor, 1913 schrieb er *Die Fixsternhimmelsbilder der Sphaera Barbarica auf der Wanderung von Ost nach West* sowie *Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien* und letztlich schrieb er drei Jahre vor seinem Tod noch den Aufsatz *Orientalisierende Astrologie* im Jahre 1926. Allen Aufsätzen gemein, ist das Forschungsinteresse an den Sternen, der Astrologie und des Kosmos zu Zeiten der Antike und der Renaissance.

<sup>242</sup> WARBURG 2010, S. 396.

<sup>243</sup> ROTH 1945.

Sternenhimmels zusammenfindet. Kritisch anzumerken bleibt die Tatsache, dass der Autor das Thema und die Werke eher additiv bearbeitet und nicht in die Tiefen der Werke und Epochen innerhalb der Kunstgeschichte abtaucht. Die jeweilige Deutung der Epochen geschieht vorrangig über die Hermeneutik der Literatur und Dichtung dieser Zeiten. Außerdem fehlt, in Anbetracht des Erscheinungsjahres, die heutige naturwissenschaftliche Wahrnehmung des Sternenhimmels seit der Möglichkeit zur Raumfahrt – womit ein wichtiger Aspekt ausgeklammert ist, so dass Roths Arbeit einer Aktualisierung bedürfte.

Auch Albert Boime wendet dieses methodische Vorgehen bei seiner Einführung zum Bild der Sterne an.<sup>244</sup> Ähnlich wie Roth geht er in Form eines Überblicks schlaglichtartig über die Jahrhunderte hinweg. Während Roth seinen Fokus deutlich auf die Künstler aus Deutschland, Italien und dem Burgund legt, skizziert Boime, als Hinführung zu seiner anschließenden Interpretation der *Sternennacht* (1889) [Abb. 35] von Van Gogh, auch die Entwicklung in Frankreich unter Hinzuziehung der sich parallel entwickelnden Naturwissenschaften und deren Verbreitung nach. So bemerkt er unter anderem auch, dass viele Maler von Sternenbildern aus großen handeltreibenden Nationen und/oder häufig aus wichtigen Hafenstädten kamen.<sup>245</sup> Dies gilt, wie weiter oben gesehen werden konnte, aber nur für eine Handvoll von Künstlern und lässt sich so pauschal nicht bestätigen. Die Analyse im vorangegangenen Kapitel konnte zeigen, dass das Sternenbild bis ins 18. Jahrhundert stark von den jeweiligen Auftraggebern abhängig war. So konnte die Kirche wie im Fall Grünewald ein Altarbild beauftragen, welches seine Genauigkeit der gestirnten Darstellung nicht zwingend einem reinen Naturstudium des nächtlichen Himmels entspringt, sondern der Kenntnis von der Astronomie, die er sowie die Kirche beider maßen besaßen. Ebenso beispielsweise beim Italiener Donato Creti, dessen naturwissenschaftlich interessierter kirchlicher Auftraggeber die bereits beschriebene Bildlösung von einer expliziten und absolut vergrößerten Darstellung der Planeten begrüßte, und was schlussendlich die Kenntnis und Nutzung von Fernrohren und weiteren astronomischen Hilfsmitteln voraussetzte. In der Folge untersucht Boime die *Sternennacht* Van Goghs und rekonstruiert die Sternenkonstellation im Jahre 1888, um Rückschlüsse auf die astronomische Beobachtung des Künstlers zu ziehen. Neben diesen allgemeinen Epochen übergreifenden Überblicken haben sich einige wenige Forscher auch speziellen Problemstellungen, bestimmten Künstlern oder einzelnen Epochen gewidmet. Zu aller erst sei hier Dieter Blume für seine Arbeit am astrologisch konnotierten

---

<sup>244</sup> BOIME 1995. Siehe außerdem BÄTSCHMANN 1989, S. 197-203.

<sup>245</sup> Ebd., S. 17.

Bild erwähnt. Blume beschäftigt sich nun seit über 15 Jahren mit der kunsthistorischen Analyse von astrologischen Sternbildern aus Mittelalter und Renaissance, mit einem Fokus auf mittelalterliche Handschriften. Innerhalb seiner fundierten Analyse *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*<sup>246</sup> stellt er ausführlich heraus, dass die allgemeine Meinung, „es ginge bei astronomisch-astrologischen Bildern [des Mittelalters] im wesentlichen um Antikenrezeption“<sup>247</sup> aufgrund der Befunde nicht haltbar ist und korrigiert dementsprechend, dass es sich eben nicht um eine Kontinuität, sondern um eine Wiederaneignung der Astrologie im mittelalterlichen Abendland ab dem späten 8. Jahrhundert handelt.<sup>248</sup> Warburg hatte noch in der bildlichen Darstellung von Sternen, Planeten und Planetengottheiten in der Renaissance eine ununterbrochene künstlerische Tradition seit der Antike gesehen.<sup>249</sup> Die Analyse von den zahlreichen mittelalterlichen Handschriften sowie die Einzelbeobachtung von verschiedenen Details für die Nutzung innerhalb des klösterlichen Lebens basiert ferner auch auf der Studie von Fritz Saxl, der mit seinem *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters* im Jahre 1915 die Grundlagen für jegliche weitere Forschungen in diesem Segment, und so auch für Blume, legte.<sup>250</sup> Wie Dieter Blume in einem Aufsatz zur Bildersammlung Warburgs korrekt feststellte, ist die Pionierarbeit Panofskys und Saxls zur Kulturgeschichte der Sternenkunde seither kaum weitergeführt worden.<sup>251</sup> In der Nachfolge der beiden wichtigen Kunstwissenschaftler hat Blume die Handschriften, Buchmalereien und Freskos von der karolingischen Zeit (vorrangig im deutschsprachigen Raum) bis zur (italienischen) Renaissance aufgearbeitet. 2012 ist eine weitere Publikation in Zusammenarbeit mit Mechthild Haffner und Wolfgang Metzger erschienen, die den Katalog an mittelalterlichen Handschriften weiter ergänzt, sich aber nur auf den deutschsprachigen Raum zwischen 800 und 1200 beschränkt.<sup>252</sup> Eine zweite Publikation der Jahre 1300-1500 ist in Arbeit. Analog Dieter Blume untersucht Andreas Beyer das Fresko in der Apsis der Pazzi-Kapelle in S. Croce

---

<sup>246</sup> BLUME 2000. Außerdem von Blume: BLUME 2002; BLUME 2007, S. 73-85.

<sup>247</sup> BLUME 2000, S. 2.

<sup>248</sup> Blume spricht dieser Entwicklung eine entscheidende Etappe in der Entchristianisierung des Kosmos zu. Siehe: Ebda., S. 3.

<sup>249</sup> WARBURG 1998, S. 453-354. Sein Forschungsinteresse galt dem Nachleben der Antike und den bildlichen Vorstellungen der „heidnischen“ Kulturen. Die Götter lebten seiner Ansicht nach seit der Antike ununterbrochen als Sternbilder in alten griechischen Symbolen weiter. Er bewies, dass in der Darstellung von Sternbildern tradierte Attribute und antikisierende Formen aufeinander trafen.

<sup>250</sup> SAXL 1915 sowie SAXL 1927.

<sup>251</sup> Hier sei auf die Bibliographie zur Sternenkunde am Ende der Publikation FLECKNER/GALITZ/NABER, 1993, S. 309-314 aufmerksam gemacht, die alle wesentlichen Titel einschließt.

<sup>252</sup> BLUME/HAFFNER/METZGER 2012.



in Florenz vor dem Hintergrund seiner Bedeutung für die Kunstwissenschaft unter Berücksichtigung der Forschungen von Warburg.<sup>253</sup>

Die gewichtige Untersuchung des Dreigestirns Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* untersucht die Auswirkung des Planeten Saturn auf den Menschen von der Antike bis in den Humanismus unter Berücksichtigung der Temperamentenlehre.<sup>254</sup> Dabei geht es den drei Autoren nicht so sehr um das Motiv der natürlichen Sterne in der Kunst, sondern um die vielschichtige Überlieferung des mythologischen Gottes Saturn. Gerade die Untersuchungen im Zusammenhang mit dem Neuplatonismus in der Renaissance sind für die spätere Betrachtung der Sternbilder Anselm Kiefers, die sich innerhalb einer kleinen Werkgruppe mit der Naturphilosophie des 16. und 17. Jahrhunderts auseinandersetzen, von Interesse.

Elisabeth Heitzer widmet ihre Studie einem einzelnen Himmelsobjekt: dem Kometen. Ihre Untersuchung zur ikonografischen und ikonologischen Tradition des Kometenmotivs steht bis heute völlig singulär.<sup>255</sup> Heitzer studiert das Motiv innerhalb der christlichen Kunst des Mittelalters, der Renaissance sowie dem Barock und legt sehr verständlich den Wandel und die Kontinuitäten des Motivs dar.

Ähnlich wie Boime, der ein Sternbild eines einzelnen Künstlers dechiffriert hat, untersuchten bislang auch einige andere Kunsthistoriker und Wissenschaftler, häufig unter Hinzuziehung von Astronomen und Physikern, die Arbeiten einzelner Künstler. Anzuführen sind hier neben Boimes Untersuchung der *Sternenacht* von Vincent van Gogh vor allem die Untersuchungen zu Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten* [Abb. 23], die innerhalb der Ausstellung *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“* in der Alten Pinakothek in München durchgeführt wurden.<sup>256</sup> Es konnte anhand der astronomischen Berechnung des Sternenhimmels die Datierung auf das Jahr 1609 soweit bestätigt werden, als dass die Rekonstruktion des Sternenhimmels starke Übereinstimmung mit dem nächtlichen Firmament in der Zeit zwischen Sommer 1609 und Februar 1610 feststellte. Ähnlich arbeitete auch Boime, der mittels gleicher astronomischer Berechnung und Rekonstruktion die Hinweise in

---

<sup>253</sup> BEYER 1992, S. 84-94.

<sup>254</sup> KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1994.

<sup>255</sup> HEITZER 1995; HEITZER 2000, S. 449-462.

<sup>256</sup> BAUMSTARK 2005, S. 108ff.

den Briefen an seinen Freund Eugène Boch zu Zeitpunkt und eingebetteten Sternbildern bestätigen konnte.<sup>257</sup> Ferner sei abschließend für die Reihe an Studien zu einzelnen Werken die Untersuchung von Louise Lippincott zu Edvard Munchs *Sternennacht* (1893) angeführt, welche unter Berücksichtigung der Emotionsforschung das Werk als dem Symbolismus zugehörig analysiert wurde.<sup>258</sup>

In der Folge des bildwissenschaftlichen Diskurses der letzten 20 Jahre verfasste Horst Bredekamp eine umfassende Einzelstudie über die Zeichnungen, Stiche und Radierungen des Astronomen und Künstlers Galileo Galilei, die sich, wie Bredekamp treffend beschreibt, in einem Grenzbereich zwischen Kunst- und Wissenschaftsgeschichte bewegen.<sup>259</sup> Galilei wird erstmals ausführlich als Künstler dargestellt, dessen Auge und Hand mit erstaunlicher Fähigkeit zu Präzision, Vergleich und Souveränität die Mondoberflächen, Mondschatten, Mondphasen und Sonnenflecken zu Papier brachten. Damit bearbeitet Bredekamp ein notwendiges, künstlerisches Verfahren, welches mit der Fotografie ab Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach abgelöst wurde. Das von Bredekamp et al. herausgegebene *Kunsthistorische Jahrbuch für Bildkritik* referenziert in Band 5.2 auf die *Imagination des Himmels*<sup>260</sup> und führt das Augenmerk auf die Entwicklung von der mittelalterlichen Buchmalerei über die neuzeitlichen Atlanten bis hin zur Fotografie des 19./20. Jahrhunderts. Die Publikation spannt den Bogen unter bildwissenschaftlich-analytischen Gesichtspunkten und umfasst im erweiterten Sinn innerhalb des Bereiches der Kunstwissenschaft bei der Untersuchung außer-ästhetischer Bilder aus der Astronomie beispielsweise erstmals auch eine an Warburgs angrenzende Studie zum Bild der Sterne und dem daraus resultierenden mnemotechnischen und pädagogischen Bilderwissen.

Die im Kontext einiger Ausstellungen in den vergangenen 40 Jahren erschienenen Publikationen arbeiten die von Alfred G. Roth hinterlassene „epochale“ Lücke zwischen der Romantik und der modernen resp. zeitgenössischen Kunst auf. Innerhalb dessen lassen sich zwei Bereiche herausheben: der erste Bereich umfasst Ausstellungen zum Bild der Sterne, die als Überblicks-Schauen konzipiert sind oder die sich der Werkgruppe der Sternbilder einzelner Künstler widmen. Der zweite Bereich umschließt jegliche Ausstellungen, die sich

---

<sup>257</sup> BOIME 1995, S. 39ff. Siehe: Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, Brief 553b, S. 312f.

<sup>258</sup> LIPPINCOTT 1988.

<sup>259</sup> BREDEKAMP 2009, hierzu S. 7.

<sup>260</sup> BREDEKAMP/BRUHN/WERNER 2007.

dem Thema Weltall und Raumfahrt verschrieben haben und innerhalb dessen auf das Bild der Sterne näher eingehen. Das Ausstellungswesen begann – sicherlich nicht per Zufall – einige Jahre nach der ersten erfolgreichen Mondlandung 1969 auf das Bild der Sterne sowie die Raumfahrt und deren weitreichenden Bilder zu reagieren.<sup>261</sup> Der Fokus der Ausstellungen, die seit den 1960er Jahren gezeigt wurden, liegt klar auf den Werken ab der Mitte des 20. Jahrhunderts, stets mit kleinen Rückgriffen und Querverweisen auf die Kunst des 19. Jahrhunderts oder der Klassischen Moderne. Die Ausstellungen präsentieren in der Regel nicht nur Malerei, sondern auch Skulptur, Plastik, Objekte, Film, Fotografie und Performance. Die begleitenden Ausstellungskataloge vermeiden in der Regel eingehende Einzelanalysen. Problematisch an dieser Stelle ist freilich die Tatsache, dass die Werke ab dem 20. Jahrhundert keine Selbsterklärung mehr aufweisen. Der Betrachter der Werke innerhalb der Ausstellung sowie innerhalb des Ausstellungskataloges erhält keine weiterführenden Texte zu den Exponaten, so muss das Werk aus sich heraus wirken und selbstreferentiell wirken. Dies ist in Anbetracht einer Polysemie des Sternenbildes ein mitunter nicht immer leichtes Unterfangen, denn die Gefahr besteht, dass das Werk nicht zufriedenstellend entschlüsselt werden kann. Es mag das Konzept der betreffenden Kuratoren sein, nicht zu viel Informationen Preis zu geben, da die Sternenwelt nach wie vor gleich viele Rätsel bereit zu stellen vermag und diesem Umstand damit Rechnung getragen werden kann. Zumeist beschreiben die Ausstellungskataloge innerhalb eines kurzen Abrisses zu Beginn, gleichsam als Einführung die Historie der Sternkunde und deren Bedeutung für die Menschheit, um dies schlussendlich durch den Rezipienten auf die Kunst der ausgestellten Künstler zu übertragen. Die präsentierten Einzelwerke werden dabei innerhalb der Ausstellungskataloge in der Regel nicht weiter beschrieben, die Einführung ist meist der einzige erklärende Text, im Anschluss reihen sich die Werke ohne weitere Information in endlicher Reihenfolge auf.

Die Galerie Beyeler zeigte 1970 die Ausstellung *Moon and Space* und gleich zwei Jahre später die Schau *Von Venus zu Venus*. In letzterer wird mit der Ambiguität des Wortes Venus gespielt: es wurden Bilder der personifizierten, mythologischen, poetischen Venus den Darstellungen des Planeten Venus im 20. Jahrhundert von Künstlern wie René Magritte, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Mark Tobey oder Marc Rothko gegenübergestellt.<sup>262</sup> Zehn Jahre später wurde die Ausstellung *Stern-Bilder* in Brühl kuratiert, eine Zusammenschau von

---

<sup>261</sup> 1970 fand in der Galerie Beyeler die Ausstellung *Moon and Space* statt, 1972 dann die Schau *Von Venus zu Venus*. Ebenfalls 1970 zeigte das Wiener Museum *Die Epoche des überfließenden Sehvermögens. Der Mensch im Weltraum*. 1983 wurde in der Kunsthalle Baden-Baden die Ausstellung *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* und 1991 die Ausstellung *Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne* im Schloss Charlottenburg gezeigt.

<sup>262</sup> GALERIE Beyeler 1972.

Sternenbildern ab der Zeit von Max Ernst. Neben Ernst wurden Arbeiten von 23 Künstlern wie Timm Ulrichs, Monika Baumgartl oder Bernhard Blume exponiert. Der Katalog gibt als Einführung einen kurzen Abriss über das Sternenbild seit der Dürer-Zeit.<sup>263</sup> Weitere zehn Künstler werden in der 15 Jahre später gezeigten Schau *Der gestirnte Himmel* in Remagen präsentiert. Neben Albrecht Dürer, Hans Arp und Paul Klee werden vor allem Werke der zeitgenössischen Künstler James Lee Byars, Candida Höfer, Markus Lüpertz, Sigmar Polke und Thomas Ruff ausgestellt. Der gleichnamige Ausstellungskatalog weist auch hier eine Einführung zum Bild der Sterne ab der Dürer-Zeit auf.<sup>264</sup>

Die Kunsthalle Baden-Baden verpflichtet sich gleich zwei Mal zu einer Ausstellung: 1984 entstand die Schau *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* und 2001 die Ausstellung *Einerseits der Sterne wegen....Der Künstlerblick auf die Planeten*.<sup>265</sup> Die zuerst genannte fokussiert den Blick auf die Zeit des 20. Jahrhunderts bis in die frühen achtziger Jahre, die Zweitgenannte wendet den Blick dann auf die Zeit ab den sechziger Jahren bis in die späten neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. So schließt die zweite Ausstellung mit aktuellen Positionen und jüngeren Arbeiten direkt an das Konzept der Ersten an. Innerhalb der *Kosmischen Bilder* wird der künstlerische Ansatz rund um die philosophischen und ontologischen Fragestellungen zum Kosmos jeweils deutlich in zehn Themenbereiche unterschieden. So wird klar zwischen himmlischen Visionen, expressiven Kosmosabstraktionen, universellen Harmonien, der vierten Dimension, Raum-konstruktionen, inneren Welten, informellen Kosmosstrukturen, meditativen Farbräumen und strukturellen Kosmosbezügen differenziert. Diese Themeneinteilung hilft dem Besucher sowie Leser in der Abgrenzung der einzelnen künstlerischen Antworten auf die naturwissenschaftlichen, kulturellen und technischen Veränderungen innerhalb dieses einen Jahrhunderts. Es ist darüber hinaus als Vorschlag für eine Klassifizierung der Sternenbilder des 20. Jahrhunderts zu werten. Ein Verdienst des Kataloges sind die Einzelanalysen innerhalb der zehn Themenkapitel, so dass der Katalog als ein Standardwerk für die Analyse des kosmischen Bildes in der Malerei stehen muss. Die hinsichtlich zum *fin de siècle* um die Jahrtausendwende konzipierte Ausstellung greift in Abgrenzung dazu ein Thema auf, welches ab den sechziger Jahren sehr stark in den Fokus der Medien, der Öffentlichkeit, der Populärwissenschaft, auch der Popkultur und vor allem der Alltagserfahrung gerät und seit dem ein seltenes, aber trotzdem beständiges Thema in der Kunst ist: die Raumfahrt.

---

<sup>263</sup> FROMMBERGER/ZEPTEK 1982.

<sup>264</sup> Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. 1997.

<sup>265</sup> STAATLICHE Kunsthalle Baden-Baden 1983; STAATLICHE Kunsthalle Baden-Baden 1999.

Es ist vor allem der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg, der sich durch ein von der NASA gestütztes Kunst-Programm, dem *NASA Art Program*, künstlerisch mit der Raumfahrt auseinandersetzte. Er wurde 1969 eingeladen, zum Start der legendären Apollo 11 Mission den ersten bemannten Flug zum Mond künstlerisch zu begleiten. In der Folge entstanden viele Arbeiten, wie die Serie *Stoned Moon Series* (1969-1970) mit 34 Lithografien zu diesem Thema, das ihn aufgrund des friedlichen Duktusses der Mission faszinierte und interessierte. Zwischen 1964 und 1968 arbeitet Stanley Kubrik an seinem Film *2001 – A Space Odyssey*, Richard Buckminster Fuller, Archigram, Matti Suuronen und viele andere Architekten entwarfen utopische, der Raumfahrt entlehnte Entwürfe für ein neues Wohnen und Leben. Markus Heinzelmann konstatiert, dass mit der Landung auf dem Mond und der brutalen Erkenntnis der menschenfeindlichen Umgebung eine große Ernüchterung einsetzte und auch einsetzen musste. So lässt sich für die Kunstgeschichte des Weltraums ein „*optimistisches Davor und einer ernüchternden Danach*“<sup>266</sup> feststellen. Ferner stellt er richtigerweise fest, dass ein ernstzunehmendes Interesse der Künstler an den Sternen und dem Weltraum erst in den neunziger Jahren einsetzte.<sup>267</sup> So kann die Spanne zwischen den siebziger und neunziger Jahren, in denen das Ausstellungswesen und die wissenschaftliche Beschäftigung zu den Sternenbildern sowie allgemeinen kosmologischen Bildern einsetzte auch als Distanzarbeit angesehen werden.<sup>268</sup>

Peter Weibel organisierte 1987 in Wien das Symposium *Jenseits der Erde. Das orbitale Zeitalter*, das der Frage nach der Kunst und Kultur im politisch und technisch geprägten „*orbitalen Zeitalter*“ nachging und sich mit unter anderem Künstlern und künstlerischen Themen befasste, die unter Zuhilfenahme der technischen Möglichkeiten der Luft- und Raumfahrt entstanden und auch nur mit ihr verstanden werden können.<sup>269</sup>

Eine erste Betrachtung des Phänomens einer „*orbitalen Ästhetik*“ gibt Gerhard Johann Lischka in seinem Sammelwerkbeitrag *Orbitale Ästhetik. Ein Bildzitate-Essay*, in dem er auf die Auswirkungen der Raumfahrt auf die Kunst, Werbung und Architektur eingeht.<sup>270</sup> Ferner beschäftigt sich auch Jürgen Claus in seinem Aufsatz *Kontakt mit Ikarus. Von der Jenseitsgalerie übers Moviedrome zum Elektronischen Museum* mit dem bis dato utopischen Gedanken der Raumfahrt und den sich daraus neu ableitenden Vermittlungsorten für die Kunst. Er verweist

---

<sup>266</sup> HEINZELMANN 2005, S. 13.

<sup>267</sup> Ebda., S. 15.

<sup>268</sup> Vgl. Ebda., S. 16.

<sup>269</sup> WEIBEL 1987.

<sup>270</sup> LISCHKA 1987, S. 33-52.

dazu auf die Künstler Yves Klein und Otto Piene aus der Vereinigung ZERO.<sup>271</sup> Diese beiden Künstler werden auch in der von Thomas Kellein verfassten Aufsatzsammlung *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo* untersucht. Die Studie beschäftigt sich mit den Auswirkungen des ersten sowjetischen Flugkörpers im All. Kellein formuliert die These, dass die Künstler seitdem in einer Kategorie des Durchbruchs und Purismus denken und arbeiten sowie einen Hang zu Imposanz und Expansion sowie einem erweiterten Wirkungskreis aufweisen.<sup>272</sup> Innerhalb dieser Großprojekte ist das Thema des freien Schwebens, der *levitatio*, und der Immaterialisierung häufig als thematische Klammer festzustellen. Levitation beziehungsweise die Schwerelosigkeit als terminus technicus ist der Schwerpunkt der Ausstellung von Jeannot Simmen in der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg im Jahre 1991.<sup>273</sup> Damit stellt sich die Ausstellung *Schwerelos* dem ästhetischen Problem der Darstellung des Fliegens, Schwebens, der Schwerelosigkeit und des freien Falls, was jeweils durch den Flug mit zuerst Ballon, dann Flugzeug oder zuletzt auch der Rakete erdenklich und durchführbar wurde. Mit den Jahrhunderten wurde diese Möglichkeit durch technischen Neuerungen stets aufs Neue dimensioniert und erweitert. In der Konsequenz fand dieser Umstand als gedankliches Konstrukt Einzug in die Kunst. Die Ausstellung führte den Besucher im Rahmen eines Überblickes durch die Werke von Leonardo da Vinci, Hendrik Goltzius, Giambologna, Claude-Nicolas Ledoux, Karl-Friedrich Schinkel, Francesco Goya, Auguste Rodin, Rene Magritte, Kasimir Malewitsch, Naum Gabo, Max Beckmann und vielen mehr. Zeitgenössischen Künstlern widmete sich die 2005 kuratierte Ausstellung *Rückkehr ins All*, die in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war.<sup>274</sup> Der begleitende Katalog klassifiziert die ausgestellte Kunst in unterschiedliche Gruppen, was die Diversität des Themas ostentativ hervorhebt. So finden sich Arbeiten wieder, die mit den physikalischen und technischen Gegebenheiten wie Schwarze Löcher, Materie oder Raumschiffen auseinandersetzen, Arbeiten, die eher spekulativ konnotiert sind, indem nach der dunklen, gleichsam abgewandten Seite des Mondes gefragt wird, Arbeiten, die mit Ironie und Witz auf die Raumfahrt reagieren oder Arbeiten, die mit dem Weltall als Ausstellungsraum spielen.<sup>275</sup> Interessanterweise weist der Aufsatz von Markus Heinzelmann auf eine in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufkommende Rückkehr des Interesses der Künstler an stellaren

---

<sup>271</sup> CLAUS 1987, S. 15-32.

<sup>272</sup> KELLEIN 1989, hier: S. 11 und 115ff.

<sup>273</sup> SIMMEN 1991.

<sup>274</sup> HEINRICH/HEINZELMANN 2005.

<sup>275</sup> HEINRICH 2005, S. 18-23.

Themen und am Weltall auf.<sup>276</sup> Diese These ist absolut deckungsgleich mit dem Startzeitpunkt der Beschäftigung von Anselm Kiefer und auch anderen Künstlern, wie Bernd Zimmer (\*1948) oder Thomas Ruff (\*1958) beispielsweise.

Doch nach dem kurzen Ausflug in die Raumfahrt noch einmal zurück zu den kosmischen Bildern: ebenfalls im Jahr der Jahrtausendwende kuratierte Jean Clair die umfassende Schau *COSMOS. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in Pursuit of the Infinite*, die, ähnlich wie die Ausstellung in Baden-Baden ein Jahr später, einen Gang durch die Kunstgeschichte des kosmischen Bildes nachskizzierte.<sup>277</sup>

Studien zur Nacht im Allgemeinen oder zur Nacht in der Landschaftsmalerei flankieren traditionellerweise Untersuchungen zu den Gestirnen in der Malerei. Dies liegt in der Natur der Dinge: die Raum-Zeitliche Verortung der Gestirne. Nur die Nacht offenbart die Gestirne in einer Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit. Die Künstler beschäftigten sich in der Konsequenz nicht nur mit den Gestirnen als Solche, sondern auch mit dem Problem der Nacht und ihrer Eigenheit in Darstellung und Umsetzung auf der Leinwand. Die Nacht stellt mit ihrer Dunkelheit, den Farbverläufen bei Eintreten der Dunkelheit, den dunklen Nuancen und Schatten bei Eintritt der absoluten Nacht eine künstlerische Herausforderung dar und beflügelt darüberhinaus auch auf poetische Weise die Stimmung des Künstlers und in der Konsequenz natürlich auch den Stimmungsgehalt des Bildes. Die Nacht ist innerhalb der kulturgeschichtlichen Entwicklung stets stark besetzt worden. Schon mythische Geschichten von der Nacht handeln von der Beschreibung einer Kosmogonie<sup>278</sup>, in der nach dem anfänglichen Chaos und Unbestimmtheit eine Regelmäßigkeit und Bestimmtheit einbrach. Damit hat der Mensch eine Besänftigung seiner Ängste vor der Nacht erwirken können, denn das Licht siegte immer wieder aufs Neue über die Dunkelheit. Elisabeth Bronfen hat diese Kulturgeschichte anhand von philosophischen und ästhetischen Texten bis in das 20. Jahrhundert anschaulich nachskizziert.<sup>279</sup> Es ist für die Kunstgeschichte das Verdienst von Brigitte Borchhardt-Birbaumer, das wir einen Überblick über die Nacht und deren Darstellung von der Antike bis in das Barock vorliegen haben.<sup>280</sup> Der Autorin ist es gelungen in diesem Überblick auch die mythologischen Gestalten der Nacht, Nyx (Nacht), Selene (Mond) und

---

<sup>276</sup> HEINZELMANN 2005, S. 16.

<sup>277</sup> CLAIR 2000.

<sup>278</sup> Siehe beispielsweise Hesiods *Theogonie*.

<sup>279</sup> BRONFEN 2008.

<sup>280</sup> BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003.

dem Gegenspieler Helios (Sonne) vorzustellen und deren ikonografische Tradierung bis in die Barockzeit nach zu skizzieren. Innerhalb des Überblicks werden vereinzelt ikonografische Verweise auf eingebettete Gestirne aufgedeckt. Anknüpfend an diese Untersuchung entstanden die Ausstellung und der Ausstellungskatalog *Die Nacht im Zwielficht. Kunst von der Romantik bis heute*, welche die Lücke zwischen der Barockmalerei und der Modernen Kunst schließt. Fokus der Ausstellung waren Werke österreichischer Künstler.<sup>281</sup> Eine erste umfassende Zusammenschau erfolgte bereits im Jahre 1998 in der Neuen Pinakothek in München, wovon heute noch der Ausstellungskatalog *Die Nacht. Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* zeugt.<sup>282</sup>

Innerhalb der nächtlichen Landschaft dominiert selbstverständlich ein Gestirn: der Mond. Zahlreiche Werke, angefangen bei den beeindruckend mimetischen Zeichnungen von Galileo Galilei bis hin zu den ersten Mond-Fotografien von Lewis Morris Rutherford sowie den unzähligen Gemälden seit dem späten Mittelalter bis hin zur Hochzeit in der Romantik zeugen von unbändigem Interesse. Die Schau „*Der Mond*“ des Wallraf-Richartz-Museums in Köln zeigte den Besuchern eine ausgewogene Zusammenstellung an Werken aus Malerei, Zeichnung und Fotografie, die mit astronomischen Werkzeugen zur Beobachtung des Mondes ergänzt wurde. Die Verflechtung des aktuellen zeithistorischen Wissenstandes mit der Malerei der jeweiligen Epoche liegt auch bei dieser Ausstellung als methodische Herangehensweise zugrunde.

---

<sup>281</sup> HUSSLEIN-ARCO/BORCHHARDT-BIRBAUMER 2012.

<sup>282</sup> VITALI/BILETTER 1998.



## **Kapitel II: Raum und Zeit im Bild. Strukturalität und Normativität**

Raum und Zeit sind immanente Determinanten, gleichsam Normative innerhalb der bildenden Kunst und ihrer Gattungen.<sup>283</sup> Jedes Bildwerk besitzt neben seiner räumlichen Gestalt und seinem kompositorischen Bildaufbau auch eine implizite Bildzeit respektive Temporalität. So zeichnet sich für die Kunst eine begriffliche Dichotomie dieser beiden Dimensionen ab. Beide Determinanten bedingen als Ordnungsraster nicht nur die jeweilige formale Bildgestalt, sondern auch den strukturellen Bildgehalt in Form eines zeitlich-räumlichen Ausdrucks. Man kann sie innerhalb der bildenden Kunst durch diese Eigenschaft als normativ bezeichnen. Und mehr noch: sie weisen neben ihrer Dichotomie eine Dialogizität auf, auf Basis derer die beiden Dimensionen eine erzähltheoretische Form und gestalterische Funktion erhalten.

Doch wie manifestieren sich Raum und Zeit im Bild? Wie können Raum und Zeit als Normative im Bild begriffen und vor allem erfahren werden? Im Folgenden sollen die beiden Determinanten anhand von Hauptaspekten übergreifend beleuchtet werden; diese Aspekte bilden sodann die Grundlage für die Analyse des bildnerischen Zeit- und Raumverständnisses Kiefers und in der Konsequenz für die Interpretation seiner Werke.

### **Raum als bildnerisches Normativ**

Raum und Räumlichkeit wirken in jedem und durch jedes Bild; sei es einerseits durch seine Flächigkeit oder andererseits durch seine Tiefenräumlichkeit. Der Bildträger als Solcher ist stets ein zweidimensionaler Träger, weist hernach naturaliter räumliche Dimensionen (Länge x Breite) auf und streift dadurch gleichsam den ihn umfassenden Raum (Atelier-Raum oder Ausstellungs-Raum). Bildfläche und Darstellung markieren den formulierten Bildraum. Der Raumwissenschaftler Stephan Günzel stellt hierzu fest: Raum wird im Bild konstruiert, wonach sich Raum bildhaft konstituiert.<sup>284</sup> Raum und Bild sind demzufolge als Struktur bildende Immanenzen und als dauerhaft miteinander Verbundene anzusehen. Raum ist dadurch folgerichtig als eine normative Ordnung eines Bildes anzusehen. Mit Lessing gesprochen sind Raum und Räumlichkeit gar Exklusivitäten der bildenden Kunst und mit Kant ist der Raum gleichsam das Apriori des Bildes; die Kunstgeschichte als Fiktion des

---

<sup>283</sup> Siehe hierzu ebenso: ZAUNSCHIRM 1973.

<sup>284</sup> Vgl. GÜNZEL 2012, S. 7. Siehe hierzu auch FIEDLER 1977, insb.: S. 131-239.

Raumes. Innerhalb des bildnerischen Raumes baut sich die Szenerie auf, innerhalb dessen werden die Protagonisten und der Schauplatz verortet. Bilder erzeugen demnach Räume sowie räumliche Erscheinungen, die selbst nicht physisch anwesend sind und nur durch das Bild substituiert wahrgenommen werden können.<sup>285</sup> Sie können fiktive, utopische, längst untergegangene Orte und Stätten sowie naturnahe Wirklichkeiten repräsentieren und dem Betrachter ganze „Welten-Schöpfungen“ oder transzendente Weltanschauungen umfassen. Sie können ferner auch Bilder des Kosmos sein; ist doch die Frage des Raumes eine anfangs strikt kosmologisch-philosophisch konnotierte Frage gewesen und ist es noch bis heute. Dem Bildwissenschaftler Lambert Wiesing zufolge können Bilder daher Präsentationsmittel sein, die nicht an die raum-zeitliche Wirklichkeit gebunden sein müssen.<sup>286</sup> Das heißt, die Bilder schaffen eine Bild-eigene Räumlichkeit. Doch durch welche Ordnungsprinzipien wird Raum im Bild konstruiert? Wie wirkt Raum im Bild und wie kann Raum erfahren werden?

Der ausführliche Diskurs um den Raumbegriff in der Geschichte der Malerei oszilliert zwischen dem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein von raumschaffenden Mitteln oder räumlichen Wirkungen innerhalb eines Bildes auf den Betrachter. Denn Raum ist vieldeutig. Entsprechend folgt die reflektierende Analyse nicht mehr nur innerhalb der fachlichen Methoden und Begriffe der Einzelwissenschaften. Besonders im 20. Jahrhundert ist der Begriff des Raumes häufig in den unterschiedlichsten ästhetischen Reflexionen, nähräumlichen Gestaltungen, Kontexten, Periodisierungen und Erfahrungen sowie unter vielgestaltigen Perspektiven expliziert<sup>287</sup>: als Bild-Raum, Welt-Raum, Wohn-Raum, Körper-Raum, Lebens-Raum, mathematisch-geometrischer Raum, mythischer Raum, ästhetischer Raum, leerer Raum, filmischer Raum, sozialer Raum, fotografischer Raum oder auch theoretischer Raum. Michel Foucault beschreibt diese Vielfalt mit einer Heterogenität des Raumes, der mit Qualitäten aufgeladen ist und der Phantasmen bevölkert.<sup>288</sup> Seit ihm sowie Gilles Deleuze und Felix Guattari ist der Raumbegriff als heterogenisierender Relationsbegriff rekonstruiert.<sup>289</sup> Dreidimensionalität des Raumes, Begrenzung und Grenzen des Raumes oder Bewegung im Raum sind nur einige seiner strukturellen Eigenschaften. Analysen innerhalb der

---

<sup>285</sup> Siehe hierzu auch: GÜNZEL 2012, S. 7.

<sup>286</sup> Vgl. WIESING 2005, S. 30ff.

<sup>287</sup> Erstmals durch Max Raphael 1949 formuliert: „Hals, Velasquez und andere - *der Raum der Traumwelt*; Vermeer – *der Raum des Unbewußten*; Hugo van der Goes und Tintoretto – *der Raum des Übergangs vom Diesseits zum Jenseits* [...]“, aus: RAPHAEL 1986, S. 63.

<sup>288</sup> Vgl. FOUCAULT 2013, insb. S. 7-22.

<sup>289</sup> Vgl. OTT 2003, S. 118.

Kunstwissenschaft können aus verschiedenen Blickwinkeln untersucht werden: bildwissenschaftlich, semiotisch, rezeptionsästhetisch, formanalytisch oder gar ikonologisch.<sup>290</sup> Raum im Bild kann aufgrund dieser Mehrdeutigkeit daher auch im Plural, als Räume verstanden, verwendet werden.

Wichtiger Scharnierpunkt für die Kunstwissenschaft und für das 20. Jahrhundert ist Max Raphael. Er führt 1949 in seinen *Raumgestaltungen* einerseits die Scheidung von einer atemporalen *Kategorie des Raumes* und den zeitlich bedingten *Realisierungen* dieser Raumkategorie<sup>291</sup> und andererseits die dissoziative Struktur eines modernen diskontinuierlichen Raumes anhand der Kubisten ein.<sup>292</sup> Die große Tat von Braque und Picasso war es gewesen, den mathematischen Raum zu zerstören. Mit dieser Desubstantialisierung wendet sich Raphael gegen die Perspektive als etwas Starres und Unbewegliches und sieht in der Kunst „eine Raumgestaltung, in der Raumbeziehungen, Körper, Zeit und Energien neu kombiniert wurden.“<sup>293</sup> Die Dissoziation des Raumes verfolgt das Ziel, räumliches Sehen nicht nur frontal zu visualisieren, sondern vielmehr von allen Seiten aus Sicht des Betrachters.<sup>294</sup> Damit überträgt er die Fraktalität des modernen Raumes, nicht zuletzt durch die Naturwissenschaft (Relativitätstheorie, Quantentheorie) beschleunigt und geleitet (Abhängigkeit des Raumes von Ort und Zeit), auf das Bild. In den 1960er Jahren wurde innerhalb der Kunstgeschichte und Kunstkritik der Raum im Bild erneut sehr stark diskutiert. Der durch die Kulturwissenschaften ausgerufene *spatial turn* rückte nicht zuletzt den Begriff des Raumes erneut in den Fokus, auch das Fach Kunstgeschichte wurde kritisch auf diese Denkstruktur geprüft.<sup>295</sup> Der Diskurs um den Raum in der Kunst wurde durch die (Human-)Geografie von Edward Soja sowie die Geschichtswissenschaften befeuert. Die postmodernen Gestaltungsfragen oszillierten formalanalytisch zwischen Flächigkeit und Tiefenräumlichkeit, der Auflösung der Interiorität des Bildes, zwischen Hierarchisierung und *all-over* sowie der Ortsgebundenheit (*spatial specificity*).

---

<sup>290</sup> Einführend hierzu: GÜNZEL 2009.

<sup>291</sup> Vgl. OTT 2003, S. 138.

<sup>292</sup> Dies ist nota bene auch bereits für den Impressionismus, später auch Expressionismus sowie Konstruktivismus festzustellen. Vgl. OTT 2003, S. 138f.

<sup>293</sup> HEINRICHS 1986, S. 15. Weiters unterschied er zwischen verschiedenen Räumen bzw. Raummodellen: der Raum der Traumwelt, der Raum des Unbewussten, der Raum des Übergangs vom Diesseits zum Jenseits, der Raum der Auflösung des Daseins.

<sup>294</sup> Vgl. HEINRICHS 1986, S. 15.

<sup>295</sup> Hierzu vorallem: BURBULLA 2015.

Bei der Analyse des Raumbegriffes kann daher unter folgenden Annäherungsstrategien unterschieden werden: 1.) die Repräsentation, Konstruktion und Konstitution von Raum in der Kunst, 2.) die rezeptionsästhetischen Erfahrungsweisen von Raum in der Kunst und schließlich 3.) das Verhältnis von Raum und Kunst zueinander.<sup>296</sup> Die gegenwärtigen Auseinandersetzungen beschäftigen sich durch den Kreis um Stephan Günzel mit Theoretisierungen zur Repräsentationalität der Zentralperspektive, dem historischen Diskurs um die selbige und die Alternativen zu ihr.<sup>297</sup> Im Folgenden soll nicht versucht werden einen Überblick über die Begriffsgenese zu bieten, es sollen vielmehr die wichtigsten Raum schaffenden Mittel diskutiert werden; Mittel, die für die Analyse und das Raumverständnis Kiefers erhellend sein werden.

### ***Konstruktion des Bildraums – Räumliche Repräsentation***

Das Bild als Solches ist in erster Linie durch seine Zweidimensionalität geprägt. Um nun eine dreidimensionale, kognitive Erscheinung auf dieser zweidimensionalen Fläche zu konstruieren ist innerhalb der klassischen Malerei zunächst die richtige Anwendung der Linearperspektive respektive der zentralperspektivischen Raumkonstruktion notwendig. Erst diese Konstruktion bringt den naturnahen topografischen Raum hervor und umfasst die Formen und Linien auf der Fläche in einer exponierten Tiefenräumlichkeit. Bei der Entwicklung des mimetischen Bildraums besteht für den Künstler daher zunächst die Herausforderung darin, tiefenmäßige Dreidimensionalität auf einem flächigen Bildträger zu visualisieren. Für die Konstruktion der Tiefenräumlichkeit benötigt der Künstler einen (imaginären) Standpunkt, der gleichsam das Zentrum innerhalb des Bildes ausmacht.<sup>298</sup> Dieses Zentrum wird in der Konstruktion durch den Fluchtpunkt markiert. Wird der berechnete Standpunkt definiert, erschließt sich die räumlich-topologische Kompetenz in Form von Horizontalität, Vertikalität und Raumtiefe. Die Erfahrung der topografischen Gegenstände im Bild kommt dadurch einer subjektiven Erfahrung im Real-Raum nach.<sup>299</sup> Für das Bild der Sterne sind es vor allem auch die optischen

---

<sup>296</sup> Einführend: THÜRLEMANN 1990; BÖHME 2000; WINTER 2009; SPIESS 2009, S. 137-155.

<sup>297</sup> Vgl. GÜNZEL 2009a, S. 61.

<sup>298</sup> Gerade die Linearperspektive, die aufgrund der imaginären Ebene den Blick in dahinterliegende Räume eröffnet, ist laut Panofsky die „*symbolische Form*“ der neuzeitlichen Malerei. Siehe hierzu auch: OTT 2010, S. 66.

<sup>299</sup> Siehe hierzu auch: WINTER 2009, S. 48. Die Künstler der Frührenaissance waren mit der korrekten Nutzung der Zentralperspektive an der Raumkonstruktion, gleichsam der Raumschaffung interessiert. Weniger interessierte sie eine tatsächliche Raumbelebung, wie sie erst später theoretisiert wurde; zur rein geometrisch konstruierten Perspektive kamen zu Zeiten Leonardos erst die Licht- und Farbperspektive dazu, welche eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsstrukturen und Bedeutungs-perspektiven ankündigte.

Hilfsmittel wie die *camera obscura* oder später das Teleskop, die paradigmatisch auf die Raumwahrnehmung und Raumrepräsentation im Bild Einfluss genommen haben.<sup>300</sup>

Das 19. Jahrhundert vollzieht einen Paradigmenwechsel und durchbricht die altbewährte Wahrnehmungsvoraussetzung. Der Perspektivraum wird nun nicht mehr bildlich-mimetisch und von einem einzigen Standpunkt aus definiert. Dies zieht die Dekonstruktion des illusionistischen Raumes und die Auflösung der klassischen Interiorität des Gemäldes nach sich. Außerdem treten durch diesen Perspektivwechsel in der Folge auch vielfältige Konzepte künstlerischer Parzellierung von Erfahrungsräumen auf den Plan.<sup>301</sup> Moderne Raum-Zeit-Relationen manifestieren sich, die schließlich Künstler wie Paul Cézanne oder wie bereits erwähnt die Kubisten zu neuen Raumkonzepten in ihrer Malerei führen.<sup>302</sup> Für die Moderne und Postmoderne ist die Fläche, gleichsam auch als Ebene anzusehen, die Bild-Konstruktion von offener Unendlichkeit.<sup>303</sup> Dies ist für das Bild der Sterne von Kiefer ein nicht unwesentlicher Aspekt, wie später anhand der Arbeiten *The Secret Life of Plants* (1998) [Abb. 5] und *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 6] zu sehen sein wird.

Darüber hinaus manifestiert sich Raum ferner bei Werken, die keine dezidierte Tiefenräumlichkeit, sondern vielmehr, wie Clement Greenberg über Werke von Mark Rothko oder Barnett Newman formulierte, eine ausgeprägte/reine Flächigkeit, eine „*ungleichmäßige Farbsättigung*“ oder „*unterbrochene Konturen*“ veranschaulichen, die in dieser Form „*noch unmittelbarer als perspektivische Linien den Eindruck von räumlicher Tiefe aufweisen*.“<sup>604</sup> Auch Lambert Wiesing sieht sowohl Flachheit als auch Tiefe als Voraussetzungen von bildlicher Raumdarstellung.<sup>305</sup> Diese medienspezifische Flächigkeit bezeichnet Greenberg als greifbare, Raum bildende Trompe-l'œil Illusion, die sich dem Betrachter in seinem Sehprozess äußert. Der Sehraum wird auch bei ihm als bildnerischer Welt-Raum gefasst, demzufolge der

---

<sup>300</sup> Vgl. hierzu SCHMEISER 2002; ebenso: GÜNZEL 2009a, S. 66. Boehm zufolge ist es gerade dieses Zusammenspiel aus zeitgenössischem Denken und ausgebildetem Bewusstsein von Perspektivität, welches das Raumempfinden deutlich veränderte. Vgl. BOEHM 1969, S. 15. Boehm analysiert diese These anhand der Frühen Neuzeit, diese ist jedoch meiner Meinung nach durch die Geschichte der Menschheit chronologisch anwendbar.

<sup>301</sup> Vgl. hierzu den Text von KUDIELKA 2004, S. 44-57.

<sup>302</sup> Vgl. hierzu: OTT 2010, S. 60. Auch in der Kunsthistoriografie wird der Raum nicht mehr nur durch die Perspektive beschrieben, sondern auch durch Begriffe wie Raumgefühl, Raumanschauung oder Raumwahrnehmung.

<sup>303</sup> Dies geht u.a. auf Michaela Ott zurück. In: OTT 2010, S. 60. Siehe auch GROYS 2000, S. 88-101.

<sup>304</sup> GREENBERG 1962, in: LÜDEKING 2009, S. 318.

<sup>305</sup> Vgl. WIESING 1997, S. 96f.

rezeptive Wahrnehmungsprozess des Betrachters zur zeitlich konnotierten Komponente wird. Innerhalb der phänomenologischen Philosophie, die für die Analyse der Abstrakten Amerikanischen Malerei bereits durch Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois vorangetrieben wurde, ist der Raum präreflexiv, da er sich im Zugriff aller leiblichen und geistigen Handlungen konstituiert – ohne dabei Bewusstseinsgegenstand zu sein.<sup>306</sup> Der Phänomenologe Hermann Schmitz hypostasiert einen gewichtigen Zusammenhang zwischen der menschlichen Leiblichkeit und dem realen Raum, der nur durch die leibliche Anwesenheit zu spüren ist.<sup>307</sup>

Doch nicht nur durch die Perspektivkonstruktion wird Raum evoziert, sondern auch durch bildschaffende Elemente wie Form, Textur, Farbe, Licht und Schatten. Die Luft- und Farbperspektive beschreibt vor allem die Nuancen von Helligkeit und Dunstigkeit (hier sind die Impressionisten eindrückliches Beispiel) sowie den Wechsel von chromatischen Kontrasten wie warmen und kalten Farbtönen, - ein bildnerisches Mittel, welches auch bei Kiefers Arbeiten *Pisces* (2003) [Abb. 120] oder *Herkules* (2002) [Abb. 119] Anwendung findet.

### ***Rezeptionsästhetischer Anschauungsraum***

Gottfried Boehm unterscheidet 1968 in seiner Dissertation *Studien zur Perspektivität* zwischen drei perspektivischen Modi: 1.) dem Anschauungsraum, 2.) dem Gegenstandsraum und 3.) dem Sehraum, welche er jeweils unter phänomenologischen Gesichtspunkten analysiert.<sup>308</sup> Phänomenologische Ansätze sind für die Bildraumanalyse prädestiniert, da Raumverhältnisse durch Subjekt bezogene Wahrnehmung und Sehsinn zugänglich gemacht werden.<sup>309</sup> Raum kann zudem nur durch einen apperzeptiven Vorgang erfahren werden. Für den Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty ist der Raum wahrnehmungstheoretisch nur in Abhängigkeit von unserer Leiblichkeit erfahrbar. So setzt er die Geistesverfassung des Menschen in Korrelation mit dem Körper als innere Raumstruktur. Für ihn ist Bildtiefe eine Erfahrung, die im „Zur-Welt-Sein“ begründet liegt. Flachheit kritisiert er als cartesische Weltsicht, die schlechterdings körperlos ist. Dieser Aspekt ist besonders für die Arbeiten *Die berühmten Orden der Nacht* (1997) [Abb. 3] virulent.

---

<sup>306</sup> Vgl. STRÖKER 1977, S. 18.

<sup>307</sup> Siehe auch: LEHNERT 2011, S. 14.

<sup>308</sup> Vgl. BOEHM 1969, S. 80-86.

<sup>309</sup> Vgl. GÜNZEL 2012, S. 8. Siehe hierzu auch STRÖKER 1977.

Im Raum stellen sich die narrativen Elemente im Bild erst dar. Die Szene, das Schauspiel oder Geschehnis erwächst aus und innerhalb der räumlichen Bildsituation, des Ortes, gleichsam des *topos* im Sinne eines *genius loci*. Wolfgang Kemp hat sich mit dem ästhetischen Erzählraum auseinandergesetzt und diesen unter rezeptionsästhetischen Prämissen zwischen einem Innenraum, der Akteure und Beziehungen umfasst, sowie einem Außenraum, der zwischen Bildraum und Betrachtterraum oszilliert, unterschieden. Kemp schlussfolgert daraus, dass der narrative Bildraum durch diese Dualität immer ein eingerichteter Bezugsraum ist.<sup>310</sup> Ich möchte noch einen Schritt weitergehen: Zeit und Raum sind immanente Bezugsräume innerhalb eines Bildes und nicht voneinander zu trennen. Dies gilt nicht nur für die klassische, sondern dergleichen auch für die moderne, gegenstandslose Malerei. Der Bildraum wird in der Nachkriegskunst zugunsten von neuen Raumkonzepten verlassen. Gleichzeitig vervielfacht sich die Diskussion um diskontinuierliche Raumbezüge in der Kunst.<sup>311</sup> Phänomenologische und poststrukturalistische Philosophien beschreiben fortan die neue Raumbezogene Kunst. Auch werden Grenzgänge innerhalb der Gattungen häufiger: mit selbstreflexiven Raumobjekten, geritzten oder perforierten Leinwänden, die eine aufgelöste Interiorität des Kunstwerkes markieren,<sup>312</sup> Lichträumen oder im Natur-Raum gebundener Land Art, in deren Räumlichkeit/Ortsgebundenheit der Betrachter eintauchen muss, werden Bild-Räume und Erfahrungs-Räume geschaffen, die das Verhältnis von Raum in der Kunst sowie Raum zur Kunst veranschaulichen. So muss in der Gegenwartskunst, wie Matthias Flügge trefflich formuliert, zwischen einem illusionistisch vorgespiegelten Raum und einer Inszenierung eines Ereignisraumes, in welchen man eintreten/eintauchen kann, unterschieden werden.<sup>313</sup> Die Interiorität des Bildes wird durch diese rigorose Steigerung auf räumliche und kontextuelle Gegebenheiten erweitert, die Robert Kudielka zufolge den Weg „*vom Gegenstand der Betrachtung [hin] zum Ort der Erfahrung*“<sup>314</sup> mit sich brachte. Innerhalb dieses Bezugsraumes kommt dem Betrachter eine gewichtige Position bei. Vermittels Interaktivität, die narrativ oder suggestiv sein kann, wird er in die Bild-Räume reingezogen. Mit dem Abstrakten Expressionismus entstehen Bilder von monumentaler Größe, die dem Betrachter in ihrer Imposanz derart entgegenstehen, dass dieser regelrecht vom Raum des Bildes umhüllt wird. Der Betrachter wird hier jedoch nicht in die klassischerweise konstruierte Tiefenräumlichkeit „gezogen“,

---

<sup>310</sup> Vgl. KEMP 1996, S. 9f.

<sup>311</sup> Vgl. OTT 2010, S. 15.

<sup>312</sup> Vgl. KUDIELKA 2004, S. 51.

<sup>313</sup> Vgl. FLÜGGE/KUDIELKA/LAMMERT 2007, S. 6.

<sup>314</sup> KUDIELKA 2004, S. 54.

sondern wie im Falle der Arbeiten der bereits genannten Künstler Mark Rothko oder Barnett Newman in einen Farbraum. In dem Fall kann man von *Raumbildern* sprechen.<sup>315</sup>

### **Zeit als normativ-immanente Struktur**

Wenn Kunst emotional oder rational erfahren wird, wird immer auch Zeit und Zeitlichkeit erfahren. Sie liegt – gewissermaßen wie die Erbgutinformation beim Menschen – jedem Kunstwerk als inhärente Basis zu Grunde. Dieses Erbgut zeigt sich erst offenkundig – ähnlich wie beim menschlichen Körper – wenn man tief genug danach sucht, also nach der Zeitstruktur im Werk fragt. Wenn die Kunstgeschichte als Wissenschaft bis zur Kunst des 19. Jahrhunderts vorrangig an einer chronologischen Stilanalyse, an Form oder Ikonografie des Bildes interessiert ist, so werden damit bereits erste Evidenzen einer Bild-Zeit festgestellt, die durchaus Bild bestimmend sein können.<sup>316</sup> Zeit fungiert klassischerweise für die affirmative Verortung des Geschehens im Raum oder unterstützt bei der Gestaltung von affektiven und körperlichen Bewegungsmomenten von Personen sowie Lebewesen. Die Zeit in Form von Narration, Handlungsabläufen und Bewegungsdarstellungen ist fortwährend eine Determinante, steht aber bis heute nicht im Zentrum der inhaltlichen Aussage des Bildes, sondern ist vielmehr als Ausdrucksform und im Sinne einer Temporalität wie Bewegung, Dauer, Augenblick, Zeitpunkt zu verstehen. Die Ausdrucksform weist aber wiederum dissoziative Tendenzen auf, weswegen die Zeit bei der Bildanalyse stets in den Hintergrund tritt: nämlich hinter die erwähnte „Schwester“-Determinante Raum. Die Anschauungsform ist gewissermaßen räumlich geprägt. Der Raum öffnet sich für die Handlung und das Nebeneinander der Figuren respektive Ordnungen im konstruierten Perspektivraum oder auf der Fläche sowie der sukzessiven Öffnung des Blickes.<sup>317</sup> Braucht es also erst den Raum, bevor Zeit emittieren kann? Zeit ist immer Bewegung innerhalb eines Raumes. Demnach bedingen sich die beiden Determinanten in ihrer unabdingbaren Dualität. Die Zeit im Bild benötigt einen Darstellungsträger, sei er zweidimensional wie eine Leinwand oder dreidimensional wie Bronze oder Marmor.

Im Allgemeinen lassen sich für das Erkenntnisinteresse der zeitlichen Bildstrukturen aus der Vielzahl an Publikationen innerhalb der kunstwissenschaftlichen Zeitforschung der

---

<sup>315</sup> Vgl. GLAUBITZ/SCHRÖTER 2009, S. 283.

<sup>316</sup> Vgl. hierzu auch BOEHM 1987, S. 2.

<sup>317</sup> Vgl. BOEHM 1987, S. 5.



vergangenen vier Jahrzehnte drei methodische Ansätze systematisieren: 1.) das Verhältnis von Kunst und Zeit zueinander, 2.) die Art, wie und wann sich Zeit repräsentiert und sich im Werk manifestiert und 3.) die rezeptionsästhetischen Erfahrungsweisen von Zeit in der Kunst beim Betrachter.<sup>318</sup> Es wird bei Erstgenanntem nach der grundsätzlichen Zeitgestalt in der Kunst gefragt. Bestimmte eigenzeitliche Denkmodelle und Ordnungsmuster (u.a. soziologisch-systemtheoretisch, psychologisch-anthropologisch oder begriffsgeschichtlich-historisch) werden konsequenterweise herangezogen, denn letztlich nur im interdisziplinären sowie intermedialen Austausch ist die Temporalitätsstruktur zu erfassen.

Es sind vorerst die Komplexitäten rund um die historische Einordnung des Werkes, die Schaffens- oder Wahrnehmungszeit, die dargestellte Zeitsituation, die Zeitstrukturen innerhalb des Werkes und nachgelagert die philosophischen, ontologischen, naturwissenschaftlichen oder phänomenologischen Überlegungen, die das zeitlich-bezogene Interesse des Kunstwissenschaftlers wecken.<sup>319</sup> Die zeitliche Klassifikation nach Lorenz Dittmann und Heinrich Theissing hat sich dabei unlängst etabliert: 1.) die historische Zeit, 2.) die innerbildlichen Zeitstrukturen und 3.) die Betrachtungszeit.<sup>320</sup> Für die postmoderne Malerei sieht Jean-François Lyotard hingegen noch zwei weitere Kategorien. So definiert er insgesamt fünf bildzeitliche Phänomene: die Zeit der Herstellung (Produktion), die Zeit des Umlaufs (Distribution), die Zeit des Verbrauchs (Rezeption), die Zeit des Bildes (Narration) und die Zeit, die das Bild selbst als ontisch Seiendes verkörpert.<sup>321</sup> Die Unterteilung Lyotards ist meiner Meinung nach in dieser Granularität die präzisere Annäherung an die bildzeitlichen Strukturen der vor allem zeitgenössischen Kunst, da sie innerhalb der historischen Zeit noch einmal zwischen der Produktion und der Distribution des Kunstwerkes scheidet. Für eine einführende Erläuterung der Bildzeiten ist jedoch die Kategorisierung Theissings als übergreifendes Modell ausreichend.

---

<sup>318</sup> Vgl. WILHELMY 1995, S. 23.

<sup>319</sup> Vgl. Ebda., S. 9. Ein ausführlicher und kritischer Überblick über den Forschungsstand der Zeit gibt sie auf den einführenden Seiten 15-45.

<sup>320</sup> Vgl. DITTMANN 1969, S. 43; DITTMANN 1980, S. 133; Gudula Overmeyer ergänzt diese dreiteilige Struktur noch um eine vierte Ebene, die der Materialauswahl. Siehe OVERMEYER 1982; THEISSING 1987, S. 17ff. Schon August Schmarsow sah die Zeit als wesentliche Dimension im Bild an, seiner Zeit noch unter dem Begriff des Rhythmus verstanden. Werner Pinder führte die Studien in seiner Nachfolge weiter.

<sup>321</sup> Vgl. LYOTARD 1985, S. 99. Lyotard beschäftigt sich in diesem Aufsatz mit dem Zeitverständnis Barnett Newmans, der sich maßgeblich mit den Dimensionen Zeit und Raum sowohl in der Theorie als auch in der Praxis auseinandersetzt. Auch Rohsmann führt hierzu die drei Themenblöcke an: 1.) die kollektive Zeit, 2.) die individuelle Zeit sowie 3.) die historische Zeit ein. Auch dieser Ansatz hat seine Berechtigung, wenn man einer anthropologisch-psychologisch intendierten Analyse folgt. Siehe die Ausführungen Rohsmanns in: ROHSMANN 1999, S. 387-403.

### *Produktionszeit und Distributionszeit*

Die historische Zeit nach Auffassung von Heinrich Theissing betrifft zunächst die Entstehungszeit des Werkes innerhalb der historisch-geistesgeschichtlichen Normen jeder Epoche. Das Werk wird von einer historischen Person zu einer bestimmten Zeit geschaffen; es ist ein Ausdruck seines persönlichen Zeitgeistes sowie implizierend ebenso das der jeweiligen Epoche. Daher bezieht sich die historische Zeit auf das Verhältnis des Künstlers zu seiner Biografie und zur Kultur-, Gesellschafts- und Geistesgeschichte im Rahmen der normativen Ordnung seiner Zeit. Diese Auffassung entspringt meiner Meinung aus der methodischen Überzeugungskraft der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation Panofskys. Verschiedene Zeitdimensionen werden mittels dessen durch das Werk repräsentiert: diese können politisch, religiös oder naturwissenschaftlich konnotiert sein. Der entsprechende Zeitgeist wird besonders in denjenigen Werken deutlich, die einen musterhaften, kollektiven weltanschaulichen Charakter besitzen. Dieser Ansatz ist freilich auch auf die abrisshafte Analyse der Sternbilder zu übertragen anhand dessen naturwissenschaftliche und religiöse Geisteshaltungen gezeigt werden können, wie der Abriss über das Sternbild in der Malerei gezeigt hat. Auch der Zeitforscher Dagobert Frey konstatiert, dass Zeit als Charakteristika von Weltanschauung sowie die Zeitanalyse im Bild als Teil einer Rekonstruktion von Weltanschauung zur Entstehungszeit des Werkes angesehen werden kann.<sup>322</sup> Die Bildzeit ist infolgedessen Ausdruck einer fortwährend linear verlaufenden gesellschaftlich-kulturellen Zeit<sup>323</sup> und die Zeit im Bild wäre damit nach meinem Verständnis das Resultat einer materiellen Verkörperung von Historie.

Die nicht so offensichtliche zeitliche Dimension betrifft den Entstehungs- respektive Produktionsprozess des Werkes, welcher die Zeit als Normative im Bild bedingt und stets im Rahmen dessen untersucht wird. Zeit ist durch das Vorführen von Malhandlung und Bewegungsakt zu dekodieren: der Duktus respektive die Faktur sowie die Farbpalette geben Aufschluss über die reale Arbeitszeit des Bildes. Wenn man an die Action Paintings von

---

<sup>322</sup> Siehe FREY 1976a, S. 212-235. Mit der historischen Zeit wird auch die rein formal-komparatistische Datierung und Stilanalyse des Werkes verstanden, mit dem Ziel das Gemälde in einen stilhistorischen Kanon zu verorten. Form und Gestalt einerseits sowie Inhalt und Gehalt des Bildes andererseits sind dabei die vom Künstler konstruierten Wahrnehmungsmomente innerhalb der Bildgenese. Mit Hilfe dieses Momentum ist dem ästhetisch geschulten Rezipienten eine solche Klassifizierung des bildlichen Illusionsraumes erst möglich. Diese Art von klassifizierender Zeitanalyse findet schlechterdings bei jeder rezeptiven Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk statt. Die Ambiguität der Entstehungszeit des Bildes (deskriptive vs. interpretative Zeit) ist in nuce die offenkundigste Dimension innerhalb der historischen Bildzeit. Formalismus und Stilgenese streifen jedoch immer auch die Determinante Raum, wie schon zu sehen war. Das Bild selbst unterliegt realiter darüber hinaus noch seiner eigenen Alterung, dessen Erforschung mit dem Bereich der Provenienzforschung korreliert.

<sup>323</sup> Vgl. THEISSING 1987, S. 19.

Jackson Pollock denkt, die stets als vortreffliches Beispiel der Produktionszeit im 20. Jahrhundert herangezogen werden (Bildakt und künstlerischer Akt erfahren eine Art performativ-aktiven Zeitcharakter), so wird deutlich, was mit künstlerischer Entstehungs- oder Produktionszeit gemeint ist.<sup>324</sup> Die Spuren der Arm- und Körperbewegung des Künstlers sind anhand der Farbverläufe, der Schichtung oder Schüttungen ersichtlich.

Zeitlichkeit in der Kunst zeigt sich obendrein im Verhältnis des Malers zur Kunstgeschichte. Das Zitat ist ein gängiges Darstellungsmittel mit langer Tradition in der Kunst. Zitat, Tradierung oder Wiederaufnahme von antiken Skulpturen, Gemälden bekannten Künstlern, ikonografischen Motiven oder Stilrichtungen, erweitern die historische Dimension des Werkes signifikant. Theissing fasst hierzu schlüssig zusammen, dass die Gegenwart des Gemäldes um die Vergangenheit erweitert wird; eine Vergangenheit wiederum, die im Werk dauerhaft als Gegenwärtige wirkt.<sup>325</sup> Hier sei Vorsicht gemahnt: denn das jeweilige historische Ereignis im Bild kann lange vor der Entstehungszeit der tatsächlichen Werke liegen und muss damit von der historischen Zeit des Gemäldes strikt getrennt werden. Auch muss die Wirkungszeit des Gemäldes in seinem zeithistorischen Kontext einbezogen werden. Auch für Kiefer ist diese Dimension insofern relevant, als dass er auf vergangene Philosophien und Figuren wie in *Über uns der gestirnte Himmel, in uns das moralische Gesetz* (1980) [Abb. 77] rekurriert, deren Historizität er auf diese Weise ins Bild integriert. Diese Art von Zeitlichkeit ist nota bene die gewichtigste und markanteste innerhalb der Kieferschen Werke.

### ***Innerbildliche Zeitstrukturen (oder die Zeit der Narration)***

Die imaginäre Bildzeit meint zum einen die jeweilige Zeit innerhalb der dargestellten Szene und grenzt sich damit deutlich von der historischen Zeit ab. Zum anderen handelt es sich bei ihr um die Zeitgestaltung, Zeitmodulierung und Zeitreflexion durch künstlerische Darstellungsfaktoren. In der klassischen Malerei wird mittels der Narration resp. dem menschlichen Handlungsablauf die genuine Zeitgestalt durch Ikonografie, Bewegungsdarstellung oder narrativer Relationen und Bewegungen von Figuren hervorgerufen. Doch wie genau und mit welchen künstlerischen Mitteln geschieht dies?

---

<sup>324</sup> Eco beschreibt dies dahingehend, dass „auf einem Bild von Pollock die Geschichte des Bildes (wie es entstanden ist) zu einem Teil der Geschichte wird, die es erzählt.“; aus: ECO 1985, S. 78f.

<sup>325</sup> Vgl. THEISSING 1987, S. 24.

Narration setzt eine Zeitlichkeit voraus, da Handlung von einer linearen Zeitabfolge bedingt wird. So kann der Betrachter dadurch entweder eine tages- oder jahreszeitliche Einordnung, die Dokumentation eines historischen Ereignisses, die Darstellung der christlichen Heilsgeschichte sowie die Ereignisse einer mythologischen Erzählung perzeptiv aufnehmen. Die Einzelformen zur Evozierung und Veranschaulichung von Zeit/Zeitlichkeit wurden von Theissing im Sinne eines Formalismus mit der Modulation und Repräsentation von „*Umriss (Form) und Farbe in Ebene oder (und) Raum*“<sup>626</sup> definiert. In der klassischen Salonmalerei führen Form, Farbe, Ebene die Temporalität im Bild eindrücklich vor. Rhythmus wird vorrangig durch einen Wechsel von Hell-/Dunkel sowie der Farbe im Allgemeinen evoziert.<sup>327</sup> In dem Moment, in dem sich Lineament und Kolorit zugunsten einer Flüchtigkeit, Dekonstruktion sowie Destabilisierung auflösen, greift diese Systematik in meinen Augen durch eine gewisse Egalisierung der Elemente nur noch schwerlich. Hier greift weniger die Temporalität als solche, sondern der Moment, gleichsam der Augenblick, da das Instabile Einzug in das Bild erhält. In der abstrakten oder ungegenständlichen Malerei sind es mitunter die relationalen Anordnungen der Punkte, Körper und Objekte sowie die mitunter raumgreifende Farbe auf der Fläche, die eine Zeitlichkeit hervorbringen. Gottfried Boehm führt zur Verdeutlichung eben diesen Gedankens die Demonstrationstafeln Kandinskys aus dessen Schrift *Punkt und Linie zu Fläche*<sup>328</sup> an. Diese können mittlerweile als Grundlagenwerk in Bezug auf das Raum-Zeit-Verhältnis in der Kunst angesehen werden. Kandinsky sprach dem Punkt stets eine Eigenschaft als Zeitpunkt und Raumpunkt im Bild zu. Er entwickelt Punkt, Linie und Fläche als kräfte- und damit zeitbestimmende Elemente im Werk. So schreibt er im Kapitel zum Punkt: „*Die scheinbar klare und berechnete Teilung: Malerei – Raum (Fläche) / Musik – Zeit ist bei näherer (wenn auch nur flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden – und, soviel mir bekannt ist, zuerst den Malern. [...] Bei meinem definitiven Übergang zu abstrakter Kunst ist mir das Zeitelement in der Malerei unbestreitbar klar geworden, und ich habe es seitdem praktisch verwendet. [...] Der Punkt ist die zeitlich knappste Form.*“<sup>629</sup> Die Linie, wie er in seinen Ausführungen weiters schreibt „*ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis;*“<sup>630</sup> und die Gerade stellt „*die knappste Form der unendlichen Bewegungsmöglichkeit*“<sup>631</sup> dar. Die Erfahrung seiner abstrakten Bilder sind stets ein

---

<sup>326</sup> THEISSING 1987, S. 47.

<sup>327</sup> Voranstehende Erläuterungen basieren vorrangig auf den Studien von THEISSING 1987, S. 44ff; im speziellen dem Kapitel „*Die Veranschaulichung der Bildzeit*“, S. 44-64.

<sup>328</sup> KANDINSKY 1955.

<sup>329</sup> KANDINSKY 1955, S. 34.

<sup>330</sup> Ebda., S. 57.

<sup>331</sup> Ebda., S. 58.

temporaler Akt, da der Blick stetig Hin und Her wandert, um die einzelnen Elemente, die keiner eindeutigen Bewegung, keinem Ordnungsgefüge und offensichtlicher Raumkonstruktion folgen, erfassen zu können. Die Indienstudie der kunsttheoretischen Gedanken Kandinskys ist für die visuell-perzeptive Zeit-Raum-Erschließung von Sternenbildern äußerst erhellend und soll später bei der Betrachtung der Werke Kiefers noch einmal angerissen werden. Der formalistische Ansatz Theissings kann nicht als alleinige Zeit bildende Interrelation innerhalb eines illusionistischen Bildraumes angesehen werden; dies wird der Zeitgestalt angesichts der Facetten-Vielfalt im Bild nicht gerecht.

Die innerbildliche Zeitlichkeit kann durch Zeit-Suggestion einerseits sowie andererseits durch die Konstruktion von Zeit als System evoziert werden. Während der Futurismus durch die Darstellung der mechanischen Zeit und der zeitlichen Abfolge einer Bewegung die Zeit noch buchstäblich zerlegt und Temporalität bildlich suggeriert, konzentriert die konzeptuelle oder kinetische Kunst, das Happening oder die Fluxus-Bewegung sowie die amerikanische Land Art die Zeit im Rahmen der Intellektualisierung der Kunst rein auf den Vorgang des Denkens in Verbindung mit ihrer Ortsgebundenheit. Die Zeit agiert dabei in ihrer Räumlichkeit, gleichsam ihrer Verortung im Raum. Margarethe Jochimsen sieht diese künstlerischen Lösungen als eine Art Verankerungsversuch inmitten einer sich dem Menschen entziehenden Welt.<sup>332</sup> Besonders in der modernen Malerei, wie dem abstrakten Expressionismus und den Colourfield Paintings von Barnett Newman oder Mark Rothko beispielsweise ist das innerbildliche Zeitverhältnis zunächst einmal nicht existent. Das Bild ist von seinem Gegenstand her erst einmal unzeitlich, gleichsam atemporal und weist eine zeitliche Leere auf. Erst die selbstreflexive Form führt dem Werk eine Zeitlichkeit zu. Auch dieses Momentum wird bei den Sternenbildern evident.

### ***Rezeptionsästhetische Betrachtungszeit***

Zeit ist grundsätzlich Bewegung, Dauer und Augenblick in einem Raum. Bewegung ist per definitionem Dauer und Weg innerhalb eines Raumes. Bewegung im Bild wird vor allem als imaginative Bewegung verstanden und durch die sukzessive Wahrnehmung von narrativen Szenenfolgen evoziert. Dauer meint hingegen die Dehnung von Zeit als Erfahrung oder eine rein mathematische Zeitstrecke. Die Schwierigkeit besteht in der Tatsache, dass die Malerei

---

<sup>332</sup> Vgl. JOCHIMSEN 1985, S. 238.

ein statisches Kunstwerk hervorbringt, welches im Gegensatz zur darstellenden Kunst per se die Unfähigkeit aufweist Bewegung oder Dauer zu visualisieren. Daher kann nach Ernst H. Gombrich das Bild auch immer nur einen Augenblick einfangen und auch nur einen Augenblick als Handlung nutzen.<sup>333</sup> Um diesen Mangel auszugleichen weist die Malerei Abläufe in einem übereinander oder nebeneinander aus. Die Erfahrung respektive das Wechselspiel zwischen Bild und Betrachter setzt diese dann in ein vernünftiges Zeitraster zusammen. Der Zeitcharakter eines Bildes erschließt sich dem Betrachter dann mit Hilfe der eigenen Subjektivität, Erfahrung, Wahrnehmung und das ihm innewohnende Zeitbewusstsein. Die Struktur der Dauer als Erlebnis- oder Betrachtungszeit ist von besonderer Wichtigkeit. Man definiert in der Psychologie hierfür fünf verschiedene Zeiterlebnisse: 1.) Gleichzeitigkeit, 2.) Ungleichzeitigkeit, 3.) Sukzession, 4.) Gegenwart und 5.) Dauer.<sup>334</sup> Die Ereignisse lassen sich mehr oder weniger auch innerhalb des Bildes zeigen, denn die Handlung, Figuren und gestalterischen Mittel können als gleichzeitig, ungleichzeitig oder aufeinanderfolgend intendiert sein. Die Wahrnehmung dergleichen hängt von dem Zeitbewusstsein und der Erfahrung des Rezipienten ab. Es gibt, so Gottfried Boehm, simultan und sukzessiv ablaufende Strukturen im Bild; die Zeitlichkeit des Bildes ist nur durch die Sukzession auf der einen Seite und die Simultaneität auf der anderen Seite zu erfahren, denn die Figuren und Situationen sind dem Blick des Betrachters nach nur nacheinander zu erfassen, das Bild (als Tafelbild oder dekonstruierte offene Form) hingegen wird aber als Komplettes erfahren.<sup>335</sup> Die Sukzession der Dinge muss dem Betrachter gewahr sein, damit die zeitliche Abfolge im Bild erschlossen werden kann. Götz Pochat setzt in seinem Standardwerk vor allem die phänomenologische Zeitanalyse von Edmund Husserl zur Dynamik der drei Zeitmodi Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft als Basis für die Interpretation der Zeit im Bild.<sup>336</sup> So konstatiert er: *„Reproduktion heißt [...] vergleichende Schau eigener Erfahrungen mit dem phänomenal Gegebenen, das zugleich den Charakter des einmal Erlebten, Vergangenen enthält.“*<sup>337</sup> Hiernach wird schon während der Betrachtung des Werkes nach ikonografischen Vergleichen und

---

<sup>333</sup> Vgl. GOMBRICH 1964, S. 293-306. Gombrich stützte seine Analyse vor allem auf psychologische Aspekte der Bildbetrachtung, die zwischen Bildstruktur und Wahrnehmung oszilliert. Seine Forschungen beruhen auch auf Lessings Formulierungen im Laokoon: *„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen [...] so ist gewiss, dass jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber von allem ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hineindenken können.“*, aus: LESSING 1971, S. 22ff.

<sup>334</sup> Vgl. PÖPPEL 1987, S. 26.

<sup>335</sup> Vgl. BOEHM 1987, S. 9. Siehe hierzu auch: SOURIAU 1949, S. 294-307.

<sup>336</sup> Siehe hierzu der Aufsatz von GRAVE 2014, S. 51-71.

<sup>337</sup> POCHAT, Götz 1996, S. 17.

Zusammenhängen gesucht, mit dem Ziel die nächsten Symbole und Zeichen zu dekodieren.<sup>338</sup> An den Bildraum geknüpfte Zeitphänomene bedingen damit den Apperzeptionsverlauf. Womit für ihn auch definiert ist, „*dass der Raum an sich nicht Gegenstand der darstellenden Kunst sein kann, sondern vielmehr aus der Bewegung der Dinge oder der Lage zueinander entsteht*“<sup>339</sup>. Die Interaktion zwischen Bild und Betrachter geschieht völlig unauffällig und gleichsam prozessual. Pochat definiert die Erlebniszeit des Betrachters als zeitliche Exteriorität und die Zeitlichkeit im Bild als Interiorität.<sup>340</sup> So stützt sich seine Analyse auch auf den Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty, nach dem der Zeitfaktor direkt im Augenblick der Wahrnehmung in Kraft tritt. Das Wahrgenommene wird durch das Zeitbewusstsein verortet und speichert die Seheindrücke. Gleichzeitig modifiziert es das Wahrgenommene auf das Zukünftige hin.<sup>341</sup> Es entsteht in der Folge der zeitliche Ablauf im Bild. Vor allem die post-impressionistische Kunst evoziert eine ver-zeitlichte Raumanschauung des Bildes. Die Dekodierung des ikonischen Zeichens erschließt sich erst bei intensiver Betrachtung, die wiederum Zeit in Anspruch nimmt. Das Werk wird verzeitlicht.<sup>342</sup> Dieser Ablauf bleibt indes eine reine Suggestionsleistung der Kunst, denn Zeit an sich ist nicht sichtbar. Innerhalb eines Bildes ist nach Theissing die Zeit, als Zeitfluss verstanden, faktisch die „*immerwährende Gegenwart zum Zeitpunkt des stehenden Jetzt*“<sup>343</sup> Da es ein Jetzt in der Zeit nicht gibt, die Zeit nicht angehalten werden kann, liegt das Kunstwerk außerhalb der Zeit, ist gleichsam überzeitlich oder zeitunabhängig. Aus diesem Grund tendieren auch realistische Bilder eher zur Betonung der Zeitlichkeit und idealistische zur Überzeitlichkeit.<sup>344</sup> Dies mag die Tatsache unterstreichen, dass die frühere Gegenwart im Bild, man denke an die Genremalerei beispielsweise, immer noch als Augenblick gegenwärtig ist. Denkt man an die Strömungen des Futurismus oder Kubismus, die jeweils Bewegungs-/Abfolgen in einzeln zerlegten Teilen oder Simultanperspektiven darstellen,<sup>345</sup> so kann hier notabene nicht mehr von einem Augenblick

---

<sup>338</sup> Vgl. POCHAT 1984, S. 42.

<sup>339</sup> POCHAT 1996, S. 8.

<sup>340</sup> Vgl. Ebda., S. 10ff.

<sup>341</sup> Vgl. Ebda., S. 20.

<sup>342</sup> Vgl. auch KUDIENKA 2004, S. 546f.

<sup>343</sup> THEISSING 1987, S. 41. Er belegt dies unter Hinzuziehung des Vermeer'schen Gemäldes *Dienstmagd mit Milchkrug* (um 1658). Welches übrigens auch schon Frey als Beispiel in der Nachfolge von Kurt Badt nutzte. Siehe BADT 1961; FREY 1976a, S. 212-235. Die dargestellte Szene zeigt eine Magd, die am helllichten Tag augenblicklich Milch aus einem Krug in eine Schale gießt. Der Krug wird jedoch niemals leer, da die Szene innerhalb seines Zeitflusses eingefroren ist. Theissing beschreibt dieses Paradoxon als *ruhende Gegenwart*, aus: THEISSING 1987, S. 1.

<sup>344</sup> Siehe hierzu auch: FREY 1976, S. 218.

<sup>345</sup> Die nicht zuletzt durch die kinematografischen Bilder von Eadweard Muybridge oder Thomas Eakins beeinflusst waren.

gesprochen werden, sondern vielmehr von der Vergleichzeitigung von ungleichzeitigen Momenten und ungleichzeitig Gesehenem zugunsten der Bewegung.<sup>346</sup> Diese Bilder stellen mehrere sukzessive Augenblicke innerhalb eines Bildes gleichsam simultan dar. Die Historienmalerei einmal ansprechend: für diese gilt gleichsam auch der Aspekt der Dauer. Denn bei Erhaltung des Ereignisses tritt eine Quasi-Dauerhaftigkeit ein, indem das Ereignis aus der Vergangenheit bis in die heutige Gegenwart hinein wirken kann. Das Historiengemälde ist auf diese Weise eine Transzendenz der Vergänglichkeit.<sup>347</sup> Das heißt ferner, dass das Bildwerk als Solches ein Zeit-Raum-Gefüge darstellt, da es als geschichtliches Phänomen unveränderbar ist und ihm gleichsam eine Überzeitlichkeit resp. ein Ewigkeitswert innewohnt.<sup>348</sup> Martin Burckhardt beschreibt dieses Phänomen als Diachronie des Bildes.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Vgl. ROHSMANN 1999, S. 396.

<sup>347</sup> Dies geht auf Arnulf Rohsmann zurück. Siehe hierzu weiterführend: ROHSMANN 1999, S. 390f. Dagobert Frey beschreibt 1976 diese Tatsache auf ähnliche Weise: „*Die Kunstgeschichte als historische Disziplin betrachtet grundsätzlich das Kunstwerk als geschichtliches Phänomen und damit in seiner geschichtlichen Bedingtheit. [...] Als persönliche Schöpfung ist das Kunstwerk zeitgebunden, und die geschichtliche Zeit wird in ihm anschaulich.*“, aus: FREY 1976, S. 216ff. Siehe auch: POCHAT 2005, S. 16. Auch Georg Dehio konstatiert: „*Ein Kunstwerk, wie alt es auch sei, wirkt in dem Augenblicke, in dem wir es in uns aufnehmen, als Gegenwart.*“, aus: DEHIO, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, zitiert bei STRZYGOWSKI 1923, S. 122.

<sup>348</sup> Vgl. FREY 1976a, S. 213. Frey formuliert hierzu ferner: „*Je entschiedener die Realitätsphären des Bildwerkes und des Betrachters getrennt sind, umso stärker wird auch die Überzeitlichkeit des Bildwerkes hervortreten. [...] Je mehr dagegen das Bildwerk auf den Betrachter bezogen erscheint und in seinem Lebensraum eintritt, umso mehr wird die Überzeitlichkeit des Bildwerkes in Frage gestellt.*“, ders.: S. 214.

<sup>349</sup> Vgl. BURCKHARDT 1997, S. 8.



## Kapitel III: In neuen Dimensionen: Raum und Zeit als Normative bei Anselm Kiefer

### Ordnungssysteme: Einführung in das Werk Kiefers und Stand der Kiefer-Rezeption

#### *Vom Nationalsozialismus und von deutschen Mythen*

Der 1945 in Donaueschingen kurz vor Kriegsende geborene Künstler beschäftigt sich mit Ende seines Studiums an der Kunsthochschule Freiburg im Jahre 1969 unmittelbar oder mittelbar mit der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, den im 19. Jahrhundert stark dominierenden Nationalmythen sowie dem deutschen Nationalsozialismus; alles, so lässt sich vorweg schon konstatieren, im Sinne eines die Kultur und Ideologie Deutschlands sowie auch die spätere Politik des Dritten Reiches stark belastenden Erbes. Bis in die späten achtziger Jahre hinein werden die beiden Themengebiete der deutsche Mythos und der Nationalsozialismus seine Kunst beherrschen. Es ist aber vor allem die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die ihn in jungen Jahren schlaglichtartig bei einem großen Publikum bekannt macht und die ihn mit diesem Themenkreis seither in enge Verbindung bringt.<sup>350</sup>

Kiefer bricht mit Arbeiten wie den Fotografien *Besetzungen* (1969) [Abb. 44], den Künstlerbüchern *Für Genet* (1969) [Abb. 45] und *Die Überschwemmung Heidelbergs* (1969) [Abb. 46] ein gesellschaftliches sowie künstlerisches Tabu seiner Zeit. Denn alle diese Werke zeigen ausschnitthaft den Künstler in einer performativen Selbstinszenierung während der Ausübung des Hitlergrußes an diversen Orten, auf diversen Plätzen. Auch integriert er in seinen Büchern Fotografien von Wehrmachts-Soldaten. So kommentiert er die Fotoserie: „*Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt.*“ Er referenziert durch seine Ikonografie derart deutlich und konfrontativ auf den Faschismus, dass die deutsche Bevölkerung wegen dieses offensichtlichen Deutschtums mit emotionaler Empörung und Irritation reagierten.<sup>351</sup> 1975 wurde die Reihe der *Besetzungen* (1969) in der Zeitschrift

---

<sup>350</sup> Kiefer studierte von 1966-1968 an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Freiburg bei Peter Dreher, danach bei Horst Antes an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bis 1969 und anschließend von 1970-1972 an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys.

<sup>351</sup> Auch hier sei angeführt: SCHÜTZ 1998, S. 60-81. 1971 zeigte Kiefer die Arbeiten seinem Mentor Joseph Beuys: „*Er war der Erste, der sie als Kunst betrachtete und dessen Urteil nicht beeinträchtigt war von den moralischen und sonstigen Nebenproblemen. Ich gestand ihm, dass ich bis jetzt als Neofaschist verurteilt worden war. Da hat er gesagt, so wie Du da stehst, so trottelig, steht kein Faschist da. Und er hat die Hand ausgestreckt und mir gezeigt, wie es richtig wäre. Vielleicht hat dies*

*Interfunktionen* publiziert, woraufhin die Zeitschrift von der Öffentlichkeit aufgrund der Veröffentlichung boykottiert wurde. Man unterstellte Kiefer eine Nazifaszination.<sup>352</sup> Angesichts der brisanten Thematik erzeugten seine Arbeiten eine Unsicherheit und Irritation, die vor allem in Deutschland zu Aversionen oder gänzlicher Ablehnung führte, denn Kiefer greift in deutlicher Schärfe den Nationalsozialismus auf, ohne diesen mit ausgewiesener Deutlichkeit zu verurteilen.<sup>353</sup> Er selbst rechtfertigt die offensichtlich geführte Diskussion: „*Ich identifiziere mich weder mit Nero noch mit Hitler. Aber ich muss ein kleines Stück mitgeben, um den Wahnsinn zu verstehen. Deshalb mache ich diese uneigentlichen Versuche, Faschist zu sein.*“<sup>354</sup> Hinein geboren in die erste Generation, die mehrheitlich frei von einer Schuld ist, portraitiert er sich damit in einer Art Selbstversuch und simuliert eine konzeptuelle Identifikation mit den Tätern.<sup>355</sup> Die Gegenüberstellung ist Teil einer künstlerischen Strategie und eines bewussten Lebens im Hier und Jetzt, das sich seiner Vergangenheit sehr wohl Gewahr ist.<sup>356</sup> Er möchte damit in einer Zeit der gesellschaftlichen und kulturellen Verdrängung des Nationalsozialismus (1967 haben Alexander und Margarete Mitscherlich die Deutschen wegen ihrer Unfähigkeit zu trauern verurteilt) und aller Themen, die im direkten Zusammenhang damit stehen, aktiv gegen das Vergessen dieser jüngsten Vergangenheit innerhalb der deutschen Gesellschaft steuern.<sup>357</sup> Mehr noch: durch die Behandlung des deutschen Erbes sucht er scheinbar aktiv nach seinem [des Erbes] Platz in der Gegenwart. Ihn interessiert dabei nicht so sehr die Geschichte als Solche, sondern vielmehr die Verarbeitung und Erfahrung der

---

*geholfen, dass ich damals nicht Zulauf von der falschen Seite bekam.*“ Anselm Kiefer, in: ADRIANI/SMERLING 2012, S. 145.

<sup>352</sup> Adriani sieht 1990 rückblickend in den Fotografien chaplineske Vorführungen einer lächerlich vereinsamten Figur des Künstlers, die den Massenwahn der Vergangenheit pointiert resp. ad absurdum führen möchte. Vgl. ADRIANI 1990a, S. 12. Innerhalb der Studentenproteste gehörte es darüber hinaus zum strategischen Repertoire Orte und Institutionen zu besetzen, insofern greift Kiefer hier auf einen Topos zurück, der zur Zeit der Entstehung der Reihe *Besetzungen* zur Alltagskultur gehörte.

<sup>353</sup> Vgl. SCHÜTZ 1996, S. 22.

<sup>354</sup> Anselm Kiefer, zitiert aus: HECHT/KRÜGER 1980, S. 52. In neueren Interviews gibt Kiefer hierzu weiterführende Einsichten zu den Beweggründen dieser Arbeiten. Siehe: BISSINGER 2012, S. 14ff sowie DERMUTZ 2010, S. 49ff.

<sup>355</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 24.

<sup>356</sup> Vgl. HECHT/KRÜGER 1980, S. 53. Bereits 1966, nachdem er sein Studium der Rechtswissenschaften und Romanistik abgebrochen hatte, reiste er nach La Tourette und besuchte das dortige Dominikanerkloster *Sainte-Marie de la Tourette*. Die Besichtigung selbst reichte ihm nicht, er wollte das monastische Leben nachempfinden. So verbrachte er anschließend 3 Wochen in dem Kloster.

<sup>357</sup> 1986 äußert sich Kiefer: „*Als ich studierte gab es die Pop-Art. Die Amerikaner entließen uns aus der Pflicht. Sie schickten uns Care-Pakete und die Demokratie. Die Suche nach der eigenen Identität war vertagt. Nach dem „Unglücksfall“, wie man das jetzt so emphatisch nennt, dachte man 1945, jetzt fangen wir ganz neu an. Man redet bis heute noch vom Nullpunkt, dabei kann es den ja gar nicht geben, das ist Unfug. Die Vergangenheit wird tabuisiert, sie hervorzuholen stieß auf Abwehr und Ekel.*“, aus: BURCKHARDT 1986, S. 40.

Geschichte.<sup>358</sup> Saltzman verortet diese künstlerische Praxis in die allgemeine Protestkultur der Männer gegen ihre Vätergeneration, gleichsam die Tätergeneration. Und mehr noch: einem allgemeinen Verlangen nach der ontologischen Prüfung, was es heißt als Nachkriegsgeborener deutsche Kunst zu produzieren.<sup>359</sup> Der Amerikaner Paul B. Jaskot konkludiert ebenso: „Kiefer’s [...] paintings changed their conceptual terms from the centrality of generational conflict toward an ideological debate on Nazi culture.“<sup>360</sup> Ausgangsbasis seiner Untersuchung ist in dem Fall das Verhältnis Kiefers zu seinem Vater, der in der 35. Infanterie-Division der Wehrmacht diente; dessen Beziehung bislang in der Literatur unerwähnt blieb.

Verena Kuni kommentiert in ihrer Dissertation zu Joseph Beuys und seiner Nachfolge hierzu hingegen, dass Kiefer das Erbe „ein[es] deutsche[n] Künstler[s] antritt, der sich eben nicht nur als Deutscher zur deutschen Geschichte und zur deutschen Gegenwart, sondern auch als Künstler zur Kunstgeschichte und deren Gegenwart in eine Position bringen muss – wie sie in Deutschlands Geisteshelden über den Namen von Joseph Beuys im Übrigen sogar direkt aufgerufen wird.“<sup>361</sup> Kuni untersucht in ihrer Arbeit in einem gesonderten Kapitel den Einfluss Beuys auf Kiefers Oeuvre, welches laut ihr der Tradition Beuys folgt und sich daher in einem „Spannungsfeld von Produktion und Rezeption“<sup>362</sup> bewegt. Sie geht davon aus, dass die Provokation des Hitler-Grußes in Anbetracht der Aktionen seines Lehrers Beuys ein bewusst kalkulierter Schachzug war, sich als postmoderner Künstler in Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte zu inszenieren und in einem Atemzug mit seinem Lehrer Beuys genannt zu werden.<sup>363</sup> Spiess führt hierfür den ikonografischen Imperativ der deutschen Kunst ein. Eine Kunst, die in der Nachkriegszeit durch Polarisierung Zeichen setzen wollte.<sup>364</sup> Germer spricht hier ganz einfach von einem Perspektivwechsel, der „an die Stelle der pubertären Rebellion“<sup>365</sup> eines Georg Baselitz oder dem „kühlen Dokumentarismus“<sup>366</sup> eines Gerhard Richters trat.

---

<sup>358</sup> Hierzu folgendes Zitat von Kiefer zu einer Situation im Jahre 1967: „Durch die Haut vor allem, weil es Schallplatten waren, die von den Amerikanern herausgegeben wurden, um die Deutschen erst einmal aufzuklären. Diese Schallplatten habe ich gehört und war so sehr fasziniert von Hitler, von diesem Willen und diesem Abscheu gleichzeitig auch, von dieser Lächerlichkeit, alles zusammen.“; aus: DERMUTZ 2010, S. 50.

<sup>359</sup> Vgl. SALTZMAN 1999, S. 48ff.

<sup>360</sup> JASKOT 2012, S. 124.

<sup>361</sup> KUNI 2006, S. 698.

<sup>362</sup> Siehe hierzu das Kapitel „Vom Saulus zum Paulus“ – Anselm Kiefer; in: KUNI 2006, S. 701.

<sup>363</sup> Vgl. KUNI 2006, S. 947. Kiefer war zu dieser Zeit noch kein Schüler von Beuys. Daher ist es meiner Ansicht überzogen hier von Lehrer zu sprechen.

<sup>364</sup> Siehe: SPIES 2009. Darin widmet Spies dem Künstler ein ganzes Kapitel, S. 171-184.

<sup>365</sup> GERMER 1999, S. 46f.

<sup>366</sup> GERMER 1999, S. 46f.

Doch neben aller Kritik: unter den Museen, Kunsthallen, Kunstvereinen und Ausstellungsmachern hatte Kiefer selbstredend auch Befürworter und Unterstützer. Einer von ihnen war Klaus Gallwitz, Biennale-Kommissar der 39. Biennale von Venedig sowie Direktor des Frankfurter Städelmuseum und Städelchen Kunstinstituts. Gallwitz lud Kiefer 1980 ein, den deutschen Pavillon gemeinsam mit Georg Baselitz zu bespielen und damit die Bundesrepublik Deutschland zu repräsentieren.<sup>367</sup> Damit griffen die Ausstellungsmacher das Thema Kiefers offensiv und in großem Maße auf und brachen damit ein bis dato anhaltendes Schweigen. Kiefer ist mitnichten der erste Künstler, der sich mit der Verarbeitung der NS-Vergangenheit auseinandersetzte. Zwischen 1960 und 1970 setzen sich u.a. auch Gerhard Richter, Georg Baselitz, Wolf Vostell, Sigmar Polke und Josef Beuys mit der deutschen Vergangenheit auseinander.<sup>368</sup> Während Beuys' Installation *Auschwitz Demonstrationen* (1956-64) und Baselitz *Gemälde zur Vätergeneration* (1966) eher noch allegorisch blieben, konfrontierte Kiefer hingegen mit seinem Hitlergruß den Rezipienten offensichtlich und in *persona* mit der Ideologie der nationalsozialistischen Zeit. Mit der Entscheidung Anselm Kiefer als Repräsentanten Deutschlands auszuwählen, wurde nach Daniel Arasse seine Gedächtnisarbeit anerkannt.<sup>369</sup>

Nicht zuletzt ist Kiefer seit der Biennale einer der umstrittensten Künstler Deutschlands einerseits und andererseits in der Kunstszene weltberühmt. Sabine Schütz, die sich als Erste erschöpfend und präzise mit Kiefers nationalsozialistischen Bildern auseinandergesetzt hat, fasst die Diskussion um die Arbeiten Kiefers in ihrer kleinen Studie „Der ‚Lackmus-Test‘. Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer“ sowie ihrer Dissertation „Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983“ dahingehend zusammen, dass in den Jahren bis 1990 national und international mehr als 350 Artikel, Essays und Rezensionen über Kiefer in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern und Katalogen erschienen sind, die einen regelrechten Kritikerstreit – stets zwischen Anerkennung und Ablehnung oszillierend – aufzeigen.<sup>370</sup> Die Anzahl verdeutlicht die enorme Wirkkraft der Kiefer'schen Kunst sowie gleichzeitig das Bedürfnis der

---

<sup>367</sup> Das Programm der Biennale war die Kunst der siebziger Jahre, innerhalb dessen der Neo-Expressionismus eine der Hauptströmungen der deutschen Kunst war. Kiefer hatte bereits 1977 an der documenta 6 in Kassel und der 10. Biennale von Paris teilgenommen und war damit bereits einem internationalen Publikum bekannt.

<sup>368</sup> Siehe hierzu: GILLEN 1997.

<sup>369</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 28.

<sup>370</sup> Siehe SCHÜTZ 1996; SCHÜTZ 1998, S. 61.

Kunstkritik auf diese künstlerische Irritation zu reagieren. Daniel Arasse schreibt diesen Streit ähnlich wie Werner Spiess der Protestkultur der Nachgeborenen zu.<sup>371</sup>

Während die deutsche Kritik erneut mit deutlicher Ablehnung ob dieser „Überdosis an *Teutschem*“<sup>372</sup> und dem Verdacht auf Nazi-Faszination der auf der Biennale präsentierte, stark suggestiv wirkende Innenraumdarstellung bestehend aus den sehr großen Arbeiten *Deutschlands Geisteshelden* (1973) [Abb. 47], *Parsifal I/III/IV* (1973) [Abb. 48] sowie die vier Versionen *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht* (1977-78) [Abb. 49] reagierte und in der Folge eine weitere Kontroverse über die politische Dimension seiner Kunst auf den Feuilletonseiten sowie in Funk und Fernsehen entbrannte<sup>373</sup>, negieren Klaus Gallwitz und Rudi Fuchs hernach in ihren Katalogbeiträgen sowie Bazon Brock in seiner Rezension zur Biennale jegliche Verherrlichung oder Blasphemie der deutschen Vergangenheit.<sup>374</sup> Fuchs hebt an dieser Stelle bereits hervor, dass Kiefers Bilder eine Qualität von intellektueller Struktur aufweisen, welche eine interpretatorische Eindeutigkeit unmöglich macht, wenn nicht sogar ausschließt.<sup>375</sup> Besonders das Intellektuelle ist es, was später prägend auf jede Serie innerhalb der Werkgruppe der Sternenbilder wirken wird. Brock wiederum führt den Ansatz von einer „Strategie der Affirmation“ ein.<sup>376</sup> Damit ist eine bewusst kalkulierte, affirmativ wirkende Provokation des Rezipienten gemeint. Rückblickend schrieb auch der seinerzeit vehement gegen Kiefer argumentierende Wulf Herzogenrath, dass ihm der damals so ostentativ zur Schau gestellte „deutsche Gruß“ komplett geblendet und er erst sehr viel später die tiefere Bedeutungsschicht verstanden hat.<sup>377</sup> Auch hierzu sagte Kiefer 1980: „*Ich will deutsche Kunst*

---

<sup>371</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 28. In der Folge auch: BIRO 2013, S. 7f.

<sup>372</sup> Zitat aus SPIES 1980. Spiess ist heutzutage einer der großen Connaisseure Kiefers Kunst und hielt erst 2008 bei der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels die Laudatio auf den Künstler, worin er auf seine anfängliche Ablehnung auch rekurrierend und korrigierend Bezug nahm. Darin formuliert er: „*Doch Kiefer stellte mit dieser makabren Verlockung den Betrachter auf den Kopf. Er wollte aus den Hirnen Begriffe und Namen, die im unterbewussten weiterhin präsent waren, herauserschütteln. Er agierte gegen Verdrängung. Dieses Auf-den-Kopfstellen schien generell zum ikonographischen Verfahren dieser neuen Künstler zu gehören. [...] Wenn sich der junge Mann in der umfangreichen Serie [...] mit Schaftstiefeln und ausgestrecktem Arm vor verschiedenen europäischen Landschaften fotografieren lässt, dann sollte wohl jeder verstehen, dass Kiefer nichts anderes tut als dem Hitlergruß die Zunge herauszustrecken.*“; aus: SPIES 2008, S. 43. Rudi Fuchs greift die Kritik an Kiefers Werken in: Die Kritik riecht Blut und greift an zusammen. In: DER SPIEGEL, Nr. 26, 34. Jg., 23. Juni 1980, S. 197-198.

<sup>373</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 63. Arasse stellt hierzu fest, dass man angesichts der ausgestellten Werke den Künstler eher als anachronistisch betiteln müssen, denn als faschistoid. Einzig sein gesteigertes Deutschtum hätte irritieren müssen. Siehe ARASSE 2001, S. 31.

<sup>374</sup> GALLWITZ 1980, S. 8; FUCHS 1980, S. 57-62; BROCK 1980, S. 86-103.

<sup>375</sup> Vgl. FUCHS 1980, S. 61.

<sup>376</sup> Vgl. BROCK 1980, S. 97.

<sup>377</sup> Vgl. HERZOGENRATH 1991, S.93f.

*machen. Das, was deutsch daran ist, kann auch als häßlich empfunden werden. Das stört mich überhaupt nicht.*<sup>678</sup>

Die internationale Kunstszene aus den USA feierte den Künstler aufgrund dieser mutigen Auseinandersetzung, gleichsam Aufarbeitung mit ihrer uneingeschränkten Anerkennung, die im Anschluss an Venedig mit einer Reihe von Ausstellungen in der Galerie- sowie Museumsszene in der sich anschließenden Dekade zu Buche schlug. Bereits 1981 stellte er erstmals in der New Yorker Galerie Marian Goodman aus, viele weitere bei ihr sollten folgen. Der Kunstkritiker John Russell, schrieb in seiner Rezension über die New Yorker Kiefer-Ausstellung *Anselm Kiefer. Auszug aus Ägypten/Departure from Egypt 1984-85* in der Galerie von Marion Goodman 1985: „Niemand bemerkte es damals – wie konnte man auch, während so viel anderes geschah – doch eines der besten Dinge, die Deutschland 1945 widerfahren, war, dass Anselm Kiefer geboren wurde.“<sup>679</sup> Weiters konstatierte auch der amerikanische Kunsthistoriker Charles Werner Haxthausen, dass das „Kiefer-Phänomen [...] ein entscheidender Meilenstein in der amerikanischen Rezeption deutscher Kunst [ist]: Kein anderer deutscher Künstler der Nachkriegsära hat in diesem Land einen solchen Enthusiasmus entfacht“<sup>680</sup>.

Den nächsten Höhepunkt Kiefers künstlerischer Anerkennung (nach Venedig) nahmen gewiss die Ausstellungen 1984 in Düsseldorf, mit zwei weiteren Stationen in Paris und Jerusalem sowie die Retrospektive 1987 in Chicago mit drei weiteren Stationen in Philadelphia, Los Angeles und New York ein.<sup>381</sup> Beide Ausstellungen verhalfen Kiefer zu internationaler Anerkennung. Die gleiche positive Rezeption erfuhr Kiefer übrigens auch in Israel, wo er 1990 in der Knesset den Ricardo-Wolff-Preis verliehen bekam, was ihn in seiner Kunst final bestärkte.<sup>382</sup> Kiefer hebt 1988 deutlich hervor: „Ich glaube, dass Kunst Verantwortung übernehmen muss, aber sie sollte trotzdem Kunst bleiben. [...] Meine Inhalte sind vielleicht nicht zeitgenössisch, aber politisch. In gewisser Weise ist es eine aktivistische Kunst.“<sup>383</sup> Gerade dieser politische Ansatz ist derjenige, der sich bis heute in den wissenschaftlichen Nachschlagewerken und in der Kommentarliteratur über Anselm Kiefer vehement (und auch richtigerweise) hält und mit den Begriffen einer Trauerarbeit und Vergangenheitsbewältigung näher beschrieben wird. Die

---

<sup>378</sup> Anselm Kiefer, aus: HECHT/KRÜGER 1980, S. 52.

<sup>379</sup> RUSSELL 1985. Siehe auch: SCHÜTZ 1998, S. 62.

<sup>380</sup> HAXTHAUSEN 1989, S. 1. Siehe auch: SCHÜTZ 1998, S. 63.

<sup>381</sup> Siehe die Ausstellungskataloge: HARTEN 1987.

<sup>382</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 67f.

<sup>383</sup> Anselm Kiefer im Interview mit Donald Kuspit, in: KUSPIT 1988, S. 86.

amerikanische Kunsthistorikerin Lisa Saltzman untersucht die Arbeiten Kiefers unter der poststrukturalistischen Prämisse, ob Kunst nach Auschwitz überhaupt noch möglich sei. Das von Adorno postulierte: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“<sup>384</sup> bringt sie in Analogie mit der Kunst Kiefers und seiner Zeitgenossen sowie der ästhetischen Repräsentation und Imagination der Postmoderne.<sup>385</sup> Aber mehr noch: sie spricht der Beschäftigung mit dem jüdischem Gedankengut eine psychoanalytische Komponente für die Aufarbeitung des „historischen Traumas“ im Sinne einer Trauerarbeit sowie im Sinne einer Wiederauferstehung von „Germanys missing other“<sup>386</sup>, den Juden, zu. Eine Aufarbeitung, so muss konstatiert werden, die sicherlich nicht koinzidierend durch die Frankfurter Auschwitz-Prozesse 1963-65, die ein enormes Medienecho nach sich zogen, in den 60er Jahren begleitet wurden.<sup>387</sup>

Die politische Dimension in Kiefers Arbeiten bezieht sich keinesfalls nur auf die offensichtliche Darstellung und künstlerische Ver- und Bearbeitung von nationalsozialistisch konnotierten Motiven, Aktionen oder Posen, sondern verlagert sich ab Mitte der siebziger Jahre allgemein auf die kulturelle Geschichte, ja das nähere oder fernere kulturelle Erbe Deutschlands (der deutschen Mythologie beispielsweise), das unter anderem auch von den Nationalsozialisten missbraucht wurde: die germanische resp. nordische Mythologie, die deutschen Geisteshelden sowie die Religion.<sup>388</sup> Das unmittelbare oder mittelbare Verhältnis zum Nationalsozialismus sowie die Vereinnahmung dieser drei Themengebiete durch die Nationalsozialisten ist dabei die verbindende Klammer in Kiefers Schaffen; auch wenn die Ikonografie eine vordergründige Anlehnung erst einmal nicht erwarten lässt.<sup>389</sup> Es ist besonders die Werkgruppe der *Dachbodenbilder*, die bis 1973 entsteht, sowie die Reihe zu den *Hermannsschlachten*, die beide eine erste Verbindung zum Themenkomplex der Mythologie und deren Erhebung zu Nationalmythen während der NS-Zeit schaffen. Schütz zufolge liegt der

---

<sup>384</sup> ADORNO 1977, S. 30.

<sup>385</sup> Siehe SALTZMAN 1999, S. 5. Zur Postmoderne-Debatte siehe auch: GILMOUR 1990. Sie bezieht sich dabei auch auf die Postmoderne-Studie von Douglas Nash. Siehe: NASH 1996; JASKOT 2012, S. 83-125.

<sup>386</sup> SALTZMAN 1999, S. 3 und S. 5.

<sup>387</sup> Interessant ist an der Stelle auch die inhaltliche Referenz Kiefers auf den Eichmann-Prozess von 1961 auf die im Kapitel *Sic itur ad astra: Der gestirnte Himmel über uns...* ab S. 148 eingegangen wird.

<sup>388</sup> 2004 fand ein Interview mit Anselm Kiefer und Roberto Andreotti sowie Federico De Melis in Rom statt, in welchem Kiefer folgendes unterstützend zu seiner Auseinandersetzung mit dem Nibelungenlied beschreibt: „I naturally didn't want to represent the German Myth, but the abuse of this Myth. [...] There is a speech by Göhring given after the defeat when over 90,000 German soldiers were captured by the Russians and brought to Stalingrad; he compares the episode to the Nibelung König Etzelsburg, and uses a very archaic language. You can never understand a myth as an order to act.“, aus: ANDREOTTI/De MELIS 2004, S. 47.

<sup>389</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 24.

„eigentliche Gegenstand dieser Werkreihe [in der] Geschichte der nationalen Rezeption und Umdeutung des Hermann-Mythos, und, damit einhergehend, die allgemeine Tendenz zu Nationalismus [...] in der deutschen Geistes-tradition.“<sup>390</sup> Die Gruppe der *Dachbodenbilder* zeigt stets einen hölzernen verkleideten Dachboden mitsamt der durch mächtige Dachbalken getragenen Dachstuhlkonstruktion. Die Räumlichkeit besticht durch die Zentralperspektive sowie durch das expressiv angelegte, zeichnerisch mit Kohle angelegte Lineament des Holzes. Allen Werken dieser Gruppe ist das außergewöhnlich große Format gemein, welches mit bis zu drei Metern Höhe und mehr als zwei Metern Breite schier einen realen Raum zu substituieren versucht. Der Betrachter wird durch die zentralperspektivische Anlage sowie dem materiellen Illusionismus der Holzmaserung gleichermaßen buchstäblich in den Raum gezogen. Dort findet er inmitten des Raumes stets durch Weißhöhung deutlich hervorgehobene Requisiten, wie: Schwerter, Schlangen, Stühle, ein Kinderbett, Feuer. Die Bilder tragen die hinweisgebenden Titel *Ressurexit* (1973), *Vater, Sohn, heiliger Geist* (1973), *Glaube, Hoffnung, Liebe* (1973), *Die Tür* (1973), *Quaternität* (1973) sowie *Parsifal II, Parsifal, III, I, IV* (1973), *Notung* (1973), *Der Nibelungen Leid* (1973) und *Deutschlands Geistesbelden* (1973), so dass die Dechiffrierung der Requisiten a posteriori erfolgt. Die zuerst genannten Titel sind offenkundig in naher Verwandtschaft zu christlich-religiösen Ereignissen und Botschaften, die zuletzt genannten Titel spielen auf die deutschen Mythen und deren Vertonung durch Richard Wagner an.<sup>391</sup> Warum beschäftigt sich Kiefer direkt im Anschluss an seine deutlich auf den Nationalsozialismus referenzierenden Arbeiten wie die *Besetzungen* (1969) oder *Für Genet* (1969) so ausführlich mit der Person und den Werken Richard Wagners? Geht es ihm um die Darstellung der Mythen und Sagen aus seinen Opernwerken bzw. die Tradierung derselbigen von der Entstehung im Mittelalter bis in die Zeit Richard Wagners oder bis in die heutige Zeit? Kiefer unterstreicht dies mit: „*The reality was so overwhelming, so incredible that I had to use myths to express my emotions. The facts were figures, places, buildings. The reality was too onerous to be real. I had to work through myth to recreate it.*“<sup>392</sup> Cordula Meier verfolgt in ihrer Dissertation *Anselm Kiefer. Rückkehr des Mythos in der Kunst* die These von einer Ausweitung der Mythen und Symbole des Faschismus hin zu einer Suche nach Universalien als narratives Gedächtnis von der Historie<sup>393</sup> sowie einer postmodernen Rettung der im Mythos enthaltenen Sinn- und Deutungsmuster vor dem Vergessen, um von

---

<sup>390</sup> SCHÜTZ 1998, S. 230.

<sup>391</sup> Andrea Lauterwein hat in ihrer Dissertation nun erstmals Annotationen Kiefers an das Werk Paul Celans bei den frühen Werken wie *Der Nibelungen Leid* ausgemacht. Celan hat sich 1944 mit der mittelalterlichen Dichtung um das Nibelungenlied auseinandergesetzt und die Gedichte *Russischer Frühling* und *Hafen* geschrieben und darin eindeutig Bezug auf das Nibelungenlied nimmt. Siehe LAUTERWEIN 2006.

<sup>392</sup> COMMENT 2007, S. 294.

<sup>393</sup> Vgl. MEIER 1992, S. 20. Dies wird auch heute noch forciert: siehe WARNER 2011, S. 7-22.



den Mythen archetypische menschliche Handlungsmuster bewahren zu können.<sup>394</sup> Mythen fasst der Phänomenologe Hans Blumenberg in seinem Buch *Arbeit am Mythos* grundsätzlich wie folgt zusammen: „*Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig.*“<sup>395</sup> Dieser Ansicht zufolge führt Meier für die *Dachbodenbilder* den in zweifacher Hinsicht treffenden Begriff des Speichers an. Zum einen ist der Dachboden aus linguistischer Sicht ein Substitut für das Wort Speicher und zum anderen ist der Dachboden aus semiotischer Sicht ein Speicher für Vergangenes.<sup>396</sup> Der Dachboden als zumeist genutzter Ort für liebe oder unliebsame Erinnerungen speichert all jene Werte und Erfahrungen, bekanntlich in Form von physischen Gegenständen, quasi Erinnerungsstücken, um diese bei Bedarf wieder zurückzuführen. Der Dachboden ist folglich ein Mnemotop, ein Raum für Erinnerungen, für Vergangenes, ja für die Vergangenheit einer Person, eine Familie oder eines Hauses. Damit ist den *Dachbodenbildern* eine semiologische Ambiguität zuzuschreiben. Nun, da das Werk Kiefers auf eine enorme Fülle angewachsen ist und sich Leitlinien offenkundig herauskristallisieren, lässt sich gleichzeitig die entscheidende Semantik ableiten, die hinter den *Dachbodenbildern* stehen: das Wagner'sche Opernrepertoire in Kiefers Kunst ist ein weiterer Hinweis für seine Beschäftigung mit der deutschen NS-Vergangenheit, quasi als historische Leitlinie, die er fortwährend in seinem Werk bis in das Jahr 2014 verfolgt. Doch diese ist nicht etwa eine reine Narration der Mythen, sondern die Darstellung des durch die Nationalsozialisten erfolgten Missbrauchs der Opernwerke Richard Wagners zum Zwecke der nationalsozialistischen Ideologie.<sup>397</sup> Wagner war Antisemit, ein Umstand, der sich in seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* – die schon als ideologischer Vorläufer des Nationalsozialismus angesehen werden kann – sehr offensichtlich zeigt und wurde von Hitler gebührend verehrt. Die Glorifizierung der Person Wagners und seiner Kunst, aber gleichzeitig auch der Missbrauch derer, ist ein Verbindungsglied zu Kiefers Kunst. Schütz hat sich in ihrer Darstellung deutlich gegen die Interpretation von Meier ausgesprochen, indem sie die rein bildhafte Darstellung des Mythos als Solchen in generaliter negiert. Die Einbeziehung von neueren Interviews mit Kiefer öffnet die weitere Dimension einer grundsätzlichen Verehrung des künstlerischen Oeuvre Wagners, zu welchem Kiefer durch seine eigene biografische

---

<sup>394</sup> Vgl. Ebda., S. 75.

<sup>395</sup> BLUMENBERG 2006, S. 40.

<sup>396</sup> Siehe hierzu die Ausführungen von: MEIER 1992.

<sup>397</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 173. Schütz war eine der Ersten, die Kiefers Arbeiten in Verbindung mit dem nationalsozialistischen Missbrauch der Person und Musik Richard Wagners interpretierte.

Geschichte eine enge Verbindung hält.<sup>398</sup> Die Betrachtung der Sternbilder in den späteren Kapiteln wird einen neuen Weg vorschlagen, nämlich einen, der eine linear verlaufende Leitlinie Kiefers beginnend mit der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus als Teil der an die Nachgeborenen vererbte Geschichte Deutschlands sowie der Hinwendung zu mythologischen, ja kosmischen Themen als eine künstlerische Strategie von Raum und Zeit zusammenführt.

Im Anschluss an die Gruppe der *Dachbodenbilder* schafft Kiefer in den folgenden Jahren eine Reihe an Landschaftsbildern, die sein vertieftes Interesse an der deutschen Geschichte und Kultur im Allgemeinen zum Augenschein bringt. Manch Kritiker stufte den Künstler ob der vielen Landschaftsbilder in dieser Periode schon als Landschaftsmaler ein, doch ist auch hier rekurrierend festzuhalten, dass es sich nur um eine kleinere Werkgruppe handelt.<sup>399</sup> Die Landschaften referenzieren nicht mehr offenkundig auf den Nationalsozialismus, sondern eher auf die Topografie und Folgen des Krieges sowie das Verhältnis von Macht und Politik; erst auf den zweiten Blick unter Hinzuziehung der Bildtitel wie *Maikäfer flieg* (1974) [Abb. 50] oder *Märkische Heide* (1974) [Abb. 51] lassen sich politisch konnotierte Artikulationen, gar Assoziationen auf das Dritte Reich erkennen. Der Titel „Maikäfer flieg“ verweist auf das gleichnamige volkstümliche Kinderlied, welches im Vers „*Deine Mutter ist in Pommerland*“ möglicherweise auf die Region Pommern verweist, die nach dem Zweiten Weltkrieg an Polen gefallen ist.<sup>400</sup> Aber mehr noch: die Zeile „*Dein Vater ist im Krieg*“ führt den Verlust vieler Soldaten, Ehemänner und Väter durch den Krieg vor Augen. Schütz hält dagegen die Tatsache, dass die Generation Kiefers dieses Lied von den Großmüttern höchstwahrscheinlich gelernt haben wird und dementsprechende Emotionen damit verbinden, als affirmativen Ausdruck eines von der Familie geborgenen Gefühls in der schwierigen Zeit, die wieder erweckt werden.<sup>401</sup> *Märkische Heide* mag als Annotation auf die Teilung Deutschlands angesehen werden.<sup>402</sup> Eine hoch verlaufende Horizontlinie sowie die tief fluchtenden Ackerfurchen sind vielen dieser Landschaftsgemälde gemein. Arasse schreibt

---

<sup>398</sup> Siehe hierzu: BISSINGER 2012, S. 56. Dort heißt es: „*Ich kann mich noch heute erinnern, als irgendwann einmal meine Mutter mir auf so einem kleinen Radio die Bayreuther Festspiele, den Lobengrin, vorgespielt hat. Das hat mich eigentlich mein ganzes Leben lang geprägt. Dieses Ferne, Unerfüllte, Unerreichbare und Geheimnisvolle natürlich, das war für mich das Wichtigste. Also nicht der Paukenschlag von Wagner, das Deutschtümeln, die Meistersinger, das hat mich nicht so interessiert, aber dieses hat mich sehr interessiert....*“

<sup>399</sup> Siehe: ESCHENBURG 1987, S. 210.

<sup>400</sup> Die Forschung zu diesem Volkslied ist sich an dieser Stelle nicht völlig einig, daher muss es an dieser Stelle vermutet werden.

<sup>401</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 121; Anselm Kiefer, in: ROSENTHAL 1987, S. 32; SCHÜTZ 1998, S. 262.

<sup>402</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 121.

diese Bildraumkonstruktion unter anderem Fotografien zu, die 1938 auf der 2. *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München gezeigt wurden; hier führt er die beiden Künstler Karl Hennemann und Werner Peiner an; und stellt fest, dass sich Kiefer von der nationalsozialistischen Ikonografie des Dritten Reiches hat „inspirieren“<sup>403</sup> lassen. Zudem ist davon auszugehen, dass Kiefer auf den „Blut und Boden“- Topos der Nationalsozialisten anspielt.<sup>404</sup>

In weiteren Landschaftsgemälden oder Künstlerbüchern wie *Siegfried vergißt Brünbilde*<sup>405</sup> (1975) oder *Siegfried's Difficult Way to Brünbilde*<sup>406</sup> (1977) greift Kiefer wiederkehrend die Mythen der Nibelungensage auf;<sup>407</sup> in der Werkreihe *Wege der Weltweisheit*<sup>408</sup> (1976-77), *Wege der Weltweisheit – Die Hermannsschlacht*<sup>409</sup> (1978-80) und das Künstlerbuch *Die Hermannsschlacht*<sup>410</sup> (1977) portraitiert er die berühmten Köpfe der deutschen Geschichte und Kultur; ein Thema, welches er schon in *Deutschlands Geisteshelden* (1973) [Abb. 47] umsetzte – damals substituierte noch die Schrift, gleichsam die schriftlich genannten Namen der „Helden“ das jetzige mnemonische Portrait. Diesmal führt er den Namen der berühmten deutschen Personen noch ihre bildhaften Köpfe hinzu und verbindet diese in den Gemälden mit einem Netz und versinnbildlicht die Abhängigkeiten und Verbindungen dieser Dichter, Denker, Politiker der unterschiedlichen Jahrhunderte untereinander. Die präsentierten Personen wurden jedoch „von der Macht [der Nazis] missbraucht“<sup>411</sup> und treten dadurch in das Interesse von Kiefer. Kiefer selbst sagt dazu: „There is absolutely no Nazi ideology in my works. Most of the images that I use pertain to pre-Nazi history. What I am attempting to do is to redeem them from ideological abuses, to try to liberate them from the distortions to which they have been subjected. German politics have always and in any case abused German images. I think that the role of the artist is to clarify. To understand what lies, what lies beneath, his feet, the earth upon which he walks, that is the artist's true task.“<sup>412</sup>

---

<sup>403</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 121. Auch in SCHÜTZ 1998, S. 255.

<sup>404</sup> Siehe ARASSE 2001, S. 130.

<sup>405</sup> *Siegfried vergißt Brünbilde* (1975), Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm, De Groot, Groningen, Abb. in: ARASSE 2001, S. 121, ohne Abb. im Bildband.

<sup>406</sup> *Siegfried's difficult way to Brünbilde* (1977), Buch, Acryl und Emulsion auf Originalfotografien, 53 Seiten, 62 x 42 x 10 cm, Edwin Cohen, New York, Abb. in: ARASSE 2001, S. 59, ohne Abb. im Bildband.

<sup>407</sup> Ebenso zu dieser Themengruppe: SCHÜTZ 1998, S.251-257.

<sup>408</sup> *Wege der Weltweisheit* (1976-77), Öl, Acryl und Schellack auf Rupfen auf Leinwand, 305 x 500 cm, Collection Sanders, Amsterdam, Abb. in: ROSENTHAL 1987, S. 52, ohne Abb. im Bildband.

<sup>409</sup> *Wege der Weltweisheit – Die Hermannsschlacht* (1978-80), Holzschnitt, Acryl und Schellack auf Leinwand, 320 x 500 cm, The Art Institute of Chicago, Abb. in: ROSENTHAL 1987, S. 53, ohne Abb. im Bildband.

<sup>410</sup> *Die Hermannsschlacht* (1977), Buch, Holzschnitt auf Papier auf Karton, 33 Seiten, leinengebunden, 61 x 50,5 x 15 cm, Privatsammlung, Japan, Abb. in: ARASSE 2001, S. 123, ohne Abb. im Bildband.

<sup>411</sup> ARASSE 2001, S. 128.

<sup>412</sup> CICELYN 2004, S. 20.

Die Arbeiten *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981) [Abb. 52], *Margarethe* (1981) [Abb. 53], *Dein goldenes Haar, Margarethe – Johannis-Nacht* (1981) [Abb. 54] sollen erst einmal die letzten Bilder sein, die betreffend seiner Erinnerungsarbeit, gar Gedächtnisararbeit vorgestellt werden sollen, da die nationalsozialistische Gedankenwelt in ähnlicher Form später bei der Gruppe der *Sternenbilder* im Kapitel *Sic itur ad astra: „Der gestirnte Himmel über uns...“* wieder auftauchen und Bezug nehmen wird. Die sehr großformatigen Gemälde referenzieren auf das Gedicht *Todesfuge* (1944-45) des jüdischen Dichters Paul Celan (1920-1970), welches mit bestechend beklemmender Sprache und Rhythmik an die Judenvernichtung in den Konzentrationslagern erinnert.<sup>413</sup>

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

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

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich  
nachts  
wir trinken dich morgens und mittags wir  
trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den  
Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland  
dein goldenes Haar Margarete  
Dein aschenes Haar Sulamith*

*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt*

---

<sup>413</sup> 2006 erschien die Dissertation von Andrea Lauterwein, die das Werk Kiefers mit den Gedichten Paul Celans in Beziehung setzt: LAUTERWEIN 2006. Siehe darin das Kapitel: *Sœurs de mémoire*, S. 87-131. Darin verweist sie auf die jüdische Bibel und die Geschichte um die beiden christlichen Bräute Sulamith und Maria sowie auf ein Gemälde von Friedrich Overbeck (1789-1869) mit dem Titel *Italia und Germania (Sulamith und Marie)*, welches das Thema (mit ihm auch sein Freund Franz Pforr (1788-1812)) aufnahm.

*man nicht eng*

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

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

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

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

*dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith<sup>414</sup>*

---

<sup>414</sup> aus: CELAN 2012, S. 37-39.

Celan schafft es bei aller emotionalen Beklemmung und Unbehagen, die man während des Lesens erfährt, vor allem drei Bilder entstehen zu lassen: die Situation der Inhaftierten, die 1. den ganzen Tag nur schwarze Milch trinken, und 2. die ihre eigenen Gräber schaufeln, währenddessen Musik gespielt wird<sup>415</sup> und 3. der „Meister aus Deutschland“, der an Margarethe Briefe schreibt, mit Schlangen spielt und schließlich Juden, stellvertretend Sulamith mit einer Bleikugel erschießt. Es ist deutlich zu erkennen, dass Margarethe das Inbild der arischen blonden Frau ist, währenddessen Sulamith ersatzweise für die jüdische Frau steht und mit aschenem Haar beschrieben wird. Aschenes Haar spielt hier suggestiv auf die Verbrennungen bzw. Vernichtungen der Juden an, ohne dass es deutlichere Worte bedarf. In einem Brief schrieb Celan, dass es ihm darum ging, „*das Ungebeuerliche der Vergasungen zur Sprache zu bringen.*“<sup>416</sup> Die Situation, die er hier aufbaut, hat sich in den Konzentrationslagern im damaligen Deutschland sowie in den Arbeitslagern in Osteuropa abgespielt. Celan selbst verlor seine 1942 in ein Lager deportierten Eltern; sein Vater starb dort an Typhus, seine Mutter wurde erschossen. Er selbst war zwischen 1942 und 1943 in verschiedenen rumänischen Arbeitslagern inhaftiert, kam 1944 dann durch die Rote Armee frei. Er litt zeit seines Lebens an den Ereignissen und dem Tod seiner Eltern. 1970 nahm er sich psychisch äußerst labil schließlich das Leben.

Kiefer greift motivisch das Thema der Haare in seinen Bildern auf und referenziert damit auf das Gedicht Celans. In den Gemälden nimmt Kiefer erstmals eine neue Perspektive ein: er setzt nun das jüdische Opfer in das Zentrum des Geschehens und nicht den deutschen Täter. Durch die allmähliche Auseinandersetzung mit der jüdischen Religion und Mystik sowie der Thora, der jüdischen Bibel, lässt Kiefer die Juden in Deutschland gleichsam wieder auferstehen. Er lässt folglich diejenige Gruppe zu Hauptakteuren in seinen Bildern werden, die seit dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland absent sind.<sup>417</sup> Allerdings zeigt Kiefer weder Margarethe noch Sulamith, sondern lässt sie nur durch die Betitelung seiner Bilder leben oder eher subtil durch eine eingebettete Ikonografie. In *Sulamith* (1983) [Abb. 55] ist die Jüdin nur durch den zuletzt aufgebrauchten Schellack quasi als Asche im mittleren Vordergrund der Architektur angedeutet. Saltzman sieht hier die Anwendung des Diktums Adornos, das er nach Kenntnis des Gedichts von Celans postulierte. So unterscheidet Kiefer stets: für Margarethes Haar nutzt er Stroh, Sulamiths Haare malt er immer Schwarz. In *Dein goldenes*

---

<sup>415</sup> Eine Tatsache, die vor allem für das KZ in Auschwitz bekannt ist. Dort wurde der Gang der Juden ins Krematorium auf abscheulichste und makaberste Art und Weise mit Musik begleitet.

<sup>416</sup> Brief an Vaclav Lohinsky, aus: WIEDEMANN 2005, S. 608.

<sup>417</sup> Der Hinweis zum Wechsel des Blickwinkels geht auf Saltzman zurück. Siehe SALTZMAN 1999, S. 31.

*Haar, Margarete* (1981) appliziert Kiefer auf eine Acker-Landschaft, die am Horizont von Häusern gesäumt wird stellvertretend für Margarethes goldenes Haar eine Garbe Stroh auf die Leinwand [Abb. 52].<sup>418</sup> Das Stroh ist derart oval drapiert, dass es schematisch an einen Kopf erinnern lässt. Das Haar Sulamiths ist ebenfalls integriert; Kiefer hat sie wie ein Schatten von Margarethes Haar mit schwarzer Farbe auf die Leinwand gemalt. Mag dies Kiefers weitere Antwort auf Adornos Ausspruch sein? Andreas Huyssen schreibt hierzu, dass Kiefer in der Malerei das geleistet hat, was Celan für die Dichtung getan hat.<sup>419</sup> Auch der amerikanische Literaturwissenschaftler Eric Matthew Kligerman meint, dass Kiefers Annäherung an die Celan'sche Todesfuge als Teil einer verspäteten Auseinandersetzung mit dem traumatischen Verlust angesehen werden muss.<sup>420</sup> Arasse ergänzt wie folgt: „Für Kiefer wie für Adorno und Celan hat der Nationalsozialismus gezeigt, bis zu welchem Punkt Dichtung und Malerei nicht messbar sind an der Welt historischer Gewalt, bis zu welchem Punkt auch die Kunst in den Dienst dieser selben Gewalt gestellt werden kann. Für Kiefer ist die Trauer um die Kultur demnach nicht zu trennen von einer Trauer um eine „klassische“ Praxis der Malerei, welche die seiner ersten zehn Jahre war.“<sup>421</sup> Auch Kligerman argumentiert dahingehend.<sup>422</sup> Rosenthal sieht Margarethe noch als weitere Konstante der deutschen Identität – indem er sie mit Goethes Gretchen aus dessen *Faust* vergleicht: „In *Faust*, Margarete, also known as Gretchen, exhibits a pure love of Faust and, at first, a completely ethical and religious view of life; her innocence is seemingly innate. But love leads Margarete to be deceitful to her mother and to kill her own baby; Kiefer points out, that in prison she lies on a bed of straw.“<sup>423</sup> Diese Inanspruchnahme der Gedankenwelt Goethes mag ein weiteres Puzzleteil für die Kiefer immanente Beschäftigung mit der deutschen Kultur und Geschichte sein, doch darf hier nicht über das traditionelle ikonografische Motiv von *Maria und Sulamith* innerhalb der europäischen Kunstgeschichte hinweggesehen werden, die Kiefer zwar in einer Umformung, aber dennoch offensichtlich zitiert.

---

<sup>418</sup> Ab 1981 appliziert Kiefer die unterschiedlichsten Materialien auf seine Bildträger. Er wendet sich damit bewusst von der klassischen Malerei ab.

<sup>419</sup> Vgl. HUYSEN 1989, S. 24. Siehe auch: ARASSE 2001, S. 128.

<sup>420</sup> KLIGERMAN 2001, S. 176.

<sup>421</sup> ARASSE 2001, S. 139. So auch BUCK 1993, S. 15.

<sup>422</sup> KLIGERMAN 2001, S. 231ff.

<sup>423</sup> Vgl. ROSENTHAL 1987, S. 99. Der Hinweis auf das Kiefer Zitat entstammt einem Interview Rosenthals mit Kiefer im Dezember 1986. Rosenthal bezieht im Folgenden auch noch als männliches Gegenstück die Werkgruppe der *Die Meistersinger* (alle entstanden zwischen 1981-82) mit ein, in der er sich auf die Wagner-Oper beruft. Damit kontextualisiert er mit Margarethe und Walther von Stolzing das weibliche und männliche Ideal der Nationalsozialisten.

Parallel zu diesen landschaftlichen Arbeiten entsteht eine Reihe an Werken, die sich offenkundig auf nationalsozialistische Architekturen und deren Propagandafotografie beziehen, welche später bei der Werkgruppe der *Sternenbilder* wieder verarbeitet werden. Die Arbeiten werden in fast allen einschlägigen Monografien zu Kiefer besprochen. Hervorzuheben sind hier unter anderem die Wegbereiter Mark Rosenthal (1987 und 2001) sowie Daniel Arasse (2001). Rosenthal sieht in den „*Steinernen Hallen*“ – so der Titel seines 2001 erschienenen Aufsatzes – einen Ausdruck der immerwährenden Trauer, die Kiefers Werk seit Anbeginn durchzieht und die er als Leitmotiv definiert.<sup>424</sup> Die Aquarelle und Leinwände zu *Dem unbekanntem Maler* (alle zwischen 1980 bis 1983), beispielhaft die Arbeit von 1982 [Abb. 56], in denen Kiefer offenkundig Bezug auf die Architektur von Paul Ludwig Troost (1878-1934) und Albert Speer (1905-1981) nimmt, sieht Rosenthal als Beispiel der Macht der Kunst, „*die Geschichte aufzuheben und zu berichtigen.*“<sup>425</sup> Ähnlich wie ein Soldatendenkmal stellt Kiefer in der Fassung *Dem unbekanntem Maler* von 1983 [Abb. 57] durch die Palette stellvertretend für die Künstler ein Denkmal dar – für all jene Künstler, die während des Dritten Reiches verfemt wurden? Die Ironie daran ist, dass Kiefer dieses Denkmal inmitten einer gigantischen Nazi-Architektur errichtet: die Pfeiler und der Boden erinnern nicht nur an architektonische Elemente des Innenhofs oder des *Mosaiksaals* der *Neuen Reichskanzlei*<sup>426</sup> sowie des *Nürnberger Parteitages* sondern auch an die *Ehrenhalle* des *Haus der Deutschen Kunst*, heute Haus der Kunst in München. Man möchte meinen, der Künstler wolle die damals allgemein gültige Kunstauffassung des Dritten Reiches konterkarieren. Das *Haus der Deutschen Kunst* wurde vom Nazi-Architekten Paul Ludwig Troost als Ausstellungshaus errichtet. Die Ehrenhalle wurde zur Unterstützung der nationalsozialistischen Weltanschauung mit rotem Tegernseer Marmor ausgestattet. Dieses rot ist in dem Gemälde Kiefers noch angedeutet. Dort fand in den Jahren 1937 bis 1944 insgesamt acht Mal die *Große Deutsche Kunstausstellung* statt, die das nationalsozialistische Kunstverständnis widerspiegelte. Die erste Ausstellung 1937 wurde zusammen mit der Haus-Einweihung von Hitler selbst eröffnet. Saltzman sieht in der Palette allgemein den Künstler Kiefer allegorisiert.<sup>427</sup> Arasse hingegen sieht in der Palette Adolf Hitler höchstpersönlich substituiert, da Hitler als „*Künstler aller Künstler*“ das deutsche Volk neu formen wollte und als dessen auch vom

---

<sup>424</sup> ROSENTHAL 2001, S. 51.

<sup>425</sup> Ebda., S. 51.

<sup>426</sup> Kiefer zeigt in *Innenraum* (1981) deutliche Referenzen zum *Mosaiksaal* der *Neuen Reichskanzlei*.

<sup>427</sup> Siehe: SALTZMAN 1999, S. 67. Hinweis auch in: ARASSE 2001, S. 89.



nationalsozialistischen Regime stilisiert wurde.<sup>428</sup> Die Interpretation, dass sich die Palette auf die Künstler, die durch das Nazi-Regime als entartet eingestuft wurden, scheint hier doch zutreffender zu sein, da es der immanenten Arbeit Kiefers am Gedächtnis eher entspricht. In einem 2006 erschienenen Interview, welches 2004 geführt wurde, beschreibt Kiefer rückblickend seine Intention: „*But at the same time, it represents something ambiguous and absurd because normally the names of painters are known. It's only an example to show you that I never use symbols in a self-evident way. They are always ,in pieces'.*“<sup>429</sup>

Die jüdische Figur *Sulamith* (1983) [Abb. 55] wird auch hier wieder aufgegriffen. Es gehört zu Kiefers künstlerischer Strategie immer wieder Motive und Gedanken, aber auch Leinwände oder Fotografien aus vergangenen Tagen wieder aufzunehmen, sie umzuformen und in einen gegenwärtigen Kontext zu bringen. Dies hat nicht zuletzt eine inhaltliche und motivische Polysemie seiner Werke zur Folge. So schafft er *Sulamith* ebenso ein Denkmal. Nach Entwürfen von Wilhelm Kreis (1873-1955) für die Krypta unter der Soldatenhalle des geplanten Oberkommando des Heeres in Berlin (1938)<sup>430</sup> schafft Kiefer für Celans jüdische Figur *Sulamith*, die stellvertretend für alle vernichteten Juden steht, nun einen Ort, an dem an sie erinnert werden kann.<sup>431</sup> Im hinteren Teil der Krypta brennt ein Feuer, im vorderen Bereich steigt Rauch auf. Dieser Rauch substituiert, wie weiter oben schon erwähnt, *Sulamith*. Die Nazi-Architektur beherbergt - auch hier ist die Ironie herauszulesen - nun das Opfer und nicht den für das Vaterland gestorbenen Soldaten. Mittels des Topos des unbekanntes Soldaten leistet Kiefer Arbeit am Gedächtnis der Opfer der Nazi-Ära.<sup>432</sup> Man könnte sogar soweit gehen zu sagen, dass Kiefers komplettes Werk bis 1985, gleichsam dasjenige Werk, welches sich mit dem Nationalsozialismus (enger oder weiter gefasst) beschäftigt, ein

---

<sup>428</sup> Siehe: ARASSE 2001, S. 89f. Arasse bezieht sich hier auf die Studie von MICHAUD 1996. So schreibt Arasse als Schlussfolgerung: „*All diese Texte erklären auch den Sinn der Arbeit am Gedächtnis, der sich Anselm Kiefer vorbehaltlos widmet. Indem er das Bild ändert, das die Nazis in ihrer höchsten Gedenkstätte, ihrem weibvollsten Ort, eingerichtet hatten, indem er die Särge unter freiem Himmel [damit sind die Münchner Ebrentempel für die Ewige Wache gemeint] durch die Palette des ,unbekannten Malers‘ ersetzt, offenbart er und prägt er visuell das enge Band ein, das zwischen Kunst- und Todeskult im Denken des Nationalsozialismus bestand, der sich als die Demonstration von „zweitausend Jahren deutscher Kultur“ verstand.*“, aus: ARASSE 2001, S. 90.

<sup>429</sup> Anselm Kiefer, aus: ANDREOTTI/De MELIS 2004, S. 49.

<sup>430</sup> Hinweis aus: ROSENTHAL 2001, S. 52.

<sup>431</sup> Arasse macht dies vor allem auch an den sieben Flammen aus, die sich auf den siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel von Jerusalem beziehen. ARASSE 2001, S. 90.

<sup>432</sup> Siehe auch bei ARASSE 2001, S. 70. Den Arbeiten ab 1980 spricht Arasse eine Arbeit *am Gedächtnis* zu. Die Arbeiten, die zwischen 1970 und 1980 entstanden, zeichnen sich eher durch die Suche *nach* der Erinnerung an das Dritte Reich [nicht im positivistischen Sinne] aus, die er als „Nachgeborener“ nicht erfahren hat. So beruht seine Suche auf der Durchsicht von Texten, Fotos, Erzählungen, überlieferter Erinnerungen und der Selbstinszenierung, um dies alles „nachzuempfinden“. Dies markiert den Unterschied.

kulturelles Gedächtnis Deutschlands darstellt. Dieter Honisch hat meiner Einschätzung nach recht, wenn er sagt, dass es Kiefer um *“die Herstellung von Bedeutung durch Erinnerung“*<sup>433</sup> geht.

Zusammenfassend: Kiefer verarbeitet in den ersten Jahren seines Schaffens mit den NS-Bildern, den Deutschlandbildern, den Bildern zur germanischen Mythologie sowie den Steinernen Hallen die deutsch-germanische sowie nationalsozialistische Zeitgeschichte. Seine Bilder kreisen vollumfänglich in der Vergangenheit. Die erste Schaffensperiode Kiefers, welche meiner Ansicht nach die Werke zwischen 1969 bis 1983 umfasst, wird durch die Kunstkritik und Kunstwissenschaft in folgende Interpretationsmuster eingereiht: 1. die Arbeit am Gedächtnis, 2. die Trauerarbeit, 3. die Auseinandersetzung mit dem Künstlertum in Deutschland in der Nachkriegszeit und 4. die Arbeit am Mythos.

1984 reist Kiefer anlässlich seiner Ausstellung im Israel Museum in Jerusalem nach Israel; eine Reise, die nicht ohne künstlerische Folgen bleiben soll.

### *Von biblischen Geschichten, von archaischen Mythen und dem jüdischen Mystizismus*

Mitte der achtziger Jahre ändert sich die Ikonografie in Kiefers Bildern. Die vormals stark an der deutschen Geschichte orientierten Motive, ändern sich zugunsten älterer und zeitloserer, kosmischer Inhalte. Mit Blick auf die Zeitskala verschieben sich die Themen von der jüngeren deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zurück bis in die archaische, ja vor-testamentliche Zeit. Damit liegt seinen Arbeiten eine neue zeitliche Dimension zugrunde. Er wendet sich annähernd ausschließlich den ägyptischen, skandinavischen, babylonischen, alttestamentlichen und vor allem auch den jüdischen Mythen und Mystizismen zu Kosmologie und Schöpfungstheorie zu. *„Historical time [succeeds] in Kiefers art“*<sup>434</sup>, wie Rosenthal treffend schreibt. Das Interesse am Bau der Welt und deren Ordnungssystemen sowie Schöpfungsmythen begleitet den Künstler von nun an immanent. Kiefer bearbeitet viele dieser Themen gleichzeitig. Dadurch ist die Motivik in seinen Bildern derart abwechslungsreich geworden, dass es sich chronologisch nicht mehr schlüssig sortieren lässt. Er nutzt darüber hinaus unvollendete Leinwände, die über Jahre ruhten, und bringt diese durch neue Attribute, die auf

---

<sup>433</sup> HONISCH 1991, S. 11.

<sup>434</sup> ROSENTHAL 1987, S. 127.

dem bejahrten Bildgrund gemalt oder appliziert sein können, in völlig neue Sinnzusammenhänge. Damit stellt er eine Arbeitsweise in den Fokus, die nicht mehr in neuen Einzelwerken oder Werkgruppen, sondern vielmehr in Gesamtzusammenhängen und – das muss an der Stelle noch ergänzt werden – in zeitlichen Kontinuitäten denkt.<sup>435</sup> Dies kann dahingehend bestätigt werden, als dass Kiefer nun ein Werk schafft, welches sich von der deutschen Frage und Vergangenheit löst und in tiefere, Kultur- und Nationenübergreifende Themen und ‚Schichten‘ hervordringt.

Kiefer widmet sich in der Nachfolge seiner Israel Reise im Zeitraum von 1984 bis 1995 einer Reihe von Geschichts- und Ursprungsmythen sowie kosmogonisch-kosmologischen Mythen. So ist der Mythos des ägyptischen Geschwister-Ehepaars Isis und Osiris zentrales Thema in einer Reihe an ägypto-mythologisch konnotierten Arbeiten. Er verarbeitet den Mythos von Tod und Wiederauferstehung von Isis’ Suche der von Seth über die ganze Welt verteilten 14 Körperteile ihres Mannes, dem Gottkönig Osiris und der nachfolgenden Auferstehung in *Osiris und Isis*<sup>436</sup> (1985-87) [Abb.58], *Isis und Osiris*<sup>437</sup> (1987-92), *Die Nacht, in der Isis weint*<sup>438</sup> (1987); in der Version *Isis und Osiris* (1985-87) [Abb. 58] verortet er den Mythos vor den Hintergrund einer Mastaba-Architektur, die als Vorläufer der ägyptischen königlichen Pyramiden der Pharaonen gelten und schafft damit einen Bezug zum Grabes- und Mythenkult. Meier zufolge geht es Kiefer darin um den Topos von Bruch und Einung, der via des Mythos’ visualisiert werden soll.<sup>439</sup> Die Tötung Osiris und die Verteilung seiner Körperteile markiert gleichsam den Bruch; die Einung wird durch das Auffinden und die Wiederkehr der Körperteile (außer den Genitalien) zu Isis und schlussendlich der Vereinigung Isis und Osiris nach seiner kurzen Rückkehr ins Leben, angezeigt. Es ist möglich, diesen Topos auch im Sinne von Krieg und Frieden zu interpretieren und damit einer weiteren fortlaufenden Verarbeitung Kiefers zum Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen – Dekonstruktion und Re-Konstruktion einer Nation, deren Gesellschaft und Infrastruktur – zuzuschreiben. In *Osiris und Isis* (1985-87), das am häufigsten rezipierte Werk [Abb. 58], setzt Kiefer den Osiris-Mythos vor eine ägyptische Mastaba, vor der sich zerbrochene Scherben

---

<sup>435</sup> Vgl. HERZOGENRATH 1991, S. 95.

<sup>436</sup> Wird in der Literatur vereinzelt auch *Isis und Osiris* genannt.

<sup>437</sup> *Isis und Osiris* (1987-92), Becken, Kupferdraht und Acryl auf Blei in verglastem Stahlrahmen, 240 x 130 cm, Heiner Bastian, Berlin, Abb. in: ARASSE 2001, S. 220, ohne Abb. im Bildband.

<sup>438</sup> *Die Nacht, in der Isis weint* (1987), Buch, Acryl, Ton, Tonschlamm und Blattsilber auf Originalfotografien über Karton mit Kupferdraht und Keramikscherben, 16 Seiten, 50 x 54 x 9 cm, Privatsammlung, Abb. in: ARASSE 2001, S. 220, ohne Abb. im Bildband.

<sup>439</sup> Vgl. MEIER 1992, S. 168.

(symbolisch für die verstreuten Körperteile), die an Schnüren befestigt sind, befinden. Die Schnüre treffen sich in einem Steuerkreis, an einer Platine. Gleichsam als Leitmotiv in einer Reihe von Werken genutzt, referenziert Kiefer hier auf das in den 1980er Jahren in der Politik und Öffentlichkeit vorherrschende Thema der Energie und der Nuklear-/Kernenergie. Besonders in der Kernenergie geht es um radioaktive Zerfallsprozesse und um (Kern-)Spaltung, was durch Kiefer in Form von Bruch und Einung im Sinne eines Schöpfungsprozesses diskutiert wird.

Parallel arbeitet Kiefer wieder an Themen der nordisch-germanischen Mythologie, die ihn bereits in den siebziger Jahren beschäftigten<sup>440</sup>: In *Midgard* (1980-85) [Abb. 59] bezieht sich Kiefer auf die isländische Edda, eine Kompilation aus skandinavischen Götter- und Heldensagen aus dem Mittelalter. Midgard ist die Weltenschlange, eine die ganze Welt umfassende Seeschlange, die von Loki gezeugt wurde und an deren Gift Thor später stirbt. In dem Werk fasst Kiefer den Moment ein, in dem die Schlange Midgard an Land kommt, – die Wellen des Meeres sind im Hintergrund noch angedeutet –, nachdem die Erde in Krieg und Verwüstung zu zerstören droht. Die Schlange ist im Vordergrund vor den Wellen des Meeres positioniert; sie schlängelt auf eine zerbrochene Palette (bekannt aus bspw. *Bilderstreit* (1977-88)) zu, die im Mittelgrund des Bildes groß vor ihr situiert ist. Mit *Yggdrasil* ist in der nordischen Mythologie der in der Mitte der Welt befindliche Weltenbaum bezeichnet, welcher den Gesamtkosmos, gleichsam die Verkörperung der Schöpfung in räumlicher, zeitlicher und inhaltlicher Dimension, darstellt. Als Urbaum (erster gewachsener Baum der Welt) ragt er als größter Baum der Welt bis über den Himmel empor und seine Äste bis in die neun Welten hinein, die er durch sie verbindet. Als in der Religionsphänomenologie bezeichnete *axis mundi* verbindet der Weltenbaum die drei Schichten des Kosmos: Himmel, Erde und Unter-/Außenwelt. Im Himmel (Oberwelt) befindet sich *Asgard*, die Götterwelt, auf der Erde ist *Midgard*, die Welt der Menschen, und in der Unterwelt (Außenwelt) befindet sich *Utgard*, „*einem von Riesen und Chaosmächten erfüllten Raum*“<sup>441</sup> Wenn die Weltesche einmal zu beben oder zu verwelken droht, dann naht der Untergang der Welt, dann naht *Ragnarök*. Nur solange der immergrüne Baum existiert, hat folglich die Schöpfung bestand. Der Baum symbolisiert das

---

<sup>440</sup> Der nordischen Mythologie widmete sich Kiefer bereits 1976 in seinen Zeichnungen *Odin - Yggdrasil* (1976) oder *Ragnarök* (1976), beide befindlich in Privatsammlungen und jüngst in der Ausstellungsmonografie *Anselm Kiefer* als Begleitpublikation zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts publiziert. Siehe: SORIANO 2014, S. 83. Die Zeichnungen entstanden zu einem Zeitpunkt, als Kiefer die germanische Mythologie, im Speziellen die Geschichten um Varus und Hermann thematisierte. Zu dieser Zeit entstanden auch die Arbeiten *Wege der Weltweisheit*.

<sup>441</sup> BÖLDL 1986, S. 448 sowie vgl. SCHJØDT 1986, S. 452.

Fortschreiten der Zeit und die Substantialität des Lebens: vom Samenkorn bis zum Untergang der Welt, von der Geburt bis zum Tod. Der Baum vereint gleichsam die kosmische Zeit und den kosmischen Raum, und tritt als Symbol des Lebens oder der Regeneration sowie als Kennzeichen der Weltmitte auf.<sup>442</sup> „*Natürliche Gotteserkenntnis, heidnischer Irrglaube, Dämonentheologie und Analogien zur griechischen Mythologie vermengen sich [in der Edda] zu einem heidnischen Gottesgedanken*“<sup>443</sup> in Erweiterung einer Erklärung von Schöpfung und Bau der Welt, der den christlichen Gedanken ebenso in sich vereint. Kiefer präsentiert in seiner Arbeit *Yggdrasil* (1985) den Weltenbaum auf einer Fotografie [Abb. 60]. Der Baum steht vor sich durch die Landschaft ziehenden Strommasten. Fast hat man als Betrachter den Eindruck man fahre an diesem Landschaftsausschnitt vorbei, es ist ein flüchtiger Eindruck, der sich einstellt. Der Bildträger wird in der oberen Hälfte von schwarzer Farbe bedeckt, der Baum ragt dadurch wie im Mythos gleichsam in den Himmel hinein. Das Blei, welches von oben bis in die Mitte des Bildes verläuft hat Kiefer zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Werkes bereits häufiger eingesetzt; es erinnert an den später noch zu erwähnenden schöpferischen Prozess der Ausgießung. Die Vermutung, dass die Bleiemanation die Verbindung zum Schöpfungsmythos einnimmt, stellt sich ein.

Kiefers Interesse gilt angesichts dieser Themenkompilation dem Mythos im Allgemeinen. Arasse zu Folge interessieren Kiefer die Mythen „wegen der Beziehungen, die sie zwischen diesen Welten herstellen, und wegen der Erzählungen, die sie anbieten, um den Katastrophen göttlicher Ordnung in der Weltgeschichte Rechnung zu tragen. [...] Sie bezaubern die Welt aufs neue und machen es möglich, in ihnen noch, immer noch, das gegenwärtige Agieren uralter Kräfte wahrzunehmen“<sup>444</sup>. Damit werden für die weitere Betrachtung zwei wichtige Dinge ins Spiel gebracht: 1. die anthropologische Bedeutung des Mythos und in Erweiterung selbstverständlich auch der Religion als Konstante (im annähernd entgöttlichten 20./21. Jahrhundert) und 2. die Notwendigkeit einer Abgrenzung von Mythos und Mystik. Der Mythos ist im kosmogonischen Sinne allgemein als mündliche oder schriftliche Überlieferung eines Volkes über die Schöpfung und Entstehung der Welt (ihre Götter und Dämonen eingeschlossen) angesehen. Damit fungiert der Mythos als ein Erklärungs- und Denkmodell vom Bau der Welt. In der heutigen, naturwissenschaftlich geprägten Welt ist der Mythos im Alltag und Leben des Menschen annähernd obsolet geworden, konnten doch viele Fragen mit wissenschaftlichen Modellen erklärt und

---

<sup>442</sup> Vgl. SCHJØDT 1986, S. 452.

<sup>443</sup> WEBER 1986, S. 399.

<sup>444</sup> ARASSE 2001, S. 190.

beantwortet werden. Die Aufklärung hatte in der Konsequenz die Entzauberung der Welt als Folge. Der Mythos steht damit in dialektischem Verhältnis zum logisch-wissenschaftlichen Denksystem. Doch die letzten ontologisch begründeten Fragen nach dem Sinn des menschlichen Lebens und der Verortung Gottes, eben all jene Fragen, welche die göttliche Schöpfungsgeschichte und damit die christliche Fundamentaltheologie betreffen, sind bislang auch von einer aufgeklärten (Natur-)Wissenschaft nicht bis ins letzte Detail beantwortet worden. Kiefer sagte selbst hierzu: „*I think a great deal about religion because science provides no answers.*“<sup>445</sup> Er möchte mit Hilfe der Mythen den durch die Aufklärung abhanden gekommenen Sinn wiederherstellen und Kohärenzen für das Leben schaffen.<sup>446</sup> Ein Aspekt, der besonders bei den Sternenbildern insbesondere in den Kapiteln *Sic itur ad astra*: „*Der gestirnte Himmel über uns...*“ und „*Die berühmten Orden der Nacht*“ zum Tragen kommen wird. Doreet LeVitté-Harten glaubt, dass die Auseinandersetzung mit dem Mythos allgemein „*als der eigentliche, prägende Bestandteil seines Werkes*“<sup>447</sup> angesehen werden muss, was sich angesichts der Dauerhaftigkeit dieses Themas bei Kiefer mit meiner Einschätzung deckt. Danilo Eccher stellt fest, dass der Mythos für Kiefers Ästhetik wichtig ist, um Erzählungen wiederzugeben, „*die über die Welt hinaussteig[en], um sich in der Wahrheit der Vorstellung eine neue Realität zu eröffnen.*“<sup>448</sup> Diese Strategie hat übrigens auch zur Folge, dass Kiefer die Mythen mit der modernen Technik und der gegenwärtigen Realität in Beziehung setzt, wie in *Yggdrasil* (1985) [Abb. 60] geschehen, und wie sich in einigen Beispielen in den Sternenbildern noch zeigen lässt.

Bereits 1974 hatte Kiefer das Gemälde *See Genesareth* [Abb. 61] und 1980 die Arbeit *Aaron*<sup>449</sup> gemalt, die inhaltlich Bezug auf alt- und neutestamentliche Geschichten nehmen. Die Themenwelt ist für Kiefer zu diesem Zeitpunkt folglich auch hier nicht komplett neu. Nun kommen seit seiner Israel-Reise noch Arbeiten wie beispielsweise *Auszug aus Ägypten*<sup>450</sup> (1984), *Das Rote Meer*<sup>451</sup> (1984-85) und *Jerusalem*<sup>452</sup> (1986) hinzu. Gleichwohl fokussiert er damit

---

<sup>445</sup> Anselm Kiefer, in: ROSENTHAL 1987, S. 26.

<sup>446</sup> Vgl. auch MEIER 1992, S. 235.

<sup>447</sup> LeVITTÉ-HARTEN 1986, S. 61 und 68; zitiert nach SCHÜTZ 1998, S. 74.

<sup>448</sup> ECCHER 1999a, S. 111f.

<sup>449</sup> *Aaron* (1980), Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm, Privatsammlung, Abb. in: ARASSE 2001, S. 115, ohne Abb. im Bildband.

<sup>450</sup> *Auszug auf Ägypten* (1984), Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Stroh auf Leinwand mit Blei, 379,7 x 561,3 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Abb. in: ROSENTHAL 1987, S. 68, ohne Abb. im Bildband.

<sup>451</sup> *Das Rote Meer* (1985-85), Öl, Emulsion und Schellack auf Fotografie auf Leinwand mit Holzschnitt und Blei, 278,8 x 425,1 cm, The Museum of Modern Art, New York, Abb. in: ROSENTHAL 1987, S. 126, ohne Abb. im Bildband.

wichtige Orte und Geschichten aus der Bibel, die sein vertieftes Interesse an der Religion kundtun; ein Themenkreis, der ihn schon lange begleitet, aber erst im Nachgang seiner Israel-Reise apodiktisch wird. Rekurrierend kann festgehalten werden, dass dieser komplette Themenkreis ja quasi als Keim angelegt wurde, als Kiefer seine Abschlussarbeit *Besetzungen* (1969) an der Kunstakademie Karlsruhe einreichte und sich dann fortan in näherer oder weiterer Entfernung zum Judentum und dem jüdischen Glauben künstlerisch bewegte.

1984 stellte Kiefer das Gemälde *Athamor* [Abb. 62] fertig, welches er bereits im Jahr zuvor begonnen hatte. Von den in der Literatur publizierten Arbeiten scheint dies im Nachgang seiner Reise die erste offensichtliche Verbindung zur Alchemie und jüdischen Mystik<sup>453</sup> und gleichzeitig dasjenige Bild zu sein, welches den Übergang von den nationalsozialistisch geprägten zu den mystischen Arbeiten am offensichtlichsten markiert.<sup>454</sup> Dem Betrachter zeigt sich auch hier ein bereits strukturell bekanntes Bildprogramm<sup>455</sup>: die Architektur des Innenhofes der *Neuen Reichskanzlei*, entlehnt aus *Dem unbekanntem Maler*. Diesmal ist der Himmel nicht schwarz, sondern blau dargestellt. Dort ist auch das Wort *Athamor* eingeschrieben. Unter Athamor versteht man innerhalb der Mystik die Quelle des Feuers, gleichsam den Ofen der Alchemisten, mit dem versucht wird, aus Erzen wie Blei Gold und Silber zu transformieren. Obwohl man davon ausgeht, dass alle Erze eines Tages zu Gold werden, will die Alchemie diesen Prozess beschleunigen. Eine solche Transformation der Elemente und Substanzen, auch Nigredo genannt, hat dabei die spirituelle Reise zum Ziel: die Seele mit Gott eins werden zu lassen und anschließend eine lebendige Einheit mit dem Kosmos zu werden. Die Herstellung von Gold ist nur ein Nebenprodukt dieser spirituellen Reise.<sup>456</sup> Dem Zustand des Nigredo wird ein schwarzes präkosmisches Chaos nachgesagt, an dessen Ende ein Licht am Himmel erscheint. In *Nigredo* (1984) [Abb. 63] führt Kiefer einerseits dieses Chaos durch das Schwarz im Vordergrund und andererseits das Licht am Himmel auf. Er nutzt auch hier als Bildträger eine alte Fotografie, die Landschaft erinnert an die vormals genutzten Märkischen. Die Himmelszone ist im Bildaufbau noch zweitrangig. Die Umformung des vorher schon bestandenen Motivs in einen neuen Bedeutungszusammenhang kommt einer bildnerischen Transformation gleich. Kiefer, so könnte man

---

<sup>452</sup> *Jerusalem* (1986), Acryl, Emulsion, Schellack und Goldblatt auf Leinwand mit Stahl und Blei, 380 x 560 cm, Collection Susan and Lewis Manilow, Chicago, Abb. in: ROSENTHAL 1987, S. 144, ohne Abb. im Bildband.

<sup>453</sup> Siehe auch in ROSENTHAL 1987, S. 115.

<sup>454</sup> Gleichwohl muss hier schon festgehalten werden, dass Kiefer bereits 1971 in *Liegender Mann mit Zweig* auf alchemistische Traditionen eingeht. Hierzu mehr in Kapitel V. Abb. in: CELANT 2007, S. 76.

<sup>455</sup> Auch in *Das Rote Meer* (1984-85) begegnet man einer bekannten Ikonografie: die Zinkwanne, die er für *Unternehmen „Seelöwe“* (1975) genutzt hat.

<sup>456</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 239.

meinen, schreitet hier bereits zur alchemistischen Tat und verwandelt seine Gemälde nachträglich in mystisch aufgeladene Räume. Gleichwohl fungiert auch das Werk als Athanor, in dem sich die Inhalte und Materialien verändern. Dass das Werk aber noch aus der ‚alten‘ Themenwelt entspringt, mag der schwarze Rauch im Vordergrund verdeutlichen, der auch hier noch immer den Anklang der nationalsozialistischen Judenvernichtung mit sich trägt. Neben Rosenthal sind es vor allem die Autoren John Hallmark Neff<sup>457</sup>, Charles Haxthausen<sup>458</sup>, Reinhard Ermen<sup>459</sup> sowie Gudrun Inboden<sup>460</sup>, Armin Zweite<sup>461</sup>, Doreet LeVitté-Harten<sup>462</sup>, Daniel Arasse und James Hyman<sup>463</sup>, die sich intensiv mit dem Verhältnis Kiefers zur Alchemie beschäftigten.

1994 schreibt Wieland Schmied in einem Ausstellungskatalog, dass „Kiefer nun schon wegen seines strategischen und systematischen Umgangs mit dem Geheimwissen von Gnosis, Kabbala und Mythos von vielen weniger als Künstler denn als Alchemist oder Magier begriffen wird“<sup>464</sup>. Diese Künstler-Inszenierung untersucht Kuni in ihrer 2006 erschienenen Dissertation im Vergleich mit Beuys und anhand der beiden Arbeiten *Nigredo* (19983) [Abb. 63] und *Athanor* (1983-84) [Abb. 62]. Kuni konstatiert, dass Kiefers Wandel zu mystisch-alchemistischen Themen nicht zufällig, sondern durch seinen Lehrer Beuys und unter anderem dessen Selbstinszenierung begründet ist und bringt den Begriff des Epigontums aufs Tableau.<sup>465</sup> Wie Beuys suche auch er in der Kunst einen universalen Ansatz, der gleichsam diverse philosophische und spirituelle Anregungen für sein künstlerisches Schaffen aufzeigt und diese [Anregungen] mittels der Ikonographie und des Materials zum Ausdruck bringt. Kuni greift für ihre Untersuchung nicht nur auf die Gemälde, sondern auch auf die Rezeption dessen durch die Kunstwissenschaft zurück. Aber mehr noch: sie bezieht auch Interviews und Schriften der Künstler mit ein und kommt zu dem Schluss, dass die Selbstveröffentlichungsstrategie Kiefers nicht unwesentlich zum Künstlerbild und der Interpretation als „Künstler-Alchemist“, wie es Schmied formuliert hat,

---

<sup>457</sup> HALLMARK NEFF, 1987, S. 9-11.

<sup>458</sup> HAXTHAUSEN 1989, S. 13.

<sup>459</sup> ERMEN 1990, S. 325-326.

<sup>460</sup> INBODEN 1986, S. 5-20.

<sup>461</sup> ZWEITE 1989, S. 91-92.

<sup>462</sup> LeVITTÉ-HARTEN 1991, S. 20-28.

<sup>463</sup> HYMAN 2000, S. 26-42.

<sup>464</sup> SCHMIED 1994, S. 101.

<sup>465</sup> KUNI 2006, S. 715. Auch Eccher sieht bei Kiefer im eigenen Rollenverständnis wie Beuys eine Tendenz zum Schamanen und einer Schöpferkreatur. Siehe ECCHER 1999a, S. 114.



beigetragen haben.<sup>466</sup> Die Hinwendung Kiefers zum jüdischen Mystizismus liegt schlechterdings auch in seiner vorherigen Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und der Judenverfolgung begründet; die Reise nach Israel hat sein Interesse am Judentum und im Speziellen der jüdischen Religion weiter geschärft und mystizistisch-kabbalistische Motive gewinnen nachdrücklich an Bedeutung. Unter der Mystik, das soll hier kurz vorangestellt werden, versteht man im Allgemeinen das komplette Bezugssystem, welches der Praxis zur Einswerdung mit Gott, der *unio mystica*, zugrunde liegt. Die Einung mit Gott und Gottes Einwohnung in das menschliche Herz stehen dabei im Zentrum. Saltzman wirft in diesem Zusammenhang die Frage nach der Bedeutung mit der deutschen Geschichte auf: „*What does it mean for a postwar German artist to turn to Jewish sources, to make not only Kabbalah but, as is the case in many of Kiefer's other projects, the Hebrew Bible, the poetry of Paul Celan, and the writings of Walter Benjamin the ostensible focus of his work?*“<sup>467</sup> Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die Hinwendung zu jüdischer Thematik eine Surrogatfunktion für die Abwesenheit der „*Germany's other*“, der Juden, in Deutschland einnimmt.<sup>468</sup> Nun sind die Arbeiten, die in Struktur und Thema offensichtlich noch an Arbeiten aus seiner ‚deutschen Phase‘ erinnern, nur noch von untergeordnetem Interesse. Es gilt sie als Hybriden auf dem Weg zu einer neuen Themenwelt und Formensprache zu interpretieren.

Das seit 1978 zuerst verstärkt, später fast ausschließlich für jede Arbeit genutzte Material Blei setzt in der Forschung noch ein weiteres Leitmotiv in Gang: die Melancholie. In der Alchemie, aber auch in der Mythologie wird das Blei dem Planeten Saturn zugeordnet. Menschen, die unter Saturn geboren sind, weisen nach der antiken Vier-Säftelehre eher einen melancholischen Gemütszustand auf.<sup>469</sup> Kiefer schafft 1986 mit *Saturnzeit* [Abb. 64] und 1988 mit *Melancholia*<sup>470</sup> sowie ein Jahr später mit einer weiteren Version von *Melancholia*<sup>471</sup> sowie

---

<sup>466</sup> Suzanne Pagé spricht bereits 1984 von einer „alchemistischen Malweise“, die zur Faszination der Arbeiten Kiefers führt. So schreibt sie: „*Die Faszination hinwiederum rührt von einer fast alchemistischen Malweise her: dunkelglühender Farbskala sowie geheimnisvoller Legierungen. Der Eindruck einer Kunst entsteht, die Psychisches in Körperliches überführt, genau und verwirrend im Ausdruck, eine Malerei, die erdrückt und erdrückt wird von mitgeführten Inhalten, störend im Übermaß, in die Irre führend.*“, aus: PAGÉ 1984, S. 18.

<sup>467</sup> SALTZMAN 1999, S. 45.

<sup>468</sup> Vgl. SALTZMAN 1999, S. 45.

<sup>469</sup> Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Dürers Melancholia im Einführungskapitel.

<sup>470</sup> *Melancholia* (1988), Asche auf Fotografien auf Blei in verglastem Stahlrahmen, 170 x 230 cm, Hara Museum of Art, Japan, Abb. in: ARASSE 2001, S. 232, ohne Abb. im Bildband.

<sup>471</sup> *Melancholia* (1989), Blei und Glas, 470 x 370 x 215 cm, Paul Maenz, Weimar, Abb. in: ARASSE 2001, S. 214/215, ohne Abb. im Bildband.

*Schwarze Galle*<sup>472</sup> einen direkten Bezug zu dieser Analogie, und mehr noch: durch die Zitate einen direkten Bezug auf Albrecht Dürer.<sup>473</sup> Ein solcher Tenor findet sich in der Forschung vor allem im Nachgang der Ausstellung *Saturn en Europe* wieder, die 1988 in Straßburg zu sehen und in der Kiefer mit über 20 Arbeiten vertreten war. Kiefer präsentierte sich dort nach der großen Retrospektive in den USA erstmals mit Bildern, die keine konzeptuelle Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Themen aufweisen. 1991 greift die Berliner Ausstellung dies in gleicher Weise auf. Peter-Klaus Schuster widmet darin dem Konnex Saturn und Melancholie einen Aufsatz im begleitenden Ausstellungskatalog, der auf den Forschungen zur visuellen Darstellung von Melancholie von Saxl/Klibansky/Panofsky<sup>474</sup> und in deren Nachfolge auch auf Rudi Recht fußt. Dies hat Saltzman unter anderem dazu veranlasst in Kiefers Arbeiten eine grundsätzlich melancholische Tendenz ab Mitte der achtziger Jahre auszumachen<sup>475</sup>, für Arasse tritt diese Melancholie direkt nach der ‚Phase der ‚Trauer‘ auf die Bühne.<sup>476</sup> Eine direkte Referenz auf die Interpretation des Dürer-Stichs besteht augenscheinlich durch das Zitat des Polyeders in dem Gemälde *Melancholia* (1988) sowie im gleichnamigen Flugzeug-Objekt *Melancholia* (1989). 1993 feierte das Sezon Museum of Art in Tokio Anselm Kiefer mit einer Ausstellung: *Anselm Kiefer. Melancholia*, die noch weiter nach Kyoto und Hiroshima reiste. LeVitté-Harten weist darüber hinaus noch aufschlussreich darauf hin, dass Kiefer in dem Gemälde *Saturnzeit* (1988) ebenfalls einen Mythos anspielt, der wie bei *Osiris und Isis* (1985-87) die Zerstückelung von Körpern thematisiert, denn dem Mythos nach frisst der Gott Saturn alle seine Kinder (außer Jupiter), da ihm die Entmachtung durch sein eigen Fleisch und Blut prophezeit wurde. Kiefer referenziert selbst auf die Melancholie, indem er sagt: „In der Renaissance wurde Melancholie gleichgesetzt mit Künstlertum. Sie wissen ja, dass ich viel mit Blei arbeite. Eben weil es der Stoff der Melancholiker und Alchemisten ist. Und überhaupt: Enttäuschung ist ja ein positiver Begriff. Jede Enttäuschung ist eine Stufe auf dem Weg zur Erkenntnis.“<sup>477</sup>

Eine erste allgemeine Einführung zu kosmischen Themen, dem jüdischen Mystizismus, ja seiner Auseinandersetzung mit dem Judentum ist von Gudrun Inboden im Jahr 1986 im Rahmen der Ausstellung in der Galerie Paul Maenz in Köln im begleitenden Katalog unter

---

<sup>472</sup> *Schwarze Galle* (1989), Gedärme und Kreide auf Blei in verglastem Stahlrahmen, 240 x 130 cm, Heiner Bastian, Berlin, Abb. in: ARASSE 2001, S. 232, ohne Abb. im Bildband.

<sup>473</sup> Siehe hierzu FEULNER 2013.

<sup>474</sup> Siehe hier auch noch einmal das Einführungskapitel zu Dürer.

<sup>475</sup> Vgl. SALTZMAN 1999, S. 75.

<sup>476</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 232.

<sup>477</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Eva Karcher, aus: KARCHER 2008, S. 161.

dem Titel *Exodus aus der historischen Zeit* erfolgt.<sup>478</sup> Darin beschreibt sie die jüngsten Werke Kiefers, die Namen tragen wie *Komet* (1980-85) [Abb. 65] oder *Astralschlange* (1980-85) [Abb. 66] als Kosmisch und ohne jegliche Vorläufer in der jüngeren Kunstgeschichte.<sup>479</sup> Sie thematisieren durchweg die Schöpfung der Welt und deren Mythen. Dadurch wird Kiefer zum „Vermittler zwischen Geschichte und Mythos“ und wirkt damit „sinngleichend für die Geschichte.“<sup>480</sup> Später fasst in ihrer Nachfolge LeVitté-Harten anlässlich der Berliner Ausstellung und der dort präsentierten Skulptur *Bruch der Gefäße*<sup>481</sup> (1989-90) erstmals diese Verbindung eingehender zusammen, die dann Martin Roman Deppner im gleichen Jahr als eine „Entwicklung vom Einzelnen zum Allgemeinen“ sowie einer Erweiterung des Themenrepertoires „von der deutschen Mythologie und Geschichte [...] zu weltmythologischen, weltgeschichtlichen Aspekten“<sup>482</sup> bezeichnet.

Ausstellungsmonografien, Rezensionen und Dissertationen zwischen den Jahren 1988, einsteigend mit der Ausstellung *Saturn en Europe*, und 2014, schließend mit der Retrospektive in London, greifen alternierend die heute gängige Meinung auf, dass sich Kiefer in seinen mythologischen Arbeiten mit der Suche nach den Anfängen, den Ursprüngen und der Weltdeutung auseinandersetzt.<sup>483</sup> Die erste Dissertation, die diese Themenfelder präziser erörtert, stammt von Cordula Meier, deren Thesen ebenfalls auf Inboden fußen.<sup>484</sup> Darin führt sie aus, dass Kiefer „in der ständigen Erarbeitung von Weltkohärenzen [...] eine Art Privat-Historiographie, die dem Verlust geschichtlicher Wahrheit entgegenwirken will, [entwirft].“<sup>485</sup> Und weiters formuliert sie noch in der allgemeinen Forschungsmeinung einer ‚Trauerarbeit‘ verhaftet: „Das Gedächtnis des Künstlers wird mit solchen Ausführungen vom traumatischen Datum 1945 getrennt und wird zum Speichermedium einer kollektiven Erfahrung, die in den Dingen selbst ruht.“<sup>486</sup> Damit streift Meier bereits die weltzeitliche Dimension, die besonders den *Sternenbildern* anhaftet.

---

<sup>478</sup> INBODEN 1986, S. 5-20.

<sup>479</sup> Vgl. Ebda., S. 5.

<sup>480</sup> Ebda., S. 10.

<sup>481</sup> *Bruch der Gefäße* (1989-90), ca. 40 Bleibücher im Stahlregal mit Blei und Glas, 2 x 4 x 1 m, Privatbesitz, Abb. in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991, S. 143, ohne Abb. im Bildband.

<sup>482</sup> DEPPNER 1991, S. 165, Anmerkung 21.

<sup>483</sup> Dies gilt für annähernd jede Publikation, die seit 1988 entstanden ist und sich nicht mehr mit der Auseinandersetzung und Aufarbeitung der deutschen NS-Vergangenheit beschäftigt, sondern mit den Werken, die ab 1983 entstanden sind.

<sup>484</sup> MEIER 1992.

<sup>485</sup> Ebda., S. 236.

<sup>486</sup> Ebda., S. 21.

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem jüdischen Mystizismus liefert erst die elf Jahre später erschienene Dissertation von Harriet Häußler (2004)<sup>487</sup> mit der Besprechung der Skulpturengruppe *Die Himmelspaläste*<sup>488</sup> (1988-91). Häußler kommt das Verdienst zu, die Werkgruppe eingehend zu erläutern und alle auf das Werk gewirkten Mythen und Mystizismen zu beleuchten, so das sich nach der Lektüre ein erster grober Überblick zu Kiefers künstlerischer Herangehensweise und den von ihm in seinem Werk zitierten Mythen zu Jason und dem goldenen Vlies, Jakobs Traum und dem jüdischen Schöpfungsmythos einstellt. Häußler gemäß ist er folglich ein Künstler, der *„keineswegs vorrangig als ein deutscher Künstler der Nachkriegszeit verstanden werden kann, der in seinen Werken vornehmlich Trauerarbeit und Vergangenheitsbewältigung leistet.“*<sup>489</sup> Damit greift sie auf die so häufig zu lesende Klassifizierung zurück, die den Künstler noch immer als solchen charakterisiert. Sie wählte eine mehrteilige Skulpturengruppe aus, die zwischen 1988 und 1991 kurz vor seiner Auswanderung nach Frankreich entstand, in einer Zeit, in der Kiefer schon mehrere Jahre (seit 1983) mit einem erweiterten Mythos-Begriff arbeitete. Anhand der Skulpturengruppe sucht Häußler nach einem Beweis, um die arrivierte Forschungsmeinung, vor allem die der Überblicks-Kompilationen zur Kunst des 20./21. Jahrhunderts zu korrigieren. Die Vielzahl der verarbeiteten Mythen und Geschichten innerhalb eines einzigen Werkes unterstützen dabei, werfen auch Fragen nach der Auswahl der Mythen auf, die aus dem Oeuvre bis 1988 entspringen und in der Skulpturengruppe additiv zusammengeführt wurden. Es darf also die evolutionäre Weiterentwicklung eines Oeuvres nicht vergessen werden; das Kiefer'sche Werk sowie sein Kunstbegriff haben sich von den deutschen Themen ab 1969 bis hin zu den mystisch-mythischen Analogien der jüngsten Vergangenheit konsequenterweise ausgedehnt. Die Gründe und der Weg zu dieser Ausdehnung sind die interessantesten Aspekte, die meiner Einschätzung nach anhand von Kiefers Gesamtœuvre noch nicht ausreichend beleuchtet wurden. Die Bestandsaufnahme und Interpretation ist von Häußler erfolgt.

Das sich Kiefer mit der jüdischen Schöpfung in der mystizistischen Kabbalaauslegung des Isaak Luria (1534-1572) intensiv auseinandergesetzt hat, bezeugen nicht zuletzt die vielen Gemälde und Skulpturen zur lurianischen Schöpfungsgeschichte, aber auch die Tatsache, dass er mit seiner Reise nach Israel anfang die Schriften des Religionshistorikers Gershom Scholem

---

<sup>487</sup> HÄUSSLER 2004. Darüber hinaus sind folgende Ausstellungsmonografien zu nennen, die sich mit der Kabbala und dem jüdischen Mystizismus auseinandersetzen: GAGOSIAN 2002; NISBET 2003.

<sup>488</sup> *Die Himmelspaläste* (1988-91), 28 Skulpturen, Mischtechnik, Abb. in: BASTIAN 2010, ohne Abb. im Bildband.

<sup>489</sup> HÄUSSLER 2004, S. 303.

(1897-1982) zur Kabbala zu lesen. Scholem gilt als einer der Wiederentdecker des jüdischen Mystizismus und der Kabbala und hatte ab 1933 einen Lehrstuhl für jüdische Mystik an der Universität in Jerusalem inne. Kiefer selbst äußerte sich zum jüdischen Schöpfungsmythos in einem Interview im Jahre 2000: „*Schöpfung wird erklärt als Folge eines paradoxen Zustands, dass Gott nämlich gar keine Schöpfung braucht. Christliche Scholastik und Philosophie haben nie klären können, warum Gott etwas so fehlerhaftes wie unsere Welt erschaffen hat, die ja nun wirklich grotesk unvollkommen ist. Die in der Kabbala beschriebene und von mir aufgegriffene Schöpfungslegende dagegen erzählt, dass die Welt nicht aus dem Nichts entstanden ist, sondern dass Gott sich zurückgezogen hat aus der Schöpfung, damit diese sich frei entfalten kann. Schöpfung ist also nicht aktiv, sondern passiv; sie geschieht nicht im Licht, sondern im Dunkel.*“<sup>490</sup> Die freie Entfaltung, die Kiefer hier anspricht, wird von Catherine Strasser auf seinen Bildbegriff transferiert, denn nun mit der Hinwendung zur Kabbala bietet sich Kiefer die Möglichkeit die Grenzen seiner Bilder zu verlassen und in neue Dimensionen einzutauchen.<sup>491</sup> Auf diesen Punkt kommen wir später bei der Betrachtung der Werke „*Die Himmelspaläste*“ im gleichnamigen Kapitel ab S. 261 noch zurück.

### **Transitorisches: Zu den Sternen**

1993 kehrt Kiefer Deutschland den Rücken zu und wandert nach Barjac in Südfrankreich aus. Sein Atelier in Buchen, im Odenwald gibt er mitunter aus Platzgründen zugunsten eines sehr großen Areals auf dem Land auf – er nennt es La Ribaute –, welches er in den beiden darauffolgenden Jahrzehnten zu einem Gesamtkunstwerk ausbauen wird.<sup>492</sup> Anschließend reist er drei Jahre lang durch Indien, Nepal, China, Japan, Afrika, Australien, Mexiko. Seine künstlerische Tätigkeit erliegt einer Pause, die er erst 1995 wieder konsequent aufnimmt. 1996 stellt er wieder aus. Hat sich die Israel-Reise 1984 bereits nachhaltig auf das Werk Kiefers der darauffolgenden Jahre ausgewirkt, so wird es diesmal ebenso sein: ab 1995 liegt der Fokus fast ausschließlich auf kosmisch konnotierten Schöpfungsthemen, die nun inmitten eines Sternenhimmels diskutiert resp. repräsentiert werden. Das für Kiefer typische Verarbeiten von bekannten Themen, das Übermalen und Ergänzen von älteren Leinwänden und Motiven, die aus einem anderen Zusammenhang entsprungen sind, wird nichtsdestotrotz als Teil seiner künstlerischen Praxis weiterverfolgt. Durch den Bruch mit Themen der deutschen Geschichte ist diese Methode ab diesem Zeitpunkt nun sehr deutlich artikuliert. Kiefer sagt rückblickend

---

<sup>490</sup> Interview mit Anselm Kiefer und Heinz-Peter Schwerfel, in: SCHWERFEL 2001, S. 24f.

<sup>491</sup> Strasser bezieht dies vor allem auf Themen der jüdischen Kultur. Siehe: STRASSER 2000, S. 60.

<sup>492</sup> Siehe einleitend zu den Ateliers Kiefers: COHN 2013.

in einem Interview im Jahr 2000 zu diesem Bruch: „Wenn man so etwas [hier bezieht sich Kiefer auf seine Arbeiten vor 1993] jahrelang gemacht hat, erlernt man eine gewisse Leichtigkeit im Umgang mit der Materie, und die wollte ich abstreifen. Ich wollte mich der Malerei wieder neu aussetzen, ich wollte noch einmal anfangen, als wenn ich nichts konnte.“<sup>493</sup> Dieser Neuanfang wird ostentativ durch die Werkgruppe der *Sternenbilder* markiert.<sup>494</sup> Es bleibt zu konstatieren, dass die *Sternenbilder* motivisch im Vergleich zu den Arbeiten von 1985-1993 den deutlichsten Ausdruck seiner ontologischen Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Sinn repräsentieren – ein Grund, weswegen sie als äußerst spannend angesehen werden müssen – denn hier nutzt er das Motiv der Sterne, welches innerhalb der Malerei traditionellerweise seit jeher als Ausdruck dafür gesehen werden kann.<sup>495</sup>

Wenn die museale Kiefer-Forschung in den achtziger Jahren vielfach durch die Amerikaner und die Deutschen vorangetrieben wurde, so sind es verstärkt ab Ende der neunziger Jahre die französischen und italienischen Kunsthistoriker sowie Galeristen, die sich intensiv mit Kiefers Werk beschäftigen und es großzügig ausstellen.<sup>496</sup> Allen voran sei hier noch einmal Daniel Arasse genannt, dessen Kiefer-Monografie im Jahre 2001 erschien und mit den Hinweisen auf die stellaren Arbeiten erstmals eine *Mélange* aus neuen inhaltlichen Bezügen erschließt sowie Kontinuitäten auf das Gesamtwerk ausfindig macht und damit die Einschätzung des Werkes neu zu formulieren versucht.<sup>497</sup> Doch auch eine Vielzahl an Einzelausstellungen in Frankreich und Italien bezeugt dies: 1997 im Museo Correr, Venedig, sowie Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel, und der Biennale di Venezia, Venedig; 1999 in der Galleria d'Arte Moderna, Bologna; 2000 in der Chapelle de La Salpêtrière, Paris; 2001 im Le Rectangle-Centre d'Art de la Ville de Lyon, Lyon; 2004 im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Neapel

---

<sup>493</sup> Interview mit Anselm Kiefer und Heinz-Peter Schwerfel, in: SCHWERFEL 2001, S. 27. Außerdem: „Meine Themen haben sich nicht verändert, das sehe ich anders. Sie haben sich erweitert. Früher hat mich das interessiert, was mir am nächsten lag, und das war die jüngste deutsche Geschichte. Das hat sich mit der Zeit bereichert, keiner will immer auf demselben Gleis weiterfahren. Ich wollte kein Spezialist für den Holocaust werden.“, Ebda., S. 26.

<sup>494</sup> Kiefer startet zu diesem Zeitpunkt ebenfalls mit seinen *Blumen-Landschaften*, die u.a. in Verbindung mit den Werken von Ingeborg Bachmann stehen.

<sup>495</sup> So schreibt auch die neapolitanische Galeristin Lia Rumma bereits 1997: „Above all they channel Kiefer's will to thematize some of what he regards as the most constant and irreducible issues: the fate of the artist on the planet and his power of transcendence; the paths to spiritual enlightenment; the importance of a natural anthropology.“, in: RUMMA 1997, hier: S. 12.

<sup>496</sup> Zwischen 1991 und 2001 wurde Kiefer im deutschsprachigen Raum in einer Einzelschau nicht ausgestellt. 1991 fand die große Schau in der Nationalgalerie in Berlin statt, 2001 dann die Ausstellung *Die sieben Himmelspaläste* in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel in der Schweiz. In Deutschland setzte parallel die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Kiefers ein, das vorrangig das nationalsozialistisch konnotierte Werk vor dem Hintergrund einer neuen Historienmalerei diskutiert. Siehe: MEIER 1992; SCHÜTZ 1998; FENNE 1999; ARASSE 2001; BECKSTETTE 2008; FÜRSTENOW-KHOSITASHVILI 2012.

<sup>497</sup> So zeichnet Arasse den Weg von den frühen Arbeiten der *Deutschlandbilder*, *Märkischen Landschaften* oder *Steinernen Hallen* bis hin zu den damals jüngsten Arbeiten, den *Sternenbildern* nach.

sowie im Hangar Bicocca, Fondazione Pirelli, Mailand; 2005 in der Villa Medici, Rom; 2006 in der Galleria Lorcan O'Neil, Rom; 2007 jeweils im Grand Palais und Musée du Louvre, Paris, sowie in der Biblioteca San Giorgio di Pistoia, Pistoia. Sollten diese Ausstellungen nicht retrospektiv angelegt sein, so zeigen sie ausschließlich die damals jeweils jüngsten Arbeiten des Künstlers; namentlich die *Sternenbilder*. Flankiert wurden diese Bilder durch Arbeiten wie *Die Frauen der Antike* oder zum Zyklus zu *Velimir Chlebnikov*. Demnach sind es (zeitlich gesehen teilweise auch noch vor der Monografie von Arasse) auch die italienischen und französischen Publikationen, die vor allem einen ersten Aufschluss über die *Sternenbilder* Kiefers geben können. Zur Werkgruppe der *Sternenbilder* ist mittlerweile eine Vielzahl an Katalogtexten erschienen; hinzu kommt eine weitere Anzahl an Interviews, die der Künstler mit Ausstellungsmachern und Kunsthistorikern geführt hat.<sup>498</sup>

Vor allem die Verbindung Kiefers zu Robert Fludd (1574-1637) wird in annähernd jeder Publikation seit Ende der neunziger Jahre umrissen<sup>499</sup>, wie eben erwähnt selten ausführlicher thematisiert oder gar anhand der Bilder interpretiert. Es ist die Verbindung von Mikro- und Makrokosmos, die schlaglichthaft in Kombination mit der Alchemie vorgestellt und durch eigene Aussagen Kiefers untermauert wird. Thomas McEvelley hat es als erster verstanden den Zusammenhang zwischen Robert Fludd, dem Rosenkreuzertum, der Kabbala und der Alchemie herauszuschälen.<sup>500</sup> In seiner Nachfolge ist der Tenor einhellig: Kiefer ist aufgrund „einer Begeisterung für eine Denkweise, die vom modernen wissenschaftlichen Zugang zur Natur ausgeschlossen

---

<sup>498</sup> Ausstellungskataloge, Monografien und Editionen, die auf die *Sternenbilder* textlich eingehen oder diese in Ausstellungen zeigen, chronologisch: GAGOSIAN 1996; CELANT/CACCIARI 1997; ECCHER 1999; ARASSE 2001, insbes. die Kapitel *Trauer* und *Zeitraster*; FONDATION Beyeler 2001; ROPAC 2003; GAGOSIAN 2003; CICELYN 2004; WEBER 2004; ROPAC 2005; AUPING 2005; LAUTERWEIN 2006, S. 163-181; MUSÉE du Louvre 2007; DAGEN 2007; CELANT 2007 [weist bis auf das Vorwort ausnahmslos bereits publizierte Texte auf, die ins Spanische übersetzt wurden]; TROSCHE 2008; HALL Collection 2008; OPERA National de 2008; FATTORIA di Celle - Collezione Gori; ES BALUARD Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma 2009; BASTIAN 2010; CELANT 2011; RUDOLPH 2011; KLEINE 2012; TEL AVIV Museum of Art 2011; REIFENSCHIED 2012; ADRIANI/SMERLING 2012; SZÖKE 2012; BIRO 2013. Interviews, die auf die *Sternenbilder* eingehen, chronologisch: Interview mit Anselm Kiefer und Heinz-Peter Schwerfel, in: SCHWERFEL 2001, S. 14-29; MACHO 2003, S. 9-19; Interview mit Anselm Kiefer und Michael Auping, October 5, 2004, Barjac, in: AUPING 2005, S. 165-176; Götz Adriani im Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 15-20; With History under His Skin. Roberto Andreotti und Federico De Melis im Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ANDREOTTI/De MELIS 2006; KARCHER 2008, S. 157-161; IDEN/RONTE 2011, S. 111-115; DERMUTZ 2010. Allgemeiner: Ich vergeheimnisse die Materie, indem ich sie entkleide. Ein Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ROPAC 2008.

<sup>499</sup> Ausführlich: AUPING 2005; Interview mit Anselm Kiefer und Michael Auping, October 5, 2004, Barjac, in: AUPING 2005a, S. 165-176; BRÜDERLIN 2001, S. 8-9; BRÜDERLIN 2001a, S. 32-35; CODOGNATO 2004, S. 66-216; ECCHER 1999a, S. 105-120; HYMAN 1997, S. 46-51; MACHO 2003, S. 9-19; McEVILLEY 1996; RANSMAYR 2001, S. 11-25; Götz Adriani im Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 15-20; SCHMIDT 2001, S. 75-77; SCHMIED 2003, S. 24-45; SPIES 2004, S. 11-25; STRASSER 2000, S. 67f.

<sup>500</sup> McEVILLEY 1996, S. 1-20.

wurde<sup>501</sup> und der alten Vorstellung von einer Korrelation zwischen Mensch und Kosmos von der Person Robert Fludd fasziniert. Diese Faszination wird, neben den Ausführungen von Daniel Arasse, detaillierter in der 2004 verfassten, unveröffentlichten Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln durch Justine Lipke sowie in der Dissertation von Harriet Häußler beleuchtet.<sup>502</sup> Die rezenten Aussagen Kiefers sind für diese jüngere Werkgruppe ebenso wichtig, da sie die bisherige fehlende Lücke zur Forschungsgeschichte auffüllen, sollen jedoch ungleich des Abrisses zu Nationalsozialismus, deutscher Geschichte, Mythologie und Mystizismus erst mit den Werkbetrachtungen zur Sprache kommen.

Der gesamte Themenkomplex um Paul Celan wird erstmals detailliert von Andrea Lauterwein in ihrer Dissertation *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan* untersucht. Übergreifend stellt sie darin die These auf, dass es die Dichtung Paul Celans war, die Kiefer ab 1981 von dem großen Thema des Dritten Reiches befreit und für neue Themen offen gemacht hat.<sup>503</sup> Darin widmet sie sich in den Kapiteln *Fleurs de cendre* und *Relais et passeurs* auch der Werkgruppe der Sternbilder.<sup>504</sup> Neben der bereits erwähnten *Todesfuge* sind es besonders die Gedichte aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*, auf die er referenziert, ohne sie zu illustrieren. Mit *Aschenblume* (1997) [Abb. 67] beginnt Lauterwein ihre Untersuchung; mit einem Bild, das gleichsam als transitorisch begriffen werden kann – der Bildgrund gleicht den Arbeiten der Reihe *Dem unbekanntem Maler* (1983) und zeigt eine nationalsozialistische Architektur, welche um eine auf dem Kopf liegende Sonnenblume ergänzt wird, was das Gemälde in der Konsequenz inhaltlich transformiert. Damit stellt es gleichsam den Beginn der *Sonnenblumenbilder* dar.<sup>505</sup>

*Ich bin allein, ich stell die Aschenblume  
ins Glas voll reifer Schwärze. Schwesternmund,  
du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern,*

---

<sup>501</sup> ARASSE 2001, S. 256.

<sup>502</sup> LIPKE 2004; HÄUSSLER 2004. Siehe auch: ARASSE 2001 und BIRO 2013. Auch Pierre Morel gibt wichtige Hinweise auf die Verflechtung Kosmos-Mensch, bleibt aber dennoch stets oberflächlich und teilweise derart kryptisch in seinen Formulierungen, dass einzig die vorhergehende Recherche ein ordentliches Textverständnis nach sich ziehen konnte. Siehe: MOREL 2005, S. 47-72.

<sup>503</sup> Vgl. LAUTERWEIN 2006, S. 21 und 29.

<sup>504</sup> LAUTERWEIN 2006, S. 163-181. Lauterwein bezieht sich auf die Ausführungen und Forschungen von Daniel Arasse, der hierzu in seiner Monografie bereits eine wichtige Basis geschaffen hat. Siehe ARASSE 2001, insbes. S. 179ff. und 210ff.

<sup>505</sup> Diese Arbeitsweise konnte bereits beim Übergang von den *Steinernen Hallen* zum jüdischen Mystizismus mit der Arbeit *Athanor* (1983-84) festgestellt werden.



*und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor.*

*Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde  
und spar ein Harz für einen späten Vogel;  
er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;  
das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.<sup>506</sup>*

*Aschenblume* referenziert auf das oben stehende Gedicht *Ich bin allein*, indem Celan auf die Einsamkeit und Melancholie seines Daseins anspielt, einem Dasein, dass er ohne seine Familie, die in Konzentrationslagern in Deutschland ums Leben kamen, erleben muss.<sup>507</sup> Die Sonnenblume als Symbol des Lichts wird in diesem Zusammenhang seiner Bedeutung beraubt, gleichsam komplett verkehrt. Die auf dem Kopf stehende, verdorrte Sonnenblume gibt auf diese Weise keine Hoffnung mehr. Das Motiv der Sonnenblume wird selbst häufig als Hauptakteur innerhalb des Sternbildes genutzt. Lipke zu Folge expliziert Kiefer die alte Tradition der Sonnen- und Sonnengottverehrung, welches bereits in den Werken zu Isis und Osiris Anklang fand.<sup>508</sup> Die Blume als Solche fungiert auf einer zweiten inhaltlichen Ebene zudem als Substitut für alchemistische Vorstellungen von All-Einheit im Sinne einer Vorstellung von Mikro- und Makrokosmos in dem sich „die Verbindung zwischen Sonnenblume und Mensch, Mensch und Firmament sowie zwischen Sonnenblume und Sternenhimmel ausdrückt“.<sup>509</sup> Die Verbindung zu Robert Fludd ist dieser Vorstellung obligat. Lauterwein formuliert bzgl. der Sonnenblumen in Kiefers Bildern: „Dans l'œuvre de Kiefer, les tournesols semblent être devenus le motif de „la pleine efflorescence de l'heure défleurie“: ils témoignent encore de la force et de la résistance de la plante, alors même que leur sécheresse en fait, comme l'a écrit Catherine Strasser, des „souvenirs d'organismes“.“<sup>510</sup> Auf den Themenkomplex Paul Celan, dessen Gedichte für Kiefer für seine künstlerische Arbeit essentiell sind, soll innerhalb dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden, da Lauterwein einen sehr guten Einblick dazu gibt.

Donald Kuspit bringt die Sternbilder, die sich motivisch ostentativ von deutschen Themen gelöst haben, in seinem 2002 im Rahmen der Ausstellung *Merkaba* in der Gagosian Gallery in

---

<sup>506</sup> CELAN 2012, S. 53.

<sup>507</sup> Vgl. auch: BIRO 2013, S. 87.

<sup>508</sup> Vgl. LIPKE 2004, S. 61.

<sup>509</sup> LIPKE 2004, S. 63.

<sup>510</sup> LAUTERWEIN 2006, S. 167.

New York erschienenen Aufsatz *The spirit of gray*<sup>511</sup> erneut in Verbindung mit den Arbeiten zur deutschen Vergangenheit. Als Amerikaner steht er in der Tradition von Rosenthal und Saltzman, wenn er formuliert: „Kiefer’s new works are supposed to be about the Kabbalah, but I think they show his ongoing preoccupation with the Holocaust [...]. The Kabbala is an excuse to dwell on violence and loss – and Kiefer’s works reek of violent loss. [...] Kiefer’s works are about Germany’s loss of self-esteem – the failure of its will to power, now become a failure of spiritual nerve – rather than about the Jews or the Kabbalah, however much it cleverly mystifies the Nazi destruction of the Jews through its laudatory allusion to the Kabbalah.“<sup>512</sup>

Die europäische Forschung referenziert bei den *Sternenbildern* auf dieses Themenfeld nur noch marginal respektive überhaupt nicht mehr. Es ist vielmehr eine mehrheitliche Tendenz in der hiesigen Forschung auszumachen, die Kiefer von der Stigmatisierung der *Trauerarbeit* und *Vergangenheitsbewältigung* befreien will. So lauten seit Ende der neunziger Jahre fortan die neuen Schlagwörter: Schöpfung, Kosmos, Religion, Geschichte, Mythos, Romantik sowie hin und wieder auch Raum und Zeit.

## **Raum und Zeit als Normative von Anselm Kiefer**

### *Zeitliche Dimensionen*

Kiefer setzt sich in seinem künstlerischen Werk ostentativ mit der Zeit auseinander.<sup>513</sup> Ob es sich um Zeitgestalten wie die mystische Zeit, die mythologische Zeit, die historische Zeit, die Lebenszeit, die Gegenwarts- und Zukunftsorientierte Zeit oder die reale, produktive Zeit handelt – zeitliche Kontinuitäten und Diskontinuitäten in einem Gefüge von systematischen Zeitmodalitäten wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden durch seine Bilder visualisiert und anhand einer künstlerischen Bild-Strategie repräsentiert. Der kurze Gang durch den Forschungsstand zeigte bereits deutlich diese Referenz innerhalb seiner künstlerischen Praxis. Einige Kunstwissenschaftler, wie Felix Zdenek und Armin Zweite, erkannten früh die Dimensionen Zeit und Raum in der Kunst Kiefers. Bereits 1981 beschreibt Zdenek: „Für Anselm Kiefer ist die Vergangenheit keine von uns endgültig abgelöste, versunkene Welt. Er sieht ihre Schichten verflochten mit der Gegenwart und begreift sie deshalb als aussagekräftigen Stoff und schafft

---

<sup>511</sup> KUSPIT 2002, o.S.

<sup>512</sup> Ebda., o.S.

<sup>513</sup> Siehe hierzu u.a.: ROSENTHAL 1987, insbes. S. 10; SMERLING 2012, S. 43; SMERLING 2012, S. 8f.; ARASSE 2001, S. 19 sowie grundsätzlich das Kapitel „Zeitraster“; FLECK 2012, S. 15. Wenig hilfreich dagegen die Dissertation von FITZPATRICK 1996.

darauf eine neue Bildwelt, immer darauf bedacht, die Malerei als eine heutige Form des Denkens zu postulieren. Seine Bilder stellen glänzende Metaphern unserer Beziehung zu den religiösen, mythischen, geschichtlichen und kulturellen Symbolen und Inhalten der Vergangenheit dar.<sup>614</sup> Der von ihm geprägte Begriff von Vergangenheit (und eben nicht von Zeit) sollte sich in den folgenden Jahren in der Kiefer-Forschung etablieren. Armin Zweite konstatierte 1989 dann wegweisend (auch wenn es sich in der Forschung bislang nicht richtig durchgesetzt hat): „Seine Intentionen scheinen vielmehr dahin zu gehen, die Vergangenheit zu verräumlichen und zugleich die Kategorie der Zeit auszuböhlen, das Nacheinander in ein Nebeneinander zu verwandeln, das Besondere dem Allgemeinen zu subsumieren [...]. Ja, man könnte vielleicht sogar sagen, dass manche von Kiefers Darstellungen geradezu den Ursprung von Zeit thematisieren.“<sup>615</sup> 2003 greift Wieland Schmied treffend den Raum-zeitlichen Gedanken auf: „Raum zu schaffen für das Erleben von Zeit.“<sup>616</sup> Jüngst griff Robert Fleck im Zusammenhang mit der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn *Anselm Kiefer. Am Anfang die Zeit* als Immanenz im Werk Kiefers in Verbindung mit den sich dort präsentierenden Architekturen im Bild auf: „Der Dialog mit der Architektur erschließt die Dimension der Zeit, deren Darstellung in vielen Werken von Anselm Kiefer ein wichtiges, untergründiges Thema bildet. Es handelt sich dabei nicht um eine lineare Zeit, sondern um eine nicht chronologische Zeit. Im Werk von Anselm Kiefer geht es teils um subjektive Zeit, teils um kosmische Zeit, teils um mythische Zeit, aber niemals um gesellschaftlich funktionalisierte Zeit.“<sup>617</sup>

In zahlreichen Interviews und in seinen Notizen gibt Kiefer selbst Annotationen zu seiner Zeit-Auffassung. Eine kritische Haltung gegenüber seinen selbstreflexiven Äußerungen in Interviews oder in seinen eigenen veröffentlichten Notizen ist dabei jedoch von Vorteil. Einerseits können die eigenen Ansichten des Künstlers als affirmativ wirkende Annäherungen interpretiert werden, andererseits rücken sie die Werke fern ab von jeglicher Theorie und formalistischer Reduktion. Nach Analyse des künstlerischen Werkes und der kunsthistorischen Forschung werden meiner Meinung nach zwei zeitbegriffliche Argumentationslinien virulent, die nun näher betrachtet werden sollten. Die zeitliche Dimension im Werk Kiefers kann wie folgt erfasst werden: 1.) als Vergegenwärtigung von Zeit im Sinne eines rezeptiven Vorganges und 2.) als Dialogizität von Zeit im und durch das bildnerische Werk.

---

<sup>614</sup> ZDENEK 1981, S. 12.

<sup>615</sup> ZWEITE 1989, S. 86.

<sup>616</sup> KLEINE 2012a, S. 68.

<sup>617</sup> FLECK 2012, S. 15.

## **Vergegenwärtigung von Zeit**

Der Zeitbegriff wird im Rahmen der nationalsozialistisch geprägten Arbeiten in der Literatur meist in seiner Dimension als Vergangenheit betrachtet. Als künstlerischer Ausdruck der nationalsozialistischen Vergangenheit werden die Arbeiten Kiefers von der Forschung begrifflich mit einer Memorisierungsarbeit Kiefers gefasst und inhaltlich einem Ausdruck von Trauer und Melancholie zugeschrieben. In vielen Publikationen wird dies vor allem als eine Beschäftigung mit der Tragödie im Allgemeinen interpretiert.<sup>518</sup> Auf den Fotografien *Besetzungen* von 1969, auf denen Kiefer in Ausübung eines Hitlergrußes erscheint, ist die Vergangenheit als Zeitdimension wohl am deutlichsten spürbar: indem sich Kiefer Ende der sechziger Jahre täglich mit dem Nachstellen einer nationalsozialistischen Geste auseinandersetzte, holt er in diesen Arbeiten die damals schon mehr als 20 Jahre zurückliegende Vergangenheit in die bildnerische Gegenwart. Die historische Zeiterfahrung basiert dabei auf der rezeptiven Zeitwahrnehmung durch den Betrachter. Diese ist sowohl inhaltlich als auch faktisch zweifach dominant: auf der einen Seite erkennt der Betrachter durch die eigene Kenntnis der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands die zeitliche Dimension der Vergangenheit, evoziert durch die Pose des „deutschen Grußes“ sowie die Kleidung, die Kiefer trägt, welche eindeutig auf die nationalsozialistischen Uniformen referenziert; auf der anderen Seite verdeutlicht das faktische Alter der Arbeit eine Historizität: das Papier zeigt deutlich vergilbte Spuren. Kiefer nutzt das Medium der Fotografie formal als bildnerisches Zeitdokument, das fortwährend zur Vergegenwärtigung des Vergangenen aufruft und daher nach Götz Großklaus medientheoretisch eine „ununterbrochene Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit“<sup>519</sup> leistet. Damit wird faktisch erst einmal zwischen der Repräsentation von Kunstwerken und der Erinnerung unterschieden, mit der Konsequenz, dass die frühere Gegenwart in Bezug zum Jetzt gestellt wird.<sup>520</sup> Diese Indienstnahme der aktiven Erinnerung an die Geschehnisse sieht Sabine Schütz, die sich mit der historischen Dimension in Kiefers Werk ausführlich beschäftigte, als immanenten Ausdruck seines künstlerischen Schaffens. Nach ihr changieren seine Arbeiten zwischen den Zeitdimensionen Gegenwart und Vergangenheit und einer Simultaneität verschiedener historischer Ebenen.<sup>521</sup> Meiner Ansicht nach begreift Kiefer die Geschichte nicht nur als

---

<sup>518</sup> Siehe hierzu: ROSENTHAL 2008; BASTIAN 2010.

<sup>519</sup> GROßKLAUS 1995, S. 21.

<sup>520</sup> Vgl. POCHAT 1996, S. 15.

<sup>521</sup> Vgl. SCHÜTZ 1998, S. 26. Christina Fenne knüpft in ihrer Kiefer-Dissertation zur Frage nach einer Historienmalerei nach Ausschwitz an die Ausführungen von Schütz an, erweitert später jedoch die zu analysierende Werkgruppe um jene Bilder, die nach 1983 entstanden und einen alchemistischen oder

Vergangenheit, sondern als ein im Kollektiv der Kulturgeschichte verankertes Wissen, in das subjektiv gemachte Erfahrungen einfließen.<sup>522</sup> Götz Adriani beschreibt das Zeit-Phänomen bei Kiefer ähnlich, hebt jedoch einen weiteren Aspekt hervor: „*Indem Kiefer Vergangenes im Bild vergegenwärtigt und Gegenwärtiges mittels besonderer Verfremdungen vergangen erscheinen lässt, geht er auf eine sehr persönliche Weise das Wagnis ein, Gegenwart aus der Erinnerung an Vergangenes und Vergangenheit in Kenntnis der Gegenwart zu interpretieren.*“<sup>523</sup> Damit spricht Adriani die Struktur des phänomenologischen Zeitbewusstseins an, welches die Zeitwahrnehmung als eine Sukzession von primären Erinnerungen und Vorgriffen auf Zukünftiges durch ein menschlich originäres Zeitbewusstsein definiert.<sup>524</sup> Biro argumentiert hier unterstützend, indem er die Kunst Kiefers in Zusammenhang mit Martin Heidegger setzt, dessen philosophisches Werk Kiefer in Teilen einmal bekannt gewesen sein muss.<sup>525</sup> So postuliert Heidegger, dass die Präsenz des Daseins im Grunde des Seins von Geschichtlichkeit bestimmt ist.<sup>526</sup> Die Beschäftigung mit der Seinsfrage in der Gegenwart hat damit auch immer eine Auseinandersetzung mit der Aneignung von Vergangenheit als etwas Mitgegebenes zur Folge.<sup>527</sup> Dieser phänomenologische Interpretationsansatz zeigt damit einen Weg zu einer inhaltsästhetischen Motivation des Künstlers in seiner Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit auf. Bei den Arbeiten *Innenraum*<sup>528</sup> (1981), *Treppe*<sup>529</sup> (1982/83), *Dem unbekanntem Maler*<sup>530</sup> (1983) wird dieser Aspekt ebenfalls augenscheinlich, indem der Betrachter unweigerlich anhand der Architektur in die deutsche Vergangenheit versetzt wird beziehungsweise eine Inbezugnahme mit der Vergangenheit erfährt. Eine der nationalsozialistischen Architektur zugesprochene Aufgabe ist

---

kabbalistischen Bezug aufweisen. So fasst sie zusammen: „*Erst die aus der räumlichen Unterscheidung der Zeit sprechende Alterität begründet das Historische im Kontext der Gedächtnisarbeit. Bilder, die sich, wie diejenigen Kiefers, mit der deutschen Gedächtniskultur nach Auschwitz beschäftigen und fortwährend dunkle, verdrängte Erinnerungen zutage befördern, müssten demgemäß bereits durch ihre Thematik über ein historisches Element verfügen.*“, FENNE 1999, S. 49f.

<sup>522</sup> Dies wird auch von Cornelia Gockel beschrieben. Siehe: GOCKEL 1998, S. 112.

<sup>523</sup> ADRIANI 1990, S. 8.

<sup>524</sup> Siehe HUSSERL 1966.

<sup>525</sup> Eine Seite des Reisetagebuchs Kiefers, das er 1963 in Frankreich geschrieben hat, weist Analogien zu Heidegger'schen Philosophie auf. Die im Januar 2016 gezeigte Retrospektive im Centre Pompidou, Paris stellte eine Liste an Büchern aus, die für Kiefer wichtig sind. Darin tauchen mit *De l'origine de l'œuvre d'art* und *Essais et conférences* auch zwei Werke von Heidegger auf. Siehe zudem die Studie von BIRO 1998.

<sup>526</sup> Siehe hierzu im Allgemeinen: HEIDEGGER 1979.

<sup>527</sup> HEIDEGGER 1979, S. 268 und 20f. Arasse geht auf diesen Punkt ebenfalls ein. Siehe: ARASSE 2001, S. 206.

<sup>528</sup> *Innenraum* (1981), Öl, Acryl auf Papier auf Leinwand, 287,5 x 311 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam; Abb. in: ROYAL Academy of Arts (2014), S. 144/145.

<sup>529</sup> *Treppe* (1982/83), Emulsion, Schellack, Stroh und Brandflecken auf Fotografie auf Leinwand, 330 x 185 cm, Sammlung Ströher, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg; Abb. in: ROYAL Academy of Arts (2014), S. 142.

<sup>530</sup> *Dem unbekanntem Maler* (1983), Öl, Acryl, Emulsion, Schellack und Stroh auf Leinwand, 208 x 380 cm, Sammlung Ströher, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg; Abb. in: BAQUÉ 2016, S. 70/71.

die städtebauliche Darstellung der Herrlichkeit des Staatsapparates und seiner Macht. Neoklassizistische Strukturalität, monumentale Symmetrien, strenge Linienführung; die Vergegenwärtigung der vergangenen Macht durch diese Stilmittel kulminiert zum Zeitpunkt der Betrachtung in der Gegenwart, die die Vergangenheit eben aufgrund des kollektiven Gedächtnisses zu verorten und zu bewerten weiß. Die Theorie des Gedächtnisses lässt sich daher wie bei Henri Bergson nicht von einer Theorie der Zeit trennen<sup>531</sup>, da das Gedächtnis der zeitlichen Dimension der Vergangenheit angehört. Das zeitliche Modell lässt sich nicht nur in einer Form beschreiben, entweder Vergangenheit oder Gegenwart, sondern ist immer in verschiedenen Graden und Kontinuitäten zu erfassen. Auch in jüngeren Arbeiten wie *Voyage au bout de la nuit*<sup>532</sup> (1983/2014) verfolgt er diese Strategie. Auf eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die ein Motiv von Meereswellen, die an Land sanft brechen, zeigt, ist ein architektonischer Grundriss ge- sowie eine Überschrift ver-zeichnet, die besagt: *13.2.90, 23.30, Dublin, Buswells Hotel, No 220*. Die Fotografie zeigt erneut seine frühere Gegenwart, gleichsam seine persönliche Vergangenheit. Das Foto wurde zu einem Zeitpunkt in der Vergangenheit aufgenommen; wahrscheinlich 1983. Die Überzeichnung mit weißer Acrylfarbe wurde jedoch 2014 angefertigt. Kiefer hat seit Jahrzehnten die Angewohnheit die Grundrisse seiner Hotelzimmer in seinen Notizbüchern festzuhalten. Im Hotelzimmer angekommen misst er die Länge der Wände, zeichnet die Räume und Möbelstücke ein. Auf der Zeichnung sind in Draufsicht deutlich zwei Zimmer zu sehen – das Schlafzimmer und das Badezimmer. Auch die Zimmertür sowie die Badezimmertür ist eingezeichnet und mehr noch, auch drei Betten sowie die Badewanne, Dusche, das WC und das Waschbecken. Kiefer schafft hier einen perfekten und sicherlich auch annähernd maßstabgetreuen Eindruck seines Hotelzimmers, welches er am 13. Februar 1990 im Buswells Hotel in der Innenstadt Dublins unweit des Trinity Colleges bewohnte. Die Simultaneität verschiedener historischer Zeitebenen auf einem Bildträger werden demnach auch hier virulent. Die Arbeit *Dein und mein Alter und das Alter der Welt*<sup>533</sup> von 1997 spielt darüber hinaus neben der persönlichen Lebenszeit eine weitere Zeitebenen an, die geologische Zeit als Zeitalter des Planeten Erde. Die Zeile basiert auf dem Gedicht *Das Spiel ist aus* von Ingeborg Bachmann. Die Leinwand zeigt in starker Nahsicht eine ägyptische Pyramide aus hellen Ziegeln.

---

<sup>531</sup> Siehe hierzu: BERGSON 1982.

<sup>532</sup> *Voyage au bout de la nuit* (1983/2014), Acryl auf Fotografie, 55,9 x 111,8 cm, Privatsammlung; Abb. in: ROYAL Academy of Arts 2014, S. 63.

<sup>533</sup> *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* (1997), Öl, Emulsion, Schellack, Asche und Terrakottastücke auf Leinwand, 470 x 900 cm, Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London, Abb. in: BRÜDERLIN 2001a, S. 68/69.

Im Gegensatz zu künstlerischen Tendenzen der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, in denen die Dimension Zeit als konstitutives Phänomen und Grundlage des ontologischen Seins, gleichsam einer durchlebten Kategorie des Lebens begriffen und thematisiert wurde – man denke an Positionen von Roman Opalka, Allan Kaprow, Nam June Paik oder On Kawara<sup>534</sup> – geht es Kiefer nicht um die Darstellung der Ontologie von Zeit an sich, sondern um eine Bewusstmachung der Zeitlichkeit im Zusammenhang mit eigenen oder kollektiven Erfahrungen und Erinnerungen. So äußert er sich hierzu im Jahre 2008 selbst im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei innerhalb seines Werkes: *„Im Unterschied zu den Fotos haben meine Bilder einen Körper, eine gewisse Ausdehnung in die dritte Dimension. Das ist wichtig, damit eine persönliche Archäologie sichtbar wird. Spuren der Zeit, meiner Lebenszeit, aber auch der geologischen Zeit, sollen deutlich werden.“*<sup>535</sup> Mit diesen Spuren sind freilich auch die Erinnerungen selbst gemeint. Die Erinnerung sowie die historische Zeit werden mittlerweile als integraler Bestandteil der Gegenwartskunst angesehen.<sup>536</sup> Peter Osborne sieht in der künstlerischen Hinterfragung der eigenen existentiellen Zeit eine Strategie, die Zeitdimension Vergangenheit mit der lebendigen Gegenwart zu verbinden.<sup>537</sup> Damit ist meiner Meinung nach auf kunsttheoretischer Basis die Dialogizität der Zeiten als künstlerische Strategie zu verstehen. Sie ist Symptom einer als Bildkritik formulierten gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit. Dieser künstlerischen Reflexionsstrategie liegt eine Auseinandersetzung mit der jeweils subjektiven Gegenwart zu Grunde, der sich Kiefer in den 1960er Jahren konfrontiert sah. Arasse konstatiert, dass Kiefers Interesse an der Konstruktion des Vergangenheitsgedächtnisses als Form einer künstlerischen Zeitlichkeit ihm die Möglichkeit gebe, die eigene künstlerische Praxis in der Gegenwart zu begründen.<sup>538</sup> Gisela Greve schärft diese Herangehensweise unter psychoanalytisch-biografischem Gesichtspunkten und sieht in seinem Schaffen eine Strategie der Trauerarbeit. Damit greift sie, wie bereits ausführlich erläutert, die gängige Forschungsmeinung auf. Sie bringt diese Strategie jedoch darüber hinaus mit Sigmund Freud zusammen, indem die Trauerarbeit einem Erkenntnisprozess gleich kommt, der notwendig ist, um die Gegenwart sowie Realität zu ertragen und der damit

---

<sup>534</sup> Siehe u.a.: PAFLIK-HUBER 1997; BAUDSON 1985.

<sup>535</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Eva Karcher, aus: TROSCH 2008, S. 158; siehe auch: TROSCH 2006.

<sup>536</sup> Vgl. REBENTISCH 2013, S. 193.

<sup>537</sup> Vgl. OSBORNE 2013, S. 190. Dort heißt es: *“Memory is supposed to function here within the work itself, as the concrete presence of particular pasts within the present.”*

<sup>538</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 216.

einhergehend erst den Blick auf die Gegenwart und Zukunft gewährt.<sup>539</sup> Die Suche nach seiner künstlerischen Identität gipfelt damit in seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte als Teil einer vergangenen Zeit. Kiefer konstruiert damit ein kollektives Gedächtnis ohne eigene, subjektiv verankerte Erinnerung. Als Nachgeborener kann er die NS-Zeit nicht als Teil seiner eigenen Vergangenheit als persönlich-emotionale Erinnerung speichern; sein Werk ist demnach eine künstlerische Konstruktion. Juliane Rebentisch kritisiert, dass sich die Kunst damit selbst eine Gedächtnisfunktion einschreibe, die von einem Selbstverständnis getragen werde, durch Inszenierungen Geschichte in der Gegenwart affektiv erfahrbar machen zu können.<sup>540</sup> Damit spricht sie richtigerweise den Aspekt der Affirmation von Emotionen innerhalb der Kunst an. Auch Kiefer nutzt die Valenzen von Faszination und Schrecken innerhalb einer identitätsstiftenden Affektkommunikation, um durch ästhetische Mittel eine Ambivalenz herzustellen. Bazon Brock formuliert das künstlerische Vorgehen hin bis an die Grenzen des Ertragbaren als eine Strategie der Affirmation.<sup>541</sup> Die Dialogizität der Zeiten Vergangenheit und Gegenwart bildet dafür eine sinnvolle formale Interdependenz. Insofern ist der kritische Ansatz von Rebentisch für die Annäherung des Kunstbegriffs Kiefers von enormer Wichtigkeit. Die Notwendigkeit der Differenzierung ergibt sich hier aus der Neudefinition des künstlerischen Ansatzes, den die vorliegende Studie verfolgt. Saur greift den Ansatz Brocks unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten auf. Darin geht sie von der energetischen Wirkmacht des Bildes als System<sup>542</sup> aus und der sich daran anschließenden Reaktion des Betrachters auf das Bild in diskursiver Abhängigkeit des kulturellen Gedächtnisses.<sup>543</sup> Die Wirkmacht des Bildes ist nur aufgrund des kollektiven Gedächtnisses über die nationalsozialistische Vergangenheit in dieser Dominanz zu spüren. Dies verdeutlicht auch noch einmal die gegenläufige Rezeption des Frühwerk Kiefers in Europa und den USA. Die zuerst verspürte Faszination kulminiert durch das kollektive Gedächtnis in Irritation und Ablehnung.

---

<sup>539</sup> Siehe GREVE 2010, S. 180.

<sup>540</sup> Vgl. REBENTISCH 2013, S. 194. Sie bezieht sich auf die Stelle in: OSBORNE 2013, S. 192.

<sup>541</sup> Siehe BROCK 1983, S. 34.

<sup>542</sup> Sie stützt sich hierbei auf den Forschungen von Stefan Germer und Klaus Herding. Siehe: GERMER 1999, S. 194-207.

<sup>543</sup> Vgl. SAUER 2006, S. 186.



### **Vernetzte Zeit – Dialogizität der Zeit**

Neben der bereits erwähnten Vergegenwärtigung vergangener Zeiten wird meiner Ansicht nach innerhalb der Forschung auf eine vernetzt verlaufende Dialogizität der Zeit im Werk Kiefers hingewiesen. Den Begriff der Dialogizität innerhalb Kiefers Oeuvre hat Seung-Ho Kim eingeführt, der sich begrifflich jedoch noch nicht durchgesetzt hat.<sup>544</sup> Kim fasst die Dialogizität als wesentlichen Aspekt seines malerischen Werkes auf. Doch vorangestellt noch ein gesamtheitlicher Gedanke: meiner Einschätzung nach steht jedes Bild Kiefers im Dialog mit allen anderen. Denn Kiefers Arbeitsweise ist, wie oben schon beschrieben, von Verbindungswegen geprägt, die ihn immer wieder zu bekannten Themenfeldern zurückbringen, sich durch neuere Motive und Inhalte ergänzen, um dann doch wieder auf einem anderen Weg zurück zum bereits vorhandenen Kern zu kommen. So entsteht bei ihm systematisch ein relationales Geflecht an Ideen, Motiven, Inhalten, die schließlich alle zusammenhängen und sodann auch die verschiedenen Zeitebenen gedanklich und dialogisch mit einander verknüpfen. So sagt Kiefer selbst: *„Als ich anfing, gab es noch die Idee von einem Bild, das andere Bilder auslöscht. Im Sinne Adornos: Ein Kunstwerk schlägt das Vorbergehende tot. Das ist heute anders. Heute kann ich nicht mehr so denken, sonst müsste ich ja an einen linearen Fortschritt der Kunst glauben. Und daran glaube ich nicht.“*<sup>545</sup> Kiefer betrachtet Geschichte und Geschehnisse als etwas dialogisch Verbundenes und sucht nach Querverbindungen, die er in Assoziationsnetze einfügt.<sup>546</sup> Dabei versucht er selbst zum Gestalter von Geschichte zu werden und eine materielle Spur in der Gegenwart für die Zukunft zu hinterlassen. Bereits Rudi Fuchs hat im Ausstellungskatalog zur Biennale in Venedig 1980 in einem Nebensatz erwähnt, dass Kiefer Vorstellungen von Zeit malt.<sup>547</sup> Er vernetzt die Zeit rückwärts- als auch vorwärtsgewandt. Dies führt zur Ambiguität seines Werkes. Die Zeitdimensionen treten damit fortwährend in einen Dialog: die Präsenzzeit seiner Werke vermischt sich mit der historischen Zeit seiner Inhalte auf unterschiedlichen vertikalen Ebenen, und mehr noch: die Zeit wird durch die Bewegung und Vergegenwärtigung im Raum bewusst.<sup>548</sup> Das Kunstwerk ist damit (s)ein visuelles Modell der Zeit. Kiefer sagte selbst dazu, dass er dadurch die Geschichte direkt in

---

<sup>544</sup> KIM 2011, S. 107ff.

<sup>545</sup> Interview mit Anselm Kiefer und Heinz-Peter Schwerfel, SCHWERFEL 2001, S. 28.

<sup>546</sup> Siehe hierzu auch: ZDENEK 1981, S. 11-13.

<sup>547</sup> Siehe FUCHS 1980, S. 61f.

<sup>548</sup> Siehe hierzu auch: JOCHIMSEN 1985, S. 219.

sein Leben transportiere.<sup>549</sup> Man denke hier wieder an die eben genannten Fotoarbeiten *Besetzungen* von 1969.

Kunstwerke sind sukzessive rezipierbar. Das Auge wandert sakkadisch von Punkt zu Punkt über die Leinwand und nimmt das Dargestellte erst einmal als wahrgenommene Einzelelemente, als Sehproben nacheinander auf. Das vollständige Bildganze hingegen wird als ein einziges, simultan ablaufendes Erlebnis/Ereignis dargestellt. Die Zeit ist das Mittel, um Handlung und Bewegung darzustellen. Simultaneität und Sukzession als Zeiterlebnisse sind innerhalb Kiefers Kunst eine Grundbewegung, die sich von seinem Frühwerk beginnend bis hin zu seinen aktuellen Arbeiten durchzieht. Die kunsthistorische Forschung spricht an dieser Stelle stets etwas unpräzise mit einer begrifflichen Rhetorik von Überlagerung, Schichtung, Verschmelzung oder Überlappung.<sup>550</sup> Im Grunde wird damit jedoch der Versuch unternommen simultan oder sukzessiv ablaufende narrative Zeiterlebnisse formalästhetisch begrifflich zu fassen. Eher jedoch tritt aufgrund der Überlagerungen eine Überdeterminiertheit auf die Bühne, die den Betrachter ob der schieren simultanen Überladung vor die Herausforderung des Dechiffrierens der einzelnen Zeit- und Inhaltsebenen stellt. Diese gleichsam inhaltliche Verdichtung zwischen innerbildlichen Zeiterlebnissen und externer Rezeptionszeit kommt ostentativ bei der Reihe der *Dachbodenbilder* zu tragen. Gerade diese Serie zeugt mit einer simultan ablaufenden innerbildlichen Zeitlichkeit eine Konzentration an narrativen Elementen, die durch eine modulare Interaktion zwischen Bild und Betrachter in eine sukzessiv-rezeptive Vergegenwärtigung kulminiert. Cordula Meier identifiziert für die *Dachbodenbilder* vier dieser Rasterpunkte, gleichsam auch als vertikale Zeitebenen fixiert. In den Gemälden zu *Parsifal* (1973) sind es beispielhaft: 1.) die biografische Ebene des Künstlers als Ebene der näheren Vergangenheit oder noch Gegenwart durch den tatsächlichen Lebensraum Kiefers, namentlich des Speichers, 2.) die Anspielung auf die historische Person Richard Wagners mit Lebenszeit im 19. Jahrhundert, verdeutlicht durch das Schwert und die Schrift im Bild, 3.) die Rückbesinnung auf die historische Person Wolfram von Eschbach mit Lebenszeit im 12./13. Jahrhundert durch das gewählte Thema und 4.) die mythische Urzeit als Gegenpol zur Gegenwart des Künstlers.<sup>551</sup> Meier versucht den Künstler mit dem Topos des Palimpsests

---

<sup>549</sup> Vgl. HECHT/KRÜGER 1980, S. 15. Dies sieht auch Rosenthal. Siehe: ROSENTHAL 2001, S. 51.

<sup>550</sup> Kiefer stützt diesen Fakt natürlich zusätzlich, indem er in seinen Interviews diese Metapher schürt, wie zum Beispiel durch: „Man könnte sagen, dass meine Bilder so sind wie der babylonische Talmud, Kommentare zu Kommentaren, Ablagerungen über Ablagerungen“; zitiert aus: COHN 2013, S. 16.

<sup>551</sup> Vgl. MEIER 1992, S. 87ff.

als eine Art von Metapher über Raum und Zeit zu fassen.<sup>552</sup> Die allgemein lautende These der diachronen „Überlagerung“ und „Schichtung“ schürt Kiefer selbst, indem er in seinen zahlreichen Interviews über sich sagt, dass er in Schichten denkt und auch mit zeitlichem Versatz arbeitet.<sup>553</sup> Vor diesem Hintergrund kann man meiner Einschätzung nach und in Anlehnung an Arasse hierbei von einem Konzept des Zeitrasters auf mehreren Ebenen sprechen.<sup>554</sup> Dieses Konzept führt Kiefer konsistent in seinen Werken fort. Innerhalb der innerbildlichen Zeitstruktur laufen die Geschehnisse zeitgleich ab, währenddessen diese im Prozess der Rezeption in die Sukzession zerfallen, nämlich in dem Moment, indem der Betrachter die einzelnen Ebenen identifiziert hat. Daher würde ich hier auch von einer Fragmentierung der Zeit während des Rezeptionsvorganges sprechen. Denn die Zeit im Bild ist in pointilistische Rasterpunkte fragmentiert. Die Wahrnehmung dieser Punkte erfolgt im Rahmen einer Progression zeitlich versetzt. Die Interpretation des Gemäldes ist also davon abhängig, ob alle Fragmente und Zeitraster während des rezeptiven Vorganges folgerichtig zusammengesetzt werden. Der Betrachter wird im Augenblick der Wahrnehmung sein subjektives Zeitbewusstsein auf seine primären Erinnerungen hin durchleuchten, um all diese Zeitebenen im Bild nach und nach zu dechiffrieren. Die Verknüpfung der einzelnen zeitlichen Ebenen und ihr sukzessiver Wahrnehmungsvorgang weisen die eigentliche Struktur des Werkes auf. Kiefer forciert mit der Reihe der *Dachbodenbilder* den gleichen Ansatz wie bei der Serie der *Besetzungen* von 1969, erweitert diesen jedoch um eine neue zeitliche Vielschichtigkeit: die Vergegenwärtigung von mehreren vergangenen Zeiten innerhalb der Präsenzzeit. Diesmal ist die Vergangenheit auf der Zeitskala betrachtet noch weiter zurückliegend und teilweise Mythen basiert, das heißt sie ist keine reale Gegenwart gewesen, die im Laufe des fortschreitenden chronologisch-linearen Zeitverlaufs erst zu einer Vergangenheit wurde.

Das Besondere an mythischen Darstellungen ist die grundsätzlich phänotypische Zyklizität der Zeit im Mythos. Die mythisch-zyklische Zeit steht damit einer historisch-linearen Zeit

---

<sup>552</sup> MEIER 1992, S. 221. Auch Heiner Bastian verwendet diesen Begriff: „*Palimpseste einer Zeit der Kindheit*“, in: BASTIAN 2011, S. 5. Kiefer selbst nutzt den Begriff bei seiner Laudatio auf Alexander Klugemann im Jahre 2014 bei der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises in Düsseldorf.

<sup>553</sup> Zum Beispiel: „*Ich werfe nie etwas fort, alles wird umgewandelt, alles findet seine Bestimmung, in einem anderen Bild, einer anderen Skulptur...Man könnte sagen, dass meine Bilder so sind wie der babylonische Talmud, Kommentare zu Kommentaren, Ablagerungen über Ablagerungen. Würde man in die Leinwand ein Loch bohren, dann sähe man die gesamte Geschichte in der Vertikalen.*“, in: Anselm Kiefer, zitiert aus: COHN 2013, S. 16. Siehe auch: SMERLING 2011, S. 20. Schütz kristallisiert dies in Ansätzen in ihrer Arbeit heraus. Auch widmet sie sich in zwei Kapiteln dem Thema der „*Erinnerungslandschaften*“, welche sie unter anderem anhand der Werkgruppen „*Topografie des Krieges*“, „*Verbrannte Erde*“, „*Haare*“ und „*Landschaft als Metapher*“ betrachtet und damit unweigerlich stets die historische Dimension im Bild herauschält. Siehe SCHÜTZ 1998. Mehr bei: MEIER 1992.

<sup>554</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 248.

gegenüber. Innerhalb der mythischen Zeit breitet sich eine in sich geschlossene imaginäre Zeitgestalt auf, da sich die Geschichte immer wieder zu ihrem Anfang zurückkehren lässt. Als Symptom kann mit dem Mythos die Zeit als Bezugssystem zum Ausdruck gebracht werden. Hierbei handelt es sich um ein künstlerisches Momentum, welches es der Kunst ermöglicht, in geschichtliche oder mythische Räume einzutauchen und sie gleichzeitig in die Gegenwart hinein zu versetzen. Kiefers Fähigkeit, den bedeutungsstiftenden Mythos zu einer Ausbreitung in Raum und Zeit innerhalb eines frei verfügbaren Bezugssystems zu bemächtigen, ist Meier zufolge sein eigentliches künstlerisches Können.<sup>555</sup> Nach ihr geht es um ein Refunktionalisieren des Mythos in der Gegenwart mittels der zeitgenössischen Lebenswelt und Architektur und darüber hinaus um ein Thema mit Variationen, um Geschichten, die immer wieder erzählt werden, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten Fall: die Zeit. Dem Philosophen Hans Blumenberg gemäß, auf den Meier in ihrer Arbeit rekurriert, sind „*Mythen [...] Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variantionsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: Ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer und ritueller Darstellung wiederzuerkennen.*“<sup>556</sup> Kiefer unterstützt diese Interpretation 2008: „*Nach dem Krieg stand die Beschäftigung mit der Mythologie prinzipiell unter Verdacht: Evident war, wie gefährlich es ist, wenn Politik die Mythen verwendet, missbraucht, als Handlungsanleitungen und Rechtfertigungen interpretiert. Aber ist es nicht noch gefährlicher, die Mythen gleichsam ins kollektiv Unterbewusste zu versenken, statt an ihnen – für alle sichtbar – weiterzuarbeiten?*“<sup>557</sup> So entstammt die visuelle Vorlage der Dachbodenbilder dem tatsächlichen Dachboden des alten Schulgebäudes in Hornbach, in welchem Kiefer sein erstes Atelier hatte. Räumlichkeit wird auf diese Weise in Zeit umgewandelt. Der Raum selbst wird unter diesen Umständen mit Geschichtlichkeit materialisiert und die Zeit gewinnt durch die räumliche Konkretisierung Gestalt sowie eine künstlerische Sichtbarkeit.

In dem Künstlerbuch *Jesaja* aus dem Jahre 1999 [Abb. 68] setzt er sich mit Gottes Bestrafung über Edom des Propheten Jesaja auseinander: Über euren Städten wird Gras wachsen. Die Prophetie obliegt im ontischen Sinne einer Gleichzeitigkeit, indem Gegenwart und Zukunftsgerichtete Vision zeitgleich aufeinander treffen. Das Buch greift dieses Momentum auf: in der Mitte des Künstlerbuches kommt es zur zeitlichen Verdichtung, gleichsam beim Höhepunkt der Narration zu der Simultanität, wenn Stadt und Landschaft übereinander gelagert werden.

---

<sup>555</sup> Vgl. MEIER 1992, S. 79f.

<sup>556</sup> BLUMENBERG 2006, S. 40.

<sup>557</sup> KIEFER 2008, S. 64.

Die Gegenwartswahrnehmung der Stadt durch das fotografische Bild wird durch die Übermalung gleich gesetzt. Innerhalb des Buches erfolgt dies jedoch in einer nacheinander gelagerten, wiederum gerasterten zeitlichen Abfolge: auf den Anfangsseiten zeigen sich die Fotografien einer Metropole als reines Zeitbild, die auf den Folgeseiten mit Übermalungen zu einer Blumenlandschaft transferieren. Auf den letzten Seiten ist von der Metropole nichts mehr zu sehen, die Landschaft hat das bauliche Zeugnis des Menschen überwuchert. Die simultan ablaufende Vision von Jesaja wird im Kunstwerk zeitlich dekonstruiert. Die Aussage aus Jesaja wird durch Kiefer selbst in Verbindung mit den Trümmern seiner Kindheit gebracht. So sagt er in einem Gespräch mit Klaus Dermutz: *„Gerade diese Trümmer empfand ich nie als etwas Negatives. Das ist ein Zustand der Transition, des Umschwungs, der Veränderung. Mit den Steinen, die in den großen Städten von den sogenannten Trümmerfrauen – heute schon fast ein mythologischer Begriff – gereinigt wurden, baute ich Häuser. Die Trümmer waren immer der Ausgangspunkt einer Konstruktion von etwas Neuem. [...] Trümmer sind an sich Zukunft.“*<sup>558</sup> Demnach verwächst an dieser Stelle der Aspekt der Gegenwart direkt mit der Vision von einer Zukunft. Kiefer interessiert an der Vision die Gleichzeitigkeit des Gegenwärtigen in Verbindung mit dem Vergangenen und der Zukunft. Geschichtliche Zeit im Medium Buch verläuft auf ein Ende hin zu. Zeitintervalle und Zeitsprünge innerhalb einer Zeitachse fungieren als narrative Elemente, gleichsam als Ereigniszeit.<sup>559</sup> Dabei kann es sich um eine verräumlichte Zeit handeln, die nicht mehr linear verläuft, sondern raumzeitliche Beziehungen innerhalb der Narration aufbaut.<sup>560</sup> Die Idee der zirkularen zeitlichen Vernetzung ist damit lebendig.<sup>561</sup> Und mehr noch: die Zirkularität der Zeit wird, wie bereits erwähnt, innerhalb der mythischen Zeit obligat. Dieses Faktum erwähnt auch Kiefer: *„Ich denke, dass die Ruinen keineswegs verhängnisvoll sind, vielmehr sind sie der Neubeginn eines Zyklus, der kreisförmig verlaufenden Zeit.“*<sup>562</sup>

In dem Holzschnitt *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht* [Abb. 49] von 1978 vernetzt Kiefer die dargestellten Personen in buchstäblichem Sinne. Über die auf der Leinwand Schachbrettartig verteilten Portraits zieht er mit Acrylfarbe und Schellack diagonal verlaufende

---

<sup>558</sup> Anselm Kiefer, aus: DERMUTZ 2010, S. 13. Siehe auch in gleichem Wortlaut, aber nur zu Teilen abgedruckt: DIE ZEIT, Der Mensch ist böse, Nr. 10, 3. März 2005.

<sup>559</sup> Vgl. GROßKLAUS 1995, S. 47.

<sup>560</sup> Siehe hierzu auch: PERES 2000, S. 20.

<sup>561</sup> Cohn ergänzt hierzu: *„Die Zeitlichkeit eines einzelnen Werkes, seine Geschichte lassen sich lediglich aus der Gesamtansicht, wie sie das Atelier bietet, deuten. Das heißt, dass sich ein bestimmtes Werk über all die anderen deuten lässt, so wie all die anderen sich über ein einziges deuten lassen. So bleibt der zirkuläre Zeitbegriff erhalten, der Kiefer so wichtig ist, für den er an der Seite von Michelet gegen eine lineare Geschichtsauffassung eintritt. Die Kreisförmigkeit garantiert innerhalb der Grenzen der Welt des Ateliers eine Kontinuität der Werke.“*, aus: COHN 2013, S. 245.

<sup>562</sup> Anselm Kiefer, zitiert aus: COHN 2013, S. 37.

Striche, die sich zentral in den Flammen eines offenen Feuers aus Holzscheiten treffen und von zwei konzentrisch verlaufenden Kreisen verbunden werden. Jedes einzelne der Portraits wird von einer Linie leicht übermalt. Die Portraits zeigen berühmte Personen aus verschiedenen vergangenen Zeiten, die sich mitunter mit dem Hermann-Mythos auseinandersetzen.<sup>563</sup> Kiefer vernetzt nicht nur die Personen, sondern auch die historischen Zeiten, die er in seinem Bild dadurch alle simultan nebeneinander legt. Die historischen Personen erscheinen in ihrer Bildlichkeit alle zu einem Zeitpunkt. Er verkürzt dadurch signifikant die Zeit, im speziellen die Vergangenheit. Der rezeptive Vorgang des Bildentschlüsselns entlarvt erst dann sukzessive die einzelnen Zeitebenen und Jahrhunderte.

Zeitdehnung und Zeitkürzung als zwei diskurstheoretische Begriffe im Rahmen einer Zeitanalyse kommen hier zum Tragen. Mit diesen beiden Prozessualitäten ist ohne Frage erneut in Grundzügen die phänomenologische Zeitanalyse angesprochen. Denn Kiefer verfolgt entweder die Strategie von erstens einer Zeitdehnung oder zweitens einer Zeitverkürzung als zeitmodische Dynamik innerhalb des gegenwärtigen, inneren Zeiterlebens seiner Bilder. Aufgrund des Mediums Buch ist bei *Jesaja* von einer Zeitdehnung zu sprechen, da die simultan ablaufende Vision des Jesaja innerhalb des Buches in seiner Erzählzeit gedehnt wird. Die Rezeption des Buches (Erzählzeit) dauert demnach länger als die darin erzählte Zeit. Kiefer interessiert die Vorstellung einer Zeitdehnung, in der sich der Raum öffnet, während sich ja während der Zeitkürzung der Raum schließt.<sup>564</sup> So sagte er hierzu in einem Interview 2005: „*Natürlich tragen das Buch oder die Landschaften von einem Damals ins Heute, aber auch weiter in die Zukunft. Der Wert von Vergangenen ist ja erst in der Zukunft ermessbar, wir können Ereignisse aus einer historischen oder mythologischen Zeit nicht erleben und dennoch sind sie da, weil sie ja unser Denken mitbestimmen.*“<sup>565</sup>

### **Räumliche Dimensionen**

Neben der zeitlichen Dimension werden in Kiefers Bildern unterschiedliche Panoramen von Räumlichkeit als Innen- und Außenraum, als Betrachter- und Erfahrungsraum sowie diverse

---

<sup>563</sup> Eine Auflistung der Personen in den Arbeiten *Wege der Weltweisheit* (1976-1977), Sammlung Sanders, Amsterdam, und *Wege der Weltweisheit – Hermanns-Schlacht* (1978-80), The Art Institute Chicago, findet sich u.a. in ROSENTHAL 1987, S. 157, Fußnote 30.

<sup>564</sup> Vgl. Gespräch zwischen Kiefer und Klaus Dermutz, siehe: DERMUTZ 2010, S. 66.

<sup>565</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Gudrun Weinzierl, zitiert aus: WEINZIERL 2005.

räumliche Qualitäten eines poetischen, mythischen, rituellen, archaischen, epochalen und kosmischen Raumes<sup>566</sup> ostentativ erfassbar. Die Räumlichkeit ist dabei meist von offensichtlicherer Natur als die eben besprochene Zeitlichkeit, wenn auch gleich die Zeitlichkeit sehr viel häufiger im Fokus der Betrachtung steht. Dies mag an den enormen Dimensionen der Werke und den darin gezeigten leeren Räumen ganzer Serien liegen, die sich innerhalb des rezeptiven Vorgangs offenkundiger als die zeitliche Dimension präsentieren. Innerhalb der Raumbezogenen Kiefer-Forschung wird eine Trennung zwischen struktureller Raumbetrachtung und faktischer Raumgenese vorgenommen. Es lassen sich dadurch für das Werk Kiefers meiner Ansicht nach wie bei den zeitlichen Dimensionen zwei Argumentationslinien für den Raumbegriff feststellen: 1.) der Raum als Ort verschiedenster Ereignisse und 2.) die Grenzziehung des anschaulichen Raumes. Ersteres bezieht sich eher auf die Konstruktion des Raumes durch raumschaffende und narrative Mittel, zweiteres auf den faktischen oder transzendenten Anschauungsraum, der durch bildnerische Mittel erzeugt wird. Kiefer selbst äußerte sich in einem Interview mit Werner Spiess zu seiner Auffassung von Raum und Räumlichkeit sowie in zahlreichen weiteren Gesprächen, die jeweils an entsprechender Stelle genannt werden. Raum ist seiner Ansicht nach ein philosophisch-kosmologischer Begriff, bei dem es um transzendente und ontologische Fragestellungen im Sinne einer Antwort-Suche geht und nicht ein rein ikonografisches Thema. Demnach werden die Ausführungen zur Grenzziehung des anschaulichen Raumes vielfach durch die Aussagen des Künstlers untermauert.

Bei Schütz und Brüderlin wird der Aspekt des Raumes als Ort am offensichtlichsten formuliert.<sup>567</sup> Schütz analysiert 1998 die Arbeiten mit rein nationalsozialistischem Bezug und betrachtet darin die sogenannten Gedächtnis-Räume, die in Verbindung mit architektonischen Schauplätzen der NS-Zeit stehen. Sie strebt demnach die Rekonstruktion mittels einer Ortsbestimmung an. Außerdem fokussiert sie die Landschaften, die ebenfalls eine Referenz auf nationalsozialistisches Gedankengut aufweisen. Brüderlin weitet diesen Aspekt innerhalb der Basler Schau „*Die sieben Himmelspaläste 1973-2001*“ im Jahre 2001 noch aus und schließt thematisch alle Bilder mit ein, die einerseits eine architektonisch gefasste Räumlichkeit aufweisen, wie die Dachbodenbilder oder die nationalsozialistischen Architekturen (Steinerne Hallen), archaische Architekturen (Pyramiden, Mastaba-Architekturen) oder eine unendlich kosmische Weite, wie die Sternenbilder. Dabei nähern sich beide dem Werk ikonografisch. Erst 2013 greift Danièle Cohn erneut den Begriff des Raumes systematisch und formal für das

---

<sup>566</sup> Vgl. dieser Kategorien siehe: BRÜDERLIN 2001a, S. 32.

<sup>567</sup> Siehe SCHÜTZ 1998; BRÜDERLIN 2001a, S. 32-35.

Werk Kiefers anhand seiner Ateliers auf. Gleichwohl setzt sie die Räumlichkeit der Ateliers mit seinen Werken in Verbindung. So konstatiert sie: „Lange Zeit hat man sich Kiefer Werke über den Umweg einer Reflexion über Zeit, Zeitlichkeit, Gedächtnis und Erinnerung genähert. Laut unserer [...] These könnte man sich dem Maler Kiefer vielmehr über den Raum, die Theorie des Ortes und das Konzept der Räumlichkeit annähern, von denen sein Zeitbegriff geprägt ist.“<sup>568</sup>

### **Der Raum als ereignisreicher Ort**

Als Gedächtnis- oder Erinnerungsräume werden vor allem diejenigen Arbeiten Kiefers betitelt, die zum Frühwerk Kiefers zählen und im Rahmen dieser Studie bereits mehrfach besprochen wurden. Es sind die *Dachbodenbilder*, die *NS-Architekturen* und die *Landschaften*; Arbeiten, die sich mit der deutschen Geschichte und Kultur beschäftigen und gleichsam eine Pluralisierung von politischen, historischen, landschaftlichen oder biografischen Räumen visualisieren.<sup>569</sup> Konstruiert sind sie alle durchgängig mit Hilfe einer Zentralperspektive<sup>570</sup>, über die Kiefer selbst sagt, dass er sie nutze, um den Zuschauer anzuziehen und das Bild „*interessant zu machen*.“<sup>571</sup> Mit diesen auf Tiefenräumlichkeit konstruierten Räumen, werden soziale Orte visualisiert, die der neueren deutschen Geschichte oder dem biografischen Kontext entnommen sind. Unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Propagandafotografie präsentiert Kiefer in seinen Arbeiten machtverdeutlichende sowie symbolträchtige, steinerne Bauwerke mittels fluchtender Symmetrie und struktureller Ordnung. Die reale Größe der Bauten spiegelt sich gleichsam in der Monumentalität seiner Arbeiten wieder. Das überlebensgroße Format Kiefers' *To The Supreme Being* (1983) [Abb. 69] mit Maßen von 278 x 368 cm oder sein *Innenraum* (1981) [Abb. 70] mit einer Größe von 287 x 311 cm überwältigen den Betrachter gleichsam bei der Betrachtung des Originals. Er sieht sich mit einer Verlängerung des Bildraumes in den Realraum oder vice versa konfrontiert. Und mehr noch: er sieht sich regelrecht in den Bild-Raum hinein ‚versetzt‘, da er von der fluchtenden Architektur völlig vereinnahmt wird. Der reine Bild-Raum wird zum Anschauungs-Raum transformiert. Unterstrichen wird dies durch die heftige Bearbeitung der Leinwand durch

---

<sup>568</sup> COHN 2013, S. 26.

<sup>569</sup> Hierzu kommentiert Markus Bröderlin: „Wenn es richtig ist, dass hinter Anselm Kiefers bildnerischen Zeitreisen und Mythenerkundungen die Erforschung des Raumes steht, so eröffnen die Dachboden-Bilder den eigentlichen Einstieg in diesen Kosmos des Räumlichen, der, so Susan Sontag, der elementare Zugang ist, etwas zu verstehen.“; aus: BRÜDERLIN 2001b, S. 39.

<sup>570</sup> Siehe hierzu auch SCHÜTZ 1998, S. 160.

<sup>571</sup> Anselm Kiefer, in: ADRIANI/SMERLING 2012, S. 136.



beispielsweise Stroh, Holzschnittfragmente, applizierte Fotografien oder auch mit Brandspuren in anderen Arbeiten der Serie, die von der Bildfläche heraus in den das Bild umgebenden Raum hinauskragen. Der historische Schauplatz wird damit in seiner Vehemenz visualisiert. Die zuvor angesprochene Affektwirkung in Kiefers Werk kommt bei diesen fast theatral anmutenden Bildern ebenfalls zum Tragen. Angesichts der großen Formate beschreibt Gallwitz Kiefers Arbeiten bereits als „*theatrale Bühnen, Aktionsräume oder Kunsträume*“.<sup>572</sup> In Anlehnung an die Neoplatoniker Giulio Camillo (1480-1544) und Robert Fludd (1574-1637) spricht Arasse hierbei als Erster differenziert und meiner Ansicht völlig zutreffend, obschon leider nur streifend, von der Schaffung eines „*Gedächtnistheaters*“,<sup>573</sup> welches Erinnerungen an eine deutsche Vergangenheit in Verbindung mit Orten, Bildern und Räumen hervorruft. Damit wird das Werk Kiefers in einen Zusammenhang mit den Gedächtniskünsten gebracht, zu denen es eine tatsächliche Verbindung gibt. Frances A. Yates, ehemalige Mitarbeiterin am Warburg Institut hat sich in den 1960er Jahren mit ihrem Werk *Gedächtnis und Erinnern* mit dem großen Thema der hermetischen und mnemotechnischen Tradition auseinandergesetzt. Die *ars memoriae* als ursprüngliche Methode des Auswendiglernens der menschlichen „*Enzyklopädie des Wissens*“<sup>574</sup> mit Hilfe einer Systematik, um sich Orte und Bilder einzuprägen, war eine Notwendigkeit zu Zeiten vor dem Buchdruck.<sup>575</sup> Arasse sieht die Analogie zum einen in der Einbeziehung des Ateliers, in denen Bücher und Bilder das Gedächtnistheater des Künstlers zeigen sowie zum anderen auf das künstlerische Werk als Solches, welches nach ihm eine für Kiefer notwendige gewaltige mnemonische Funktion einnehme und die er als Gedächtnisbilder beschreibt.<sup>576</sup> Aleida Assmann zufolge nutzt der Mensch sein Gedächtnis nicht nur innerhalb seines eigenen Bewusstseins und seiner Körperlichkeit, sondern lagert es darüber hinaus auch in „*Gegenstände und Artefakte, Riten und Praktiken, Zeit- und Raumanordnungen, Monumente und Denkmäler aus*“<sup>577</sup>. Dies ist ferner gleichsam Bestandteil einer ästhetisch formulierten Erinnerungskultur, die über das eigentliche Kunstwerk hinaus in räumlicher und zeitlicher Entfernung oder Veränderung eine maßgebliche Bedeutung als Form eines „*materiellen Relikt[s] aus einer Vergangenheitskulisse*“<sup>578</sup> im heutigen „*post-traumatischen Zeitalter*“<sup>579</sup>

---

<sup>572</sup> GALLWITZ 1980, S. 4. Aber auch Arasse et. al.

<sup>573</sup> Der Begriff geht auf Giulio Camillos *Idea del Teatro* (1550) zurück. Ebenfalls bei Robert Fludd in *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (1617) im Rahmen eines Kapitels erwähnt.

<sup>574</sup> YATES 2012, S. 336.

<sup>575</sup> Hier sei noch einmal an den Bilderatlas von Aby Warburg erinnert, der sich ebenfalls in die Tradition der Mnemotechnik einreicht.

<sup>576</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 82ff.

<sup>577</sup> Siehe ASSMANN 1999a, S. 286.

<sup>578</sup> Siehe ASSMANN 2006, S. 12.

einimmt. Das Erinnern wird darin als soziale und kulturelle Praxis verstanden, die in der Gegenwart konstruiert wird.

Häufig wird in der Forschung anhand der *Dachbodenbilder* die Verbindung von biografischem Ort und bildlicher Verortung hervorgehoben. Die Tatsache, dass der faktische Bild-Raum der Serie seinem Atelier in einem alten Schulgebäude in Walldürn-Hornbach im Odenwald entspricht, das er von 1971-1982 bezog, hat Danièle Cohn zuletzt herausgearbeitet.<sup>580</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen der Konstruktion des Dachbodens in seinen Bildern und den Fotos seines Ateliers in Hornbach wird stets betont. Dort, so Markus Brüderlin, entstanden „*intime Innenräume*“, die als „*Keimzelle einer künstlerischen Konzeption [...], die in die Tiefe geschichtlicher und mythischer Räume eindringt*“<sup>581</sup> interpretiert werden können. Dieser stets inhaltsschwer aufgeladene Raum weist eine explizite Spannung auf, die zwischen bedeutungstiefer Fülle und räumlicher Leere oszilliert. Die Leere der Dachbodenbilder wirkt auf den Betrachter im ersten Augenblick befremdlich, vielleicht beängstigend. Auf die Strategie der Affirmation als Leitlinie Kiefers' Schaffen wurde bereits hingewiesen.<sup>582</sup> Leere und Stille kann bei den *Dachbodenbildern*, aber auch bei den *NS-Architekturen* als ein zentrales Element für Kiefers bildinterne Raumgestaltung fixiert werden kann. Die Bilder sind in der Regel Menschen leer und weisen nur ein einziges, zentrales Element (Architektur, Stuhl, Schwert) auf. Der Kontrast zwischen der leeren Raumgestaltung und der inhaltlichen Fülle markiert gleichsam die Sensibilität seiner Arbeiten. Das Netz an Assoziationen, das Kiefer bildlich anführt, führt innerhalb seiner Kunstwerke konsequenterweise zu der bereits erwähnten narrativen und zeitlichen Verdichtung. Susanne Kleine folgt diesem Gedanken und beschreibt Kiefers Ateliers als „*(Assoziations-)Räume und (Reflexions-)Orte*“<sup>583</sup>. Damit wird die vormals erwähnte Vernetzung im Rahmen der Zeitlichkeit auch für die Dimension des Raumes beschrieben. Kiefer lebt stets dort wo er auch arbeitet. Lebensraum und Atelier sind zeit seines Lebens eins gewesen. Kiefer bestätigt wie folgt: „*Ich habe mir nie die Frage gestellt, ob ich dort, wo ich arbeite auch leben muss. Es ist einfach immer so gewesen. Ich bin nie „zur Arbeit gegangen“, wie es im Deutschen heißt.*“<sup>584</sup> Cohn weist darauf hin, dass Kiefer auf das Beuys'sche Verständnis von Leben und Kunst als Einheit verzichtet, wenn er den marxistischen Terminus Arbeit verwendet und Kunst mit Arbeit

---

<sup>579</sup> Siehe Ebda., S. 15.

<sup>580</sup> Siehe COHN 2013.

<sup>581</sup> BRÜDERLIN 2001b, S. 37.

<sup>582</sup> Siehe BROCK 1980, S. 86-103.

<sup>583</sup> KLEINE 2012a, S. 69.

<sup>584</sup> Anselm Kiefer, zitiert aus: COHN 2013, S. 12.

gleichsetzt.<sup>585</sup> Bezüglich des biografischen Raumes geht sie noch einen Schritt weiter. Kiefers Reisen und die Tatsache, dass er von den Reisen stets Dinge wie Rosen aus Marokko oder Ziegel aus Indien mitbringt, die er in seine Arbeiten integriert, führen zu einer Hortung von Objekten und Dingen in seinem Atelier. Cohn bezeichnet daher das Atelier als „Sammelbecken“ sowie als „Welt-Atelier“ oder aber auch als eine „Atelier-Welt.“<sup>586</sup> Ein Fakt, der dadurch unterstrichen wird, dass die Ateliers in Barjac und Croissy so gewaltige Ausmaße haben, dass Kiefer mit Fahrrad, Motorrad oder auf Baggern durch die eigene reale Räumlichkeit unterwegs ist. Auch Brüderlin fasst gleichermaßen einen ähnlichen Schluss, dass „das Panorama von Räumen und Orten, die in der Vorstellung und in Barjac auch real erfahren und durchschritten werden können, [...] letztendlich [...] die Suche nach dem einen, dem einzigen Raum [fokussiert].“<sup>587</sup> Diese Aussage muss meiner Ansicht nach noch differenzierter betrachtet werden. Ich glaube nicht, dass Kiefer per se nach einem einzigen Raum sucht, vielmehr sucht er im Raum das Verständnis nach dem Großen und Ganzen, gleichsam nach den Antworten zu kosmologisch-ontologischen Fragestellungen, denen er im Foucaultschen Sinne innerhalb vieler kleiner Räume nachgehen kann, die sich jedoch schlussendlich immer mit dem einen großen Raum, dem Welten-Raum, befassen. Daher ist die Nähe zu Foucaults „anderen Räumen“, den Heterotopien, gegeben. Das Atelier als Raum der Kunst stellt quasi eine Heterotopie dar, gleichsam einen Gegenraum dar.

### **Grenzziehungen des anschaulichen Raumes**

„Künstler sind Grenzgänger, Experten der Grenzüberschreitung, aber auch Spezialisten der Grenzziehung.“<sup>588</sup> Dieses Zitat Kiefers anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 2008 gibt einen Einblick in sein mehrdimensionales Verständnis von Raum und der sich daran anschließenden Auffassung eines sich der Anschaulichkeit entziehenden Raumes. So artikuliert er weiters einen für seine Bildwelt manifesten Gedanken: „Ein leerer Raum? Scheinbar gibt es in unserer materiellen Welt gar keine leeren Räume. In einem Kubikzentimeter Luft – so groß wie ein Zuckerkwürfel – schwirren ungefähr 45 Milliarden Atome. Diese unglaubliche Fülle ist aber zugleich eine unfassliche Leere. Denn vergrößern wir ein Atom auf die Höhe und die Breite des Kölner Doms, dann ist das Neutron eine Erbse – aber so schwer wie tausend Kathedralen – und

---

<sup>585</sup> Vgl. COHN 2013, S.13.

<sup>586</sup> Vgl. Ebda., S.17.

<sup>587</sup> BRÜDERLIN 2001a, S. 33.

<sup>588</sup> KIEFER 2008, S. 69.

*die Elektronen drehen irgendwo hoch oben im Gewölbe ihre Bahn. Dazwischen ist nichts. Dazwischen wirken nur unerkannte Kräfte. Wir bestehen aus leerem Raum. Nach dem Naturgesetz von der Erhaltung der Materie geht kein Atom verloren. Wissenschaftler behaupten, dass jeder von uns eine unerhört hohe Anzahl von Atomen in sich trägt, die schon Jahrmillionen in sehr unterschiedlichen Materialien anwesend waren und nun in uns sind. [...] Über die Atome sind wir ganz materiell miteinander verbunden. Ich fühle mich verbunden mit gewesenen und lebenden Menschen, mit Ingeborg Bachmann, Paul Celan, mit Ernst Bloch, Jesaja und dem letzten Psalmisten. Ich fühle mich mit Menschen und Steinen verbunden, die schon lange vor mir waren und lange nach mir sein werden. [...] Was für ein wunderbares Bild des Vergebens und des Behauptens gegen die Gesetze der Natur.*<sup>589</sup> Kiefer beschreibt hiermit meiner Ansicht nach eine wie ich es formulieren möchte negative Grenzziehung. Indem er (erneut) von einer auf Atomen basierten Vernetzung von Allem mit Allem ausgeht, bestehen keine Grenzen mehr zwischen den Dingen und Objekten. Zumindest keine offensichtlichen. Dies gilt selbstredend nicht nur für die Grenzen des Bildraumes, sondern ebenso für die natürlichen und gesellschaftlichen Grenzen der Adoleszenz und des Erwachsenenalters, der Grenzen der Kunst sowie die Grenzziehung von Kunst und Leben, aber mehr noch: der natürlichen Grenzen der Landschaft und Städte, der zeitlichen Grenzen des Lebens, der räumlichen Grenzen der Welt – diese Grenzen sind durch diese Negativität nicht mehr gegeben. Es herrscht eine komplette Verbindung. Diese Form von negativer Grenzziehung entzieht sich freilich einer Anschaulichkeit und findet auf einer transzendenten Ebene statt, denn Grenzen sind für das menschliche Auge nach wie vor sichtbar. Objekte grenzen sich ja deutlich in Beschaffenheit, Struktur, Haptik, Größe etc. ab. Die Theorie des Raumes als menschlicher Anschauungs- und Bezugsrahmen ist durch Kant eingeführt worden.<sup>590</sup> Innerhalb dieses Anschauungsraumes werden die Gegenstände als etwas Anschauliches sinnlich wahrgenommen, womit der Raum in der Folge als etwas Subjektives transzendentalisiert wird. Der Raum ist demnach abhängig von der Wahrnehmung. Erst durch sie kann ganz im Sinne der Phänomenologie der Raum, gleichsam die Welt hervorgebracht werden. Konsequenterweise entsteht in der Folge die Wirklichkeitserzeugung.<sup>591</sup> Für Geschehnisse und Objekte, die sich hingegen der Anschaulichkeit entziehen, ist der transzendente Gedanke des Allseits-miteinander-verbundenen ein besonderer und für Kiefer schließlich inhaltlich ein ihn immer weiter treibender Faktor. Eine Abbildung des (Welt-)Raumes kann durch die Teleskope oder Raumsonden nur bis in bestimmte Tiefen des Weltalls vordringen. Dahinter verbirgt sich das

---

<sup>589</sup> Ebda., S. 66f.

<sup>590</sup> Siehe hierzu: KANT 2014.

<sup>591</sup> Vgl. BAIER 1996, S. 26f.

Nicht-Darstellbare, das Ungewisse, gegebenfalls die Grenzenlosigkeit. Die Darstellung der Schöpfung der Welt ist meiner Ansicht nach immer ein Grenzgang. Die Erschaffung der Ur-Zeit und des Ur-Raumes entzieht sich quasi gänzlich der Anschaulichkeit. Kiefer beschäftigt sich intensiv mit der Schöpfung der Welt nach kabbalistisch-mystischer Lehre. In der Kabbala nach Luria wird die Schöpfung in drei Phasen beschrieben, in der es zu einer Gleichsetzung von Gott und Raum kommt:<sup>592</sup> 1. *Zim-Zum*: Am Anfang war das Licht in Form des verborgenen Gottes *En-Sof* (auch *Ain Soph*). Dieser ist bewegungslos, transzendent, ewig in sich ruhend, gleichsam als das Unendliche aufzufassen. Er ist ohne Namen und ohne Bilder. *En-Sof* kontrahiert in einem Akt der Verhüllung und Konzentration aus seiner eigenen Mitte in sich zurück und bildet einen pneumatischen Urraum, der die Existenz des Weltalls evoziert. Dieser Urraum wird von den *Sephiroth*, den zehn Gefäßen, umkreist. Ein Zitat Kiefers soll ergänzend die Dimension dieses Raumes integrieren: „*Die kabbalistische Theorie von der Entstehung der Welt, wie sie Isaak Luria im 16. Jahrhundert formuliert hat, sieht den Schöpfer als einen Gott, der sich zurückzieht. Er gibt einen Teil seines Raums auf, in dem er dann die Welt sich entwickeln lässt. Er schafft einen leeren Raum.*“<sup>593</sup> 2. *Chevirat ha-kehim* (dt. Bruch der Gefäße): Aus *En-Sof* tritt ein Lichtstrahl heraus, als göttliche Emanation. Aus diesem Licht emanierte *Adam Kadmon*, der erste Mensch in einer Art Licht-Konfiguration, die Gottes erste Formung als Schöpfer war und welche sich in Bildern und durch Namen darstellen lässt. Durch seine Augen, Nase und Ohren strömt das Licht des *En-Sof*. Es ist nun das Licht der *Sefiroth*. Die *Sefiroth* sind Gottes zehn Attribute<sup>594</sup> und die Matrix der Welt. Sie bilden den kabbalistischen Lebensbaum, der sich in einem *Sefiroth*-Baum mit den 10 Urzahlen (*Sefiroth*) und den 22 Verbindungswegen (stellen die 22 Konsonanten des hebräischen Alphabetes dar) darstellen lässt. Es gibt daher 32 Wege der Weltweisheit.<sup>595</sup> Das Licht strömt den Lebensbaum von oben nach unten hinaus, die Gefäße können die Lichtfluten nicht aufnehmen und zerbersten. Nur die drei obersten bleiben intakt, wovon zwei später auch zerbersten. Einzig *Kether* bleibt intakt. Dies hat zur Folge, dass nichts mehr so ist, wie es sein sollte. Das Licht aus den sechs unteren *Sefiroth* kehrt an seinen Ursprung zurück. Die zurückbleibenden Scherben vermischen sich mit dem Bösen. Es machte sich in der Folge in der Welt manifest. 3.: Die Wiederherstellung des ursprünglichen Ganzen

---

<sup>592</sup> In der Kiefer-Literatur wird der Schöpfungsprozess beschrieben bei: LeVITTE-HARTEN 1991, S. 20-28; STRASSER 2000; ARASSE 2001, S. 205.

<sup>593</sup> KIEFER 2008, S. 59-72, hier: S. 66.

<sup>594</sup> Die höchste Krone [...], die Uridee [...], seine Intelligenz [...], seine Liebe[...], seine Schrecklichkeit [...] oder strafende Gewalt [...], seine Barmherzigkeit [...], seine beständige Dauer [...], seine Majestät [...], der Grund [...] und seine Facette als Archetyp Israels [...]. Vgl. LeVITTE-HARTEN 1991, S. 22f.

<sup>595</sup> Ein Thema, das Kiefer in den vormals erwähnten Versionen zu *Wege der Weltweisheit* im Übrigen in einem neuen Kontext umformuliert hat. Siehe S. 133.

erhält messianische Elemente und verläuft nun nicht mehr nur in Gott, sondern auch in jedem Juden. Die Mystik weist den Menschen durch die Rituale und Gebete den richtigen Weg. Dieser führt den Adepten über die Meditation auf dem Weg der Läuterung durch die zehn Sphären der *Sefirot*. So liegt es an ihm die Restitution selbständig zu beschleunigen oder zu verlangsamen.<sup>596</sup>

Die 380 x 560 cm große Leinwand des monumentalen Werkes *Zim Zum* [Abb. 71] von 1990 fokussiert thematisch diese eben genannte kosmologische Entstehung von Raum und Zeit im Rahmen der kabbalistischen Schöpfungsmystik. Die beschriebene Kontraktion während des *Zim Zum* visualisiert Kiefer anhand der auf den Bleiplatten applizierten Leinwand, die in Teilen verbrannt ist und in der Mitte ein Loch aufweist. Hier kann es sich um die Darstellung des pneumatischen Urraumes handeln. Dass dieser Urraum gemeint ist, gibt ausschließlich der Bildtitel oberhalb der Leinwand preis. Kiefer verzeichnete dort feingliedrig auf Blei die beiden Worte *Zim Zum*. Die Leinwand selbst zeigt die bekannten zentralperspektivisch fluchtenden Ackerfurchen aus den Landschaftsbildern der 70er und 80er Jahre; gleiches Motiv und die Technik der Verbrennung setzt er später in seinen beiden Gemälden *Zweistromland* in der Version von 1990-97 [Abb. 72] und in der Version von 1995 erneut ein. Anhand des Gemäldes *Zim Zum* wird deutlich, dass sich Kiefer darin nicht nur mit dem Schöpfungsmythos auseinandersetzt, sondern vielmehr auch mit der Sichtbarmachung und Darstellbarkeit eines nicht-anschaulichen kosmischen Raumes. Der Schöpfungsvorgang entzieht sich nicht nur in seiner zeitlichen Dimension der menschlichen Erfahrung, sondern auch in seiner visuellen Form. Wir können den in den kosmischen Dimensionen schier grenzenlosen Schöpfungsvorgang nur imaginieren, ohne zu wissen, wie er tatsächlich ablief. Die Grenzen zwischen dem faktisch Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren bergen freilich Raum für Imagination und Konstruktion. Norman Rosenthal kommentiert dies dahingehend, dass Kiefer „in den letzten Jahren eine tiefe Verbundenheit mit den anspruchsvollsten kabbalistischen Glaubensbeschreibungen [zeigte], mit dem Ziel, in Form von Metaphern Themen der Einheit und Grenzenlosigkeit auszudrücken.“<sup>597</sup> Kiefer selbst ergänzt, dass ihn (Nicht-)Räumlichkeit und Zeitlichkeit interessiere und gibt als einer der Gründe an: „it’s about connecting with an older knowledge and trying to discover continuities in why we search for heaven.“<sup>598</sup> Seine Bilder und Bildstrukturen sind dabei nicht nahsichtig, sondern

---

<sup>596</sup> Vgl. INBODEN 1986, S. 5-20; HÄUSSLER 2004, S. 38ff und 73ff. Diese drei Phasen bezieht LeVitté-Harten ebenso auf den praktischen Schaffensprozess Kiefers. Als *Zim-Zum* beschreibt sie den Akt der Ideenfindung, *Chevirat ha-kehim* bezieht sich auf die kreative Lösungsfindung, die in vollem Bewusstsein eines möglichen Scheiterns abläuft und *Tikkun* auf die Umsetzung, die ebenfalls im Bewusstsein geschieht, dass man gegebenenfalls keine Perfektion erreichen wird. Siehe LeVITTÉ-HARTEN 1991, S. 20-28, hier: S. 22.

<sup>597</sup> ROSENTHAL 2011, S. 64.

<sup>598</sup> Interview Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 166.

zielen vielmehr auf das Ganze der Welt ab, gleichsam als Beispiel für deren dimensionale Gesetzmäßigkeiten ab. Dabei geht er, in Anlehnung an Sigmar Holstens 1983 für das Werk von Piet Mondrian konstatierte Interpretation, „*nicht empirisch vor, sondern sucht [...] nach Entsprechungen für eine Einheit des Kosmos.*“<sup>599</sup> Es sind eben die grenzenlosen kosmischen Weltlandschaften, die den Betrachter unmittelbar überfluten. Diese kosmische Überflutung findet gleichsam in der Arbeit *Ausgießung* (1984-86) [Abb. 73] ihre visuelle Vollendung. Allen Arbeiten gemein ist die Tatsache, dass sich senkrecht von der Oberkante des Bildträgers aus nach unten hin eine markant verlaufende Bleiapplikation formiert, die in meinen Augen eigentliche Überflutung. Die Forschung hat diese Bleiwolke als „Wolkensäule“ bezeichnet, in Analogie zur Erscheinung Gottes im Exodus.<sup>600</sup> Diese christlich-religiös konnotierte Auffassung als auch die Interpretation nach jüdisch-kabbalistischer Vorstellung eines *En-Sof* kommen hier zu tragen. Danach treten bei der Version von 1984-86 die Lichtstrahlen aus *En-Sof* in die Welt, welche Kiefer als einen festen, kompakten Strahl darstellt, der den in der Kabbala beschriebenen Ur-Raum völlig für sich einnimmt und dominiert. Der Moment der Licht-Konfiguration *Adam Kadmons* ist quasi bildhaft gemacht. Der Bildträger selbst ist in zwei Teile unterteilt: eine obere Himmelszone, die mindestens 2/3 der Leinwand zugunsten des „göttlichen Raumes“ einnimmt und eine untere Zone, die landschaftliche Formationen oder Wasser zeigen. Die Emanation findet damit fast vollständig innerhalb der Himmelszone statt. Das Blei, welches Kiefer in seinen Arbeiten einsetzt, stammt – wie häufig in der Literatur zu lesen ist – unter anderem vom Dach des Kölner Doms. Anfang der 1980er Jahre sicherte er sich im Nachgang der Renovierungsarbeiten des Daches einen imensen tonnenschweren Vorrat an Blei, das er in seinen Arbeiten fortan verarbeitet hat. Längst sind, Danièle Cohn zufolge, die Bleibestände aus Köln aufgebraucht. Die Bleiblätter, die er in seine Arbeiten integriert, werden im Atelier als auch durch die Natur sehr stark bearbeitet: sie werden entweder der natürlichen Witterung wie Regen oder Sturm überlassen oder im Atelier durch Feuer, mit Sand oder mit Gewichten (durch Maschinen oder Bagger) in ihrer Materialität beeinflusst. Auch an dieser Stelle zeigt sich im Verständnis Kiefers die Grenzziehung; dieses Mal jedoch im kontextlichen Umfeld von Leben und Kunst: „*Es gibt eine besondere Grenze, die Grenze zwischen Kunst und Leben, eine Grenze, die sich oft irrlichternd verschiebt. Aber ohne diese Grenze gibt es keine Kunst. Im Verlauf der Herstellung leibt sich die Kunst das Material vom Leben; und noch im vollendeten Kunstwerk scheinen die Spuren von Leben durch. Die Distanz zum Leben ist aber zugleich das*

---

<sup>599</sup> HOLSTEN 1983 (Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden), S. 87.

<sup>600</sup> Darin wird von einer „*Wolkensäule und Feuerschein*“ gesprochen, aus: Exodus 14, 24; 16, 10.

*Wesentliche, die Substanz der Kunst. Dennoch hat das Leben seine Spuren hinterlassen. Und das Kunstwerk ist umso interessanter, je mehr es gezeichnet ist vom Kampf um die Grenze zwischen Kunst und Leben.*<sup>601</sup>

Kim interpretiert die künstlerische Vorgehensweise des Zerstörens, Zersetzens oder Destruierens erneut mit der Denkfigur des Dialoges. Dieser nimmt seiner Meinung nach die ästhetisch wirkenden Elemente der Natur auf und lässt das Unmögliche – in dem Fall der Vorgang der Schöpfung – durch das Medium der Malerei als Darstellung erscheinen. So bringt er diese Ansicht mit der von Jean-François Lyotard in Verbindung, indem er sagt: „Auf diese Weise gehören Lyotards Begriffe „das Unsichtbare“, „das Nicht-Darstellbare“ und „das Unmögliche“ zur Interpretation von Kiefers Kunst.“<sup>602</sup> Dieser Befund ist in meinen Augen zur weiteren Erhellung der Grenzziehung des anschaulichen Raumes sehr fruchtbar, ist doch nach Lyotard die Aufgabe der Kunst das Undarstellbare zu erzeugen.<sup>603</sup> Nach ihm soll die Kunst Anspielungen auf Nicht-Darstellbares leisten und nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit liefern.<sup>604</sup> Gleichwohl geschieht dies aus einer Notwendigkeit heraus, da die Wissenschaften nicht nur für Kiefer, sondern auch für ihn keine – wie Sabine Sander in ihrer Dissertation überzeugend darlegt – „Letztbegründung für die Richtigkeit der diesen Erzählungen [der wissenschaftlichen Theorien aus Astronomie und Physik beispielsweise] zugrunde liegenden Prämissen gibt.“<sup>605</sup> Die Undarstellbarkeit resultiert demzufolge aus den Grenzen der symbolischen Formen: gibt es für etwas keine symbolische Entsprechung kann Etwas nicht dargestellt werden.

Die vorangegangenen Ausführungen zu Zeit und Raum bei Kiefer konnten zeigen, dass die faktische als auch die inhaltliche Verdichtung in Kiefers Werk eine eindeutige Interpretation hinsichtlich Zeit oder Raum schier unmöglich macht. Danilo Eccher beschreibt abschließend hierzu sehr treffend: „Es ist eine Kunst, die im Raum lebt und nicht in der Zeit, eine Kunst die den Raum aufsaugt und die Zeit vereint.“<sup>606</sup> Beide Dimensionen sind, wie man in den bisherigen Ausführungen erkennen konnte, unvermeidbar und unauflöslich miteinander verknüpft. Aus diesem Grund soll an dieser Stelle auf die von Bachtin formulierte Metapher

---

<sup>601</sup> KIEFER 2008, S. 59-72, hier: S. 69.

<sup>602</sup> KIM 2011, S. 39. In Ergänzung hierzu: „Die Sichtbarmachung des Nicht-Darstellbaren ist möglich geworden, da Kiefer den Wetterzustand und den Malakt im Fall von „Malen“ in einen Dialog bringt und den Akzent auf den Dialog setzt. Der Akt des Malens ist also nicht darstellbar. Dieses Nicht-Darstellbare ist aber sichtbar zu machen, indem das Unmögliche der Darstellbarkeit visualisiert und es dadurch dem Nicht-Darstellbaren möglich wird.“; siehe: KIM 2011, S. 38.

<sup>603</sup> Vgl. LYOTARD 1989, S. 323. Siehe auch: SANDER 2008, S. 212.

<sup>604</sup> Vgl. LYOTARD 2009, S. 30. SANDER 2008, S. 214.

<sup>605</sup> SANDER 2008, S. 217.

<sup>606</sup> ECCHER 1999a, S. 120.



des Chronotopos näher eingegangen werden, der sich meiner Ansicht nach auf das Werk Kiefers gattungsübergreifend übertragen lässt.

### **Bachtins „Chronotopos“ als Dichotomie von Raum und Zeit**

Der von Michail M. Bachtin bereits 1937/38 in seinem Essay „*Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*“ formulierte und doch erst 1975<sup>607</sup> für die Literaturwissenschaften eingeführte Begriff des künstlerischen Chronotopos im Sinne eines „*wechselseitige[n] Zusammenhang[s] [von] Zeit-und Raum-Beziehungen [...] als eine Form-Inhalt-Kategorie*“<sup>608</sup> stellt ein Ansatz dar, die meiner Einschätzung trefflich die künstlerische Strategie Kiefers veranschaulicht.<sup>609</sup> Und nicht nur für die Betrachtung des Kieferschen Oeuvres, sondern vielmehr auch für die kunstwissenschaftliche Betrachtung im Allgemeinen. Die singuläre Betrachtung von Zeit im Bild oder Raum im Bild ist, wie die vorherigen beiden Kapitel darstellen konnten, für die heutige Zeit nicht mehr ausreichend. Ähnlich wie in der Naturwissenschaft, in der Raum und Zeit seit Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr als singuläre Entitäten betrachtet werden (wie noch zu Zeiten Descartes), fordert die Kunstbetrachtung und -analyse neue Kategorien und Ansätze. So kann die folgende Aussage Bachtins hierzu der weiteren Betrachtung vorangestellt werden: „*Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit erfüllt und dimensioniert. Diese*

---

<sup>607</sup> Publiziert 1975 auf Russisch unter dem Titel: *Formy vremeni i chronotopa v romane* (Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman), in ders.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* (Fragen der Literatur und Ästhetik. Studien aus verschiedenen Jahren, Moskau 1975, S. 234-407.

<sup>608</sup> BACHTIN 2008, S. 7. Frank/Mahlke geben einen einführenden Überblick über die Referenz auf Kant; in: FRANK/MAHLKE 2008, S. 208ff. Darüber hinaus stellt die Forschung immer wieder heraus, dass Bachtins Analyse ebenso in Beziehung zu Einsteins Relativitätstheorie zu stellen ist, da dieser ihn gleich zu Anfang seines Essay anführt; siehe BACHTIN 2008, S. 7. Weiters hierzu: FRANK/MAHLKE 2008, S. 213ff. Hier wird nicht nur auf die Analogie zu Einstein, sondern auch zu Hermann Minkowski und dessen vierdimensionale Raumzeit referenziert: „Für uns ist wichtig, dass sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt.“, aus: BACHTIN 2008, S. 7.

<sup>609</sup> Etymologisch betrachtet bedeutet das Wort Chronotopos Raumzeit. Im Nachwort greift Bachtin diesen Gedanken ebenfalls auf: „*Kunst und Literatur sind durchdrungen von chronotopischen Werten unterschiedlichen Grades und Umfangs. Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerkes ist ein solcher Wert.*“, BACHTIN 2008, S. 180. In der Kunstwissenschaft nutzt Wolfgang Kemp den Begriff des Chronotopos für seine Betrachtung der Räume in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und wendet ihn für die Analyse der Chronotopoi Haus, Palast und Weg an. Siehe KEMP 1996, S. 31ff. Bachtin formuliert seine Theorie unter dem Einfluss der mathematischen Raum-Zeit-Auffassungen von Hermann Minkowski, der Raum und Zeit zu einem vierdimensionalen Raum zusammenfasste. Ebenso maßgeblich scheint auch Immanuel Kant gewesen zu sein, auf den sich Bachtin hinsichtlich der Anschauung von Raum und Zeit als notwendige Form von jeglicher Erkenntnis direkt bezieht.

*Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.*<sup>610</sup> Raum und Zeit sind für Bachtin die Orientierungssysteme innerhalb des Romans, sie zeigen den Zusammenhang zwischen dem Ort als Schauplatz und der Zeit als Handlungsablauf. Für den Roman identifiziert Bachtin in seinem Essay vor allem die Zeit als wegweisend, wodurch er dem Aspekt der Geschichtlichkeit besonderes Augenmerk zuteil kommen lässt. Gleiches ist meiner Ansicht nach deutlich für die Kunst Kiefers festzustellen; innerhalb seiner Kunst ist die Zeit die Primärnormative, stets als Quelle jeglichen Schaffens ergießt sie sich über das Werk, dessen Handlung sich visuell im Raum, der Sekundärnormative, bewegt und von ihr durchdrungen wird. Zeitschichten werden übereinander gelagert und bilden erst dadurch neue Raumperspektiven. Die Verschmelzung, ja der Dialog beider Normative miteinander macht den Form-Inhalt aus. Schon Cassirer sah Raum und Zeit nicht als reine Substanzen, sondern vielmehr als „*reale Relationen*“, die ihre „*wahrhafte Objektivität in der ‚Wahrheit von Beziehungen‘ offenbaren [und nicht] an einer absoluten Wirklichkeit.*“<sup>611</sup> Daraus resultiert, dass der Erzählraum durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert wird – durch die Beziehungen zwischen Innenräumen, zwischen Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachterraum. Erzählraum ist demnach immer auch ein Bezugsraum. Der Kunstwissenschaftler Hilmar Frank beschreibt die Schichtung von Raum und Zeit im Allgemeinen nun mehr als neuen Chronotopos, in dem geschichtliche Erinnerung und die Gegenwart in Symbolen innerhalb der Dichotomie kontrastiert wird.<sup>612</sup> Als eindrucklichste Beispiele für die Schichtung und Erinnerung führt er Katastrophenlandschaften vor, in denen sich die Beziehungen von Raum und Zeit hervorragend konkretisieren lassen und darüber hinaus Diskontinuitäten aufzeigen würden.

Die Literaturwissenschaft fasst die Dialogizität von Zeit und Raum als Kern des Theoriegebäudes Bachtins auf und weitet den Begriff auf eine Intertextualität aus.<sup>613</sup> Julia Kristeva begreift diese in den 1970er Jahren erstmals folgendermaßen: „*[J]eder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.*“<sup>614</sup> Für Kiefers Schaffensprozess bedeutet dies, dass er – unter

---

<sup>610</sup> BACHTIN 2008, S. 7f.

<sup>611</sup> CASSIRER 2006, S. 489.

<sup>612</sup> Vgl. FRANK 2000, S. 3.

<sup>613</sup> Vgl. FRANK/MAHLKE 2008, S. 202. In der Folge wird er als ein (poststrukturalistischer) Intertextualitätsforscher betrachtet.

<sup>614</sup> KRISTEVA 1972, S. 348.

semiotischen Gesichtspunkten – seine Gedankenwelt sowie seinen Bildtext ebenso wie ein Mosaik aufbaut und mit einer Aneinanderreihung von Zitaten und Verweisen arbeitet. Man denke an die Arbeiten wie *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht* (1978), in denen er die Namen der großen deutschen Dichter und Denker auf der Leinwand textualisiert [Abb. 49]. Er verbindet die Köpfe Deutschlands durch Raum und Zeit wie in einem Spinnennetz. Wie bei Bachtin kann hier folglich von einer Beziehung zwischen den beiden Normativen gesprochen werden, die erst den eigentlichen Strukturalismus des Werkes in Form eines intertextuellen Raum-Zeit-Gefüges zugänglich macht. Auch dies ist realiter der Fall, wie die zweite Hälfte der Dissertation anhand der Kieferschen Werke später noch explizieren wird. Der Kunsthistoriker Seung-Ho Kim sieht in dem Dialog von Bild und Schrift ein System, dass „räumliche Dimensionen und zeitliche Faktoren überschreiten“<sup>615</sup> lässt. Er spricht der Kunst (insbesondere dem Medium Buch, welches Kiefer meist übermalt) die Eigenschaft einer „räumlichen Gedächtnismetapher“ zu, die durch die Nutzung von zeitgenössischen künstlerischen Mitteln Themen der Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.<sup>616</sup>

## **Kapitel IV: Der Blick zu den Sternen: Sternenbilder aus irdischer Perspektive**

Wie im vorangegangenen Kapitel dieser Studie bereits erwähnt, möchte ich vorschlagen, die Gesamtheit der Sternenbilder Kiefers aufgrund diverser signifikant unterscheidbarer formaler Bildanlagen in mehrere Untergruppen zu kategorisieren. Die Arbeiten der ersten hier zu untersuchenden Untergruppe folgen einer traditionellen Bildform, indem sie grundsätzlich den Bildträger kompositorisch in eine irdische und eine stellare Zone unterteilen. Der nächtliche Sternenhimmel breitet sich darin geschlossen über einer Landschaft oder einer Architektur aus. Die Arbeiten haben zuweilen den Charakter von Landschaftsmalerei. Die innerhalb dieses Kapitels vorgestellten Serien „*Der gestirnte Himmel über uns...*“, „*Die berühmten Orden der Nacht*“ sowie „*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*“, denen jeweils ein Unterkapitel gewidmet ist, folgen diesem Bildaufbau. Der Betrachter wird gleichsam von seinem irdischen Standpunkt

---

<sup>615</sup> KIM 2011, S. 157.

<sup>616</sup> Vgl. KIM 2011, S. 157f. Die Bücher Kiefers sind „als Prozess konzipiert, weshalb sich die Möglichkeiten der integralen Kommunikationssysteme innerhalb der unterschiedlichen Bedeutungsschichten des Werkes von Kiefer eröffnen und sich in der zeitlichen und räumlichen Konstellation überlagern“, aus: ders., S. 158.

aus auf den Blick 'gen nächtlichem Himmel gelenkt. Die Sternenbilder aus irdischer Perspektive versammeln philosophisches und literarisches Gedankengut der historischen Personen Immanuel Kant, Ingeborg Bachmann und Pierre Corneille. Die Wirkung dieser historischen Personen auf Kiefers Bild der Sterne wird in den nachfolgenden Kapiteln untersucht. Die Vielschichtigkeit, das Labyrinthische, gleichsam die Überlappung von bekannten und neuen Themen, ein Fakt, der innerhalb der Forschung stets hervorgehoben wird, kommt in den hier vorgestellten Arbeiten deutlich zum Tragen.

### **Sic itur ad astra<sup>617</sup>: "Der gestirnte Himmel über uns...."**

1979 und 1980 schuf Kiefer zwei Papierarbeiten, in denen er im Rahmen seines Gesamtœuvres das erste Mal offenkundig auf das hiesige Thema der Sterne eingeht.<sup>618</sup> Auf *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* [Abb. 74 und Abb. 75] sehen wir zunächst eine sehr hell gehaltene, isoliert präsentierte Figur, deren Arme entspannt auf der Hüfte abgestützt sind. Die Figur macht einen ruhenden Eindruck. Der Kopf ist leicht zur Seite gedreht, der Blick trifft dennoch den Betrachter, wengleich er weder intensiv noch appellativ zu sein, sondern vielmehr durch den Betrachter hindurchzugehen scheint. Auf der Brust der Figur, gleichsam im Zentrum der Arbeit ist jeweils in kontrastreichem Schwarz eine Palette gemalt, die mit Strichen, fast einer Sonne gleich, komplettiert wurde. Bei näherer Betrachtung erkennen wir, dass der Bildträger in beiden Fällen eine Fotografie ist, die übermalt wurde. Sie ist so stark übermalt, so dass wir Objekte und Strukturen innerhalb des Raumes, in dem sich die Figur befindet, nur schwer erkennen. Erst ein intensiver Blick offenbart die Szenerie: Kiefer steht mit einem Kleid bekleidet<sup>619</sup> – sein Blick schweift in die Ferne – im Selbstportrait auf dem Boden in seinem Atelier; der Boden ist komplett mit Fotografien bedeckt. Durch die Verblendung wird sich der Betrachter nun erst des Hell-Dunkel-Kontrasts respektive des Schwarz-Weiß-Kontrasts gewahr. Kiefer übermalt die Schwarz-Weiß-Fotografie rund um seine figürlichen Umriss mit Acryl und Emulsion. Auf diese Weise schafft er einen

---

<sup>617</sup> *Sic itur ad astra* (lat.): So steigt man zu den Sternen empor, aus: VERGIL, *Aeneis*, IX, 641.

<sup>618</sup> Einschränkung muss hier erwähnt werden, dass es sich hier um das erste Werk handelt, welches sich innerhalb der publizierten Literatur ostentativ um das Thema der Sterne dreht. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Kiefer bereits vorher malerisch oder zeichnerisch mit der Themenwelt der Sterne respektive mit dem ikonografischen Thema auseinandersetzte. Die Fotografie, gleichsam der Bildträger selbst, wurde in diversen Abzügen vervielfältigt und in unterschiedlichen Kontexten respektive Werken immer wieder eingebunden. Neben der erstmaligen Nutzung in dem Künstlerbuch *Für Genet* (1969) auch in der Papierarbeit *Chuvawa Gilgamesch* (1980) oder *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980).

<sup>619</sup> Die 2011 erschienene Publikation mit den Vorlesungen Kiefers am College de France gibt Anhaltspunkte, dass sich Kiefer hier als Frau darzustellen versuchte. Siehe: EDITIONS 2011, S. 179.

schwarzen Fond, auf welchem er vereinzelt weiße Punkte setzt. Die thematische Verbundenheit zum hiesigen Thema des Kapitels lässt uns den schwarzen Fond als nächtliche Himmelszone interpretieren und ohne weiteres mit einem nächtlichen Sternenhimmel gleichsetzen.<sup>620</sup> Bemerkenswerterweise hat Kiefer das Schwarz nicht nur als Himmelszone über die Figur gemalt, sondern auch unterhalb der Füße. Das Schwarz hüllt die Figur dadurch fast gänzlich ein. Die Figur steht auf der einen Arbeit auf einer Art diffusen, wellenförmigen Struktur. Aus dieser dunklen Struktur erscheint aus der rechten Seite der Kopf einer Schlange, deren weiße Augen hervorstechen und deren zum Ende hin verlaufende gespaltene Zunge lang nach vorn gestreckt ist. Bei der zweiten Arbeit steht Kiefer auf einer sich in ihrer ganzen Größe deutlich kenntlich zeigenden Schlange. Auf Höhe der einzig nicht schwarz übermalten Fläche, nämlich der Höhe seines Schienbeins integriert Kiefer schließlich jeweils den Titel der Arbeit: *Über uns der gestirnte Himmel, in uns das moralische Gesetz*, der den Zugang zur eigentlichen Interpretation bietet. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die Kiefer-Forschung diesem Blatt bislang wenig Augenmerk geschenkt hat. Rosenthal erwähnt es in einem kurzen Absatz, nur um darin festzustellen, dass das Foto im Kontext der *Besetzungen* (1969) und der Papierarbeit *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970) zu verorten ist [Abb. 76]. Folglich sind die nachstehenden Ausführungen als Einführung und Grundlage in dieses Themenfeld anzusehen.

Kiefer greift im weiteren Verlauf seiner Schaffenszeit in mindestens zehn Papierarbeiten das Motiv in jeweils leichter Modifizierung auf. So steht auf der ebenfalls 1980 entstandenen Papierarbeit mit dem leicht veränderten Titel [sic] *Der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir* der Künstler nicht auf dem Boden sondern auf einem Stuhl [Abb. 77]. Der Blick des Künstlers geht diesmal gen Himmel. Zudem hat er einen Zweig in der linken Hand. Kiefer übermalt die Fotografie bekanntermaßen oberhalb und seitlich der Figur wieder mit Schwarz. Unterhalb des Stuhls liegt abermals die Schlange in Blickrichtung nach rechts.

Knapp 20 Jahre später, 2009 und 2010 entsteht indes eine Reihe an Arbeiten, bei denen weitere alte Fotografien als Bildträger fungieren, auf welche schließlich mit Acryl eine schwarze Himmelszone mit weißen Sternen gemalt wurde. Die Trägerfotografie zeigt diverse Motive: Architektur, Landschaft oder Innenraumansicht. Die Fotografien entstammen aus

---

<sup>620</sup> Toni Stoos verweist an der Stelle auf das Gemälde *Johannisnacht*, welches Kiefer 1981 (also ein Jahr später) anfertigte. Ihm zufolge verweisen die leuchtenden Punkte gegebenenfalls auf Leuchtkäferchen, die auch Johanniskäfer genannt werden und zur Zeit der Sonnenwende, des Johannistages erscheinen. Meiner Meinung nach ergibt sich diese Analogie nur, wenn man die Arbeit formal betrachtet, jedoch nicht inhaltlich, daher kann ich diese Interpretation nicht stützen. Siehe: STOOS 1990, S. 31.

den Foto-Serien, die Kiefer u.a. bereits 1969 im Rahmen der Künstlerbücher *Für Genet* (1969) [Abb. 45] und *Besetzungen* (1969) [Abb. 44] produziert hatte oder rekurren auf ältere Arbeiten. Zum Teil handelt es sich um Abzüge alter bereits in Künstlerbüchern verwendeter Fotografien. Allen gemein ist der Fakt, dass die Bildträger im oberen Drittel oder in der oberen Hälfte erst mit Schwarz flächig übermalt und danach mit weißen Punkten (zuweilen auch weiße Flecken) versehen werden, womit sie schließlich den Sternenhimmel visualisieren. Auch gleich ist der Fakt, dass diese Papierarbeiten den Künstler ausnahmslos im Selbstportrait zeigen. Darüber hinaus zeigt annähernd die Hälfte der Arbeiten den Künstler jeweils mit Hitlergruß posierend an diversen Schauplätzen stehen. Die Fotografien sind jedoch nicht immer eins zu eins Reproduktionen aus den in den Künstlerbüchern von 1969 genutzten Fotografien, sondern zeigen das Motiv in leichter Veränderung. So ist in der querformatigen Papierarbeit *Der gestirnte Himmel über uns und das moralische Gesetz in uns* mit den Maßen 48,5 x 75,7 cm [Abb. 78], die eine Allee aus Bäumen zeigt, Kiefer innerhalb des Fluchtpunktes vom Betrachter aus gesehen viel weiter weg dargestellt, als auf der Referenzfotografie im Künstlerbuch *Für Genet*, wo sie auf Seite 4/5 mit *a Montpellier* beschriftet wurde [Abb. 79]. Ein Fakt, der nicht verwundern muss, sind doch bei weitem nicht alle Künstlerbücher publiziert, komplett von Seite 1 bis zum Schluss fotografiert oder gar offen zugänglich.<sup>621</sup>

Die beiden querformatigen Papierarbeiten mit den Maßen 63 x 83 cm zeigen Kiefer weiters inmitten einer Säulenhalle, den rechten Arm erneut zum Hitlergruß gestreckt [Abb. 80 und Abb. 81]. Jeweils das obere Drittel oder die obere Hälfte sind mit schwarzer Farbe übermalt. Auch hier visualisiert die schwarze Übermalung mit den nachträglich noch gemalten weißen Punkten den Sternenhimmel. Motivisch und inhaltlich zitiert Kiefer darin seine Gemälde und Papierarbeiten mit dem Titel *Dem unbekanntem Maler* aus den 1980er Jahren, die im Forschungsstand in Kapitel III bereits kurz beleuchtet wurden. Anders als bei jenen Arbeiten, die stellvertretend für den Künstler Paletten auf Ständern zeigen, ist diesmal Kiefer im Selbstportrait repräsentiert. Die Palette hingegen findet sich wie bei fast allen Arbeiten aus dieser Serie wieder auf der Brust.

Die hochformatige Arbeit *Ohne Titel* [Abb. 82] greift erneut die Fotografie aus dem publizierten Künstlerbuch *Für Genet* auf Seite 8/9 auf [Abb. 83], die Kiefer darin mit *symboles heroïques* betitelt hat. Auch hier scheint es sich um eine sehr ähnliche Fotografie zu handeln.

---

<sup>621</sup> Die jüngst in 2015 stattgefundenene Ausstellung *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre* im Centre Pompidou in Paris machte diesen Fakt mit zwei eigens eingerichteten „Bibliotheken“ der Künstlerbücher deutlich. Kiefer schafft nicht nur ein Künstlerbuch zu einem Thema, sondern gleich mehrere. Publiziert sind jedoch immer nur die gleichen Künstlerbücher, so dass die künstlerische Arbeitsweise rund um Motiv und Variation durch die bislang publizierte kunstwissenschaftliche Literatur inhaltlich garnicht diskutiert werden respektive werden können.

Formal ist zu der älteren Fotografie keine Abweichung; auf den ersten Blick hält man sie für eine direkte Reproduktion des Fotos, jedoch mag es sich auch hierbei nur um eine weitere Fotografie aus der ursprünglichen Serie zu handeln, denn der Wellengang hält einem genauen Vergleich nicht Stand. Kiefer steht frontal auf Felsen im Meer und hebt die Hand zum Hitlergruß. Der nächtliche Himmel scheint wie eine Wolke aus der ausgestreckten Hand des Künstlers zu emanieren. Auffällig ist, dass bei dieser Arbeit die Palette auf der Brust des Künstlers fehlt.

Alle soeben in diesem Kontext vorgestellten Arbeiten sind durch einen bedeutungsvollen Titel verbunden, der auf ein Zitat Immanuel Kants aus der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) rekurriert. Sie tragen einvernehmlich den Titel *Über uns der gestirnte Himmel, in uns das moralische Gesetz* oder leichte Abwandlungen davon. Was hat es also mit dem Zitat auf sich? Wie ist es im Zusammenhang mit einem Sternenhimmel zu verstehen und zu interpretieren?

### ***Philosophie als Bezugssystem: zum kantischen Zitat***

Das von Kiefer genutzte Zitat greift erkenntnistheoretische Gedanken auf, die Kant bereits zu Beginn seiner Karriere beschäftigt haben. Zur genaueren Abgrenzung der für diese Arbeit relevanten Bedeutung bedarf es zunächst einiger Vorbemerkungen. Zu seinen Studienzeiten hat sich Kant in besonderem Maße mit dem physikalischen Werk Isaak Newtons auseinandergesetzt und lehrte in Königsberg angrenzende naturwissenschaftliche Bereiche wie physische Geografie sowie Mechanik und Mathematik.<sup>622</sup> Kants frühe Schrift handelte daher nicht zuletzt von der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755). Darin untersucht er auf Basis einer naturwissenschaftlichen Erklärung den Weltbau mitsamt seiner „*Ordnung und Schönheit*“ auf Grundlage der mechanischen Physik.<sup>623</sup> Kant sucht darin nach einer Erklärung zum Weltverständnis. Der Astronomiehistoriker Jürgen Hamel konstatiert, dass es Kant in seiner Abhandlung um die Darstellung einer wissenschaftlichen Kosmogonie ging, genauer um eine Entstehungsgeschichte der Welt. Er

---

<sup>622</sup> Vgl. SCHUPP 2003, S. 334f. Für die Bildung und Ausprägung der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert hatte die Naturwissenschaft dank ihrer Anschauungsgebundenheit und ihrer Welterschließung eine maßgebliche Rolle. In der Folge etabliert sich der Sternenhimmel als philosophisch-ästhetischer Gegenstand. Siehe u.a.: BIERBRODT 2000; JÄGER 1984. Jäger beschreibt die Entstehung der Ästhetik als Folge der kopernikanischen Wende und dem naturwissenschaftlichen Weltbild.

<sup>623</sup> KANT 2005, S. 5.

wollte die Geschichtlichkeit des Kosmos mitsamt der Himmelskörper und Bewohner ausführen, indem er versuchte ihren Ursprung und Entwicklung zu entschlüsseln.<sup>624</sup> Die Weltbetrachtung fing nach Kant mit dem Blick zu den Sternen an. Die Regelmäßigkeit der Bewegung der Sterne schafft es, dem Menschen einerseits eine Orientierung in Raum und Zeit zu geben und andererseits Raum und Zeit (anhand von Dimensionen und Tageszeiten) überhaupt zu vergegenwärtigen.<sup>625</sup> Raum und Zeit sind nach der rationalen Kosmologie Kants Dinge der ‚Welt‘ und ‚Welt‘ kann gleichsam in Raum und Zeit zusammengefasst werden. Der Zugang zur Welt ist nach Kant nur durch die fundamentalen Anschauungsformen Raum und Zeit gegeben, in der sich wiederum alle Objekte, Erscheinungen bewegen und weswegen die Erkenntnis stets nur auf Erscheinungen begrenzt bleibt. So postuliert er: *„Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, dass kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, dass keine Gegenstände darin angetroffen werden. Es wird also die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängende Bestimmung angesehen, und ist eine Vorstellung a priori, die notwendiger Weise äußeren Erscheinungen zum Grunde liegt.“*<sup>626</sup>

Der Zeit ist hierbei sogar noch der stärkere Fokus zugetan, da nicht alle Objekte räumlich, aber zeitlich begriffen werden können. Der Erkenntniszugang ist demnach apriori gegeben und nicht durch Empirie und Erfahrung (aposteriori) legitimiert. Damit ist die Zeit als Grundkategorie der menschlichen Wirklichkeitserfahrung objektiv gültig, weist weiterhin keine tatsächliche Existenz auf.<sup>627</sup> Die Philosophie dient Kant nicht als eine Anschauung der Welt, sondern als Mittel zur kritischen Überprüfung von Dingen und Werten, welche neben den empirischen Wissenschaften zu Erkenntnis(-weisen) führe.<sup>628</sup> Diese Überprüfung markiert für ihn ein ganz natürliches und unvermeidliches Erkenntnisinteresse des sinnlichen und vernünftigen Menschen.

---

<sup>624</sup> Vgl. hierzu siehe HAMEL 2005, S. 163.

<sup>625</sup> Vgl. KANT 2015b, S. 904 (AA 163).

<sup>626</sup> Ebda., S. 87 (AA 57).

<sup>627</sup> Vgl. hierzu vor allem: Vgl. PIEPER 2011, S. 2636-2638; DEPPERT 1989, insb. S. 12-34. Besonders in Bezug auf den Raumbegriff hat die naturwissenschaftliche Forschung widersprochen, da der Raum im physikalischen Sinne als empirisch existent angesehen wurde (Carl Friedrich Gauß). Siehe hierzu auch: DEPPERT 1989, S. 22f.

<sup>628</sup> Vgl. SCHUPP 2003, S. 334.



Kant macht schließlich im Beschluss der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) mit seinem heute berühmten Satz: „*Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*“<sup>629</sup> auf das aufgeklärte Selbstverständnis und die Existenz des Menschen im kosmischen Gesamtzusammenhang aufmerksam. Der erste Teil des Satzes verbindet den Menschen mit der räumlichen Weite des Kosmos, der zweite Teil verbindet den Menschen im Sinne seines kategorischen Imperativs mit allen Übrigen zu einer Gesellschaft. Das erstgenannte „*vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit*“ angesichts der „*zahllosen Weltenmenge [...] eines tierischen Geschöpfes*“, das aus Materie erwuchs und nach dem Tode dieser wieder zurückgegeben wird, es macht ihm seine kosmische Bedeutungslosigkeit deutlich, das andere „*erhebt dagegen meinen Wert*“<sup>630</sup>, da es durch die Intelligenz und Persönlichkeit, durch welche das moralische Gesetz ihn von der Tierwelt trennt, über die Bedeutung des einzelnen Menschen hinausweist und ins Unendliche reicht. Kant schafft damit eine Moralphilosophie, in der er den Menschen als transzendentes Wesen erhebt, das seine Würde aus dem Inneren, gleichsam dem moralischen Gesetz bezieht. Und mehr noch: er verdeutlicht durch den Mensch-Tier-Vergleich seine intensive Auseinandersetzung mit der philosophischen Anthropologie, einer philosophischen Richtung, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Welt sowie das Wesen des Menschen als empirisches Objekt und transzendentaler Ermöglichungsgrund in den Mittelpunkt rückt.<sup>631</sup> Der Ausspruch „*Der bestirnte Himmel über mir*“ ist damit als Metapher für die Unbegreiflichkeit des Weltalls einerseits und andererseits für die Stellung des Menschen innerhalb des Universums zu verstehen. So legt das Zitat das Sichtbare (Himmel) und das Unsichtbare (Moral) offen.<sup>632</sup> Der Philosoph und Kant-Forscher Peter Probst sieht angesichts dieser Unbegreiflichkeit die Tatsache geboten, dass sich der Mensch Fixpunkte sucht, an denen er sich schließlich orientieren kann. Zwei dieser Fixpunkte sind demnach der Sternenhimmel sowie das moralische Gesetz. Die Beobachtung des Sternenhimmels zeige nach ihm nun die Fähigkeit des Menschen, sich durch diese „*auf den Weg des Nachdenkens führen zu lassen und die eigene Ortsbestimmung zu finden*“.<sup>633</sup> Damit gibt er die Antwort auf den Satz vor, der nach ihm einen appellativen Charakter aufweist. Der Vergleich von „über mir“ und „in mir“ setzt nach ihm eine unausweichliche Stellungnahme des Lesers in Gang, der über das Weltganze und die eigene Existenz in seinen Extrempunkten des Vorstellbaren, Darstellbaren und Denkbaren

---

<sup>629</sup> KANT 2015b, S. 903 (AA 163).

<sup>630</sup> Ebda., S. 903 (AA 163).

<sup>631</sup> Siehe hierzu einleitend: FOUCAULT 2010, insbesondere darin das Nachwort von Andrea HEMMINGER, S.119-141, Vgl. S. 123.

<sup>632</sup> PROBST 1994, S. 16.

<sup>633</sup> Ebda., S. 35.

fokussiert wird. Der Himmel gibt in diesem Fall Irrwege auf, wohingegen das moralische Gesetz als Korrektiv dagegensteuert. Probst spricht an der Stelle von einer „*existentiellen Nacktheit*“<sup>634</sup>, die der Leser (oder in unserem Fall der Betrachter) direkt erfährt.

### ***Räumliche Selbstverortung und zeitliche Vergegenwärtigung***

Vor dem Hintergrund des kantischen Zitats referenzieren die gleichnamigen Papierarbeiten Kiefers ostentativ und in doppelter Hinsicht auf den erkenntnistheoretischen Traditionspfad und appellativen Charakter des Satzes: zum einen evoziert die Darstellung des Sternenhimmels seit jeher die reflexive Auseinandersetzung mit der kosmologischen Selbstverortung des Menschen aus gesamt-anthropologischer Sicht, und zum anderen lenkt das Selbstportrait als bildnerische Gattung die Reflexion im Sinne der eben genannten perspektivischen Subjekt-Philosophie auf die Künstlerpersönlichkeit Anselm Kiefer an sich. So soll untersucht werden, inwiefern sich aus ikonografischer Sicht die Selbstverortung kenntlich zeigt, als auch mit welchen bildnerischen Mitteln es der Künstler schafft, diese augenscheinlich zu machen. Mein Interesse gilt den mehrdimensionalen Analogien zwischen Kiefer und Kant: was hat Kiefer an der Philosophie Kants derart beschäftigt, dass er 1979/1980 als auch erneut 2009 das Thema mittels des Zitats aufnimmt?

### ***Anthropologische Selbstverortung***

Zunächst sei hierzu das große Feld der philosophischen Anthropologie angesprochen. Die in der *Logik* formulierten und in den drei Kritiken thematisierten selbstbezüglichen Fragen *Was kann ich wissen?*, *Was soll ich tun?* und *Was darf ich hoffen?* hat Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) zu der Frage *Was ist der Mensch?* zusammengefasst. Darin beschreibt er das Innere und das Äußere des Menschen und versucht diesen im Zusammenhang des Seins zu analysieren.<sup>635</sup> Damit setzt sich Kant (oder ein jeder, der sich mit der Frage beschäftigt) in philosophischer Hinsicht ganz allgemein in ein Verhältnis zu sich selbst (seinem Leib), fragt nach seinem eigentlichen Selbst (dem Ich) und beurteilt seinen

---

<sup>634</sup> Ebda., S. 14.

<sup>635</sup> Vor allem vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, wie der Evolutionsbiologie, kommt die philosophische Anthropologie im 19. Jahrhundert zum Erläutern und bringt sie, durch Scheler, Plessner und Gehlen als eigenständige philosophische Disziplin hervor.

alltäglichen Vollzug in der Wirklichkeit (dem Sein). Anthropologie beschäftigt sich folglich mit dem Wesen des Menschen, welches aus der Reflexivität des Menschen gezogen wird. Der Mensch denkt quasi über sich selbst nach. So auch Anselm Kiefer: „*Warum ist etwas?*“ fragt er sich.<sup>636</sup> Klassischerweise werden in der Anthropologie neben der Analyse des Wesens des Menschen mit beispielsweise seiner Sinnlichkeit, seinem Denk- und Erkenntnisvermögen oder seinem Verstand, auch die angrenzenden Themenbereiche und –felder wie Moral, Freiheit des Menschen, die Ich-Persönlichkeit, Leib und Körper sowie die Seele behandelt. Dies gibt ihm auf Erden eine Sonderstellung und grenzt ihn von allen anderen Lebewesen, wie den Tieren und Pflanzen, ab. Wie also sieht Kant den Menschen? In seiner Vorrede erörtert Kant sein Vorhaben: „*Eine Lehre von der Kenntnis des Menschen, systematisch abgefaßt (Anthropologie), kann es entweder in physiologischer oder in pragmatischer Hinsicht sein. – Die physiologische Menschenkenntnis geht auf die Erforschung dessen, was die Natur aus dem Menschen macht, die pragmatische auf das, was er als frei handelndes Wesen aus sich selber macht, oder machen kann und soll.*“<sup>637</sup> Kant unterscheidet demnach erst einmal zwischen einer physiognomischen, gleichsam körperlichen und einer pragmatischen, gleichsam vernunftorientierten Anthropologie. Er sieht den Menschen darin transzendentalphilosophisch in seiner Beziehung auf die Welt, gleichsam als Weltenbewohner fundiert und bindet ihn an sein endliches Wesen.<sup>638</sup> Er fußt damit seine Anthropologie auf seine Erkenntniskritik und im vollen Bewußtsein der damit einhergehenden Grenzen des Wissens und der Erfahrung. Zudem gibt er dem Menschen als frei handelndes Wesen das Moralische mit auf den Weg. Der Mensch erscheint durch seine Freiheit als ein der Moral fähiges Wesen. Kant bezieht diese Moral als ein perspektivisches, übersinnlich verstandenes Vernunftprinzip auf das Subjekt, was den Menschen auch hier wieder von den Tieren scheidet.<sup>639</sup> Moral wird im Sinne von Gebotem und Verbotenem, im Sinne von Sitte und Benehmen in religiösen, sozialen und politischen Systemen gefasst. Kant etabliert damit eine Moralphilosophie, die er schließlich neben der Ästhetik und der Erkenntniskritik als autonome Disziplin entwickelt. Vor diesem Hintergrund erfährt die Kunst eine erkenntnisintentionale Belehrungsfunktion. Bei Betrachtung von Kunstwerken findet eine subjektiv verortete Prüfung statt, die das Verhältnis von Ästhetik und Moral exemplifiziert.

Für die hiesige Interpretation der Kieferschen Papierarbeiten bedeutet dies erst einmal, dass sich der Künstler nachdrücklich mit anthropologischen Fragestellungen auseinandersetzt und

---

<sup>636</sup> DERMUTZ 2010, S. 15.

<sup>637</sup> KANT 2015, S. 29.

<sup>638</sup> Vgl. FRIETSCH 2002, S. 27.

<sup>639</sup> Siehe hierzu auch: BARCK 2003, S. 183ff.

diese inhaltliche Auseinandersetzung mittels des kantischen Zitates visualisiert. Es liegt nahe, dass sich das Interesse Kiefers an Kant anhand der philosophischen Erklärung zum Weltverständnis offenkundig darzustellen scheint. Denn Kiefer geht wohlwissentlich von den empirischen sowie epistemischen Grenzen des Wissens aus. Diese ontologische Lücke treibt ihn um: Die Forschung spricht – hier sei stellvertretend Klaus Dermutz erwähnt – häufig von der Tatsache, dass Kiefer Fragen zur Stellung des Menschen im Kosmos gedanklich sowie schöpferisch umhertreiben.<sup>640</sup> Davon ist nicht zuletzt der Gesprächsband von Klaus Dermutz, in dem es um die künstlerischen, philosophischen und theologischen Grundlagen Kiefers Kunst geht, tief geprägt.<sup>641</sup> Danilo Eccher beschreibt Kiefers Ansatz mit einem Sich-zurechtfinden in der Welt.<sup>642</sup> Wenn sich Kiefer also auf diese Art und Weise mit Kant beschäftigt, so fokussiert er nicht die Stellung des Menschen im Kosmos im Sinne einer tatsächlichen, astronomischen Verortung des Menschen, was sich aufgrund der Sterne sicherlich als erster Interpretationsansatz anbieten würde, sondern vielmehr die anthropologische Stellung im Sinne seines Stellen-Wertes im Kosmos. Die Kunst bietet ihm dabei die Möglichkeit sich seiner Stellung innerhalb der Natur reflektierend gewahr zu werden. „*Kunst kann eine Erklärung der Welt liefern. Meine Bilder versuchen das*“<sup>643</sup>, sagt Kiefer in einem Gespräch mit Manfred Bissinger und Mathias Döpfner im Jahre 2011. In seinen veröffentlichten Notizen aus den Jahren 1998 und 1999 reflektiert Kiefer seine Suche nach der Zusammenhangsformel in einem Bild.<sup>644</sup> Dies fordert einen Erklärungsversuch, nämlich den nach dem Gesamtzusammenhang des Ganzen und der Wirklichkeit. Friedrich Kaulbach unternimmt in *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant* hierzu den Versuch die Ästhetik Kants für eine Form der Welterschließung zu fassen. So exemplifiziert er, dass das Produzieren der Natur, also das Kunstwerk nach der Natur, auf Basis eines Ich-Weltverhältnisses durch ästhetische Reflexion einer bildend-tätigen Leiblichkeit, welches den Charakter ästhetischer Freiheit in sich birgt, entsteht.<sup>645</sup> Kant zu urteilen gilt die ästhetische Gefühlserfahrung und Beurteilung des Schönen und Erhabenen als Voraussetzung für die Reflexionsleistung.<sup>646</sup> Reinhard Brandt ergänzt diesen Gedanken, indem er Welterkenntnis schlechterdings als Binnenerkenntnis des menschlichen Subjekts definiert, so dass das menschliche Subjekt in Raum und Zeit

---

<sup>640</sup> Vgl. DERMUTZ 2010, S.10.

<sup>641</sup> Siehe hierzu DERMUTZ 2010.

<sup>642</sup> ECCHER 1999a, S. 105.

<sup>643</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 49.

<sup>644</sup> KIEFER 2011, S. 239.

<sup>645</sup> Vgl. KAULBACH 1984, S. 244. Hierzu insbesondere ab S. 236ff.

<sup>646</sup> Vgl. Ebda., S. 7.

einverleibt wird.<sup>647</sup> Das Kunstwerk bietet dem Betrachter in jedem Fall eine ästhetische Erfahrung, die es wiederum möglich macht, ein Geschmacksurteil zu bilden. Basis, um die Urteilskraft auszuüben, ist die Nutzung von Vernunft und Verstand. Danach setzt die Erkenntnis ein. Die Urteilskraft bewirkt in der Folge durch Reflexion ein Gewährwerden der Stellung des Subjekts zur Natur. Die ästhetische Erfahrung liegt demnach im Subjekt des Betrachters begründet. Das Bild ist ein Gegenstand der anschauenden Erkenntnis in Raum und Zeit. Jean-François Lyotard (1924-1998) ergänzt diesen Gedanken in seiner *Analytik des Erhabenen*, indem er das Erhabene als den Versuch ansieht, das Unendliche auszudrücken, ohne in den Bereich der Erscheinungen zu kommen. Auf das Bild der Sterne übertragen, führt der Begriff des Erhabenen zu einer Anspielung an die Unendlichkeit des Sternenhimmels.

Um die Verortung des Ichs innerhalb des kosmischen Raumes vorzunehmen, muss nach Kant erst einmal die Vorstellung von Raum gegeben sein. Nach ihm ist der Raum erst einmal nicht empirisch, sondern immer apriorisch. Raum muss nach Kant gleichsam als Erfahrung bereits vorausgesetzt werden, um als Anschauungsraum empfindsam zu sein. Dieser gilt zudem als ideale Entität, in welchem Gegenstände affiziert werden können. Raum und Zeit werden damit vom Menschen wahrgenommen und erkannt. Somit wird der Raum als etwas Substanzhaftes negiert.<sup>648</sup> Die empirische Realität des Raumes ist nur durch die Beziehung der Gegenstände untereinander erkennbar und durch das Subjekt als Gegenstand erfahrbar. Auch die Zeit ist nicht empirisch, sondern apriorisch gegeben. Da die Anschauung durch ihre subjektive Bedingung ein „Zugleich“ oder ein „Nacheinander“ aufweist, unterliegt sie nach Kant einer Zeitperspektive.<sup>649</sup> Da Raum und Zeit zu menschlichen Anschauungen werden und vom Menschen einverleibt wird, wird die Welterkenntnis nach Kant zu einer Binnerkenntnis des menschlichen Subjekts.<sup>650</sup> Die Vernunft ruft den kosmologischen Weltbegriff aus dem natürlichen Bedürfnis der kosmologischen Welt-Erkenntnis heraus aus.<sup>651</sup> Diese Subjektbezogenheit der Zeit gilt als eine zuständige Form des inneren Vernunftgeschehens. Die Kant von der Forschung zugesprochene final eingeläutete Fixierung der ‚Kopernikanischen Wende‘ in Form einer philosophischen Substantialisierung<sup>652</sup> kommt

---

<sup>647</sup> Vgl. BRANDT 2007, S. 244.

<sup>648</sup> Damit ist die Idee eines absoluten Raumes oder Containers durch Kant verneint worden.

<sup>649</sup> KANT 2015a, S. 92 (AA 57).

<sup>650</sup> Vgl. BRANDT 2007, S. 244.

<sup>651</sup> Vgl. hierzu: FALKENBURG 2000, S. 184. Die Arbeit gibt einen sehr guten Überblick über den kosmologischen Weltbegriff bei Kant. Siehe auch: MALZKORN 1999.

<sup>652</sup> Vgl. OTT 2003, S.113.

hier als eine perspektivische Philosophie zu tragen. Kant äußert sich dazu selbst: *„Es ist hiermit ebenso als mit dem ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenbeer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.“*<sup>653</sup> Ein Nachdenken über den anthropologischen Sinn impliziert darüber hinaus ein Nachdenken über sich Selbst, die Stellung seiner Selbst im ‚Großen Ganzen‘ sowie seinem eigentlichen Sinn und Zweck. Innerhalb seines eigenen Mikrokosmos wird das eigene Leben mit allen seinen Handlungen reflektiert und in Bezug zum Ganzen gesetzt. Dabei wird die Sinnfrage mit allen bereits in der Vergangenheit liegenden Handlungen und Erinnerungen abgeglichen. Aus Makrosicht wird die kollektive Geschichte, kollektive Erinnerung, aber auch die Analyse der Gegenwart für die Ergebnisbetrachtung hinzugezogen. Man könnte vermuten, dass Kiefer den grundsätzlichen Versuch erhebt, einer interpretatorischen Selbstausslegung des Menschen und seiner zweckgebundenen Verortung im zeitlichen sowie räumlichen Ganzen anzustreben. Damit verfolgt er einen jahrhundertelangen, bis heute jedoch aktuellen Diskurs. Die Beantwortung der Frage nach der kosmischen Selbstverortung ist in der heutigen Zeit und mit dem heutigen Wissensstand aufgrund der unterschiedlichen Disziplinen wie Religion, Philosophie oder Naturwissenschaft jedoch so schwer und zugleich so vielschichtig wie nie. In einem anderen Interview aus dem Jahre 2005 mit der Überschrift *Die Illusion vom Sinnstiften*, welches anlässlich der Ausstellung *Für Paul Celan* in der Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg erschien, äußert sich Kiefer: *„Wir wissen nicht allzu viel über die Entstehung und das Bestehen der Welt. Auch die Wissenschaft als vermeintliches Mittel endgültiger Beweise und Eindeutigkeit, bringt uns nicht wirklich weiter. Der Mensch weiß, dass nichts einen Aufschluss über den Sinn der Welt geben kann, je mehr man an Fakten weiß, desto disparater wird man. Das Grundbedürfnis nach Klärung der Fragen des Woher, Wozu und Wohin bleibt bestehen. Wie wir ein Bild des Ganzen erfassen, möchten wir die Welt als Ganzes erfassen. So wurden die Mythen, die Alchemie, die Kabbala als Möglichkeiten, die Welt und das Unheil in ihr zu erklären, erfunden.“*<sup>654</sup>

Die Kopernikanische Wende hatte eine räumliche Dezentrierung des Menschen zur Folge. Die Determinierung des theoretischen Gedankenguts ‚Kopernikus‘, das der Erde ihres geozentrischen Standortes beraubte, entwurzelte aus anthropologischer Sicht den Menschen in seiner Schlüsselstellung und Zentrierung innerhalb des Universums. Heute weiß man, dass der Planet Erde einer unter vielen Milliarden weiterer Sterne ist, und unsere Galaxie, die

---

<sup>653</sup> KANT 2015, S. 39 (AA 12).

<sup>654</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Gudrun Weinzierl, zitiert aus: WEINZIERL 2005.

Milchstraße, nur eine unter weiteren möglichen Milliarden. Diese Entwurzelung hat selbstredend nicht nur auf den Menschen, sondern auch auf die Kirche und die christliche Auslegung der Schöpfung gehabt. Die christliche Weltanschauung, als ein über zwei Jahrtausende gewachsenes religiöses Sinnkonzept, welches Orientierung und Sinnhaftigkeit dem Menschen zu geben vermochte, geriet ins Wanken. Das christlich-theologische Weltbild versteht Gott als Pantokrator, als souveränen Herrn über den Kosmos, der als Schöpfergott die Erde aus dem Nichts geschaffen hat und vor aller Zeit und Raum war, demnach größer als das Universum ist.<sup>655</sup> In seiner Verständnisauslegung vom Sitz Gottes und der Schöpfung der Erde ist dieses Weltbild bereits seit dem Mittelalter, vielmehr seit der Antike bekannt. Aber auch bereits in den mythischen Weltbildern. Allen diesen ist gemein, dass sie dem Menschen eine Schlüsselstellung zusprechen. Dies beinhaltet, dass der Mensch als einziges Lebewesen im Universum eine direkte Verbindung zum Göttlichen respektive Anteil am Göttlichen hat.<sup>656</sup> Diese Auffassung herrschte bereits in der Antike, wo der Mensch von den Göttern geschaffen wurde. In der christlichen Auffassung ist der Mensch als *imago dei* schließlich das Spiegelbild Gottes. Der Mensch ist eingebunden in Gottes Werk und Gottes Plan. Dies gibt dem Menschen für seine Lebenswelt einen Sinn in Form von Perspektive, Bedeutung und Zweck auf Erden.

Die sukzessive Entmythifizierung des Raumes, respektive der himmlisch-göttlichen Dimensionen vollzog sich praktischerweise seit der Erfindung der Ballonfahrt im 18. Jahrhundert durch die französischen Brüder Montgolfier. Die Himmelfahrt, gleichsam unbeachtet der Gottesfurcht nun jedem Menschen möglich, zog, bei aller Mathematisierung und Erforschung des Raumes, parallelisierend die Suche nach Gott im Himmel mit sich. Die ‚Himmelfahrt‘ führte zu einem Verlust des mythisch-christologischen Raumes, der bis dahin „zum ältesten Dogmenbestand des Christentums“<sup>657</sup> gehörte. Vermeintlich hoben Wissenschaft und Technologie die göttliche Allmacht über die himmlische Dimension auf und säkularisierten sie unter dem Primat der Mathematisierung. Der Himmel als Sitz der Heiligkeit und Herrschaft des Vaters wurde auf Basis der bisherigen Verständnisauslegung aufgehoben, mit der Folge,

---

<sup>655</sup> Vgl. MOBMAIER 1985, S. 25f. Moßmaier führt dazu an: an: „*Wohin kann ich entfliehen vor deinem Anblick? Stiege ich zum Himmel hinauf, du wärest zugegen. Und wenn ich die Flügel der Morgenröte nähme, wenn ich wohnte am Ende des Meeres, dann würde auch dort deine Hand mich geleiten und deine Rechte mich halten*“ (Ps 139,7). Nach Moßmaier wurde dieser Spruch häufig von den amerikanischen Raumfahrern als Dankgebet genutzt. Darüber hinaus wird in diesem Psalm erwähnt, dass Gott als Herr den Sternen ihre Zahl bestimmt und alle Sterne mit ihrem Namen kennt (Ps 147,4).

<sup>656</sup> Vgl. THIES 2013, S. 138.

<sup>657</sup> SCHMID 1970, S. 268.

dass es für den raumfahrenden Menschen den Himmel als Sitz Gottes nicht mehr zu geben scheint. Aufgrund dieser praktischen Durchdringung des Horizonts im 18. Jahrhundert und durch dessen Wiederholung durch die Raumfahrt 200 Jahre später, wurde der biblisch-kosmische Raum auf die heutige naturwissenschaftliche Ausdehnung des Kosmos erweitert und schließlich damit gänzlich gleichgesetzt. Demnach verlagert sich seit Beginn der Raumfahrt die Grenze zu Gott aus dem Bereich des irdischen Himmels (Mittelalter, Neuzeit), über die Grenze der Erde in den erdnahen, extraterrestrischen Raum (Aufklärung, Ballonfahrt) hin zu einem nicht fassbaren Ende des gesamten Universums in das Nichts (Raumfahrtzeitalter). Damit hat das heutige christliche Weltbild mit dem Sitz Gottes am äußersten kosmologischen Ende des Universums die Möglichkeit eine langfristige Konstanz erhalten. Dies entspricht nach wie vor der klassischen Annahme, dass die Ursache des Universums außerhalb seiner selbst liegt. Die Raumfahrt des 20. Jahrhunderts markiert nun gleichsam den Höhepunkt der menschlichen Nutzbarmachung und Entschlüsselung des Planeten Erde, indem er, dank ihr, aus seiner irdischen ‚Gefangenschaft‘ entfliehen kann. Eine solche Flucht markiert den theoretischen Versuch zu den Grenzen des Universums zu gelangen, um – so scheint es – mit dessen Erreichung bei den Wurzeln des Lebens angekommen zu sein.<sup>658</sup> Schlussendlich sind Wissenschaft und Religion im Zeitalter der Raumfahrt koexistent. Im religionswissenschaftlichen Diskurs wird diese Koexistenz durch die evangelische und katholische Theologie allgemein akzeptiert, teilweise sogar synthetisiert.<sup>659</sup> Bei beiden existiert der Versuch sowohl den Bau der Welt, als auch den Wunsch des ‚Baumeisters‘ zu verstehen. Nach der evolutionstheoretisch gestützten Auffassung des französischen Theologen Teilhard de Chardin (1881-1955) sind *„Religion und Wissenschaft evolutionär. Sie wachsen und verändern sich im Hinblick auf weitere Offenbarungen von Gott“*<sup>660</sup>. Demnach befindet sich *„Gott im Wandel“*<sup>661</sup>. Und demnach lässt sich der Höhepunkt einer kosmologischen Suche und damit einhergehend der Suche nach einem Schöpfergott in der Raumfahrt wieder finden. Das erste Bild der Erde, das aus dem Weltall gesendet wurde, markiert diesbezüglich eine deutliche Zäsur. Diese liegt in der subjektiven Erkenntnis von der Hinfälligkeit des menschlichen Geo- und Anthropozentrismus begründet und brachte in der

---

<sup>658</sup> Der Gedanke taucht ähnlich auch auf bei: CLAIR 2000a, S. 24. Dort heißt es: *„To reach the limits of space would be to arrive at our own origins, at that place where life began.“*

<sup>659</sup> Vgl. BENK 2000, S. 12ff, 16f.

<sup>660</sup> MOßMAIER 1985, S. 46.

<sup>661</sup> SCHIWY 2001, S. 12.



Konsequenz ein Gefühl von menschlicher Bedeutungslosigkeit hervor<sup>662</sup>: Neben den drei großen anthropologischen Demütigungen der Menschheit, der kopernikanischen Wende, der Abstammungslehre Darwins und der Psychoanalyse, mag sich die Raumfahrt nun als abermalige Demütigung in die Historie der Menschheit einfügen.<sup>663</sup>

Mit – und damit sei explizit ein ‚durch‘ ausgeschlossen – dieser anthropologischen Kränkung und Bedeutungslosigkeit geht selbstredend eine neue Sinnsuche einher. Die christliche Weltanschauung hat aufgrund der soeben ausgeführten Anpassungen zur Verortung Gottes noch immer Bestand, doch ist aufgrund der vielen wissenschaftlichen Erkenntnisse ein ausgeprägter Skeptizismus breit geworden. Die Zweifel an der Existenz Gottes und dem göttlichen Plan lassen sich heutzutage nicht mehr wegdenken; der heutige agnostische Mensch ist so sehr von der Wissenschaft geprägt, dass man meinen könnte, er benötige den absoluten, am besten empirisch nachweisbaren Gottesbeweis, um der Religion glaubhaft folgen zu können. Konkret spiegelt sich darin das menschlich-ontologische Ausgesetzt-Sein in einer derart ausgeprägten Zerrissenheit wieder, das diese Suche in der Frage kulminiert, ob man im 21. Jahrhundert denn überhaupt noch an Gott glauben soll/kann/darf. Kiefer treibt diese Sinnlosigkeit, kombiniert mit dem Nicht-Wissen, innerhalb seiner Kunst an. Die hier besprochenen Papierarbeiten von 1980 legen deutlich Zeugnis davon ab. Er selbst äußerte sich Jahre später noch dazu wie folgt: *„Ich kann keinen Sinn ausmachen in der Welt. Die ist einfach sinnlos. Gesetzt den Fall, es gibt einen Sinn, dann ist der nicht deswegen Unsinn, weil er nicht erkannt ist. Er ist da, auch wenn er nicht gesehen wird, oder er ist nicht da. [...] Ich habe immer nur versucht, was mich wirklich beschäftigt, auszudrücken, auf meine Art. Von daher tue ich natürlich so als gäbe es einen Sinn. Ich gebe, ich schaffe einen Sinn. Aber auf trügerischem Boden. Ohne jedes Fundament. Ich kann nicht sagen, auf was wir beruhen. Ich weiß nicht, warum die Welt da ist. Ich habe keine Ahnung. Ich kann nicht wie Kant oder auch noch Schopenhauer vom „Ding an sich“ sprechen. Ich kenne unser Fundament nicht, ich weiß nicht, was die Basis ausmacht.“*<sup>664</sup> Diese Zerrissenheit tritt durch die fotografische Momentaufnahme

---

<sup>662</sup> ANDERS 1970, S. 96; KESTING 1983, S. 11-22, hier: S. 11; MOBMAIER 1985, S. 9, 21; GIERSCH 1991, S. 31-40, hier: S. 35. Die ersten TV-Bilder wurden 1962 gesendet, bezieht sich die Literatur in der Regel auf die Bilder, die im Zusammenhang mit der Mondlandung der *Apollo 11* 1969 gesendet wurden. Mehr als eine halbe Milliarde Menschen hat diese Übertragung verfolgt.

<sup>663</sup> Vgl. KESTING 1983, S. 11. Diese These geht auf Freud zurück, der die kopernikanische Wende neben der Abstammungslehre Darwins und der Psychoanalyse zu den drei Kränkungen der Menschheit zählte: *„Die erste als sie erfuhr, dass unsere Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist, sondern ein winziges Teilchen eines in seiner Größe kaum vorstellbaren Weltsystems, in: FREUD 1969, S. 283. Anders gibt im Kapitel Kollektivphallus-Kult einen psychoanalytischen Ansatz: ANDERS 1970, S. 96 und S. 98-111.*

<sup>664</sup> Anselm Kiefer, in: ADRIANI 2005, S. 15f. Siehe auch: *„Sie [die Erkenntnis] war hart. Die Konsequenz war, so zu tun, als ob ich einen Sinn schaffen würde. Durch meine Arbeit. Ohne sie könnte ich sowieso nicht leben. Die Situation ist für mich folgende: Auch wenn ich mich noch so bemühe, noch so viele wissenschaftliche Erkenntnisse heranziehe, ich kann trotz allem nicht*

auf den Plan. Sie eröffnet einen Blick in die Räumlichkeiten des Künstlers und seine Sphären. Die Unordnung auf dem Boden entspricht der Unordnung der Welt, gleichsam der Unmöglichkeit sich selbst zu „ordnen“ im Sinne seiner ver-ordneten Stellung. So zeigt sich eine existentielle Verlorenheit im großen Ganzen. John C. Gilmour beschreibt diese Tatsache mit: *„in this respect Kiefer is a philosophical painter. He creates a Socratic engagement with the familiar, undermining our confidence that we know what we are seeing.“*<sup>665</sup>

Kiefer schafft sich also durch sein Werk (s)einen rein subjektiv konnotierten Sinn und Zweck seines eigenen irdischen Daseins, um mit dieser ontologischen Ungewissheit zurechtzukommen. Selbstreflektion und Selbstverortung sind die beiden vorhandenen Parameter, die diese Sinnsuche gleichsam markieren. Kiefer reflektiert sich innerhalb seiner jeweiligen Gegenwart, setzt diese in ein Verhältnis mit der Vergangenheit und gleicht dies mit zukünftigen Möglichkeiten ab. Erinnerungen werden dadurch wieder gegenwärtig, die Gegenwart dieser Sinnerfahrung macht gleichbedeutend auf die Vergangenheit aufmerksam. So heißt es doch, dass prägende Erinnerungen bis in die Gegenwart erfahren werden. Dadurch leitet er Sinnhaftigkeiten, Chancen und Möglichkeiten für seinen Lebensbereich ab, um mit diesem Wissensvorsprung seine eigene Stellung zu manifestieren.<sup>666</sup> Diese Sinnhaftigkeiten eröffnen gleichermaßen Zukunft, indem sie Hoffnung schenken. Diese Art von ständiger, sich selbst vergewissernder Überprüfung ist werkimmanent und zieht sich wie ein roter Faden durch sein Gesamtwerk: Ver-Arbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit, der deutschen sowie nordischen Mythen, der ägyptologischen Beschäftigung, der Auseinandersetzung mit den Sternen; all jenen Arbeiten ist die Suche nach dem Sinn eingeschrieben. Dabei kann es zu graduellen Verschiebungen innerhalb der jeweiligen Themenfelder kommen, die stark umgreifende Klammer bleibt indes bestehen.

---

*feststellen, warum ich hier bin. Warum gibt es Menschen in diesem Universum? Man weiß, es gab eine evolutionäre Entwicklung, aber man weiß nicht, ist sie gesteuert, ist sie Zufall? Wir wissen nicht, warum wir hier sind und wir wissen auch nicht, was nach uns kommt.“*, Anselm Kiefer im Gespräch mit Eva Karcher, aus: TROSCHE 2008, S. 158; siehe auch: TROSCHE 2006. Oder auch: *„Wenn man sich von der Prämisse löst, der Mensch sei das Zentrum der Welt, des Kosmos, dann entsteht Sinnlosigkeit. Dennoch gibt es Wolken, Regen und Wind, man weiß nur nicht wozu. Und was der Künstler macht, ist genauso unerwartet, unbegründbar und sinnlos in diesem Sinn. [...] Doch indem ich der kosmischen Sinnlosigkeit etwas gleich- oder entgegenseetze, schaffe ich natürlich Sinn, einen Schein-Sinn.“*, Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 43.

<sup>665</sup> GILMOUR 1990, S. 6.

<sup>666</sup> Armin Zweite hat bereits 1989 auf die kosmischen (wenn noch unter dem Begriff „global“) Zusammenhänge hingewiesen und zitiert Kiefer zum geozentrischen Verlust dahingehend: „dass man nicht mehr in der Natur enthalten ist“; Zitat aus: BURCKHARDT 1986, S. 53. Siehe Text in: ZWEITE 1989, S. 67.

## **Ursprungsdenken und kosmologischer Gottesbeweis**

Darüber hinaus basiert meiner Meinung nach Kiefers anthropologische Auseinandersetzung auf einer weiteren existentiellen Frage der Menschheit, wenn diese nicht gleich auch die wichtigste überhaupt ist; in einem 2011 geführten Interview äußert sich der Künstler hierzu: „das ist nicht weiß, warum ich eigentlich da bin. [...] Wenn du jetzt überlegst: warum bist du hier? Du kommst nie auf eine Erklärung. Warum sind die Menschen entstanden? Wer hat die, wer hat das initiiert? Es ist ja völlig unmöglich, irgendetwas zu erkennen.“<sup>667</sup> Kiefer ruft an dieser Stelle die Suche nach dem kosmologischen Gottesbeweis aus. Ähnlich wie bei der eben behandelten Sinnfrage stellt er auch hier Fragen nach Dingen oder Ursachen, die nicht überprüfbar sind. Damit verbindet er den Sinn des menschlichen Daseins mit der Frage nach Gott. Er sucht nach kosmologischen Argumenten, die eine Erklärung für die Existenz des Universums bieten und welche außerhalb desselbigen liegen. Indem er in dem eben genannten Zitat nach einem *wer* fragt, fragt Kiefer ganz aus der kultivierten, religiösen Tradition heraus zunächst nach einer Person, nach Einem, der außerhalb des räumlich und zeitlich Greifbaren liegt, und der damit der Schöpfer, gleichsam die Ursache der Welt ist. Kiefer behauptet von sich, dass er an eine Übermacht glaubt, die uns Menschen übersteigt.<sup>668</sup> In der Bibel existiert Gott immerwährend, gleichsam im Jetzt und im Zukünftigen. Nach dem Alten Testament kommt Gottes Erkenntnis durch die Erfahrung und das Vertrauen in ihn. Kant hat sich in seinen Abhandlungen, Schriften und Kritiken eingehend mit dem Gottesbeweis auseinandergesetzt.<sup>669</sup> Nach ihm zu urteilen (analog seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781)) und auf Basis des Verstandesbegriffes kann es keinen ontologisch begründeten Gottesbeweis geben. Die Idee von Gott lässt sich zwar wissenschaftlich nicht beweisen, aber auch nicht widerlegen. Solange sich Gott nicht als sinnliche Anschauung kenntlich zeigt, solange kann man seinen Wirklichkeitsgehalt nicht ausmachen. So stellt er sich in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) auch die Hauptfrage: „Was und wie viel kann Verstand und Vernunft, frei von Erfahrung, erkennen?“<sup>670</sup> Nach Kant muss Gott angenommen werden, denn die Vernunft ruft diese Tatsache als Möglichkeit hervor. Es besteht lediglich die theoretische Möglichkeit, dass Gott „nichts anderes als ein regulatives Prinzip der Vernunft [darstellt], alle Verbindungen in der Welt so

---

<sup>667</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 59.

<sup>668</sup> Ebda., S. 60.

<sup>669</sup> So sind anzuführen: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (1785), Metaphysik der Sitten (1797), Kritik der praktischen Vernunft (1788), Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793).

<sup>670</sup> KANT 2015a, S. 29 (A XVII).

*anzusehen, als ob sie aus einer allgenügsamen, notwendigen Ursache entspränge.*<sup>671</sup> Der Verstand kann durch sein Erkenntnisinteresse zunächst auf Basis definierter Begriffe auf andere Begriffe hin schlussfolgern. Die Voraussetzung dafür ist, dass sich die Konstruktion dieses Begriffes in der Anschauung von Raum und Zeit vollzieht,<sup>672</sup> denn die theoretische Erkenntnis Gottes ist nur durch anschaulich gegebene Gegenstände in Raum und Zeit möglich. Der Gottesbeweis wird damit in einen rein rational bemessenen Kontext gesetzt. Die Möglichkeit Gottes besteht damit folglich, ein Existenzbeweis mittels der theoretischen Vernunft ist hingegen nicht erkennbar. Der Mensch erscheint vor dieser Folie als etwas Natürliches, nicht zwingend von Gott Geschaffenem.

Kant hat Gott bereits in seiner frühen Schrift von der *Allgemeinen Naturgeschichte* (1755) schlechterdings in die Funktion desjenigen zurückgesetzt, der ursächlich die Naturgesetze in Gang gebracht hat.<sup>673</sup> Dies ruft neben der Suche nach dem reinen Gottesbeweis konkret die Frage nach dem räumlichen und zeitlichen Anfang des Lebens und des Kosmos hervor. Gott wird nach Kant als überräumlich und überzeitlich aufgefasst. Nach ihm ist *„aller Anfang [...] in der Zeit und alle Grenze des Ausgedehnten im Raume. Raum und Zeit aber sind nur in der Sinnenwelt.“*<sup>674</sup> Den kosmologischen Ursprung sieht er in einer zeitperspektiven erfolgten Abfolge, indem die Erde gleichsam nach und nach entstand<sup>675</sup> und die *„Schöpfung dem Raume nach, unendlich ist [und der Weltraum] ohne Zahl und ohne Ende belebet werden“*<sup>676</sup> kann. In der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) führt Kant einen ergänzenden Gedanken an, den er schließlich in einer moralischen Grundposition ausformuliert.<sup>677</sup> Die Existenz Gottes ist für Kant nicht mehr im Sinne eines Erkenntnisinteresses, sondern als moralisch notwendige Annahme begründet. So exemplifiziert er: *„[Wir] müssen [...] eine moralische Weltursache (einen Welturheber) annehmen, um uns, gemäß dem moralischen Gesetze, einen Endzweck vorzusetzen; und so weit als das letztere notwendig ist, so*

<sup>671</sup> Ebda., S. 525 (AA 413).

<sup>672</sup> Vgl. SCHUPP 2003, S. 336.

<sup>673</sup> Vgl. hierzu siehe HAMEL 2005, S. 157. *„Ich genieße das Vergnügen ohne Beyhülfe willkürlicher Erdichtungen, unter der Veranlassung ausgemachter Bewegungsgesetze sich ein wohlgeordnetes Ganzes erzeugen zu sehen, welches demjenigen Weltssystem so ähnlich siehet das wir vor Augen haben, dass ich mich nicht entbrechen kann es vor dasselbe zu halten.“*; aus: KANT 2005, S. 9. Näheres zur Erkennbarkeit Gottes: MICHEL 1987.

<sup>674</sup> KANT 2015a, S. 454 (AA 357). Damit umschreibt Kant, dass Raum und Zeit reine Anschauungsformen sind.

<sup>675</sup> Vgl. KANT 2005, S. 90. Exemplifizierend schreibt er an späterer Stelle den evolutionistischen Gedanken: *„Die Schöpfung ist nicht das Werk von einem Augenblicke. [...] Es werden Millionen, und ganze gebürge von Millionen Jahrhunderten verfließen, binnen welchen immer neue Welten und Weltordnungen nach einander in denen entfernten Weiten von dem Mittelpunkte der Natur, sich bilden, und zur Vollkommenheit gelangen werden. [...] Die Unendlichkeit der künftigen Zeitfolge, womit die Ewigkeit unerschöpflich ist, wird alle Räume der Gegenwart Gottes ganz und gar beleben.“*; aus: KANT 2005, S. 93f.

<sup>676</sup> KANT 2005, S. 90.

<sup>677</sup> U.a. in seiner Abhandlung *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793). Einführend sei hier für die Sekundärliteratur erwähnt: MICHEL 1987; RICKEN/MARTY 1992; MALY 2012.

weit ist auch das erstere anzunehmen: nämlich es sei ein Gott.<sup>678</sup> Kant nach zu urteilen, ist er als Annahme notwendig, um moralisch gut zu handeln. Dieses moralische Gesetz begründet nach ihm den Sinn und Zweck des Lebens; denn erst wenn sich der Mensch seinem sogenannten kategorischen Imperativ unterwirft, ist ein sinnerfülltes und vernünftiges Leben erreichbar. Und erst dann ist der Begriff von Gott zu fassen. So exemplifiziert Kant: *„Die Hauptsache ist: dass wir uns auf diesem Posten rechtschaffen und sittlich gut verhalten, und uns des künftigen Glücks würdig zu machen suchen. [...] Die Hauptsache ist immer die Moralität: diese ist das Heilige und das Unverletzliche, was wir beschützen müssen, und diese ist auch der Grund und der Zweck aller unserer Untersuchungen. Alle metaphysischen Spekulationen geben darauf hinaus. Gott und die andere Welt ist das einzige Ziel aller unserer philosophischen Untersuchungen, und wenn die Begriffe von Gott und von der andern Welt nicht mit der Moralität zusammenhängen, so wären sie nichts nütze.“*<sup>679</sup> Probst spezifiziert: der bestirnte Himmel erweist sich möglicherweise (noch) als kosmologischer Irrweg, wohingegen das moralische Gesetz als Korrektiv fungiert.<sup>680</sup> Das kantische Zitat der Papierarbeiten wäre nach ihm demnach auf die *„Extrempunkte des Vorstellbaren und Denkbaren“*<sup>681</sup> überhaupt ausgerichtet, auf die Welt in Gänze sowie die Existenz als Solche. Sie bilden die Ankerpunkte für jegliche Orientierung in der Welt. Da der Gottesbeweis wie für jeden Menschen auch für Kiefer naturwissenschaftlich nicht zu greifen ist<sup>682</sup>, nähert er sich ihm über Vernunft und Moral, um mittels dieser beiden Kategorien einen Zugang zum Ursprung zu finden. Kiefer drückt es kürzer aus, indem er formuliert: *„To survive I must make sense – that’s my art.“*<sup>683</sup> Die Suche nach dem Ursprung ist ein immerwährendes Faktum, auf das bereits im Forschungsstand anhand seiner mythologischen Arbeiten eingegangen wurde. Der Rekurs Kiefers auf bereits behandelte Themen, künstlerischer Ideen und Motive ist Teil seines Schaffens. *„Mein Bestreben ist es nicht mehr, am Ende des Tages ein wunderbares Bild gemalt zu haben. Sondern meine jeweilige geistige Beschäftigung, meine Auseinandersetzung mit Ideen, Schriften, Menschen, meine Korrespondenzen.“*<sup>684</sup>

---

<sup>678</sup> KANT 2015, S. 1268 (AA 451).

<sup>679</sup> KANT 1968a, S. 301 (AA260).

<sup>680</sup> PROBST 1994, S. 14.

<sup>681</sup> Ebda., S. 16.

<sup>682</sup> 2005 spricht Kiefer in einem Interview von dem „verlorenen Gott“; siehe: Götz Adriani im Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 16.

<sup>683</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: DAGEN 2007, S. 69. Die Gottesfrage thematisiert Kiefer offenkundig indem er sagt: *„Meine Bücher stehen auch für etwas, vielleicht für den verlorenen Gott.“*, Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 16.

<sup>684</sup> Interview mit Anselm Kiefer und Heinz-Peter Schwerfel, in: SCHWERFEL 2001, S. 27.

## **Selbstverortung durch moralische Selbstreflexion**

Kant erhebt durch die Möglichkeit der Selbstreflexion mittels der Vernunft den Menschen über alle anderen auf der Erde lebenden „vernunftlosen Tiere“.<sup>685</sup> Er definiert ihn als transzendentes Wesen, das die Welt nicht nur raumzeitlich sieht, sondern darüber hinaus über Begriffe wie Seele, Welt und Gott transzendiert. Die Fähigkeit zur Transzendenz unterscheidet den Menschen von der Tierwelt. Im Gegensatz zu diesen bezieht er nämlich seine Würde aus dem moralischen Gesetz. „Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“<sup>686</sup> Dies impliziert, dass der Mensch frei, mit gutem Willen, aus der Pflicht heraus und unter Ausblendung der Triebe handeln soll. Als ein theoretischer Leitfaden liest sich dies vortrefflich, das praktische Leben lehrt uns jedoch anders. Daher identifiziert Kant als Gegenteil des kategorischen Imperativs das Böse als Anlage im Menschen.

Kant geht in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785) und vor allem in *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793) auf das ‚radikal Böse‘ ein. Über die Existenz des Bösen bedarf es nach ihm keiner weiteren formalen Beweise. Er möchte vielmehr den Grund für die Heraufkunft des Bösen in Beziehung zur Natur des Menschen erfassen. So stammt von Kant auch der Satz: „Der Mensch ist von Natur böse.“<sup>687</sup> Kant scheidet zwischen dem Bösen im ‚Naturzustand‘, im ‚gesitteten Zustand‘ und im ‚äußeren Völkerzustand‘. Das Böse zeigt sich als anthropologische Konstante immer dann, wenn der Mensch entgegen den Geboten der Sittlichkeit seiner natürlichen Anlage gegen dieses zu verstoßen nachkommt. Kant formuliert: „Dieses Böse ist radical, weil es den Grund aller Maximen verdirbt; zugleich auch als natürlicher Hang durch menschliche Kräfte nicht zu vertilgen, weil dieses nur durch gute Maximen geschehen könnte, welches, wenn der oberste subjective Grund aller Maximen als verderbt vorausgesetzt wird, nicht statt finden kann; gleichwohl aber muß er zu überwiegen möglich sein, weil er in dem Menschen als frei handelndem Wesen angetroffen wird.“<sup>688</sup>

Die Frage, ob der Mensch Gut oder Böse ist, treibt den Menschen im Allgemeinen als anthropologisches Problem umher. Kiefer ordnet sich in seiner künstlerischen Auseinandersetzung in diese Reihe ein und nutzt die Moralphilosophie als Möglichkeit für

---

<sup>685</sup> KANT 2015, S. 37.

<sup>686</sup> KANT 2016, S. 57 (AA421).

<sup>687</sup> KANT 1989, S. 680 (A 25).

<sup>688</sup> Ebd., S. 686 (A 33).

eine ästhetische Selbstrepräsentation. So fragt er sich ebenso warum der Mensch so böse ist respektive sein kann.<sup>689</sup> Die christliche Theologie fasst dies bekanntlichermassen mit der Erbsünde zusammen. dennoch gibt es auch hier eine überraschende Analogie: Kiefer integriert bei einigen der Papierarbeiten die ikonografisch stark besetzte Schlange.<sup>690</sup> Klassischerweise tritt die Schlange in der christlichen Ikonografie bei der Darstellung des Sündenfalls im 1. Buch Mose und der apokalyptischen Vision in der Johannesoffenbarung jeweils als höchste Form des Negativen, gleichsam als Antichrist oder Symbolisierung von Satan auf. Am paradisischen Baum der Erkenntnis verführt sie Eva die verbotene Frucht zu essen und verspricht ihr mit Verzehr Gottes gleiche Erkenntnis von Gut und Böse. „*Sobald ihr davon esst, geben euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse.*“<sup>691</sup> Der ersten Probe Gottes konnten Adam und Eva nicht standhalten. Durch ihre Freiheit ist das Böse in die Welt eingetreten. Ihnen wurden die „*Augen aufgetan*“<sup>692</sup>, jedoch nur, um zu erkennen, dass sie nackt waren. Dies kommt nach alttestamentlicher Ansicht einer Erniedrigung für den Menschen gleich.<sup>693</sup> Die thematische Übernahme einer Schlange als mögliche Referenz für das Tierreich könnte einer inhaltlichen Überlagerung respektive Kreuzung geschuldet sein.<sup>694</sup> Denn das Erkenntnisinteresse liegt als inhaltlich-thematische Klammer in diesen Arbeiten immer wieder vor.

Kant scheidet zwischen der Anlage und dem Hang zum Bösen<sup>695</sup>, wobei schließlich die Vernunft die Mutter des Bösen ist, denn der Mensch entscheidet sich in den Fällen des Bösen bewusst besseren Wissens gegen das moralische Gesetz. Kiefer äußert sich hierzu ebenfalls: „*Der Mensch ist ein Wesen, das abgrundtief böse ist, abgrundtief böse sein kann. Das erleben wir bis heute.*

---

<sup>689</sup> DERMUTZ 2010, S. 15. Die Frage wie das Böse in die Welt kam, greift Kiefer auch in seinen Arbeiten auf, die sich um die kabbalistische und mystische Schöpfungslehre drehen.

<sup>690</sup> Kiefer nutzt die Schlange innerhalb seines Werkes sehr häufig. Entweder sie wird direkt als Schlange repräsentiert, durch applizierte Materialien symbolisiert oder übergreifend-thematisch aufgenommen. Zum Thema der Schlange bei Kiefer siehe ARASSE 2001, S. 187ff. Er sagte in einem Interview, dass er von der Schlange fasziniert und zugleich beängstigt ist. Siehe DERMUTZ 2010, S. 75.

<sup>691</sup> Gen 3, 5.

<sup>692</sup> Gen 3, 7.

<sup>693</sup> Gen 9, 22.

<sup>694</sup> Kiefer nutzt bis in die Mitte der Achtziger Jahre hinein selten andere Tiere in figürlicher Manier, zumeist konzentriert er sich auf die Schlange. Darüber hinaus kann die negative Konnotation der Schlange mit der Darstellung des Bösen in Zusammenhang gebracht werden.

<sup>695</sup> „*Dieses ist nun schon selbst der intelligibele Charakter der Menschheit überhaupt, und insofern ist der Mensch seiner angeborenen Anlage nach (von Natur) gut. Da aber doch auch die Erfahrung zeigt: dass in ihm ein Hang zur tätigen Begehrung des Unerlaubten, ob er gleich weiß, dass es unerlaubt sei, d.i. zum Bösen, sei, der sich so unausbleiblich und so früh regt, als der Mensch nur von seiner Freiheit Gebrauch zu machen anhebt, und darum als angeboren betrachtet werden kann: so ist der Mensch seinem sensibelen Charakter nach auch als (von Natur) böse zu beurteilen, ohne dass sich dieses widerspricht, wenn vom Charakter der Gattung die Rede ist [...].*“, zitiert aus: KANT 2015, S. 282.

*Wir sind immer wieder entsetzt. Die Kultur kann weitergehen, die Zivilisation kann weitergehen, es bleibt der Abgrund der falschen Polung des Menschen.*<sup>696</sup> Indem Kiefer den kantischen Ansatz der hier besprochenen Papierarbeiten mit dem Titel *Der gestirnte Himmel über uns und das moralische Gesetz in uns* 2009/2010 inhaltlich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands zusammenführt, kommt meiner Ansicht nach neben dem Erkenntnisinteresse die moralische Komponente mehr denn je als weiterer Bezugspunkt mit ins Spiel.<sup>697</sup> Das Böse des Menschen hat sich (unter anderem) im Nationalsozialismus gezeigt. Hannah Arendt spricht in diesem Zusammenhang und in Abwägung der kantischen Thesen vom Bösen und den diversen Ausformungen im Nationalsozialismus. Als Korrespondentin der Wochenzeitschrift *The New Yorker* nahm sie an dem am 11. April 1961 eröffneten Prozess gegen den SS-Obersturmbannführer Otto Adolf Eichmann, Leiter des Eichmannreferats im Reichssicherheitshauptamt (RSHA) der Nationalsozialisten in Berlin, der wegen der Ausführung der *Endlösung in der Judenfrage* und damit am Mord von schätzungsweise 5 Millionen Juden als Hauptverantwortlicher angeklagt wurde, in Jerusalem teil. Arendt schreibt in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem* von dem Bösen und moralisch Indifferenten innerhalb des Nationalsozialismus.<sup>698</sup> Sie fasst das Böse darin nicht als affektiv, kalkuliert oder radikal auf, sondern nur als banal, da sie Eichmann und seine Mitarbeiter im Referat als Schreibtischtäter bezeichnet, die zwar qua ihrer Intelligenz die Taten verstehen konnten, aber deren Vorstellungsvermögen für jegliche Konsequenzen nicht ausreichten. Sie schreibt in einem Brief an S. Neumann: *„Ich bin ja eigentlich hingefahren, weil ich partout wissen wollte, wie einer aussieht, der „radikal Böses“ getan hat; und gelernt habe ich, dass das Böse prinzipiell nicht „radikal“ ist, sondern [...] eher ein Oberflächenphänomen. Ohne diesen Typen der intellektuellen Gedankenlosigkeit auf der einen Seite, wie den Typus des respektablen Mitmachens-um-Schlimmeres-zu-verbieten auf der anderen, wäre die ganze Geschichte nie ins Rollen gekommen.*<sup>699</sup> Ergänzend kann auch hier noch einmal auf das Motiv der Schlange hingewiesen werden. Kiefer hat einige Arbeiten mit *Leviathan* betitelt, die zwar in keinem direkten Zusammenhang mit den Sternbildern stehen, die aber für die Interpretation des Schlangensmotivs noch einen weiteren Aspekt ansprechen. Der Leviathan ist ein durch Gott geschaffenes, bösesartiges Ungeheuer, das von ihm zum spielen geschaffen wurde und auch nur durch ihn selbst auch wieder getötet werden kann. Nur Gott alleine

---

<sup>696</sup> Anselm Kiefer, in: DERMUTZ 2010, S.15.

<sup>697</sup> Für die Arbeiten, die Kiefer nicht mit deutschem Gruß zeigen, schwingt diese Komponente unmissverständlich im Sinne einer zeitlichen Dimension mit. Vergangene, bereits genutzte Themenbereiche sind derart in Kiefer verankert, dass dies – wie bereits mehrfach erwähnt – als gleichsam Fluides in jedem und mit jedem Werk bis in die frühen neunziger Jahre mitgetragen wird.

<sup>698</sup> ARENDT 1990, S. 57 und ARENDT 1996, S. 36. Vgl. auch: THIES 2013, S. 127f.

<sup>699</sup> Brief an S. Neumann, zitiert aus: HEUER 1987, S. 57f.



besitzt die Allmacht, dies zu vermögen. Thomas Hobbes hat dies in seiner staatsphilosophischen Schrift *Leviathan* (1651) später auf die politische Allmacht des Staates übertragen, ein Aspekt, der gerade die Verbindung zum Nationalsozialismus noch einmal verstärkt.<sup>700</sup>

Auf das moralisch-ästhetische Verhältnis in Kiefers Arbeiten wurde innerhalb dieser Studie bereits mehrfach ausführlich im Forschungsstand Bezug genommen und dort die Tatsache herausgestellt, dass die Kunstkritik Kiefers nationalsozialistisch konnotierten Arbeiten bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein für moralisch verwerflich hielten und Kiefer in der Folge eine Verherrlichung Nazi-Deutschlands zusprachen.<sup>701</sup> Die Forschung hat diese Serie, so man sie als „kantische Serie“ bezeichnen mag, interpretatorisch bislang jedoch ausgeklammert.<sup>702</sup> Offenkundig ist aber nun, mit welcher künstlerischen Raffinesse und intellektuellen Tiefe Kiefer diese Moralvorstellung in seinem Werk verarbeitet und schließlich auch durch sein Werk hervorruft. Kiefer selbst sieht keine Verbindung von Kunst und Moral, er negiert sie regelrecht.<sup>703</sup> Dies ist meiner Ansicht nach nur haltbar, wenn man davon ausgeht, Kiefer würde die Kunst in generaliter als moralisch betrachten. Dass Kunst jedoch moralische Wertvorstellungen transportieren kann, ist eine Tatsache, der er meiner Meinung nach in diesen Papierarbeiten Meisterhaft nachgeht. Vor der Folie von Moral und Vernunft hält Kiefer seinem Publikum den Spiegel hin. Eine Tatsache, die vor dem Hintergrund des im Forschungsstand genannten und nun anhand der Papierarbeiten deutlicher denn je zu erkennen ist. Kants Modell kann hier also als Annäherung zu Kiefers Kunst verstanden

---

<sup>700</sup> Kiefer greift die Verbindung *Leviathan* und politische Staatsmacht auf, in: Interview mit Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 167. Siehe hierzu auch der Hinweis bei AUPING 2005a, S. 28 sowie bei SMERLING 2012, S. 47.

<sup>701</sup> Wenn die Forschung annähernd geschlossen über die Interpretation des kantischen Zitats mehrheitlich schweigt, so ist Arasse der Einzige, der in einer kurzen Referenz auf das Blatt von 1980 in seiner Monografie den moralischen Aspekt erkannt hat. Zu diesem Ergebnis gelangt er jedoch nicht nur anhand der Interpretation des verwendeten Kant-Zitats, sondern auch anhand der Nutzung der Palette, die Kiefer auf seine Brust gemalt hat. Die Palette ist das genuine Attribut des Künstlers an sich und steht gleichsam für den Maler und seinen Berufsstand. Indem Kiefer die Palette einbaut, referenziert er damit einerseits auf seine Existenz als Künstler und andererseits artikuliert er seinen künstlerischen Intellekt. Die Palette wird von Kiefer zwischen 1974 und 1981 motivisch häufig und vielschichtig eingesetzt. So wird sie in unterschiedlichsten Themenzusammenhängen verwendet: bei christlich-katholischen Themen, bei mythologischen, archaischen oder in politischen Zusammenhängen. Die Nutzung der Palette sieht Arasse bei den anderen Werken in einem grundsätzlichen moralischen Kontext verortet. Siehe: ARASSE 2001, S. 98. Siehe ders.: S. 104ff.

<sup>702</sup> López-Pedraza interpretiert die Arbeit aus dem Jahre 1980 meiner Ansicht nach völlig unzureichend und irreführend als ein Ausdruck von einer inneren Vision Kiefers und setzt sie wohlwissend um das Kant'sche Zitat [sic] in einen alchemistischen Kontext zu Mikro- und Makrokosmos sowie einen psychologischen Zusammenhang mit Carl G. Jung und seinen Begriff von Individuation. Siehe: LÓPEZ-PEDRAZA 1996, S. 78.

<sup>703</sup> Siehe BISSINGER 2012, S. 55.

werden. Und mehr noch: Kiefer schafft mit seiner Kunst eine anthropologische Konstante, in der er (s)eine subjektive Wirklichkeit manifestiert.

### ***Selbstreferentielle Vergegenwärtigung***

Hinsichtlich dieser subjektiven Wirklichkeit ist denjenigen Papierarbeiten, die das kantische Zitat nutzen, die Tatsache gemein, dass der Fokus auf das Selbstportrait in Form einer isolierten Figur gelegt wird. Diese kann – durch den nationalsozialistischen Zusammenhang motiviert – als Stellvertreter für das nationalsozialistische Menschenbild kontextualisiert werden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass ein kurzer Gedanke an nationalsozialistische Propagandakunst aufkommt. Kiefer hat sich derart intensiv mit dem Dritten Reich auseinandergesetzt – an der Stelle sei noch einmal an die erschöpfende Publikation von Sabine Schütz erinnert<sup>704</sup> –, dass eine politisch konnotierte Ikonografie als künstlerische Strategie für diese Papierarbeiten absolut denkbar ist. Dass sich Kiefer mit dem nationalsozialistischen Menschenbild im Sinne einer Rassenlehre auseinandergesetzt hat, lässt sich dem Künstlerbuch *Das deutsche Volksgesicht. Kohle für 2000 Jahre* (1974) entnehmen [Abb. 84], in welchem er sich explizit mit der nationalsozialistischen Rassenideologie und dem damit verbundenen Rassenwahn auseinandersetzt. Darin sind aufgrund einer faktischen Zweiteilung einerseits fotografische Portraits überwiegend sehr alter Personen aus dem ländlich, bäuerlichen Milieu mit Bildunterschriften wie „Altländer Bauer“ zu sehen und andererseits Kohlezeichnungen, die der Optik eines Holzschnittes ähneln und welche wiederum die Portraitfotografien zitieren. Kiefer greift damit auf Fotografien aus dem gleichnamigen Buch der Fotografien Erna Lendvai-Dirksen von 1932 zurück, in dem anthropologische sowie physiognomische Bilder des „deutschen Menschen“ zum Zwecke einer typologischen Normbildung gezeigt wurden.<sup>705</sup> Auch dies fußt nicht zuletzt auf einer anthropologischen Betrachtung, wenn gleich diese für die Rassenideologischen Zwecke pervertiert wurde. Aber auch in anderen Künstlerbüchern finden sich genügend Annotationen dazu, wie beispielsweise in *Heroische Sinnbilder* (1969) auf den Seiten 10/11 [Abb. 85], in dem Kiefer eine Portraitbüste Friedrich II. des Künstlers Josef Thorak zeigt. Neben Arno Breker war Josef Thorak der wichtigste nationalsozialistische Bildhauer des Dritten Reiches.

---

<sup>704</sup> SCHÜTZ 1999.

<sup>705</sup> Dies geht auf Sabine Schütz zurück. Siehe hierzu ausführlicher: SCHÜTZ 1999, S. 126ff.

Wenn sich Kiefer beim Hitlergruß im Selbstbildnis portraitiert stellt er meiner Meinung nach folgende Fragen: Was brachte so viele Deutsche dazu, dem Nationalsozialismus anheim zu fallen? Wie konnte das passieren? Kiefer strebt danach, „den Wahnsinn“<sup>706</sup> auf irgendeine Art und Weise zu verstehen.<sup>707</sup> Und zwar mittels einer sinnlich-emotionalen Erfahrung. Diese sinnliche Erfahrung bezieht sich zunächst auf das Einnehmen der bekannten Pose. Erkenntnis ist nach Kant nur durch eine empirische Erfahrung in Kombination mit dem Apriori der Verstandeskategorien möglich.<sup>708</sup> Die Erkenntnis auf der einen Seite entsteht aus der Verarbeitung von sinnlichen Erfahrungen respektive Anschauungen. Damit diese Erfahrungen – oder auch Anschauungen – jedoch verstanden und in der Folge auch geurteilt werden können, muss der Verstand hinzugezogen werden, welcher das Vermögen ist, Begriffe und Grundsätze, die zunächst keine Erkenntnis liefern und die aus den verschiedenen Bereichen wie der Wissenschaft, Religion oder Kunst kommen, formal zu erklären.<sup>709</sup> Dabei wird der Verstand von der Vernunft geleitet. Die Erläuterungen zum Begriff der Vernunft im Sinne einer reinen (theoretischen), praktischen und ästhetischen Urteilskraft formuliert Kant in seinen drei Kritiken.<sup>710</sup> Indem sich Kiefer durch diese ikonische Pose mit den Nationalsozialisten zu identifizieren versuchte, wollte er meiner Ansicht nach durch eine wie ich es formulieren möchte ‚Strategie der subjektiven Vergegenwärtigung‘ das Wesen dieses Teils deutscher Geschichte herauschälen. Tilman Osterwold hat bereits 1980 darauf hingewiesen, dass Kiefer das Priorat des Subjektes bestätigt, jedoch den objektivierbaren gestalterischen Konditionen nachgeht, um die Prägungen der Wirklichkeit zu verstehen.<sup>711</sup> Es geht um das an Kant angrenzende Gedankengerüst einer subjektiv konnotierten Beziehung des Künstlers zur Welt und zur Wirklichkeit. Insofern präsentiert sich hier eine weitere Analogie zwischen Kant und Kiefer. So sagte er in einem 2011 stattgefundenen Gespräch dazu: *„Ich ging nur von mir aus. Ich wollte etwas über mich erfahren, so zum Beispiel, wo ich in der Nazizeit gestanden hätte. [...] Ich wollte wissen, wie ich mich damals verhalten hätte. [...] Für mich hat das Dritte*

---

<sup>706</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: HECHT/KRÜGER 1980, S. 52.

<sup>707</sup> *„Ich identifiziere mich weder mit Nero noch mit Hitler. Aber ich muss ein kleines Stück mitgeben, um den Wahnsinn zu verstehen. Deshalb mache ich diese uneigentlichen Versuche, Faschist zu sein.“*, Anselm Kiefer, HECHT/KRÜGER 1980, S. 52. In neueren Interviews gibt Kiefer hierzu weiterführende Einsichten zu den Beweggründen dieser Arbeiten. Siehe: BISSINGER 2012, S. 14ff sowie DER MUTZ 2010, S. 49ff.

<sup>708</sup> Vgl. SCHUPP 2003, S. 345.

<sup>709</sup> Vgl. BRUGGER/SCHÖNDORF 2010, S. 514.

<sup>710</sup> KANT 2015a.

<sup>711</sup> OSTERWOLD 1980, S. 5.

*Reich eine sehr starke Faszination. Ein Angezogensein ebenso wie ein Abgestoßensein, beides. Das wollte ich ergünden.*<sup>712</sup>

Als künstlerische Gattung fungiert das Selbstbildnis für den Künstler gleichsam seit der Renaissance als Mittel zum Verständnis seiner selbst respektive zum Aufbau seiner Identität.<sup>713</sup> Erwartungen, Antworten oder Positionen an die Kunst sowie das Leben (oder den nahenden Tod) werden in diesen Bildern oder auch Fotografien vorrangig fokussiert.<sup>714</sup> Das Selbstbildnis setzt jedoch des Künstlers Auseinandersetzung mit sich selbst als Subjekt voraus. Ihm steckt also immer etwas Egozentrisches, gleichsam Selbstreferenzielles bei. Innerhalb des Werkes entsteht dadurch konsequenterweise eine Selbstbeziehung. Klassischerweise wird in der Gattung des Selbstportraits die anthropologische Frage nach dem „wer bin ich?“ gestellt. Die Kommunikation von sich selbst ist dabei die zentrale Absicht eines jeden Selbstportraits.<sup>715</sup> Boehm bezeichnet sie daher als „*Ikonen der Identität*“<sup>716</sup>, die aus dem Wunsch der Selbstverortung hervorgehen. Diese Selbstverortung kulminiert angesichts des hiesigen Motivs deutlich in der Selbstreflexivität, die nach ihm für die Herstellung eines Selbstbildnisses in generaliter von Nöten ist.<sup>717</sup> Die Konstruktion des „äußeren“ Kunstwerkes überlagert sich mit der „inneren“ Verfassung des Künstlers. Und mehr noch: mit Rezeption des Kunstwerkes erhält der Betrachter einen Einblick in die Gedankenwelt des Künstlers und Menschen. Meiner Ansicht nach betrachtet Kiefer die philosophische Anthropologie jedoch mitnichten nur kantisch, sondern auch grundsätzlich Kulturanthropologisch, wonach er Wesen und Werden des Menschen aus dem Subjekt sowie aus der Geschichte heraus zu verstehen versucht. Dies wird nicht zuletzt durch das Selbstportrait obligat. Das Selbstbildnis Kiefers ist damit ein Substitut für die Menschheit im kosmologischen Sinne und für die Deutschen im politisch-moralischen Sinne.

---

<sup>712</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 16f.

<sup>713</sup> Vgl. DÜCHTING 2001, S. 11.

<sup>714</sup> Einführend hierzu u.a.: BILLETTER 1985; MARSCHKE 1998; WEINHART 2003; CALABRESE 2006.

<sup>715</sup> Vgl. CALABRESE 2006, S. 27.

<sup>716</sup> BOEHM 1997, S. 25.

<sup>717</sup> Vgl. Ebda., S. 25.

## **Räumliche Vergegenwärtigung im Bild – Anschauungsraum**

Der schwarze Himmel ist bekanntermaßen allen Papierarbeiten gemein. Nach Ortrud Westheider fungiert die Farbe Schwarz im Bild gleichlautend: „*Im Schwarz vollzieht sich im Gegensatz zum Dunkel des Raumes eine Bewegung aus der Tiefe des abgeschlossenen Staffeleibildes hin zum Betrachter. Das Dunkel trägt dagegen stets die Vorstellung vom Raum in sich und bleibt damit an eine Malerei gebunden, die mit illusionistischen Mitteln Raumtiefe zu erzeugen sucht. Dunkelheit ist ein transitorischer Zustand, zeitlich mit der Nacht gekoppelt, räumlich mit einem Ort, der weil es ihm an Licht fehlt, dunkel erscheint. [...] Sie besteht nicht für sich [...] Dunkelheit suggeriert Bildtiefe [...]*“<sup>718</sup> Aus formalästhetischer Sicht schiebt die schwarze Übermalung des Blattes von 1980 [Abb. 75] also zunächst die helle Figur, gleichsam das Selbstbildnis Kiefers, mittels der Farbperspektive räumlich in den Vordergrund. Diese Transformation evoziert einen klassischen Bildaufbau mit Vorder- und Hintergrund. Im Vordergrund ist dadurch der Künstler selbst als die irdische Ebene auszumachen, im Hintergrund ist folglich in der Himmelszone die Stellare dargestellt. Mit einfachen Mitteln scheint so der bildnerische Raum konstruiert. Die farbliche Dominanz des schwarzen Nachthimmels sorgt aber dennoch bei diesem Blatt nicht für den Eindruck, dass sich Kiefer gänzlich draußen im Dunkel der Nacht befindet, gleichsam unter freiem Sternenhimmel. Die Übermalung deckt die Fotografie nämlich nicht komplett ab. Das Blatt weist noch zu viel Gegenständliches im Mittelgrund auf. Damit wird der tatsächliche, topografische Raum, in welchem der Künstler innerhalb des Fotos steht und realiter stand, sichtbar. Vielmehr findet meiner Meinung nach bei diesem Blatt der nächtliche Sternenhimmel als subjektiver Diskurs auf einer Metaebene im Kopf des Künstlers statt. Es geht zu keinem Zeitpunkt um die Spezifikation eines speziellen Ortes oder eines homogenen Raumes. Gleiches gilt für seine anderen in diesem Zusammenhang entstandenen Papierarbeiten. Der nächtliche Sternenhimmel wirkt stets wie eine gedankliche Wolke, die über dem Kopf des Künstlers schwebt. Bei drei Arbeiten [Abb. 80-82] emaniert sie regelrecht aus der ausgestreckten Hand des Künstlers. Gleichlautend lässt sich damit feststellen, dass sich Kiefer nur gedanklich mit dem Sternenhimmel auseinandersetzt. Ich möchte bei diesen Blättern daher eher von einem konstruierten Anschauungsraum sprechen, denn von einem Topografischen. In der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) beschreibt Kant, dass die Begriffe Raum und Zeit als „*reine Formen [der] sinnlichen Anschauung als Prinzipien der Erkenntnis a priori*“<sup>719</sup>

---

<sup>718</sup> WESTHEIDER 1995, S. 241. Zitat aus: ZAUNSCHIRM 1999, S. 157.

<sup>719</sup> KANT 2015a, S. 85 (AA 51). Kant streitet die empirische Realität von Zeit und Raum nicht ab. Dinge in der sinnlichen Wahrnehmung erscheinen uns in Raum und Zeit. Allerdings ist er nicht an der empirischen Raum-Zeitwahrnehmung interessiert, sondern wie Frank/Mahlke darstellen, „*darin, wie Raum und Zeit als apriorische Vorstellungen zu Möglichkeitsbedingungen des gegenständlichen Erkennens werden.*“; aus: FRANK/MAHLKE 2008, S. 210.

definiert werden müssen. Der Raum wird dabei – auf das Subjekt bezogen – als äußere und die Zeit als innere Anschauung abgegrenzt.<sup>720</sup> Raum und Zeit erfolgen demnach unter der apriorischen Verstandesleistung als unabhängige Erkenntnis von Dingen, Prinzipien oder Werten ohne die Empirie und Erfahrung, sondern rein durch die einsichtige Konstruktion des Verstandes unter der Oberhoheit der Vernunft. Der Verstand kann auf Basis definierter Begriffe auf andere Begriffe hin schlussfolgern. Die Voraussetzung hierfür ist, dass sich die Konstruktion dieser in der Anschauung von Raum und Zeit vollzieht.<sup>721</sup> So schreibt Kant: „*In Ansehung der Dinge, wenn sie durch die Vernunft an sich selbst erwogen werden, d.i. ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit unserer Sinnlichkeit zu nehmen [, hat der Raum keine Realität]. [...] Wir haben also sagen wollen: dass alle unsre Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei [...], und dass, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können.*“<sup>722</sup>

Vor dieser Folie zeigt sich die wahre Dimension und Größe der Kieferschen Arbeit. Mittels einer (in den vorangegangenen Kapiteln zu diesem Blatt schon ausführlich beschriebenen) fragilen Subtilität schafft der Künstler eine räumliche Verbindung zwischen der formalen topografischen Darstellung und dem tatsächlichen kantischen Gehalt der Arbeit. So kann hier nicht nur von einem Seh-Raum oder Gegenstands-Raum, sondern auch von einem bildnerischen Anschauungsraum gesprochen werden, welcher als Welt-Raum begriffen werden kann. Als Anschauungsform ist bei Kant der Raum zudem als Bild gegeben, als innere Vorstellung und als äußerer Gegenstand. So steht die Bildkonstruktion im Zentrum der kantischen Raumtheorie.<sup>723</sup> Vor diesem Hintergrund setzt meine Grundannahme an, dass es Kiefer bei denjenigen Arbeiten, die auf Kant referenzieren, um die Darstellung der anthropologischen Komponente innerhalb von Raum und Zeit mittels raumschaffend-konstitutiver Mittel geht. Die Schaffung eines solchen Welten-Raumes ist indes höchst prä-reflexiv, da sie eine geistige Handlung mit dem Ich vorausschickt, die den Zusammenhang zwischen der menschlichen Leiblichkeit und dem realen Raum als Bedingung schafft. Das Ich reflektiert in Orts- und Selbstbestimmung seinen existentiellen Standort. Der Künstler, der versuchte herauszufinden, ob er dem Nationalsozialismus auch anheim gefallen wäre, wäre er zu der Zeit schon alt genug gewesen, wird aus der intimen, selbstreferentiellen Innenschau der

---

<sup>720</sup> KANT 2015a, S. 86 (AA 52).

<sup>721</sup> Vgl. SCHUPP 2003, S. 336.

<sup>722</sup> Zitiert aus: MICHEL 1987, S. 51f. Original in: KANT 2015a, S. 91 (AA 57) und 101 (AA 66).

<sup>723</sup> Vgl. GÜNZEL 2012, S. 9.

Originalfotografie aus dem Jahre 1969 mit Übermalung dergleichen elf Jahre später in einen exterioren Weltenraum verortet. Kiefer öffnet damit neue Räume. Der vormals als Subjekt zentrierte Künstler rückt nun aus seinem Atelier heraus und wird stellvertretend für alle zum Objekt, gleichsam zum Vertreter einer ganzen Gesellschaft – der deutschen Gesellschaft? Die Werkgruppe, die sich auf das Zitat Kants bezieht, zeigt daher meiner Ansicht nach die Verbindung von kosmologischem Welt- und autobiografischem Selbst-Interesse. Die Vergegenwärtigung des Ich ist dadurch ein bildimmanentes Thema. Aber mehr noch: es deutet von einem unablässigen Band, welches zwischen dem Ich und der Welt gespannt ist. Diese andauernde Konfrontation, ja dieser beständige und auch alternierende Perspektivwechsel zwischen Ich und Welt ruft eine inhaltliche Parzellierung auf den Plan, die den Betrachter zuweilen in seiner Interpretation irritiert. Rein formal weist das Bild damit ein Spannungsverhältnis zwischen illusionistischer Bildwirkung und zweidimensionaler Bildfläche auf.

### ***Zeitliche Vergegenwärtigung im Bild – Dialogizität***

Hinsichtlich der zeitlichen Vergegenwärtigung kommt bei den kantischen Blättern die Visualisierung von Vergangenheit, gleichsam als Geschichte verstanden zum Tragen. Zum einen sind die Fotografien selbst faktische Zeitzeugnisse. Sie haben als künstlerisches Medium ihren Ort in der Zeit. Sie fungieren als eine Art Speicher, greifen das Flüchtige via Kamera auf und halten den Moment für die Ewigkeit fest. Die Belichtungszeit ist schließlich die Gerinnungsform der Zeit.<sup>724</sup> Faktisch bedeutet dies, dass die Gegenwart der Papierarbeit um die Dimension der Vergangenheit erweitert wird, eine Vergangenheit aber, die im Werk indes als dauerhaft Gegenwärtig weilt. Die Fotografie erhebt das Dargestellte damit aus dem Wandel der Zeit in eine überzeitliche Sphäre.<sup>725</sup> Für die hier gezeigten Fotografien von 1969 bedeutet dies, dass sie als vom Künstler geschaffene und damit gleichbedeutend in Form einer dargestellten Zeitsituation eine Visualisierung seiner subjektiven Vergangenheit zum Zeitpunkt der Fotoproduktion sind. Die Fotografie macht diese Vergangenheit sichtbar und erinnert an die damalige Handlung. Dadurch wird zum anderen innerhalb dieser Arbeiten die tatsächliche Produktionszeit virulent: auf einer Zeitachse imaginiert, weisen die Papierarbeiten durch Nutzung der Fotografie einen Entstehungszeitpunkt im Jahre 1969 auf. Durch die später

---

<sup>724</sup> Vgl. BURCKHARDT 1997, S. 252f.

<sup>725</sup> Vgl. FREY 1976, S. 213.

erfolgte Übermalung im Jahre 1980 wird die historische Zeitachse von diesem Startpunkt aus in die jüngere Vergangenheit verlängert; Kiefer setzt sich 11 Jahre später also noch einmal mit der Rekonstruktion des Themas auseinander. Aber damit nicht genug. 2009 greift er erneut die alten Fotografien auf. Damit geht er 40 Jahre nach Produktion der Fotografien noch immer auf diesem künstlerischen Pfad. Vor diesem Hintergrund kommen die von der Forschung genutzten Begriffe wie die ‚Überlagerung‘ oder ‚Überlappung‘ zum Tragen, die im eigentlichen Sinne indes eher als Verklausulierungen von simultan ablaufenden rezeptionsästhetischen Zeiterlebnissen anzusehen sind.<sup>726</sup> Um die Zeitlichkeit herauszuschälen muss die Simultaneität aufgebrochen werden. Denn die Zeitlichkeit des Bildes zeigt sich nur um den Preis der Sukzession, gleichsam die Vereinzelnung der Elemente. Das heißt, die Forschung umschreibt seit Langem die zeitlichen Komponente in Kiefers Werk benennt sie jedoch nicht explizit. Gleichzeitig ablaufende Geschehnisse evozieren durch die faktisch zeitliche Überladung eine Überdeterminiertheit, die in eine innerbildliche Verdichtung von Zeit mündet. Diese Verdichtung spitzt sich bei denjenigen Arbeiten zu, die 30 Jahre später im Jahre 2009 respektive 2010 übermalt wurden. Dort zeigt sich zunächst die Basis-Entstehungszeit, visualisiert durch die Fotografien von 1969. Darüber hinaus wird die inhaltliche und kompositorische Komponente aus den Arbeiten von 1980 integriert, in dem einerseits das Kant'sche Zitat integriert und andererseits ein großflächig schwarzer Bereich im oberen Bildfeld übermalt wurde, welcher mit weißen Punkten versehen, den Sternenhimmel darstellt. Beides referenziert ostentativ auf die Arbeiten von 1980.<sup>727</sup> Daraus resultierend treten diese drei in der Vergangenheit liegenden Produktionszeiten (1969, 1980 und 2009/2010) in einen vernetzt verlaufenden raum-zeitlichen Dialog. Indem sich Kiefer 1969 täglich mit dem Nachempfinden des Nationalsozialismus beschäftigte, den Impetus des körperlichen Ausdrucks innerhalb eines „besetzten“ Raumes nachstellte, holt er die weiter zurückliegende Vergangenheit in seine damalige Gegenwart. Der Nationalsozialismus als Teil der deutschen Geschichte erhält damit nicht zuletzt durch Kiefers Werk einen Ewigkeitswert. Die Fotografie visualisiert damit drei Zeitdimensionen: die der faktischen Produktionszeit von 1969, die der rezeptionsästhetischen Betrachtungszeit und die der innerbildlichen Zeitstruktur. Auch hier wieder auf einem Zeitstrahl gedacht, spannt sich die Zeit in diesen Arbeiten aus innerbildlicher Sicht dadurch noch weiter zurück, nämlich ins nationalsozialistische Deutschland von 1933/1945 bis hin zur Gegenwart Kiefers im Jahre 1969. Doch auch dort ist der Rückgriff auf die Vergangenheit

---

<sup>726</sup> Damit sind die Schichten, welche faktisch durch die Materialität der Werke hervorgerufen werden, ausgeklammert.

<sup>727</sup> Zumal die Werkgruppe der Sternbilder zu diesem Zeitpunkt bereits als abgeschlossen angesehen werden kann.



noch nicht erschöpft: der inhaltliche Verweis auf Kant durch die Übermalung 1980 verschiebt die Zeitachse um weitere 200 Jahre zurück. Anhand der thematischen Referenz wird die klassizistische und nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands in die bildnerische Gegenwart zurückgeholt. Die historische Dimension zeigt sich als eine Werkimmanente Konstante. Er greift das historische Wissen, welches seiner Meinung nach auch als eine Art kulturelles Gedächtnis jedem Menschen inne ist, in jedem Bild auf, indem er es verarbeitet, oder kommentiert. Kiefer fängt die Geschichte im Bild ein. Sie entsteht auf dem Bild und wird durch das Bild transportiert. Kant beschäftigt sich in seiner Anthropologie ebenso mit dem Thema Gedächtnis und Memoria als Vergegenwärtigungsformen des Vergangenen. So konstatiert er: „*Geschichte also erweiter[t] unsere Erkenntnisse in Ansehung der Zeit und des Raumes. Die Geschichte betrifft die Gegebenheiten die, in Ansehung der Zeit, sich nacheinander zugetragen haben.*“<sup>728</sup> Auch Kiefer greift diesen Gedanken auf, indem er beschreibt: „*Unsere Erinnerung gestaltet sich über Jahre. Sie verändert sich mit uns. Mit dem Wissen in meinem Kopf arbeite ich, male ich meine Bilder.*“<sup>729</sup> In beiden Fällen ist von einer zeitlichen Abfolge, einer Zeitlichkeit gesprochen.

Fernerhin markiert das bereits angesprochene Selbstportrait als künstlerische Gattung die Repräsentation des Künstlers nicht nur im Raum, sondern auch in seiner Zeit. Die Auseinandersetzung des Künstlers mit der bereits weiter oben angesprochenen anthropologischen Sinnfrage impliziert gleichsam ein Nachdenken über sich selbst und seine eigene Existenz. Dabei wird die Sinnsuche anhand einer subjektiven Bedeutungsanalyse und Wertbemessung abgeleitet, die mit persönlichen sowie kollektiven Erinnerungen in Gegenüberstellung mit Gegenwartsanalysen und Zukunftshoffnungen abgeglichen wird. Indem sich diese anthropologische und ontologische Fraglichkeit vollzieht, tritt parallel eine subjektiv-konnotierte Zeitlichkeit auf den Plan. Die Vergegenwärtigung seiner Selbst, quasi die Reflexion setzt einerseits eine Vergangenheit, ja eine persönliche Lebensgeschichte und Körperlichkeit voraus und lässt andererseits eine Zukunft mit anklingen, die Gestaltungsspielräume mit sich bringt. Kiefer stellt hierzu fest: „*Ich bin kein Nostalgiker. Das Zurückgehen ist für mich keine Einbahnstraße. Sondern ich sehe zwei gleichzeitig stattfindende Bewegungen. Im Zurückgehen schreite ich gleichzeitig vorwärts. Es ist also eine Ausdehnung in beide Richtungen, so wie das Weltall sich immer weiter ausdehnt.*“<sup>730</sup> Bei der Betrachtung unser Selbst treffen also beide Zeitdimensionen in der Gegenwart aufeinander. Anthropologie hat damit neben seiner

---

<sup>728</sup> KANT 1968a, S. 160.

<sup>729</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 41.

<sup>730</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 35.

Subjektbezogenheit immer auch eine zeitliche Komponente. Die Dimension Zeit zeigt sich meiner Meinung nach daraus resultierend als normative Konstante im kantischen Bild. Es kann als visuelles Modell der Zeit angesehen werden.

### **"Die berühmten Orden der Nacht"**

1995 bis 1997 entstehen mehrere großformatige Leinwände; eine Auswahl dieser Serie markieren die Werke *Die berühmten Orden der Nacht* (1997) [Abb. 86], *Sterne* (1995) [Abb. 87], *Sternenfall* (1995) [Abb. 88] und *Sternbild* (1996) [Abb. 89]. Dem jeweiligen Bildtitel nach zu urteilen scheinen die Bilder nur eines gemeinsam zu haben: die Referenz auf den Sternenhimmel. Doch bei näherer Betrachtung wird etwas deutlich: es existiert eine motivische Klammer, denn allen Bildern ist die Tatsache gemein, dass sie den Künstler einerseits im liegenden Selbstportrait und andererseits unter einem freien, bestirnten Nachthimmel repräsentieren. Der Horizont liegt sehr tief, nimmt mindestens zwei Drittel, wenn nicht drei Viertel, des Gemäldes ein, so dass der Himmelszone erstmals eine außerordentliche Gewichtung zukommt. Drei der vier Bilder sind sich darüber hinaus sehr ähnlich und sehen wie Studien zu ein und demselben Thema aus: Kiefer liegt mit nacktem Oberkörper, aber mit dunkler Hose auf dem Boden ausgestreckt, die Hände – mit den Handflächen nach oben zeigend – nah am Oberkörper liegend. Die Füße sind unbekleidet. Sein Körper liegt in der Achse nah an der Horizontlinie ausgerichtet und zeigt mit dem Kopf in die Richtung nach rechts. Der Sternenhimmel breitet sich gänzlich über den Körpern aus. *Die berühmten Orden der Nacht* weisen in der Mitte des Himmels ein ebenso horizontal verlaufendes Sternenband auf, welches grob gesagt der Tradition Elsheimers für die Darstellung der Milchstraßen-Galaxie folgt. *Sterne* und *Sternenfall* zeigen überdies eine fragile, diagonal verlaufende Linie von einem der Sterne ausgehend in Richtung der Augen oder der Stirn des Künstlers. Bei *Sternenfall* übermalt Kiefer mit Blau die Horizontlinie, wodurch fast der Eindruck entsteht Kiefer läge auf dem Mond und hinter dem Horizont ist nichts außer dem Weltraum. Die vierte Arbeit, *Sternbild*, hingegen zeigt den Künstler gänzlich nackt, diesmal mit dem Kopf nach links zeigend und darüber hinaus in Nahansicht unter dem Sternenhimmel liegend. Die Horizontlinie ist kaum auszumachen, das Selbstportrait Kiefers scheint gänzlich in der Nacht zu verschwimmen. Es ist lediglich die Haut des Künstlers, die das Licht der Sterne erfasst und ihn deswegen erleuchtet. Die Sterne sind in einerseits großen Tupfen auf die Himmelszone als auch andererseits über und unter den Körper gemalt.

Die Arbeiten sind trotz unterschiedlicher Titel inhaltlich miteinander verbunden. Der Titel der Arbeit *Die berühmten Orden der Nacht* entstammt aus einem Gedicht der verstorbenen österreichischen Lyrikerin Ingeborg Bachmann (1926-1973). In der Forschungsliteratur meist nur als Randnotiz oder Tatsache erwähnt, soll hier erstmals der Bezug auf die Lyrikerin unter Hinzuziehung der räumlichen und zeitlichen Dimensionen erfolgen.<sup>731</sup> Ähnlich wie bei der Annäherung an die kantischen Papierarbeiten soll eine Hinführung an den Themenkomplex durch eine kurze Vorstellung der Person Ingeborg Bachmanns und ihrer Lyrik erfolgen, um die Arbeiten anschließend vor diesem Hintergrund zu kontextualisieren und zu interpretieren. Im Rahmen der Untersuchung soll es darum gehen, die spezielle Art ihrer Lyrik zu erhellen, die für die Arbeiten eine derart relevante Bedeutung aufweisen, das man gleichsam von einem Durchwirktsein der Bachmannschen Welt in den Bildern Kiefers sprechen kann.<sup>732</sup> Kiefer referenziert ausschließlich auf Gedichte, die in der Dekade von Ende der vierziger bis Ende der fünfziger Jahre entstanden. Der Rekurs auf Lyrik der Nachkriegszeit zeugt von einer Anknüpfung an die frühere Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und der sich daraus ergebenden Beschäftigung mit der Lyrik Paul Celans, über die im Rahmen dieser Arbeit bereits mehrfach (besonders in Kapitel III: *Ordnungssysteme*) hingewiesen wurde.

### ***Literatur als Bezugssystem: raum-zeitliche Verknüpfungen***

Literatur und Lyrik nehmen im Leben als auch im Schaffen Kiefers einen zentralen Platz ein. So sind Literatur, Lyrik sowie die materielle Präsenz des Buches fortwährende Inspirationsquellen für ihn und sein künstlerisches Schaffen. Durch sie definiert er viele seiner Inhalte und Motive; auf sie nimmt er unablässig Bezug. Adriani bezeichnet die Beschäftigung mit dem Buch als maßgebliche inhaltliche und formale Ausrichtung seines Schaffens.<sup>733</sup> Die Referenz auf Literatur, ob in Form von Lyrik oder auch Prosa kommt daher in vielen seiner Werke vor und wird in ihnen konkretisiert. Kiefer ist nicht nur einerseits ein leidenschaftlicher

---

<sup>731</sup> Arasse geht auf den letzten Seiten seiner ausführlichen Monografie in wenigen Sätzen auf Bachmann ein, siehe ARASSE 2001, S. 291-307, insb. S. 293f.

<sup>732</sup> Kiefer zitiert in seinen Werken nur die lyrischen Arbeiten Bachmanns, er ist von der poetischen Welt der Bachmann fasziniert. Das prosaische Werk bindet er – zumindest in den Sternbildern – nicht ein. An dieser Stelle sei auch noch einmal auf Paul Celan hingewiesen. Neben Bachmann ist es auch Celan, der maßgeblich auf Kiefer gewirkt hat. Kiefer hat nicht nur – wie in Kapitel zu den Bachmannschen Bildern bereits dargelegt – auf die lyrische Welt Celans in seinen frühen Schaffensjahren Bezug genommen, sondern auch in seinen späteren Jahren. So sind neben der bereits erwähnten Werken wie *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981), *Dein aschenes Haar, Sulamith* (1981) oder *Sulamith und Margarethe* (1981) auch die Sternbilder *Lichtzwang* (1999) oder *Für Ossip Mandelstam: das Rauschen der Zeit* (1996) in direkter Verbindung zu einerseits dem lyrischen Werk Celans oder persönlichen Bezügen (Celan übersetzte die Werke des russischen Dichters Osip Mandelstam).

<sup>733</sup> Vgl. und siehe hierzu: ADRIANI 2005, S. 5.

Leser deutscher, österreichischer sowie französischer Lyrik, sondern weist eine beachtliche persönliche Bibliothek auf. Über die Lyrik Bachmanns im Speziellen sagt er selbst, dass sie *„das Perfekteste sind, was man sich vorstellen kann.“*<sup>734</sup> Damit spricht er insbesondere die Bachmannsche Sprache an, die nicht nur von semantischer Dichte geprägt ist, sondern darüber hinaus mehrdimensionale Sprachfiguren und Sprachbilder aufweist, die meiner Meinung nach auf metaphorischer Ebene mit der Gedankenwelt Kiefers korreliert.

Sprache und Schrift sind andererseits bei Kiefer auch werk- und bildimmanent: Schrift, Zeilen, Verse, Wörter sind wichtiger Bestandteil seiner Werke; keines von ihnen kommt ohne den Verweis auf Text aus; er zitiert, er nennt, er kontextualisiert. Schrift ist zumeist dasjenige, was den Zugang zum Inhalt der Arbeiten überhaupt erst gewährt; Schrift ist vor allem aber auch das, was den eigentlichen innerbildlichen Inhalt seiner Arbeiten vergegenwärtigt. Mit handschriftlich eingefügten Titeln gibt Kiefer jedem Bild seine inhaltliche Dimension. Ohne dies wäre es aus ikonografischer Sicht oftmals schwierig eine Interpretation seiner Werke vorzunehmen. Die Wichtigkeit von Sprache innerhalb seines Werkes ist nicht zuletzt vom Deutschen Buchhandel 2008 gewürdigt worden, indem er notabene der erste Gewinner des Preises war, der kein Schriftsteller, Journalist oder Literaturwissenschaftler, sondern ein bildender Künstler ist. Das zeugt von der Schlüsselstellung der Literatur in Kiefers Werk. Die Jury rechtfertigte ihre Entscheidung mit seiner Fähigkeit, eine Bildsprache zu entwickeln, die aus dem Betrachter schließlich einen Leser mache.<sup>735</sup> Wenn man Kiefers Arbeiten mit denen von Schriftstellern vergleichen würde, so würden sie einen hohen Grad an Intertextualität aufweisen. Dieser literaturtheoretische Begriff wurde von der Sprachtheoretikerin Julia Kristeva maßgeblich geprägt. Kristeva formuliert hierzu: *„[J]eder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“*<sup>736</sup> Die von ihr angesprochene Absorption von Referenztexten greift vor der Folie des hier besprochenen Kontextes von Raum und Zeit im Sternenbild die zeitliche Dimension par excellence auf und entspricht gleichsam meiner These von einer Dialogizität der Zeiten innerhalb Kiefers Oeuvre: die Präsenzzeit seiner Werke vermischt sich mit der historischen Zeit seiner Inhalte auf unterschiedlichen vertikalen Ebenen. Der Künstler selbst sagte in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen

---

<sup>734</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Hans-Peter Schwerfel, zitiert aus: SCHWERFEL 2001, S. 26.

<sup>735</sup> Text der Urkunde zum Erhalt des Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, in: KIEFER 2008, S. 7.

<sup>736</sup> KRISTEVA 1972, S. 348.

Buchhandels hierzu: „Niemand schafft allein, und schon gar nicht *ex nihilo*. Das Werk entsteht am Schnittpunkt verschiedener Linien. [...] Ich fühle mich verbunden mit gewesenen und lebenden Menschen, mit Ingeborg Bachmann, Paul Celan, mit Ernst Bloch, Jesaja und dem letzten Psalmisten. Ich fühle mich mit Menschen und Steinen verbunden, die schon lange vor mir waren und lange nach mir sein werden.“<sup>737</sup> Er vernetzt die Lebenszeiten der eben genannten Lyriker und Propheten, indem er sie in der Gegenwart, in sich selbst und schließlich in der Räumlichkeit des Kunstwerkes zusammenführt. Der Literaturwissenschaftler Theo Buck formuliert treffenderweise: „Es geht dabei darum, den lyrischen Ausdruckszusammenhang mit seinen genuinen Sprachbildern in optisch direkt wahrnehmbare Bildlichkeit zu überführen. Das wiederum erfordert neben großem Einfühlungsvermögen ebenso ein hohes Maß an eigener Kreativität.“<sup>738</sup> Diese Kreativität lebt Kiefer auch selbst beim Schreiben aus. Seit seiner Kindheit führt er annähernd täglich Tagebuch, – früher händisch, mittlerweile auf einem Computer; seine Notizen aus der Zeit zwischen 1998-1999 sind im Jahre 2011 erstmals veröffentlicht worden und zeichnen ein Bild von einem sensiblen Künstler, der sich zwischen einer künstlerischen Vorstellungswelt und einem ganz praktisch veranlagtem, alltäglichen Leben hin und her bewegt. Er betont in Gesprächen und Interviews fortwährend, dass er gerne Schriftsteller geworden wäre.<sup>739</sup>

Darüber hinaus schafft Kiefer seit seinem Akademie-Abschluss fortwährend Künstlerbücher, deren Anzahl im Laufe der Jahre nicht nur beachtlich groß wurde, wenn sie nicht sogar zahlreicher sind wie die Gesamtheit seiner Leinwände und nutzt die Form des Buches als Ausdrucksträger.<sup>740</sup> Mit Schaffung eines Künstlerbuches bewegt sich Kiefer auf dem Pfad eines Schriftstellers, indem er das Medium bedient, in welchem sich die Sprache des Schriftstellers letztendlich für den Leser räumlich materialisiert. In vielen seiner Künstlerbücher thematisiert er die Sterne und den Kosmos, greift die Motive und Inhalte seiner siderischen Leinwände auf. Inwieweit die Sprache, die Sprachfiguren und die Gedankenwelt der Lyrikerin Ingeborg Bachmann auf das Werk Kiefers gewirkt hat, soll das folgende Kapitel darstellen. Öffnen soll das Kapitel mit einem Zitat Kiefers: „Bei Ingeborg

---

<sup>737</sup> KIEFER 2008, S. 62. Ähnlich auch in DERMUTZ 2010, S. 128.

<sup>738</sup> BUCK 1993, S. 10.

<sup>739</sup> „Und ich wäre gerne Schriftsteller geworden. [...] Ich schreibe auch sehr viel. Ich habe schon viele Bände vollgeschrieben. Aber man kann nur einer Sache wirklich auf den Grund gehen, bis in die Tiefe. Deswegen bin ich im Moment noch Maler.“, zitiert aus: Götz Adriani im Gespräch mit Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 15.

<sup>740</sup> Siehe hierzu einleitend: ADRIANI 1990; ARASSE 2001.

*Bachmann ist das Geflecht der Bezugspunkte so stark geworden, dass ich glaube, in meinen Bildern mit ihr eine Korrespondenz zu führen.*<sup>741</sup>

### **Ingeborg Bachmann und ihr Gedicht „An die Sonne“**

Ingeborg Bachmann wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung als eine der bedeutendsten, wenn nicht sogar als die Ikone der deutschsprachigen LyrikerInnen und ProsaschriftstellerInnen der Nachkriegsliteratur bezeichnet. Neben Paul Celan, Nelly Sachs und Gottfried Benn habe sie die Lyrik ihrer Zeit nicht nur maßgeblich von dem Diktum Adornos, dass nach Auschwitz das Schreiben von herkömmlichen Gedichten nicht mehr möglich sei<sup>742</sup> befreit, sondern darüber hinaus dazu beigetragen, die moderne Lyrik aus einer gesellschaftlichen Notwendigkeit heraus zu einer neuartigen Sprachverwendung und wirklichkeitsbetonten Bedeutungskonstitution durch subjektive Vermittlung zu führen.<sup>743</sup> Die Verarbeitung des Krieges wird dabei ein maßgebliches Themenfeld und ein „*Lastbewußtsein*“<sup>744</sup> ihrer Lyrik. Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis sind nicht nur in Kiefers Kunst Aspekte künstlerischer Betrachtung, sondern ebenfalls Akzentuierungen innerhalb der Lyrik der Nachkriegszeit zur Annäherung an kulturgeschichtliche Themen und Ereignisse. Dies mag vor allem eine offensichtliche Verbindung zu Kiefer sein und möglicherweise zugleich auch Kiefers Interesse an der Schriftstellerin begründen. Die Verknüpfung der Bachmann'schen Welt an durch Kiefer vormals genutzte Referenzfelder, Themen und Sprachmotive zeigt sich erneut als ein roter Faden, der sein Werk labyrinthisch durchspannt. Bachmann selbst, 1926 geboren, erlebte ihre Jugendjahre während der sieben-jährigen nationalsozialistischen Besatzungszeit in ihrer Heimatstadt Klagenfurt. Diese sieben Jahre beschreibt sie als nachhaltig prägend auf ihr Leben, deren Erfahrung ihr als eine existentielle Bedrohung gleichkam. So erinnert sie sich: „*Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinne, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen,*

---

<sup>741</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: SCHWERFEL 2001, S. 23.

<sup>742</sup> Vgl. ADORNO 1977, S. 30.

<sup>743</sup> Vgl. GRACZYK 2004, S. 614.

<sup>744</sup> BARTSCH 2003, S. 64.

*Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst.*<sup>745</sup> Innerhalb ihres lyrischen Werkes zeigen sich als Folge daraus die für die Nachkriegsliteratur so charakteristischen existentiellen Widersprüchlichkeiten sowie Momente der Verdichtung von Existenzbewusstsein – eine Tatsache, die auch der Gedankenwelt Kiefers nicht fremd ist. Ähnlich Kiefer kann auch ihr eine Arbeit am Nationalsozialistischen Trauma nachgesagt werden, – in vielen ihrer Gedichte in ihrem ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit*, welcher 1953 erscheint und ihr, erst 27 jähig, bereits den literarischen Durchbruch bringt –, referenziert sie auf semantischer Ebene mit Metaphern wie Kälte, Nacht, persönlicher Betroffenheit, Sentimentalität, Härte, Verzweiflung, Zerstörung oder Einsamkeit kritisch auf ihre Zeitgenossenschaft.<sup>746</sup> Verstörung und Irritation ist in der Konsequenz eines ihrer künstlerischen Stilmittel; ihr lyrisches Ich ist dabei stets zutiefst zwiespältig und grenzgängerisch beschrieben worden.<sup>747</sup> In diesen Gedichten sind die Referenzen auf den erlebten Krieg, die Zerstörung durch den Faschismus, den Wunsch nach Widerstand und gesellschaftlichem Aufbruch sowie die Restauration besonders zahlreich; ein Themenbereich, der sie im Übrigen bis an ihr Lebensende begleitet. Im Gedicht *Alle Tage* heißt es beispielsweise: „*Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden*“; sie spielt damit direkt auf den Alltag zu Zeiten des Krieges an. In *Botschaft* huldigt sie die Gefallenen: „*Aus der leichenwarmen Vorballe des Himmels tritt die / Sonne. / Es sind dort nicht die Unsterblichen, / sondern die Gefallenen, vernehmen wir.*“ Und in *Einem Feldherrn* fordert sie beispielsweise den Frieden: „*Eins sollst du wissen: / erst wenn du nicht mehr versuchst, / wie viele vor dir, mit dem Degen / den unteilbaren Himmel zu treffen, / treibt der Lorbeer ein Blatt.*“

Die Verarbeitung der nationalsozialistischen Kindheit und Erinnerungen trägt die Dimension der Vergangenheit in sich. Hans Höller weist auf die historische Dimension und die utopische Antizipation der Gedichte innerhalb dieses Bandes hin: Geschichtlichkeit, der Verlauf von Geschichtszeit in Form von Kaltwerden, Finsterwerden oder Zuendegehen von Zeitphasen wie Tages- und Nachtzeiten, Jahreszeiten oder die Dunkelheit sind Metaphern ihrer Zeitlichkeit; Höller betrachtet den Lyrikband folglich als eine Geschichtslandschaft, welche von der Natur, ihren Kräften sowie den Entwicklungen nach 1945 geformt und geprägt ist.<sup>748</sup>

---

<sup>745</sup> Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Uwe Johnson, zitiert aus: JOHNSEN 1974, S. 32f.

<sup>746</sup> Zum Beispiel in den Gedichten „*Dunkles zu sagen*“, „*Paris*“, „*Reigen*“, „*Herbstmanöver*“, „*Die gestundete Zeit*“, „*Früher Mittag*“. Der Roman *Malina* (1971) wird sogar als ihre Abrechnung mit der faschistischen Vätergeneration angesehen.

<sup>747</sup> Siehe hierzu die Beschreibungen in den literaturwissenschaftlichen Lexika wie BEUTIN/EHLERT 2008, S. 479-511; KRAFT 2003, S. 64-67; SPIEL 1976, S. 293-412.

<sup>748</sup> Vgl. HÖLLER 1987, S. 26.

In diesem Zusammenhang sei bereits eine Tatsache für die weitere Betrachtung angesprochen, nämlich die, dass Bachmann Ende der vierziger Jahre vor Erscheinen ihres ersten Lyrikbandes den jüdischen Dichter Paul Celan kennen und lieben lernt. Ihre Verbindung wirkte sich nachhaltig auf ihrer beider Dichtung aus – etwa zwanzig seiner Gedichte sind Bachmann gewidmet und Bachmann referenziert ebenso häufig auf ihn und seine bildhafte Sprache.<sup>749</sup> Interessant ist dies vor allem vor dem Hintergrund, da Kiefer auf beide Dichter in seinen Werken Bezug nimmt, die Gedichte beider gut kennt und schätzt. Zeigt sich hier also eine erste Verbindungslinie, ist die Beziehung der beiden Dichter gleichsam die Brücke, auf der sich Kiefer von der Dichtung des einen zum anderen hin bewegen kann? Celan, durch die persönliche Erfahrung der Judenvernichtung und -verfolgung und damit verbunden auch mit dem Tod seiner Eltern durch die Nationalsozialisten ständig mit den Schrecken dieser Vergangenheit konfrontiert, schafft mit seiner *Todesfuge* gleichwohl dasjenige Gedicht, welches in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 den Status eines ikonischen Beispiels erlangte, indem es die Schrecken der Epoche am besten und verstörendsten darzustellen weiß. Kiefer greift das Gedicht in seinen früheren Arbeiten wie *Margarethe* (1981), *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981) oder *Sulamith* (1983) auf. Die Beziehung zwischen Bachmann und Celan ist jedoch durch die belastende Vergangenheit von starken Konflikten geprägt – ein privates Zusammenleben scheint durch diese Belastung nicht möglich zu sein. In einem Brief schrieb Bachmann, dass sich Celan und sie „aus unbekanntem, dämonischen Gründen [...] die Luft zum Atmen wegnehmen.“<sup>750</sup> Die Beziehung scheidet bereits nach einigen Monaten des Zusammenlebens 1951 in Paris. Beide verbindet indes bis an das Lebensende Celans eine innige Liebe und Brieffreundschaft.

1953 zieht Bachmann nach Italien. 1956 erscheint ihre zweite Lyriksammlung *Anrufung des Großen Bären*. Gedichte, die im Vergleich zum ersten Band auf bejahende(re)n Lebenseindrücken basieren, und damit verbunden auch positiv konnotiert(er)e Motive aufweisen. Die mediterrane Landschaft, Ölbäume, Seevögel, Meere und Küsten, Agaven sind neue Schwerpunkte – in Italien fällt der Bachmann scheinbar endlich das Leben zu<sup>751</sup>, hier ist sie von der Schönheit der Natur ergriffen. Die Gedichte weisen darüber hinaus deutliche autobiografische Züge auf, die mit literarischen Sprachfiguren verschmelzen. Die Suche nach

---

<sup>749</sup> Siehe hierzu näheres bei KOSCHEL 1997, S. 22.

<sup>750</sup> Aus einem Brief Ingeborg Bachmanns an Hans Weigel, aus: STEINER 1998, S. 23, hier zitiert nach HÖLLER 1999, S. 64.

<sup>751</sup> Vgl. RATECKA 1989, S. 166-178, hier: S. 167. Der Verweis auf „hier fällt mir das Leben zu“ geht auf das Gedicht *Das erstgeborene Land* zurück, in dem sie schreibt: „war ich zum Schauen erwacht, / Da fiel mir das Leben zu.“



individueller Artikulation eines Ichs wird deutlich. Wenn die Werke in *Die gestundete Zeit* noch kollektiv-historische Geschehnisse im Sinne einer Geschichtsyrik thematisierten wird nun die persönliche Erinnerung der Bachmannschen Lebenswelt sichtbar. Darüber hinaus thematisiert sie tiefgreifende anthropologische Identitätsproblematiken,<sup>752</sup> die nicht zuletzt auch die Natur und das Kosmische betreffen. Die Tages- und Nachtzeiten werden darin nicht mehr im Sinne von Flucht und Aufbruch dargestellt, sondern vielmehr in ihren kosmisch-physikalischen Zuständen in Raum und Zeit als Tag, Nacht, Sonne und Sterne, als Farben der Welt. Von der Nacht, als urtypisch genutztes Thema der Poesie, ist in annähernd jedem zweiten Gedicht die Rede.<sup>753</sup> Darüber hinaus werden diese auch deutlich in ihren Ausprägungen als kosmische Gewalten thematisiert. In dieser Zeit schreibt sie das Gedicht *An die Sonne*, auf welches Kiefer mit seinem Zitat aus Vers 1, Zeile 2 in seinem Bild *Die berühmten Orden der Nacht* direkt referenziert.<sup>754</sup> Im weitesten Sinne kann man nun von Naturdichtung sprechen, denn die Natur ist zentraler Gegenstand und figuriert dadurch gleichsam als Gegenpol zur Kultur. Innerhalb des Lyrikbandes gehört das Gedicht dem dritten Teil an, in welchem sie ihre Italien-Eindrücke verarbeitet. Es soll hier in Gänze zu lesen sein:

An die Sonne –

*Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,  
Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,  
Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen  
Und zu weit Schönrem berufen als jedes andre Gestirn,  
Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.*

*Schöne Sonne, die aufgeht, ihr Werk nicht vergessen hat  
Und beendet, am schönsten im Sommer, wenn ein Tag  
An den Küsten verdampft und ohne Kraft gespiegelt die Segel  
Über dein Aug ziehn, bis du müde wirst und das letzte verkürzt.*

*Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier,  
Du erscheinst mir nicht mehr, und die See und der Sand,  
Von Schatten gepeitscht, fliehen unter mein Lid.*

---

<sup>752</sup> Die Gedichte aus der Italien-Zeit sind nicht ausschließlich positiv konnotiert, wie das Gedicht *Das erstgeborene Land* oder auch die konträr verlaufende Forschungsmeinung bei RATECKA 1989, S. 166-178 und HUML 1999, zu *An die Sonne* verdeutlicht. Ratecka sieht darin ein Loblied, Huml hingegen ein Klagelied. Das heißt es finden sich auch hier Werke wieder, die nach wie vor mit dunkleren Sinn-Bildern, Allegorien und Metaphern von der Nachtseite des Lebens handeln.

<sup>753</sup> Vgl. MECHTENBERG 1978, S. 93.

<sup>754</sup> Kiefer bezieht sich auf das Gedicht *An die Sonne* in seinem Interview mit Klaus Dermutz, indem er sagt: „In Ingeborg Bachmanns Gedicht *An die Sonne* gibt es die schöne Stelle: „Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den/Schleier.“, aus: DERMUTZ 2010, S. 179. Dies unterstützt die Tatsache, dass er die Gedichte Bachmanns sehr gut kennt. Auch gibt es ein Gemälde mit dem Titel *Für Ingeborg Bachmanns Sonnenrest*.

*Schönes Licht, das uns warm hält, bewahrt und wunderbar sorgt,  
Daß ich wieder sehe und daß ich dich wiederseh!*

*Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein ...*

*Nichts Schönres als den Stab im Wasser zu sehn und den Vogel oben,  
Der seinen Flug überlegt, und unten die Fische im Schwarm,  
Gefärbt, geformt, in die Welt gekommen mit einer Sendung von Licht,  
Und den Umkreis zu sehn, das Geviert eines Felds, das Tausendeck meines Lands  
Und das Kleid, das du angetan hast. Und dein Kleid, glockig und blau!*

*Schönes Blau, in dem die Pfauen spazieren und sich verneigen,  
Blau der Fernen, der Zonen des Glücks mit den Wettern für mein Gefühl,  
Blauer Zufall am Horizont! Und meine begeisterten Augen  
Weiten sich wieder und blinken und brennen sich wund.*

*Schöne Sonne, der vom Staub noch die größte Bewundrung gebührt,  
Drum werde ich nicht wegen dem Mond und den Sternen und nicht,  
Weil die Nacht mit Kometen prahlt und in mir einen Narren sucht,  
Sondern deinetwegen und bald endlos und wie um nichts sonst  
Klage führen über den unabwendbaren Verlust meiner Augen.*

Zunächst fällt auf, dass die Sonne als zentrales Gestirn hervorgehoben wird. Das Gedicht ist eindeutig auf die Mittelzeile hin pointiert: „Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein ...“. „Schöne Sonne“, „Schöner als der beachtliche Mond“, „Schönes Licht, das uns warm hält“, mittels Komparativsätze und steigernder Vergleiche bringt Bachmann in der ersten Strophe die Sonne in kosmische Relation zu den nächtlichen Protagonisten wie dem Mond, den Kometen und den Sternen, welche zugleich als dunkler Hintergrund genutzt werden, um dadurch besonders kontrastreich die Helligkeit und Schönheit der Sonne herauszustellen. Damit stellt sie die beiden siderischen Protagonisten des Himmels, – die Sonne und den Mond –, als Gegensätze dar und eröffnet damit die kosmische Dimension des einerseits Taghimmels und andererseits des Nachthimmels, mit der das Gedicht vor der Folie der menschlichen Existenz hin zu interpretieren ist. Die Sonne wird in der dritten Strophe als Quell des irdischen Lebens dargestellt, unter deren Strahlen die Lebenswelt, die Tiere, Fische und Vögel gedeihen. Deutlich geht sie in allen Strophen auf die Abhängigkeit des irdischen Daseins von der Sonne ein. Die Beziehung zwischen Mensch und Sonne wird dadurch deutlich hervorgehoben; die Sonne ist als *conditio sine qua non* für die Existenz des Menschen evident wichtig. In Form einer Negation weist sie auf diese Dialektik hin, denn mit Versiegen des Sonnenlichts herrsche zugleich Freud- und Kunstlosigkeit, aber mehr noch, natürlich auch der Tod. Sie greift damit einerseits die kosmologischen Vorstellungen von Makrokosmos und Mikrokosmos sowie von

Himmel und Erde auf und kulminiert das Gedicht in der letzten Strophe auf unmissverständliche Art und Weise andererseits auf die wirklichkeitsbezogene Dichotomie von Leben und Tod als radikalste Vorstellung der menschlichen Existenz. Das Sonnenlicht stellt selbstredend die Voraussetzung für das Leben dar, im Umkehrschluss bedeutet der Untergang der Sonne das blanke Sterben.

Innerhalb der Lyrik wird die Sonne klassischerweise als ein Symbol des Lebens genutzt, da von ihr schließlich das Leben erst ausgeht.<sup>755</sup> Die Sonne wird darüber hinaus auch als mächtiges Symbol der göttlichen Erkenntnis und der Selbstreflexion begriffen. Dass die göttliche Erkenntnis durch die Sonne virulent wird, liegt der Schöpfungsmythologie respektive der christlichen Schöpfungsauslegung zugrunde. Gott schuf Tag und Nacht, indem er mit Sonne und Mond zwei Himmelslichter schuf, die über Licht und über Finsternis regieren und stellvertretend für Gott die kosmischen Geschicke der Welt von oben lenken. Daraus resultierend wird die Sonne auch als ein göttliches Auge bezeichnet, was als *surplus* impliziert: unter der Sonne zu leben bedeutet nicht nur die Sonne zu sehen, sondern auch von ihr gesehen zu werden. Der Sonne begegnet der Mensch als Einzelstern immer von Angesicht zu Angesicht. Als Bezugssystem fungiert der Raum; die Unterscheidung zwischen Himmel und Erde sowie oben und unten. Die Sonne wird in der Lyrik daher häufig auch als Auge bezeichnet. Damit tritt das Moment der Selbstreflexion im Sinne eines existentiellen Ausdruckes in Kraft, worin das Auge als Ursache für diese Reflexion anzusehen ist. Traditionellerweise sind in Literatur und Lyrik auch die Sterne durch ihre große Anzahl am Firmament, ihre Leuchtkraft sowie Unerreichbarkeit als Chiffren für einen Ausdruck von Lebens- oder Welterfahrung, ein Symbol der Inkommensurabilität, des Ruhmes oder Heilsgeschichtlich auch als bedrohlich zu erwartende Zukunft konzentriert.<sup>756</sup> Sternbilder in ihrer geschlossenen Form werden zuweilen als Symbol der Universalität im Sinne einer ewig gültigen Ordnung und Unveränderlichkeit verstanden und gehen nicht zuletzt auf die Mythenbildung durch die antike Dichtung hervor. Sie sind durch ihre Vielzahl eine Inspirationsquelle von uneingeschränkt sinnlicher Anschauung, die mit einer religiösen Überlieferung gepaart, ein beständiges Thema in der Dichtkunst ausmachen.<sup>757</sup> Kiefer greift

---

<sup>755</sup> Bachmann greift Leben und Tod durch die Verse „in die Welt gekommen mit einer Sendung von Licht“ sowie „unabwendbaren Verlust meiner Augen“ auf.

<sup>756</sup> Vgl. BUTZER/JACOB 2008, S. 369. Siehe hierzu auch: LEMKE 1981; BERGENGRUEN/GIURIATO/ZANETTI 2006.

<sup>757</sup> Vgl. HOFFMANN 1964, S. 199. Siehe hierzu auch: LEMKE 1981.

dies notabene in seinen Arbeiten wie beispielsweise *Sol invictus* (1995) [Abb. 115] auf, auf die später auf S. 238 noch hingewiesen wird.

Kiefer greift die Themenwelt des Gedichtes erst einmal nicht offenkundig auf, sondern bezieht sich lediglich auf die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe. „*Die berühmten Orden der Nacht*“ als Metapher für die Sterne geben, wie schon angedeutet, lediglich den Startpunkt, geben einen ersten Sicherungshaken, in den der Betrachter sein Seil einklinken kann. Vielmehr gilt es meiner Meinung nach für die Interpretation der Kieferschen Arbeit die dahinterliegende Metaebene offenzulegen. Welche Bedeutung kommt den Orden der Nacht zu? Was symbolisieren sie? Gibt es ein innerbildliches Bezugssystem, welchem sich Kiefer bedient? Wird der anthropologische Ansatz, den Kiefer in seinen ersten kantischen Sternenbildern so maßgeblich beeinflusst hat, fortgeführt? Zur Beantwortung dessen müssen wir noch einmal in die literaturwissenschaftliche Interpretation des Gedichtes eintauchen.

### ***Evokation von Wahrheit, Weltbezug und Kosmos***

Nach Auffassung von Theo Mechtenberg kann die Nacht bei Bachmann – durchaus in romantischer Tradition – als der Ort der Wahrheit, des sich offenbarenden Wortes und damit als utopische Gegenwelt angesehen werden.<sup>758</sup> Die Wahrheit, die die Nacht bei Bachmann aufdeckt, ist nach ihm Ausdruck einer tatsächlichen Negativität der Welt, die mit einer menschlichen Existenz Erfahrung einhergeht.<sup>759</sup> Von dieser Existenz Erfahrung Bachmanns haben wir bereits weiter oben gesprochen. Die Darstellung der Negativität der Welt entspringt nach Mechtenberg dem Willen von einer utopischen Intention oder utopischen Sprachbewegung.<sup>760</sup> Die Poesie dient dabei als Kunstform und als Vehikel, um diese Negativität als Wahrheit in aufdeckender und provozierender Form offenzulegen.<sup>761</sup> Dies geht nicht zuletzt auf die Tatsache zurück, dass Literatur neben ihrer Eigenschaft als Sprachkunstwerk auch die Disposition zu einem illusionistisch-ästhetischen Weltbezug aufweist,<sup>762</sup> der sich kritisch oder subversiv zu vorherrschenden, präformierten Diskursen, Weltbildern oder Wissensordnungen verhalten und gar Weltbilder oder Wertehierarchien

---

<sup>758</sup> Vgl. MECHTENBERG 1978, S. 95.

<sup>759</sup> Ebd., S. 101.

<sup>760</sup> Ebd., S. 90.

<sup>761</sup> Ebd., S. 101.

<sup>762</sup> Vgl. NÜNNING 2009, S.67.

erzeugen kann.<sup>763</sup> Demnach fungieren die literarischen Gattungen – ähnlich wie die Bildnerischen – dem Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning zufolge *„als ein Medium zur Generierung von Weltbildern und Wissen, als sie mit spezifisch literarischen Mitteln wie Kontrast- und Korrespondenzrelationen, Perspektivierung der dargestellten Welt und erzählerischer Vermittlung das kulturelle Wissen, die vorherrschenden Werte und Weltbilder ihrer Zeit aufgreifen, fiktionalisieren und in ein dialogisches Verhältnis zueinander setzen. [...] Darüber hinaus kann Literatur auch als ein selbstreflexives Medium der Generierung von Metawissen über die Grenzen, Reichweite und Gültigkeit unterschiedlicher Formen von Wissen und Lebenswissen sowie über die gesellschaftliche und kulturelle Relativität, Kontingenz und Variabilität von Wissensordnungen fungieren.“*<sup>764</sup> Die These Nünnings kann meiner Meinung nach dahingehend erweitert werden, dass die Schaffung von Weltbildern und Wissen mit der Suche nach Wahrheit einhergeht, womit sich Korrelationen zu Aussagen von Bachmann selbst ergeben. Denn Bachmann möchte, wie sie offenkundig mitteilt, mittels ihrer Lyrik eine Wahrheit schaffen. Diese Wahrheit ist natürlich zunächst als eine Suche nach grundsätzlicher Wahrheit zu verstehen. Sie wird durch ihre Lyrik als fiktionale Aussage manifestiert und erhält je nach lyrischem Thema durch diese schließlich diverse Ausformungen innerhalb dieser Suche. Sie möchte grundsätzlich und fortwährend eine Wahrheit schreiben, eine Poetik des Sehens verfassen, von der sie glaubt, dass sie trotz Schmerz und Desillusionierung dem Menschen *„zumutbar“*<sup>765</sup> ist, wie sie in ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1959 betont hat. Das Schreiben und Finden der Wahrheit als Prozess und Ergebnis des Schreibens. Dem Adressaten dieser Wahrheitsübermittlung möchte sie ihre Erfahrung vom Menschen oder von den Dingen oder auch von seiner/ihrer Zeit zukommen lassen (*„alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit“*<sup>766</sup>), insbesondere aber von den Menschen. Dieser Schmerz über die Folgen des Krieges muss sichtbar gemacht, gleichsam wahr gemacht werden, damit man ihn sehen kann, damit nach ihr dadurch *„die Augen aufgehen“*.<sup>767</sup> Dieser Anspruch kommt gleichlautend einem ethisch-moralischen Imperativ gleich, dem – ähnlich Kiefer – eine anthropologische Einfärbung mitschwingt. Christa Wolf sieht daher als Grundmotiv

---

<sup>763</sup> Vgl. Ebda., S.68ff.

<sup>764</sup> Ebda., S.68f.

<sup>765</sup> Vgl. GOLISCH 1997, S. 14; sowie auch: BACHMANN 2010b, S. 275-277.

<sup>766</sup> BACHMANN 2010b, S. 276.

<sup>767</sup> Ebda., S. 275.

Bachmanns: „*Sehend werden, sehend machen.*“<sup>768</sup> Der Antagonismus von Schönheit und Schrecken (Leben und Tod) erhellt sich in ihren Gedichten; sie will nicht schön schreiben, sondern wahrhaftig. Bachmann möchte kurzum mit ihrer Lyrik zur Schaffung von Wahrheit beitragen. In der letzten Strophe, in der Bachmann den „*Verlust der Augen*“ anspricht, erkennt das lyrische Ich schließlich die Wahrheit, nämlich den unausweichlichen Tod, – das unvermeidliche Vergehen ist angesprochen, die erlischende kosmische Lebenszeit. Damit wird meiner Ansicht nach bei Bachmann deutlich, dass sie die Sterne (die Sonne inkludiert) als Metapher für die Suche nach Wahrheit und als Symbol für eine existentiell-ontologische Rechtfertigung nutzt.

Der deutschen Nachkriegsliteratur wird als zentrales Themenfeld grundsätzlich der Konflikt von Ich und Welt nachgesagt, der sich vorrangig in einer Unfähigkeit äußere, das Subjekt in ein angemessenes Verhältnis zu den äußeren Bedingungen zu setzen.<sup>769</sup> Robert Musil (1880-1942) hat den Dichter als Person einmal als denjenigen Menschen definiert, den „*die rettungslose Einsamkeit des Ich in der Welt und zwischen den Menschen am stärksten zum Bewusstsein kommt*“.<sup>770</sup> Der Dichter wird von ihm damit erst einmal als eine sehende Person beschrieben, die mittels der Lyrik bestrebt ist, zu verstehen. Und Günter Eich (1907-1972), ebenfalls bekannter Nachkriegslyriker, betonte einmal: „*Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntten Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muss sie erst herstellen. Ich bin Schriftsteller, das ist [...] die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen.*“<sup>771</sup>

Ist die Evokation von Wirklichkeit und Wahrheit durch Sprache die Verbindung zwischen Kiefer und Bachmann? Mag es bestätigt sein, dass der Blick zu den Sternen einerseits aus einem Wunsch nach Wahrheit und Wirklichkeit resultiert oder dieser Blick diese Suche überhaupt erst in Gang setzt? Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Suche nach kosmologischer Wahrheit und Wirklichkeit ist das Bachmann'sche Gedicht *Anrufung des Großen Bären*, in welchem sie direkten Bezug zu Welt und Kosmos nimmt. Es kann als Gegenstück zu *An die Sonne* angesehen werden und soll auch hier in Gänze vorgestellt werden. Meiner

---

<sup>768</sup> Und konstatiert, dass ihre Dankesrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* mit dem Gedicht *An die Sonne* eng verbunden ist: „*Man sieht, wie sie zu sehen beginnt; wie ihr die Augen aufgeben, wie ihr Hören und Sehen vergeht.*“, zitiert aus: WOLF 1973, S. 87-102, hier: S. 89.

<sup>769</sup> Vgl. und hierzu einführend: GOLISCH 1997, S. 13.

<sup>770</sup> MUSIL 1955, S. 781.

<sup>771</sup> EICH 1991, S. 613.

Ansicht nach ist es für die Interpretation der Kieferschen Werke ebenso maßgeblich wie das weiter oben stehende Gedicht.

Anrufung des Großen Bären –

*Großer Bär, komm herab zottige Nacht,  
Wolkenpelztier mit den alten Augen,  
Sternenaugen,  
durch das Dickicht brechen schimmernd  
deine Pfoten mit den Krallen,  
Sternenkrallen,  
wachsam halten wir die Herden,  
doch gebannt von dir, und mißtrauen  
deinen müden Flanken und den scharfen  
halbentblößten Zähnen,  
alter Bär.*

*Ein Zapfen: eure Welt.  
Ihr: die Schuppen dran.  
Ich treib sie, roll sie  
von den Tannen im Anfang  
zu den Tannen am Ende,  
schraub sie an, prüf sie im Maul  
und pack zu mit den Tatzen.*

*Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!  
Zahlt in den Klingelbeutel und gebt  
dem blinden Mann ein gutes Wort,  
daß er den Bären an der Leine hält.  
Und würtzt die Lämmer gut.*

*s' könnt sein, daß dieser Bär  
sich losreißt, nicht mehr droht  
und alle Zapfen jagt, die von den Tannen  
gefallen sind, den großen, geflügelten,  
die aus dem Paradiese stürzten.<sup>772</sup>*

Ohne zu tief in die Analyse des Gedichts einsteigen zu wollen, sollen hier drei Aspekte hervorgehoben werden: erstens, die Analogisierung von Waldbär und Sternbild, zweitens, eine subtil evozierte kosmische Inbezugsetzung des Menschen mit dem Universum und damit verbunden ein bedrohlich-eschatologischer Erfahrungshorizont und drittens, die raumzeitliche Dimension. Zunächst sei der Aspekt der Analogisierung von Waldbär und Sternbild hervorgehoben, mit der eine entscheidende kosmische Bedeutungsüberlagerung wirksam wird.

---

<sup>772</sup> BACHMANN 2011, S. 24-25.

Bachmann nutzt für diese Analogie hoch affine Sprachbilder: zottig ist zunächst der Waldbär, der im nächtlichen Dickicht nur schlecht zu sehen ist. Zottig ist zudem aber auch das Sternbild, das zwar durch die Wolken verdeckt ist, sich aber dadurch als diffus geformtes, zottiges Wolkenpelztier zeigt. Der Begriff Wolkenpelz greift das Sternbild schon fast als personifizierte Form, der Leser imaginiert es sodann als Bären, der am Himmel steht und geht. Die weitere Nutzung der Begriffe Sternenaugen, Sternenkralen oder Flanken ruft schließlich eine Verschmelzung der beiden hervor: die Sternenaugen werden als alt bezeichnet, was einerseits auf das Alter der Sterne bezogen werden kann, als aber auch andererseits auf die Sterne, die als Augen, wie schon beschrieben, die Welt von oben beobachten. Die sprachliche Erschaffung des Sternen-Bären ist damit komplett vollzogen. Mit der tatsächlichen Anrufung des Bären in der ersten Strophe und der Antwort desselbigen in der darauffolgenden Strophe wird das Sternbild darüber hinaus noch beseelt. Diese Überlagerung führt zu einer einzigartigen Grundkonstellation von Waldbär und Sternenbär. In der Konsequenz wird dadurch die Intention des Gedichts deutlich: die kosmologische Gegenüberstellung von außerweltlicher Himmelszone und innerweltlichem Leben, die Dialektik von Oben und Unten sowie damit verbunden der eigentliche räumliche Bezug, der sich dadurch recht schnell erfassen lässt.

Die Anrufenden sind wir Menschen, die wir vom Sternbild fasziniert und angerührt, zugleich aber auch erschreckt und beängstigt sind. Hans Höller begreift das Gedicht als sprachliches Zeugnis eines modernen Grauens vor dem Raum, das sich nach ihm zweitens in einem christlich-eschatologischen Endbewusstsein zeige.<sup>773</sup> Dazu nutzt Bachmann die Zapfen als eindrucksvolle Metaphern: die Erde wird als Zapfen einer Tanne beschrieben, deren Schuppen die Menschheit darstellt. Damit wird die Vorstellung evoziert, die Erde sei ein Zapfen unter vielen anderen an der Tanne, die gleichsam das ganze Universum symbolisiert. Der Zapfen, ergo die Erde, wird vom Bären angeschnaubt, mit dem Maul geprüft und mit den Tatzen gepackt. Der Zapfen ist demnach ein Spielball des Bären, welcher als Prüfer und Vollstrecker des Weltgerichts auftritt und in der zweiten Strophe drohend zum Menschen spricht. Er hält die Erde in seiner Gewalt, er hat die Macht über sie. Damit wird die Erde, drittens, als Teil des Kosmos dargestellt, die den Kräften des Universums *expressis verbis* komplett ausgeliefert ist. Die Sprachbilder werden einem Abstraktionsprozess unterworfen: die Verbindung Sternbild – Bär steht für den Ausdruck des Drohenden, die Verbindung Zapfen – Welt für den hilflos leidenden Menschen. Bachmann schafft es, dem Leser diese Erkenntnis abzurufen, ihn gleichsam als Bewohner der Erde in seiner Abhängigkeit vom

---

<sup>773</sup> Vgl. HÖLLER 1999, S. 58.



kosmischen Gesamtsystem räumlich zu verorten. Sie verbalisiert gleichsam die räumliche Vorstellung davon. Das Gedicht konzentriert sich schlussendlich in seiner Aussage, dass sich der Mensch diesen kosmischen Kräften hingeben muss: als außerweltlich-kosmische und vielleicht auch menschenfeindliche Macht, die jenseits der innerweltlichen Moralität wirken kann, ihr ist der Mensch komplett ausgeliefert. Insofern klingt auch hier der vormals diskutierte kantische Satz „*Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*“ in Form einer Mikro- und Makrokosmos-Vorstellung nach.

Verstärkend kommt das Moment hinzu, dass Bachmann mit einem weiteren Sprachbild arbeitet, das die christlich-eschatologische Überlagerung vollendet: dem Klingelbeutel, der meiner Ansicht nach eine stark christliche Konnotation aufweist. Die Aufforderung des lyrischen Ich „*zahlt in den Klingelbeutel*“ spielt eindeutig auf den kirchlichen Klingelbeutel ein, der während der Kollekte rumgereicht wird. Die Referenz auf die Lämmer, die der Mensch gut würzen soll, greift die alte Tradition der religiösen Opferbeigabe auf. Die Götter sollen wohlgestimmt sein und den Menschen nicht bestrafen. Rasch zufolge präsentiert sich darin das Numinose, das dem säkularisierten Menschen die drohende Verheißung, gleichsam das Weltgericht aufzeige.<sup>774</sup> Dies wird auch von Kiefer im Allgemeinen als lyrische Konstante aufgegriffen: „*Manche Gedichte lassen uns glauben, dass es einen Sinn gibt, der sich zwar nicht beschreiben lässt, aber doch zeigen wird, ja dass es sogar ein Ziel geben könnte – ein Eschaton.*“<sup>775</sup>

Vor dieser Folie können beide Gedichte als moderne Naturgedichte betrachtet werden, die die Problemstellungen des modernen Menschen in den Horizont der Lyrik einbezieht und durch Naturphänomene und Naturtopoi artikuliert.<sup>776</sup> Es handelt sich um eine Naturlyrik, die als Ausdruck einer Nähe zur Natur durch leibhaftige Erfahrung hervorgerufen wird. Denn Naturlyrik resultiert häufig aus dem Bedürfnis einer Orientierung des Menschen in der Welt und nach Bekräftigung eines existentiellen Naturzusammenhangs.<sup>777</sup> Genau genommen, eben nach der Suche von Wahrheit und Wirklichkeit. Auch Kiefer unternimmt in seinen Sternbildern eine Reise, eine Zuwendung zur Natur, auch zur Natur als Landschaft, um ein Einverständnis des Ichs mit der Natur und Landschaft zu erreichen.

---

<sup>774</sup> Vgl. RASCH 1963, S. 36.

<sup>775</sup> KIEFER 2008, S. 59-72, hier: S. 61.

<sup>776</sup> Vgl. BRAUNGART 2011, S.133.

<sup>777</sup> Vgl. HEUKENKAMP 1999.

### ***Sagbares und Unsagbares als philosophische Grenzziehung zu Gott***

Meiner Ansicht nach spielen damit beide Gedichte *An die Sonne* und *Anrufung des Großen Bären* mit bereits bekannten anthropologisch-existentialen Gedanken und ontischen Fragestellungen im Zusammenhang mit der Religion und Gottesfrage und weisen damit eine weitere thematische Entsprechung zu Kiefer auf, dessen Beschäftigung mit Kant schon Hinweise auf eine gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gottesbeweis und einer kultivierten Religiosität aufgezeigt hat. Freilich wird dies auch hier nicht in Form einer Heiligkeit, sondern als postsäkuläres Denken, das Gott in seiner Abwesenheit definiert, erörtert. Dieser *deus absconditus* wird von Ingeborg Bachmann, die gemeinhin als Agnostikerin gilt<sup>778</sup>, als Themenfeld aufgegriffen und philosophisch als auch sprachlich bedacht. Sie selbst hat in ihren persönlichen Aussagen an sich keine direkte Antwort auf die Gottesfrage gegeben, als Schriftstellerin verbietet sie sich die Antworten auf bestimmte Fragen<sup>779</sup>, so sind die Hinweise aus ihren Gedichten und der thematischen Auseinandersetzung mit der Philosophie in ihren Schriften zu entnehmen und einer genaueren Analyse zu unterwerfen.

In ihrem Radio-Essay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*, welches 1953 entstanden und am 16.09.1954 im BR München gesendet wurde, greift sie den Gottesbeweis anhand des philosophischen Verständnisses von Denken und Sein auf Basis der Philosophie Ludwig Wittgensteins auf. Der *Tractatus* Wittgensteins ist ein im religiösen Geist entstandener Text, der die kosmologische Stellung des Menschen vom transzendentalen Standpunkt der Logik aus betrachtet und damit verbunden die ethischen Konsequenzen, die sich daraus ergeben.<sup>780</sup> Bachmann legt in ihrem Text in Form eines kritischen Gespräches zwischen zwei Sprechern die Philosophie Wittgensteins vor. Es ist anzunehmen, dass sie die Fragen als auch die Antworten mit ihrer eigenen Auffassung von Philosophie durchtränkt, so dass die Philosophie Wittgensteins für die Analyse der Kiefer'schen Arbeiten und Bachmann'schen Gedichte erhellend sein kann. Kiefer selbst nutzt den Begriff des Unsagbaren in einem Interview im Kausalzusammenhang zwischen Sprache und Malerei: „*In menschlichen Begriffen, mit Sprache ist das nicht darstellbar. Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um etwas Unsagbares.*“<sup>781</sup> Bachmann erfasst

---

<sup>778</sup> PICHL 2007, S. 227ff.

<sup>779</sup> Ebda., S. 227. Sigrid Weigel zufolge nutzt Bachmann demnach in ihren Erzählungen Gleichnisstrukturen christlicher Belehrung, die auf Wahrheits- und Gnadeninstanz verwiesen ist, „*dem das Individuum unterworfen bleibt und das zu erkennen oder anzunehmen ihm nicht beschieden sein wird*“, in: WEIGEL 1999, S. 67f.

<sup>780</sup> TETENS 2009, S. 6.

<sup>781</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, H. 1, S. 40.

Wittgensteins Philosophie erst einmal als grundsätzlich logische Analyseform, – die die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse in Form einer Gegenprobe kritisch und analytisch überprüfen –, die von einer Dialektik von Sagbarem und Unsagbarem sowie Denkbarem und Undenkbarem im Zustand einer Grenzsituation geprägt ist. Entsprechend ist hinter dieser Grenze Denken grundsätzlich nicht möglich. Diese hier erwähnte Grenze wird durch den logischen Empirismus markiert, der die Wittgenstein'sche Komplementarität schließlich hervorruft: das Sagbare wird auf die sinnvoll aussagbaren Ergebnisse der objektiven Naturwissenschaft begrenzt, wohingegen das Unsagbare, welches klassischerweise in der Metaphysik abgehandelt wird, in den Bereich des spekulativen Geschwafels fällt. Die auf Wittgenstein zurückgehenden Worte „*Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.*“<sup>782</sup> exemplifiziert die Unmöglichkeit des Menschen über diese sprachlichen Grenzen hinauszutreten. Entsprechend formuliert Wittgenstein hierzu: „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*“<sup>783</sup> Demgemäß befindet sich Sagbares und Denkbares innerhalb dieser sprachlogischen Dimension räumlich vor der Grenze, Unsagbares und Undenkbares gleichsam dahinter. Hier wird ein Paradox angesprochen, indem die Wahrheit, die jenseits der Sprachlichkeit liegt, durch Lyrik oder auch Philosophie beispielsweise sprachlich in Szene gesetzt wird. Vor dem Hintergrund wird formuliert, dass die Philosophie als dasjenige fungiert, mit welchem durch Sprachlichkeit Zeugnis vom Unsagbaren abgegeben wird. Philosophie und Literatur rücken an der Stelle näher zusammen. Wittgenstein und Lyotard notabene ebenfalls, nach dem die Kunst Anspielungen auf Nicht-Darstellbares zu leisten hat und sich nicht auf die Wiedergabe der Wirklichkeit zu beschränken habe.<sup>784</sup> Hierzu: „*Das Undarstellbare ist Gegenstand einer Idee, für die sich kein Beispiel, kein Fall und auch kein Symbol zeigen (darstellen) lässt. Das Universum ist nicht darstellbar, auch nicht die Menschheit, das Ende der Geschichte, der Augenblicke, die Gattung, das Gute etc.*“<sup>785</sup> Vor dieser Folie legen die Gedichte Bachmanns ein Zeugnis von etwas ab, was sich dem Erfassen eigentlich entzieht, aber durch Metaphorik und Sprachbilder eine postmodern eingefärbte Sinnsuggestion erfährt. Sinnvoll ist *mutatis mutandis* all jenes, was sich über die Naturwissenschaften als Tatsachen der Welt – als Beschreibungen der Wirklichkeit – erklären lässt. Jenseits dessen kann man ihm zufolge nur von Un-Sinn sprechen. Die Klärung der Vorstellung der Grenzen (und damit auch im Umkehrschluss der Welt) wird in der ersten

---

<sup>782</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 90, 5.61.

<sup>783</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 115, 7.

<sup>784</sup> Vgl. LYOTARD 2009, S. 30; SANDER 2008, S. 214.

<sup>785</sup> LYOTARD 1985, S. 98.

Instanz also durch die Sprache und das Denken vollzogen. Wittgenstein exemplifiziert: *„Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müssten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken lässt). Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können.“*<sup>786</sup> Die Entgrenzung der Welt, die religiöse Dimension beginnt also immer dort, wo die Sprache nicht mehr hinreicht. Nach kantischer Auffassung kommt an dieser Stelle der Glaube ins Spiel: alles was sich weder beweisen noch wissenschaftlich widerlegen lässt, kann nur durch den Glauben gefasst werden. Ein Schöpfergott ist demnach denkbar. Der Schöpfergott, und infolgedessen der Sinn der Welt, kann bei Wittgenstein hingegen in einer Welt nicht greifbar sein, die nur rein deskriptiv zu fassen ist. Die Grenze des Denkbaren bietet dafür keinen Durchlass. Jenseits der Grenze lässt sich nach ihm nicht denken. Wollten wir den logischen Beweis antreten, müssten wir auf die andere Seite der Grenze gehen. Doch Wittgenstein betont immer wieder, dass dies jeglicher Logik entbehrt und unmöglich sei. So ist die Welt niemals vollends erklärbar und nichts wert; sie bleibt stets nur deskriptiv. Die Welt, und damit ist das Universum in Gänze gemeint, zu erklären, würde bedeuten, von Außen auf die Welt zurückzuschauen. Da es zumindest mit den heutigen technischen Mitteln nicht möglich ist, bis an die Grenzen des Universums zu gelangen, sind demnach die Grenzen der Welt und beifolgend gleichsam auch der Wirklichkeit, niemals erreichbar. Der berühmte Blick hinter die Kulisse bleibt verschlossen. Dies schließt nötigenfalls auch den Gottesbeweis mit ein. So stellt Wittgenstein schließlich fest: *„Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit kann nur außerhalb von Raum und Zeit liegen.“*<sup>787</sup> Demzufolge liegt der Sinn der Welt auch außerhalb ihrer. Und auch außerhalb unserer Macht. So deduziert er weiter: *„Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist und geschieht alles wie es geschieht. Es gibt in ihr keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muss er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen.“*<sup>788</sup> Gott ist und bleibt ein *deus absconditus*, ein Gott, der sich in dieser Welt nicht zeigt. Der *deus absconditus* wird von Kiefer ebenfalls gedanklich aufgegriffen. So stützt dies das Zitat: *„Meine Bücher stehen auch für etwas, vielleicht für den verlorenen Gott. [...] Gott hat die Menschen verlassen“*<sup>789</sup> Laut Wittgenstein offenbart sich Gott also nicht in der Welt, ist keine Tatsache der Welt.<sup>790</sup> Bachmann konkludiert: *„Nichts, was die Sprache auszudrücken vermag – also die Tatsachen der Welt –, ist durch den Willen veränderbar. Veränderbar sind nur die Grenzen der Welt, und darüber müssen*

---

<sup>786</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 7.

<sup>787</sup> Ebd., S. 113, 6.4312; abgewandelt nach dem Zitat in: BACHMANN 2010, S. 115.

<sup>788</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 111, 6.41.

<sup>789</sup> Anselm Kiefer, aus: ROPAC 2005, S. 16ff.

<sup>790</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1999, S. 114, 6.432.

wir schweigen. Keine der Fragen, die wir an die Philosophie zu richten gewohnt sind, kann sie uns also beantworten. Mit der Frage nach dem „Sinn vom Sein“ werden wir auf uns selbst verwiesen.“<sup>791</sup> Kiefer antwortet auf diese Frage mit der Integration des Selbstportraits, welches solitär und fast schon verloren im weiten Raum liegt. Doch noch einmal kurz zu einem weiteren Aspekt, der für andere Sternenbilder-Serien Kiefers relevant ist, und auf den im Kapitel V en detail eingegangen wird: Die Dialektik Wittgensteins greift noch einen weiteren für das Sternenbild immanenten Gedanken auf – den der Mystik. Neben dem Sagbaren und Unsagbaren oder Denkbaren und Un-Denkbar gibt es nach Wittgenstein zudem noch das Unausprechliche. Dies zeigt sich in Form von Mystik.<sup>792</sup> Es zeigt sich in den Dingen, die Vernunft und Erkenntnis übersteigen, aber durch Beides wahrgenommen werden können. Wenn sich etwas „zeigt“, dann kann von etwas Mystischem gesprochen werden, der Erfahrung eines Mystikers.<sup>793</sup> Wittgenstein schreibt 1915: „Der Trieb zum Mystischen kommt von der Unbefriedigkeit unserer Wünsche durch die Wissenschaft.“<sup>794</sup> Denn Wissenschaft beschreibt die Welt in sinnvollen Sätzen, kann aber den Sinn der Welt, „die Lösung des Rätsels des Lebens“<sup>795</sup> nicht erklären. So schreibt er weiter: „Der ganzen modernen Weltanschauung liegt die Täuschung zugrunde, dass die sogenannten Naturgesetze die Erklärungen der Naturerscheinungen seien. [...] Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.“<sup>796</sup> Auch Kiefer greift diesen Gedankengang ganz in diesem Sinne auf: „Die Kunst ist die Äußerungsform, die uns mit dem allen verbindet, die Erkenntnis schafft, nienwohl verschlüsselt, von dem, was wir noch nicht sehen. Jede Entdeckung der Wissenschaft eröffnet ein weiteres Tor zu weiterem Unwissen. Die Kunst, die Mythologie ist eine andere Form der Erkenntnis.“<sup>797</sup> Der Glaube als auch die Kunst entziehen sich der Wissenschaftlichkeit und Empirie; an der Stelle wird der Mensch auf sich selbst zurück verwiesen. Kiefer beschreibt das damit, dass er den Kern, der die Welt im Innersten zusammenhält, nicht treffen kann.<sup>798</sup> Im Umkehrschluss heißt dies, dass Wittgensteins Philosophie als ein Aufbegehren gegen die Wissenschaftsgläubigkeit und die Technik, die Ignoranz gegenüber der ganzen Wirklichkeit angesehen werden kann. Die Lyrik Bachmanns als auch die Malerei Kiefers bewegt sich zwischen der Sehnsucht der Naturerfahrung und szientifischer Entfremdung. Bachmann fasst dies in ihrem Essay über

---

<sup>791</sup> BACHMANN 2010a, S. 21. Einführend: GOLISCH 1997 sowie AGNESE 1996.

<sup>792</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 115, 6.522.

<sup>793</sup> Vgl. BACHMANN 2010, S. 103-127, hier: S. 118f.

<sup>794</sup> WITTGENSTEIN 1995, S. 143, 25.5.15.

<sup>795</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 113, 6.4312.

<sup>796</sup> Ebda., S. 110, 6.371 und S. 114, 6.44.

<sup>797</sup> Anselm Kiefer, Gespräch zwischen SPIEGEL-Redakteuren und Anselm Kiefer, aus: SIMONS/KRONSBEIN 2009, S. 129.

<sup>798</sup> DERMUTZ 2010, S. 54.

Wittgenstein wie folgt zusammen: „Denn worüber sollte sonst zu schweigen sein, wenn nicht über das Entgrenzende – über den verborgenen Gott, über Ethisches und Ästhetisches als mystische Erfahrung des Herzens, die sich im Unsagbaren vollziehen? Das „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ schließt dies vollkommen ein. Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik.“<sup>799</sup> Bachmann zeigt diese Metaphysik durch Schweigen und Nichtsagen in ihren Gedichten, indem sie die Gottesfrage, das Mystische und das Kosmische nicht beschreibt, sondern umschreibt. Wenn wir in den späteren Kapiteln Kiefers Hinwendung zur Mystik näher betrachten, findet sie hier bereits thematisch aufgrund seiner Nähe zur Lyrik Bachmanns Einzug.

### **Grenzen des anschaulichen Natur-Raumes: der Horizont als Raum schaffendes Mittel**

Bachmann ist, wie wir anhand der beiden Gedichte *An die Sonne* und *Anrufung an den Großen Bären* sehen können, durch den Wittgenstein'schen Satz „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“<sup>800</sup> beeinflusst.<sup>801</sup> Sigrid Weigel sieht diese Beeinflussung vor allem damit begründet, dass Bachmann mit Sprache eine Grenzüberschreitung vornehmen möchte und ihr die Lyrik dazu als Mittel diene, um neue Ordnungen zu schaffen.<sup>802</sup> Damit würde die Dichterin in ihrer literarischen Auseinandersetzung mit dem Sagbaren und Unsagbaren zu einer Grenzgängerin. Bachmann selbst gibt Aufschluss mit folgendem: „Diesseits der Grenzen stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern Grenze sind. Der Weg über die Grenze ist uns jedoch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen und Sätze über die Sätze der Welt zu sagen.“<sup>803</sup> Als bildender Künstler bewegt sich Kiefer ebenfalls in diesem Spannungsfeld; allerdings in seinem Fall im Zusammenhang mit den für die bildende Kunst korrespondierenden Kategorien des Darstellbaren und Un-Darstellbaren. Die künstlerische Auseinandersetzung findet damit für beide gleichsam im Bewusstsein einer Grenze statt. Diese Grenze wird von Kiefer in seinen Arbeiten *Die berühmten Orden der Nacht*, *Sterne*, *Sternbild*

---

<sup>799</sup> Vgl. BACHMANN 2010, S. 120.

<sup>800</sup> WITTGENSTEIN 1999, S. 89, 5.6.

<sup>801</sup> KOSCHEL/WEIDENBAUM 1991, S. 82f.

<sup>802</sup> Vgl. WEIGEL 1999, S. 61.

<sup>803</sup> Ingeborg Bachmann, aus: ALBRECHT/GÖTTSCHE 2005, S. 72. Giuliano Serafini, der eine Ausstellung zu Sternbildern von Kiefer in Pistoia kuratiert hat, ergänzt hierzu einen weiteren Gedanken: „In *Sternbild*, *Estrellas*, and *Sternenfall* (1995-96), the human figure, in his cosmic hypnosis stiff as if in a sacrificial offering, looked to the stars announcing the inverted passage.“; SERAFINI 2009, S. 31.

und *Sternenfall* in Form einer Horizontlinie markiert. Mit dem traditionell Raum schaffenden künstlerischen Mittel von einer die Bildfläche trennscharf unterteilenden Orientierungsmarkierung, wird der Bildraum in eine obere und eine untere Zone unterteilt. Abgeleitet vom griechischen *horizón* für *Grenzlinie* wird damit die obere Zone zur Himmelszone entwickelt, gleichsam zur siderischen, und die untere Zone zum irdischen Bereich. Er fungiert als Berührungslinie von Himmel und Erde. Denken wir an die Landschaften zurück, die Kiefer in den 1970er und 1980er Jahren gemalt hat: hier findet sich kaum ein Horizont, bei vielen Arbeiten herrscht eine regelrechte Horizontlosigkeit und falls er doch integriert wurde, wie bei *Märkische Heide* (1974) [Abb. 51], *Midgard* (1980-85) [Abb. 59] oder *Die Milchstraße* (1985-87) [Abb. 90], dann scheint dieser in den jeweils obersten Teil auf das Minimum beschränkt gleichsam noch hineingedrängt. Ganz anders nun bei den vorliegenden Sternenbildern. Hier hat Kiefer in *Die berühmten Orden der Nacht* (1997) den Horizont zugunsten des Himmels so weit nach unten verlegt, dass der Himmel im Bild offenkundig dominiert und diese Dominanz schlussendlich Raum greifend wirken kann. Fast ist der Betrachter geneigt an holländische Landschaftsmalerei zu denken und Vergleiche zu ziehen. Der Horizont dient für diese Raumgestaltung als Bezugslinie, um nach den Gesetzen der Perspektive eine tiefenräumliche Gesamtansicht zu evozieren. Auf der horizontalen Linie denkt sich der Mensch grundsätzlich stehend. Freilich kann das Bild nur einen Teilabschnitt des Sternenhimmels repräsentieren. „*You can't compete with the sky in terms of format,*“<sup>804</sup> sagt Kiefer 2005 in einem Interview. Damit spricht er die reale Tatsache an, die unveränderlich ist, dennoch ist es offensichtlich, dass der Künstler trotzdem den künstlerischen Versuch wagt, der Weite und Größe des Universums auf seiner Leinwand faktisch gerecht zu werden. Denn vollflächig ist zunächst der schwarze Himmel auf die Leinwand gemalt, auf dem sich unzählige Sterne befinden. Das Band der Milchstraße, welches sich parallel zum Horizont bewegt, ist deutlich erkennbar. Die Sterne scheinen sich gleichsam über das Selbstportrait des Künstlers zu legen, ihn damit völlig einzunehmen. In der Folge entsteht ein anschaulicher Außen-Raum, dessen Grenzmarkierung durch den Horizont erfolgt. Horizont und Grenze gehören aufs Engste zusammen. Dies bestätigt das eingangs erwähnte Zitat Kiefers, dass Künstler Grenzgänger, Experten der Grenzüberschreitung und Spezialisten der Grenzziehung zugleich sind.<sup>805</sup> Interessanterweise gibt Kiefer hier noch einen weiteren Aspekt preis: „*Heaven and Earth is paradox because heaven and earth don't exist anymore. The earth is round. The cosmos has no up and*

---

<sup>804</sup> Interview mit Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 165.

<sup>805</sup> KIEFER 2008, S. 69.

*down. It is moving constantly. We can no longer fix the stars to create an ideal place. This is our dilemma.*<sup>806</sup>

Mit Schaffung eines Sternenhimmels auf einem zweidimensionalen Bildträger greift Kiefer nunmehr die alte, vertikal verlaufende räumliche Verbindung von Himmel und Erde wieder auf. Macht er mittels der Horizontlinie auf das von ihm erwähnte kosmische Dilemma aufmerksam? Schafft er somit seinen idealen, wenngleich anachronistischen Raum?

Ernst Cassirer zufolge, besitzt der Raum aufgrund seiner Pluralität keine feststehende Struktur, sondern erhält diese erst durch den Sinnzusammenhang, in dem er sich primär bewegt.<sup>807</sup> Dementsprechend öffnet sich der Kiefer'sche Bild-Raum dem Betrachter nach und nach zu einem reflexiven Welten-Raum, in welchem kosmologische Fragestellungen und Zusammenhänge auf einer Metaebene diskutiert werden. Dinge und Tatsachen, die sich der Anschaulichkeit entziehen, demnach auch nicht Darstellbar sind. Aber auch auf inhaltlicher Ebene treffen verschiedene Blickwinkel in einem Brennpunkt – wie bei der konstruktiven Generierung eines bildlichen Horizonts – zusammen: Lyrik, Malerei, Yoga, Philosophie, Wahrheit, Anthropologie und so fort. Entgegen der von Albrecht Koschorke postulierten Horizontlosigkeit der modernen Kunst und Literatur nutzt Kiefer das Motiv des Horizonts im Rahmen dieser Serie ausnahmslos.<sup>808</sup> Koschorke sieht den Horizont als direkte Verbindung zum geografischen oder mathematischen Raum, der mittels der Perspektive zu einem ästhetischen (oder literarischen) geformt wird. Innerhalb der Literatur macht der Autor deutlich, dass der Horizont als „eine konstituierende Bezugslinie für die Ordnung der Empirizität überhaupt“<sup>809</sup> fungiert, was gleichbedeutend heißt, dass der Horizont die Wahrnehmung organisiert.<sup>810</sup> Gleiches gilt auch für die bildende Kunst und für Kiefers Sternbild. Der Horizont erfolgt einer Subjektorientierung, denn der Tiefenraum ist vom tatsächlichen Betrachterstandpunkt abhängig. Bei der Konstruktion des Tiefenraumes fluchten alle perspektivisch angelegten Linien auf den Horizont zu. Innerhalb der irdischen Zone liegt der Künstler als Teil des irdischen Bereiches im Selbstportrait auf dem Boden. In dieser Position wird er vom ihn umgebenden Raum vollends vereinnahmt. Dabei geht es dem Künstler meiner Meinung nach vor dem Hintergrund des Bachmann'schen Gedichtes mitnichten nur um die einfache Darstellung seiner selbst, sondern vielmehr um zwei innerhalb seines Oeuvres sich immer wieder berührende Gedanken: a) die Vermittlung seiner Gedanken zum

---

<sup>806</sup> Interview mit Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 165.

<sup>807</sup> Vgl. CASSIRER 2006, S. 485.

<sup>808</sup> KOSCHORKE 1990, S. 7.

<sup>809</sup> Ebda., S. 7.

<sup>810</sup> Vgl. SASSE 2010, S. 296.



Weltverständnis und b) um die Repräsentanz des Menschen im Rahmen des genuin kosmologischen Weltentwurfs als Lebenswelt verstanden.

Wenn vormals der Diskurs eher auf geistiger Ebene mittels der Vernunft diskutiert wird, findet nun anhand des Selbstportraits auch das Leibliche, gleichsam das Körperliche Einzug. Einerseits in seiner biologischen Natur als Außenleiblichkeit, andererseits aber auch als empfindender Leib in Form einer Innenleiblichkeit.<sup>811</sup> Das Selbstportrait, als Leib verstanden, ist als die Präsenz des Menschen innerhalb seiner Lebenswelt zu verstehen, als *In-der-Welt-sein* und damit den Gesetzen, Bedingungen und der Topologie der Welt eingebunden. Darüber hinaus ist er Ausgangspunkt jeglicher Wahrnehmung von Welt, gleichsam ein Mittelpunkt oder „Knotenpunkt“<sup>812</sup>, um es mit Maurice Merleau-Ponty auszudrücken. Der Leib ist damit einerseits Gegenstand des Bildes und andererseits erst die anthropologische Ermöglichung der Erfahrung der bildenden Kunst.<sup>813</sup> Merleau-Ponty setzt die Geistesverfassung des Menschen in Korrelation mit dem Körper als eine Form von innerer Raumstruktur. Denn der Leib ist in der phänomenologischen Philosophie als Zentrum eines egozentrisch gefassten Raumes zu verstehen. Eine jede Welterfahrung ist durch Egozentrik möglich, die durch die Leiblichkeit bedingt wird. Der Leib ist zudem die Bedingung für eine Perspektive auf die Welt, denn er bildet sie gleichsam. Für Merleau-Ponty ist die räumliche Bildtiefe damit eine Erfahrung, die im „Zur-Welt-Sein“<sup>814</sup> begründet liegt. Vor dem Hintergrund kann man feststellen, dass der Körper bei Kiefer das Da-Sein in der Welt räumlich in sich vereint und als Inbegriff einer künstlerischen Subjektivität zu fassen ist. Damit wäre ein innerer Bezug zum kosmologischen Äußeren geschaffen. Arasse stellt in diesem Zusammenhang erstmals deutlich heraus, dass in allen Arbeiten aus den Jahren 1995 und 1996, in denen Kiefer im Selbstportrait zu sehen ist, er dort stets am Boden liegend in einer Yoga-Stellung verharrt. Kiefer praktiziert seit vielen Jahren Yoga – in seinen Notizen gibt er Hinweise auf seine Praxis, so zum Beispiel: „18 Uhr 10. in einigen Minuten werden wieder Yogapositionen eingenommen. Zwei Mal am Tag 100 Minuten, dazu noch eine Stunde Atemübungen und geben in der Landschaft.“<sup>815</sup> Dabei fragt er sich, wo man ist, wenn man die verschiedenen Yoga-Positionen ausführt, welches Verhältnis der Körper zum ihm umgebenden Raum hat<sup>816</sup> und versucht dies in seinen Notizen weiters zu beantworten, indem er in jeder Position einen eigenen Raum sieht, der solange besteht, wie sie in der Yoga-Stellung

---

<sup>811</sup> Die Begriffe gehen auf die Phänomenologie Edmund Husserls zurück. Siehe: HUSSERL 1973, S. 337.

<sup>812</sup> MERLEAU-PONTY 1966, S. 177.

<sup>813</sup> Siehe hierzu den Aufsatz von DITTMANN 1973, insb. S. 287.

<sup>814</sup> DANZER 2003, S. 221f.

<sup>815</sup> KIEFER 2011, S. 53.

<sup>816</sup> Ebda., S. 52.

gehalten wird. „Immer klarer arbeiten sich die leeren Räume von vor der Zeit heraus. An den verschiedenen Orten Donaueschingen, Villingen, Ottersdorf, usw. usw. usw. usw. Aber es sind nicht so sehr die leeren Räume, die durch Orte definiert sind, sondern es ist Leere überhaupt, das ganze frühe Leben lang; Ereignisse, die nicht stattgefunden haben. Zum Beispiel 68. Jetzt die ganz leeren Räume, hervorgebracht durch die Figuren des Yoga. Und der leere Raum des Brustkastens, bezeichnet durch die Rippen und eine Form des Atmens überhaupt.“<sup>817</sup> So sieht er in der Ausübung von Yoga-Stellungen eine direkte Verbindung zum Raum. Das Selbstportrait zeigt den Künstler als Motiv und Schöpfer, zeigt den Künstler in seinem *So-sein*.

### **Zeit und Zeitlichkeit im Kontext der Serie**

Parallel zur Räumlichkeit kann Zeit und Zeitlichkeit in den bereits beschriebenen Bildern *Die berühmten Orden der Nacht*, *Sterne* oder *Sternbild* und *Sternenfall* identifiziert werden. Anhand der beiden vorgestellten Gedichte Bachmanns, sind wie schon angesprochen vorrangig Zeitbegrifflichkeiten wie Lebenszeit und Weltzeit oder die irdische und kosmologische Zeit aufgerufen. Insbesondere das Gedicht *Die Anrufung des Großen Bären* hat auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Bereits 1990 spricht Kiefer von einer derartigen zeitlichen Verflechtung in seinen Gemälden: „Zwei Zeiten korrespondieren miteinander: die „kleine“, individuelle Menschenzeit und die „große“ Weltzeit. Eine osmotische Beziehung, wobei die Leinwand die Membran ist.“<sup>818</sup> Die von Kiefer erwähnte Menschenzeit kann mit dem Begriff der Lebenszeit gewertet werden, eine Zeit, die durch subjektiven Weltbezug hervorgeht. Sie wird in den bekannten Zeitdimensionen der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft als ein inneres Zeitbewusstsein erfahren: die aktuelle Wahrnehmung der Gegenwart wird mit der rückwärts gewandten Vergegenwärtigung der Vergangenheit und dem vorwärtsgetriebenen Ausblick auf die Zukunft angereichert. Diese Trias manifestiert schlussendlich das Leben eines Individuums in Form von Lebenszeit.

Um über Zeit überhaupt reflektieren zu können, wird eine Präsentations- und Repräsentationsfläche benötigt. Es besteht demnach die Notwendigkeit eines leiblich-seelisch-geistigen Subjektes. In der Konsequenz entsteht eine explizite Verbindung zwischen Leib, Welt und Bewusstsein. Die Zeit wird dadurch nicht als ein empirischer Gegenstand, sondern

---

<sup>817</sup> Ebda., S. 64.

<sup>818</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 48.

vielmehr als eine „*dimension de notre être*“<sup>819</sup> intendiert: der Leib ist damit der eigentliche Ursprung der Zeit.<sup>820</sup> So liegt es in der Ontologie der Zeit, dass die Erfahrung von Zeit die Dimension der menschlichen Wahrnehmung, Leiblichkeit und Existenz erfordert. Welche Rolle spielt nun das Yoga bei der Evokation von Zeit? Indem sich Kiefer in der *Shavasana*-Yoga-Stellung (Toten-Stellung) am Boden liegend darstellt und sich in Meditation unterhalb des Sternenhimmels präsentiert er diese Leiblichkeit und damit gleichbedeutend auch die beiden Zeiten. Besonders eindrücklich untermauert Kiefer diesen Umstand in *Sternenfall* (1995), indem er durch eine diagonal verlaufende Linie, die direkt von den Augen des Künstlers in den Himmel nach oben verläuft diese Verbundenheit durch malerische Mittel verdeutlicht [Abb. 88]. Der Körper, gleichsam das Selbstportrait im dargestellten Raum stellt damit eine Art Vermittler zwischen diesen beiden Zeiten dar, das Kunstwerk verschmilzt zeitliche und räumliche Merkmale der Welt. Durch die Einbindung des Leibes in das Sternbild wird die benannte Dialektik in der Gegenwart als Form von Präsenz, Anwesenheit und *Geöffnet-sein* virulent: die Lebenszeit des Menschen tritt einer kosmischen Weltzeit entgegen. Der Zeitbegriff gerinnt dadurch in eine Systematik und vor allem auch Dialektik von Ich/Individuum und Welt-/Universum. Diese meditativ hervorgerufene Aufmerksamkeit wird in der Folge das Bewusstsein von der lebensweltlichen und der kosmologischen Zeit schärfen, indem deutlich wird, dass die Lebenszeit des Menschen in keinem Verhältnis zur Weltzeit steht.<sup>821</sup> Zunächst wird die Unerheblichkeit des Menschen im gesamtkosmischen Zusammenhang, ja der unermesslichen Weltzeit vor Augen geführt. Besonders in der Nacht zeigt sich nach Hubertus Gassner das Verhältnis des Menschen zum gestirnten Himmel in der Nacht: „*In der Nacht, wo sich die harten Begrenzungen der Körper und die tagsüber unüberschreitbaren Grenzen zwischen der Innen- und der Außenwelt wieder verflüssigen, fühlt sich der Mensch dem Kosmos näher, vermag er die Einheit der Welt leichter und intensiver zu empfinden als am Tage, wo sie ihm in tausend Stücke zerfällt und er sich von ihr getrennt weiß.*“<sup>822</sup> Danilo Eccher sieht die Einbindung des Selbstportraits aus diesem Grund gegeben: „*der Künstler ergibt sich still in sein Schicksal, er legt sich auf den Boden und lässt sich von der ewigen Gegenüberstellung von Himmel und Erde einhüllen und verbrauchen.*“<sup>823</sup> Mittels der Toten-Stellung, die als Abschluss einer jeden Yoga-Praxis

---

<sup>819</sup> MERLEAU-PONTY 1945, S. 475.

<sup>820</sup> Merleau-Ponty spricht von: „*le surgissement du temps*“, in: MERLEAU-PONTY 1945, S. 489. Vgl. BEUTHAN/SANDBOTHE 2005, S. 1239.

<sup>821</sup> BLUMENBERG 2001, S. 100f.

<sup>822</sup> GASSNER 1998, S. 26.

<sup>823</sup> ECCHER 1999a, S. 108. Eccher sieht hier zudem einen Zusammenhang zur Psychoanalyse eines Opfers, was in dem Zusammenhang der kosmisch-stellaren Arbeiten meiner Ansicht nach nicht zweckmäßig ist.

eingenommen wird, versucht ein Yogi jedoch vielmehr seinen Geist von der Illusion der Welt und von den Konditionierungen der Zeitlichkeit zu lösen und in einen Zustand einzutreten, der über das persönliche Interesse und die individuelle Lebenszeit hinausgeht.<sup>824</sup> Die Zeit fällt somit einfach zusammen. Es geht meiner Meinung nach also nicht um ein *sich-ergeben*, sondern vielmehr um den Versuch aus der Lebenswelt hinauszutreten, nämlich durch beispielsweise Meditation. Dem Phänomenologen Hans Blumenberg zufolge heißt dies, „*dass Lebenszeit und Weltzeit in Divergenz geraten*“<sup>825</sup>. Eine solche Lösung von der Lebenszeit lässt folgerichtig eine andere Wirklichkeit erfahren, und zwar eine, die unserer Lebenswelt generaliter verborgen bleibt. Mittels Yoga und Meditation sucht der Praktizierende Antworten auf das vormalig angesprochene Unsagbare, auf all jenes, was durch Wissenschaft und Vernunft nicht abschließend beantwortet werden kann, so nämlich die metaphysischen Fragen nach dem Sein und Seienden, nach einem Gott oder nach Transzendenz, schlicht weg auf Antworten, die Wahrheit und Wirklichkeit betreffend. Wenn sich Kiefer im Bild als liegender, meditierender Mann darstellt, strebt er durch Selbsterfahrung eine Osmose zwischen Individuum und Kosmos an, um sich in der Folge den quälenden Antworten mittels aufmerksamer Fokussierung nähern zu können. In den Gesprächen, die Kiefer mit Klaus Dermutz führte, gibt Kiefer Aufschluss über seine nackte Darstellung: „*Der nackte Mensch, der nichts mehr anhat, der keine Eigenschaften mehr hat, der keine Person mehr ist, der keine Rolle mehr spielt, der sich in die Erde auflöst. [...] In diesem Zustand sieht man nicht mehr nach draußen. Alles ist verinnerlicht. Es gibt nur noch ein Innen, das zum Außen wird.*“<sup>826</sup> Dies bewirkt schlussendlich ein Innehalten vor der Natur. Nun vermag die dargestellte Natur, gleichsam der Sternenhimmel die Eigenschaft eines Spiegels erhalten, welcher Sinnfragen des menschlichen Daseins reflektiert. Demnach wird die Darstellung des Sternenhimmels eine Chiffre für die Lesbarkeit und Wirklichkeit der Welt.

### **Abschließendes**

Die 2015 erfolgte Retrospektive Kiefers im Centre Pompidou zeigte am Ende der Ausstellung eine vom Künstler selbst zusammengestellte Bibliografie von Büchern, die er selbst gelesen

---

<sup>824</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 254.

<sup>825</sup> BLUMENBERG 2001, S. 99.

<sup>826</sup> Anselm Kiefer, aus: DERMUTZ 2010, S. 25. Siehe hierzu auch seine Äußerung: „*Nous sommes la membrane entre le macrocosme et le microcosme, entre l'intérieur – ce que nous sommes – et le dehors – ce que nous sommes aussi. Nous vivons de cela. L'interférence entre les deux est très complexe, c'est la vie même parce que nous sommes cet échange entre l'intérieur et l'extérieur. Et nous ne savons pas vraiment si nous sommes pas surtout composés du dehors.*“, Anselm Kiefer, zitiert nach einem Gespräch zwischen Jean-Marc Terrasse und Anselm Kiefer, aus: Frontières, en nous, hors de nous, nous, in: MUSÉE du Louvre 2007, S. 21.

hat. Darunter war auch Adornos *Ästhetische Theorie* gelistet.<sup>827</sup> Die Nähe zu Adorno ist innerhalb unseres Kontextes vor allem durch die Hinzuziehung der Philosophie als Reflexion und Heraufkunft von Wahrheit gegeben.<sup>828</sup> Wenn Adorno formuliert: „*Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs*“<sup>829</sup>, ist mit dieser Gleichschaltung ein Zugang zur Wahrheit in den Kunstwerken Kiefers mittels philosophischer Begriffsdefinition denkbar. Wenn Adorno darüber hinaus noch äußert, dass der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke nicht unmittelbar identifizierbar und sein geistiger Inhalt nicht auf einzelne sinnliche Gegebenheiten festzunageln ist, dieser aber durch die Philosophie angenähert werden kann, scheint die Philosophie nicht nur auf Basis einer strukturanalytischen Begriffsdefinition hinzuzuziehen sein, sondern als praktische Methode vielmehr zur Entschlüsselung der Wahrheit fruchtbar zu werden.<sup>830</sup> Die Kunst dient ihm dabei in aller Deutlichkeit der Sichtbarmachung. Dies darf für die Betrachtung der Kunst Kiefers indes nicht als einzige Analysemöglichkeit angesehen werden, doch scheint Kiefer bei seinen beiden Serien *Über uns der gestirnte Himmel, in uns das moralische Gesetz* [Abb. 75] sowie *Die berühmten Orden der Nacht* [Abb. 86] derart ausgeprägt von der Philosophie beeinflusst, dass das Postulat Adornos für den Zugang zu Kiefers Kunst und der dahinterliegenden Wahrheit als obligater Weg für die Dekodierung seiner Werke zu erscheint. Für Adorno reicht die Philosophie aber niemals an die absolute Wahrheit und damit an die Wirklichkeit heran. Dies ist nicht zuletzt einer postmodernen Vernunftkritik geschuldet. Man kann sich mittels ihr nur annähern, aber die Wirklichkeit bleibt nach wie vor unergründlich. Eine Auffassung, die von Kiefer, wie wir anhand der kantischen Papierarbeiten sehen konnten, ebenfalls geteilt wird. Die Annäherung an Kiefers Kunst kann folglich vor diesem Hintergrund mittels der Philosophie erfolgen, wie in den vorangegangenen Analysen auch bereits entsprechend exemplifiziert. So ist an diesem Punkt ebenso die These gestärkt, dass der Künstler (ein jeder Künstler) eines Sternbildes von philosophischen Fragestellungen beeinflusst ist. So ist neben der Lyrik auch die Philosophie die Verbindungslinie zwischen Bachmann und Kiefer: „*In ihren Versen finde ich Philosophie in konzentrierter Schönheit.*“<sup>831</sup>

---

<sup>827</sup> An anderer Stelle ist bereits durch Zitate Kiefers die Nähe zu Adorno kenntlich gemacht. Siehe innerhalb dieser Studie S. 128.

<sup>828</sup> Siehe hierzu die Ausführungen Adornos in seinem Kapitel zum Wahrheitsgehalt der Kunst, in: ADORNO, 2015, S. 193ff.

<sup>829</sup> Ebda., S. 197.

<sup>830</sup> Vgl. Ebda., S. 195.

<sup>831</sup> Anselm Kiefer im Gespräch mit Eva Karcher, aus: TROSCH 2008, S. 158; siehe auch: TROSCH 2006.

## "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles"

Die sechs großformatigen Leinwände mit dem Titel *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* [Abb. 91-96] sowie die Arbeit mit dem Titel *Die sechste Posaune* [Abb. 97] können zu einer weiteren Serie innerhalb der Kiefer'schen Werkgruppe der Sternenbilder zusammengefasst werden. Sie lassen sich übergreifend damit charakterisieren, dass sie eine monochrome Wüstenlandschaft mit weitläufigen, schier ins Grenzenlose überlaufenden Sand-Dünenformationen zeigen, über die sich jeweils ein Meer aus Sternen legt. Dieses Sternenmeer weist in jedem der Arbeiten eine spürbare Dynamik auf; in einigen Arbeiten laufen die Sterne kreisförmig, in anderen scheinen sie Trichter förmig auf- oder ab zu schweben oder wie in einer weiteren Version sich fast wie ein Insekten-Schwarm zu bewegen. Allen gemeinsam ist, dass die Sterne, die durch Sonnenblumenkerne substituiert werden, sich fortwährend zu bewegen scheinen. Wie bei den Arbeiten im vorangegangenen Kapitel zu Ingeborg Bachmann, teilt der Künstler die Leinwand mittels eines Horizonts in eine irdische und eine stellare Zone ein. Diesmal sind die Sterne jedoch nicht mehr auf einem dunklen Hintergrund mit weißen Tupfen gemalt, sondern in seiner Negativform: weißer Himmel mit schwarzen Sternen. Vielleicht stellt sich aus diesem Grund auch die Analogie zu Insektenschwärmen ein. Diese Inversion des Sternenhimmels wirkt indes zunächst etwas befremdlich auf den Betrachter. Und wird durch zwei weitere Faktoren noch verstärkt: die Schlagschatten, die sich auf den Dünen bilden sowie die Menschenleere in den Bildern – nämlich in den hier vorgestellten Sternenbildern ist ungleich der kantischen und Bachmann'schen Serie der Mensch erstmals nicht Teil des Bildes. Die Natur präsentiert sich folglich in ihrer urgewaltigen Reinform. Die Materialität der Bilder ist unterschiedlich; einige sind mit Acryl und Schellack auf Leinwand gemalt, andere hingegen entstehen zunächst als Holzschnitt, der dann auf Leinwand gezogen wurde. Allen Arbeiten ist indes gemein, dass sie als überlebensgroße Formate angelegt wurden: das Format weist mit beispielsweise 500 x 440 cm oder 520 x 560 cm überlebensgroße, gleichsam theatralisch-kulissenhafte Dimensionen auf. Dadurch hat der Betrachter stets das Gefühl inmitten der weitläufigen Wüste zu stehen und gleichsam Teil des Bildes sein zu können. Über eine mögliche Strategie Kiefers, den Sternenhimmel in Großformaten zu malen soll an der Stelle noch nicht eingegangen werden, fest steht hierzu jedoch, dass das Großformat den expliziten Wunsch beherbergt, die Weite des Sternenhimmels im Bild einzufangen. Ein mögliches Aufgreifen des Van Gogh'schen Vorschlags den Sternenhimmel im Bild einzufangen? Denn eine Analogie hinsichtlich der Bilddynamik auf das im ersten Kapitel beschriebene Van Gogh'sche Sternenbild *Sternennacht* (1889) stellt sich bei zwei Werken von 1996 direkt ein [Abb. 91 und 93], denn auch dort ist der Himmel – wenn auch bei Van Gogh durch die

Nutzung von pastosem Farbauftrag und deutlich sichtbarem Pinselstrich – stark bewegt. Das Bild zeugt dadurch von einer energetischen Sog-Kraft, gleichsam einer Richtungsenergie. 1996 sind in einer Spezialausgabe des Nachrichtenmagazins SPIEGEL Auszüge aus den provenzialischen Tagebüchern Kiefers von 1963 abgedruckt worden, in denen der Künstler Gedanken über Van Gogh während einer Frankreich-Reise niederschrieb, die ihn auf den Spuren des Impressionisten auch direkt nach Arles brachte. Darin bezeichnet er seine gezeichneten Studien als „*noch sehr stark Van Gogh ähnlich, was die Technik angeht.*“<sup>832</sup> Darin greift er auch den Gedanken Van Goghs auf, man müsse alle Maler vereinen, um einmal den Sternenhimmel zu malen.<sup>833</sup> Die Kenntnis der Van Gogh’schen Sternbilder ist anhand dessen quasi vorauszusetzen. Die Natur, die Erfahrung der Natur, möglicherweise auch die Erfahrung mit der Schöpfung scheint meiner Ansicht nach in dieser Serie der dominierende Bezugspunkt innerhalb der Arbeiten zu sein.

### ***Zum cornelianischen Zitat***

Da bislang jede Arbeit mittels des Werktitels einen ersten Zugang zu Kontext und Inhalt verschaffen konnte, gilt es auch hier sich zunächst dem von Kiefer genutzten Zitat an zu nähern. Mit *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* zitiert der Künstler einen Vers (IV, 3) aus dem Theaterstück *Le Cid* des französischen Dramatikers Pierre Corneille (1606-1684) aus dem Jahre 1634. Der *Cid* gehört heutzutage zum Kanon der französischen Literatur- und Theatergeschichte und kann – laut einschlägiger wissenschaftlicher Forschungsliteratur – für Frankreich als gleichbedeutend wichtig wie der Faust von Goethe für Deutschland angesehen werden.<sup>834</sup> Der Kern des Theaterstückes dreht sich um den Hauptprotagonisten Rodrigue alias *Le Cid* (angelehnt an den kastilischen Heerführer Rodrigo Díaz de Vivar aus dem 12. Jahrhundert) und seine Geliebte Chimène, deren Vater er – notabene zur Wahrung der Ehre seines eigenen Vaters – im Zweikampf töten muss, woraufhin die Heirat mit seiner Geliebten zunächst Auswegs los erscheint. Durch die Unterstützung des Königs werden die beiden Liebenden am Ende aber dennoch miteinander vermählt. So ist das zentrale Thema des Stückes der Konflikt zwischen Liebe und Ehre.

---

<sup>832</sup> KIEFER 1996, S. 74.

<sup>833</sup> Siehe KIEFER 1996, S. 72.

<sup>834</sup> Vgl. CORNEILLE 1995, Klappentext.

Das Zitat ist nun aus derjenigen Schlüsselszene entnommen, in welcher der kastilische Heerführer Don Rodrigo dem König Kastiliens, im Stück Don Fernando genannt, persönlich von seinem Sieg gegen die Mauren berichtet. Dieser Sieg verschaffte ihm schließlich den Titel *El Cid*. Im gesamten Textabschnitt führt Rodrigo aus, wie die Schlacht vonstatten ging: die kastilischen Truppen haben sich bei Nacht am Hafen sowie auf dort ankernden Schiffen versteckt, um die feindlichen Mauren bei Ihrer Ankunft im Hafen direkt zu überraschen. Rodrigo führt aus: „*Der trübe Lichtschein, den die Sterne werfen, lässt mit der Flut uns endlich dreißig Segel sehen [...] und in einem Schwall umbranden Meer und Mauren unsern Hafen.*“<sup>835</sup> Das trübe Licht der Sterne ermöglicht es den Truppen Rodrigos in Lauerstellung auf die Ankunft des Feindes abzuwarten. Direkt nachdem die Schiffe ihre Anker gesetzt haben und die Mauren den Hafen betreten, werden sie von den *castellanos* lautstark angegriffen und in einem unerbittlichen Schwertkampf ruhmreich besiegt.

### ***Kontextualisierung und Veranschaulichung von Wort-Bild-Beziehungen***

Mit Integration eines Zitates aus diesem wichtigen Stück französischer Nationalliteratur zollt Kiefer seiner neuen Heimat – drei Jahre zuvor war er von Deutschland nach Frankreich umgesiedelt – großen Respekt. Auch greift er darin seine Vorliebe für die französische Sprache auf, eine Sprache, die er in der Schule lernte und nach seinem Abitur zunächst zu studieren begann<sup>836</sup>, bevor er sich ganz dem Kunststudium widmete. In der deutschen Fassung wird der Vers mit *Der trübe Lichtschein, den die Sterne werfen* übersetzt.<sup>837</sup> Literaturwissenschaftlich kann er vor allem als Beispiel eines Oxymorons angeführt werden; ein Oxymoron stellt eine sprachlich metaphorische Figur dar, die auf zwei widersprüchlichen, solchermaßen gegensätzlichen Begriffen (Licht – trüb) beruht. Kiefer führt hierzu an: „*It's a sentence that I've had in my memory since I learnt it at school when I was about 16 or 17.*“<sup>838</sup>

Wo liegt also die Verbindung zwischen dem kargen Wüstenmotiv und dem cornelianischen Zitat? Meiner Meinung nach spielen für die Betrachtung und Interpretation des Werkes insbesondere nur diese zwei Worte aus dem Zitat eine Rolle: das Licht und die Sterne. Denn

---

<sup>835</sup> Ebda., S. 62.

<sup>836</sup> Neben der Romanistik hat Kiefer auch Jura studiert. An den Rechtswissenschaften habe ihn vor allem auch die Sprache interessiert, wie er an mehreren Stellen anführt. Siehe u.a.: DERMUTZ 2010, S. 14.

<sup>837</sup> CORNEILLE 1995, S. 62.

<sup>838</sup> COMMENT 2007, S. 295.



beides findet sich maßgeblich in den Werken repräsentiert. Zunächst fällt der Blick auf den starken Schlagschatten, der die Dünen deutlich strukturiert. Dunkle Passagen wechseln sich mit hellen ab und rhythmisieren gleichsam die Landschaft. Ein Fakt, den wir von den Ackerlandschaften Kiefers aus den 1970er Jahren schon kennen, sich aber in dieser monochrom stilisierten Schlichtheit erstmals bei den vorliegenden Arbeiten zeigt. Wo kommt diese starke Lichtquelle her, die diese Dramatik hervorruft? So wandern die Augen bewusst weiter in Richtung der Himmelszone und stellen fest: der Himmel ist seltsam, gleichsam unerwartet hell erleuchtet, bei manchen Arbeiten sogar annähernd gänzlich in weiß gehalten. Handelt es sich womöglich um eine Darstellung bei Tage? Ist die Sonne die Lichtquelle? Die Inversion des Sternenhimmels irritiert also zunächst. Sie entspricht nicht dem gelernten Anblick des Sternenhimmels. Kiefer dreht hier quasi die Ordnungsgesetze der Natur um. Die Sterne sind nicht hell erleuchtet, sie sind lediglich schwarze Punkte am taghellen Nachthimmel. Sie werden durch Sonnenblumenkerne substituiert. Diese nächtliche Helligkeit wird also nicht mehr durch das Licht der Sterne gespendet, sondern ist zu einer immanenten Hintergrundtatsache geworden. Die Lichtquelle findet sich – so die einzige Erklärung – als stille Tatsache in jedem Werk als Gegebenheit wieder.

Kiefer konterkariert mit diesen Mitteln ostentativ die Anschaulichkeit der cornelianischen Textpassage: das Licht, welches eben noch alleinig von den Sternen gespendet wurde und dadurch die Sichtung des maurischen Feindes ermöglichte, findet motivisch keine Entsprechung mehr. Er verortet den Vers in einen neuen Kontext. Sein Gemälde greift keine Handlung des Stückes auf, in welchem die literarisch formulierte, kurze Szene oder die eigentlichen Hauptprotagonisten gezeigt werden. Er fertigt ein menschenleeres Wüstenbild an, welches notabene in keinem Zusammenhang mit der im *Le Cid* beschriebenen nächtlichen Szene am Hafen steht, breitet darüber einen Sternenhimmel aus und überschreibt das Bild mit einem Vers, dessen poetische Klangfarbe und Sprachfigur ihm zusagt. In mehreren Interviews hat er bestätigt, dass er Bilder durch die Integration von Schrift in neue inhaltliche Zusammenhänge bringt, er diese gleichsam neu kontextualisiert. Zur Nutzung der Titel sagt er: „*Sehr oft dienen sie der Irreführung des Betrachters. [...] Das Engagement des Künstlers soll sich darauf konzentrieren, möglichst präzise zu arbeiten und weiterzumachen, bis die Arbeit richtig dasteht. Aus diesem Grund habe ich es immer abgelehnt, eine Richtschnur zu liefern.*“<sup>839</sup> Die Titel dienen also nicht der reinen Veranschaulichung des Bildes, die Anschaulichkeit erwächst zunächst aus dem Bild als solches, aus seiner Struktur, Form, Farbigkeit, der Titel hingegen verrückt es dann in eine

---

<sup>839</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 44.

Richtung, die Kiefer mit Integration der Schrift intendiert hatte. Literatur und Lyrik beeinflussen faktisch die Lesart seiner Bilder, denn der erste Eindruck, die Rezeption in den ersten Betrachtungsminuten wird in dem Moment um die Erkenntnis der Sprach-Dimension korrigiert. Das klassische Prinzip der *ut pictura poesis* als mimetische Bild-Wortbeziehung in den Künsten wird von Kiefer nicht verfolgt, er löst sich trotz seiner Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit deutlich von einer literarischen Mimesis und setzt auf eine freie Bildsuggestion. Damit setzt beim Betrachter erst einmal eine Befremdung ein, nämlich darüber, dass Text und Bild nicht übereinstimmen, sondern sich als Gegensatz präsentieren. Wenn Kiefer nun anfangs durch das Oxymoron Corneilles' fasziniert war, welches in sprachlicher Hinsicht wie eben schon beschrieben zwei widersprüchliche Begriffe gegenüberstellt, so überträgt er diese Widersprüchlichkeit und auch Gegensätzlichkeit auf bildnerischer Ebene um: Nachthimmel-Hell und Sternenlicht-Dunkel. Im Gespräch zwischen Klaus Dermutz und Anselm Kiefer wird in einem anderen Zusammenhang von einer *coincidentia oppositorum*, einem Zusammenfall der Gegensätze gesprochen. Ein Fakt, den Kiefer offenbar sehr interessiert.<sup>840</sup> Er dreht in seinem Bild also die Gesetze der Natur um. Er formuliert auf diese Weise ein bildnerisches Pedant zum Oxymoron und findet für diese faszinierende Sprachfigur eine ästhetische Entsprechung. Dies ist ein äußerst interessanter Aspekt seiner künstlerischen Strategie: die bewusste Veranschaulichung eines literarischen Stilmittels im Bild. In dieser Deutlichkeit findet sich diese Strategie bei den Sternenbildern nur in der Serie der Wüstenbilder. Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass er damit neben seiner Vorliebe für die Lyrik von Bachmann und Celan nunmehr ein weiteres Zeugnis für seine Literatur- und Sprachbegeisterung ablegt.<sup>841</sup>

Vor diesem literarisch-sprachlich geprägten Hintergrund stellt sich augenblicklich die Frage, weswegen Kiefer für sein Bild der Sterne das Motiv der Wüste wählt. Denn Form und Inhalt scheinen zunächst keine offensichtliche Verbindung aufzuweisen. Aus der Tradition der Sternenbilder heraus lässt sich dies ikonografisch erst einmal nicht erklären, denn es ergibt sich kein direkter motivischer Vorläufer, auf den sich Kiefer beziehen könnte. Wo liegt also die Verbindung zwischen Sternen und Wüste?

---

<sup>840</sup> Siehe DERMUTZ 2010, S. 59f.

<sup>841</sup> Ein Umstand, den die Kiefer-Forschung bislang noch nicht betrachtet hat.

### *Die Raum-Erfahrung von Natur und Schöpfung in der Wüste*

Womöglich ist die Verbindung zwischen den Sternen und der Wüste zunächst in der reinen Naturbetrachtung innerhalb des Raumes zu suchen. Wenn heutzutage über die prägendsten Naturerlebnisse in der Wüste berichtet wird, dann ist es einerseits natürlich die enorme Menge an trockenem Sand und die Leere, aber andererseits auch der hell erleuchtete Sternenhimmel, der sich dank einer nicht vorhandenen Lichtverschmutzung ‚endlich‘ in seiner ganzen Pracht entfalten kann. Unzählige funkelnde Tupfen präsentieren sich dort am Himmelszelt. Einen solchen Anblick ist der moderne Großstadtmensch durch das hohe nächtliche Lichtaufkommen seit dem ausklingenden 19. Jahrhundert nicht mehr gewohnt, so dass der Betrachter dieses Naturspektakels im ersten Moment über die Vielzahl an Sternen überrascht und gleichsam überwältigt sein mag. So mag auch erst diese absolute Dunkelheit in der Wüste dem Betrachter die Schönheit des Sternenhimmels in seiner wunderbaren Reinform schenken. Der Glanz der Sterne wirft jedoch schnell sein Licht auf den Betrachter. Denn die Einsamkeit, Stille und Kargheit des Ortes wird zu einer wesentlichen Voraussetzung für die gegenwärtige Selbsterfahrung, die sich einer anthropologischen Rückkoppelung gleich während der Kontemplation einstellen kann.<sup>842</sup> Die Wüste ist ein einsamer, schweigsamer Ort, der Selbstvollzug innerhalb der Gegenwärtigkeit des Augenblicks stellt sich hier von ganz alleine ein. Die Wüste ist ferner ein Imaginationsraum, der vielfältig belebt werden kann: religiös-spirituelle Erfahrung, Reminiszenzen an vergangene Städte und Stätten, topografische und kulturelle Geschichten; hier erhält der Ort eine Aura. Mag diese als sublim aufzufassen sein, Fakt ist, dass der Mensch zwischen sich und dem Kosmos den Raum sowie die Sterne ergriffen wahrnimmt. Vor diesem Hintergrund kann der Betrachter seine Gedanken auf existentielle(re) Fragestellungen lenken, die auch den Bereich der Religion streifen können. Dies, gepaart mit der Klarheit der Nacht gibt Anlass zur Natur-Betrachtung, zu einem Nachsinnen über Gestalt und Gesetze der Natur, über Entstehungstheorien der Erde, die womöglich entweder einer christlichen Schöpfungstheologie oder aber einer naturwissenschaftlich geprägten Urknall-Theorie entspringen sowie über ein Nachsinnen über das Verhältnis des modernen Menschen zu Gott, respektive das Verhältnis des naturwissenschaftlichen Menschen zur Theologie.

Wenn man von der Kontemplation des Sternenhimmels in der Wüste ausgeht, so stellt sich hier ein Moment ein, der der romantischen Anschauung um Schleiermacher sehr nahe steht.

---

<sup>842</sup> Vgl. STIERLE 1979, S. 19.

Wie eingangs im Unterkapitel *Von romantischen Mond-Empfindungen* schon erläutert kann hier von Anschauung und Gefühl dem Universum gegenüber gesprochen werden. Durch eine religiöse Erfahrung wird der Mensch ergriffen, im besten Fall erleuchtet. Durch dies stellt sich eine innere Wahrheit ein. Konkret ausgedrückt: im Sternenhimmel, gleichsam in der Natur und Schöpfung zeigt sich die All-Gegenwart und All-Macht Gottes.<sup>843</sup>

### ***Exkurs: Bernd Zimmers Sternbilder***

Für den deutschen Maler Bernd Zimmer, der zeitgleich zu Kiefer ebenfalls in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts den Blick zu den Sternen richtete und eine in Anzahl ebenso aussagekräftige Werkgruppe an Sternbilder schuf,<sup>844</sup> markierte ein Aufenthalt in der südwestafrikanischen Wüste Namib gleichsam den Startpunkt für seine sogenannte COSMOS-Reihe. Inmitten der Stille und Leere der Wüste und der nächtlichen Dunkelheit, fern ab der Zivilisation, erblickte der Künstler wie eben beschrieben die Unendlichkeit und Vielfalt des Sternenhimmels. Die Faszination und Schönheit hat ihn in der Folge fast eine Dekade bei der täglichen Arbeit im Atelier begleitet und ein Werk hervorgebracht, das zwischen einer modernen naturwissenschaftlichen Erfahrung und einer christlichen Anschauung oszilliert. Als moderner Mensch deutlich von den Naturwissenschaften und den naturwissenschaftlich geprägten Fotografien der NASA beeinflusst, schafft er innerhalb dieser Werkgruppe mit Arbeiten wie *Geburt der Sterne. Z-10* (1999) [Abb. 98], *Austernnebel. Z-14* (1999) [Abb. 99], *Galaxiehaufen. Z-47* (2000) [Abb. 100] einerseits eine deutliche Reaktion des natürlichen Sternenhimmels vor dem Hintergrund der digitalen Fotografien des Hubble-Weltraumteleskops und andererseits mit *Ladoga [1]. Mittsommer-Spiegelung* (2003-04) [Abb. 101] oder *Mittsommer. Spiegel* (2004) [Abb. 102] einen Bezug zur (nächtlichen) Landschaftsmalerei mit seinen Begriffen Natur und Schöpfung. Zimmer exemplifiziert: „*An den physikalischen Vorstellungen ist spannend, dass wir das alles zu erklären versuchen. Das schließt aber nicht aus, dass es einen Schöpfer gibt. Die Frage ist, warum er es gemacht hat. Wie fängt alles an und wie hört alles auf?*“<sup>845</sup>

Zimmer studierte von 1973-1979 Religionswissenschaften und Philosophie an der Freien Universität Berlin. Dabei interessierten ihn vor allem die Mythen, besser: die Auslegungen zur

---

<sup>843</sup> Als Abgrenzung zur Romantik muss hingegen angeführt werden, dass Kiefer meiner Ansicht nach sein Bild von der Natur (also der Wüste) nicht in den Rang eines religiösen Symbols erhebt, es also nicht als Medium der Religion ansieht. Dennoch ist die Analogie denkbar.

<sup>844</sup> Siehe hierzu: KOOS 2011.

<sup>845</sup> Bernd Zimmer, zitiert nach MÜLLER 2004, S. 6.

Schöpfungsgeschichte und die „Grundfrage, wie aus Ehrfurcht vor der Schöpfung Religion und Glaube entstehen.“<sup>846</sup> Angesichts der heutigen naturwissenschaftlichen Auffassung stellt er Gott als Schöpfer der Welt nicht in Frage. So sieht es der Künstler nach einer Nacht in der Wüste unter freiem Himmel mitunter als eine logische Konsequenz, Fragen nach der Schöpfung, der Natur und nach Gott zu stellen. So sagt er in einem Interview: „In der Wüste hat unsere gesamte [christliche] Mythologie ihren Ursprung.“<sup>847</sup> Die Wüste im sogenannten „Fruchtbaren Halbmond“ – Kiefer hat 2010 ein Gemälde zu dem Titel geschaffen<sup>848</sup> –, dem Gebiet von Ägypten, Palästina, Syrien, Mesopotamien, Irak bis hin zum Persischen Golf ist die Wiege der Menschheit und Kultur. Übrigens auch der Astrologie. Es ist die Gegend der einstigen Städte Babylon und Uruk. Es ist auch das Gebiet, in dem sich das jüdische Volk ausbreitete, aber auch auseinandergerissen wurde. Denn hier erwächst das Volk Israel, 40 Jahre musste es nach seiner Befreiung aus Ägypten durch die Wüste ziehen, hier zeigt sich die erste Liebe zwischen Jahwe und seinem Volk, hier wird der Bundschluss zwischen Jahwe und seinem Volk geschlossen, hier zeigt er sich Mose am brennenden Dornbusch, hier wird Mose zum Volksgründer und übergibt am Horeb die Zehn Gebote, den Gesetzeskodex, der das Volk Israel auch in sozialer Hinsicht vereint. Friedhelm Mennekes beschreibt bezüglich dessen: „Die biblischen Wüsten werden zu Topographien des menschlichen Lebens, in denen der einzelne kraft der Entbehrungen, die ihm die Wüsten zumuten, zu sich selber kommt und die Kräfte entdeckt und aus sich heraus entlässt, die ihm und dem Sozialen ein geistiges, freies und kreatives Leben ermöglichen.“<sup>849</sup> Die Wüste ist gleichsam ein Topos für Stärke und Überstehen. Die Wüste mag daher bei Zimmer Gedanken zur christlichen Schöpfungsgeschichte hervorgerufen haben.

Als natürlicher Betrachtungsraum beziehungsweise als Raum der nächtlichen Kontemplation kann in der Wüste die Erfahrung von Schöpfung gemacht werden; denn Schöpfung wird als Natur erfahren und gleichnamige entsteht durch die Schöpfung; beide verweisen als unauflösbarer Dualismus wechselseitig aufeinander. Die Natur ist gleichsam die Realität der Schöpfung. Mit dem Begriff der Natur versteht die Theologie dasjenige, von dem die Bibel in der Genesis berichtet: die Hervorbringung ihrer selbst durch Gott. Theologisch gesehen wird die Natur als Schöpfung erfasst. Und diese bezieht sich, durch die bereits im

---

<sup>846</sup> TSCHECHNE 2000, S. 37.

<sup>847</sup> Bernd Zimmer, im Gespräch mit der Autorin am 10. Mai 2006.

<sup>848</sup> *Der fruchtbare Halbmond*, 2010, Öl und Emulsion auf Leinwand, 460 x 760 cm, Sammlung Hans Grothe, Abb. in: KLEINE 2012, S. 144/145.

<sup>849</sup> MENNEKES 2005, S. 23.

Schöpfungsbericht eingebundenen Gestirne<sup>850</sup>, nicht nur auf die irdischen Gegebenheiten, sondern zudem auch auf die Kosmischen. Daraus resultiert, dass mit dem Begriff der Schöpfung das gesamte Weltall subsumiert wird. Dass Zimmer die Gruppe der Sternen-Bilder COSMOS nennt ist kein Zufall. In theologischer Hinsicht bedeutet der Begriff Kosmos das „*Bezugssystem aller innerweltlichen Dinge, Strukturen, Ordnungen*“<sup>851</sup>, was auch den Weltraum umfasst. Pannenberg äußert sich hierzu entsprechend: „*Die Aussage, dass Gott der Schöpfer der Welt ist, bezieht sich auf die Welt im ganzen Umfang ihrer räumlichen und zeitlichen Erstreckung.*“<sup>852</sup> Gott wird dadurch als Schöpfergott wahrgenommen, der sich in und durch die Realität der Natur zeigt.<sup>853</sup> So gesehen können die Wüsten-Bilder als eine Darstellung der Schöpfung durch die Landschaftsmalerei angesehen werden. Angesichts des Sternenhimmels, respektive der Sterne und Himmelsobjekte, wird der klassische Landschaftsbegriff um die kosmische Landschaft erweitert. Landschaft ist für Zimmer die „*Vielfalt der Oberflächenphänomene unserer Natur, der äußeren Natur.*“<sup>854</sup> So versteht sich unter der „äußeren Natur“ zugleich die kosmische Natur, die Natur des Weltalls. Es wird demnach die Grenze zwischen Lebensraum und übermächtiger Natur durchbrochen. Er dehnt damit nicht nur den Landschaftsbegriff aus, sondern integriert die „äußere Natur“, gleichsam das Weltall, in seine Bildwelt. Dabei entfernt er sich von der traditionellen Perspektive, die einer Darstellung des nächtlichen Firmaments gleichkommt, hin zu einer, die die Weite und Tiefe des Kosmos thematisiert.<sup>855</sup> Zimmers Sternenbilder sind dadurch deutlicher Ausdruck einer Dichotomie von Natur und Schöpfung. Und mehr noch: sie offenbaren eine christliche Weltanschauung mit einer naturwissenschaftlichen Prägung. Allem voran geht ein Gott, der das Universum geschaffen hat, ja den Urknall auslöste. Einer, der größer ist als Raum und Zeit und über allem steht. Innerhalb dieses Universums gelten die naturwissenschaftlichen Regeln, die den kosmologischen Bau desselbigen und der Erde erklären. Diese astronomischen Erkenntnisse

---

<sup>850</sup> Vgl. SANDER 1991, S. 12. In Genesis 1, 14 wird die Erschaffung der Gestirne auf den 4. Tag festgelegt. Genesis 1, 14-19: „*Und Gott sprach: Es werden Lichter an der Feste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre und seien Lichter an der Feste des Himmels, dass sie scheinen auf die Erde. Und es geschah so. Und Gott machte zwei große Lichter: ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, dass sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsternis. Und Gott sah, dass es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der 4. Tag.*“

<sup>851</sup> HOLLÄNDER 1972, S. 498.

<sup>852</sup> Vgl. PANNENBERG 2004, S. 201.

<sup>853</sup> Hans-Joachim Sander ergänzt: „*Natur und Schöpfung verweisen [...] aufeinander. Natur ist die Realität der Schöpfung [...]; die Schöpfung ist der Prozess, in dem die Natur Existenz gewinnt und in dem die Realität der Schöpfung sich fortlaufend erneuert.*“; siehe: SANDER 1991, S. 402.

<sup>854</sup> Bernd Zimmer, in: PAFKLIK-HUBER 2002, Umschlag.

<sup>855</sup> Gleichwohl gab es bereits mit u.a. Claude-Nicolas Ledoux im 19. Jahrhundert Stiche, die eine solche Perspektive zeigen, doch ist dies auf Spekulation, Phantasie und Teleskopbeobachtung zurückzuführen und nicht auf tatsächliche Präsenz im All, wie sie seit dem 20. Jahrhundert mittels der Raumfahrt gegeben ist.

vom kosmologischen Bau der Welt thematisiert Zimmer, indem er unter anderem auf die NASA Bilder des Hubble-Teleskops referenziert. Das Weltraumteleskop Hubble hat seinen Standort in 600 km Höhe in der äußersten Umlaufbahn der Erde. Es produziert Bilder Lichtjahre weit entfernter Galaxien, Nebel und Sterne, die sich aufgrund ihrer Entfernung zur Erde dem natürlichen Auge entziehen. Hubble bringt Bilder hervor, die zuvor an die Grenzen der menschlichen Vorstellungskraft reichten und der Astronomie zur Manifestation wissenschaftlicher Hypothesen dienen. Zimmer erforscht mit seinen Bildern nun jene Regionen des Weltalls, die sich dem bloßen Auge entziehen. Seine Bilder verlieren analog dessen jeglichen gegenständlichen Bezug zur Landschaft. Er adaptiert Farben und Formen der Hubble-Bilder [Abb. 103], modifiziert diese Bilder, indem er verschiedene Formen des Kosmos in seinem Bild zusammenfasst und gleichsam neue Welten schafft. In diesen Arbeiten zeigt sich besonders markant die Vermengung von wissenschaftlichem Material mit eigener Interpretation. Ihn interessiert dabei nicht so sehr das einzelne Detail, „sondern die mächtige Schöpfungsbewegung der Natur, das Typische ihrer Formen innerhalb ihrer unübersehbaren Möglichkeiten.“<sup>856</sup>

Der Künstler reflektiert in seinen Bildern die uralten Vorstellungen und Phantasien von der Entstehungsgeschichte des Universums und den Überlegungen zur Genesis mit den Augen eines im 20. Jahrhundert lebenden Künstlers.<sup>857</sup> Damit greift Zimmer faktisch Gedankengut des 17. und 18. Jahrhunderts auf: in der so genannten Physikotheologie wird, wie Arno Schilson es formuliert, „das Dasein und die Eigenschaften Gottes, insbesondere seine Allmacht, Weisheit und Güte, vorausgesetzt und anhand naturwissenschaftlicher Einsichten vorgeführt“<sup>858</sup>. Dabei werden die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über die Charakteristika der natürlichen Dinge zusammengetragen und diskutiert. Der im Zusammenhang mit den kantischen Kiefer-Arbeiten erläuterte Diskurs innerhalb der Religionswissenschaften zeigt deutlich, dass Gott und die Schöpfungstheologie im 20. Jahrhundert weiterhin in Konkordanz stehen. Die religionswissenschaftlichen Diskurse der Schöpfungstheologie im 20. Jahrhunderts sind durch die Konfrontation mit den Naturwissenschaften geprägt. So kann auch die heutige Schöpfungstheologie nur durch Gebrauch der entsprechenden Welterkenntnis existent bleiben. Dass Zimmer den ganzen Umfang des heute bekannten Universums in seinen Bildern

---

<sup>856</sup> Bernd Zimmer, Gespräch mit der Autorin am 10. Mai 2006.

<sup>857</sup> Im Frühjahr 2006 ist ein sechsteiliges Werk mit dem Titel *Genesis* entstanden, welches die sechstägige Erschaffung der Welt darstellt.

<sup>858</sup> SCHILSON 2002, S. 105.

manifestiert, wird mit den Sternen-Bildern deutlich. Die Auseinandersetzung Zimmers mit religiösen und naturwissenschaftlichen Inhalten muss als Folge daraus angesehen werden.<sup>859</sup> So erklärt er treffend: „*Ich schwanke in meinen Bildern zwischen religiösen und physikalisch-materiellen Vorstellungen.*“<sup>860</sup> Zimmer setzt mit dieser Aussage weder die Naturwissenschaft noch die Theologie absolut, sondern akzeptiert sie als zwei sich auf der Suche nach kosmologischen Antworten ergänzenden Disziplinen. Er verortet Gott an das äußere Ende des Universums, womit dieser weiterhin als Schöpfergott wahrgenommen werden kann. Indem es der Naturwissenschaft noch (immer) nicht gelungen ist, gültige Aussagen über die Zeit vor der Entstehung des Universums zu liefern, sucht Zimmer die fehlenden Antworten in der Theologie. Somit sind Urknall-Theorie und Schöpfungstheologie zugleich existent. Hierzu beschreibt der Theologe Wolfhart Pannenberg: „*Wenn das Universum und mit ihm die Zeit des Kosmos ihren Anfang im Schöpfungsakt eines Schöpfergottes haben sollten, dann sollte sich dieses Universum der physikalischen Wissenschaft ungefähr so darstellen, wie das in der heutigen Kosmologie mit ihrer Annahme eines Urknalls als Ausgangspunkt der Expansionsbewegung des Universums der Fall ist. Insofern besteht eine Konsonanz zwischen dem Standardmodell der heutigen physikalischen Kosmologie und der Schöpfungslehre der Theologen.*“<sup>861</sup> Zimmer versteht das Universum als äußere Schöpfung der Welt, innerhalb dessen Radius sich die kosmologischen Schöpfungsgeheimnisse entlocken lassen, über dessen Grenzen hinaus jedoch weiteres im Verborgenen bleiben muss. Die Akzeptanz beider, naturwissenschaftliches und theologisches, Weltbilder muss aufgrund des Ausbleibens der noch offenen Fragen als logische Konsequenz angesehen werden. Theologie und Astrophysik entziehen sich einer anschaulichen Wahrnehmung, sie basieren vielmehr auf abstrakten Konstrukten und Theorien, welche die Amalgamierung der christlichen Schöpfungstheologie mit der heutigen naturwissenschaftlichen Sicht vereinbaren lässt. Die Ausdehnung seiner Motive von der irdischen Landschaft auf die kosmische Landschaft und die Himmelsobjekte des Weltraums mag hierfür paradigmatisch sein.

### ***Religion als Bezugssystem: Anleihen aus der Bibel***

Ist ein solcher Dialog von Natur und Schöpfung sowie von Naturwissenschaft und Religion also auch bei Kiefer zu erfahren? Kiefer bedient sich ebenso wenig wie Bernd Zimmer in den

---

<sup>859</sup> Beim Atelierbesuch der Autorin 2006 lagen Bücher von Issac Newton oder Werner Heisenberg auf einem großen Tisch.

<sup>860</sup> MÜLLER 2004, S. 6.

<sup>861</sup> PANNENBERG 2004, S. 199.



vorliegenden Arbeiten einer christlichen Ikonografie, noch anderer Verweise, die eine solche Dimension offenlegen würden. Wie kann man sich also dem religiösen Bezugssystem nähern? Meiner Einschätzung nach, indem man sich zunächst diejenigen Arbeiten innerhalb seines Oeuvres anschaut, die offensichtliche Anleihen aus der Bibel und der christlichen Heilsgeschichte entnehmen, als sich darüber hinaus auch dem hermeneutischen Part unterzieht.

Faktisch greift Kiefer zum einen auf alttestamentliche Geschichten, Propheten wie Jesaja und Jeremia, weiblichen Personen wie Maria<sup>862</sup> oder Lilith, christliche Festtage wie Palmsonntag oder Johannis sowie auch Orte in seinen Werktiteln zurück.<sup>863</sup> Die religiös konnotierte Wahrnehmung liegt dem Gehalt nach in vielen seiner Arbeiten begründet (siehe oben stehende Werke), so dass man sich dem Bezugssystem andererseits auch auf hermeneutischem Wege durch Werk und Wort vom Künstler annähern kann. Wenn das Motiv der eben genannten Arbeiten zunächst keinen Anknüpfungspunkt an religiöse Themen aufweist, so verschafft der Werktitel, welcher sich fast immer verso auf dem Werk direkt befindet, einen möglichen Aufschluss. Gestützt wird dies von eigenen Hinweisen in Interviews und Gesprächen. Doch bei der Analyse des cornelianischen Zitats haben wir gesehen, dass Kiefer die Werktitel sehr oft zur Irreführung nutzt.<sup>864</sup> Die Analyse der Arbeiten muss folglich in mehreren Schritten und über mehrere Bedeutungsebenen erfolgen. Der in diesem Zusammenhang angebrachte Begriff Arasse' zum Labyrinthischen<sup>865</sup> kommt hier wieder augenscheinlich zum Tragen. Motive, Inhalte, Symbole bewegen sich innerhalb seines Oeuvres in alle Richtungen. Der religiöse Zugang zur Serie muss in dem Fall also über eine grundsätzliche inhaltliche Beschäftigung mit dem Künstler erfolgen.

Kiefer konstatiert regelmäßig, dass er sich mit der Bibel und Gott ausführlich auseinandersetzt. So berichtet er beispielsweise in den vielen Gesprächen mit Klaus Derrutz, dass er die Bücher Jeremia und Jesaja als Hörbücher im Atelier höre.<sup>866</sup> Auch wurde er als Kind seinen Angaben nach streng katholisch erzogen, war einige Zeit Messdiener und kann

---

<sup>862</sup> Zur Person und Darstellung der Maria bei Kiefer siehe insbesondere das Kapitel *Ich verheimliche die Materie, indem ich sie entkleide*, in: DERMUTZ 2010, S. 119-146.

<sup>863</sup> Beispielhaft: *See Genesareth* (1974), *Aaron* (1974), *Aaron* (1980), *Auszug aus Ägypten* (1984), *Auszug aus Ägypten* (1984-85), *Das Rote Meer* (1984-85), *Aaron* (1984-85), *Exodus* (1984-85), *Jerusalem* (1984-86), *Jakobs Traum* (1990), *Jakobs Traum* (1991), *Lilith am Roten Meer* (1990), *Lilith* (1990), *Jesaja* (1999) oder aber auch jüngere Arbeiten wie *Die Himmelsleiter* (2002), *Jakobs Traum* (2008), *Jakobsleiter* (2007) und *Jakobsleiter* (2008), *Kain und Abel* (2006), *Joshua* (2006), *Jericho* (2006) legen deutlich Zeugnis von dieser Auseinandersetzung ab. Neutestamentliche Bezüge weisen zum Beispiel die Arbeiten *Vater, Sohn und heiliger Geist* (1973), *Resurrexit* (1973), *Quaternität* (1974), *Ave Maria Virgo intemerata* (2008), *Pietà* (2007), *Mont Tabor* (2010), *Die sechste Plage* (1984-85) oder auch *Die sechste Posaune* (1996) auf.

<sup>864</sup> Siehe Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 44.

<sup>865</sup> Siehe ARASSE 2001, S. 19.

<sup>866</sup> „Ich höre die Bücher von Jeremia und Jesaja oft, habe davon eine Schallplatte.“, aus: DERMUTZ 2010, S. 131.

bis heute Teile der Messe auf Lateinisch wiedergeben.<sup>867</sup> Kiefers Weg führte ihn 1966, noch vor Aufnahme seines Kunststudiums, in das dominikanische Kloster La Tourette, ein von Le Corbusier errichteter Bau. Dort verbrachte er 3 Wochen in stiller Ruhe und dachte über die größeren Fragen nach. In Abgrenzung zum naturwissenschaftlich geprägten Weltbild stellt er zwar heute den biblischen Gott angesichts der postmodernen Auffassung als Schöpfer der Welt in Frage<sup>868</sup>, jedoch reizen ihn die Bibel, ihre Geschichten und die Gottesfrage ungemein. *„Ich denke, dass es etwas gibt, das uns, das alles übersteigt. Es gibt ein unsichtbares Kraftfeld, das stets weiß, was überall geschieht. Jede Religion sagt etwas Wesentliches aus.“*<sup>869</sup> Auch treibt ihn das Wissen an, gerne hinter das Mysterium zu blicken, was die Welt denn zusammenhält und wie sie gebaut ist. *„Wir wissen nicht allzu viel über die Entstehung und das Bestehen der Welt. Auch die Wissenschaft als vermeintliches Mittel endgültiger Beweise und Eindeutigkeit, bringt uns nicht wirklich weiter. Der Mensch weiß, dass nichts einen Aufschluss über den Sinn der Welt geben kann, je mehr man an Fakten weiß, desto disparater wird man. Das Grundbedürfnis nach Klärung der Fragen des Woher, Wozu und Wohin bleibt bestehen. Wie wir ein Bild des Ganzen erfassen, möchten wir die Welt als Ganzes erfassen. So wurden die Mythen, die Alchemie, die Kabbala als Möglichkeiten, die Welt und das Unheil in ihr zu erklären, erfunden.“*<sup>870</sup> Diesen Umstand beschreibt Kiefer als absolut tragisch.<sup>871</sup> Und meiner Meinung nach ist dieser Umstand einer der Triebfedern in Kiefers Leben, wie dies auch schon anhand der beiden vorherigen Kapitel zu Kant und Bachmann dargelegt werden konnte.

### **Alttestamentliche Referenzen innerhalb der Serie**

Alttestamentliche Referenzen gibt es bei Kiefer viele. In Bezug auf die vorliegende Serie scheint der Verweis auf das Prophetentum besonders ausgeprägt. Die Verweise zu insbesondere Jesaja und Jeremia, die Kiefer in seinen Aussagen selbst gibt – die Hinweise auf beide sind in der Publikation von Klaus Dermutz zahlreich<sup>872</sup> – ist für die Betrachtung der

---

<sup>867</sup> Siehe: DERMUTZ 2010, u.a. S. 121 und 147ff; *„Ich bin mit der Bibel groß geworden. In Rastatt war ich Messdiener, heute noch kann ich die ganze lateinische Liturgie auswendig“*, Anselm Kiefer, Gespräch zwischen Spiegel-Redakteuren und Anselm Kiefer, aus: SIMONS/KRONSBEIN 2009, S. 129.

<sup>868</sup> *„Vom Schöpfergott bin ich abgerückt. Mir steht der jüdische Mystizismus mit einer anderen Vorstellung von Weltentstehung näher, nämlich Gott als das Alles hat sich an einer Stelle zurückgezogen und hat dadurch die Welt sich entstehen lassen. So verstehe ich auch das künstlerische Arbeiten: sich zurücknehmen und etwas entstehen lassen.“*, aus: Anselm Kiefer, zitiert aus: WEINZIERL 2005.

<sup>869</sup> Anselm Kiefer, Gespräch zwischen Spiegel-Redakteuren und Anselm Kiefer, aus: SIMONS/KRONSBEIN 2009, S. 129.

<sup>870</sup> Anselm Kiefer, zitiert aus: WEINZIERL 2005.

<sup>871</sup> *„Our tragedy is that we don't know our beginnings.“*; Anselm Kiefer, aus: AUPING 2005a, S. 47.

<sup>872</sup> Insbesondere das Kapitel *„Der Rest hat mich schon sehr früh fasziniert“*, in: DERMUTZ 2010, S. 147-181.

Arbeiten ideengeschichtlich insofern interessant, als dass der Prophet grundsätzlich als derjenige gilt, der als Unterhändler zwischen Jahwe und seinem Volk fungiert. Der Prophet nimmt als Inhaber einer besonderen Erkenntnis Jahwes eine Schlüsselstellung zwischen ihm und dem Volk Isreal ein. Der Prophet wird anschließend sein Sprachrohr auf Erden, er verschafft dem Willen Gottes Gehör und Geltung.<sup>873</sup> Er verheißt kommendes Heil oder auch Unheil. Der Prophet wird von Jahwe auserwählt, gleichsam berufen, indem er sich durch sein Wort in Form von Visionen, innerer Wahrnehmung oder Traumbildern offenbart. Kiefer zeigt die Anwesenheit Gottes bei seinem Volk in der Wüste in Arbeiten wie *Exodus* (1984-85) [Abb. 104] oder *Auszug aus Ägypten* (1984-85) [Abb. 105], indem er dort stellvertretend und der Textstellen in der Bibel entsprechend eine große Bleiwolke als Symbol Gottes nutzt.

Besonders in der Wüste kann durch die dortige Stille und Öde der asketische Prophet die Aufmerksamkeit auf das Wort Gottes richten.<sup>874</sup> In diesem Zusammenhang spricht Kiefer im weiteren Verlauf seines Interviews mit Klaus Dermutz die biblischen Propheten an, die sich von allem abgetrennt haben und in die Wüste gegangen sind. Diese Segregation beschreibt in erster Linie eine lokale und geistige Distanzierung von der „Welt“ mit ihrer Unruhe.<sup>875</sup> In der Wüste wird der Mensch durch Stille und Leere auf sich selbst zurückgeworfen. Wenn äußere Reize wegbrechen, wird der Mensch in seine eigenen Tiefen eindringen müssen. Ziel der Askese ist ein reines Herz zu erlangen, dem Willen Gottes zu gehorchen. Eine Öffnung des Herzens führt zu einer Freiheit, die wiederum zu einer tiefen Gotteserfahrung führen kann. Denn Gott ist die Freiheit. Mit den Worten Kiefers ergänzend: *„Den Gang in die Wüste kann man auch als Schließen einer Tür bezeichnen. Man schließt sich von allem anderen ab und geht in die Wüste, wo scheinbar nichts ist. Die Wüste ist extrem fruchtbar. Man geht in die Wüste, um zu einem neuen Durchblick zu kommen.“*<sup>876</sup>

Das Besondere an der Prophetie, besonders bei Jesaja und Jeremia, ist die Verkündigung. Darin wird das gegenwärtige Verhalten, der gegenwärtige Zustand oder die gegenwärtige politische Lage des Volkes Israel als zentrales Element hervorgehoben und mit Weissagungen zur Zukunft des Volkes ergänzt. Bei Jesaja liest man vielfach mahnende Worte, die von Ungehorsam, religiösem Abfall der Gesellschaft, sozialer Vergehen, Machtmißbrauch oder Hochmut des Volkes handeln, worauf hin Gott als Konsequenz auf dieses ungehorsame

---

<sup>873</sup> Vgl. KOPP 1991, S. 21.

<sup>874</sup> Vgl. DESELAERS 2001, S. 1336.

<sup>875</sup> Vgl. BRUNERT 2000, S. 59.

<sup>876</sup> DERMUTZ 2010, S. 27.

Verhalten Katastrophen, Kriege und das eschatologische Weltgericht, die Zerstörung von städtischer Lebensform, die Entmachtung der Feinde Jahwes und die beginnende Gottesherrschaft prophezeit. Jesaja ist stark von prophetischer Predigt geprägt, die eine unheilvolle Zukunft voraussagt. Kiefer ist laut eigener Aussagen von der Inbrunst Jahwes, mit der er alles zerstört und auf Rache sühnt, beeindruckt und erschreckt zugleich. Die Bösartigkeit Jahwes, die Zerstörung habe ihn am Alten Testament immer provoziert.<sup>877</sup> Zugleich aber auch insofern fasziniert, indem dort stets die sichernde Tatsache mitgegeben wird, dass Jahwe immer wieder einen Samen zurück lässt, damit sich das Volk Israels nach seiner Vernichtung wieder erheben kann. Kiefer bezeichnet es als „*kleines Zweiglein, einen kleinen Samen [...], aus dem sich wieder ein großes Volk entwickelt*“.<sup>878</sup> Ein Volk, das so zahlreich wie die Sterne am Himmel sein wird. So heißt es beispielsweise im 1. Buch Mose, 16-18: „*und sprach: Ich habe bei mir selbst geschworen, spricht der Herr, weil du solches getan hast und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont, daß ich deinen Samen segnen und mehren will wie die Sterne am Himmel und wie den Sand am Ufer des Meeres; und dein Same soll besitzen die Tore seiner Feinde; und durch deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum daß du meiner Stimme gehorcht hast.*“ Gerade dieser Hinweis gibt Aufschluss für die Interpretation der Arbeiten mit dem Titel *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*. Kiefer präsentiert auf seinen Leinwänden jeweils eine Wüste, von der er sich vorstellt, dass diese vom Volk Israel durchquert wurde und in der sich das alttestamentliche jüdische Volk den Strafen Jahwes hingeben musste. Die von Kiefer applizierten Sonnenblumenkerne sind also nicht nur Substitute für die Sterne, sondern – vor diesem Hintergrund – gleichsam auf einer weiteren Bedeutungsebene die Nachkommen Abrahams. Dass Kiefer auf einigen der Arbeiten, wie bei den beiden Versionen aus Rivoli und der Collezione Maria Teresa Juliani die Samen in einer Art Spiralförmigkeit darstellt, kann noch einen weiteren Aspekt in die Interpretation bringen.<sup>879</sup> So kann dies als möglicher Verweis auf die Schechina, die Gegenwart Gottes bei seinem Volk zu werten sein. Vor dem Hintergrund der Diaspora und der mosaischen vierzig Jahre in der Wüste wird hier die fortwährende Bewegung des Volkes durch die Wüste und der Prüfungen in der Wüste dargestellt. Kiefer greift mit der Spirale auf ein Symbol zurück, dass

---

<sup>877</sup> DERMUTZ 2010, S. 147. Siehe auch folgendes Zitat Kiefers: „*Das Alte Testament hat mich immer fasziniert. Es ist eine große Dichtung, diese wunderbaren Bilder, diese eindrückliche, hypnotisierende Sprache. Und dann das Problem der Theodizee, die ein ganzes Heer von Philosophen und Theologen beschäftigt hat; wie nämlich das Böse in die Welt kommt, da Gott doch das schlechthin Gute ist. Der alttestamentarische Gott ist ein Rachegott, der droht, verflucht, vernichtet, immer wieder nur einen kleinen Rest seines Volkes übrig lässt und von da wieder aufbaut.*“, aus: Anselm Kiefer, Gespräch zwischen Spiegel-Redakteuren und Anselm Kiefer, aus: SIMONS/KRONSBEIN 2009, S. 128f.

<sup>878</sup> DERMUTZ 2010, S. 147.

<sup>879</sup> Die Literatur zeigt eine weitere Arbeit mit Spiralförmigkeit, die der Version aus Rivoli sehr ähnelt: *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996), Emulsion, Acryl, Schellack, Sonnenblumenkerne auf Leinwand, 520 x 560 cm, Dallas Museum of Art, Frances Moss Ryburn Memorial Fund, Abb. in: AUPING 2005, S. 177.

für die ewige Wiederkehr, die Wiederholung sowie den Zyklus steht und damit verbunden mit einer Wiedergeburt und Erneuerung des Lebens. Gleichbedeutend mit der Bewegung des abrahamitischen Volkes. Führt man sich die Beschäftigung Kiefers mit dem Nationalsozialismus hierzu noch einmal vor Augen, kann man diese fortwährende, spiralförmige Bewegung in Verbindung mit der Symbolkraft des Samenkorns, aus dem immer wieder Wachstum und Leben entsteht, nicht nur auf die alttestamentliche Zeit des jüdischen Volkes bezogen lesen, sondern auch bis in die jüngere nationalsozialistische Vergangenheit hin. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser Zeit ist für Kiefer ein so wesentlicher Aspekt, als dass dies nicht auch auf das Volk Israels und die Gründung des unabhängigen Staates Israel 1948 übertragen werden könnte. Das Thema des Nationalsozialismus und seiner Folgen scheint mit Hinwendung zum jüdischen Mystizismus Mitte der 1980er Jahre und besonders in seinem Werk ab den 1990er Jahren als beendet aufgefasst zu werden. So zeigt dieser Anknüpfungspunkt indes ein weiteres Mal, dass Kiefer immer wieder auf alte Themen, vergangene Gedanken, bereits genutzte Inhalte zurückgreift und diese neu artikuliert. Die Vielschichtigkeit seiner Arbeiten zeigt sich nun mehr ein weiteres Mal. Und nun wird auch deutlich, dass Kiefer in dieser Serie nicht – wie zunächst anzunehmen war – eine Repräsentation und Kontextualisierung des cornelianischen Zitates anstrebte, sondern die Auseinandersetzung mit der alttestamentlichen Prophetie und der Theodizee. Ein Fakt, der bislang in der Forschung völlig ausgeklammert wurde. Selbst Arasse und Auping gehen auf diese Serie nicht ein.

Weitere alttestamentliche Referenzen gibt Kiefer in seiner der vorliegenden Serie motivisch sehr ähnlichen Arbeit *Jacobs Traum* (1996) [Abb. 106]. Darin präsentiert er dem Betrachter erneut eine Wüstenlandschaft<sup>880</sup> im unteren Drittel der Leinwand. Auf dem Wüstensand befindet sich indes erneut eine menschliche Figur, Kiefer – wie bei den Arbeiten der Serie *Die berühmten Orden der Nacht* – im Selbstportrait und wiederholt horizontal in der Shavasana-Stellung liegend. Bis auf eine dunkle Hose ist er nackt dargestellt. Die Arme sind eng an den Körper gelegt, die Augen sind erneut verschlossen. Eine Leiter geht auf Höhe seiner Körpermitte vertikal nach oben in den Himmel. Flankiert wird die Leiter rechts und links mit jeweils etwas Abstand nach außen hin diagonal verlaufenden Linien, die ein Schema aus spitzen Dreiecken einerseits und Parallelogrammen andererseits bilden. Das Schema bildet in der Folge einen sich nach oben hin gleichsam öffnenden Trichter. Die diagonal verlaufenden,

---

<sup>880</sup> Kann zuweilen auch als Ackerlandschaft interpretiert werden, wenn die Arbeit nicht im Kontext der Serie gesehen wird. Siehe hierzu: HÄUBLER 2004, S. 233.

zarten Linien, die aus seiner Körpermitte heraus erwachsen, werden mit leicht als Bogen verlaufende Linien verbunden, so dass fünf Hierarchien mittels fünf weißen Hauptbögen entstehen, die Kiefer jeweils mit mehreren Wörtern versieht. Oberhalb dessen ist ein weiterer Bogen gezeichnet, der mit den fünf Hauptbögen nicht unmittelbar verbunden ist. Die Leinwand ist wieder komplett mit Sonnenblumenkernen übersät.

Die hier dargestellte Szene geht dem Titel nach zunächst auf die biblische Vision des Jakob in Gen 28, 11-15 zurück: auf der Flucht vor Esau bettet Jakob, Enkel von Abraham und Sohn des Isaak, einen Schlafplatz suchend, seinen Kopf auf einen Stein und schläft ein. In seiner Traumvision sieht er eine Treppe, die auf der Erde stand und bis in den Himmel reichte. Auf ihr steigen Engel Gottes auf und nieder. Am oberen Ende der Treppe erscheint Gott, der ihm, als auch seinen Nachkommen, die die zwölf Stämme Israels bilden werden, seinen Schutz zusichert. Damit setzt sich Kiefer innerhalb der Serie erstmals mit einer Form von klassischer christlicher Ikonografie auseinander. Das Motiv der Himmelsleiter ist ein wiederkehrendes Bildprogramm innerhalb der Kunstgeschichte und wird entweder in einem literalen oder in einem allegorischen Sinne verwendet.<sup>881</sup> In der Tradition der Sternbilder wird die alttestamentliche Vision Jakobs (meist) mit einer Leiter dargestellt. Die Leiter stellt in ikonografischer Hinsicht die Verbindung zwischen dem Schöpfer und seiner Schöpfung dar, sie fungiert quasi als Verbindung der Erde mit dem Himmel. Häufig, also nicht ausschließlich, wird innerhalb dessen Jakob auf Erden liegend (träumend) und Gott im Himmel seiend (schauend) dargestellt. Auf der Leiter selbst bewegen sich die Engel der traditionellen Ikonografie nach auf und nieder. Die Himmelsleiter ist gleichsam eine Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Irdischen mit dem Göttlichen, zwischen dem Unvollkommenen und dem Vollkommenden, zwischen Gott und dem Menschen. Das mittelalterliche Christentum ist nach einer gleichsam linearperspektivisch angelegten, individuellen Eschatologie ausgerichtet, worin die Himmelsleiter ein nicht unwesentlicher Bestandteil in der Heilsvollendung ist. Das Schicksal des Menschen kulminiert an eben dieser Leiter, indem sie dem Gläubigen oder dem Sündigen den Weg entweder in den Himmel oder eben in die Hölle führt. Es birgt für den Gläubigen aber damit auch die Chance nach dem Tod mittels der Himmelsleiter zu Gott aufzusteigen. So kann die Leiter darüber hinaus als Symbol für Erkenntnis, nämlich die Erkenntnis von Gott, der am oberen Ende wartet verstanden werden. Als Verbildlichung des zukünftigen Aufstiegs des Gläubigen zu Gott verbirgt sich in der Himmelsleiter damit die leise gegenwärtige Hoffnung Himmel und Erde,

---

<sup>881</sup> Siehe hierzu einleitend: KAUFMANN 2006.

gleichsam das Oben mit dem Unten schon jetzt zu verbinden.<sup>882</sup> Diese Verbindung wird bei Paul Klee hingegen eher kritisch diskutiert. In seiner Arbeit *Grenzen des Verstandes* (1927) [Abb. 107] schafft es die Himmelsleiter nicht bis zum roten Himmelskörper, der Sonne, welche gleichsam das in mittelalterlichen Arbeiten genutzte Antlitz Gottes substituiert, sondern nur eine dünne Linie schafft es bis oben hin. Klee thematisiert hier – nicht zuletzt durch den Bildtitel evoziert – die Grenzmarkierung der menschlichen Existenz und Vorstellungskraft vor dem Hintergrund seines zeithistorischen Wissens. Indem er die Leiter in sich fraktalisiert und nicht bis an den Himmelskörper heran lässt, führt er eine Leere zwischen beiden Teilen vor Augen, die in der Folge als Unwissenheit zu interpretieren ist. Nämlich als eine Unwissenheit und auch Ungewissheit über die tatsächliche Existenz Gottes, die Grenzen des Universums, der Beginn des Universums und so fort. Kiefer referenziert demnach mit Nutzung der Leiter auf eine ikonografische Tradition. Er selbst setzt sich nicht nur in der vorliegenden Arbeit mit der Himmelsleiter auseinander, sondern auch in weiteren, in der Literatur mehrfach publizierten Werken.<sup>883</sup> In der Version *Jakobs Traum* von 1990 [Abb. 108] sind kleine Kleidchen appliziert, die sich vielfach in den kabbalistisch konnotierten Arbeiten, vorallem im Zusammenhang mit Lilith häufig wieder finden. Diese Kleidchen sind vor dem Hintergrund der Traumvision Jakobs freilich als Engel zu verstehen. Grundsätzlich sind Engel der Bibel nach Repräsentanten der himmlischen Welt. Für Dionysius stehen sie stellvertretend für die Transzendenz und Verborgtheit (*deus absconditus*) Gottes. Die Engel sind die Diener Gottes und bilden gleichsam seinen ihn huldigenden Hofstaat. Sie erscheinen als Vertreter sowie Boten Gottes (*angelos*, griech. für Bote) und verwandeln sich in geistiger Art zum Nachbilder Gottes, in deren Zustand sie als Spiegel eines göttlichen Willens dienen.<sup>884</sup> Auch erscheinen sie den Propheten; ein Seraphim ist dem Jesaja beispielsweise in seiner Vision erschienen (Jes 6, 1-5). Im Neuen Testament treten Engel schließlich beim Weltgericht auf, eine Tatsache, die Kiefer bei der Arbeit aus San Francisco *Die sechste Posaune* (1996) aufgreift [Abb. 97]. Mit Engeln beschäftigt sich Kiefer wiederum seit Anfang/Mitte der achtziger Jahre in mehreren

---

<sup>882</sup> Damit ist auch ein angrenzendes Themenfeld angesprochen, welches Kiefer auch nicht fremd ist: Arbeiten wie *Die Himmel* (1969), Öl und Collagen auf Papier, Fotografien, Magazin Fotografien auf Papier, 79 Seiten, 25 x 19 x 1 cm, gebundenes Buch, Privatsammlung, Abb. in: AUPING 2005a, o.S., kreisen deutlich um dieses der Himmelsleiter sehr ähnlichem Themenfeld.

<sup>883</sup> Beispielsweise in: *Jakobs Traum*, 2008, Öl, Emulsion, Acryl, harzbeschichtete Farne, Kleider, Draht, Sand, Asche, Lehm auf Karton auf Holz unter Glas, 191 x 141 cm, Abb. in: ROPAC 2008, S. 85; *Jakobs Traum*, 2008, Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Sand, Asche, Kleider, Lehm auf Karton auf Holz unter Glas, 191 x 141 cm, Abb. in: ROPAC 2008, S. 75.

<sup>884</sup> Vgl. DIONYSIUS AREOPAGITA 2010, S. 40.

Arbeiten.<sup>885</sup> Er stellt die Engel nicht im klassischen Sinne figürlich dar, indem er sie figürlich abbildet,<sup>886</sup> sondern er substituiert in der Regel ihre Darstellung durch Steine, durch Kleidchen, durch Flügel oder die Schlange. Anhand dessen zeigt sich, dass sich Kiefer mit der Angelologie, der Lehre der Engel auseinandersetzt: die Arbeit *Die Ordnung der Engel* [Abb. 109] referenziert mit ihrem Bildtitel auf Dionysius Areopagita (1 Jhd. n. Chr.), einem frühchristlichen Philosophen und Theologen, der eine Klassifizierung der Engel vorgenommen hat, die für Kiefer höchste Relevanz hat. So sind nach ihm die Engel in der Bibel beispielsweise in Form von Tieren, Geräten, Feuer, Winde verbildlicht.<sup>887</sup> Areopagita hat in *De caelesti hierarchia* die Engel in 9 Chöre unterteilt, die wiederum ihrerseits in 3 Triaden gegliedert sind, in welchen sich die Engel ihrer Rangordnung nach zwischen Himmel und Erde bewegen. Diese himmlische Hierarchie steht gleichsam zwischen Gott und dem Menschen.<sup>888</sup> Die erste Hierarchie umfasst diejenigen Engel, die fortwährend um die Urgottheit herum versammelt sind. Cherubim, Seraphim und Throne sind ihm folglich am nächsten. Der ersten Hierarchie wird eine Teilhabe am göttlichen Wissen zugesprochen.<sup>889</sup> Aufgrund ihrer Sättigung durch Gottes Gnaden werden diese von Dionysius als vollendet angesehen.<sup>890</sup> Sie sind die Nachahmer Gottes in edelster Weise, sie sind gleichsam vollendete Engel, die in ihrer Form die unteren Hierarchien unterweisen. Seraphim vermag kraft des Feuers tieferstehende Ordnungen entzünden und dadurch reinigen und emporzuführen, Cherubim hingegen ist durch die Kraft des Erkennens und der Erkenntnis erleuchtet. Auch er vermag die Engel der unteren Ordnungen emporzuführen. Das heißt es gibt einige Glieder in

---

<sup>885</sup> *Die Ordnung der Engel*, 1984-86, Öl, Acryl, Emulsion, Schellack auf Leinwand mit Blei und Stahl, 330 x 555cm, Art Institute of Chicago, Chicago, Abb. in: CELANT 2007, S. 163; *Die Ordnung der Engel*, 2007, Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, harzbeschichteter Farn, Asche, Kleider, Blei, Lehm auf Karton auf Holz unter Glas, 286 x 141 cm, Abb. in: ROPAC 2008, S. 93; *Seraphim*, 1983, Öl, Stroh, Emulsion und Schellack auf Leinwand, 320 x 331 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb. in: CELANT 2007, S. 143; *Cherubim, Seraphim* (1983), Öl, Acryl, Emulsion, Schellack, Stroh und Holzschnittfragmente auf Leinwand, 280 x 340 cm, Nationalgalerie Berlin, Abb. in: ARASSE 2001, S. 187

<sup>886</sup> Die Arbeiten *Des Malers Schutzengel*, 1975, Öl auf Leinwand, 130 x 150,5 cm, Charleene Engelhart Collection, Boston, Abb. in: CELANT 2007, S. 99; *Fallender Engel* (1979), Öl und Acryl auf Fotografie auf Dokumentenpapier auf Leinwand, 190 x 170 cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Abb. in: ARASSE 2001, S. 101 bleiben in ihrer Figürlichkeit völlig singulär.

<sup>887</sup> Hier sei auf die Werke *Die Ordnung der Engel* (1983-84) und (1984-86) hingewiesen, in denen Kiefer die Engel als Steine substituiert. Suchla formuliert hierzu, dass die Steine ein biblisches Symbol des Daseins von übermenschlicher Macht seien, die transzendente Inhalte auf die Erde vermitteln. Vgl. SUCHLA 2008, S. 179f. Suchla führt am Ende ihrer Ausführungen einige Zeilen zu den eben genannten Werken Kiefers, bei denen sie einerseits die Kenntnis der dionysischen Schriften respektive der Engelshierarchie Kiefers identifiziert und andererseits feststellt, dass Kiefer sich der Reihenfolge der Hierarchien nicht verpflichtet fühlt. Er vertauscht die Ränge innerhalb ihrer Ordnung nämlich.

<sup>888</sup> Siehe hierzu näheres in der Quelle DIONYSIUS AREOPAGITA 2010 sowie in der Sekundärliteratur: SUCHLA 2008.

<sup>889</sup> Vgl. DIONYSIUS AREOPAGITA 2010, S. 59.

<sup>890</sup> Vgl. Ebda., S. 55.



der Hierarchie, die reinigen und welche, die gereinigt werden, einige, die erleuchtet sind und einige, die erleuchtet werden sowie schließlich einige, die vollendet sind und einige, die vollendet werden. Die Ordnung sieht vor, dass sich die jeweils untersten Engel eines Ranges mit den obersten des nächst tieferen Ranges bedingen. Die zweite Hierarchie sind die Herrschaften, Mächte und Gewalten. Wie die erste Hierarchie bleibt auch die zweite fern von jeglichem Irdischen. Auch sie sind erhaben über allem. Die Fürstentümer haben als höchste Stufe der dritten und damit letzten Hierarchie die fürstliche Leitung der unter ihnen stehenden Erzengel und Engel. Diese letzte Stufe tritt schließlich mit der Irdischen in Kontakt. Sie ist es, die den Propheten erscheint. Um Gott und diese himmlische Hierarchie zu erfahren, strebt Dionysius die Versenkung und Ekstase die *unio mystica* an. Damit steht er der Kabbala und dem jüdischen Mystizismus sowie dem Neoplatonismus sehr nahe. Durch die Kombination von philosophischer Erkenntnis, meditativer Erleuchtung und mystischem Sehen hofft er auf eine Gotteserfahrung. Den Weg der philosophischen Erkenntnis durch Abstrahieren und Bewusstmachen beschreibt er als intellektuelle Betätigung der Seele, die sich kreisförmig/spiralförmig bewegt.<sup>891</sup> Auch hier eine weitere Dimension der hier vorliegenden Serie *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles?* Der mystische Weg beschreibt immer einen inneren Weg in die Tiefen seiner Selbst, um aus diesen Tiefen dann zu Gott aufzusteigen. In der Ekstase stellt sich dann die göttliche Einstrahlung ein, die *unio mystica*.

In der jüdischen Tradition steht die Jakobsleiter für spirituelles Wachstum. Ein Wachstum, welches durch Meditation und das Studium kabbalistischer Schriften zu höheren Stufen führen kann. Die Stufen oder Sprossen der Leiter stellen eine Art räumliche Hierarchie dar. Je höher die Stufen, desto besser das Verständnis zwischen Gott und Mensch. Dies nimmt auch den Gedanken von Dionysius Areopagita und seiner Engelshierarchie auf. Indem er also den wahren Aufstieg zu Gott vielmehr über einen zunächst erfolgenden Abstieg in Form einer Selbstentäußerung sieht, erreicht der Adept über diese Form von Reinigung die Erleuchtung und damit den richtigen Weg zu Gott. Dadurch ergibt sich ein Hinauf und ein Hinab. Die Leiter ist vor dieser Folie meiner Ansicht nach ein Topos des räumlichen Aufstiegs und der zeitlichen Diskontinuität. Und mehr noch: die Himmelsleiter kann als ein Sinnbild der Grenzüberschreitung angesehen werden. Das sich Kiefer mit dieser Thematik ferner auseinandersetzt wird an folgendem Zitat ersichtlich: „Bei der Treppe [...] geht es hinauf und hinunter, auch im Traum Jakobs. Es ist eine sehr interessante Kreisbewegung. Für mich gibt es keine Eschatologie. [...] Im Christentum hört die Geschichte irgendwann auf, es kommt einfach zur Eschatologie,

---

<sup>891</sup> Vgl. DIONYSIUS AREOPAGITA 1990.

zur Endgeschichte. Ich empfinde nicht, dass es ein Ende der Geschichte gibt. Ich glaube, dass es immer auf und ab geht, es ist ein ständiger Kreislauf. [...] Ich sehe darin einen Rhythmus, wenn man so will einen kosmischen Rhythmus.<sup>892</sup> Der Körper liegt zwar auf dem Boden, der Geist jedoch verlässt im Moment der Meditation und bestenfalls im Stadium der Erleuchtung den Körper. Damit ist auch das Selbstportrait im Werk erklärt. Denn die Kirche, so Kiefer, „[cannot] deliver us to heaven. It is my body that holds my spirit, as it is in nature.“<sup>893</sup>

Was bedeutet dies nun für die vorliegende Arbeit *Jakobs Traum* [Abb. 106]? Kiefer subsumiert in der Arbeit die Gedanken und Auffassungen mehrerer geistiger Strömungen. Der bereits angesprochene Trichter weist auf den jeweils fünf Hauptbögen eine Reihe von handschriftlich integrierten Wörtern auf, die rechts und links der Leiter zu lesen sind, als Aspekte des Weltenbaus aufzufassen sind. Damit werden inhaltliche Interdependenzen wachgerufen, die in dieser Form und Offenkundigkeit bislang noch nicht von Kiefer konkretisiert wurden. Diese inhaltliche Verdichtung wird dadurch evoziert, dass Kiefer sowohl die jüdische als auch die christliche Mystik, die Alchemie sowie die alttestamentarische Erzählung von Jakobs Traum in sein Werk integriert und diese Inhalte simultan abspielt. So ist diese Arbeit schon eine inhaltliche Überleitung zum nächsten Kapitel. Auf der obersten Hierarchie ist *Ain Soph Aur* zu lesen, was sich auf die Kabbala und die jüdische Mystik bezieht. *Ain Soph* (auch *En Sof*) beschreibt die unendliche Gottheit als eine Form von undefinierbarem, grenzenlosem Urlicht, das Unendliche, aus dem die Schöpfung entstanden ist. In der Form *Ain Soph Aur* hingegen ist das „nicht endliche Licht“ gemeint. In dieser Form wird *Ain* als das Nichts verstanden, als das gleichsam grenzenlose Licht, welches sozusagen die Aura des *Ain Soph* ist. Darunter hat Kiefer jeweils in zwei Wörtern die beiden Begriffe *Ain* und *Aur* wiederholt. Auf dem darunter liegenden Hauptbogen ist die dionysische Ordnung der Engel mit ihren 9 Engelshierarchien registriert. Hier stehen die schon bereits erwähnten Engel in der Reihenfolge: Seraphim, Cherubim, Mächte, Herrschaften, Gewalten, Throne, Fürstentümer, Erzengel und Engel zu lesen. Dies entspricht nicht der dionysischen Reihenfolge. Kiefer hat sich hier offenkundig von einer dogmatischen Wiederholung der Engelshierarchien gelöst. Diese Ebene greift nunmehr die christliche Mystik auf. Darunter befinden sich die Ebene der zehn Sefiroth, die in der Kabbala den Sefiroth-Baum darstellen und zum Herzstück der Kabbala gehören: Kether, Binah, Geburah, Chesed, Hod, Malkuth. Kiefer integriert hier nicht alle der zehn Sefiroth, sondern nur einen Auszug. Möglicherweise ein Auszug derjenigen Sefiroth, die ihm

---

<sup>892</sup> Anselm Kiefer, aus: DERMUTZ 2010, S. 16 und 127.

<sup>893</sup> Anselm Kiefer, aus: AUPING 2005a, S. 39.

selbst am wichtigsten erscheinen. Dennoch ist dies neben der obersten Ebene ein weiteres Mal eine Referenz auf die Kabbala. Die Sefiroth sind die zehn Urzahlen, die in Verbindung mit den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets den Schöpfungsplan darstellen. Die wiederum darunter liegende Hierarchie weist die sieben Planetenbezeichnungen, die Chaldäische Reihe auf: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond. Jeweils Sonne und Mond werden mit einem Symbol ergänzt. Die unterste Hierarchie greift die vier Elemente Erde, Feuer, Wasser, Luft auf. Sie mögen zum einen für die irdische Sphäre, gleichzeitig aber auch stellvertretend für die Alchemie stehen. Ergänzend integriert Kiefer auf vier der Hauptbögen jeweils die Namen der vier hierarchisch gegliederten, kabbalistischen Welten: Azirah, Berija, Jesirah und Assiluth. Das geometrische Schema selbst, welches er in diese Arbeit integriert hat, fußt auf den Diagrammen zur Sphärenharmonie des Robert Fludd, auf den wir gleich noch ausführlich kommen werden. Das Schema zeigt zwei ineinander gestülpte Pyramiden. Es handelt sich um die Pyramide des Lichts, die ihre Spitze auf der Erde hat und die Pyramide der Finsternis, die ihre Spitze in entgegengesetzter Richtung an die äußerste Schale des empyreischen Himmels richtet. An der Spitze dieser Pyramide ist ein schwarzer Kreis eingezeichnet. Ins Zentrum des Kreises ragt die Spitze der Pyramide. Im Schnittpunkt der Pyramiden befindet sich die Sonne; nach Fludd das Zentrum des Makrokosmos. In ihr wohne die „*lebensspendende Weltseele*.“<sup>894</sup> Ungleich Fludd bildet das Selbstportrait Kiefers die Basis und damit den Ausgangspunkt des Schemas, mit welchem Fludd die Sphärenharmonie visuell für sich schlüssig darzustellen versuchte.<sup>895</sup> In der Mitte des Schemas hat Kiefer den Gedanken der *Sphaera Aequalitatis* aufgegriffen, des ätherischen Gleichgewichts. Hier herrscht das Gleichgewicht der Flächenanteile. Dort ist sowohl bei Fludd, als auch bei Kiefer eine Sonne entweder bildlich oder begrifflich dargestellt. Die Ordnung, die durch die Hauptbögen dargestellt wird, entstammt ebenso in großen Teilen einem Schema Fludds, und zwar das der Stufen des ptolemäischen Kosmos mit den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets. So zeigt sich auch hier die von Gott absteigende Reihenfolge der Engel, dann der Planeten und zuletzt der vier Elemente. Flankiert jeweils von arabischen Zahlen, in dem Fall dann von Gott aus aufsteigend und den hebräischen Buchstaben.

Vor dem Hintergrund des eben genannten noch einmal zurück zum spirituellen Aufstieg. Im Rosenkreuzertum, einer geistigen Strömung, der Fludd ebenfalls zugehörte und in der Alchemie, Astrologie, Kabbala und Magie miteinander verbunden werden, schildert Christian

---

<sup>894</sup> ROOB 1996, S. 56.

<sup>895</sup> Vgl. HÄUBLER 2004, S. 235.

Rosenkreuz (1378-1484), dem Begründer der Organisation, in der dritten rosenkreuzerischen Abhandlung von der Chymischen Hochzeit.<sup>896</sup> Harriet Häußler weist auf Grundlage der Forschungen von Roland Edighoffer darauf hin, dass diese Hochzeit nur derjenige erfahren kann, der der Teilnahme an der Hochzeit würdig ist. So schildert Edighoffer: „*Dazu benutzt er ein Mittel, das ihm vertraut ist und das er als den „allersichersten Weg“ qualifiziert, nämlich den Traum. Die Bibel enthält manche Stellen, an denen Träume zur Enthüllung von übernatürlichen Vorgängen dienen: man denke etwa an Jakobs Traum von der Himmelsleiter.*“<sup>897</sup> Auch Fludd greift dies in seiner Stufenleiter auf, mit der er der Anordnung des Makrokosmos entspricht. Das menschliche Erkenntnisvermögen bewegt sich von der sinnlichen Wahrnehmung bis hin zur tiefen Erkenntnis auf der Leiter zur Erfassung des göttlichen Wortes empor.<sup>898</sup> Die Verquickung von biblischer Tradition und mystischer Praxis für den stufenweisen, erkenntnisbringenden Aufstieg zu Gott ist nun gleichsam die Quintessenz der Kieferschen Arbeit. Analog des menschlichen Erkenntnisvermögens und der göttlichen Sphären wird dadurch ein chronotopischer Weg, der alleinig durch die Meditation beschritten werden kann, offenbar.

### **Neutestamentliche Referenzen**

Ein Beispiel für die neutestamentliche Auseinandersetzung stellt die Arbeit *Die sechste Posaune* (1996) dar [Abb. 97]. Die Darstellung unterscheidet sich nicht maßgeblich von den Arbeiten mit dem Titel *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, doch gibt der Titel diesmal Aufschluss über den neutestamentlichen Gehalt des Werkes und leitet den Betrachter meiner Ansicht nach nicht erst auf eine falsche Fährte. Die Arbeit referenziert direkt auf die *Sieben Posaunen* der Apokalypse in der Johannesoffenbarung (8, 6-21), bei der die Engel mit jeder weiteren Posaune eine neue Phase der Apokalypse einläuten (9, 13-14): „*Und der sechste Engel blies seine Posaune; und ich hörte eine Stimme aus den vier Ecken des goldenen Altars vor Gott; die sprach zu dem sechsten Engel, der die Posaune hatte: Lass los die vier Engel, die gebunden sind an dem großen Strom Euphrat. Und es wurden losgelassen die vier Engel, die bereit waren für die Stunde und den Tag und den Monat und das Jahr, zu töten den dritten Teil der Menschen.*“ Die sechste Posaune setzt schließlich durch die vier Engel, die am Euphrat gebunden sind, eine satanische Armee frei, die ein Drittel der Menschheit vernichtet (Offb 9,12-21). Hatten die vorherigen Posaunen Plagen,

---

<sup>896</sup> Vgl. HÄUßLER 2004, S. 236ff.

<sup>897</sup> EDIGHOFFER 1995, S. 36. Zitiert aus HÄUßLER 2004, S. 240.

<sup>898</sup> ROOB 1996, S. 245.

Schmerzen und Qualen ausgelöst, so bringt diese nun den Tod für ein Drittel der Ungläubigen auf der Erde. Die schweigsame Menschenleere und landschaftliche Kargheit der Wüste vermag diesen Umstand bestens zu verdeutlichen, vor allem vor dem Hintergrund, dass die Bibelstelle vom Euphrat berichtet, wir uns mit der Szenerie also erneut gleichsam im Zweistromland befinden. Der Stelle folgt noch eine Vision, die einerseits die Herrlichkeit der Engel beschreibt und andererseits Johannes als den Empfänger einer göttlichen Botschaft charakterisiert, womit der Aspekt des Propethentums noch einmal aufgegriffen ist.<sup>899</sup> Interessant ist an dieser Stelle auch die inhaltliche Verbindung zur Öffnung der sieben Siegel. Bei Öffnung des sechsten Siegels, zu lesen in der Offb 6, 12-14 „*entstand ein gewaltiges Beben, und die Sonne wurde schwarz wie ein härener Sack, und der ganze Mond wurde wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde [...] Und der Himmel verschwand, wie eine Buchrolle, die zusammengerollt wird*“. Kiefer greift meiner Ansicht nach also in dem Werk aus San Francisco nicht nur auf die sechste Posaune zurück, sondern auch auf die Öffnung des sechsten Siegels und das nicht zuletzt von Dürer geprägte Motiv des Sternenfall aus dem gleichnamigen Werk des Jahres 1498 [Abb. 110]. Bei Kiefer fallen die Sterne des Himmels – hier die Sonnenblumenkerne – mitnichten so vehement auf die Erde wie bei Dürer, sondern greifen vielmehr den für die Reihe grundsätzlich wichtigen Gedanken auf, formulieren diesen aber noch in Anlehnung an das cornelianische Zitat in einer subtilen Manier. Der Fall der Sterne wird mit gleichwertig sorgsamer und feiner Art durch die Farbschlieren verstärkt, die noch während des Malprozesses vertikal die Leinwand runtergelaufen sind und die fallende Bewegung von oben nach unten unterstreichen. Das Werk erhält auf diese Weise eine kontemplative Stille, nicht zu vergleichen mit der Dürerschen Lautstärke und seiner Veranschaulichung des Zorn Gottes (und des Lammes).

Der apokalyptische *Fall der Sterne* wird von Kiefer in mehreren Werken verarbeitet, so zum Beispiel in *Sternenfall* von 1998 [Abb. 111]. Mit dem Fall der Sterne wird der Fall der kosmologischen Ordnung hervorgerufen, das Firmament mit Sonne, Mond und Sternen, die als Träger dieser Ordnung fungierten, wird aufgelöst. Mit Öffnung der ersten vier Siegel wurden Katastrophen im irdischen Bereich ausgelöst, nun werden die kosmischen Bereiche beansprucht. Es ist davon auszugehen, dass die Vorstellung existiert, dass die Sterne im Moment des Einrollens des Himmels hinabfallen. Die Erschütterung des Himmels wird zuvor in Jes 34, 4 bei der Ankündigung des Gerichts über Edom erwähnt: „*Wie eine Buchrolle rollt sich der Himmel zusammen*.“ Nach Lichtenberger könnte das Einrollen des Himmels den Zweck

---

<sup>899</sup> Siehe hierzu: LICHTENBERGER 2014, insb. S. 142ff.

haben, den Blick zum himmlischen Sitz Gottes als Teil der Epiphanie freizumachen.<sup>900</sup> Kiefer zeigt in seinen Werken zum Sternenfall jedoch in keiner Version einen von Sternen befreiten, sondern stets einen mit Sternen übersäten Bildträger. In einigen Arbeiten zeichnet er bekannte Sternbilder nach Vorlagen von Sternenatlanten ein. Hierzu gehen wir im Kapitel *Caelum stellatum* ab Seite 261 eingehend ein. Wenn man aber den Gedanken nach dem Sitz Gottes weiterspinn, so könnten notabene epiphane Analogien entstehen, die den Ort des Gottesthrones in den jeweiligen Sternbildern hervorrufen würden. Ein Umstand, der sich ebenso gleich noch in den Werken *Die Himmelspaläste* ab Seite 261 zeigen wird.

Weiters in der Apokalypse wird am Ende das neue Jerusalem, die Neue Welt Gottes beschrieben. Es wird berichtet, dass es dort keine Nacht mehr geben wird (Offb 21, 25). Sollte Kiefer nicht nur Überlegungen zur sechsten Posaune in sein Bild haben einfließen lassen, sondern auch weitere Narrative aus der Johannesoffenbarung, so könnte dies ein weiterer interessanter Aspekt sein. Wir haben weiter oben schon im Zusammenhang mit der Wort-Bild-Beziehung über das Paradox der Nacht innerhalb dieser Serie gesprochen und in Kapitel III über die zeitliche Überlagerung in Kiefers Künstlerbuch *Jesaja* (1999) [Abb. 68], so dass Kiefer hier zwei narrative Zeitebenen miteinander vermischt, a) die der taghellen Nacht und b) die des Sternenfalls. Beide apokalyptischen Katastrophen werden von Kiefer zeitgleich übereinandergelegt. Die Gegenwart, insofern man eine in dem Bild ausmachen kann, wird mit einer zukunftsgerichteten Vision überlagert. Faktisch jedoch verlaufen die zeitlichen Abläufe für den Betrachter simultan, so dass Kiefer erneut eine Gleichzeitigkeit darstellt, die einer Gegenwartswahrnehmung entspricht. Damit ist eine Form von Zeitkürzung – Gegenwart und Zukunft sind eins – vorgenommen worden.

In anderen Arbeiten zeigt er eine auf den Bildträger gezogene, vom Auge des Künstlers, der auf dem Boden im Selbstportrait liegt, in den Himmel verlaufende Linie. Diese Linie mag möglicherweise ebenfalls vom Bibeltext zu den *Sieben Posaunen* inspiriert sein, in dem es von einem einzelnen vom Himmel herabfallenden Stern in Offb 8, 7-13 heißt: „*wie eine Fackel brennender Stern fiel vom Himmel*“. Viel wahrscheinlicher ist allerdings eine andere Analogie, und zwar die zu Robert Fludd, womit der zweite große Themenkomplex innerhalb der Sternbilder angesprochen wird, der sich unter anderem mit Naturphilosophie und jüdischer Mystik beschäftigt.

---

<sup>900</sup> Vgl. LICHTENBERGER 2014, S. 144.

Sonnenblumenkerne sind ein wichtiger Bestandteil des Kieferschen Werkes und finden innerhalb seiner Sternenbilder immer wieder Einzug ins Bild. Bei der hier vorliegenden Serie werden sie ausnahmslos für die Substituierung der Sterne genutzt. Kiefer beschreibt in einem Interview, was ihn am Anfang seiner Auseinandersetzung mit den Sonnenblumenkernen insbesondere gereizt hat: „*When I started working with sunflowers there was this obvious parallel with the black seeds on the flower and the night and the stars. The seeds were the stars. When I stuck them on white canvas, black on white, they become inverted stars, black on white, like a negative.*“<sup>901</sup> Kiefer verbindet mit der Serie *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* zwei Welten: erstens, die des eben Besprochenen mit zweitens, der Welt von Robert Fludd, dem britischen Naturphilosophen der Neuzeit, auf den wir in Kapitel V beim Werkkomplex *The Secret Life of Plants* ab Seite 237 tiefer eingehen wollen. *The Secret Life of Plants* [Abb. 112] entstand nämlich wie die Wüstenbilder *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* ab den Jahren 1995/1996<sup>902</sup>, so dass eine Kommunikation zwischen den beiden Serien nachvollziehbar scheint. Bildnerische Ideen, Materialien und inhaltliche Gedanken fließen in beiden Serien ineinander, beflügeln oder befeuern sich, treiben die künstlerische Idee und entwickeln wie selbstverständlich schließlich auch sein Werk weiter. Kiefer nutzt ab 1995 Sonnenblumenkerne für die Darstellung der Sterne. Aufgrund ihrer Materialität wird eine Symbolik evoziert, die den Sternenhimmel ebenso neu kontextualisiert. Nämlich nach der Fludd’schen Analogie von Mikro- und Makrokosmos. Lia Rumma zufolge fungiert diese Analogie als harmonischer Geheimbund und zeigt sich durch die konzentrischen Kreise innerhalb der Himmelszone,<sup>903</sup> wohingegen Giuliano Serafini warnt, den Blick zum Sternenhimmel nicht nur nach naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten vorzunehmen.<sup>904</sup> So konstatiert er: „*This dark light that falls from the stars, a quotation from Corneille’s Le Cid, warns us that the epistemological area in which we are entering does not lead to a one-way experience. That it tells us that the constitutional antimony in Kiefer’s Weltanschauung becomes the key to assimilating this experience according to its internal duality which, as we know, is nothing other than a double, parallel unity.*“<sup>905</sup> Besonders diese Dichotomie ist meiner Meinung nach bei dieser Serie ein wichtiger Aspekt, der die Gedanken der anderen Serien aufgreift und der es wert macht, näher beleuchtet zu werden. Denn auf Basis dessen – so die These – zeigt sich eine Verbindungslinie zwischen den drei vorgestellten Serien, nämlich der Kantischen, der Bachmannschen und der

---

<sup>901</sup> COMMENT 2007, S. 295.

<sup>902</sup> Zumindest findet sich in der Literatur kein Werk, welches applizierte Sonnenblumenkerne vor 1995 zeigt.

<sup>903</sup> Vgl. RUMMA 1997, S. 13.

<sup>904</sup> SERAFINI 2009, S. 29.

<sup>905</sup> Ebda., S. 29.

Cornelianischen. Meiner Ansicht nach ist diese Verbindungslinie die Selbstverortung des Menschen innerhalb der ihn umgebenden Natur, gleichsam als Schöpfung verstanden, die als Teil einer übergreifenden Suche nach Wahrheit, Erkenntnis und Wirklichkeit bei Kiefer zu verstehen ist. Darin schwingt je Serie die Gottesfrage stärker oder weniger stärker mit. In dem hier vorliegenden Fall entwickelt Kiefer ein weiteres künstlerisches Motiv als Ausdruck dieser Suche: das der Wüstendarstellung.

### **Zeit- und Raumperspektiven**

Zeit und Raum, insbesondere in Verbindung mit dem Alten und Neuen Testament, sind auch innerhalb der Serie *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* omnipräsent. Die Vergegenwärtigung von Zeit erfolgt dabei über mehrere Zeitdimensionen in Form und Inhalt: Zum einen natürlich als historische Zeit in Form einer vergangenen Dimension. Die Zeit wird hier vorrangig als Geschichte wahrgenommen. Die Bibel ist in ihrer Erzählstruktur grundsätzlich von einer zeitlichen Vertikalität geprägt. Dabei ist das Alte Testament von seiner literarischen Zeitstruktur eher rückwärtsgewandt.<sup>906</sup> Es wird vor allem mit dem Schöpfungsbericht die Geschichte zur Entstehung der Welt nachskizziert, es wird aber auch die Geschichte des Volkes Israel der Väterzeit oder der Mosezeit nacherzählt und darüber hinaus von den Theophanien und Stationen der Schriftpropheten berichtet. Innerhalb dieser biblischen Narration offenbaren sich neben der rückwärtsgewandten Dimension zum anderen aber auch zukünftige Dimensionen. Die Propheten verkünden ja beispielsweise von prospektivisch eintreffenden Ereignissen. Propheten sind grundsätzlich solche, die die Zukunft voraussagen. Der Maßstab für die zukünftigen Ereignisse liegt jedoch in der Gegenwart, nämlich auf dem gegenwärtigen Verhalten des Volkes, welches so niederträchtig ist, dass der Prophet auf eine Umkehr dieses gleichgültigen oder sündigen Lebens drängt. Vergegenwärtigung und Vorwegnahme manifestieren an der Stelle die Gegenwart, ganz im Sinne Husserls. Jesaja spricht von den Folgen eines solchen Verhaltens, vom kommenden Gericht, von Strafe. Gott ist darin Ankläger, Zeuge und Richter. Es gilt also das Gebot der Mahnung durch den Propheten zu gegenwärtiger Stunde. Der Zeithorizont ist indes nicht konkret – es muss sich nicht zur Zeit des Propheten bewahrheiten –, sondern kann auch erst zu einem späteren Zeitpunkt geschehen und damit weit über die eigene Lebenszeit des Propheten hinausgehen. Der Ausblick auf Gottes geschichtliches Handeln führt zu einer Bewahrheitung. Gleichzeitig

---

<sup>906</sup> Vgl. hierzu und weiterführende Informationen: KASPER 2001, S. 1410 sowie SCHMIDT 1981.



beruhen die Visionen aber auf der Annahme, dass die Ereignisse im Himmel bereits Wirklichkeit sind und sich von dort aus auf die Erde durchsetzen.<sup>907</sup> Die irdische Gegenwart wird dagegen noch stetig mit den Ereignissen der Vergangenheit abgeglichen, um als Wertbestimmung für die zukünftigen Handlungen zu fungieren. Die Prophetie bewegt sich dadurch in einem Spannungsfeld zwischen Ankündigung und Erfahrung.

Im Neuen Testament hingegen spitzt sich grundsätzlich alles auf die Eschatologie zu. Natürlich ist auch dort die biblische Zeit, die faktisch historische Zeit spürbar, doch dort ist die Zukunft als bestimmende Zeitdimension dominant. Die Hoffnung auf die Zukunft in der Neuen Welt, die Hoffnung auf die zukünftig eintreffende Eschatologie, die auf einer vom Willen Gottes getragenen Zukunft beruht bestimmt das Leben und Wirken des Christen. Die Eschatologie ist auf die Zukunft gerichtet, auf das Kommen Gottes.<sup>908</sup> Der Unterschied zum Prophetischen des Alten Testaments beruht nun darin, dass die Visionen der Propheten noch von der Gegenwart Gottes ausgehen. Bei der Offenbarung des Johannes 1, 1-3 heißt es: „*die Zeit ist nahe*“. Gott und die Neue Welt sind noch nicht gegenwärtig, sondern kommen erst in der nahen Zukunft. Nach dem Ende des Weltgerichts bleibt also nur noch die in der Offenbarung angekündigte Zukunft. Was heißt das nun für die hier vorliegenden Arbeiten? Zunächst bedeutet dies, dass die inhaltliche Zeitgestaltung, gleichsam die Zeit des Bildes in Form seiner zeitlichen Narration durch die Referenz auf das Alte und das Neue Testament eine grundsätzlich ausgeprägte Dimension der Vergangenheit aufweist, die gleichsam als – nutzen wir hierzu die Metapher vom Haus – Dach des Hauses fungiert. Innerhalb dieses Hauses kann sich der Zeitmodus freilich volatil durch die Räume bewegen, da ja nicht nur die Vergangenheit, sondern durch die Prophetie beispielsweise eben auch die Gegenwart sowie die Zukunft einbezogen werden können. Das Dach des Hauses wird nun nachträglich mit Ziegeln überzogen. Diese Deckung fungiert gleichsam als eine Ergänzung zum eigentlichen Dach. Als eine solche Ergänzung ist die Nutzung des cornelianischen Zitats *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* nämlich zu verstehen. Insofern ergeben sich in den Arbeiten zwei inhaltlich konnotierte Vergangenheiten, die sich während des Rezeptionsvorganges in ihrer Form jedoch erst nach und nach offenbaren. Dadurch wird erneut die von der Forschung für Kiefer breit postulierte Strategie der Überlagerung, der Schichtung von verschiedenen Ebenen und damit auch Zeitdimensionen evoziert. Vor diesem Hintergrund kann man wie schon in Kapitel III bei Kiefer von einem Konzept des Zeitrasters auf mehreren Ebenen sprechen. Es ist

---

<sup>907</sup> Vgl. SCHREIBER 2008, S. 559.

<sup>908</sup> Hier bietet sich eine Analogie zu einem Zitat Kiefers an: „*Gute Künstler sind ihrer Zeit immer voraus, sie erahnen das Kommende. Das, was am Horizont dämmt.*“, Zitat aus: KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 30.

innerhalb seiner künstlerischen Praxis ja nicht unüblich, dass er neue Bezüge in seine Bilder zu integrieren versucht. Dieser Umstand ist bereits mit den Ausführungen zur seiner Verwendung von Zitaten erwähnt worden. So führt er hierzu affirmativ an: „*My understanding of a text is only complete when I can make an image of it.*“<sup>909</sup> Meiner Ansicht nach ist es eben nicht Sinn und Zweck des Künstlers gewesen diese beiden Zeiterlebnisse so übereinander zu legen, dass sie simultan ablaufen. Kiefer ist stets stärker am Inhalt interessiert als an tatsächlich intendierten raumzeitlichen Strukturen. Der Inhalt soll vielmehr vermittels der raumzeitlichen Struktur sukzessive rezipiert werden. Die Bewusstmachung ihrer jeweiligen Zeitlichkeit, a) die biblische Zeit und b) die cornelianische Zeit stehen hier im Vordergrund. Bei der Betrachtung kommt jedoch eine Tatsache erschwerend hinzu: die Rezeptionsleistung ist bekanntlich von der Subjektivität, der Erfahrung und Wahrnehmung des Betrachters abhängig. Wenn dieser das Zitat oder das Motiv anhand seiner Erfahrung nicht aufzuschlüsseln vermag, so bleibt der wahre Charakter des Gemäldes ohne Hilfestellung erst einmal verschlossen. Hier lässt sich von einem hermetischen Paradoxon sprechen: die Öffnung der bildnerischen Raum-Zeit durch Verschließung.<sup>910</sup> Vor dem Hintergrund, dass Kunstwerke als rein symbolische Form genommen ein Rätsel darstellen können, welches zunächst nicht gleich dechiffriert werden kann. Dies entspricht der Arbeitsweise Kiefers, die auch als hermetisch bezeichnet werden kann. Wie schon mehrfach innerhalb dieser Studie angesprochen, verschlüsselt Kiefer seine Ikonografie durch die Nutzung von entweder irritierenden künstlerischen Mitteln (zum Beispiel seine verwendeten Materialien oder Werktitel) oder durch eine anachronistische zuweilen auch befremdliche Programmatik, die sich dem heutigen, modernen kollektiven Wissen entzieht und deswegen dem Rezipienten gegenüber verschlossen bleibt.<sup>911</sup> Kiefer nutzt die Verschlüsselung, diese hermetische Ebene werkimmanent, er verbirgt die Materie, welche er inhaltlich verarbeitet. In einem Interview sagt er dazu sogar: „*ich vergeheimnisse die Materie.*“<sup>912</sup>

Gudrun Inboden beschreibt den Zeit-Aspekt im Rahmen der mystisch-mythologisch konnotierten Arbeiten, die ab Beginn der 1980er Jahre entstehen.<sup>913</sup> Inboden referenziert

---

<sup>909</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach AUPING 2005a, S. 46.

<sup>910</sup> Das hermetische Paradox zeigt sich als Stilmittel vor allem bei den Lyrikern der Nachkriegszeit und in diesem Zusammenhang auch bei Ingeborg Bachmann. Zum hermetischen Paradox siehe ausführlich: WALDSCHMIDT 2011.

<sup>911</sup> Was im Übrigen auch für die Lyrik Ingeborg Bachmanns zutrifft.

<sup>912</sup> Anselm Kiefer, aus: Ich vergeheimnisse die Materie, indem ich sie entkleide. Ein Gespräch mit Anselm Kiefer, in: DERMUTZ 2010, S. 143. Auch abgedruckt in: ROPAC 2008, S. 11-25.

<sup>913</sup> INBODEN 1986, S. 5-20. 1989 schreibt Anne Seymour im Einführungstext der Publikation Zweistromland, dass Kiefers motivisches Spektrum Hinweise auf historische, mythische und philosophische Zusammenhänge

ausschließlich auf Arbeiten, die im Kontext zu jüdisch-christlichen, ägyptischen oder orientalischen Schöpfungsmythen stehen. Sie bezeichnet die kosmischen Arbeiten Kiefers als Räume „vor“ beziehungsweise „nach der Zeit“ und „ohne Geschichte“<sup>914</sup> und referenziert auf die ahistorische Repräsentanz der menschenlosen Bilder. Inboden spricht mit der ahistorischen Repräsentanz meiner Meinung nach ausschließlich die offenkundig stattfindende Bewegungs- und Menschenlosigkeit an, die in ihren Augen eine Überzeitlichkeit evoziert.<sup>915</sup> Innerhalb der modernen Malerei sorgt die Abwesenheit von Phänomenen, Figuren oder auch Narration, die das Zeitverhältnis darstellen, einen ebenso vermeintlich atemporalen Zustand, gleichsam eine zeitliche Leere. Erst die Rezeption des Werkes ist zeitlich geprägt. Arasse setzt die ahistorische Repräsentanz in Kiefers Werken in Bezug zur Zeitkonzeption Walter Benjamins, für den die Gegenwart immer eine Spiegelung von Vergangenheit und Zukunft darstellt. Aus dieser direkten Unbestimmtheit erwächst die Geschichtlichkeit des Kunstwerkes, die nach Benjamin dem Wesen nach geschichtslos ist.<sup>916</sup> Weniger erkenntlich ist meiner Meinung nach die Anführung des Benjamin'schen Ansatzes, dass das Erscheinen der Geschichtlichkeit im Werk nicht der Kausalität zeitlicher Prozesse unterworfen sei, weil jedes Kunstwerk etwas Neues darstelle und nicht aus früheren Werken abgeleitet werden könne.<sup>917</sup> Diesem kann ich anhand des Werkes Kiefers in keinsten Weise beipflichten. Bei Kiefer erwächst ein Werk aus dem Anderen, ein Werk beeinflusst das Nächste, alles ist im Austausch und befruchtet sich. Er arbeitet, wie bereits erwähnt in Überlagerungen und in einer Prozesshaftigkeit, die es eben deutlich macht, wie er auf (s)einem geschichtlichen, kulturellen, philosophischen Wissensschatz bei jedem Bild zurückgreift und eine Reziprozität sowie Evolution der Bilder daher deutlich nachzuvollziehen ist. So trifft bei Kiefer stets die historische Vergangenheit mit der heutigen Gegenwart zusammen.<sup>918</sup>

Auch hier ist ein Zitat Kiefers anzuführen, das seinen Arbeitsprozess, welcher sich nicht zuletzt in seinen „Notizen“ gut nachvollziehen lässt: *„Es gibt da keine lineare Entwicklung. Das ist bei mir eher eine kreisförmige Bewegung, die immer wieder Sachverhalte von früher aufgreift, verändert und unter neuen Blickwinkeln betrachtet.“*<sup>919</sup> Und weiter: *„Ich habe noch nie etwas zerstört, aber ich habe viele*

---

weist. Sie spricht seinem Werk ferner eine „Kontinuität der Menschheitsgeschichte“; siehe SEYMOUR 1989, S. 11.

<sup>914</sup> INBODEN 1986, S. 11.

<sup>915</sup> Denn realistische Bilder tendieren zu einer Zeitlichkeit im Bild, idealistische zu einer Überzeitlichkeit.

<sup>916</sup> Vgl. BENJAMIN 1991, S. 888.

<sup>917</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 216; Er bezieht sich auf eine Passage aus: BENJAMIN 1991, S. 888f.

<sup>918</sup> Vgl. hierzu auch COHN 2013, S. 240.

<sup>919</sup> Anselm Kiefer, in: Götz Adriani im Gespräch mit Anselm Kiefer, aus: ROPAC 2005, S. 15.

*Bilder umgearbeitet. Ich glaube, dass es in der künstlerischen Arbeit keine falschen Entscheidungen gibt; würde ich etwas zerstören, so wollte ich es ungeschehen machen, weil ich es als gescheitert betrachte. Und das ist nun man nicht meine Art zu denken. [...] Alles kommt irgendwo her, es geht schrittweise weiter, und Kriterien wie falsch oder richtig gibt es nicht für mich. Viele Bilder übermale ich, sie gehen sozusagen Umwege, und jedes Arbeiten daran ist ein zusätzlicher Schritt. Wenn sie nicht in einem Museum oder einer Privatsammlung verschwinden, arbeite ich immer wieder daran.*<sup>920</sup> Insofern ist auch an der Stelle der Verweis auf die Spiralförmigkeit in den Arbeiten gegeben, die diesmal stellvertretend für den Schaffensakt des Künstlers stehen kann. Ich glaube es ist daher nicht ausreichend, die Serie als Werke "ohne Geschichte" darzustellen. Dieser Umstand tritt ausschließlich dann ein, wenn der Betrachter den Inhalt nicht zu dechiffrieren weiß. Hat man einmal die religiöse Dimension erfasst, so tragen die Arbeiten wohlweislich erneut eine Geschichte in und mit sich.

---

<sup>920</sup> SCHWERFEL 2001, S. 28f.

## Kapitel V: Inmitten der Sterne: Auf dem Weg ins All oder Im All

Wenn Kiefer anfänglich in seinen Sternenbildern den irdischen Standpunkt nicht verlassen hat, so zeichnet dieses Kapitel insbesondere diejenige Tatsache aus, dass darin schwerpunktmäßig Werke vorgestellt werden, die diesen festen Standpunkt nun vollends verlassen. Kiefer löst sich von jenem traditionellen Pfad, der den Bildträger in eine irdische und eine stellare Zone im Sinne einer klassischen Landschaftsmalerei unterteilt, und begreift den Bildträger nun in seiner kompletten Dimensionalität als rein stellaren (Bild-)Raum. Dieser Bildraum weist keine irdisch verankerten Standpunkte im Sinne eines Bodens oder konkreter: eines Erdbodens mehr auf. In den Werken wird als Konsequenz eine für Kiefers Sternenbilder neue bildräumliche Perspektive obligat. Zudem zeigt sich nun erstmals neben der stets Bildbestimmenden geistigen Meta-Ebene (Philosophie, Literatur, Religion), die in dem vorliegenden Falle einer Verklammerung von hermetischen Anschauungen des Rosenkreuzterums, des jüdischen Mystizismus sowie der Alchemie ausmacht, eine ebenso eindeutige Referenz auf die Naturwissenschaften. So kommt hier neben der geistigen noch eine zusätzliche Ebene deutlich zum Tragen. Zu besseren Unterteilung – wenngleich auch diese Arbeiten untereinander inhaltlich manchmal nur schwer abzugrenzen sind – werden auch in diesem Kapitel zwei Unterkapitel gebildet, die folgende Serien erstmals näher erläutern sollen: *The Secret Life of Plants* und *Die Himmelspaläste*.

### “The Secret Life of Plants”

Die Leinwand *The Secret Life of Plants* (1998)<sup>921</sup> [Abb. 112] charakterisiert sich zunächst formalästhetisch durch die (bereits bekannte) Negativform des Sternenhimmels: Auf einem hellen Bildgrund sind schwarze Sonnenblumen in Form von Stängeln und Blüten in lockerer Komposition gemalt, die sich von den Seitenrändern in das Bild hineinstrecken. Hinzu kommen unzählige Sonnenblumensamen, die verstärkt über die Darstellung der Sonnenblumenblüten und über den restlichen Bildträger verteilt sind. Eine starke schwarze

---

<sup>921</sup> In die Serie selbst gehören formal gesehen auch die vom Titel her abweichenden Arbeiten wie: *Für Ossip Mandelstam: Das Rauschen der Zeit* (1996), Emulsion, Acryl, Schellack und Sonnenblumenkerne auf Leinwand, 280 x 560 cm, Privatsammlung, Abb. in: ARASSE 2001, S. 153; *Dein und Mein Alter und das Alter der Welt* (1996), Emulsion, Acryl, Schellack und Sonnenblumenkerne auf Leinwand, 280 x 560 cm, Anthony d’Offay Gallery, London, Abb. in: ARASSE 2001, S. 153 sowie *Die berühmten Orden der Nacht* (1996), Emulsion, Acryl, Schellack und Sonnenblumenkerne auf Rupfen, 190 x 280 cm, Claude Berri Collection Paris, Abb. in: CACCIARI/CELANT 1997, S. 359. In diesen drei Arbeiten kontextualisiert er bereits im vorherigen Kapitel ausführlich Beschriebenes neu. Mit Titeln wie *Die Orden der Nacht* und *Dein und Mein Alter und das Alter der Welt* greift er auf die poetische Gedankenwelt Ingeborg Bachmanns zurück, auf die in dieser Arbeit im Kapitel „*Die berühmten Orden der Nacht*“ Bezug genommen wird.

Linie zieht sich dominant über den kompletten Bildträger und bildet an zwei Enden geometrische Formen; ein Dreieck und ein Quadrat. Der Bildträger wird ferner durch weiße Zahlen- und Buchstabenbänder durchbrochen. Die Wahrnehmung des Rezipienten oszilliert zwischen Assoziationen von einem Sonnenblumenfeld in Untersicht und der Darstellung eines Sternenhimmels mit weit entfernten Galaxien. Denn die Zahlenbänder greifen naturwissenschaftlich klassifizierte Bezeichnungen von Planeten, Galaxien oder Nebeln auf. Durch den kompositorischen Aufbau gelingt es Kiefer einen Raum, ja eine Tiefenräumlichkeit zu schaffen, wenngleich er hierfür nur wenige malerische Mittel nutzt. Das ein Jahr zuvor entstandene gleichnamige Künstlerbuch *The Secret Life of Plants* (1997-98) [Abb. 113] vermag den schöpferischen Entstehungsprozess dieses ungewöhnlichen Motivausschnitts und der ungewöhnlichen Perspektive etwas nachzuskizzieren. Kiefer arbeitet zu der Zeit in seinem Atelier in Barjac, Südfrankreich. Dort hat er auf großer Fläche Sonnenblumenfelder angebaut. Fotografien davon integriert er in seinem Künstlerbuch. Auf den ersten beiden Seiten sind die Sonnenblumen noch in einer gewissen Distanz, mit einer Fernwirkung auf den Fotografien zu sehen, der Blick fällt gleichsam über ganze Teile des Feldes. Die Arbeit weist eine leichte Froschperspektive auf, so dass der gesamte Bildraum von einer Horizontlinie getrennt werden kann. Daraus entsteht folglich eine untere irdische Zone sowie eine obere Himmelszone. Auf der Fotografie selbst befinden sich wieder die Sonnenblumenkerne. Die nächste Doppelseite des Buches zeigt einen anderen Bildausschnitt, nämlich einen, der an die Leinwand-Arbeit erinnert. Der Künstler zommt hier näher rein, so dass nur noch die Sonnenblumenblüten und der obere Teil des Stängels zu sehen ist. Auf diese Weise ist die Untersicht der Leinwand eindeutig nachzuvollziehen. Ähnlich verhält es sich im Künstlerbuch *Für Robert Fludd* (1996) [Abb. 114]. Hier zeigt der Titel des Buches bereits in der Mitte die äußere Form einer Sonnenblume, in deren Innerem – anstelle der Sonnenblumenkerne – ein Sternenhimmel zu sehen ist. Die Analogisierung von Sonnenblume und Sternenhimmel ist hier am deutlichsten visualisiert. Auf den Innenseiten ist sodann der Weg dazu nachskizziert: von dem Sonnenblumenfeld über ein Ranzoomen an die Sonnenblume als Ganze, dann noch näher an die Blüte, die bereits einen Sternenhimmel in sich trägt bis hin zum Blick in den vollflächig schwarzen Nachthimmel.

Auch das Bild *Sol Invictus* (1996) [Abb. 115] hat die Sonnenblume im Fokus. Es handelt sich um ein extremes Hochformat, welches die Höhe des Sonnenblumenstängels gleichsam aufgreift. Es scheint, als ob der Künstler das Format der Leinwand lediglich aus diesem Grund auswählte. Im Fokus ist die gewaltige schwarze Sonnenblumenblüte. Die Blüte ist bereits

ausgeblüht, die sonnengelben Blütenblätter sind gefallen. Die Leinwand ist mit Sonnenblumenkernen übersät, fast scheint es, als ob aus der Blüte selbst die Kerne fallen. Der Titel der Arbeit entstammt aus dem Lateinischen und kann mit „*unbesiegter Sonnengott*“ übersetzt werden. Kiefer hat eine gleichnamige Arbeit bereits 1995 geschaffen, in welcher er sich selbst zudem noch im Selbstportrait als liegende Figur integriert. Die Sonnenblume erwächst in dem Fall direkt neben seinem Körper. Kiefer belebt hier ein Motiv neu, welches bereits 1971 zu Anfang seines künstlerischen Schaffens von ihm verfolgt wurde. Es handelt sich um das Aquarell *Liegender Mann mit Zweig* [Abb. 116], in welchem sich Kiefer am Boden liegend darstellt, mit einem aus der Körpermitte wachsenden Zweiges.

Völlig divergent in Motiv, Darstellung und Komposition zeigt sich die Reihe *The Secret Life of Plants for Robert Fludd* (2001-02) [Abb. 117] mit ihren darüber hinaus entstandenen Werken *Adler* (2001) [Abb. 118], *Herkules* (2002) [Abb. 119] und *Pisces* (2003) [Abb. 120]. Bei diesen Arbeiten werden keine Sonnenblumen visualisiert oder kontextualisiert. Die Arbeiten zeichnen sich vielmehr durch eingegipste Pflanzenteile aus, die auf Leinwand oder Bleiplatte befestigt sind. So appliziert Kiefer Teile eines Dornenbusches, einer Zypresse, von Färberdiesteln, Rosen und Zweigen der Trauerweide oder von Rhododendren auf den Bildträger. In *Adler* komponiert Kiefer auf mehreren aneinander geschweißten Bleiplatten einen Sternenhimmel, der sich von außen nach innen im Kolorit immer mehr verdunkelt, so dass sich letztlich der eingegipste Zweig auf einem dunklen Hintergrund präsentiert und sich deutlich vom Bildträger abhebt. Der Kontrast wird vor allem durch die glatte, wasserundurchlässige Fläche des Bleis evoziert, auf der das Material – schwarze, verdünnte Acrylfarbe und Emulsion – abperlt und sich in kleinen Farbverdichtungen sammelt. Zusätzlich wird der Bildträger mit weißen Punkten aus Ölfarbe versehen, die gleichsam die Sterne substituieren, womit die Evokation des Sternenhimmels vervollständigt wird. Er schwärzt die Bildmitte besonders stark und blendet an dieser Stelle einen eingegipsten weißen Zweig vor, welcher sich hier deutlicher vom Bildträger abhebt. Hiermit schafft Kiefer einen Ausblick in die Tiefe des Weltalls. Die Sternbilder sind durchweg Titel gebend, das heißt in *Adler* präsentiert Kiefer das Sternbild Adler mit den Bezeichnungen der hellsten Sterne Altair und Tarazed, in *Herkules* (2002) blendet er ein Reisigbündel vor das Sternbild Herkules unter Hervorhebung des Sterns Kornephoros, und überblendet gleichzeitig die Sternbilder Serpens mit einem Ast, als auch Lyra mit ebensolchen oben links. Die Arbeiten rekurren dem Titel nach auf die Naturphilosophie Robert Fludds [Abb. 121], einem englischen Mystiker und Alchemisten, Arzt und Rosenkreuzer des 17. Jahrhunderts. Welche Deutungsansätze ergeben sich nun

daraus? Welche theosophischen Gedanken werden hier aufgegriffen? Und welche Bedeutung erhält Robert Fludd bei Kiefer?

## ***Naturphilosophie als Bezugssystem: Anachronistische Perspektiven***

### ***Zu Robert Fludd***

Robert Fludd – heutzutage annähernd unbekannt – galt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als einer der bekanntesten Naturphilosophen im elisabethanischen England<sup>922</sup>, der – trotz seiner medizinischen Ausbildung – in einer Zeit der Heraufkunft der empirischen Wissenschaft und der erkenntnistheoretischen Fortschritte in der Astronomie, die hermetische Philosophie sowie alchemistische Vorstellungen der Renaissance vertrat<sup>923</sup> und Analogien zwischen Mensch und Kosmos, das heißt zwischen Mikro- und Makrokosmos, zu neuem Leben erweckte.<sup>924</sup> Sein theoretisches Werk ist von dem Streben nach einer philosophischen Auslegung geprägt, die als Grundlage für Wissenschaft und Künste dienen kann, um Himmel und Erde sowie den Menschen zu erklären. Fludd selbst ist als Sohn eines Adligen geboren worden, absolvierte ein Medizinstudium in Oxford und wurde 1609 als fellow ins College of Physicians in London aufgenommen, wo er auch fortan praktizierte. Von seiner medizinisch-praktischen Laufbahn ist durch die Forschungen von Johannes Rösche zur Person Fludds bekannt, dass er mit dem College Schwierigkeiten bekam und seine ärztliche Zulassung zeitweise verlor, da er offenbar vielmehr seinen eigens gebrauten chemischen Rezepten vertraute und er sich abermals abfällig über die allgemein zu seiner Zeit geläufige galenische Medizin äußerte.<sup>925</sup> Seine Vorstellungen basierten ungleich dessen nämlich auf antiken und mittelalterlichen Lehren der Naturmystik und der Alchemie, einer bis ins 18. Jahrhundert noch anerkannten Wissenschaft, die die Prozesse des Werdens und Wachsens einerseits laborierend und andererseits mystisch-spirituell untersuchte. Aber noch mehr: er bezog sich zusätzlich auf die nah verwandte neuplatonische Kosmologie, das Rosenkreuzertum sowie die jüdische

---

<sup>922</sup> „In the first half of the seventeenth century he was one of England's best known natural philosophers.“, zitiert aus: DEBUS 1965, S. 262.

<sup>923</sup> „In general one can say that Fludd represents one of the last serious defenders of the mystical alchemical approach to nature.“, DEBUS 1965, S. 262.

<sup>924</sup> Vgl. LIPKE 2004, S. 17. Eine Vielzahl an Diagrammen und Schemata belegen dies. Eine Zusammenstellung der Diagramme in GODWIN 1979; ROOB 1996. Seine wichtigsten Theoreme basieren auf der Philosophie des Neuplatonikers Nikolaus von Kues (1401-1464) und dessen Prinzip der *Coincidentia oppositorum*. Siehe SCHMIDT 2001, S. 76.

<sup>925</sup> Vgl. RÖSCHE 2008, S. 25.



Mystik, woraufhin er aufgrund dieses Pluralismus von seinen Gegnern spöttisch „*Trismegistian-Platonick-Rosy-crucian Doctor*“<sup>926</sup> genannt wurde. Besonders das Rosenkreuzertum forciert die Verbindung aller bekannten Wissenschaften einschließlich der Theologie. So führt Rösche hier auch das folgende, einschlägige Zitat an, welches das Ziel der wissenschaftlichen Erkenntnissuche der Bruderschaft offenkundig transportiert: „*Deshalb soll es nicht heißen: In philosophischer Hinsicht ist etwas wahr, in theologischer hingegen falsch, sondern: Worauf Plato, Aristoteles, Pythagoras und andere gründen und worauf Henoah, Abraham, Moses, Salomo setzen, besonders in der Zusammenschau des großen Wunderbuches Bibel, das harmoniert zusammen und gleicht einer Sphäre oder Globus, dessen Teile vom Zentrum gleichweit entfernt sind.*“<sup>927</sup> Fludd selbst ergriff auf Basis dessen den Versuch eine Universalwissenschaft zu etablieren, die unabhängig von den Naturwissenschaften nachvollziehbar sein sollte.<sup>928</sup> Dieser Versuch von einer Universalwissenschaft, einer möglichen Erklärbarkeit des Kosmos, der Schöpfung und auch Gottes ist meiner Meinung nach auch an dieser Stelle der wesentliche Anknüpfungspunkt zur Kieferschen Gedankenwelt und der Interpretation seiner Werke. So setzt sich Kiefer erneut mit einer historischen Person und ihrem kosmologischem Denken auseinander. Die thematische Klammer der Sternbilder wird weiterhin beibehalten, wengleich aber um einen zusätzlichen Aspekt erweitert.

### **Fludds Utriusque Cosmi Maioris**

Fludd hielt entgegen der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse seiner Zeit – so war er ja ein Zeitgenosse Galileo Galileis – am geozentrischen Weltbild fest. Er war der stark religiös geprägten Bruderschaft der Rosenkreuzer<sup>929</sup> verbunden, die im 17. Jahrhundert auf die sich entwickelnden empirischen Wissenschaften reaktionär reagierte und dadurch Konflikte mit seinen Zeitgenossen wie Johannes Kepler, Pierre Gassendi sowie Marin Mersenne provozierte

---

<sup>926</sup> Vgl. ROOB 1996, S. 17.

<sup>927</sup> FAMA Fraternitatis, Kassel 1614, in: WEHR 1991, S. 73; zitiert nach: RÖSCHE 2008, S. 78.

<sup>928</sup> Siehe hierzu die detaillierte Studie zu Person und Werk Fludds von RÖSCHE 2008.

<sup>929</sup> Organisation mit Ursprung im 17. Jahrhundert im Deutschland, geprägt von Christian Rosenkreuz, die ein Verlangen nach einer durchgreifenden Reform der christlichen Gesellschaftsordnung im Geist der spätmittelalterlichen *devotio moderna*, eines konfessionsübergreifenden Humanismus mit Erneuerung des Schulsystems unter Einbeziehung der neuen Naturwissenschaften forderten. Die Rosenkreuzer waren darüber hinaus von der Alchemie und der Mystik der Kabbala beeinflusst. Siehe NEUMANN 1998, S. 308.

und in Streitschriften hitzig ausgefocht.<sup>930</sup> Fludd verbindet sodann in seinem *Opus magnum Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia* (1617) naturphilosophisch-theosophische Auffassungen mit der Alchemie, Astrologie, Hermetik, Kabbala, dem Rosenkreuzertum, der Medizin, Kunst, Musik sowie experimenteller Naturforschung wie Optik und Geometrie, mit dem großen Ziel die Darstellung des Universums in seiner Entstehung und Struktur abzubilden. Er subsumiert darin das Wissen über Mensch und Kosmos sowie deren Analogien als Prinzipien der Welt. Das Traktat ist in sieben Bücher aufgeteilt. In jedem der Traktate stellt er Meinungen verschiedener Autoritäten vor, die er anschließend kommentiert. Zur Erläuterung dient eine Reihe von Diagrammen, die als Kupferstiche von Theodor de Bry (1528-1598) und Matthäus Merian (1593-1650) vermutlich nach Skizzen von Fludd gefertigt wurden.<sup>931</sup> Die Entstehung der Welt wird im ersten Traktat als „*außerzeitlicher Schöpfungsakt*“<sup>932</sup> Gottes beschrieben und Gott gleichzeitig als unbegreifliche Allmacht charakterisiert. Dies bedeutet schlechterdings, dass Gott als Urheber der Schöpfung – analog der biblischen Offenbarungen, die er als „*true wisdom*“<sup>933</sup> bezeichnet – festgesetzt wird. Da man Gott nicht definieren kann, kann man sich ihm nach Fludd nur a posteriori nähern, nämlich nur über die Entschlüsselung der durch ihn wirkenden Welt. Wie ist die Welt also zu begreifen? Die nicht zu begreifende Urmaterie (*prima materia*) visualisiert Fludd mit einem vollflächigen schwarzen Kupferstich [Abb. 122].<sup>934</sup> Seiner Ansicht nach ist die Urmaterie eine *ens primordiale*, ein uranfänglich Seiendes. Diese *prima materia* ist in Schatten gehüllt und wurde erst mit der Genesis und der Scheidung von Licht und Schatten am ersten Schöpfungstag mit dem Ausspruch *Fiat lux* sichtbar. Die real sichtbare Materie wird erst durch die erhellende Wirkung des Lichts hervorgerufen. Das Licht selbst wird als göttliches Licht verstanden. Den Schöpfungsvorgang sieht Fludd als eine Art Trennungsprozess im alchemistischen Sinne, womit die Scheidung von Licht und Dunkelheit und damit verbunden selbstredend die Scheidung von Tag und Nacht einhergeht.<sup>935</sup> Licht und Dunkelheit in Form

---

<sup>930</sup> Vgl. RÖSCHE 2008, S. 32. Godwin zählt auf, dass Fludd von Johannes Kepler, Marin Mersenne, Patrick Scot, Lanovius (François de La Noue), Pierre Gassendi, William Foster in deren Schriften attackiert und kritisiert wurde. Siehe GODWIN 1979, S. 12. Siehe auch DEBUS 1965, S. 262.

<sup>931</sup> Zur Anfertigung der Kupferstiche: vgl. RÖSCHE 2008, S. 90.

<sup>932</sup> RÖSCHE 2008, S. 91. Die weiteren Ausführungen beziehen sich auf die jüngste Studie von Rösche, die als außerordentlich umfangreich und detailliert zu bezeichnen ist.

<sup>933</sup> FLUDD, Robert: *Mosaicall Philosophy: Grounded upon the Essentiall Truth or Eternall Sapience*, London 1659; zitiert nach DEBUS 1965, S. 264.

<sup>934</sup> Damit folgt interessanterweise auch Kasimir Malewitsch einem Bildprogramm, welches sich bereits bei Robert Fludd vorfindet. Siehe hierzu auch das vor dem Hintergrund der Forschungen von Rösche nicht mehr überzeugende Kapitel *Die Vierte Dimension*, in: STAATLICHE Kunsthalle Baden-Baden 1983, S. 93-97.

<sup>935</sup> CLERICUZIO 1998, S. 139-140, S. 139.

eines Dualismus sind notabene zwei wesentliche Begrifflichkeiten in der Fluddschen Gedankenwelt (Gott-Licht, Teufel-Dunkelheit). Der Licht-Schatten-Gegensatz wird von Fludd mit den ineinander gestülpten Pyramiden verdeutlicht, wie wir dies bei *Jakobs Traum* (1996) sehen konnten [Abb. 106]. Am zweiten Schöpfungstag entstehen dann die drei Himmel mit Sitz der Engel. Der oberste Himmel, der empyreische Himmel, in welchem die Engel sitzen, ist mit dem menschlichen Fassungsvermögen kaum vorstellbar; denn der Raum ist nicht materiell. Das Empyreum bewegt aber durch sein Feuer, das als Gegenwart Gottes gefasst werden kann, die beiden unteren Himmel. Der mittlere Himmel ist sodann der Ätherische. Er enthält die sichtbare Materie, wie Sonne, Mond und Sterne. Nach oben hin ist er mit einer Schicht versiegelt, die gleichsam wie ein Sieb fungiert; nach unten hin ist das Ausströmen des Lichts möglich, die Ausbreitung des mittleren Himmels nach oben hin dadurch aber unmöglich. Der elementare, der zugleich der unterste Himmel ist, ist schließlich der Sitz der Elemente Feuer, Erde, Wasser, Luft.

Im vierten Traktat gibt Fludd zunächst erschöpfende Erläuterungen zur dionysischen Hierarchie der Engel. Anschließend beschäftigt er sich mit der Weltseele. Er unterstreicht die Wichtigkeit der spirituellen Wesenheiten Geist, Seele und Weltseele als Bindeglied zwischen Gott und Schöpfung.<sup>936</sup> Die Weltseele hat sich am vierten Schöpfungstag in der Sonne manifestiert und wird von ihm als Herz des Himmels bezeichnet.<sup>937</sup> Platon entsprechend war der Kosmos das Abbild der um sich selbst kreisenden Weltseele. Dem Neuplatonismus und der hermetischen Tradition der Renaissance folgend, beschreibt Fludd die Sonne – trotz geozentrischer Auffassung – nun als Herz des Makrokosmos, als Quelle alles Lebendigen, geistiges Zentrum, Sitz der (Welt-)Seele und aller Kräfte im Universum.<sup>938</sup> So ist die Sonne in allen seinen makrokosmischen Schemata, wie wir dies auch bei *Jakobs Traum* (1996) [Abb. 106] sehen konnten, stets im Zentrum des Schemas aufzufinden. Fludd sieht die makro- als auch die mikrokosmische Schöpfung durch die Sonne begründet. Gott selbst ist in der Sonne direkt manifest.<sup>939</sup> Aufgrund der Analogisierung von makrokosmischen und mikrokosmischen Vorstellungen – Fludd beschreibt den menschlichen Körper als den eigentlichen Gegenstand des Mikrokosmos – resultiert daraus die Auffassung, dass die Sonne nicht nur das Herz des Makrokosmos, sondern auch das Zentrum des Mikrokosmos, also das Zentrum des Menschen einnimmt. Da Makro- und Mikrokosmos miteinander verbunden sind, ist das Herz

---

<sup>936</sup> Ebd., S. 29.

<sup>937</sup> Vgl. RÖSCHE 2008, S. 115.

<sup>938</sup> Vgl. DEBUS 1965, S. 261; CRAVEN 1980, S. 75f. Siehe auch YATES 1989, S. 83-102.

<sup>939</sup> Vgl. DEBUS 1965, S. 269.

gleichsam automatisch mit der Sonne verbunden. Im Zuge dessen hat die Sonne Einfluss auf den menschlichen Körper und seinen Geist. Das Gemälde *Sol invictus* (1995) [Abb. 115] greift diesem Umstand auf, indem Kiefer die Analogie zwischen der Sonnenblume und der Sonne in den Mittelpunkt rückt. Verstärkt wird dies von der Verbindung der Sonnenblume mit dem Selbstportrait: die Blume, die aus dem Körper herauswächst.

Das Titelblatt seines Opus magnum [Abb. 123] zeigt einen Mann mit auseinander gespreizten Extremitäten im Inneren eines Kreises, dem Mikrokosmos, der von konzentrischen Kreisen, dem Makrokosmos umgeben wird. Der äußere Kreis stellt das ptolemäische System dar, welches davon ausgeht, dass die Erde das Zentrum des Universums ist, um die sich die Planeten kreisförmig bewegen. Im den inneren Ringen finden sich Korrelationen zwischen den Elementen und den vier Säften oder Temperamenten des Menschen sowie Relationen und Einflüsse der zwölf Zeichen des Tierkreiszeichens und der sieben Planeten auf die Regionen des Menschen. Oberhalb des letzten konzentrischen Kreises rollt die Personifikation des Saturns das große Weltenjahr im Sinne des zirkulären Vergehen der Zeit ab, indem es an dem Seil zieht.<sup>940</sup> Dieser Theorie nach ist der Mensch als Mikrokosmos die kleine Kopie des Makrokosmos, was sich auf den Schöpfungsgedanken, die alchemistische Korrelation von Planeten und Metallen, Sternen und Pflanzen sowie Geist und Materie ausweitet.<sup>941</sup> Fludds Postulat, dass alles auf der Erde einen äquivalenten Stern am Firmament habe, ist es, was Kiefer in einigen seiner Sternbildern manifestiert. So äußert er, dass sein Interesse „wiederum mit meiner Auseinandersetzung mit dem britischen Rosenkreuzer Robert Fludd zu tun [hatte], der im 17. Jahrhundert über den Zusammenhang von Makro- und Mikrokosmos nachdachte und den wunderbaren Satz fand, dass jeder Pflanze ein Stern entspreche.“<sup>942</sup> Dabei greift Fludd Gedanken von Agrippa von Nettesheim aus *De occulta philosophia* (1510) auf, der formulierte: „Alle Sterne haben ihre eigentümliche Natur und Beschaffenheit, deren Zeichen und Merkmale sie durch ihre Strahlen auch in unsere Welt der Elemente, Steine, Pflanzen und Tiere mitteilen. Jede Sache erhält daher [...] von ihrem sie bestrahlenden Stern ein besonderes Zeichen oder Merkmal eingedrückt.“<sup>943</sup> Was bedeutet dies nun in der Konsequenz für die hier vorliegende Serie?

---

<sup>940</sup> Vgl. ROOB 1996, S. 542ff; CRAVEN 1980, S. 63, 94f.

<sup>941</sup> Vgl. auch hier bei ARASSE 2001, S. 239.

<sup>942</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: SCHWERFEL 2001, S. 29.

<sup>943</sup> zitiert nach: ROOB 1996, S. 580.

### **Entschlüsselung des Raumes: Mikro- und Makrokosmos**

Indem Kiefer in seinem Gemälde die Sonnenblumen schwarz darstellt, konterkariert er die eigentliche Wahrnehmung der Sonne als etwas Illuminiertes und in ihrer Funktion als Erzeuger und Mittler von Licht und Wärme, was durch die Darstellung einer verblühten Sonnenblumenblüte ohne Blattwerk unterstützt wird. Dies wird in dem Künstlerbuch *The Secret Life of Plants* (1997-98) [Abb. 113] besonders konkretisiert, in welchem Kiefer Fotografien von verblühten Sonnenblumen, stets in ihrem Dasein als Monokultur auf dem Feld oder als einzelnes Gewächs, nie in Form einer Schnittblume, motivisch verwendet.<sup>944</sup> Gleichwohl evoziert eine solche schwarze, verblühte Sonnenblume Assoziationsmöglichkeiten mit dem bestirnten Himmel.<sup>945</sup> Der Bereich der Samen innerhalb der Blüte ist dabei von größter Wichtigkeit, denn hier spiegelt sich ‚im Kleinen‘ das nächtliche Firmament – und zudem der Kosmos – wieder, womit Kiefer die Verbindung zu Fludd in der Korrelation von Mikro- und Makrokosmos punktgenau trifft: In den Samen der Pflanzen findet sich die Schöpfung im Kleinen wieder. In einem Sonnenblumenkern sind abertausend Samen enthalten, die ebenso viele Blumen hervorbringen. Der Schöpfungscode ist demnach in jeder Pflanze gespeichert. Die Pflanzen sind folglich metaphysisch mit dem Kosmos verbunden, ja entsprechen ihm, und sind fähig Antworten auf die Mysterien der Welt geben zu können, die mit der Wissenschaft alleine nicht zu beantworten sind.<sup>946</sup> Nach Fludd ist im Samen das Extrakt aller körperlichen Bestandteile des Menschen enthalten und mehr noch: auch das der Seele.<sup>947</sup> Hier greift Kiefer zudem die romantische Idee eines Pantheismus und Entheismus von Friedrich Schelling auf, der in der Forschung zu Caspar David Friedrich früh eingeführt wurde: „*Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn.*“<sup>948</sup>

Wenn Kiefer die Sonnenblumenblüten sieht, glaubt er darin einen simulierten Sternenhimmel zu finden. So sagt er hierzu: „*Sunflowers have been mythic subject ever since Van Gogh. But you can't*

---

<sup>944</sup> Kiefer hat sich in Barjac Blumenfelder angelegt (Sonnenblumen und Mohn), so dass sich hier mit aller Wahrscheinlichkeit Fotografien seiner eigenen Felder präsentieren. Siehe hierzu das Interview, in: SCHWERFEL 2001, S. 29.

<sup>945</sup> Hingegen die Bilder für *Für Ossip Mandelstam: Das Rauschen der Zeit* (1996), Emulsion, Acryl, Schellack und Sonnenblumenkerne auf Leinwand, 280 x 560 cm, Privatsammlung, Abb. in: ARASSE 2001, S. 153 und *Sol Invictus* (1995), Sonnenblumenkerne und Emulsion auf Rupfen, 476 x 280 cm, Privatsammlung, Abb. in: ARASSE 2001, S. 181 noch gelbe Blätter zeigen.

<sup>946</sup> Vgl. AUPING 2005, S. 116.

<sup>947</sup> Vgl. RÖSCHE 2008, S. 209.

<sup>948</sup> Literarische Skizzen aus dem Leben Karl Försters, Eintrag vom 19.04.1820. Zitiert nach: BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG 1973, S. 136. Weiterführende Literatur hierzu: LANKHEIT 1950, S. 129-143; HOCH 1981; CORBIN 1990; HINZ 1968, S. 219; BUSCH 2008, S. 160.

*just leave it at that. When I look at ripe, heavy sunflowers, bedding to the ground, with blackened seeds in the middle of their corollas, I see the firmament and the stars. This is nothing new. Robert Fludd has established a precise relation between stars and plants. For him there is not one plant that does not have a corresponding star in the sky. Consequently plants are influened and guided by the stars. It's an interesting idea, very beautiful. All these things are interlinked, not only on earth, but in the cosmos too. [...] The idea that plants are directly connected to the stars is very pretty. It's an explanation that works for me, for my dasein. It's a consolation.*<sup>949</sup>

Die Sonnenblume liefert durch ihre äußere Gestalt nach Kiefer und Fludd deutliche Analogien zum Sternenhimmel, was anhand eines weiteren Künstlerbuches augenfällig wird: Der Umschlag des Buches *Für Robert Fludd* (1996) [Abb. 114] zeigt zwei übereinander gelegte Fotografien: Die eine zeigt einen Sternenhimmel, die andere den Blütenkranz einer Sonnenblume, deren Samen ausgeschnitten wurde, um gegen die Fotografie des nächtlichen Firmaments ausgetaucht zu werden. Die Fotosequenzen der folgenden Seiten zeigen den Anbau eines Sonnenblumenfeldes, indem der Blick erst auf einen leeren Acker fällt, sodann auf ein Feld mit Sonnenblumen, an das der Betrachter mit Durchblättern des Buches näher herangeführt wird, bis er anstelle der Samen einen Ausblick in das Universum zu sehen bekommt, um gänzlich in dieses hineingezogen zu werden. Kiefer manifestiert hier überdeutlich die Korrelation von Sonnenblumensamen und Universum. Der Analogienlehre Fludds entsprechend, könnte die Sonnenblume demnach die Sonne als Stern substituieren. Die Charakteristik dieser Blume ist die stetige Ausrichtung ihrer Blüte in die Richtung der Sonne, womit sie während ihrer Blütezeit eine konstante Beziehung zur selbigen hat. Sie richtet sich demzufolge nach der göttlichen Emanation des Lichtes aus.

Mit dem Titel *The Secret Life of Plants* spielt Kiefer auf das gleichnamige Buch von Peter Tompkins und Christopher Bird<sup>950</sup> an, welches das hier vorliegende Thema aufgreift und darin den Pflanzen eine Verbindung zum Kosmos zuspricht. So haben die Pflanzen ein bisher dem Menschen verborgen gebliebenes geheimes Leben, was sich mitunter darin äußert, dass Pflanzen auf menschliche Gedanken, psychische Energien und Emotionen reagieren, und diese gleichsam auf sie einwirken. Zudem reagieren Pflanzen auf kosmische Strahlung, Musik, Schallwellen, Elektrizität und sind darüber hinaus durch innere Prozesse der Umwandlung

---

<sup>949</sup> Anselm Kiefer, aus: COMMENT 2007, S. 294.

<sup>950</sup> TOMPKINS/BIRD 1974. In den jüngst veröffentlichten Notizen aus den Jahren 1998/1999 spricht Kiefer auch direkt davon: "Wenn man viel Zeit hat, kann man mit den Blumen auch reden, sie sind empfänglich dafür. Sie lieben keine Diskomusik. Am meisten lieben sie Mozart, weniger Jazz, vor allem klassische Musik. Man weiß das, weil man es untersucht hat.", aus: KIEFER 2011, S. 93.

von Metallen und chemischen Elementen fähig.<sup>951</sup> So heißt es dort: „*Es ist eine Tatsache: Der Mensch kann mit der Pflanzenwelt kommunizieren, und er tut es. Pflanzen sind lebendige, empfindsame, mit dem All verbundene Wesen. Sie mögen im menschlichen Sinne blind, taub und stumm sein, aber meiner Meinung nach gibt es keinen Zweifel daran, dass sie äußerst sensible Instrumente sind, die die Emotionen der Menschen ‚auffangen‘.*“<sup>952</sup> Mit der Fähigkeit zur Umwandlung von chemischen Stoffen sprechen die Autoren den Pflanzen eine Verbindung zur Alchemie zu: Indem es Pflanzen möglich ist chemische Stoffe wie Phosphor in Schwefel oder Kalzium in Phosphor umzuwandeln, meistern sie das, was die Alchemisten bis heute nicht in der Lage sind zu vollbringen.<sup>953</sup>

Das Interesse an der Person und der Gedankenwelt Fludds mag an dem verworfenen Verständnis des Einklangs von Natur und Kosmos liegen, das der heutigen Auffassung von Wissenschaft gänzlich widerspricht.<sup>954</sup> So konstatiert auch Arasse, dass Kiefer eine „*Begeisterung für eine Denkweise, die vom modernen, wissenschaftlichen Zugang zur Natur ausgeschlossen wurde und von einer lebendigen Kontinuität zwischen Mensch und Kosmos ausging*“<sup>955</sup>. Auch Morel formuliert hierzu, dass Kiefer mit der Rekurrerung auf theosophisches Gedankengut den Verlust der Kohärenz von Himmel und Erde thematisiert.<sup>956</sup> Kiefer selbst äußert sich bezüglich seiner Verwendung von mystischen Themen mit folgendem: „*Ich versuche auf eine unwissenschaftliche Art in die Nähe des Zentrums zu kommen, von dem die Ereignisse gesteuert werden.*“<sup>957</sup> Hinzu kommt die offenkundige Verbindung Fludds zur Kabbala und zum jüdischen Mystizismus in einer Vielzahl seiner Diagramme, die für Kiefer sicherlich ein weiterer Grund zur Beschäftigung mit Fludd gewesen sein mögen.<sup>958</sup> So schreibt auch Godwin im Hinblick auf Fludd, was gleichsam ebenso auf Kiefer übertragbar ist: „*The magic of these pictures is that they remind us of the possibility, indeed the imminence, of a cosmic view free alike from the myopia of materialism and the absurdities of naive spiritualism.*“<sup>959</sup> Das naturphilosophische Bezugssystem der Sternbilder Kiefers stellt

---

<sup>951</sup> TOMPKINS/BIRD 1974, S. 16ff, 137ff, 153ff.

<sup>952</sup> Ebda., S. 43.

<sup>953</sup> Ebda., S. 190, 192.

<sup>954</sup> Vgl. LIPKE 2004, S. 12.

<sup>955</sup> ARASSE 2001, S. 62.

<sup>956</sup> „*Mais il ne peut désormais s'appuyer désormais sur la cohérence d'une „vision du monde“ devenue presque inaccessible. La profusion des œuvres et la récurrence des thèmes parlent de cette angoisse de la perte.*“, aus: MOREL 2005, S. 71.

<sup>957</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 42.

<sup>958</sup> So ist die Verbindung zum jüdischen Mystizismus hier gegeben: „*The writings of all traditions lend their support to this idea of the soul's ascent, which Fludd saw as the ultimate goal of man, as well as to the existence of unseen higher worlds compounded either of finer states of matter (etheric, astral, etc.) or simply of different states of mind.*“, aus: GODWIN 1979, S. 19.

<sup>959</sup> Ebda., S. 5.

gleichsam eine Auseinandersetzung mit alten spirituellen Vorstellungen des Kosmos dar, welche möglicherweise, um mit Lipke zu argumentieren, „die einzige Möglichkeit [ist] in Zeiten extremer Rationalität und Vernwissenschaftlichung für sich eine passende Form von Religion zu finden.“<sup>960</sup> Kiefer äußert sich hierzu wie folgt: *“I’m interested in reconstructing symbols. It’s about connecting with an older knowledge and trying to discover continuities in why we search for heaven.”*<sup>961</sup> Es bleibt zu konstatieren, dass Kiefer mit seinen Sternenbildern die angestrebte Einheit des Menschen mit dem Kosmos thematisiert. Morel fasst dies wie folgt zusammen: *„Kiefer témoigne de l’extrême difficulté de réconcilier la terre avec le ciel, mais confirme aussi la nécessité intérieure, vitale, de cette tentative. Débris, fragments marqués par la hybris qui a saisi le monde.“*<sup>962</sup> In dem Interview mit Michael Auping, welches für die Betrachtung und das Verständnis der Sternen-Bilder Kiefers als sehr erhellend angesehen werden kann, unterstützt Kiefer eben erwähntes: *„We are afraid, so we have to make sense of the world. We cannot stand not to have a heaven in our minds. If there really was a heaven, it would exist outside of science and religion.“*<sup>963</sup> Kiefer gibt dafür nun ostentativ die Erklärung: Die Naturphilosophie, in ihrer Eigenschaft als eine Verflechtung aus Theologie, Philosophie, Mystik, Alchemie und Astrologie, liefert, so scheint es, für Kiefer einen weiteren Schlüssel zum Verständnis des Universums. Er lehnt dabei eine unkritische und undifferenzierte Wissenschaftsgläubigkeit einerseits und das solitäre Gottesvertrauen andererseits ab und strebt einer gesamtkosmischen Sicht auf Mikro- und Makrokosmos im Sinne einer *natura naturata* entgegen.

So ist innerhalb der Arbeiten der kompletten Serie *The Secret Life of Plants* ein Anachronismus sichtbar, der maßgeblich durch die Gedankenwelt Robert Fludds inhaltlich geprägt ist. Die Welt bietet eine Fülle von Interpretationsmöglichkeiten und ein Netz an Interpretationen, die dem Menschen Halt und Orientierung bietet, Kiefer schöpft sie alle in seinen Sternenbildern aus. Er bedient sich hierbei einer Philosophie, die vermeintlich jegliche naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der heutigen Zeit ausblendet und auch damit als obsolet betrachtet. In die Zukunft geblickt wird der heutige Wissenstand in zweihundert Jahren ebenfalls obsolet sein können. So führt Kiefer hierzu richtigerweise an: *„Unser Bild von der Welt kann immer nur ein vorläufiges sein. Es wird immer durch neue, aber nicht bessere Erkenntnisse*

---

<sup>960</sup> LIPKE 2004, S. 63.

<sup>961</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach AUPING 2005, S. 166.

<sup>962</sup> MOREL 2005, S. 71.

<sup>963</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach AUPING 2005, S. 176.



aufgehoben.<sup>64</sup> Damit vertritt er eine fallibilistische Position: „Die Wissenschaften können nicht die mythischen Bilder und ihre Kraft ersetzen. Der Fortschrittsglaube der Wissenschaften ist vielleicht selbst ein Mythos; wissenschaftliche Ergebnisse sind zumeist vorläufig; jede neue Entdeckung öffnet eine weitere Tür zu einem noch größeren Feld des Unbekannten. [...] Kunst kann dagegen schon heute als Vorschein wirken: als Vorschein der in tausend Jahren vielleicht wieder zum Mythos gewordenen wissenschaftlichen Forschungsergebnisse.“<sup>65</sup> Und dennoch führt Kiefer analog der eben genannten eigenen Aussagen die naturwissenschaftliche Ebene als heutige Erlebniswirklichkeit motivisch ins Bild ein. So verbindet er zwei Bezugssysteme in der Serie, wovon nun das naturwissenschaftliche vorgestellt werden soll.

### *Astronomie als weiteres Bezugssystem: Verlust des topografischen Raumes*

#### **Deskriptive Ordnungen des Raumes: NASA-Klassifizierungen**

In stets reduziertem Maße erfährt der Betrachter ein naturwissenschaftliches Bezugssystem, welches zum einen aus der bildlichen Manifestation der Sternkonstellationen und zum anderen aus der Einfügung der offiziellen Stern- und Himmelskörperbezeichnungen der NASA erwächst, die Kiefer auf vielen seiner Sternbilder präsentiert. Indem er die Bezeichnungen auf kleine weiße Streifen schreibt und im Anschluss auf den Bildträger befestigt, gibt er in dreifacher Hinsicht Information über den Sternenhimmel preis: Jene Zahlenkombinationen, wie beispielsweise *064509 – 1643 A1CMa*, bestehen aus zwei Zahlencodes und einem Buchstabencode, die Auskunft über Entfernung, Helligkeit und Ort des Sterns geben. Diese Kombination bezeichnet den Stern Sirius mit seinen spezifischen Informationen zu Rektaszension (der geographischen Länge entsprechende Koordinate an der Himmelskugel) und Deklination (der geographischen Breite), zu Spektraltyp, das heißt Temperatur und Farbsequenz des Sterns sowie seiner Zugehörigkeit zu einem Sternbild, in diesem Falle zu Canis Maior (*CMa*).

Diejenigen Bezeichnungen in Kiefers Bildern, die griechische Buchstaben von  $\alpha$  bis  $\omega$  aufweisen, gehen noch auf den Katalog von Johann Bayer (1572-1625) zurück, der alle Sterne eines jeden Sternbildes in seiner *Uranometria* wissenschaftlich subsumierte, indem er die Sterne den Helligkeitsgraden entsprechend mit griechischen Buchstaben versah und den Genitiv des

---

<sup>64</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 35.

<sup>65</sup> KIEFER 2008, S. 64.

lateinischen Sternbildnamens dransetzte (Betelgeuze =  $\alpha$  Orionis).<sup>966</sup> Die im Laufe der Jahrtausende erwachsenen Sternbezeichnungen werden heutzutage nur noch für die hellsten Sterne verwendet. Alle kleineren und kühleren Sterne werden mit der oben angeführten Notation klassifiziert. Dies hat zur Folge, dass die Vielzahl mythologisch erwachsener Eigennamen der Sterne überflüssig wurde. Darüber hinaus tauchen in den Kiefer'schen Sternbildern auch Bezeichnungen wie *M13*, *M31* oder *M81* sowie *NGC 1976*, *NGC 6205* oder *NGC 6523* auf, die nichtstellare Objekte klassifizieren, worunter Himmelsobjekte wie Galaxien, (Kugel)-Sternhaufen und Nebel fallen. Mit diesem Bezeichnungsreigen bannt Kiefer die naturwissenschaftlich-astronomische Erfahrung in seine Sternbilder.<sup>967</sup>

Unweigerlich evozieren die Zahlenbänder Fragen nach der Wahrhaftigkeit der Angaben der relativen Standorte im Verhältnis zu den restlichen Sternen und der Korrektheit der numerischen Ziffern, als auch der Bedeutungsebene, die sich hinter der offen liegenden befindet. Der Betrachter ist sodann geneigt diesem zu folgen und den Versuch zu unternehmen, Sterne und Himmelsobjekte im Bild auszumachen, mit der Folge, dass dies tatsächlich funktioniert! Folgt man also den Bezeichnungen in dem bereits erläuterten Gemälde *The Secret Life of Plants* (1998) [Abb. 124] entpuppt sich eine Vielzahl an Himmelsobjekten, die vordergründig durch eine Sonnenblume substituiert werden. Die wissenschaftlichen Bezeichnungen auf dem Bildträger werden von Kiefer dahingehend inszeniert, dass die Sonnenblumen in ihrer Form, als auch in ihrer kompositorischen Anordnung augenscheinlich auf die Himmelsobjekte Bezug nehmen. So enthüllt das Gemälde bei näherer Untersuchung eine weitere, eher versteckte Dimension, die notabene leicht versteckt bleibt. Zeigt das Liniengeflecht, das sich mäandernd von links oben über die Mitte unten nach rechts oben bewegt, das Sternbild Drache mit einem Ausläufer des Sternbildes Ursa Minor, was Abbildung 125 im Vergleich deutlich macht, und in diesem Fall gleichsam eine ältere epistemologische Ebene im Bild determiniert, so offenbaren sich die Bezeichnungen für Kugelsternhaufen, Galaxien und Nebel in ihrer Vielfalt als äußerst dominant. Wenn man die Arbeit mit dem kartografischen Sternbild vergleicht, so wird augenscheinlich, dass Kiefer den Eintragungen der Sterne entsprechend bei Gestaltung seines Sternbildes anstelle der Sterne Sonnenblumenblüten malte.

---

<sup>966</sup> Vgl. SLAWIK/REICHERT 1998, S. 16.

<sup>967</sup> Auch nutzt er astronomische Fotografien in denjenigen Arbeiten, die jüdisch-mystisch konnotiert sind, wie *Liliths Töchter* (1991) oder in den Künstlerbüchern wie *Merkaba* (1996) und *Für Robert Fludd* (1996) sowie auch schon in den 1980er Jahren mit *Komet* (1980/85), *Ouroboros* (1980/85), *Astralschlange* (1980/85).

Die Bezeichnungen und ihre Entsprechungen als Himmelsobjekte lassen sich wie eine Zusammenschau der *Messier*-Objekte<sup>968</sup> eines Sternenatlas' lesen<sup>969</sup>: Es findet sich die wissenschaftliche Bezeichnung *M81 = NGC3031*, die eine Spiralgalaxie im Sternbild Ursa Maior substituiert, ferner *M57 = NGC6720*, welches die Bezeichnung für den Ring-Nebel ist, *M97 = NGC6205* steht stellvertretend für den Eulen-Nebel sowie *M45* für die Plejaden steht. Jenes Siebengestirn, im Gemälde oberhalb des Drachenkopfes angesiedelt [Abb. 126], hat Kiefer der Dominanz von vier helleren Sternen entsprechend, deutlich erkennbar in Abbildung 127, durch vier Sonnenblumenblüten sichtbar gemacht. In ihrer Zusammenstellung bilden sie ein Viereck, einzeln gesehen stellen sie wiederum Spiralgalaxien dar. Zudem nutzt Kiefer zur Ausgestaltung seiner Galaxien viele natürliche Sonnenblumensamen, so dass jeder Samen gleichzeitig auch als ein Stern angesehen werden kann.

Unterhalb der Plejaden hängt eine Sonnenblumenblüte, die sich weniger durch ihre runde, als vielmehr durch ihre ovale, hängende Form darstellt.<sup>970</sup> Sie ist mit Andromeda, als auch mit *M31 = NGC 224* bezeichnet und substituiert sodann die Andromeda-Galaxie, die sich auf den zahlreichen Fotografien der NASA, in ebensolcher Form präsentiert [Abb. 128]. Ferner zeigen sich Bezeichnungen für den Orion-Nebel, den Hantel-Nebel, den Ring-Nebel, eine Sombbrero-Galaxie und weiteren Kugelsternhaufen, Bezeichnungen der Sterne Daneb, Algenib, Tarazed und Abkürzungen wie *LUP*, *PUP*, *PEG*, *OPH* für die Sternbilder Lupus, Puppis, Pegasus und Ophiuchus. Die Verbindung von Blüte, Sonnenblumensamen und der Klassifizierung lässt sodann den Schluss zu, dass Kiefer die Sonnenblume als Substitut für diverse naturwissenschaftliche Phänomene nutzt. Es entsteht der Eindruck, dass Kiefer ein Dokument der ästhetischsten und zugleich heterogensten Himmelsobjekte in einem Bild habe dokumentieren wollen – obschon die Konstellationen am Sternenhimmel in einer solchen Ausschnitthaftigkeit nicht vorgefunden werden können – und zugleich mit der Anknüpfung an die Vorstellungen Fludds ein Bild von historischer und aktueller Dimension schaffen wollte – ohne diese primär darzustellen. Kiefer gibt in einem Interview seinen Impuls preis:

---

<sup>968</sup> Nach Charles Messier benannte Klassifizierung von Himmelsobjekten, der 1781 erstmals in einem Katalog publiziert wurde. Die M-Klassifizierung besitzt heute nur noch historischen Charakter seit 1888 der Däne John L.E. Dreyer das Verzeichnis der „*New General Catalogue of Nebulae and Clusters of Stars*“ veröffentlichte. Vgl. SLAWIK/REICHERT 1998, S. 17.

<sup>969</sup> Wichtig hierbei ist die Erkenntnis einer naturwissenschaftlichen Dimension des Bildes. Die Kiefer-Forschung sucht auch in diesen numerischen Codes Verbindungen zur Trauerbewältigung in Kiefers Werk zu ziehen: „*La mémoire récente est toujours présente, comme en témoignent les languettes transparentes fixées sur la peinture du ciel, qui garantissent à première vue l'exactitude du recensement des étoiles, mais suggèrent aussi la trace lancinante de l'extermination: le nombre est devenue la dernière figuration des âmes, le chiffre ultime d'un destin tragique et l'histoire la plus cruelle investit alors l'inventaire des astres.*“; MOREL 2005, S. 56ff.

<sup>970</sup> In Verlängerung nach oben zeigt sich diese Blütenform nochmals.

„Interessant an den Sternbildern ist doch vor allem, dass sie völlig beliebig sind. Wenn wir in den Sternhimmel schauen, dann können wir an sich immer auch andere Bilder finden. Millionenfach können wir die erfinden. Und da zeigt sich wieder die Vielschichtigkeit des Mythischen. Und die Willkür im guten Sinne, die dazu führt, dass man Sternbilder erfinden kann, wie man will.“<sup>971</sup> Trotzdem konstatiert er bereits 1990: „was mir an wissenschaftlichen Erkenntnissen zugänglich ist, geht auch ein in meine Arbeit.“<sup>972</sup>

Die Willkür manifestiert Kiefer nichtsdestotrotz in Sternbildern wie *Pasiphae* (1998) [Abb. 129]. In diesen inszeniert Kiefer Sternbilder, die es seinem Titel nach nicht gibt. Pasiphae ist ein Mond des Planeten Saturn und demnach tatsächlich existent. Kiefer hat diesen im Bild sodann prominent in der Mitte der Leinwand gekennzeichnet. Die restlichen Linien der Bilder bleiben willkürlich der Physiognomie eines Tieres entlehnt konstruiert. Kiefer malt einen Stier. Die Beliebigkeit der Sternbilder führt Kiefer in diesem Gemälde besonders beeindruckend vor, gleichwohl er die korrekten Bezeichnungen der Sterne nutzt. Dennoch sind seine Sternbilder keine wissenschaftlichen Bilder, er verleiht ihnen lediglich einen „paradoxe[n] Schein“<sup>973</sup> davon. Nach Arasse nutzt er diese Bezeichnungen, „um etwas über den menschlichen Willen aus[su]sagen, die kosmische Unendlichkeit in den Griff zu bekommen und auf Menschenmaß zu reduzieren, Unendlichkeit, die durch unzählige, auf die Leinwand geworfene und geklebte Sonnenblumenkerne abgebildet wird“.<sup>974</sup> Pierre Morel geht noch einen Schritt weiter, indem er folgendes formuliert: „Il s’agit de réveiller l’homme moderne, que la lumière des villes a séparé du ciel: reprise de distance dans l’univers, ajustement des perceptions fondamentales, poursuite de cette navigation mentale engagée depuis des millénaires par les grandes civilisations.“<sup>975</sup>

Mit der Nutzung eines sehr großen Bildformats in *The Secret Life of Plants* (330 x 700 cm) wird von Kiefer zudem der Versuch unternommen, die Unendlichkeit und Weite des Alls bildlich zu manifestieren, ja dem Betrachter das Gefühl von Weite und Verlorenheit zu vermitteln, als auch die Distanz zwischen dem Kunstobjekt und der Realität aufzuheben. Demnach entspricht er hier dem Diktum Van Goghs den Sternhimmel im Bild einzufangen. Abbildung 130 veranschaulicht nicht nur die Imposanz der Arbeiten, indem man die Größenverhältnisse zwischen Bild und Mensch deutlich erkennen kann, sondern auch die

---

<sup>971</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: MACHO 2003, S. 15.

<sup>972</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 42.

<sup>973</sup> Anselm Kiefer, aus: KARCHER 2008, S. 25.

<sup>974</sup> ARASSE 2001, S. 150.

<sup>975</sup> MOREL 2005, S. 56.

Aufhebung eben genannter Distanz zwischen Bild und Betrachter. Jener steht zwar physisch vor der Arbeit, befindet sich aber dennoch durch die Größe der Leinwand mittendrin. Schlussendlich ist das Verhältnis Kiefers zur Naturwissenschaft einerseits durch Faszination und (vordergründige) Akzeptanz geprägt, andererseits durch einen begründeten Skeptizismus, der aus dem Sinn der Bestrebungen angesichts der Ergebnisse, die die Naturwissenschaft bringt, trotzdem die fundamentalen Fragen nach Sinn und Bedeutung des menschlichen Daseins und Ursprungs nicht gänzlich beantworten zu können, erwächst. So formulierte er auch hier hinsichtlich seines anthropologischen Dilemmas trotz der Naturwissenschaften: „*The earth is round. The cosmos has no up and down. It is moving constantly. Heaven and earth don't exist anymore. We can no longer fix the stars to create an ideal place. This is our dilemma. [...] It is natural to search for our beginnings.*”<sup>976</sup>

### **Abstraktion der Sichtbarkeit – Zum Wahrheitsgehalt**

Ein weiteres Beispiel einer naturwissenschaftlich konnotierten Wahrnehmung ist die Arbeit *Pisces* (2003) [Abb. 120]. Hier präsentiert Kiefer die Sternbilder Fische und Pegasus, denen er Zweige und Äste vertrockneter Pflanzen vorblendet. All jene Pflanzen und Rhizome, die Kiefer seinen Sternbildern appliziert, sind in Gips getaucht, der diese Weiße entstehen lässt. Doch sind es nicht die Pflanzen, die hier das Augenmerk verlangen, sondern eine erstmalig vorkommende Farbigkeit, die fleckenweise durch blaue, rote und gelbe Farbtöne evoziert wird. In naturwissenschaftlicher Betrachtungsmanier könnten diese Farben an Nebelvorkommnisse in den Gebieten um das Sternbild verweisen. Ein Blick auf Abbildung 125 mag einen solchen Vergleich deutlich machen. Tatsächlich zeigen die digitalen Bilder der NASA Nebel und Himmelsobjekte, die sich in ähnlicher Farbigkeit präsentieren. Was Kiefer mit der Implizierung dieser Farben, die sich deutlich von der Schwärze des Bildträgers abheben, bewirkt, ist die Evokation des naturwissenschaftlich erschlossenen Raumes, der durch die heutige astronomisch-naturwissenschaftliche Erfahrung geprägt ist. Mittels dieser Faktur schafft Kiefer eine Tiefensuggestion, ja eine Tiefenräumlichkeit, wie sie in *The Secret Life of Plants* noch nicht vorzufinden war. Ähnlich verfährt Kiefer in *Herkules* (2002) [Abb. 119]: hier inszeniert er den Raum durch die verstärkte Verwendung von Erdtönen zwar weniger tief und damit flächiger, hingegen kompensiert er dies durch die Anbringung von

---

<sup>976</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach AUPING 2005, S. 165.

Sternenklassifizierungsschildchen an den Gipsstrauch, so dass er weniger nach hinten strebt, als vielmehr nach vorne zum Betrachter hin drängt.

Dass die Arbeiten Kiefers nicht eins zu eins die auf den NASA-Fotografien dargestellten Motive abbilden, sondern sich vielmehr nur an ihnen orientieren, ist bereits dargelegt worden. Dies ist nicht zuletzt auch dem allgemeinen Verlust des Wahrheitsgehalts durch die digitale Fotografie geschuldet. Ein solcher geht einerseits mit Nutzung des Mediums der digitalen Fotografie einher, andererseits ist dies durch den Verlust der subjektiven Perzeption sowie der Avisualität der Phänomene, indem die digitalen Fotografien an einem Ort entstehen, der sich im Allgemeinen der menschlichen Präsenz entzieht, geschuldet. Das Dilemma des Wahrheitsgehaltes der Fotografie bringt die digitale Technik und die digitale Bearbeitung der Fotografien in besonders starkem Maße hervor. Dies ist jedoch auch schon mit der analogen Fotografie eine Herausforderung gewesen: ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden der Mond und die Sterne durch die Möglichkeit des Fotografierens ein beliebtes Motiv bei den Astronomen. Dem Amerikaner Lewis Morris Rutherford gelang es 1865 auf seinem Hausdach [sic] in Lower Manhattan (New York) rund dreiviertel der Schauseite des Mondes auf einem Silber-Albumen-Print festzuhalten. Um diese Fotografien mit einer größeren Öffentlichkeit zu teilen, mussten Drucker und Stecher beauftragt werden, um Platten für die Vervielfältigung anzufertigen. Zwischen Astronom und Drucker führte dies immer wieder zu Diskussionen. Die Astronomen wollten das Himmelsobjekt so exakt und objektiv wie möglich dargestellt haben, die Drucker hingegen strebten neben der Objektivität auch eine druck-technische Qualität an und änderten daher nach eigenem Ermessen Kontraste, Effekte und Verhältnisse der Himmelsobjekte.<sup>977</sup>

Die noch von Roland Barthes postulierte These, dass die Fotografie immer nur das abbilde, was tatsächlich gewesen ist<sup>978</sup>, kann auf diese Bilder vom Weltall nicht mehr angewendet werden. Einzig die analoge astronomische Fotografie des nächtlichen Firmaments im 20. Jahrhundert kann die These Barthes' stützen, denn neben der Formulierung „*es-ist-so-gewesen*“<sup>979</sup> weist er in einem Folgesatz noch auf die Verflechtung von Realität und Vergangenheit hin: „*Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.*“<sup>980</sup> Hinsichtlich der Fotografien des Sternenhimmels trifft dies folgendermaßen zu: Mit der analogen Fotografie

---

<sup>977</sup> Siehe die Aufsätze von SOOJUNG-KIM PANG 2002, S. 100-141; SOOJUNG-KIM PANG 2007, S. 20-28; ARMSTRONG 2003, S. 359-383.

<sup>978</sup> Vgl. BARTHES 1985, S. 86.

<sup>979</sup> Ebd., S. 86.

<sup>980</sup> Ebd., S. 86.

des Weltraums geht stets eine doppelte Reise in die Vergangenheit des Kosmos einher. Die eine Reise wird durch den Zeitpunkt der Entstehung der Fotografie eingenommen, die zweite Reise durch das dargestellte Sujet – die Sterne. Der Grund für die Reise in die Vergangenheit ist die Geschwindigkeit des Lichts. Dieses benötigt je nach Entfernung des Sterns mehrere Millionen oder gar Milliarden von Jahren bis es die Erde erreicht und von dort aus als Stern wahrnehmbar ist. Mit einer Geschwindigkeit von 300 000 km/s legt das Licht in einem Jahr eine Strecke von 9.46 Billionen Kilometer zurück. Das ist eine unvorstellbare Strecke verglichen mit der Entfernung zum Mond, der nur 1.3 Lichtsekunden von der Erde entfernt ist. Blickt man also in sehr ferne Galaxien, wie in die Große Magellan'sche Wolke, die 150 000 Lichtjahre entfernt ist, kann man sich die Entfernung dieser zur Erde nur noch theoretisch-mathematisch vorstellen. Die Jahrtausende, die das Licht also von dort bis zur Erde braucht bedeuten demnach eine Reise in die Vergangenheit. Mit der folgenschweren Konsequenz, dass die Beschaffenheit des Sternes, die der Mensch von diesem zu wissen glaubt, wahrscheinlich gar nicht mehr existiert. Die Sterne werfen ihr funkelndes Licht aus längst erloschenem Zustand ans Firmament. Um mit Barthes zu argumentieren, diese Sterne waren tatsächlich existent, die (analoge) Fotografie zeigt ja freilich etwas, was wirklich gewesen ist. Damit hat die Fotografie des Weltraums gleichsam einen doppelten Dokumentationscharakter: zum einen dokumentiert sie den Zustand des Himmelskörpers von der Erde aus gesehen, zum anderen ist sie das Dokument einer Entwicklungsphase eines Himmelskörpers. Die Macht der astronomischen Fotografien liegt demnach in der doppelten *„Fähigkeit, Zugänge zu etwas zu öffnen [...] was anderswo ist.“*<sup>981</sup> Ungleich dessen verhält sich die digitale Fotografie des Hubble-Weltraumteleskops. Schon der Standort des Teleskops, außerhalb der sichtbaren Erdatmosphäre, bringt einen perspektivischen Wechsel mit sich, den der Mensch durch Visualisierung, mittels seines eigenen Augenlichts, nicht mehr nachvollziehen kann. Darüber hinaus nimmt Hubble nicht primär Gegenstände oder Formen auf, sondern Strahlungen, Gase, ja Materie, welche sich einerseits durch ihre physikalischen Eigenschaften dem Auge entzieht, andererseits von der Erdatmosphäre absorbiert wird. Wenn die Atmosphäre dies nicht tun würde, wären die Phänomene am Firmament sichtbar. Das Hubble-Teleskop zeichnet nun das sichtbare Licht, die Strahlung des Universums mit Hilfe eines speziellen elektronischen Detektors auf. Die Strahlung wird dort in Pixeln umgewandelt, die in der Folge dann als Abbildungen erscheinen. Dieser Detektor bringt, hingegen ihrer allgemeinen Verbreitung, nur schwarz-weiße Bilder hervor, welche erst im Nachgang koloriert werden. Die elektronischen Bilder werden für die optische Wahrnehmung aufbereitet, denn die Darstellung

---

<sup>981</sup> BOEHM 2004, S. 32.

monochromer Nebel, Sternexplosionen und Galaxien lässt sich durch farbliche Differenzierung besser betrachten. Dazu werden den schwarz-weißen Bildern durch verschiedene Filter unterschiedliche Farben (Rot, Blau, Grün) hinzugefügt und am Computer anschließend übereinander gelegt. So passiert es, dass die Fotografien andere Farben besitzen, als das Objekt in Wirklichkeit hat.<sup>982</sup> Die irritierende Schlussfolgerung daraus ist: Was der Betrachter vom Weltall zu sehen bekommt, enthält immer einen Anteil an Erdichtetem.<sup>983</sup> Aber nicht nur die nachträgliche Kolorierung der Hubble-Bilder, sondern eine allgemeine Problematik, die durch das „*dubitative Bild*“<sup>984</sup> der digitalen Fotografie hervorgerufen wird, ist den Bildern immanent: Die Fragen nach der Urheberschaft, Manipulation, Inszenierung und Ästhetisierung der Bilder. Denn durch die Computergenerierung der Bilder schleichen sich Zweifel an der Authentizität des Bildes sowie Möglichkeiten der Manipulation ein. Dies ist zum einen auf das Fehlen eines Negativs als ein authentisches, nicht mehr änderbares Dokument tatsächlichen Existierens zurückzuführen und zum anderen aus der Konsequenz, dass das digitale Bild virtuell unendlich vorhanden ist und einem Eingriff in Wahrheitsanspruch und Qualität permanent ausgesetzt ist.<sup>985</sup> Wyss bezeichnet dies wie folgt: „*Mit dem digital manipulierbaren und elektronisch zirkulierenden Bild wird [...] die Spurtreue der Fotografie obsolet.*“<sup>986</sup> Bezeichnenderweise waren die ersten digital bearbeiteten Fotos im Rahmen eines NASA-Programms 1964 entstanden und zeigten scharfe Fotografien von der Mondoberfläche.<sup>987</sup> Kiefer bestätigt seine Faszination über diese Bilder mit: „*Die Bilder waren für mich tatsächlich so einprägsam wie damals die Landung auf dem Mond, das waren ja fantastische Bilder.*“<sup>988</sup> Was in den Fotografien der NASA als direkter, dokumentarischer Verweis auf das astronomische Phänomen angelegt ist, wird künstlerisch zu einem Produkt mit einer ästhetischen Wirkung umgeformt. Die Bilder des Hubble-Weltraumteleskops weisen durch ihre farbliche Generierung einen hohen Grad an ästhetischer Wirkung auf, was auch der NASA bewusst ist, indem sie ihren Bildern Titel wie *Abstract Art Found in the Orion Nebula* geben. Die Wahrheit von dokumentarischer Fotografie ist keineswegs immer gewahrt. Das

---

<sup>982</sup> Informationen zu Bau und Funktionsweise des Hubble-Teleskops siehe: [http://hubblesite.org/the\\_telescope/hubble\\_essentials/#how](http://hubblesite.org/the_telescope/hubble_essentials/#how) am 21.08.2016.

<sup>983</sup> Vgl. RIEDL 2002, S. 98.

<sup>984</sup> Der Begriff aus: LUNENFELD 2002, S. 158-177.

<sup>985</sup> Vgl. WYSS 2006, S. 20. Hier nähert sich Wyss der von Walter Benjamin postulierten Problematik der technischen Reproduzierbarkeit an.

<sup>986</sup> Ebda., S. 21.

<sup>987</sup> Siehe Ebda., S. 21.

<sup>988</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 45.



digitale Bild des Weltalls wird, mit einer aus der Wissenschaft heraus entwickelten Ästhetik, zum Wissensvermittler.

Mit der Physik des 20. Jahrhunderts und den Fotografien der Erde wirft die bildliche Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse neue Paradigmen auf. Die physikalische Disziplin ist heute spekulativer denn je. Denn die schwer vermittelbaren, physikalischen, hypothetisch-deduktiven Prinzipien und Systeme erschließen sich dem Betrachter erst nach näherer Beschäftigung mit der Thematik und die digitale Fotografie des Weltraumes wirft Fragen nach der Wahrheit der Bilder auf. Auch Wyss weist auf die Schwierigkeit der Vermittlung der physikalischen Theorien hin, die seit Werner Heisenberg (1901-1976) und Albert Einstein (1879-1955) den Bereich der Astrophysik und das Weltbild revolutionierten, denn ihre Theorien zur Quantenphysik und Relativität entziehen sich der Sichtbarkeit und damit einer sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrbarkeit.<sup>989</sup> So führt auch Kiefer den Betrachter aus verschiedenen Blickachsen an die Formenvielfalt des Kosmos heran. Er bedient sich einerseits der Vielfalt dieser Fotografien, um sie in seine, ihm eigene Bildsprache und -auffassung zu transponieren, weiß andererseits aber um das Problem der Authentizität und Wahrheit der NASA-Fotos.

Kiefer selbst konterkariert in seinen Bildern die Wissenschaftsgläubigkeit des Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein solcher Ausspruch legitimiert seine künstlerische Freiheit. Frei nach Kandinsky, „*dass die Kompositionsgesetze der Natur*“ den Künstler nicht zu äußerlicher Nachahmung ermuntern dürfen, sondern Anlass sein müssen „*diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen*“<sup>990</sup>, sucht Kiefer die Divergenz zwischen Realität und bildnerischer Umformung. Die Astrophysik fungiert dabei als medialer Vektor.<sup>991</sup> Nach Niklas Luhmann stellt „*die Funktion der Kunst die Konfrontierung der (jedermann geläufigen) Realität mit einer anderen Version derselben Realität*“ dar sowie eine „*Alternativversion von Realität*“<sup>992</sup>, mehr noch: sie lässt „*die Welt in der Welt erscheinen*“ und löst die „*festsitzende Alltagsversion*“<sup>993</sup> auf. Diese Thesen scheinen für eine kunsttheoretische Rechtfertigung der kosmischen Arbeiten Kiefers anwendbar, malt er doch Bilder einer subjektiv erfundenen Realität und lässt die Welt, ja ein Bruchteil des

---

<sup>989</sup> WYSS 2006, S. 193.

<sup>990</sup> Wassily Kandinsky 1926, zitiert nach RIEDL 2002, S. 98.

<sup>991</sup> Vgl. STRAUSS 2002, S. 6.

<sup>992</sup> LUHMANN 1986, S. 624f.

<sup>993</sup> Ebda., S. 625.

Universums, in seinen Bildern entstehen, deren unmittelbare Notwendigkeit im Zeitalter der technischen Möglichkeiten mit Fotografie und Satellitenaufnahmen nicht mehr gegeben ist, was wiederum seinen malerischen Akt rechtfertigt. Hier ergibt sich eine inhaltliche Parallele zum Systemtheoretiker Niklas Luhmann, für den die Weltkunst darin besteht das Unsichtbare sichtbar zu machen unter der Voraussetzung, dass das Unsichtbare erhalten bleibe.<sup>994</sup>

### *Das Sternenbild als ikonischer Wissensvermittler*

Künstlerische und außerkünstlerische Bilder<sup>995</sup> begleiteten stets die jahrhundertelange Suche: ob diese Bilder nun (seit der Frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert hinein noch mit Hilfe von Fernrohren) in Form von Kupferstichen, Holzschnitten, Zeichnungen oder Gemälden in den Künstlerwerkstätten und -ateliers entstanden oder seit dem 20. Jahrhundert in Form von naturwissenschaftlich-astronomischen Fotografien von Sternen und Galaxien durch das Hubble-Teleskop oder in Form von wissenschaftlich-technischen digitalen Diagrammen oder als Fotografien im Labor. Allen diesen Bildern scheint gemein zu sein, dass sie durch Beobachtungen, Erkenntnisse und Ergebnisse Wissensräume sichtbar machen, determinieren und das jeweilige Wissen (sei es historisch aus dem jeweiligen Verständnis der Zeit heraus oder tagesaktuell) transportieren. Schaffen sie damit eigene Visualisierungsstrategien zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren (oder dessen, was sich dem menschlichen Auge per se entzieht) und sind bei der Generierung von Bildevidenzen und Wissensordnungen beteiligt? Damit würden sie aktiv zur Entschlüsselung des Universums beitragen; das Bild würde zum Wissensvermittler werden. Seit dem *pictorial turn* oder *iconic turn* sind im Rahmen der bildwissenschaftlichen Diskussion um das technische oder naturwissenschaftlich motivierte Bild die Sternen-Bilder des 20. Jahrhunderts aktueller denn je.

Ein Sternenbild kann Vermittler eines oszillierenden astronomischen Wissensstandes zur Zeit der Entstehung des Bildes und an der Formierung und Manifestation von Wissen beteiligt sein. Künstler des 20. Jahrhunderts schufen eine Vielzahl an Werken, die offensichtliche oder weniger offensichtliche Verweise und Referenzen auf naturwissenschaftliche Theorien und

---

994 Vgl. GEIMER 1998, S. 515.

995 Einführend hierzu: BREDEKAMP 2008. Als außerkünstlerische Bilder gelten insbesondere diejenigen wissenschaftlichen oder technischen Bilder, die die Naturwissenschaften (Biologie, Chemie, Physik, Mathematik) zur Determination ihrer Versuche und Theorien nutzen. Aber in jüngster Zeit sind Diskussionen um die Definition der künstlerischen und außerkünstlerischen Bilder (der anatomischen Studien eines Leonardo da Vincis bspw.) aufgekommen, die sich auf Basis der bildwissenschaftlichen Analyse nicht mehr eindeutig klassifizieren lassen.

empirische Evidenzen geben. Eine Vielzahl an Sternenbildern verdeutlicht den planetarisch-astrophysikalischen Wissenstand des Menschen zur Zeit der Entstehung des Bildes. Kiefer bewegt sich mit den vorliegenden Stenenbildern notabene auf einer weit in die Vergangenheit zurückreichenden Traditionslinie!

Die astronomischen Erkenntnisse werden durch Zeichnungen der Astronomen ab dem 17. Jahrhundert freilich verstärkt.<sup>996</sup> Denn mit der Erfindung des Fernrohrs um 1608/1609 erfolgte die technische Mutation des Auges, die mit der Sichtbarkeit und Bewegung der Planeten zu einer astropsychischen Umpolung führte: das Fernrohr ist das entscheidende Instrument zur Genese der kopernikanischen Wende; der Mensch hatte eine Möglichkeit gefunden, zu sehen, was natürlicherweise nicht für ihn bestimmt war, und damit zugleich ein naturwissenschaftliches Bewusstsein geschaffen, dass die Ehrfurcht vor den Himmelszeichen zu unterbinden begann. Zudem konnte der Mensch mittels des Teleskops die Räumlichkeit des Weltalls und die Entfernungen der Sterne untereinander visualisieren. Die astronomische Wissenschaft, die Erkenntnis des heliozentrischen Universums durch Kopernikus, der Rotation der Erde in elliptischen Bahnen durch Kepler und besonders die Gravitationsgesetze entzogen sich ja vorher einer Sichtbarkeit. Die Durchdringung dieser Theorien war für den Wissenschaftler bis dato mühsam. Die Heraufkunft der astronomischen Wissenschaft im 17. Jahrhundert, die durch Galileo Galilei, Johannes Kepler und schließlich Isaac Newton geprägt und begründet wurde, gab dem Sternenbild die naturwissenschaftliche Wahrnehmungsebene, die seitdem – ob in Gemälde, Druckgrafik, Zeichnung oder seit dem 19. Jahrhundert in der Fotografie – einem Sternenbild verhaftet ist. Die allmähliche Durchdringung des kopernikanischen Systems bot die Möglichkeit, den Sternenhimmel vom christlichen Dogma zu separieren, wie dies im 1609 entstandenen Gemälde der *Flucht nach Ägypten* von Adam Elsheimer [Abb. 23] aufgezeigt werden kann. Die bildliche Szene der Flucht Joseph und Mariens mit dem Christuskind nach Ägypten weist am nächtlichen Himmel die Milchstrasse als ein Band unzähliger Sterne auf. Dies ist ein Hinweis auf eine Vertrautheit Elsheimers mit den aktuellen naturwissenschaftlichen Forschungen der Zeit. Die Gestirne lösen sich aus dem biblischen Kontext, die tageszeitliche Einordnung, die winkelgetreue Darstellung der Sterne, die Proportionsgrößen der Sterne untereinander stehen nun im Zentrum eines naturalistischen Interesses. Elsheimer verbildlicht mitnichten die Macht der Gestirne als göttliche Vorboten, sondern ihre tatsächlich natürliche Konstellation und

---

<sup>996</sup> Siehe hierzu nicht zuletzt die Studie von BREDEKAMP 2009.

Vielzahl. Dass Elsheimer solche Beobachtungen in sein Werk transponieren konnte, mag er einem Teleskop, das in jener Zeit erfunden wurde, verdanken.<sup>997</sup>

Heutzutage geben Astronomie und Computertechnologie – insbesondere der NASA – die Möglichkeit die naturwissenschaftliche Wahrnehmungsebene des Bildes, die durch Gestirne, Sternenhimmel oder auch Sternenkonstellationen dargestellt ist, zu rekonstruieren, das Werk eingehender zu verstehen, zu interpretieren und gar (nachträglich) zu datieren.<sup>998</sup> Dies offenbart die enge Verbindung von Kunst und Astronomie und deren wechselseitige Beziehung. Eine eher unbekannte Arbeit Kiefers zeugt von dieser Korrelation. Auf dem Cover des Künstlerbuches *Für Renate: the secret life of plants* (1998) [Abb. 131] sieht der Betrachter zunächst eine Vielzahl von konzentrischen Kreisen, die den Blick ins Zentrum dieser Kreise lenken. Auf einem der Kreise steht der Titel der Arbeit. Der obere Bereich des Bildträgers ist heller gehalten als der untere Teil. Dort, im unteren Bereich ist Gegenständliches erkennbar – Bäume; es ist Nacht. Auf die Fotografie selbst ist eine getrocknete Pflanze appliziert. Bei den konzentrischen Kreisen handelt es sich um einen Sternenhimmel. Die Sterne, die sich in ihrer natürlichen Form als Punkte am Firmament zeigen, werden nun als Linien sichtbar. Wie ist dies zu erklären? Es handelt sich hier um viele einzelne Fotografien, die mit einer feststehenden Kamera, langer Belichtungszeit und maximal geöffneter Blende gemacht werden und später zu einem Bild zusammengefügt werden. Die Linien sind sogenannte Sternstrichspuren. Mittels dieser Spuren ist die Visualisierung der Erdrotation möglich; von einem festen Standpunkt aus wird eine lückenlose Aufnahme des Sternenhimmels möglich und mittels der Fotografie reproduziert. Damit wird innerhalb eines bestimmten Zeitraumes die Bewegung der Sterne im Raum sichtbar. Die Fotografie ermöglicht an der Stelle die Sichtbarmachung und Sichtbarkeit eines Phänomens, das sich dem Auge auf natürlichem Wege entzieht. So stellt Kiefer hierbei erneut einen Zusammenhang her, ganz im Sinne der negativen Dialektik der Frankfurter Schule, dass das Abwesende sichtbar gemacht werden muss.

---

<sup>997</sup> Vgl. hierzu: DEKIERT 2005, S. 32f.

<sup>998</sup> Siehe hierzu die Forschungen zu Rekonstruktionen des Sternenhimmels zu Zeit und Raum: Fresko in der Apsis der Pazzi-Kapelle in Santa Croce in Florenz und des Kuppelfreskos im Altarraum der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz durch Andreas Beyer geschehen, in: BEYER 1992, S. 84-94.

## Caelum stellatum: „Die Himmelspaläste“

Ab der Jahrtausendwende entsteht eine Vielzahl an Sternenbildern, die einen ausgeprägten kabbalistischen Bezug aufweisen. Innerhalb dieser Werke wird das breite Feld der jüdischen Mystik bearbeitet und umgeformt, welches Kiefer schon so lange in seinem Schaffen begleitet. Den Werken, die nun im Folgenden vorgestellt werden sollen, ist gemein, dass sie – im Vergleich zu den zuvor gesehenen Arbeiten – kein eindeutiges und untereinander gleiches formalästhetisches Motiv ausweisen, welches seriell genutzt wird, sondern vielmehr ein übergreifendes Thema visualisieren, welches wie ein roter Faden durchgehend verfolgt wird. Die Arbeiten lassen sich daher eher als eine Art Zyklus zusammenfassen, denn als Serie mit einem einzelnen Motiv, wie wir es noch bei *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* gesehen haben. Eine erste kurze Beschreibung der von Kiefer genutzten Mystik wird die Interpretation der Sternenbilder mystischen Inhalts erleichtern, doch zunächst ein paar Zeilen zu den Bildern selbst. Konkret soll dies an den fünf folgenden Arbeiten vollzogen werden: *Die Himmelspaläste 1 (Hydra)* [Abb. 132], *Die Himmelspaläste 2 (Bootes)* [Abb. 133], *Die Himmelspaläste 3 (Andromeda)* [Abb. 134] (alle 2001), *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 135] und *Merkaba* (2001) [Abb. 136] vollzogen werden.

Die drei nach astrologischen Sternbildern benannten Himmelspaläste *Hydra*, *Bootes* und *Andromeda* gehören in eine kleinere Serie, in welche noch die Arbeiten *Vela* (2003), *Hydra* (2003), *Horlogium* (2003), *Auriga* (2005), *Jaipur* (2005), *Horlogium* (2005), *Ophiucus* (2005), *Andromeda* (2005) sowie *Eridanus* (2005) gehören.<sup>999</sup> Diesen Bildern gemein ist die Tatsache, dass sie alle einen Sternenhimmel im oberen Bereich sowie Architekturen respektive Treppenfragmente im mittleren oder unteren Bereich aufweisen. Die Treppenfragmente sind in der Regel auf Leinwand gemalt. Vor diese Leinwand werden dann großflächig im oberen und kleinflächiger im unteren Bereich die Bleiplatten, die den Sternenhimmel substituieren, gehängt. Erstgenannte Bildfläche besteht aus einer Bleiplatte, die den Ausblick in den nächtlichen Sternenhimmel samt einem Sternbild frei gibt. Die Titel der Arbeiten geben

---

<sup>999</sup> *Vela* (2003), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand und Bleiplatte, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CICELYN 2004, S. 216; *Hydra* (2003), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand und Bleiplatte, 560 x 500 cm, Sammlung Würth, Abb. in: CICELYN 2004, S. 215; *Horlogium* (2003), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand mit Blei und Gipspflanzen, 280 x 500 x 32 cm, Privatsammlung Essl, Abb. in: SZÖKE 2012, S. 27; *Auriga* (2005), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 422; *Jaipur* (2005), Mischtechnik, Emulsion und Blei auf Leinwand, 560 x 330 cm, Sammlung Hans Grothe, Abb. in: KLEINE 2012, S. 67; *Horlogium* (2005), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 421; *Ophiucus* (2005), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 423; *Andromeda* (2005), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 431; *Eridanus* (2005), Öl, Emulsion, Acryl auf Leinwand, 560 x 500 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 420.

Hinweise auf das dargestellte Sternbild, welches sich nicht – wie zu erwarten wäre – nur auf dem Sternenhimmel befindet, sondern sich auch jeweils über die Architekturen zieht: In *Himmelspaläste 1* [Abb. 132] erstreckt sich diagonal von rechts oben nach links unten das Sternbild Hydra (Wasserschlange) [Abb. 137], was einerseits anhand des Linienverlaufs nachzuvollziehen ist, andererseits an der Kennzeichnung des hellsten Stern im Sternbild, - hier Alphard. *Himmelspaläste 2* [Abb. 133] hebt besonders dominierend das Sternbild Bootes (Bärenhüter) mit dem – ebenso ausgezeichneten - hellsten Stern Arktur hervor, flankiert von Corona Borealis, der Nördlichen Krone und einem von der Vorlage stärker abweichenden Sternbild Coma Berenices. Der Sternenhimmel in *Himmelspaläste 3* [Abb. 134] weist im Gegensatz dazu mehrere Sternbilder auf: zum einen ist der Sternenhimmel durch das Sternbild Pegasus mit dem hellsten Stern Sirrah geprägt, das in Verlängerung nach links oben über Mirach zu Alamak das Sternbild Andromeda bildet. Von Mirach geht ein Arm zur Andromeda-Galaxie, dem sich oben rechts noch der linke Teil des Sternbildes Cassiopeia angliedert. Unterhalb des Sterns Alamak findet sich das Sternbild-Dreieck mit Bezeichnung Triangulum, dem sich wiederum darunter das Sternbild Pisces anschließt, sodann im untersten Bildteil Cetus folgt. Auch *Vela* [Abb. 138] beispielsweise zeigt gleichnamiges Sternbild [Abb. 139] sowie rechts davon Puppis, oberhalb Pyxis, Antila, Canis Major, Centaurus, Crux und Volans. Die Vergabe der Namen der Sterne entspricht der korrekten wissenschaftlichen Entsprechung, hingegen weichen die Positionen der Sterne im Vergleich zu den astronomischen Abbildungen in einigen Sternbildern in ihrer Verhältnismäßigkeit deutlich voneinander ab.<sup>1000</sup>

Die Arbeit *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 135] ist hinsichtlich der dort integrierten Architektur sehr viel konkreter. Kiefer hat hier eine Architektur visualisiert, die an die steinernen Hallen seiner nationalsozialistischen Arbeiten erinnert; die in der hier vorliegenden Singularität jedoch auch Assoziationen von Ruinen griechischer Tempel hervorrufen kann, denn eine Sache irritiert: es fehlt ein architektonischer Abschluss der steinernen Halle nach oben hin, schlechthin eine Decke. Die Architektur wirkt dadurch brüchig. An einigen Stellen ist die Leinwand tatsächlich löchrig, hier sorgte der Künstler mittels der Bearbeitung mit Feuer für Löcher in der Leinwand, so dass der dahinterbefindliche Sternenhimmel augenscheinlich wird. Eine starke Raumflucht sorgt für die tiefenwirksame Strukturierung der Leinwand. Der auch in diesem Werk auf Blei befindliche Sternenhimmel weist nebst einer Reihe von Sternbildern, die sich über die komplette Leinwand ziehen, eine zentral in der Mitte

---

<sup>1000</sup> Siehe hierzu die Ausführungen im Kapitel „*The Secret Life of Plants*“.

befindliche Spiralform auf, wie wir sie auch schon bei den Arbeiten der Serie *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* gesehen haben.

Ganz anders ist nun die Arbeit *Merkaba* (2001) [Abb. 136]. Zum einen ist die Leinwand nicht mit Architekturen versehen, noch zeigt sich der Sternenhimmel auf einer rein schwarz-grauen Bildfläche. Vielmehr sehen wir hier einen primär rostfarbenen Bildträger, der silbrige Spuren zeigt, die von flüssigem Blei herrühren. Auf dem Bildträger sind erneut Sternbilder mit den bekannten NASA-Beschriftungen eingezeichnet. In der Mitte der Leinwand ist ein Objekt installiert: eine rechteckige Bleiplatte, auf der eine Reihe von kleinen Blei-Flugzeugen, ein Gebilde, welches an ein größeres, Industrie-Gebäude oder an ein Schiff erinnert sowie ein Objekt, welches an ein Radar oder eine Antenne erinnert.<sup>1001</sup> Die Flugzeuge befinden sich darüber hinaus auch auf der Leinwand. Die mit ausgeprägten Rostspuren befindliche Platte scheint für eine längere Zeit der Witterung ausgesetzt gewesen zu sein. Von der grundsätzlichen Bildanlage greift die Arbeit Strukturen der Serie *The Secret Life of Plants* auf, indem nämlich auf einen Bildträger, der Vollflächig einen Sternenhimmel substituiert ein Objekt vorgeblendet wird. Die Leinwand weist das Wort Capricornus auf, mit welchem jedoch – entgegen Kiefers gängiger Praxis – nicht der Bildtitel gemeint ist.

Was haben nun die hier kurz vorstellten Arbeiten gemeinsam? Steht die Auseinandersetzung mit dem jüdischen Mystizismus erneut für die Suche nach einer Erklärung der Welt? Greift Kiefer abermals kosmologische Schöpfungsgedanken auf?

### *Jüdischer Mystizismus als theosophisches Bezugssystem: spirituelle Räume*

#### **Kabbala, Hekhaloth-Traktate und Kiefers Interesse daran**

Der jüdische Mystizismus begleitet Kiefer seit den 1980er Jahren intellektuell und künstlerisch. So konstatiert er: „*Ich war und bin fasziniert von der jüdischen Mystik.*“<sup>4002</sup> Seit seiner Reise nach

---

<sup>1001</sup> Der Flugzeugträger ist ein bekanntes Requisit, welches Kiefer in seinen Arbeiten zu Velimir Chlebnikov nutzt. Siehe einführend hierzu: PHILBRICK 2006, S. 12. Jürgen Harten formulierte zum Interesse Kiefers an Chlebnikov, dass dieses vor allem an seinem Dasein als gescheiterer Prophet läge, der mit Hilfe von Zahlenreihenfolgen die Zukunft voraussagen wollte. Siehe hierzu: HARTEN 1984, S. 107.

<sup>1002</sup> KIEFER 2008, S. 67.

Jerusalem und dem Kontakt mit den Schriften Gershom Scholems<sup>1003</sup> (1897-1982) über die Geschichte und Symbolik der Kabbala, findet die jüdische Mystik durchweg künstlerisch Niederschlag in seinen Arbeiten.<sup>1004</sup> Die Beschäftigung mit jüdischer Religionsgeschichte erwächst nach Kiefers Aussage aus einem generellen Interesse am Judentum, an jüdischer Religion und deren Verbindung zur deutschen Kultur - im Sinne von geistigem Kulturgut.<sup>1005</sup> Denn Kiefer glaubt weder an die eschatologische Lehre der katholischen Kirche, noch an die religiösen Dogmen. So äußert er sich wie folgt: „Über den Katholizismus bin ich auf die Fundamente des christlichen Glaubens gestoßen, auf den jüdischen Mystizismus, der hundert mal reicher ist als die festgezurrt, in Beton gegossene katholische Lehre.“<sup>1006</sup> Und mehr noch: Kiefer ist an der jüdischen Mystik so interessiert, „weil sie vielschichtiger und weiträumiger ist als die christliche Mythologie.“<sup>1007</sup> Zudem, so konstatiert er in einem Interview 2002, „liefert sie einen viel umfassenderen Zugang zu dem, was die Welt zusammenhält, als die christliche Religion.“<sup>1008</sup>

Der jüdische Mystizismus kann grundsätzlich als Teil einer theosophischen Anschauung angesehen werden. Die Theosophie ist gleichsam eine religiöse Weltanschauung, die mittels Philosophie, Theologie und ähnlichen Lehren versucht, eine höhere Gottesweisheit und -wirkung zu erlangen. Zudem ist sie eine Lehre, die ein verborgenes Leben der wirkenden Gottheiten zu erahnen versucht. Der Erkenntnisweg wird durch Konzentration, Meditation, Vision oder anderen Offenbarungen bestritten. Theosophische Lehren gibt es seit der Antike, und diese stehen im Zusammenhang mit Askese, Mystik und Astrologie. So greift Kiefer bereits in den Arbeiten zu *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* und *The Secret Life of Plants* Elemente der Theosophie auf. Denn diese Elemente finden sich in der Gnosis, im

---

<sup>1003</sup> Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 175. Häußler, als ehemalige Mitarbeiterin in der Bibliothek Kiefers, gibt in ihrer Dissertation über Kiefer die Information preis, dass Kiefer hauptsächlich mit den Schriften Gershom Scholems arbeitet. Siehe HÄUßLER 2004, S. 37.

<sup>1004</sup> So sei hier an Arbeiten wie *Bruch der Gefäße* (1985) und *Bruch der Gefäße* (1990), *Ausgießung* (1984-86), *Emanation* (1984-85) und *Ausgießung* (1986-91), *ZimZum* (1990), *Sefiroth* (1990), *Die Entfaltung der Sefiroth* (1985-88), *Schebirat Ha-Kelim* (1990) oder *Die sieben Himmelspaläste* (1991) verwiesen, die allesamt Bezüge zum jüdischen Mystizismus implizieren und auf Schriften des Buches Sohar und auf die Kabbalaüberlieferung von Isaak Luria eingehen. Zudem verweist das Sternbild *The Secret life of plants* (2001) die Bleihemdchen auf, die auf die Bilder verweisen, die Kiefer mit Lilith betitelt hat und die ebenfalls im Konnex zur lurianischen Kabbala stehen.

<sup>1005</sup> „I cannot imagine German culture without Judaism. Everything that makes German philosophy and poetry interesting to the world is a combination of Germany and Judaism.“, Anselm Kiefer, in: AUPING 2005, S. 47.

<sup>1006</sup> Anselm Kiefer, aus: SCHWERFEL 2001, S. 26. „Later, I discovered that Christian mythology was less complex and less sophisticated than Jewish mythology because the Christians limited their story at make it simple so that they could engage more people and defend their ideas.“, AUPING 2005, S. 166; ähnlich auch in: ROPAC 2005, S. 19.

<sup>1007</sup> Anselm Kiefer, aus: ROPAC 2005, S. 19.

<sup>1008</sup> Anselm Kiefer, aus: TROSCH 2008, S. 65.



Neuplatonismus und bei den Rosenkreuzern sowie schließlich auch in der Kabbala,<sup>1009</sup> womit auch die wichtigsten Aspekte im Zusammenhang mit der Kiefer'schen Ikonographie der Sternbilder angesprochen sind. So gilt es im Folgenden die Ikonographie Kiefers zu entschlüsseln, um das theosophische Gedankengut, welches als Grundlage für seine Beschäftigung mit den Sternen angesehen werden kann, herauszuarbeiten.

Mit der Kabbala wird eine Zusammenschrift aus vielen einzelnen Schriften verstanden, in der sich jüdisch-biblisches Gedankengut mit komplexen, mystischen Vorstellungen der Gnosis vermischen und die im Wesentlichen die Schöpfungsgeschichte und die Korrelation vom Schöpfer- und Offenbarungsgott zum Menschen darstellt.<sup>1010</sup> Das Ziel der Kabbalisten war ein Verständnis von Gott und der Erschaffung der Welt, zu den Uranfängen der Schöpfung und Offenbarung Gottes, aus denen das Weltverständnis und die -geschichte begriffen werden konnte.<sup>1011</sup> Scholem sieht die Mystik als eine Art von Religion an, „*die auf einer unmittelbar wahrgenommenen Beziehung zu Gott beruht, auf einem direkten und fast greifbaren Erlebnis göttlicher Gegenwart.*“<sup>1012</sup> So beschäftigt sich der Kabbalist zur „*Wiedergewinnung und Restitution eines Zustandes der ursprünglichen Einheit und Reinheit*“<sup>1013</sup> mit dem Ziel einer Gotteserfahrung durch den Aufstieg der Seele bis zum Thron Gottes. Der jüdische Mystizismus charakterisiert sich in generaliter durch die Verflechtung von jüdischer Religion mit mystischen Vorstellungen. Ein Mystiker sucht denn die unmittelbare und als real empfundene Erfahrung des Göttlichen, gleichsam ein tieferes Verständnis der jüdischen Bibel. Eine solche Erfahrung wird in der frühen *Merkava*-Mystik beschrieben, indem der Adept durch den Gang durch die sieben Himmelspaläste die Erfahrung oder Begegnung mit Gott findet und welche zugleich Ausgangspunkt der hier besprochenen mystisch konnotierten Sternbilder Kiefers sein wird. Die *Merkava*<sup>1014</sup>-Mystik (*Merkava* vom hebr. für Gefährt) ist eine noch aus vorkabbalistischer Zeit stammende Mystik, die in den *Hekhalot*-Traktaten („Traktate von den [himmlischen] Palästen“, *hekhal* vom hebr. Tempel/Palast) beschrieben wird und auf die biblische

---

<sup>1009</sup> Vgl. HELLER 1998, S. 488.

<sup>1010</sup> Siehe Stichwort Kabbala, in: SCHOEPS 1992, S. 248. Die Kabbala war viele Jahrhunderte vorallem für diejenigen Juden von Bedeutung, „*die nach einem tieferen Verständnis der traditionellen Formen und Vorstellungen des Judentums strebten.*“ Siehe: SCHOLEM 1995, S. 7.

<sup>1011</sup> Vgl. SCHOLEM 1993, S. 268.

<sup>1012</sup> Ebda., S. 4.

<sup>1013</sup> Ebda., S. 268.

<sup>1014</sup> Auch *Merkaba* genannt, was Kiefer häufig auch als Titel verwendet. Die *Merkava*-Mystik ist in der jüdischen Forschung weitgehend ausgegrenzt worden, da sie als unjüdisch bezeichnet wurde und auch heute noch kontrovers betrachtet wird. Siehe HERRMANN 1994, S. 1.

Thronwagenvision in Ezechiel 1 zurückgeht. Kiefer beschränkt sich auf die Darstellung der Mystik aus dem Buch Henoch, auch *Sefer Hechaloth* genannt. Hierbei geht es thematisch um die Schau Gottes Erscheinung auf seinem Throngefährt und um die Erkenntnis der Mysterien dieser himmlischen Thronwelt, die mittels Seelenwanderung während des Gebetes visionär erfahren werden kann.<sup>1015</sup> Grundsätzlich beschreiben die *Hekhalot*-Traktate den Aufstieg<sup>1016</sup> der menschlichen Seele, vielmehr die Transformation eines transzendenten Wesens, über die sieben Himmel, um im obersten Himmel die sieben Himmelspaläste zu durchschreiten und zu Gottes Throngefährt vorzudringen.<sup>1017</sup> Mit Hilfe der Engel gelangt der Aufsteigende, der so genannte *yored merkava*, von einem Palast<sup>1018</sup> zum nächsten, wobei der siebente der Palast der „Herrlichkeit“ und „Heiligkeit“<sup>1019</sup> ist, in dem man mit Gott und der *Merkava* vereint ist. So formuliert Peter Schäfer hierzu: „Zweck der Himmelsreise ist es [...] den räumlichen Abstand zwischen Himmel und Erde, Mensch und Gott, zu überbrücken, in die Transzendenz des im Himmel thronenden Gottes einzudringen, und die Botschaft der *Hekhalot*-Literatur ist es, dass dies möglich ist, dass der *yored merkava* [...] vor den göttlichen Thron gelangen kann.“<sup>1020</sup>

### **Der spirituelle Aufstieg in entfernte Räume**

Gleichsam den bildlichen Aufstieg zu den Himmelspalästen evozierend, malt Kiefer die Arbeiten *Himmelspaläste 1 (Hydra)* (2001) [Abb. 132], *Himmelspaläste 2 (Bootes)* (2001) [Abb. 133], *Himmelspaläste 3 (Andromeda)* (2001) [Abb. 134] und *Vela* (2003) [Abb. 138]. Das Bemerkenswerte in den vier Gemälden ist, dass die Sternbilder dem südlichen und dem nördlichen Sternenhimmel entnommen sind. Verdeutlicht Kiefer dadurch einen über alle Himmelsrichtungen führenden Aufstieg zu Gott? Bevor auf diese Frage eingegangen wird, soll zuvor das Augenmerk auf die untere Bildhälfte gerichtet werden. Diese wird, wie schon erwähnt, jeweils durch eine Darstellung von Architektur- und Treppenfragmenten dominiert.

---

<sup>1015</sup> Vgl. SCHOLEM 1993, S. 47.

<sup>1016</sup> Häufig wird auch von einem Abstieg gesprochen, doch ist diese Differenzierung in unserem Zusammenhang nicht notwendig. Den Abstieg thematisiert Kiefer hingegen in Arbeiten wie *Merkava* (1996), Abb. in: ARASSE 2001, S. 280.

<sup>1017</sup> Die sieben Himmelspaläste verweisen auf die sieben Sphären des christlichen Weltbildes. Scholem stellt hierzu fest: „Die Vorstellung von den sieben *Hekhalot* verwandelt das alte kosmologische Motiv vom Bau der Welt – der bei der Himmelfahrt erfahren wird – zu einer Schilderung der Hierarchie des Hofstaates Gottes.“; aus: SCHOLEM 1993, S. 59.

<sup>1018</sup> Auch wird von Kammern gesprochen, was für die Interpretation von Arbeiten wie eben genanntes Künstlerbuch *Merkava* (1996) wesentlich ist. Abb. in: ARASSE 2001, S. 280.

<sup>1019</sup> In *Hekhalot Rabbati*, zitiert nach: SCHÄFER 1991, S. 166.

<sup>1020</sup> SCHÄFER 1991, S. 144.

In der christlichen Ikonographie kann die Treppe, wie wir auch schon bei den Arbeiten zu Jakobs Traum gesehen haben, für den Aufstieg zu Gott oder als Symbol der Darstellung des Aufstiegs zu einer höheren Seinsstufe verstanden werden.<sup>1021</sup> Interessanterweise integriert Kiefer hier Architekturformen, die sich in Form und Ausrichtung an Teile indischer Stern-Observatorien des 18. Jahrhunderts anlehnen.<sup>1022</sup> Abbildung 140 zeigt paradigmatisch eine Fotografie von Teilen der Anlage *Jantar Mantar* in Jaipur/Indien: Ein *Rashi Valaya Yantra* besteht aus einer dreieckigen Rampe mit einer Treppe, die auf einer Plattform endet und von Zeigerkanten gesäumt wird. Zu beiden Seiten der Rampe befinden sich zwei Quadranten, in die Skalen für Stunden, Minuten und Sekunden eingraviert sind. Ein solcher Bau steht immer im Verbund von zwölf weiteren – wie auch in dezimierter Anzahl in den Bildern Kiefers – die einerseits in ihrer Steigung und Ausrichtung unterschiedlich sind, andererseits für die Berechnung der Position der Sonne, des Tierkreises, als auch der örtlichen Zeit untrennbar zusammengehören.<sup>1023</sup> Mit der bildlichen Einbindung solcher Observatorien konstatiert Kiefer mindestens zwei Erfahrungen: Erstens den spirituellen Aufstieg des Adepten in Verbindung zum Mystizismus und zweitens den Versuch des Menschen nach einer wissenschaftlichen Entschlüsselung und Ordnung des Sternenhimmels. Die *Rashi Valaya Yantras* waren zur Bestimmung des Tierkreises notwendig und jeweils in ihrer Ausrichtung einem bestimmten Tierkreiszeichen zugeordnet. Kiefer bezieht die Funktion dieser in seine *Himmelspaläste* ein. Er evoziert damit gleichsam die Frage nach dem Versuch einer Ortung der Himmelspaläste. Befindet sich seiner Meinung nach der erste der sieben Himmelspaläste im Sternbild Hydra und der zweite Palast im Sternbild Bootes? Der Ausrichtung der Treppen nach zu urteilen, könnte eine solche Vermutung die Ideen des Künstlers determinieren. Zugleich haftet er dem Bild eine astronomisch-epistemologische Erfahrung im Bereich der beobachtenden Sternkunde an, die sich aus der näheren Beschäftigung mit der Darstellung, respektive der Untersuchung der Architektur ergeben kann. Kiefer transponiert Gesehene – ob in Form von einer Fotografie oder vor Ort ist weniger wichtig, obschon seine Indien-Reise die persönliche Erfahrung vor Ort wahrscheinlich macht – Architekturfragmente und nutzt sie, um den Aufstieg des Adepten zu den Palästen zu verdeutlichen.<sup>1024</sup> Gleichwohl setzt er die Treppen in

---

<sup>1021</sup> Vgl. MIELKE 2001a, S. 10.

<sup>1022</sup> Weiterführende Literatur zur indischen Astronomie und Observatorien in Jantar Mantar, in: PETRI 1972. VOLWAHSEN 2001. Ein ähnlicher Bildaufbau findet sich in *Am Anfang* (2002) mit der Darstellung eines Kranti Yantra, welches im Sinne einer Äquatorialsonnenuhr im Sommerhalbjahr genutzt werden kann oder der Rektaszension dient.

<sup>1023</sup> Vgl. VOLWAHSEN 2001, S. 57ff.

<sup>1024</sup> Die Observatorien von Jantar Mantar finden dabei nicht nur in seinen Bildern Niederschlag, sondern auch in seinen Gouachen, die er auf Fotografien malt.

*Himmelspaläste 1* und *Himmelspaläste 2* nicht auf den Erdboden, sondern inmitten des Sternenhimmels. Dies wird durch die Einzeichnung der Sternbilder verstärkt, die sich nicht nur auf dem oberen Teil des Bildes erstrecken, sondern vielmehr über den gesamten Bildträger verteilt sind. Dem Fehlen einer Unterteilung in Irdisches und Kosmisches setzt er das Material Stroh entgegen: Indem er dieses auf den Bildträger befestigt, verweist er auf einen erdverbundenen Bezugspunkt. Tritt der Betrachter des Gemäldes nun seine Reise vom Erdboden aus an? Diese Frage bleibt offen, muss der Adept doch in seinem visionären Aufstieg nicht von einem irdischen Standort aus die Reise beginnen, sondern kann sie gleich am Firmament starten. Kiefer, soviel bleibt vorerst zu konstatieren, nutzt in den *Himmelspalästen 1-3* ambiguitive Mittel, die mehrere Deutungsebenen offen lassen.

Verdeutlicht Kiefer durch die Treppen den Aufstieg zu den Himmelspalästen und determiniert deren Ort durch die Einzeichnung der Sternbilder, versucht er damit den Abstand zwischen Mensch und Gott zu überbrücken. Mit seinem Gemälde mag Kiefer den Ort Gottes in den jeweiligen Sternbildern präsentieren – die Suche nach ihm ist gleichsam kürzer geworden. Der Aufsteigende hat nun die Durchwanderung der sieben Himmelspaläste vor sich. Mit der Darstellung einer Treppe, die zugleich Auf- und Abstieg symbolisiert zeigt Kiefer, dass es für den Adepten die Möglichkeit einer Rückkehr gibt.<sup>1025</sup> Findet dieser die Begegnung mit Gott im Gebet und in tiefer Kontemplation, so ist ihm durch die Treppe die Rückkehr ins irdische Leben möglich.

Das Massekhet Hekhalot ist das Traktat der himmlischen Paläste und beschreibt folgendes:

*„Und zwischen ihnen sind die sieben Paläste  
der sieben Geschmückten befestigt,  
dieser innerhalb jenes  
und jener innerhalb dieses.*

*Alle sind (voll von) glühenden  
Koblen,  
Fackeln,  
Funken  
und Blitzen,  
Feuersäulen,*

---

<sup>1025</sup> „Bei der Treppe in der Merkaba-Mystik geht es hinauf und hinunter, auch im Traum Jakobs. Es ist eine sehr interessante Kreisbewegung. Für mich gibt es keine Eschatologie.“, in: Anselm Kiefer, zitiert nach DERMUTZ 2005. Der Aufstieg ist gleichsam in den Arbeiten *Die Himmelsleiter* (2002), *Sefer Hechaloth* (2002) oder *Die sieben Himmelspaläste* (2002) visualisiert. *Die Himmelsleiter* (2002), Öl, Emulsion, Acryl, Drahtkäfige, Metallböden, Glas auf Leinwand, 380 x 280 cm, Brotman Family Trust, Abb. in: CELANT 2007, S. 381; *Sefer Hechaloth* (2002), Öl, Emulsion, Acryl, Metallböden, verbrannte Bücher auf Leinwand, 375 x 330 cm, Privatsammlung, Abb. in: CELANT 2007, S. 384; *Die sieben Himmelspaläste* (2002), Öl, Emulsion, Acryl, Bleiobjekte, Drahtkäfige auf Leinwand, 280 x 330 cm, Privatsammlung des Künstlers, Abb. in: CELANT 2007, S. 383.

*Säulen glühender Kohlen,  
Lobensäulen,  
Glutsäulen,  
Blitzsäulen  
und Fackelsäulen,  
die hoch sind (wie die Entfernung) von  
der Erde bis zur Höhe des höchsten  
raqia'.*

*In jedem einzelnen Palast sind  
8.766 Blitzestore  
entsprechend der Anzahl der Stunden  
der Tage eines Jahres.  
Das Höhenmaß jedes einzelnen Tores ist wie die Höhe  
der sieben reqi'im,  
und ihre Breite ist wie die Länge und wie die Breite  
der Welt.*

*Über jedem einzelnen Eingang  
in den Palästen der 'aravot  
sind 360.000 Myriaden Arten von Leuchten  
wie die große Leuchte befestigt,  
die die (ganze) Welt von ihrem Glanz aufleuchten läßt,  
und kein Geschöpf kann sie betrachten.*

*Über jedem einzelnen Eingang  
erheben sich 365.000 Myriaden Dienstengel,  
die hoch sind (wie die Entfernung) von der Erde  
bis zur Höhe des raqia'.<sup>1026</sup>*

### **Im Inneren des Raumes: der Himmelspalast**

Wenn die *Himmelspaläste 1-3* den Aufstieg zu den Himmelspalästen illustrieren, zeigt das Gemälde in Abbildung 135 das räumliche Innere eines Himmelspalastes.<sup>1027</sup> Einerseits maßgeblich durch die Mystik der *Hekhalot*-Traktate und deren Himmelspalast-Beschreibungen, andererseits durch Kiefers eigene Vorstellung eines solchen inspiriert, präsentiert sich dem Betrachter eine deckenlose Halle, ja eine Raumflucht, die den Blick in die Tiefe des Bildes zieht. Der Himmelspalast besteht aus einer Reihung von Pfeilern, die sich aus rechteckigen Blöcken zusammensetzen, die an mehreren Stellen beschädigt sind und den Blick in den Makrokosmos freigeben. Kiefer brennt die Leinwand an diesen Stellen an. Das Brennen, als

---

<sup>1026</sup> Zitiert aus: HERRMANN 1994, S. 153-155.

<sup>1027</sup> Das Himmelreich wird als himmlische Version des Jerusalemer Tempels verstanden. Die Himmelspaläste werden als Schreine, ja als Heiligtümer innerhalb des Tempels angesehen. Je höher die Himmelspaläste, desto heiliger werden sie.

auch das Feuer hat eine tiefe Bedeutung innerhalb der Kabbala, als auch explizit bei der Reise des Adepten: Die visionäre Reise verwandelt das Fleisch des Adepten in „*feurige Fackeln*.“<sup>1028</sup> Aus dem Feuer kann dieser gereinigt hervorgehen. An einigen Stellen sind wiederum Steine am Bildträger befestigt. Die Nennung der Sterne Bellatrix und Anlitak (eigentlich Alnitak) verweist auf das Sternbild Orion – aufgrund seiner Lage am Himmelsäquator im nördlichen als auch im südlichen Sternenhimmel vertreten! – in welchem sich der Himmelspalast befindet.<sup>1029</sup>

Das Hekhalot-Traktat *Ma'ase Merkava* schildert den Aufstieg derjenigen Adepten, die den *Merkava* betrachteten, und den sechsten Palast als einen aus Marmorsteinen emporragenden Palast beschreiben wie folgt: „...und sah den Glanz des Luft(flimmerns) der Marmorsteine, die im Palast emporragen.“<sup>1030</sup> Was Kiefer mit diesem Bild evoziert, ist die Wahrnehmung eines marmornen Himmelspalastes im freien Raum des Weltalls. Wenn zuvor der Ort der Himmelspaläste nur mit dem Bildtitel abgehandelt wurde, wird er nun erstmals tatsächlich gezeigt. Er transportiert damit den Betrachter in das Innere seiner Bildwelt und bezieht ihn in das Bildgeschehen mit ein. Dies geschieht durch die Abwesenheit jeglicher Figuration, so dass dem Betrachter diese Position zukommt und er sich subjektiv dorthin verwirklichen, ja gleichsam verorten kann.<sup>1031</sup> In anderen Arbeiten, die jedoch keine Sterne aufweisen, zeigt Kiefer nicht nur einen Himmelspalast, sondern gleich alle sieben. Auf den beiden Leinwänden *Die sieben Himmelspaläste* (2002) und *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 141 und 142] zeigt er die Himmelspaläste jeweils mittels sieben kleiner Drahtkäfige, die entweder leer sind oder Steine beinhalten. Die kleinen Käfige selbst sind dann mit Zahlen von eins bis sieben ausgestattet; auch hier entweder mit Zahlen auf der Leinwand oder mit Etiketten, die an den Käfigen hängen. Auf diese Weise ist der Weg von einem Palast in den nächsten mit Ziffern kenntlich gemacht. Der Betrachter tut es damit dem Kabbalisten gleich, indem er eine der zahlreichen Treppen nutzt, um zum Himmelspalast aufzusteigen.<sup>1032</sup> Kiefer überträgt hier eine religiöse Idee in den Bereich der Kunst und evoziert, dass seine Kunst einen spirituellen Charakter erhält. Häußler konstatiert, dass Kiefer selbst „*Kunst als etwas Spirituelles [bezeichnet], das seiner*

---

<sup>1028</sup> ROPAC 2003, S. 32.

<sup>1029</sup> Interessant hierbei ist die Wahl des Sternbilds Orion. Der Ursprung der Mythologie zu Orion liegt im sumerisch-babylonischen Gilgamesch-Epos, mit welchem sich Kiefer beschäftigt hat und in Arbeiten wie *Chuvava Gilgamesch* (1980) kumulierte.

<sup>1030</sup> *Ma'ase Merkava* §345, in: SCHÄFER 1989, S. 12.

<sup>1031</sup> Vgl. auch: HONISCH 1991, S. 10.

<sup>1032</sup> Semantische Bedeutung bekommt dies, wenn der Betrachter die skulpturalen Himmelspaläste Kiefers durchschreitet und die Treppen tatsächlich hinaufsteigt.

*Meinung nach weder bild- noch inhaltslos sein soll*<sup>4033</sup> – was notabene Kiefer wie kein anderer Künstler verfolgt.

Der Mystik nach stehen allen sieben Himmelspalästen Engel voran, die als Torwächter fungieren.<sup>1034</sup> An ihnen muss der Adept vorbei, indem Siegel vorgezeigt werden müssen, um die Paläste durchschreiten zu dürfen. Erweist er sich als würdig<sup>1035</sup>, wird er von den Engeln zum nächst höheren Palast geleitet, wo ihn jeweils eines der sieben weiteren Throngefährte erwartet, erweist er sich hingegen als unwürdig, wird er von ihnen mit „*abertausend Eisenstücken*“ beworfen oder von „*abertausend Wasserwellen*“<sup>4036</sup> gejagt, „*obgleich dort in Wirklichkeit kein einziger Tropfen Wasser ist, sondern nur der Glanz der Marmorsteine, mit denen der Hekal ausgelegt ist*“<sup>4037</sup>. Die Leere des Palastes mag den Betrachter nach dem vorangestellten Zitat nicht mehr so stark irritieren, denn Kiefer präsentiert einen Palast, in dem noch nicht ausgemacht ist, ob der Adept, als auch der Betrachter, würdig sind, ihn zu durchschreiten. Kiefer lässt diese Entscheidung bewusst offen, macht sich sein eigenes Bild von einem solchen Palast. So sagt er: „*The palaces of heaven are still a mystery... I am making my own investigation.*“<sup>4038</sup> Pierre Morel bezeichnet die Himmelspaläste hingegen als „*château de l'âme*“<sup>4039</sup>, womit er auf die visionäre Reise des Adepten anspielt und den Leser mit der Tatsache konfrontiert, dass die Himmelspaläste nicht physisch, sondern nur psychisch betreten werden können. Der Sternenhimmel in diesem Gemälde fungiert zum Zweck der Verortung des Palastes - mit der Konsequenz, dass der Betrachter den Himmelspalast als einen sich im Universum befindlichen Palast erfährt, der sich in der Nähe des Sternbilds Orion bewegt. Dies wird besonders durch die Durchbrechung der Leinwand verstärkt, indem die Löcher darin einen Blick auf die Sterne freigeben und das Schweben im Raum evozieren.

---

<sup>1033</sup> HÄUBLER 2004, S. 101.

<sup>1034</sup> Darüber hinaus findet sich in den Traktaten eine ausgeprägte Angelologie, die beschreibt, welche Aufgaben die Engel im Dienste Gottes haben oder die Hierarchie der Engel erläutert, womit eine Analogie zu den Engeln und Engelshierarchien, die Kiefer in vielen Seiten Arbeiten integriert, offenkundig wird.

<sup>1035</sup> Ist der Adept der Auslegung und praktischen Anwendung der Tora mächtig, ist er es würdig durch die Paläste zu schreiten. Siehe SCHÄFER 1991, S. 39.

<sup>1036</sup> Ebda., S. 38.

<sup>1037</sup> Ebda., S. 38.

<sup>1038</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach AUPING 2005, S. 118.

<sup>1039</sup> MOREL 2005, S. 64.

### ***Bewegung durch Raum und Zeit: das Throngefährt***

Die Untersuchung der Sternbilder Kiefers, die sich mit dem jüdischen Mystizismus beschäftigen, führt den Leser und Betrachter auf der metaphysischen und ästhetischen Suche nach Gott und der *Merkava* zusehends näher. Im nun Folgenden soll dasjenige Bild analysiert werden, das sich mit der Darstellung des Throngefährts, dem Sitz Gottes, auseinandersetzt.

Die *Merkava*-Mystik beschreibt Gott als einen in unendlichen Fernen thronenden König, der sich „zu Preis und Ruhm“<sup>1040</sup> einen Palast gebaut hat und zudem einen Hofstaat besitzt.<sup>1041</sup> Jener Thron ist „sichtbares Zeichen göttlicher Macht“ und wird als ein „schwebender Thron“<sup>1042</sup>, ja als „Thron der Herrlichkeit“<sup>1043</sup> beschrieben, der als lobgepriesenes, personifiziertes Objekt der Anbetung und als Repräsentation von Gott definiert werden kann. Im Sternbild *Merkaba* (2001) [Abb. 136] ist meiner Ansicht nach sodann der Ort Gottes mit seinem himmlischen Hofstaat dargestellt. Vor eine das Firmament suggerierende Leinwand blendet Kiefer horizontal ein Bleiobjekt, das aufgrund der heutigen Erfahrung gleichsam als ein Flugzeugträger erkannt wird, auf dem sich der Palast Gottes in Form eines bleiernen Schiffes<sup>1044</sup> mit überproportional großen Antennen befindet. Auf dem Flugzeugträger sind zudem einige Flugzeuge und Jets befestigt, denen Schildchen mit den Zahlen Eins bis Sieben zugewiesen sind, – anknüpfend an die sieben Himmelspaläste? Wiederum einige der Flugzeuge befinden sich in dem Moment des Abhebens, andere in Parksituation. Man kann davon ausgehen, so scheint es jedenfalls, dass die Ziffern die Flugroute zu den jeweiligen Himmelspalästen darstellen sollen. Die Flugzeuge sind axial auf die Verbindungslinien des Sternbildes ausgerichtet. Kiefer nimmt mit dieser

---

<sup>1040</sup> SCHOLEM 1993, S. 259.

<sup>1041</sup> Hier ist die bildliche Verflechtung von königlichem Herrscher und Sternenhimmel interessant, die im Mittelalter im Allgemeinen eine größere Bedeutung besaß. So lieferte bspw. die komputistische Astrologie im Mittelalter einen Schlüssel zu einem begründeten Verständnis des Universums. Es entstanden seit karolingischer Zeit (nach antiken Vorbildern) eine Folge von Illustrationen in Handschriften, die Sternzeichen zumeist als Figuren zeigen, in welche die Positionen der Einzelsterne eingetragen sind. Diese Handschriften (Aratus, Fendulus-, Martin Scotus- oder Abd-ar-Rahman as-Sufi-Handschrift) zeigen die Personifikationen der Planeten mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet: Sie zeigen die Planeten mit Szepter und Krone thronend nach den bekannten Topoi der mittelalterlichen Herrscherdarstellung, die als Könige des Himmels dargestellt werden. Es ist bezeichnend, dass im jüdischen Mystizismus zur Versinnbildlichung von Gott als König im Himmel und bei der ikonografischen Darstellung des Universalitätsanspruches des weltlichen Königs die gleichen Topoi genutzt werden. Auch im Bereich der Gewandung (Sternenmantel von Heinrich II.) findet man Stern-Darstellungen, die den Universalitätsanspruch des Herrschers verdeutlichen sollten. Weiterführendes in: BLUME 2000.

<sup>1042</sup> SCHÄFER 1991, S. 12. In dem Traktat *Messeket Hekhalot* wird vor allem beschrieben, dass auf den Rädern der *Merkava* der Thron der Herrlichkeit sitzt. Siehe HERRMANN 1994, S. 176. Gott hat neben dem höchsten Thron, noch sieben weitere Throne, die sich ebenfalls als ein berädertes, flammendes Throngefährt beschreiben lassen.

<sup>1043</sup> In *Hekhalot Rabbati*, zitiert aus: SCHÄFER 1991, S. 158

<sup>1044</sup> Kiefer verwendet dieses Bleischiff, dem die Antennen aufgesetzt sind, häufig, wie beispielsweise in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (2003), siehe ROPAC 2003, S. 83ff.



perspektivischen Ausrichtung ostentativ Bezug auf die Markierungen der Start- und Landebahnen auf den Arealen der heutigen Flugplätze einerseits und mit den Antennen auf die Radarüberwachungen und Berechnungen der Flugrouten andererseits. Jedes Flugzeug könnte demnach einen der sieben Himmelspaläste anfliegen. Die Flugzeuge substituieren als Aufstiegsmotiv die Engel, die in der Mystik den Adepten von Palast zu Palast führen. Damit verknüpft Kiefer den mystischen Himmel mit der modern technologisch vernetzten, als auch durch die Technologie erschließbaren Weiten des Kosmos. In einem Interview mit Donald Kuspit konstatiert er: „*I am interested in the connection between spiritual power and technological power, one might say the technological possibilities of spiritual power.*“<sup>1045</sup> Die Flugzeuge finden sich in Kiefers Werken häufig wieder. Anfangs noch in Anspielung auf den Zweiten Weltkrieg als Symbol des Krieges, der Zerstörung und der Hoffnungslosigkeit, wird das Flugzeug nun als Hoffnungsträger für den Adepten re-funktionalisiert.

Die Sternbilder Pisces, Equuleus, Pegasus, Aquarius, Capricornus und Pisces Astrinus könnten in Verbindung mit den Flugzeugen, die auf den Sternbildern angebracht sind, Bezug zu den *Himmelspalästen 1-3* nehmen: Analogien dazu finden sich bei genauer Betrachtung, doch kann dies auch ein Zufallsmoment sein. Links oben befindet sich das Flugzeug im Sternbild Pisces, welches Kiefer in *Himmelspaläste 3 (Andromeda)* [Abb. 134] ebenfalls verzeichnete. Oberhalb des Bleiobjekts befindet sich ein Flugzeug im Sternbild Pegasus, welches ebenfalls in *Himmelspaläste 3* ausgewiesen ist. Kiefer könnte mit der Anknüpfung an die Sternbilder der *Himmelspaläste 1-3* direkten Bezug zu ihnen nehmen und dadurch evozieren, dass der Betrachter, der den Gang des Adepten über die Treppen in den Himmelspalast mitgegangen ist, nun in unmittelbarer Nähe dazu das Throngefährt am Sternenhimmel vorfindet. Im Sinne einer Kontextualisierung wäre eine motivische Verknüpfung beziehungsweise Weiterverarbeitung der *Himmelspaläste 1-3* zu *Merkaba* denkbar.

Der Bleiträger respektive das Throngefährt wurde zwischen die Sternbilder Aquarius und Capricornus befestigt. Der Schriftzug *Capricornus* unterhalb dessen lässt den Betrachter sofort das Sternbild erkennen: Capricornus ist das lateinische Wort für das Tierkreiszeichen Steinbock. Bei einem Blick in den nächtlichen Sternenhimmel kann sich der Betrachter demnach den Standort des Flugzeugträgers ausmachen. Ist dieses Sternbild nicht in den *Himmelspalästen 1-3* zu finden gewesen, präsentiert Kiefer in *Merkaba* das Throngefährt an eben

---

<sup>1045</sup> Anselm Kiefer, Interview with Donald Kuspit, in: SIEGEL 1990, S. 87, zitiert nach: BIRO 1998, S. 193.

dieser Stelle, um den Weg von den Palästen hin zur Merkava zu veranschaulichen.<sup>1046</sup> Es bleibt festzuhalten, dass die Positionierung des Throngefährts in Capricornus, als auch die bildliche Anknüpfung an diejenigen Sternbilder, die bereits in *Himmelspaläste 1-3* zu erkennen waren, als bewusst genutzte narrative Mittel eingesetzt werden. Ferner verhält sich die Tatsache, dass Kiefer die Sternbilder in *Merkaba* dem südlichen Sternenhimmel entnimmt. Ungleich dessen verwendete er für beispielsweise *Himmelspaläste 1* und *Himmelspaläste 3* Sternbilder der nördlichen Halbkugel. Die Reise, ja die Suche nach Gottes Palast verlangt dem Adepten – nach den Bildern Kiefers – eine metaphysische Umkreisung der Erde, die er während Aufstieg, Durchschreitung der Paläste und Sichtung des Throngefährts erfährt. So schildert das *Hekhalot*-Traktat *Ma 'ase Merkava* in einem Bericht eines Adepten: „*Ich habe den ganzen Erdkreis erspäht und geschaut, und ich habe ihn gesehen, wie er ist.*“<sup>1047</sup> In eben dieser spirituellen Himmelsreise kumuliert der Wunsch nach einem direkten Zugang zu Gott; idealerweise ein Bild von ihm. Der Adept erhofft sich eine Vision vom thronenden Gott auf der Merkava. Kiefer manifestiert in seinen Bildern einerseits diese Vision, ja dieser ein Bild zu geben, welches er mit der heutigen Sicht zu amalgamieren versucht. Indem Flugzeuge und Antennen motivisch das Bild dominieren, evoziert er Assoziationen mit der (Weltraum)-Satellitenüberwachung respektive -untersuchung. Das Sondieren des Weltraums mittels der im Weltall umherschwebenden Satelliten. Mit dem Versuch den Zugang zu Gott zu finden, ruft er erneut die Dialektik von der Sichtbarmachung des Un-Darstellbaren hervor. Kiefer konstatierte bereits 1990, dass es zwei Dinge waren, die für sein Arbeiten wichtig sind: „*zunächst der Satz – ‚du sollst dir kein Bild machen‘, nicht als Verbot, sondern als Mahnung, dass es eigentlich unmöglich ist, ein Bild zu machen, und als Auftrag: gerade weil es eigentlich unmöglich ist, es dennoch zu tun.*“<sup>1048</sup> Ein solcher Ausspruch erscheint paradox, doch ist es gerade das, was Kiefer in künstlerischer Hinsicht anzuspornen scheint. Dabei möchte er kein Gottesbild anstreben,

---

<sup>1046</sup> Die Griechen unterstellten dieses Sternbild dem Jupiter. Sie bezeichneten den Bezirk des Sternbildes als „*Wohnstätte der Götter*“ (siehe SESTI, S. 282), was hier, eben durch die mystische Verbindung des Palastes Gottes und einer mythologisch konnotierten göttlichen Wohnstätte, einen spontanen Entschluss Kiefers bei der Wahl des Sternzeichens als Hintergrund für *Merkaba* ausschließen lässt. Darüber hinaus lässt dieses Bild noch eine weitere Verbindung zu: Capricornus wird dem Planeten Saturn zugeordnet, welcher in seiner Verbindung zu Kronos, eine höhere Ordnung darstellt, als die zodiakale Ordnung.

<sup>1047</sup> *Ma 'ase Merkava* §366, in: SCHÄFER 1989, S. 58ff. Die Beschreibung der Himmelspaläste in *Ma 'ase Merkava* erwähnt die Throngefährte aus Feuer bestehend: „*Flammen aus Feuer sammeln sich beim [ersten-siebten] Palast.*“ In: *Ma 'ase Merkava* §555, zitiert aus: SCHÄFER 1989, S. 260. Die Darstellung der lodernen Throne zeigt Kiefer in dem Buch *Merkava* (1996). Kiefer verwendet mit der Form des Buches den wesentlichsten Anknüpfungspunkt zur Kabbala: indem das Buch für jene die Hauptreferenz für ihr religiöses Dasein gilt, und die Buchstaben, anstelle der Bilder heilig sind. Häubler formuliert hierzu, „*dass [das Buch] in unmittelbarem Zusammenhang mit der jüdischen Wortlastigkeit zu betrachten [ist]*“, in: HÄUBLER 2004, S. 97. Mit Nutzung des Künstlerbuches manifestiert Kiefer „*den Prozess der Distanzierung und Objektivierung, der letztendlich zur künstlerischen Selbstreflexion führt*“, in: HÄUBLER 2004, S. 190.

<sup>1048</sup> Anselm Kiefer, zitiert aus KIEFER 1990, o.S.

sondern vielmehr mögliche substituierende Anschauungen finden, womit beispielsweise die Verortungen der Paläste oder die Architektur desselbigen thematisiert werden. Wieland Schmied beschreibt dies treffend mit der „*Präsenz des Abwesenden*“<sup>4049</sup>, Heiner Bastian hingegen mit der Evidenz des „*unmöglichen Bildes*“.<sup>1050</sup>

Kiefer versteht seine Hinwendung zu traditionell-mythischen Themen als rettenden Anker, der im „*großen Raum des Nichtwissens*“<sup>4051</sup> Stabilität zu geben vermag. Thomas Macho bezeichnet dies als eine „*Differenz zwischen den Erzählungen und unserem Glauben*“<sup>4052</sup>, die überall dort auftritt, wo sich Kiefer mit Mythen auseinandersetzt, um damit die bestehende Lücke zwischen Wissen und Nicht-Wissen zu füllen. Da diese auch wissenschaftlich (noch immer) nicht gänzlich erklärt werden kann, nutzt Kiefer als Ausgleich die Mystik, „*die auf eine nicht-wissenschaftliche Art [der Malerei] etwas zu erklären versucht, und dabei weiß, dass es die letztgültige Erklärung, den Sinn, nicht gibt.*“<sup>4053</sup> Die Auseinandersetzung mit Mystizismen steht demnach stellvertretend für die fehlende Erklärung zu Sinn und Daseinsberechtigung der Welt.<sup>1054</sup> Denn: „*Die Wissenschaften können nicht die mythischen Bilder und ihre Kraft ersetzen. Der Fortschrittsglaube der Wissenschaften ist vielleicht selbst ein Mythos; wissenschaftliche Ergebnisse sind zumeist vorläufig; jede neue Entdeckung öffnet eine weitere Tür zu einem noch größeren Feld des Unbekannten.*“<sup>4055</sup> Wenn Kiefer hier vom Mythos spricht, so ist dies meiner Einschätzung nach auch auf die Mystik anwendbar. Mythos/Mystik und Logos können demnach und ganz im Sinne Hans Blumenbergs gleichgesetzt werden. So schrieb auch schon Cordula Meier in diesem Zusammenhang, dass sich hinter Kiefers Mythen-Nutzung eine Arbeit an der Rekonstruktion des Sinns verbirgt.<sup>1056</sup>

---

<sup>1049</sup> SCHMIED 2003, S. 33. Auch LeVitté-Harten beschreibt seine Werke: „*Kiefers Bilder handeln nicht von dem, was man sieht, sondern von dem was nicht gezeigt werden kann.*“; LeVITTE-HARTEN 1991, S. 23.

<sup>1050</sup> BASTIAN 2010, S. 8.

<sup>1051</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach MACHO 2003, S. 10.

<sup>1052</sup> MACHO 2003, S. 9.

<sup>1053</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach MACHO 2003, S. 9.

<sup>1054</sup> Dies gilt zum Teil auch für die Behandlung der mythologischen Themen.

<sup>1055</sup> KIEFER 2008, S. 64.

<sup>1056</sup> Vgl. MEIER 1992, S. 235.

## Formalästhetisches Bezugssystem: Evokation von Seelen-Räumen

### **Bildfindung und Werkentstehung**

Die innerhalb dieses Kapitels erläuterten Sternbilder *The Secret Life of Plants* und *Die Himmelspaläste* Kiefers erwachsen hauptsächlich aus den Schriften von Robert Fludd und der Kabbala.<sup>1057</sup> Kiefer nutzt das geschriebene Wort als gedankliche Vorlage für seine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Sternenhimmel, wobei die Qualität und das Verständnis des Textes den Rhythmus der Bildfindung bestimmen. Kiefer beschreibt dies mit: „*I read until the story becomes an image.*“<sup>1058</sup> Und weiter: „*My understanding of a text is only complete when I can make an image of it. The process of spiritual knowledge is almost purely visual for me.*“<sup>1059</sup> Aus diesem Bild entsteht der Impuls zu einer neuen Arbeit, zu einem neuen Zyklus oder zu einer Veränderung des Blickwinkels auf ein vorher schon verwendetes Motiv. So bindet er in seinen Sternbildern Inspirationen durch textliche Vorlagen (über die Wort-Bild-Beziehung haben wir in Kapitel IV schon gesprochen) mit ein und inszeniert diese auf der Ebene der bildhaften Metapher in sein Werk.<sup>1060</sup> Kiefer nutzt anstelle von Skizzen und Entwürfen häufig Fotografien als Ideen gebende Gedankenstützen. Die Einbringung von fotografischen Vorlagen war in Arbeiten wie *Die Himmelspaläste 1-3* nachzuvollziehen. Die Komplexität der Bilder Kiefers ergibt sich durch die Integration vieler einzelner Gedanken aus diversen Schriften und Mythen, respektive Mystizismen, die er in seinen Bildern ferner miteinander verwebt. Kiefer arbeitet induktiv: der einzelne Aspekt kann für ihn Auslöser eines ganzen Bildtypus oder einer Werkgruppe werden. Er arbeitet hingegen nicht spontan: „*Ich male nicht aus dem Bauch.*“<sup>1061</sup> Er arbeitet vielmehr mit einer Vorstellung, die sich dann während der Arbeit ändern kann. So beschreibt er hierzu:

---

<sup>1057</sup> Kiefer besitzt eine große Bibliothek mit Schriften zur Zeitgenössischen Kunst, Kunstkritik, Poesie, Alchemie, Geschichte und Botanik. „*Es gibt etwas, das mich beschäftigt. Ich habe ein Erlebnis oder eine Erkenntnis. Das bringe ich in eine Form. Entweder schreibe oder male ich dann, oder ich mache ein Buch. Dabei überlege ich mir aber nicht, ob die Form jetzt stärker als der Inhalt ist.*“, in: Anselm Kiefer, zitiert nach ADRIANI 2005, S. 16. Frühere Arbeiten finden ihren Impuls auch in alltäglichen, banalen Dingen. Die Text-Bild-Korrelation wird von SCHÜTZ 1999 und HÄUßLER 2004 untersucht.

<sup>1058</sup> AUPING 2005, S. 175.

<sup>1059</sup> AUPING 2005, S. 46.

<sup>1060</sup> Die Gestirne, der Sternenhimmel und seine Phänomene tauchen in Kiefers Œuvre ab den 1980er Jahren vereinzelt auf: Bereits 1980 entsteht die Arbeit *Der gestirnte Himmel*. Sie nimmt auf einen viel zitierten Ausspruch Kants Bezug, indem Kiefer die (von Kant leicht abweichende) Bezeichnung „*Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir*“ auf das Blatt schreibt und somit den Sternenhimmel mit dem Menschen in Verbindung setzt. Kant geht hierbei davon aus, dass die metaphysische Suche nach der Wahrheit hinter aller Erfahrung, nicht mit dem Verstand konstatiert werden kann, und gibt die spirituelle Gotteserfahrung frei. Interessanterweise ist es Kant gewesen, der 1755 behauptete, dass die nebelartigen Sterne in Wahrheit Galaxien seien, gleichsam Ansammlungen von Sternen. Damit evoziert Kiefer noch eine weitere, eher astronomiegeschichtliche Dimension im Bild. Mehr hierzu im hiesigen Kapitel *Der Blick zu den Sternen: Sternbilder aus irdischer Perspektive*, darin: „*Der gestirnte Himmel über uns...*“, S. 147.

<sup>1061</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 44.

„[...] Ich kann nur den Prozess beschreiben, wie ein Bild entsteht. Es fängt an im Dunkeln nach einem intensiven Erlebnis, einem Schock. Es ist zunächst ein Drängen, ein Pochen, man weiß nicht, was es ist, aber es drängt zum Handeln. Und es ist zunächst sehr vage, muss vage sein, sonst wäre es ja einen bloße Illustration des im Schock Erlebten. Ich bin dann in der Materie, in der Farbe, im Sand, im Lehm ohne Abstand, im Dunkel des Augenblicks. Denn in der Materie ist der Geist schon enthalten.“<sup>1062</sup> Mit dem Schock beschreibt Kiefer etwas, womit er nicht gerechnet hat: „Oft ist es auch eine Überraschung. Oder eine Erinnerung an das, was man ganz früher einmal erlebt hat, als man noch im Meer lebte. Das kann es auch sein. Die Erfahrung des Schocks sprengt die bisherige Wahrnehmung auf und erhöht die Aufmerksamkeit in drastischem Maße. Und ich glaube, ein Schock ist immer auch eine Erinnerung an etwas, was man nicht mit dem Kopf erinnert, sondern mit den Zellen, was man ganz tief erinnert.“<sup>1063</sup> Die Vielfalt und Weiterentwicklung derjenigen Bilder, die im Zusammenhang der *Hekhalot*-Literatur entstanden, zeigt sich beispielhaft hierfür. Die Auseinandersetzung mit der jüdischen Mystik – die als dauerhaftes, wiederkehrendes Thema bezeichnet werden kann – führt zur Wiederaufnahme und Neubearbeitung bereits verarbeiteter Komposita. Dies wird dadurch verstärkt, dass Kiefer stets parallel an mehreren Werken arbeitet, die „wenn sie [ihm] nichts mehr sagen [...] in einen Container auf den Hof“<sup>1064</sup> kommen, um zu einem späteren Zeitpunkt zur Vollendung zu gelangen. Dieses Vorgehen führt dazu, dass Kiefers Bildproduktion nicht linear erfolgt, demnach seine Bilder weniger chronologisch, als vielmehr thematisch beleuchtet werden können.

Dies gilt nicht nur für die Bildfindung und -produktion, sondern auch für die Werkentstehung: die Bilder von Kiefer differieren deutlich in ihrer Faktur. Dies gilt zum einen für ganze Bildtypen und zum anderen für Bilder und Motive innerhalb eines Bildtypus. So arbeitet Kiefer in *Die Himmelspaläste 1-3* (2001) [Abb. 132-134], *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 135] oder auch in den Arbeiten wie *Sternenfall* (1995) [Abb. 88] zweidimensional mit Bildträgern wie Blei und Leinwand, hingegen in *Merkaba* (2001) [Abb. 136], *Herkules* (2002) [Abb. 119], *Pisces* (2003) [Abb. 120] und *Adler* (2001) [Abb. 118] dreidimensional, indem er Materialien auf den bleiernen Bildträger appliziert und somit Reliefs und Wandobjekte schafft. Sodann ist eine allgemeine Äußerung hinsichtlich der Faktur der Bilder nicht möglich. Kiefer verwendet in annähernd allen Arbeiten Öl, Emulsion, Acryl, Schellack sowie Kreide, die er auf den Bildträger gibt, wendet in jeder Arbeit eine andere Zusammenstellung an. Der

---

<sup>1062</sup> KIEFER 2008, S. 70f.

<sup>1063</sup> DERMUTZ 2010, S. 65.

<sup>1064</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach HECHT 1990, S. 46.

Sternenhimmel und weitere Darstellungen, wie Räume und Architekturen sind stets auf Leinwand oder Blei gemalt, die dann entweder ausgeschnitten auf den Bleigrund befestigt werden oder vice versa als Bildträger für den bleiernen Sternenhimmel fungieren.

Die Bleiplatten werden in relativ dünne Bleifolien zusammenschweißt. Für die Darstellung des Sternenhimmels verwendet Kiefer häufig Acrylfarbe, die auf dem Blei als plane, wasserundurchlässige Oberfläche abperlt und zwischen Farbverdichtung und freier Fläche korreliert. Die Faktur der Arbeiten ist äußerst divergent: Sie oszilliert zwischen einem sehr dünnem Farbauftrag, wie in *Merkaba* und *Adler*, und einem sehr dicken Farb-Stroh-Bleigemisch, wie in *Pisces* oder *Pasiphae*, mit der Konsequenz, dass keine allgemeine Aussage zur Faktur der Sternbilder getroffen werden kann. Zur Werkentstehung äußert sich Kiefer wie folgt: „*I work on my paintings from all sides, so when I am working on them there is no up or down. The sky can be reflected in the water or material can come down from the sky. That is part of the content of the paintings. Heaven and earth are interchangeable. The writing is an attempt to fix a moment or a place, to suggest a fixed state, but the imagery denies. It is active.*“<sup>1065</sup> Kiefer beschreibt hiermit seine Arbeitsweise: er dreht und wendet sich um den Bildträger herum, der für ihn kein Oben und kein Unten hat, bis er diesen durch die Schrift im Bild festlegt. Diese kann in Form von Farbe oder Filzstiften aufgetragen werden, hingegen auch in die Farbe oder in die Bleiplatte<sup>1066</sup> reingeritzt sein. Bei näherer Untersuchung der bereits besprochenen Sternbilder scheint es, dass Kiefer von vornherein eine Lesrichtung vorgibt: denn diejenigen Bilder, die Sonnenblumen, Figuren und Architekturen aufweisen, haben per se eine Lesrichtung, sodann die Arbeiten mit applizierten Pflanzen den einzigen Bildtypus bilden könnten, die Schrift zur Austarierung des Bildes benötigten.

Kiefer inszeniert den Sternenhimmel hinsichtlich seiner realen Ausmaße gleichsam „en miniature“ auf den Bildträger, doch weisen auch sie in der Regel Ausmaße von 280 x 500 cm, 560 x 360 cm oder 630 x 540 cm auf. So bietet er dem Betrachter durch diese Ausmaße fulminante Darstellungen des Sternenhimmels, die im Original weit über die Lebensgröße der Betrachter hinausgehen. So wie sich der natürliche Sternenhimmel oberhalb des Menschen befindet, inszeniert Kiefer diesen oberhalb der Darstellung oder im Ganzen. Er weicht damit vom klassischen Bildgefüge eines Sternbildes ab, welches mittels einer Horizontlinie die Natur in eine irdische Zone und eine stellare Zone unterteilt. Der Betrachter blickt die Sternbilder nicht von der Ferne, sondern befindet sich mitten im Geschehen. Kiefer sieht

---

<sup>1065</sup> AUPING 2005, S. 173.

<sup>1066</sup> Blei ist ein sehr weiches Metall, in das man bereits mit dem Fingernagel reinritzen kann.

sich in der Wahl des Bildformats in der Tradition der Abstrakten Expressionisten um Jackson Pollock, Barnett Newman und Mark Rothko. Doch ist die Wahl des Formats nicht nur formalästhetisch, sondern vielmehr motivisch bedingt, indem der Versuch der Einbeziehung des Betrachters unternommen wird. Die Erfahrung ist der Inhalt der Werke. Der Rezipient kann sich der Ausschnitthaftigkeit des Sternenhimmels gewahr werden. Kiefer interessiert die Situation, der durch den Blick zu den Sternen evoziert wird und bannt diesen in sein Bild. Dies tut er, um die Wirklichkeit dessen zu ergreifen, wovon sie sprechen. Die Realität, die er in seinen Arbeiten zeigt, muss in der Substanz der Sache etwas mit dem zu tun haben, was sie zeigt. Daher ist der Wunsch Kiefers nach Sternbildern mit Ausmaßen von annähernd 800 cm Länge eine für ihn adäquate, wenn auch noch nicht befriedigende Lösung. Abbildung 130 zeigt Kiefer in seinem Atelier vor einem Sternbild. Angesichts der theatralisch-monumentalen Formate, der Ordnung des Sternenhimmels durch die Sternbilder und -bezeichnungen sowie des Postulats, der Künstler könne eine Macht ahnen, „*die sich nicht auf ihn bezieht. [...] Als Künstler, so glaube ich, ist es möglich diese Mächte darzustellen*“<sup>1067</sup>, mag der Schluss gezogen werden, Kiefer überhöhe sich selbst, möge sich, so scheint es vielleicht, inthronisieren. Doch geht dies seiner Auffassung vom Heroismus und Künstlerverehrung zuwider: „*Angesichts einer absurden Welt kann man keine Form von Heldenverehrung akzeptieren.*“<sup>1068</sup> Einzig der Schluss, Kiefer könne durch die Formate seine Kunst stärker präsentieren, mag im Hinblick auf die Ausgestaltung von bünenbildartig theatralischen Formaten tragbar sein. Noch 1990 konstatierte er, dass seine Arbeiten „*ganz unscheinbar daherkommen*“<sup>1069</sup> sollen, was zwar angesichts seiner Bildformate nicht möglich ist, hinsichtlich der Farbigkeit indes eine Gültigkeit behält. Im gleichen Jahr wurden seine Arbeiten mit „*düsterer Imposanz*“<sup>1070</sup> beschrieben, was noch an heutigen Arbeiten festgestellt werden kann. Kiefer verwendet für seine Sternbilder vorrangig dunkle und erdige Farben, wie Schwarz, Grau, Braun, Ocker, und einzig Weiß für die Darstellung der Sterne. Wenn Farben wie Rot, Blau oder Gelb hinzukommen, lockern sie das Bildgefüge auf oder evozieren, wie in *Pisces* und *Herkules*, eine Tiefenräumlichkeit.

In seinen kabbalistischen Arbeiten nehmen die Titel eine wichtige, näher erläuternde Funktion ein, ohne die der einzelne Betrachter jeglichen Anhaltspunktes beraubt wäre. Denn der Titel

---

<sup>1067</sup> Anselm Kiefer, aus: BURCKHARDT 1986, S. 109, 112f.

<sup>1068</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach SCHWERFEL 2001, S. 27.

<sup>1069</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 27.

<sup>1070</sup> Ebda., S. 27.

ist hinsichtlich der Erschließung des Kunstwerkes von Bedeutung, findet der Betrachter denn Themen und Motive, die nicht unmittelbar zum allgemeinen Bildungskanon gehören. Zudem bekommen die Materialien erst durch den Zusammenhang mit dem Titel einen Bedeutungszuwachs.<sup>1071</sup> Kiefer schafft in seinen Sternenbildern kosmische Räume, die sich hingegen erst durch die Titel in assoziative Sinnräume entwickeln.<sup>1072</sup> Er äußert sich 1990 anlässlich der Verleihung des Ricardo-Wolf-Preises in seiner Rede in Israel, dass er in der Mystik eine Erklärung für sein Verständnis vom künstlerischen Schaffen gefunden hat.<sup>1073</sup> Analogien zu künstlerischen und kabbalistischen Zielen Kiefers lassen sich wie folgt zusammenfassen: Kiefer vergleicht seine künstlerische Arbeit mit derer Gottes. Ausgehend von der Kabbalaauslegung des Issak Luria (1534-1572) im 16. Jahrhundert und der Weltentstehung durch *ZimZum* (vereinfacht: Gott zog sich in sich zurück, bevor er die Welt erschuf) findet Kiefers Meinung zufolge ein Rückzug in sich selbst statt, bevor er aus der eigenen psychischen Leere etwas Neues entwickelt.<sup>1074</sup> Auch lässt sich der lurianische Begriff des *Tikkun* auf Kiefers Schaffen übertragen. *Tikkun* bedeutet die Zusammenführung der verstreuten Teile nach dem Schöpfungsakt. Die Zusammenführung aller Ideen und Materialien, die in ein Werk einfließen und dieses dadurch gleichsam entstehen lassen, ist demnach damit gleichzusetzen. Kiefer formuliert hierzu wie folgt: „*Seit damals ist meine Arbeit ein Versuch, mit meinen Mitteln den Tikkun zu erreichen, als die zerbrochenen Hälften des Schöpfungsmythos wieder zusammenzufügen.*“<sup>1075</sup>

### **Materialästhetik – Integration und Applikation von Naturmaterialien<sup>1076</sup>**

John Dewey formulierte, dass „*ästhetische Erfahrung immer mehr als ästhetisch [ist]. In ihr wird ein organisches Ganzes von Stoffen und Bedeutungen, die nicht in sich selbst ästhetisch sind, ästhetisch, sobald sie in eine geordnete, rhythmische Bewegung auf Vollendung hineintreten.*“<sup>1077</sup> Dies scheint für die ästhetische Wahrnehmung der Kunst Anselm Kiefers zutreffend zu sein. Denn durch

---

<sup>1071</sup> Vgl. FENNE 1999, S. 124.

<sup>1072</sup> BRÜDERLIN 2001a, S. 32f.

<sup>1073</sup> Verein der Freunde des Israel-Museums in Jerusalem 1990, o.S.

<sup>1074</sup> „*Tsim Tsum could in fact be understood as a metaphor for the creative process, in which the artist withdraws into himself in order to render a new image of the condition of the world.*“; vgl. HÄUBLER 2004, S. 99.

<sup>1075</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach KARCHER 2002, S. 65.

<sup>1076</sup> Die Ästhetik der Kiefer'schen Sternen-Bilder bedient sich der Kunst der Arte Povera und Minimal Art, der Faktur des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus, des Informel und der Gestischen Malerei.

<sup>1077</sup> DEWEY 1988, S. 377.



Integration, Applikation und Nutzung vielfältigster Materialien, die an sich wenig ästhetisch sind, ja im eigentlichen Sinne unästhetisch, inszeniert Kiefer seine Gemälde, die durch dieses Zusammenspiel an Komplexität und Kontextualität einen verstärkten Symbolgehalt erhalten. Ein solches Vorgehen lässt mehrere Interpretationsmöglichkeiten seiner Werke zu. Auch wenn sich Kiefer selbst nicht als ein Symboliker versteht<sup>1078</sup>, sind seine Materialien stets symbolisch oder metaphorisch konnotiert. Das Material bewegt sich, wie Schawelka konstatierte, „in den Bahnen einer Ikonographie“<sup>1079</sup>.

Die umfassende ikonographische Klammer der Sternbilder des hier vorliegenden Zyklus stellt das Material Blei dar, welches als Bildträger oder als Darstellungselement auftaucht. In Kombination mit Materialien wie Pflanzen, Stroh, Samen oder Fotografien in den bereits besprochenen Arbeiten *Adler* (2001), *Pisces* (2003), *Die Himmelspaläste 1-3* (2001), *The Secret Life of Plants* (1998) und *Merkaba* (2002) entstehen vielfältige Kontextualisierungen im mentalen, spirituellen, materiellen und physischen Sinne. Die Integration und Applikation von Naturmaterialien auf die Sternbilder steht dem klassischen Bildbegriff entgegen und führt den mimetisch-illusionistischen Anspruch einer bildlichen Darstellung obsolet. Jene Applikationen sprengen das geschlossene Bildgefüge und lassen die Materialien in den Raum hinaustreten. Die offene Form des Kunstwerkes – durch die imaginativ-fiktive Weiterführung des Sternenhimmels evoziert – trägt zur Greifbarkeit des Bildes bei. Angesichts der physischen Präsenz der Bilder ist weniger von Malerei zu sprechen, als vielmehr von einem Materialbild.<sup>1080</sup> Die Überführung von Materialien wie Sand, Erde, Textilien, Glas oder Pflanzen in einen Rezeptionszusammenhang weist Analogien zum Materialverständnis der Arte Povera auf. In der Stilgenese Kiefers treten die Materialbilder bereits seit den frühen 1980er Jahren auf und stellen demnach kein spezifisches Charakteristikum der Sternbilder dar, sondern spiegeln vielmehr sein allgemeines Bildverständnis wieder. Anselm Kiefer sieht sich dementsprechend auch nicht als ein Ästhet.<sup>1081</sup> Ihm geht es nicht um Farbigkeit und Ästhetik, sondern vielmehr um Materialvielfalt und -beschaffenheit und deren Sinnzusammenhänge. Nicht nur die Ikonographie seiner Bilder evoziert ein meditatives

---

<sup>1078</sup> „Ich bin kein Symboliker, auch kein Allegoriker.“, Anselm Kiefer, zitiert nach: KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 27.

<sup>1079</sup> SCHAWELKA 2002, S. 15.

<sup>1080</sup> „Ich benutze Materialien mehr als Farben. Und die Materialien haben ein Eigenleben. Haben in sich eine spirituelle Bedeutung. Ich behandle die Bilder nicht wie ein Maler, sondern wie ein Bildbauer.“, Anselm Kiefer, zitiert nach KIPPHOFF 1989, S. 35; Siehe auch: ARASSE 2001, S. 299f; LIPKE 2004, S. 53.

<sup>1081</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 27.

Heraustreten aus der Alltagswelt, auch das Materialbild bietet geeignete Stimuli hierfür.<sup>1082</sup> Nach McEvelly ist der Inhalt seiner Bilder den „*formalen Eigenheiten des Werks*“<sup>4083</sup> inhärent. Häufig spielt er dabei mit dem Paradox, indem er Flugzeuge aus Blei verwendet und deren eigentliche Bedeutung in die Lüfte abzuheben unterminiert.

Wie Joseph Beuys verwendet er in seinen Bildern Materialien, denen er innerhalb des Kunstwerks bestimmte Bedeutungen, respektive Aussagen zuschreibt, gleichsam inszenierte Kunst- und Bildräume schafft und damit im Kontext der Kunst der 1970er Jahre steht. Die Einbeziehung physischer Stoffe erzeugt gleichzeitig Unmittelbarkeit und Gegenwart, wobei jedes Material nicht nur projiziert und auf dahinter liegende Bedeutungen verweist, sondern zudem in seiner sinnlich-stofflichen Qualität präsentiert was es ist.<sup>1084</sup> Realität, Eigenleben und Symbolgehalt der Materialien treffen im Sternenbild aufeinander.

Mit der Verwendung von Sonnenblumenkernen spielt Kiefer einerseits auf die Surrogatfunktion der Sterne an, andererseits auf die von Monika Wagner als „*Aktualität des Zerfalls*“<sup>4085</sup> bezeichnete Ebene der Vergänglichkeit. Zudem verweist er auf die Speicherfunktion des Samens für ein neues Leben. So ist dies für ihn eine Möglichkeit Werden und Verfall, Leben und Tod künstlerisch umzusetzen und eine „*Osmose von Vergangem und Gegenwärtigem*“<sup>4086</sup> zu schaffen. Sein Material ist Träger einer Information oder einer Fähigkeit und kann gleichsam als Medium angesehen werden.<sup>1087</sup> Der in *The Secret Life of Plants* (1998) [Abb. 124] integrierte Samen taucht als Schöpfungsallegorie auf, was dem Thema des Bildes, der Schöpfung im weiteren Sinne in unterstützender Funktion gerecht wird. Denn der einzelne Sonnenblumenkern, wie bereits weiter oben erläutert, speichert das Schöpfungsgeheimnis in sich, und kann durch seinen Samen zu tausendfacher Vermehrung beitragen.<sup>1088</sup> Kiefer verfremdet die Naturmaterialien, indem er sie dem Feuer oder der Witterung aussetzt oder mit einem weiteren Material überzieht. Dies gilt beispielsweise für die Pflanzen und Rhizome der Arbeiten *Adler* (2001), *Herkules* (2002) und *Pisces* (2003), die in Gips getaucht wurden. Es bleibt zu konstatieren, dass die Integrierung und Applizierung von Naturmaterialien in das Sternenbild zur Untermauerung und Unterstützung der Kiefer'schen

---

<sup>1082</sup> Vgl. SCHAWELKA 2002, S. 34.

<sup>1083</sup> McEVILLY 1993, S. 42.

<sup>1084</sup> Vgl. LIPKE 2004, S. 55.

<sup>1085</sup> WAGNER 2001, S. 245.

<sup>1086</sup> Ebda., S. 245.

<sup>1087</sup> Vgl. WAGNER 2003, S. 867.

<sup>1088</sup> Vgl. LIPKE 2004, S. 60.

Ikonographie dient. Dabei verbindet Kiefer „*allegorische Inszenierungen*“ mit der „*Objektivität von Präsenz*“. <sup>4089</sup> Seine Verwendung geht mit einer Reflexion über die Bedeutungsmöglichkeiten des Materials einher.

### **Blei: Bildträger – Gehaltsträger**

Kiefer nutzt das Material Blei als bedeutungsträchtigen Bild- und als Gehaltsträger, da es „*mehr als alle anderen Metalle*“ <sup>4090</sup> auf ihn wirkt: „*I like this lead a great deal: it has been deformed, it is loaded with history and traces, and you can fold it, it's malleable. Time is another material you can work with, just as it works on us.*“ <sup>4091</sup> Reiner Zufall – Bauarbeiten an einem Bleirohr auf seinem Anwesen in Buchen – brachten ihn zur Auseinandersetzung mit diesem Material. Anfangs wusste er nicht um die Bedeutung des Materials, erst durch die theoretische und praktische Beschäftigung mit jenem, entdeckte er, „*dass Blei schon immer ein Stoff für Ideen war.*“ <sup>4092</sup> Bereits seit 1976 integriert Kiefer das Material in seine Kunstwerke in Form von Applikationen. Ab 1986 verwendet er Blei als Bildträger, häufig auch als dominierendes Material im Werk. <sup>1093</sup> 1988 kaufte er dann das komplette Blei des Daches des Kölner Domes, der damals restauriert wurde. Le Vitté-Harten beschreibt die Verwendung von Blei als einen ikonographischen Faden in seinem Werk. <sup>1094</sup> Die Verwendung des Bleis ist demnach kein Spezifikum der Werkgruppe der Sternbilder, obschon die metaphysische Bedeutung des Materials dicht mit der Thematik des (Sternen)-Himmels verknüpft ist und innerhalb dieser besser zur Wirkung kommt, als bei vielen anderen Arbeiten Kiefers. Bezeichnenderweise ist das Blei des Kölner Domes ein dafür ausgesprochen treffliches Material, indem es in seiner Verortung auf dem Dach eines Gotteshauses zwischen dem Betenden und Gott in einer Mittelstellung positioniert ist. Nach Ansicht Cordula Meiers fungiert das Blei als „*komplexes Speichersystem*“ <sup>4095</sup>, nach dem in den Bleiplatten die Gebete und Anhörungen des Gläubigen metaphorisch eingeschrieben sind. <sup>1096</sup>

---

<sup>1089</sup> STRASSER 2000, S. 27, zitiert nach ARASSE 2001, S. 231.

<sup>1090</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 28.

<sup>1091</sup> Anselm Kiefer, aus: COMMENT 2007, S. 294.

<sup>1092</sup> Anselm Kiefer, zitiert nach: KÄMMERLING/PURSCHE 1990, S. 24, 28.

<sup>1093</sup> Dies gilt für Gemälde, Skulpturen und Künstlerbücher jeglicher Thematik. Viele der in den 1980er Jahren entstandenen Arbeiten sind in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991 zu sehen.

<sup>1094</sup> LeVITTÉ-HARTEN 1991, S. 24.

<sup>1095</sup> MEIER 1992, S. 170.

<sup>1096</sup> Auch Morel schließt sich dem an, indem er schreibt: „*Elles ont donc abrité la prière et portent une empreinte invisible*“, MOREL 2005, S. 59.

Demzufolge hätten die Bleiplatten per se eine spirituell-metaphysische Aura, welche für ein Sternbild in Thematisierung einer bildlichen Suche nach einer Gotteserfahrung prädestiniert wäre.

Das Blei eignet sich rein ikonographisch für die Darstellung des Sternenhimmels in zweifacher Hinsicht. Zum einen aufgrund seiner nachgesagten Verbindung zum Planeten Saturn und zum anderen aufgrund dessen [Saturn] Einwirkung auf den Menschen, im Besonderen auf den Künstler. Nach der spätantik-mittelalterlichen Lehre von den vier Temperamenten (sanguine, cholisch, melancholisch, phlegmatisch) wird dem Menschen mit melancholischem Gemüt „in einer wohltemperierten Mittellage“<sup>1097</sup> die Fähigkeit zu höchsten geistigen Fähigkeiten zugesprochen, die in Philosophie, Dichtung und Malerei gipfelt. Im 15. Jahrhundert sprachen die Humanisten den Melancholikern eine Verbindung zu Saturn zu, der als astrologischer Urheber, gleichsam als eine Schutzmacht der unter Saturn geborenen Kinder und als der höchste Planet Domäne künstlerischer Inspiration, zur Erklärung herangezogen wurde.<sup>1098</sup> Blei kann daher auch als Symbol für Kreativität fungieren. In der Alchemie hingegen wurden den Planeten Metalle zugeordnet. Blei hat die natürlichen Eigenschaften der Schwere, zugleich der Nachgiebigkeit – ähnlich auch Melancholiker – und wird in der europäischen Kultur traditionell als ein dem Planeten Saturn entsprechendes Metall zugeschrieben. Blei ist zudem der Rohstoff, den die Alchimisten in Gold verwandeln wollten. Das Metall ist in seiner Bearbeitung sehr leicht zu bedienen. Dies liegt zum einen an der Weichheit – man kann es zu Blattdünne walzen, biegen, zu Drähten ziehen, es plastisch bilden, ja leicht verformen – und zum anderen am geringen Schmelzpunkt, so dass es an sich leicht weiterzuverarbeiten ist.<sup>1099</sup> So bleibt es nicht verwunderlich, dass Kiefer dieses Metall auf solch vielfältige Weise in sein Werk integriert, es gleichsam sogar das dominierende Material ist und bereits zu Äußerungen führte, die Kiefer mit Blei verbinden, wie Beuys mit Filz und Fett verbunden wird.<sup>1100</sup> Mit der Verwendung von Blei als Bildträger für den Sternenhimmel wird ein quartäres Verhältnis zwischen Künstler, Gestirne, Bildträger und Betrachter evoziert.<sup>1101</sup> Kiefer äußert sich hierzu wie folgt: „I usually become attached to materials that have more than one side to their meaning. So they can

---

<sup>1097</sup> SCHUSTER 1991, S. 153.

<sup>1098</sup> Siehe Ebda., S. 152. Weiterführendes zur Verbindung von Planeten und Temperamenten siehe HAUBER 1901. Zu Saturn und Melancholie: KLIBANSKY/PANOFISKY/SAXL 1994.

<sup>1099</sup> Vgl. PELIKAN 1982, S. 39.

<sup>1100</sup> Siehe ARASSE 2001, S. 229.

<sup>1101</sup> „Blei ist der Stoff der Melancholiker und der Alchemisten. [...] Und Melancholie wurde in der Renaissance gleichgesetzt mit dem Künstlertum.“, Anselm Kiefer, zitiert nach KARCHER 2002, S. 66.

*be used to go up and down the ladder. Lead is a very good example. [...] Lead can transform itself in all directions.*<sup>1102</sup> Zudem wirkt das Kolorit des Bleis auf Kiefer, dem er sich gerne wegen seiner Eigenschaft bedient. So sagt er im Gespräch mit Michael Auping: „*For me lead is a very important material. It is, of course, a symbolic material, but also the color is very important. You cannot say that it is light or dark. It is a color or non-color that I identify with. I don't believe in absolutes. The truth is always gray.*“<sup>1103</sup> Indem Kiefer die Wahrheit nicht im Absoluten zu finden glaubt, sondern in einem Bereich dazwischen, spricht er seine grundsätzliche ontologisch-existentielle Einstellung an, welche in bereits allen Kapiteln zu seinem Werk herausgestellt werden konnte, und sich an dieser Stelle auch auf den Bereich der Ästhetik ausweitet. Blei ist also ein für Kiefer ästhetisch befriedigendes Material.

Um den Aspekt der Alchemie noch einmal aufzugreifen, soll an dieser Stelle kurz auf die Analogie Alchemie–Blei zurückgekommen werden. Die Bedeutung des Bleis im alchemistischen Zusammenhang hat Kiefer erst im Nachhinein erfahren, nämlich nachdem er seine Materialästhetik praktisch voll entfaltet hatte. Demnach möchte Kiefer nicht die alchemistischen Prozesse darstellen und sich zudem auch nicht als Alchemist bezeichnen, sondern vielmehr eine Idee von der schöpferischen Tätigkeit der Alchemisten geben, die in einigen Punkten sogar seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit entspricht.<sup>1104</sup> Wenn diesbezüglich bereits im vorherigen Kapitel Analogien zwischen lurianischer Kabbala und Werkentstehung im Hinblick auf einen Schöpfungsakt herausgestellt werden konnten, so äußert sich jene Verbindung durch den Prozess der Umwandlung. Der Alchemist strebt die Umwandlung vorliegenden Materials an, um Naturprozesse zu rekonstruieren und zu beschleunigen, Prozesse des Werdens und Wachsens zu untersuchen, und strebt demnach gleichsam einer Naturerkenntnis durch „*Selbsterfahrung im Umgang mit der Natur*“<sup>1105</sup> nach. Die Auffassung der Wandelbarkeit von niederen Metallen in Edelmetalle ist dabei ein zentraler Aspekt der alchemistischen Theorie. Eine solche Naturerkenntnis liefert für die Alchemisten eine Erkenntnis Gottes, die in der Natur als Ausdruck einer „*sinnliche[n] Manifestation Gottes*“<sup>1106</sup> begründet liegt. Indem Kiefer zum einen das Blei in seiner Form bearbeitet, es gleichsam umwandelt, indem er es unter anderem erhitzt oder behämmert, und zum anderen Materialien

---

<sup>1102</sup> AUPING 2005, S. 173.

<sup>1103</sup> AUPING 2005a, S. 39.

<sup>1104</sup> Vgl. ARASSE 2001, S. 235.

<sup>1105</sup> GEBELEIN 1991, S. 10.

<sup>1106</sup> Ebda., S. 359.

wie Pflanzen, Stroh oder Fotografien aus ihrem Kontext reißt, um sie im Bild neu zu inszenieren und kontextualisieren, raubt er jeglichen Materialien ihre ursprüngliche Bedeutung und transformiert sie im Werk neu. Kiefers Schaffensprozess ist demnach ein destruktiver, aus dem ein konstruktives Moment entspringt.<sup>1107</sup> Im Hinblick auf die Sternensbilder äußert sich Helmut Gebelein treffend: „Die Alchemie und die Kunst haben das gleiche Ziel: der Frage nach dem Sinn der Schöpfung nachzugehen. Darin liegt die tiefere Begründung für die Bezeichnung der Alchemie als Kunst bis in unsere Zeit.“<sup>1108</sup> So schreibt auch Mircea Eliade, dass es die Alchemie war, die den „Schlüssel zum Verständnis der Geheimnisse von Himmel und Erde gab“.<sup>1109</sup>

In ikonografischer Hinsicht ist hierbei die inhaltliche Nähe Kiefers zu Matthias Grünewald und Albrecht Dürer interessant. Wie im Eingangskapitel *Der Sternenhimmel in der Kunst. Religion, Mythos, Philosophie und Naturwissenschaft im Bild* zu den beiden Künstlern im Abschnitt *Alchemie, Aberglaube und Weltenende* dargelegt werden konnte, schuf einerseits Grünewald mit dem *Isenheimer Altar* (1513-1515) [Abb. 15] ein Werk, welches sich in enger Verbindung zur Alchemie herauskristallisierte und andererseits zeugt Dürers *Melencholia I* Holzschnitt (1514) [Abb. 22] von einer Beziehung zur zeitgenössischen Temperamentenlehre. Mit der hermetischen, respektive alchemistischen Beschäftigung innerhalb seiner Sternensbilder tritt Kiefer damit in die Spuren der deutschen Renaissance-Künstler und greift damit eine für das Sternensbild gültige ikonografische Tradition auf.<sup>1110</sup>

### **Kiefers Ateliers – ein raumzeitliches Kontinuum**

Danièle Cohn hat in ihrem jüngst erschienenen Buch zu den Ateliers Anselm Kiefers beschrieben, dass das Atelier des Künstlers ein „räumliches und zeitliches Kontinuum von Leben und Arbeit darstellt.“<sup>1111</sup> Damit stützt sie hinsichtlich des Topos Atelier die hier verfolgte These von einer räumlichen und zeitlichen Dimension in Kiefers Schaffen. Hier in Kiefers Atelier erfahren die Werke ihre schöpferische Geburt, ihren zeitlichen Anfang, hier erfahren sie aber

---

<sup>1107</sup> So äußerte sich Kiefer in KARCHER 2003, S. 25.

<sup>1108</sup> GEBELEIN 2000, S. 243. Dies ist Anknüpfungspunkt einer Reihe von Künstlern, die unter anderem Sigmar Polke miteinschließt.

<sup>1109</sup> „Nicht die Astronomie, sondern die Chemie gab den Schlüssel zum Verständnis der Geheimnisse von Himmel und Erde. Da die Schöpfung durch einen chemischen Prozess erklärt wurde, konnten die himmlischen und irdischen Erscheinungen mit chemischer Terminologie erklärt werden. Anhand der Beziehungen zwischen Makro- und Mikrokosmos konnte der Chemiker-Philosoph die Geheimnisse der Erde ebenso gut verstehen wie die Geheimnisse der Himmelskörper.“; in: ELIADE 1980, S. 185.

<sup>1110</sup> Weiterführende Informationen zur hermetischen Ikonografie Dürers in SEEGERS 2003, S. 178ff.

<sup>1111</sup> COHN 2013, S. 13.

auch ihre fortwährende inhaltliche Umformung, die einer langsam stattfindenden räumlichen Ausdehnung gleichkommt. Zusätzlich erfolgt dort ihre Lagerung, die sich nicht nur während des konkreten Malvorgangs im Atelier ereignet, sondern zuweilen auch in der Verlassenheit von Containern, wo die Werke einer Veränderung gegenüber annähernd zeitlich persistent zu sein scheinen, das heißt die Zeit der Werke annähernd still steht, als auch durch Ver-Witterung draußen in der Natur auf dem großen Gelände seines Anwesens in Barjac ein Voranschreiten der Temporalität der Werke erfahren. Insofern sie also nicht in den Containern eingeschlossen sind, sind sie für die Dauer ihrer Anwesenheit im Atelier (oder auf dem Gelände) einer permanenten Evolution ausgesetzt. Diese zeitliche Veränderung ist vielschichtig und kann sich entweder auf die inhaltlich-innerbildliche oder auch auf die faktisch-produktive Ebene beziehen. Hier kann das folgende Zitat von Kiefer Aufschluss geben: *„Es gibt die menschliche, die geschichtliche, die geologische und die kosmische Zeit. [...] Wenn ich ein Buch der Witterung aussetze, dann nehme ich die geologische Zeit in Anspruch. Das ist mir wichtig. [...] Es geht mir [...] um die Auseinandersetzung mit einer Zeit, die wir nicht erleben können. Ich stelle Materialien in einen anderen Zeitraum. Wie bei der Alchemie. Die Alchemisten machen ja nichts Unnatürliches, sie machen das, was sowieso passiert. [...] Die Alchemisten kombinieren die Lebenszeit mit der geologischen, kosmischen Zeit. Das ist der interessante Punkt, weil sie sich damit in einen weiteren Zusammenhang setzen.“*<sup>1112</sup> Die Bilder werden in die Sonne gestellt, in den Regen, sie werden einfach der Witterung überlassen. Hieran zeigt sich die Zyklizität in Kiefers prozessuaalem Schaffen: er fertigt Bilder an, setzt sie den Gewalten der Natur aus, ergänzt, fässt sie wieder an, lässt sie weiters ruhen, sammelt sie in Containern und lässt sie dort wieder in einen Zustand der dunklen Materie zurückfallen, bis der Prozess von neuem beginnt.<sup>1113</sup> Kiefer bezeichnet dies als alchemistisches Arbeiten: *„Wenn ich Sonne, Wind, Hagel auf meine Bilder einwirken lasse dann arbeite ich alchemistisch. Ich stelle Materialien in einen anderen Zeitraum, und dabei verändern sie sich. Es ist ein Metabolismus, ein Stoffwechsel wobei oft etwas anderes entsteht, als das, was man sich erhofft hatte. [...] Das ist ein Prozess, der meinem künstlerischen Arbeiten entspricht.“*<sup>1114</sup> Mit diesem alchemistischen Prozess ist im Kern die Zeitlichkeit angesprochen. Insofern tritt hier eine zeitliche Verdichtung in Form einer temporalen Vergegenwärtigung ein. Die Zeit ist in erster Linie durch einen rezeptiven Vorgang zu erfahren, indem sich der Betrachter die Werkentstehung vergegenwärtigt. Sobald die Werke dann in die Museen kommen, kommt dieser künstlerische Prozess zum Erliegen. Das Werk ist

---

<sup>1112</sup> Anselm Kiefer, in: ROPAC 2005, S. 17ff.

<sup>1113</sup> Vgl. KIEFER 2008, S. 71.

<sup>1114</sup> Anselm Kiefer, aus: TROSCHE 2008, S. 158; siehe auch: Anselm Kiefer über Sinn, in: Süddeutsche Zeitung, 2.-3. Dezember 2006.

dann „eingefroren“ und für die Ewigkeit in der Form gefasst. So sagt Kiefer selbst darüber: *„Meine Arbeit ist ein ununterbrochenes Kontinuum, ein Ding ergibt sich aus dem anderen, die Chronologie ist aufgehoben, ich folge auf meine ganz eigene Weise der Evolution, und zwar in zweierlei Richtungen: vorwärts und rückwärts. Von Zeit zu Zeit taucht aus diesem Fluss die Spitze des Eisbergs auf, irgendetwas gefriert, wenn es in ein Museum gelangt, wo es konserviert wird. Es hat dann nicht mehr viel mit der Arbeit, mit dem Kontinuum zu tun, es ist der „Überrest“ von etwas, das viel schöner ist als dieses abgelieferte, eingefrorene Ding. Aus dem Stehengebliebenen, Eingefrorenen ist etwas Dingliches, Gegenständliches geworden. Das muss man akzeptieren und ertragen; und wenn man Glück hat, dann ist trotz der Einschränkungen durch das, was geschehen ist, auf der Spitze des Eisbergs etwas Neues, noch nie Dagewesenes geschehen, das sich vom Leben unterscheidet. Man könnte es auch Wahrheit nennen.“*<sup>1115</sup> So beschreibt Cohn das Atelier, auch als Substitut für den eigentlichen Schaffensprozess angesehen, in der Konsequenz als eine räumliche Verdichtung von Zeit. Als einen Ort, in welchem durch Hortung von Materialien und Werke (im Atelier als auch in Containern<sup>1116</sup>) verschiedene Zeitebenen parallel existieren und sich durch die Überlagerung zeitlich verdichten. Dies ist einerseits durch das künstlerische Werk als auch durch die einzelnen Materialien evoziert. Damit ist dem Atelier der Umstand erlaubt, dass Flüchtige und das Vergängliche zu konservieren.<sup>1117</sup> Aber mehr noch: Die Vielzahl an künstlerischen Werken, die in Kiefers Atelier zeitgleich entstehen, werden mittels dieser Räumlichkeit in Beziehung zueinandergesetzt, womit das Atelier selbst zu einem räumlichen Bezugssystem wird.<sup>1118</sup> Das Atelier kann demnach im Sinne der Foucaultschen Auffassung als *Heterotopie* bezeichnet werden.

Der von Michel Foucault in seinem Vortrag *„Von anderen Räumen“* 1967 geprägte Begriff greift eine ähnlich zu Michail Bachtin geartete Metapher auf. Nach Foucault geht es um eine *„Reihe von Beziehungen“*<sup>1119</sup> sowie um *„mögliche Verteilungen der über den Raum verteilten Elemente“*<sup>1120</sup>, in dem *„zahlreichen Qualitäten behaftet“*<sup>1121</sup> sind. Heterotopien bringen an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die grundsätzlich unvereinbar sind und darüber hinaus häufig

---

<sup>1115</sup> COHN 2013, S. 13f.

<sup>1116</sup> *„Ich benutze seit etlichen Jahren Container, weil sie mich schon immer fasziniert haben. Als Nomaden bereisen sie die ganze Welt. [...] Die Idee ist dabei dieselbe, wie wenn ich in stillgelegten Fabriken arbeite, wie ich es in Deutschland getan habe, wie ich es in Barjac tue. In diesem Gemäuer ist das Leben hunderttausender Arbeiter aus mehreren Jahrzehnten konzentriert. Das hat großen Einfluss auf mein Werk. Über die Container kann ich außerdem die Kontinente der ganzen Welt zu mir holen und über ihre Verwendung eine Transmission vollziehen.“*, Anselm Kiefer, zitiert aus: COHN 2013 S. 17.

<sup>1117</sup> Vgl. COHN 2013, S. 16f und 229.

<sup>1118</sup> Vgl. Ebda., S. 26.

<sup>1119</sup> FOUCAULT 2006, S. 317.

<sup>1120</sup> Ebda., S. 319.

<sup>1121</sup> Ebda., S. 319.



zeitliche Brüche aufweisen. Heterotopien sind Gegenräume oder auch Utopien, die sich in Struktur grundlegend von anderen Räumen unterscheiden. Heterotopien haben es zur Aufgabe die „normalen“ Räume zu reflektieren, sie in Frage zu stellen, gar zu negieren oder für besondere Umstände da zu sein.<sup>1122</sup> Sie charakterisieren sich durch Öffnung und Abschließung des Ortes, damit er schlussendlich als ein anderer, eigener Raum oder auch als Passage identifiziert werden kann. Dies ist beispielsweise beim Garten der Fall, der mit der Wunschvorstellung eines harmonischen und glückseligen Zustands als eigener Mikrokosmos fungiert und einen Zufluchtsort sowie gleichsam Gegen-Ort zur lärmenden Welt bietet. Dadurch sind Heterotopien auch nicht von jedermann zu jederzeit betretbar; diese anderen Räume unterliegen gewissen Regeln. Das Atelier Kiefers als Heterotopie zeichnet sich in erster Linie dadurch aus – nur ein kleiner, erlesener Kreis aus Sammlern, Publizisten und Journalisten sowie Kuratoren erhalten Eintritt in die Räumlichkeiten. Dadurch entsteht wiederum ein sozialer Raum in einem dispositiven Kontext.

Nach Foucault gibt es mehrere Qualitäten an Räumen; es gibt zum Beispiel Illusionsheterotopien, die Räume darstellen, die den eigenen denunzieren sollen und es gibt wiederum auch Kompensationsheterotopien, die Räume schaffen, die den Mangel des eigenen ausgleichen und dadurch vervollkommen. Damit fungieren sie als Gegenentwürfe zu den sie umgebenden Räumen. Insofern stellt sich vor dem Hintergrund der Ansammlung der Werke Kiefers die Schlussfolgerung auf, dass das Atelier eines Künstlers als eine Heterotopie angesehen werden kann, da sich dort zwischen den einzelnen Werken ein Ensemble von Relationen zu bilden scheint. Im Sinne Foucaults kann das Atelier Kiefers vor allem als die letztgenannte Kompensationsheterotopie angesehen werden: denn Kiefer kompensiert meiner Ansicht nach mit seinem Werk – so zum Beispiel vor allem mit den kantischen und bachmannschen Arbeiten – die von ihm qua Körper und Geist nicht zu schließende Lücke einer gewissen anthropologischen Sinnlosigkeit des irdischen Daseins. Oder mit den Arbeiten *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996) [Abb. 91] und *Die Himmelspaläste* (2002) [Abb. 135] die Lücke der nicht abschließend zu klärenden Frage nach Gott und Gottes tatsächlicher Verortung. So stehen alle Sternbilder Kiefers stellvertretend für diese Suche und in der Folge für den Wunsch nach Kompensation. Das Werk substituiert demnach, es versucht diese Lücke zu schließen. Die Werke füllen diesen Kompensationsraum gleichsam auf und versuchen das faktisch existente Unwissen dadurch massiv abzuschwächen. Das Atelier wirkt dadurch wie ein eigener, wahrheitsfüllender und auch wahrheitsfließender Mikrokosmos. Als

---

<sup>1122</sup> Vgl. SCHEIDING 2012, S. 46.

ein wahrhaftiger Zufluchtsort. Aber dennoch ist das Atelier als Produktionsraum ein Illusionsraum, denn es entstehen Illusionen in einer Quantität und Qualität, dass auch diese Illusionen den Raum befüllen, so dass freilich auch das Atelier Kiefers als Illusionsheterotopie angesehen werden kann, wenn nicht sogar muss.

Eine wichtige Rolle spielt auch die eigene, ihnen zugrunde liegende Zeitstruktur, die Foucault als *Heterochronie* bezeichnet und welche die Heterotopien nach außen hin abgrenzt. Foucault beschreibt eine in dieser Hinsicht extreme Form von Heterochronie: jene, in denen die Zeit endlos in Büchern oder Bildern angesammelt wird, wie es in Bibliotheken und Museen der Fall ist. Besonders am Beispiel dieser beiden kulturellen Institutionen ist die Heterochronie durch eine Diskontinuitätserfahrung der Zeit geprägt: an einem Ort herrscht alle Zeit. Vor der Folie der von Kiefer selbst bereits weiter oben angesprochenen Überlagerung von Zeiten innerhalb des Schaffensprozesses im Atelier oder im angrenzenden Bereich rund um sein Atelier macht diesen Umstand besonders deutlich. Dadurch entsteht die Auffassung, dass die Zeit vor Ort gespeichert wird. Mehrere Zeiten, die geologische, die historische, die kosmische korrespondieren sodann im Werk miteinander. Im Sinne der künstlerischen Zeitgestaltung Kiefers treten dadurch jene Zeiten in eine räumliche Dialogizität. Damit werden die Zeitgestalten durch seine Bilder visualisiert und während des rezeptiven Betrachtungsvorgangs vergegenwärtigt.

## SCHLUSSWORT

Die hier vorliegende Dissertation hatte sich vor allem zwei Ziele gesetzt. Das erste Ziel bestand darin die der breiten Masse immer noch unbekanntes Werkgruppe der Sternbilder vorzustellen. Anhand einer exemplarischen Auswahl, die von den ersten Sternbildern wie *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980) den Bogen bis hin zu *Die Himmelspaläste* (2002) spannen sollte, konnten die Arbeiten erstmals in detail ikonografisch identifiziert und schließlich auch kontextualisiert werden. Bislang sind zwar viele der hier vorgestellten Werke in Ausstellungskatalogen publiziert worden, in der Regel jedoch ohne eine weiterführende textliche Erwähnung oder eine nennenswerte Interpretation. So wurden vor diesem Hintergrund vor allem die Serien zu *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir*, *Die berühmten Orden der Nacht* als auch *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* ausgewählt. Auch wurde der Fokus auf Werke gelegt, die Kiefer seriell anfertigte. Daraus ließ sich ein eher grundsätzliches und tiefergehendes Interesse an Themen nachweisen, welche auf das jeweilige Bild der Sterne maßgeblich gewirkt haben. Einzelwerkbetrachtungen wurden daher ausgeklammert und fanden lediglich als Randnotiz Erwähnung.

Nach eingehender Betrachtung der Sternbilder kann konstatiert werden, dass diese Werkgruppe grundsätzlich kosmologische Fragestellungen fokussiert, seien sie philosophisch, literaturwissenschaftlich oder religiös konnotiert. Damit folgen sie der Tradition vorangegangener Künstlergenerationen. Die ausgewählte Zusammenschau der Künstler aus vergangenen Jahrhunderten konnte deutlich machen, dass das Bild der Sterne stets in enger Verbindung mit den eben genannten Disziplinen steht und durch diese maßgeblich beeinflusst wurde. Fest steht, dass sie überwiegend entweder a) der christlichen Symbolik und Motivik, b) dem jeweils zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Kenntnisstand oder sowie c) einer synthetischen Ausprägung wie der Theosophie, Mystik oder Alchemie nahe standen.<sup>1123</sup> Aufgrund dessen ergibt sich folgende Konstante: das Bild der Sterne ist immer ein Ausdruck eines volatilen Wissenstandes, einer daraus resultierenden Weltdeutung und damit verbundener Methoden, dieses Wissen zu erwerben und zu erkennen. Es ist aus der Historie betrachtet ein steter Übermittler des Weltbildes seiner Herstellungszeit. Ausgehend vom Bild wird dieses der Träger des speziellen Wissens, es fungiert gleichsam wie ein Speicher. Ferner lässt sich konstatieren, dass es mit dem Rezipienten ein Bildwissen teilt, welches sich nicht zwingend oder erst später, hinter seiner rein ästhetischen Fassade offenbart.

---

<sup>1123</sup> Dies beschreibt ähnlich: HAHNLOSER 1945, S. XIV.

Kiefer folgt allen dieser Ausprägungen, indem er sich in den Sternenbildern der Naturwissenschaft, der Religion sowie der hermetischen Tradition mit Neuplatonismus, Rosenkreuzertum und Alchemie widmet. Damit folgt er den Konstanten seiner Vorgänger, die gleichsam als Traditionslinien gefasst werden können. Er ergänzt jedoch noch zusätzlich den Bereich der erkenntnistheoretischen Philosophie, der für das Bild der Sterne historisch gesehen erst später dazu kam. So setzt sich Kiefer in der kantischen Serie sowohl mit der philosophischen Anthropologie als auch mit dem kosmologischen Gottesbeweis auseinander. Die Philosophie sowie die Gedanken Kants inspirieren den Künstler bei seiner Antwort-Suche zu Fragen des Weltbildes und des Weltverständnisses. Die Nutzung des kantischen Zitats entspricht damit einer geistigen Korrespondenz mit dem Philosophen. So zeugt diese Auseinandersetzung von einem natürlichen Bedürfnis einer Suche nach den kosmogonischen Anfängen mit der verbundenen Frage, ob es einen Gott gibt und wenn ja, wo man ihn findet. Die ganze kosmologische Auseinandersetzung basiert auf der nicht zu beantwortenden Frage des Künstlers: „*das ist nicht weiß, warum ich eigentlich da bin.*“<sup>124</sup> Kiefers kosmologischer Diskurs verläuft in dem Bereich des großen Raumes des Nicht-Wissens, mit dem parallelisierenden Versuch einen ontologischen Sinn herzustellen. Die Bachmannschen Sternenbilder setzen sich zum einen mit der ontologischen Wahrheitsfindung und einem allgemeinen Weltbezug und zum anderen mit dem Gottesbeweis in Form einer Grenzmarkierung auseinander. Nicht nur das die Nacht und der nächtliche Sternenhimmel ein Ort der Wahrheit und des sich offenbarenden Wortes ist, sondern eben auch dass diese eine Dialektik des Sagbaren und Un-Sagbaren im Sinne Wittgensteins evoziert. Vor diesem Hintergrund legen die Arbeiten ein Zeugnis von etwas ab, was sich dem Erfassen eigentlich entzieht, aber durch Metaphorik und Sprachbilder eine postmodern eingefärbte Sinnsuggestion erfährt. Die Klärung der Vorstellung von Grenzen wird durch die Sprache und das Denken vollzogen. Die Sprache kommt auch bei den cornelianischen Werken zum Tragen. Denn dort beschäftigt er sich intensiv mit Wort-Bild-Beziehungen, die schließlich das Sternenbild in einen weiteren literarisch-geprägten Zusammenhang bringen. Aber mehr noch liegt dieser Serie eine religiöse Anschauung zur Natur und Schöpfung zugrunde. Die Verweise auf alttestamentliche und neutestamentliche Bezüge der Bibel und die Beschäftigung mit der Anwesenheit Gottes sind demnach zentrale Betrachtungspunkte. Mit seiner Auseinandersetzung mit den theosophischen Schriften Robert Fludds illustriert er in *The Secret Life of Plants* (1997) Abhängigkeiten von Kosmos, Natur und Mensch im Sinne einer ubiquitären Korrespondenz. Alle seine Arbeiten scheinen symbolische Mediatoren zu sein, fungieren demnach als

---

<sup>124</sup> Anselm Kiefer, in: BISSINGER 2012, S. 59.

Vermittler geistiger, naturwissenschaftlicher und ästhetischer Ansichten. Kiefers labyrinthisches Werk ist Ausdruck einer Suche nach einer holistischen Verbindung von Natur und Schöpfung im Sinne von „alles ist miteinander verbunden“. Die vielen Querverweise, der Rekurs auf vergangene Mythen und Theorien füllt als Ansammlung von Möglichkeiten zur Entschlüsselung der Welt. Mit der rekurrierenden Thematisierung einer Begeisterung für eine theosophische Denkweise wird der Versuch einer Annäherung an ein Weltbild unternommen, das weder auf Religions- noch auf Wissenschaftsgläubigkeit setzt, sondern auf eines, welches gleichsam beide amalgamiert. Die Theosophie, als auch die Philosophie und Religion sind für Kiefer ein möglicher Schlüssel für das Verständnis des Universums. Eine undifferenzierte Wissenschaftsgläubigkeit wird von Kiefer negiert. Auch Fludd wendet sich gegen eine Auffassung, die Wissenschaft im Gegensatz zu christlichem und philosophischem Denken versteht. Indem Kiefer ikonographisch auf Fludd verweist, hingegen mit dem naturwissenschaftlichen Bezugssystem auf die heutige astronomische Wissenschaft deutet, verbindet er zwei Systeme, die häufig nur solitär voneinander betrachtet werden und von denen zudem behauptet wird, sie seien synthetisiert ein Paradoxon. Kiefer weist einen Weg, der sich von diesen Anschauungen löst und einen Lösungsansatz bietet. Diese Synthetisierung erfolgt notabene in jeder von Kiefers Arbeiten, sei sie philosophisch, religiös oder eben theosophisch konnotiert. Daraus resultiert dann für das Bild der Sterne, dass die Sicht auf die Sterne von einer sich im Wandel befindlichen Weltsicht und von subjektivem Interesse geprägt ist. Der Blick zu den Sternen ist daher meiner Meinung bei Kiefer mit einer wechselseitigen Suche nach der ontologischen Rechtfertigung des Menschen, nach seiner anthropologischen Stellung sowie räumlichen und zeitlichen Verortung im Kosmos verbunden – ganz gleich ob diese Suche mittels Naturwissenschaften und Technik, in der Religion und Philosophie oder eben Kunst- und Bildwissenschaft ihren Ausdruck findet. Die Kunst Kiefers bietet als Reflexionsmedium die Bühne für diese Diskurse.

Das kosmologische Interesse Kiefers wurde im Rahmen dieser Studie anhand der beiden Dimensionen Raum und Zeit untersucht. Beide Dimensionen liegen dem kosmologischen Weltentwurf als Normative zugrunde, da Alles in Raum und Zeit ist. Das zweite Ziel der Arbeit galt sodann der These, dass Kiefers Gesamtœuvre durch die Determinanten Raum und Zeit maßgeblich bestimmt ist. So konnte ein ausführlicher Forschungsstand und eine Einführung in die Dimensionen Raum und Zeit die Grundlage für eine Analyse der Kieferschen Arbeiten geben. Anhand der Sternbilder konnten daher die beiden Determinanten als Normative bewiesen werden. Aber auch der detailliertere Rückblick auf das

Frühwerk beispielsweise hat die beiden Normative offengelegt. Besonders augenscheinlich sind jeweils zwei Tatsachen: Kiefer vergegenwärtigt werkimmanent die Dimension Zeit, indem er entweder eine historische oder eine ahistorische Dimension ins Bild integriert. Auch greift er anachronistische Gedanken auf, in denen sich mehrere Zeitebenen mit einander verschränken. Daneben vernetzt er die Zeit innerhalb seiner Werke, indem er mehrere zeitliche Ebenen ins Werk integriert, die auf diese Weise dialogisch miteinander kommunizieren. Der Raum hingegen wird als ereignisreicher Ort beschrieben, sei es ein nationalsozialistischer Schauplatz oder die Wüste – an beiden von Kiefer visualisierten Orten können ereignisreiche Momente geschehen sein. Die Sternbilder sind es vor allem, die Grenzziehungen zum anschaulichen Raum markieren. Wenn in *Merkaba* (2001) das Throngefährt „fliegt“, so bewegt es sich gleichsam in einem Raum, der sich jeglicher Anschaulichkeit für das menschliche Auge entzieht. Die Dominanz der beiden Determinanten Raum und Zeit in Kiefers Werk lässt sich als chronotopisch beschreiben. Der wechselseitige Zusammenhang von Raum-Zeit-Beziehungen im Werk Kiefers konnte als werkimmanent und als künstlerische Strategie Kiefers herausgearbeitet werden. Raum und Zeit sind bei Kiefer Orientierungssysteme innerhalb seiner Werke, sie bestimmen Format, Inhalt und Handlungsablauf. Besonders der Aspekt der Geschichtlichkeit erhält bei Kiefer besonderes Augenmerk. So ist die Primärnormative Kiefers auch die Zeit, die sich stets als Quelle jeglichen Schaffens erweist. In Zeitschichten wird der Raum überlagert und macht dann gemeinsam den Form-Inhalt aus. Alle Werke verbinden Raum und Zeit als Chronotopos in sich. In Form einer Dialogizität baut sich das Werk und die Gedankenwelt auf, welches wie bei der Literaturwissenschaft intertextuell mit Zitaten und Verweisen arbeitet, um auf frühere Werke oder frühere Inhalte zu verweisen. Alle Arbeiten Kiefers sind von einer solchen Arbeitsweise geprägt. So wurde mit der vorliegenden Arbeit eine Basis geschaffen einen neuartigen Zugang zu Kiefers Kunst zu eröffnen, um die eingangs formulierten gängigen Leitmotive der Kiefer-Forschung zu korrigieren und die Determinanten Raum und Zeit als neue Leitmotive in der Kunst Kiefers einzuführen. Dieses neue Leitmotiv lässt sich auch auf die jüngsten Arbeiten Kiefers übertragen. Die in der Royal Academy of Arts in London 2014 ausgestellten Werke *Unter den Linden*<sup>1125</sup> (2013), *Der Morgenthau Plan*<sup>1126</sup> (2013) oder *Die*

---

<sup>1125</sup> *Unter den Linden* (2013), Buch, 14 Seiten, leinengebunden, Acryl, Emulsion, Öl, Schellack auf Fotografie auf Leinwand mit Blei, 95 x 63 x 11 cm, Courtesy Lisa Rumma Gallery, Mailand, Abb. in: SORIANO 2014, S. 184-187, ohne Abb. im Bildband.

<sup>1126</sup> *Der Morgenthau Plan* (2013), Acryl, Emulsion, Schellack, Schuhe auf Fotografie auf Leinwand, 330 x 380 x 20 cm, Privatsammlung, Abb. in: SORIANO 2014, S. 216.

*Erdzeitalter*<sup>1127</sup> (2014) unterstreichen die Nutzbarkeit dessen auch für die jüngsten Arbeiten des Künstlers.

---

<sup>1127</sup> *Die Erdzeitalter* (2014), Installation, Mischtechnik, Privatsammlung, Abb. in: SORIANO 2014, S. 60, ohne Abb. im Bildband.

## Literaturverzeichnis

### A

- ADORNO, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, in: ders.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. v. R. Tiedemann und G. Adorno, Frankfurt 1970-1986, 10/1 (1977).
- ADORNO, Theodor: *Ästhetische Theorie*, Darmstadt 2015.
- ADRIANI, Götz [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*, Stuttgart 1990. **(Adriani 1990)**
- ADRIANI, Götz: Jede Gegenwart hat ihre Geschichte, in: ADRIANI, Götz [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*, Stuttgart 1990, S. 8-19. **(Adriani 1990a)**
- ADRIANI, Götz: Gespräch mit Anselm Kiefer, in: Galerie Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Für Paul Celan*, Salzburg 2005 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg), S. 15-20.
- ADRIANI, Götz/SMERLING, Walter [Hrsg.]: *Joseph Beuys. Anselm Kiefer: Zeichnungen, Gouachen, Bücher*, Köln 2012 (Ausst. Kat. MKM Museum Kuppfermühle für Moderne Kunst, Duisburg).
- AGNESE, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien 1996.
- ALBRECHT, Monika/GÖTTSCHE, Dirk [Hrsg.]: *Ingeborg Bachmann: Kritische Schriften*, München 2005.
- ANDERS, Günther: *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, München 1970.
- ANDREOTTI, Roberto/DE MELIS, Federico: With History under His Skin. in: *Anselm Kiefer. Merkaba/The Seven Heavenly Palaces*, Mailand 2004 (Ausst. Kat. Hangar Bicocca, Mailand), S.42-53.
- ANDREWS, Keith: *Elsheimer and Galileo*, in: Burlington Magazine, CXVIII, 1976, S. 595.
- ANTHONY d'Offay Gallery [Hrsg.], *Zweistromland. Mit einem Essay von Armin Zweite*, Köln 1989.
- ARASSE, Daniel: *Anselm Kiefer*, München 2001.
- ARENDT, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Leipzig 1990.
- ARENDT, Hannah: *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, hrsg. von U. Ludz, München 1996.
- ARISTOTELES: *De colore, Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 18, Teil V, Darmstadt 1999.
- ARMSTRONG, Carol: Der Mond als Fotografie, in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. von Herta Wolf, Frankfurt 2003, S. 359-383.
- ARNOLD, Heinz Ludwig [Hrsg.]: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Sonderband: Lyrik im 20. Jahrhundert, München 1999.
- ARNOLD, Matthias: *Vincent van Gogh. Biographie*, München 1993.
- ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. **(Assmann 1999)**
- ASSMANN, Aleida: Erinnerung/Gedächtnis, in: Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien, Bd. 1, hrsg. von Christoph Auffarth, Jutta Bernhard und Hubert Mohr, Stuttgart 1999, S. 280-287. **(Assmann 1999a)**



ASSMANN, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

AUPING, Michael: Interview mit Anselm Kiefer und Michael Auping, October 5, 2004, Barjac, in: AUPING, Michael [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, München 2005 (Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth/Musée d'art contemporain de Montréal/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution/San Francisco Museum of Modern Art), S. 165-176. **(Auping 2005)**

AUPING, Michael [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, München 2005 (Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth/Musée d'art contemporain de Montréal/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution/San Francisco Museum of Modern Art). **(Auping 2005a)**

## B

BACHMANN, Ingeborg: *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*, in: KOSCHEL, Christine/ WEIDENBAUM, Inge von/ MÜNSTER, Clemens [Hrsg.]: *Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München 2010, S. 103-127. **(Bachmann 2010)**

BACHMANN, Ingeborg: Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngeren Philosophiegeschichte, in: KOSCHEL, Christine/ WEIDENBAUM, Inge von/ MÜNSTER, Clemens [Hrsg.]: *Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München 2010, S. 12-23. **(Bachmann 2010a)**

BACHMANN, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, in: KOSCHEL, Christine/ WEIDENBAUM, Inge von/ MÜNSTER, Clemens [Hrsg.]: *Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München 2010, S. 275-277. **(Bachmann 2010b)**

BACHMANN, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären. Gedichte*, München 2011.

BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck 2009.

BACHTIN, Michail M.: *Chronotopos*, Frankfurt 2008.

BADT, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961.

BAIER, Franz Xaver: *Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes*, Köln 1996.

BARCK, Karlheinz et al.: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2003.

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt 1985, S. 86.

BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann, in: KRAFT, Thomas [Hrsg.]: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Bd. 1, München 2003, S. 64-67.

BASTIAN, Heiner: *Anselm Kiefer - Europa*, München 2010.

BASTIAN, Heiner: *Himmelspaläste. Heavenly palaces*, München 2010.

BASTIAN, Heiner: *Anselm Kiefer. Bilder – Paintings*, München 2018.

BAUDSON, Michel [Hrsg.]: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985 (Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim).

BÄTSCHMANN, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.

- BÄTSCHMANN, Oskar/GIANFREDA, Sandra: *Leon Battista Alberti. Über die Malkunst*, Darmstadt 2014.
- BAKKER, Boudewijn: Die Eroberung des Horizonts. Die Gebrüder Limburg und die gemalte Landschaft, in: DÜCKERS, Rob [Hrsg.]: *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400-1416)*, Stuttgart 2005, S. 191-207.
- BAUMSTARK, Reinhold [Hrsg.]: *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“*, München 2005 (Ausst. Kat. Alte Pinakothek, München).
- BARKER, Elisabeth E./KIDSON, Alex: *Joseph Wright of Derby in Liverpool*, New Haven 2007.
- BECKSTETTE, Sven: *Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen*, Berlin 2008.
- BENJAMIN, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd.I, 3, Frankfurt 1991.
- BENK, Andreas: *Moderne Physik und Theologie. Voraussetzungen und Perspektiven eines Dialogs*, Tübingen 2000.
- BENZ, Richard: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Köln 1969
- BERGSON, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt 1982.
- BERNARD, Julia [Hrsg.]: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Köln 1999.
- BERGENGRUEN, Maximilian/GIURIATO, Davide/ZANETTI, Sandro [Hrsg.]: *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt 2006.
- BEUTHAN, R./SANDBOTHE, M.: Zeit/Zeitlichkeit, VI. 19. und 20. Jahrhundert, in: RITTER, Joachim/GRÜNDER, Karlfried et. al.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Basel 2004.
- BEUTIN, Wolfgang/EHLERT, Klaus et al. [Hrsg.]: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008.
- BEYER, Andreas: Der Himmel der Kunstgeschichte, in: ARROUYE, Jean/BEYER, Andreas [Hrsg.]: *Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 84-94.
- BIERBRODT, Jens: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750-1810*, Würzburg 2000.
- BILL, Max: Vorwort, in: KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952.
- BILLETTER, Erika: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photograph im Dialog mit sich selbst*, Bern 1985 (Ausst. Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Lausanne).
- BIRO, Matthew: *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge 1998.
- BIRO, Matthew: *Anselm Kiefer*, London 2013.
- BISCHOFF, Michael: *Himmelszeichen. Eine bildreiche Kunde von Aberglauben und Ängsten*, Nördlingen 1986.
- BISSINGER, Manfred [Hrsg.]: *Anselm Kiefer – Mathias Döpfner. Kunst und Leben, Mythen und Tod. Ein Streitgespräch*, Köln 2012, S. 49.
- BLATTMANN, Elke: *Der Sternenhimmel und der Isenheimer Altar*, Stuttgart 2005.
- BLÜHM, Andreas: Monde, in: BLÜHM, Andreas [Hrsg.]: *Der Mond*, Ostfildern 2009 (Ausst. Kat. Wallraff-Richartz-Museum Köln), S. 53-69.
- BLUME Dieter: Regenten des Himmels. Die Geschichte astrologischer Bilder im Mittelalter, in: MÖBIUS, Friedrich [Hrsg.]: *Der Himmel über der Erde. Kosmosymbolik in mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1995.

- BLUME, Dieter: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000 (=Studien aus dem Warburg Haus, Bd.3).
- BLUME, Dieter/HAFFNER, Mechthild/ METZGER, Wolfgang: *Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie. Bd. I: 800-1200*, Berlin 2012.
- BLUMENBERG, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1973.
- BLUMENBERG, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt 2001.
- BLUMENBERG, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 2006.
- BOEHM, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.
- BOEHM, Gottfried: Bild und Zeit, in: PAFLIK, Hannelore: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1-23.
- BOEHM, Gottfried: Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: DÖERING, Thomas: *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig 1997 (Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig), S. 25-33.
- BOEHM, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: MAAR, Christa/BURDA, Hubert: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28-43.
- BÖHME, Hartmut: *Albrecht Dürer. Melancholia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt 1989.
- BÖHME, Tatjana/MEHNER, Klaus: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln 2000.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut/JÄHNIG, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard/WEIGEL, Sigrid: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt 1997.
- BOIME, Albert: *Vincent van Gogh. Die Sternennacht. Die Geschichte des Stoffes und der Stoff der Geschichte*, Frankfurt 1995.
- BORCHHARDT-BIRBAUMER, Brigitte: *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Köln 2003.
- BÖLDL, K.: Weltbild, in: BECK, Heinrich et. al [Hrsg.]: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. VI, Berlin 1986, S.445-451.
- BRANDT, Reinhard: *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Hamburg 2007.
- BRAUNGART, Georg: Naturlyrik, in: LAMPING, Dieter [Hrsg.]: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 132-139.
- BRAUNGART, Wolfgang: *Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*, Frankfurt 1989 (=Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 10).
- BREDEKAMP, Horst: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn, in: MAAR, Christa/BURDA, Hubert: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 15-26.
- BREDEKAMP, Horst: *Galilei der Künstler: der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2009.
- BREDEKAMP, Horst/BRUHN, Matthias/WERNER, Gabriele [Hrsg.]: *Bildwelten des Wissens. Imagination des Himmels*, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 5.2, Berlin 2007.

- BREDEKAMP, Horst/SCHNEIDER, Birgit/DÜNKEL, Vera: *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008.
- Briefe van Gogh, Bd. 4. An den Bruder Theo, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985.
- Briefe van Gogh, Bd. 5, An die Familie. An Freunde und Bekannte, hrsg. von Fritz Erpel, Bornheim-Merten 1985
- BROCK, Bazon: *Avantgarde und Mythos. Möglichst taktvolle Kulturgesten von Venedigheimkehrern*, in: Kunstforum International, Bd. 40, 4/1980, S. 86-103.
- BROCK, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983 (Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich), S. 22-39.
- BRONFEN, Elisabeth: *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008.
- BRÜDERLIN, Markus: Vorwort, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben HimmelsPaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen), S. 8-9. **(Brüderlin 2001)**
- BRÜDERLIN, Markus: Die Ausstellung "die sieben Himmelspaläste". Passagen durch Welte(n)-Räume, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben HimmelsPaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen), S. 32-35. **(Brüderlin 2001a)**
- BRÜDERLIN, Markus: Dachboden-Bilder 1973, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben Himmelspaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen), S. 37-39. **(Brüderlin 2001b)**
- BRUGGER, Walter/SCHÖNDORF, Harald: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg 2010.
- BRUNERT, Maria-Elisabeth: Die Bedeutung der Wüste im Eremitentum, in: LINDEMANN, Uwe/SCHMITZ-EMANS, Monika [Hrsg.]: *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, S. 59-69.
- BÜCHSEL, Martin: *Albrecht Dürers Stich Melancholia, I. Zeichen und Emotion – Logik einer kunsthistorischen Debatte*, München 2010.
- BUCK, Theo: *Bildersprache. Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer*, Aachen 1993.
- BÜTTNER, Nils: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- BURBULLA, Julia: *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dorner*, Bielefeld 2015.
- BURCKHARDT, Jacqueline [Hrsg.]: *Ein Gespräch – Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis*, Zürich 1986.
- BURCKHARDT, Jakob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Gesammelte Werke Bd. III, Darmstadt 1955.
- BURCKHARDT, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt 1997.
- BUSCH, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2008.
- BUTZER, Günther/JACOB, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2008.

## C

- CALABRESE, Omar: *Die Geschichte des Selbstportraits*, München 2006.

- CASINI, Paolo: Wissenschaften und Institutionen §13, in: ROHBECK, Johannes/ROTHER, Wolfgang [Hrsg.]: *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Band 3, Italien, Basel 2011, S. 131-145.
- CASSEGRAIN, Guillaume: *Tintoret*, Paris 2010.
- CASSIRER, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2006, S. 485-500.
- CAVINA, Anna Ottani: *Elsheimer and Galileo*, in: The Burlington Magazine, CXVIII, 1976, S. 139-148.
- CELAN, Paul: *Mohn und Gedächtnis*, München 2012.
- CELANT, Germano [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, New York 2007 (Ausst. Kat. Guggenheim Museum Bilbao Foundation, Bilbao).
- CELANT, Germano: *Anselm Kiefer. Il sale della terra*, Mailand 2011 (Ausst. Kat. Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venedig).
- CELANT, Germano/CACCIARI, Massimo [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Himmel-Erde*, Mailand 1997 (Ausst. Kat. Museo Correr, Venedig).
- CHASTEL, André/KLEIN, Robert: *Die Welt des Humanismus. Europa 1480-1530*, München 1963.
- CICELYN, Eduardo: Art as Will For Power, in: Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Napoli e Caserta [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Neapel 2004 (=Museo Archeologico Nazionale, Neapel), S. 19-40.
- CICELYN, Eduardo [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Neapel 2004 (Ausst. Kat. Museo Archeologico Nazionale Naples, Neapel).
- CLAIR, Jean [Hrsg.]: *Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in Pursuit of the Infinite*, Mailand 2000 (Ausst. Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal/Center of Contemporary Culture, Barcelona/Palazzo Grassi, Venedig). **(Clair 2000)**
- CLAIR, Jean: From Humboldt to Hubble, in: CLAIR, Jean [Hrsg.]: *Cosmos. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in Pursuit of the Infinite*, Mailand 2000 (Ausst. Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal/Center of Contemporary Culture, Barcelona/Palazzo Grassi, Venedig), S. 17-25. **(Clair 2000a)**
- CLAUS, Jürgen: Kontakt mit Ikarus. Von der Jenseitsgalerie übers Moviedrome zum Elektronischen Museum, in: WEIBEL, Peter [Hrsg.]: *Jenseits der Erde. Kunst, Kommunikation, Gesellschaft im orbitalen Zeitalter*, Linz 1987, S. 15-32.
- CODOGNATO, Mario: The Secret Life of History, in: CICELYN, Eduardo [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Neapel 2004 (Ausst. Kat. Museo Archeologico Nazionale Naples, Neapel), S. 66-216.
- COHN, Danièle: *Anselm Kiefer. Ateliers*, München 2013.
- COMMENT, Bernard: „This dark light that falls from the stars...“, in: CELANT, Germano [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, New York 2007 (Ausst. Kat. Guggenheim Museum Bilbao Foundation, Bilbao), S. 293-295.
- CORBIN, Alain: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. 1750-1840*, Berlin 1990.
- CORNEILLE, Pierre: *Der Cid. Spiel der Illusionen. Zwei Stücke*, Frankfurt 1995.
- CRAVEN, J. B.: *Doctor Robert Fludd (Robertus de Fluctibus). The English Rosicrucian. Life and Writings*, o.O. 1980.

## D

- DAGEN, Philippe: *Anselm Kiefer. Sternenfall. Chute d'étoiles*, Paris 2007 (Ausst. Kat. Monumenta 2007, Paris).
- DALRYMPLE HENDERSON, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983. **(Dalrymple Henderson 1985)**
- DALRYMPLE HENDERSON, Linda: Theo van Doesburg, „die vierte Dimension“ und die Relativitätstheorie in den Zwanziger Jahren, in: BAUDSON, Michel [Hrsg.]: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985 (Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim), S. 195-205. **(Dalrymple Henderson 1985a)**
- DAMIANAKI, Chrysa: *Galileo e le arti figurative*, Rom 2000.
- DANZER, Gerhard: *Merleau-Ponty – Ein Philosoph auf der Suche nach dem Sinn*, Berlin 2003.
- DEBUS, Allen G.: The Sun in the Universe of Robert Fludd, aus: Université Libre de Bruxelles [Hrsg.]: *Le soleil à la Renaissance. Science et Mythes*, Brüssel 1965, S. 259-278.
- DEKIERT, Marcus: „...ein Werk, das in allen Theilen zugleich und in einem jeden besonders ganz unvergleichlich ist...“ Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten – Werk und Wirkung, in: BAUMSTARK, Reinhold [Hrsg.]: *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“*, München/Köln 2005 (Ausst. Kat. Alte Pinakothek, München), S. 20-49.
- DEPPERT, Wolfgang: *Zeit. Die Begründung des Zeitbegriffs, seine notwendige Spaltung und der ganzheitliche Charakter seiner Teile*, Wiesbaden 1989.
- DEPPNER, Martin Roman: Kitaj, Kiefer, in: *Kunstforum International*, Bd. 111, Januar/Februar 1991, S. 148-165.
- DERMUTZ, Klaus: *Anselm Kiefer. Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, Berlin 2010.
- DERNEBURG Publications/The Aldrich Contemporary Art Museum [Hrsg.]: *Anselm Kiefer: Velimir Chlebnikov and the Sea*, Köln 2006.
- DER SPIEGEL, Anselm Kiefer, Gespräch zwischen Spiegel-Redakteuren und Anselm Kiefer, aus: *Trümmer sind Kunst*, Spiegel 27/2009, S. 128-130.
- DESELAERS, Paul: Wüste, spirituell, in: KASPER, Walter et al.: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg/Basel 2001, S. 1336.
- DEWEY, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1988.
- DIE ZEIT, Der Mensch ist böse, Nr. 10, 3. März 2005.
- DIJK, Maite van/FIELD, Jennifer: Poesie der Nacht, in: VAN HEUGTEN, Sjraar/PISSARRO, Joachim et. al. [Hrsg.]: *Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, Ostfildern 2008, S. 127-144.
- DINZELBACHER, Peter [Hrsg.]: *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 1998.
- DIONYSISUS AREOPAGITA: *Corpus Dionysiacum*, Teil 1: De divinis nominibus IV, 9, hrsg. von Beate Regina Suchla, Berlin 1990.
- DIONYSISUS AREOPAGITA: *Die Engel Hierarchie. Der Ursprung der christlichen Engel-Lehre*, Amerang 2010.
- DITTMANN, Lorenz: *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunstgeschichtlichen Raum- und Zeitbegriffs*, in: Stadt und Landschaft – Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn, Köln 1969, S. 44-55.

- DITTMANN, Lorenz: *Kunstwissenschaft und die Phänomenologie des Leibes*, in: Aachener Kunstblätter, hrsg. von Peter Ludwig, Bd. 44, 1973, S. 287-316.
- DITTMANN, Lorenz.: *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in: Neue Hefte für Philosophie, H. 18/19 (1980), S. 133-150.
- DÜCHTING, Hajo: *Bild-Raum. Räume in der Malerei*, Stuttgart 2010.
- DÜCHTING, Susanne: *Konzeptuelle Selbstbildnisse*, Essen 2001.
- DÜCKERS, Rob [Hrsg.]: *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400-1416)*, Stuttgart 2005.
- DZIEWIOR, Yilmaz/STRAUSS, Dorothea [Hrsg.]: *Björn Dablen. Superspace*, Köln 2002.

## E

- EBERLE, Matthias: *Individuum und Landschaft: zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1984.
- EBNER, Martin/SCHREIBER, Stefan [Hrsg.]: *Einleitung in das Neue Testament*, Stuttgart 2008.
- ECCHER, Danilo [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Turin 1999. **(Eccher 1999)**
- ECCHER, Danilo: Anselm Kiefer: un'anima oscura [Anselm Kiefer: eine undurchsichtige Seele], in: ECCHER, Danilo [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Turin 1999 (Ausst. Kat. Galleria d'Arte Moderna di Bologna), S. 105-120. **(Eccher 1999a)**
- ECO, Umberto: Die Zeit der Kunst, in: BAUDSON, Michel [Hrsg.]: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985 (Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim), S. 73-83.
- EDGERTON, Samuel Y.: *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002.
- EDIGHOFFER, Roland: *Die Rosenkreuzer*, München 1995, S. 36.
- EDITIONS DU REGARD [Hrsg.]: *Anselm Kiefer au Collège de France. L'art surviva à ses ruines. Art Will Survive its Ruines*, Paris 2011.
- EDIZIONI Musei Vaticani Città del Vaticano [Hrsg.]: *Die Vatikanischen Museen. Geschichte, Kunstwerke, Sammlungen*, Città del Vaticano 2011.
- EICH, Günter: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Frankfurt 1991.
- EIMER, Gerhard: *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt 1982.
- ELIADE, Mircea: *Schmiede und Alchemisten*, Stuttgart 1980.
- ERMEN, Reinhard: Anselm Kiefer. Der Engel der Geschichte, in: *Kunstforum*, Bd. 106, 1990, S. 325-326.
- ES BALUARD Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Obres de la col·lecció Grothe*, Palma de Mallorca 2009 (Ausst. Kat. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani, Palma de Mallorca).
- ESCHENBURG, Barbara: *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987.

## F

- FALKENBURG, Brigitte: *Kants Kosmologie. Die wissenschaftliche Revolution der Naturphilosophie im 18. Jahrhundert*, Frankfurt 2000 (=Philosophische Abhandlungen, Bd. 77).

- FAMA Fraternitatis, Kassel 1614, in: WEHR, Gerhard [Hrsg.]: *Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte*, München 1991, S. 57-75.
- FATTORIA di Celle - Collezione Gori [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Prato Jahr (Ausst. Kat. Fattoria di Celle - Collezione Gori, Prato).
- FENNE, Christina: *Anselm Kiefer - Historienmalerei nach Auschwitz*, Egelsbach 1999.
- FERRARI D'OCCHIEPPO, Konradin: *Der Stern von Bethlehem aus der Sicht der Astronomie beschrieben und erklärt*, Stuttgart 1991.
- FEULNER, Karoline: *Auseinandersetzung mit der Tradition: die Rezeption des Werkes von Albrecht Dürer nach 1945 am Beispiel von Joseph Beuys, Sigmar Polke, Anselm Kiefer und Samuel Bak*, Hamburg 2013.
- FIEDLER, Konrad: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: ders.: *Schriften über Kunst*, Köln 1977.
- FITZPATRICK, Brian: *Temporality in Anselm Kiefers' Varus and Wim Wenders' Wings of Desire*, Ohio 1996.
- FLECK, Robert: Anselm Kiefers imaginäre Dialoge, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland [Hrsg.]: *Am Anfang. Anselm Kiefer. Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe*, Köln 2012.
- FLECKNER, Uwe/GALITZ, Robert/NABER, Claudia et. al. [Hrsg.]: *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg 1993.
- FLUDD, Robert: *Mosaicall Philosophy: Grounded upon the Essentiall Truth or Eternall Sapience*, London 1659.
- FLÜGGE, Matthias/KUDIELKA, Robert/LAMMERT, Angela: Vorwort, in: dies.: *Raum. Orte der Kunst*, Nürnberg 2007, S. 6-9.
- FONDATION Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben Himmelspaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen)
- FOUCAULT, Michel: Von anderen Räumen, in: DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan [Hrsg.]: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2006, S. 317-329.
- FOUCAULT, Michel: *Einführung in Kants Anthropologie*, Frankfurt 2010.
- FOUCAULT, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Berlin 2013.
- FRANK, Hilmar: Raum/Zeit-Schichtungen. Bemerkungen zu einem neuen Chronotopos, in: BÖHME, Tatjana/MEHNER, Klaus: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln 2000, S. 97-105.
- FRANK, Michael C./MAHLKE, Kirsten: Nachwort, in: BACHTIN, Michail M.: *Chronotopos*, Frankfurt 2008.
- FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Bd. 1, Frankfurt 1969.
- FREY, Dagobert: Das Zeitproblem in der bildenden Kunst, in: FREY, Gerhard [Hrsg.]: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 212-235.
- FRIETSCH, Ute: Michel Foucaults Einführung in Anthropologie Kants, in: KAMPER, Dietmar/WULF, Christoph/GEBAUER, Gunter: *Kants Anthropologie (=Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 11)*, Berlin 2002, S. 11-37.
- FROMMBERGER, Willi/ZEPTER, Michael: *Stern-Bilder*, Brühl 1982.



FUCHS, Rudi: Kiefer malt, in: GALLWITZ, Klaus [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden*, Frankfurt 1980, S. 57-62.

FÜRSTENOW-KHOSITASHVILI, Lily: *Anselm Kiefer – myth versus history*, Berlin 2012.

## G

GAGOSIAN Gallery [Hrsg.]: *Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, New York 1996 (Ausst. Kat. Gagosian Gallery, New York).

GAGOSIAN Gallery [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Merkaba*, New York 2002 (Ausst. Kat. Gagosian Gallery, New York).

GAGOSIAN Gallery [Hrsg.]: *Merkaba*, New York 2003 (Ausst. Kat. Gagosian Gallery, New York).

GALERIE Beyeler [Hrsg.]: *Von Venus zu Venus*, Basel 1972 (Ausst. Kat. Galerie Beyeler, Basel/Riehen).

GALERIE Kämpf Hrsg.]: *Bernd Zimmer. Russische Landung*, Basel 2004 (Ausst.-Kat. Galerie Kämpf, Basel).

GALERIE Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Am Anfang*, Salzburg 2003 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg). **(Ropac 2003)**

GALERIE Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Für Paul Celan*, Salzburg 2005 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg). **(Ropac 2005)**

GALERIE Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Maria durch ein Dornwald ging*, Salzburg 2008 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg). **(Ropac 2008)**

GALERIE Thaddaeus Ropac: Ich vergeheimnisse die Materie, indem ich sie entkleide. Ein Gespräch mit Anselm Kiefer, in: Galerie Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Maria durch ein Dornwald ging*, Salzburg 2008 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg). **(Ropac 2008a)**

GALILEI, Galileo: *Sidereus nuncius* (Nachricht von den Sternen), hrsg. von Hans BLUMENBERG, Frankfurt 1980.

GALLWITZ, Klaus [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden*, Frankfurt 1980 (Ausst. Kat. Biennale Venedig). **(Gallwitz 1980)**

GALLWITZ, Klaus: Die Helden der Geschichte, in: GALLWITZ, Klaus [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden*, Frankfurt 1980 (Ausst. Kat. Biennale Venedig), S. 3-4. **(Gallwitz 1980a)**

GASSNER, Hubertus [Hrsg.]: *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, Bern 1994 (Ausst.Kat. Haus der Kunst, München).

GASSNER, Hubertus: „Der Mond ist aufgegangen...“ Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: Haus der Kunst München [Hrsg.]: *Die Nacht*, München 1998, S. 13-52.

GEBELEIN, Helmut: *Alchemie*, Kreuzlingen 1991.

GEIMER, Peter: *Niklas Lubmann, in: Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler, Stuttgart 1998.

GERMER, Stefan: Der blinde Fleck der Kunstgeschichte – Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden (1996), in: BERNARD, Julia [Hrsg.]: *Germeriana – Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur*

- zeitgenössischen und modernen Kunst, in: *Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst*, hg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1999, S. 194-207.
- GERMER, Stefan: Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter, in: BERNARD, Julia [Hrsg.]: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Köln 1999, S. 38-55.
- GIERSCH, Ulrich: Hain der Kosmonaturen. Die Triebwerke der kollektiven Imagination, aus: SIMMEN, Jeannot [Hrsg.]: *Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne*, Stuttgart 1991, S. 31-40.
- GILLEN, Eckhart [Hrsg.]: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997.
- GILMOUR, John C.: *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World*, Philadelphia 1990.
- GLAUBITZ, Nicola/SCHRÖTER, Jens: Zur Diskursgeschichte des Flächen- und des Raumbildes, in: WINTER, Gundolf/SCHRÖTER, Jens et. al. [Hrsg.]: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009, S. 283-314.
- GOCKEL, Cornelia: *Zeige deine Wunde – Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, München 1998.
- GODWIN, Joscelyn: *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*, London 1979.
- GOLISCH, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Zur Einführung*, Hamburg 1997.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), S. 293-306.
- GRACZYK, Annette: Naturlyrik des 20. Jahrhunderts. Ein kritischer Literaturbericht, in: *Zeitschrift für Germanistik*, hrsg. von Erhard Schütz, Neue Folge XIV, Hf. 3, 2004, Berlin, S. 614-618.
- GRAVE, Johannes: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: GAMPER, Michael/HÜHN, Helmut [Hrsg.]: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, (=Ästhetische Eigenzeiten, Bd.1), Hannover 2014, S. 51-71.
- GREENBERG, Clement: Nach dem Abstrakten Expressionismus (1962), in: LÜDEKING, Karlheinz [Hrsg.]: *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg 2009, S. 314-335.
- GREVE, Gisela: *Leben in Bildern. Psychoanalytisch-biographische Kunstinterpretationen*, Göttingen 2010.
- GRIMM, Claus: Grünewalds Bildsprache, in: RIEPERTINGER, Rainhard/BROCKHOFF, Evamaria/HEINEMANN, Katharina et al.: *Das Rätsel Grünewald*, Stuttgart 2002, S. 31-44.
- GROHMANN, Will: *Wassily Kandinsky. Leben und Werke*, Köln 1958.
- GROHMANN, Will: *Wassily Kandinsky. Eine Begegnung aus dem Jahre 1924. Zum hundertsten Geburtstag am 04. Dezember 1966*, Berlin 1966.
- GRONERT, Stefan: „...che in figurette et in paesi non ebbe mai pari“. Zum Verhältnis von Landschaft und Erzählung bei Adam Elsheimer, in: GRONERT, Stefan/THIELEMANN, Andreas: *Adam Elsheimer in Rom. Werk-Kontext-Wirkung. Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana*, Rom, 26.-27. Februar 2004, München 2008 (=Rom und der Norden. Wege und Formen des künstlerischen Austauschs, Bd.1), S. 71-85.
- GROßKLAUS, Götz: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt 1995.
- GROYS, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 88-101.

- GUILLAUD, Jacqueline und Maurice: *Giotto. Architekt der Farben und Formen. Freskenzyklus der Arena-Kapelle in Padua*, Stuttgart 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich/PFEIFFER, K. Ludwig [Hrsg.]: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986.
- GÜNZEL, Stephan [Hrsg.]: *Raumwissenschaften*, Frankfurt 2009. **(Günzel 2009)**
- GÜNZEL, Stephan: Bildtheorie, in: ders.: *Raumwissenschaften*, Frankfurt 2009, S. 61-76. **(Günzel 2009a)**
- GÜNZEL, Stephan [Hrsg.]: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010.
- GÜNZEL, Stephan: *Raum-Bild. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012.

## H

- HÄUSSLER, Harriet: *Anselm Kiefer: Die Himmelspaläste. Der Künstler als Suchender zwischen Mythos und Mystik*, Berlin 2004.
- HAHNLOSER, Hans R.: Einführung des Herausgebers, in: ROTH, Alfred G.: *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Bern 1945.
- HAGEN, Oskar: *Matthias Grünewald*, München 1923.
- HAHL-KOCH, Jelena: *Kandinsky*, Stuttgart 1993.
- HALL Collection [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Sculpture and Paintings from the Hall Collection*, Köln 2008.
- HALLMARK NEFF, John: Reading Kiefer, in: New York, 1987, S. 9-11.
- HAMEL, Jürgen: *Astronomiegeschichte in Quellentexten: von Hesiod bis Hubble*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1996.
- HAMEL, Jürgen: Nachwort, in: KANT, Immanuel: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebändes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755), Frankfurt 2005, S. 148-208.
- HANGAR Biocca [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Merkaba*, Mailand 2006 (Ausst. Kat. Hangar Bicocca, Mailand).
- HARNEST, Joseph: *Der Sternenhimmel auf Grünewalds Isenheimer Auferstehung. Phantasie oder Naturbild?*, in: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz [Hrsg.]: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Berlin 1987/88, Bd. 29/30, S. 163-178.
- HARTEN, Jürgen [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Düsseldorf 1984 (Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf/ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/The Israel Museum, Jerusalem).
- HARTL, Gerhard/SICKA, Christian: Komposition oder Abbild? Die Darstellung des Nachthimmels in Adam Elsheimers "Flucht nach Ägypten" – Eine naturwissenschaftlich-kritische Betrachtung, in: BAUMSTARK, Reinhold [Hrsg.]: *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“*, München 2005 (Ausst. Kat. Alte Pinakothek, München), S. 107-125.
- HAUBER, A.: *Planetenkinderbilder*, Straßburg 1901.
- HAUS der Kunst München [Hrsg.]: *Die Nacht*, München 1998.
- HAXTHAUSEN, Charles Werner: *Kiefer in America.*, in: *Kunstchronik*, Januar 1989, Bd. XLII, S. 1-6. (Ausst. Kat. The Art Institute of Chicago/Philadelphia Museum of Art/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Museum of Modern Art, New York).

- HECHT, Axel/KRÜGER, Werner: Venedig 1980. Aktuelle Kunst made in Germany, in: *Art* 6/1980, S. 40-53.
- HECHT, Axel/KRÜGER, Werner: L'Art actuel, Made in Germany: Anselm Kiefer, un bout de chemin...avec la démente, in: *Art Press*, Paris, No.. 42, November 1980, S. 15. ROSENTHAL, Mark: *Steinerne Hallen 1983*, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: Anselm Kiefer. die sieben Himmelspaläste 1973-2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51-53.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1979.
- HEINRICH, Christoph/HEINZELMANN, Markus [Hrsg.]: *Rückkehr ins All*, Ostfildern-Ruit 2005 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle).
- HEINRICH, Christoph: Vom Sternenprojektor zum Parabelflug. Zwanzig Wege, in die unendlichen Weiten des Weltraums vorzudringen, in: HEINRICH, Christoph/HEINZELMANN, Markus [Hrsg.]: *Rückkehr ins All*, Ostfildern-Ruit 2005 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), S. 18-23.
- HEINRICHS, Hans Jürgen: Einleitung des Herausgebers, in: RAPHAEL, Max: *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, Frankfurt 1986.
- HEINZ-MOHR, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Freiburg 1995, S. 298.
- HEINZELMANN, Markus: Restart. Aktuelle Kunst und Weltraum, in: HEINRICH, Christoph/HEINZELMANN, Markus [Hrsg.]: *Rückkehr ins All*, Ostfildern-Ruit 2005 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle), S. 13.
- HEITZER, Elisabeth: *Das Bild des Kometen in der Kunst. Untersuchungen zur ikonographischen und ikonologischen Tradition des Kometenmotivs in der Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1995.
- HELLER, Wolfgang: Theosophie, aus: DINZELBACHER, Peter [Hrsg.]: *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 1998, S. 488.
- HEMMINGER, Andrea: Nachwort, in: FOUCAULT, Michel: *Einführung in Kants Anthropologie*, Frankfurt 2010, S.119-141.
- HERRMANN, Klaus: *Massekhet Hekhalot. Traktat von den himmlischen Palästen. Edition, Übersetzung und Kommentar*, Tübingen 1994 (=Texte und Studien zum Antiken Judentum 39).
- HERZNER, Volker: *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995.
- HERZOGENRATH, Wulf: *Bilder entstehen nicht nur aus "Nach-Denken", sondern aus "Vor-Leben"*, in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: Anselm Kiefer, Berlin 1991, S. 93-100.
- HEUER, Wolfgang: *Hannah Arendt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1987.
- HEUKENKAMP, Ursula: Zauberspruch und Sprachkritik. Naturgedicht und Moderne, in: ARNOLD, Heinz Ludwig [Hrsg.]: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Sonderband: Lyrik im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 175-200.
- HINZ, Sigrid [Hrsg.]: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1968.
- HOCH, Karl-Ludwig: *Caspar David Friedrichs Frömmigkeit und seine Ehrfurcht vor der Natur – dargestellt in Hinblick auf die Bergsymbolik der wiedererkannten böhmischen Bilder*, Leipzig 1981.
- HÖLLER, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Frankfurt 1987.
- HÖLLER, Hans: *Ingeborg Bachmann*, Hamburg 1999.

- HOFFMANN, Gerhard: Sternenmetaphorik im modernen deutschen Gedicht und Ingeborg Bachmanns „Anrufung des Größten Bären“, in: GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT, hrsg. von Heinrich Schröder, Neue Folge, Bd. 14, Heft 4, Oktober 1964, S. 198-208.
- HOFFMANN, Konrad: Dürers Melencolia, in: BUSCH, Werner/HAUSSHERR, Reiner [Hrsg.]: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann*, Berlin 1978, S. 251-277.
- HOFMANN, Werner: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2005.
- HOFSTÄTTER, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965.
- HOLLÄNDER, Hans: Himmel, in: KIRSCHBAUM, Engelberg SJ u.a. [Hrsg.]: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. IV, Rom 1972, S. 255-267.
- HOLLÄNDER, Hans: Weltall, in: KIRSCHBAUM, Engelbert SJ [Hrsg.]: *Lexikon der christlichen Ikonografie*, Bd. IV, Rom/Freiburg 1972, S. 498-509.
- HOLLÄNDER, Hans [Hrsg.]: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 449-462.
- HOLSTEN, Sigmar: Universelle Harmonie, in: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden [Hrsg.]: *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1983 (Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden), S. 87-88.
- HONISCH, Dieter: Die Bildwirklichkeit Kiefers, in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991, S. 9-14.
- HOWARD, Deborah: *Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 55, Heft 2, Berlin 1992, S. 212-224.
- HUML, Ariane: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italien-Bild Ingeborg Bachmanns*, Göttingen 1999.
- HUSSERL, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1897-1917)*, Husserliana X, Den Haag 1966.
- HUSSERL, Edmund: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität II*. Husserliana XIV, Den Haag 1973.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes/BORCHHARDT-BIRBAUMER, Brigitte et al. [Hrsg.]: *Die Nacht im Zwielficht. Kunst von der Romantik bis heute*, München 2012 (Ausst. Kat. Belvedere Wien).
- HUYSEN, Andreas: *Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth*, in: October, Nr. 48, Frühjahr 1989, S. 24-25.
- HYMAN, James: Anselm Kiefer as Printmaker II. Alchemy and the Woodcut, 1993-1999, in: Print Quarterly, Nr. XVII, 2000, S. 26-42.
- HYMAN, James: *Journey to the Centre of the Earth*, in: Tate Art Magazine, Spring 1997, S. 46-51.

## I

- IDEN, Peter/RONTE, Dieter/SMERLING, Walter: Gespräch über Anselm Kiefer, in: STIFTUNG FRIEDER BURDA [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe*, Köln 2011, S. 111-115.
- IHWE, Jens [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II, Frankfurt 1972.
- IMDAHL, Max: *Giotto*, München 1980.

INBODEN, Gudrun: Exodus aus der historischen Zeit, in: MAENZ, Paul/DE VRIES, Gerd [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Köln 1986 (Ausst. Kat. Galerie Paul Maenz, Köln), S. 5-20.

## J

JÄGER, Michael: *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehung zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, Hildesheim 1984.

JAFFÉ, H.L.C.: *Der Wahrheitsgehalt der Abstraktion*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band XIX/1, 1974, S. 93-101.

JASKOT, Paul B.: *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right*, Minneapolis, 2012, S. 83-125.

*Joannis Fabri Lyncei [...] Animalia Mexicana descriptionibus scholisque exposita [...]*, Rom 1628.

JOCHIMSEN, Margarethe: Zeit zwischen Entgrenzung und Begrenzung der bildenden Kunst heute, in: BAUDSON, Michel [Hrsg.]: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985 (Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim), S. 219-239.

JOHNS, Christopher M. S.: *Art and Science in Eighteenth-Century Bologna: Donato Creti's Astronomical Landscape Paintings*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 55, Heft 2, 1992, S. 578-587.

JOHNSEN, Uwe: *Eine Reise nach Klagenfurt*, Frankfurt 1974.

## K

KÄMMERLING, Christian/PURSCHE, Peter: Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild, in: *Süddeutsche Zeitung*, Magazin Nr. 46 vom 16.11.1990, S. 30.

KANDINSKY, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1952.

KANDINSKY, Wassily: Fragen und Antworten, in: KANDINSKY, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Bern 1955. **(Kandinsky 1955)**

KANDINSKY, Wassily: Malerei als reine Kunst (1918), in: KANDINSKY, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Bern 1955. **(Kandinsky 1955a)**

KANDINSKY, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, hrsg. von Max Bill, Bern 1955. **(Kandinsky 1955b)**

KANDINSKY, Wassily: *Rückblicke* (1913), Bern 1977.

KANT, Immanuel: Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie, in: *Kants Vorlesungen*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. XXVIII, Berlin 1968. **(Kant 1968a)**

KANTS *Werke*. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Bd. IX, Logik, Physische Geographie, Pädagogik, Berlin 1968. **(Kant 1968b)**

KANT, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793), in: KANT, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1989, S. 647-879.

KANT, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Frankfurt 1993.

- KANT, Immanuel: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755), Frankfurt 2005.
- KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (1781), Hamburg 2014.
- KANT, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), hrsg. von Wolfgang Becker, Stuttgart 2015.
- KANT, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft (1788), in: KANT, Immanuel: *Die drei Kritiken. Kritik der reinen Vernunft (1781/87), Kritik der praktischen Vernunft (1788), Kritik der Urteilskraft (1790)*, Köln 2015. **(Kant 2015a)**
- KANT, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft (1781), in: KANT, Immanuel: *Die drei Kritiken. Kritik der reinen Vernunft (1781/87), Kritik der praktischen Vernunft (1788), Kritik der Urteilskraft (1790)*, Köln 2015, S. 7-698. **(Kant 2015b)**
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (1790), KANT, Immanuel: *Die drei Kritiken. Kritik der reinen Vernunft (1781/87), Kritik der praktischen Vernunft (1788), Kritik der Urteilskraft (1790)*, Köln 2015, S. 961-1311. **(Kant 2015c)**
- KANT, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Köln 2016.
- KARCHER, Eva: Ich rufe die Erde zur Hilfe, in: *Der Tagespiegel*, 21.08.2003, S. 25.
- KARCHER, Eva: Anselm Kiefer über Sinn, in: TROSCH, Harald [Hrsg.], *Anselm Kiefer: Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus*, Köln 2008 (Ausst. Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottdorf, Schleswig), S. 157-161.
- KASPER, Walter et al. [Hrsg.]: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg/Basel 2001.
- KAUFMANN, Eva-Maria: *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Tübingen 2006.
- KAULBACH, Friedrich: *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg 1984.
- KAZUS, IGOR A.: The Idea of Cosmic Architecture and the Russian Avantgarde of the Early Twentieth Century, in: CLAIR, Jean [Hrsg.]: *COSMOS. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in Pursuit of the Infinite*, Mailand 2000 (Ausst. Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal/Center of Contemporary Culture, Barcelona/Palazzo Grassi, Venedig), S. 111-117.
- KELLEIN, Thomas: *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo*, Stuttgart 1989.
- KEMP, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- KESTING, Marianne: Verlust des Kosmos – Kopernikanische Wende des Bewusstseins. Zur Geschichte der Desillusion und ihrer ästhetischen Konsequenzen, aus: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden [Hrsg.]: *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1983 (Ausst. Kat. Kunsthalle Baden-Baden), S. 11-22.
- KIEFER, Anselm: *Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild*, Interview, in: *Süddeutsche Zeitung, Magazin*, Nr. 47, 16, 11.1990, S. 27.
- KIEFER, Anselm: *Über Räume und Völker. Ein Gespräch mit Anselm Kiefer*, Frankfurt 1990.
- KIEFER, Anselm: KIEFER, Anselm: Auszüge aus den provenzialischen Tagebüchern, in: *Die Grenze zur Wirklichkeit*, SPIEGEL Special, 12/1996, S.72-75
- KIEFER, Anselm: Dankesrede, in: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Ansprachen aus Anlass der Verleihung*, Frankfurt 2008, S. 59-72.

- KIEFER, Anselm: *Notizen 1998-1999*, Berlin 2011, S. 239.
- KIM, Seung-Ho: *Malerei als bildnerischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst*, Münster 2011.
- KIPPHOFF, Petra: Das bleierne Land, in: *Die Zeit*, Nr. 31 vom 28.07.1989, S. 35.
- KLEE, Paul: Wege des Naturstudiums (1923), in: KLEE, Paul: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976.
- KLEINE, Susanne [Hrsg.]: *Am Anfang. Anselm Kiefer. Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe*, Köln 2012 (Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn). **(Kleine 2012)**
- KLEINE, Susanne: Das Atelier des Künstlers, in: KLEINE, Susanne [Hrsg.]: *Am Anfang. Anselm Kiefer. Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe*, Köln 2012 (Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), S. 68-85. **(Kleine 2012a)**
- KLIBANSKY, Raymond/PANOFKY, Erwin/SAXL, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt 1994.
- KLIGERMAN, Eric Matthew: *Scenes of Witnessing in Paul Celan, Anselm Kiefer and Daniel Liebeskind*, Ann Arbor 2001.
- KEMP, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bildererzählung seit Giotto*, München 1996.
- KOOS, Anuschka: *Bernd Zimmer. Bilder auf Leinwand. Werkverzeichnis 1976-2010*, München 2011.
- KOPP, Johanna: *Israels Propheten – Gottes Zeugen heute*, Paderborn 1991.
- KOSCHEL, Christine: Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte, in: BÖSCHENSTEIN, Bernhard/WEIGEL, Sigrid: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt 1997.
- KOSCHEL, Christine/WEIDENBAUM, Inge von/MÜNSTER, Clemens [Hrsg.]: *Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München 2010.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt 1990.
- KRAFT, Thomas [Hrsg.]: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Bd. 1, München 2003.
- KREIMENDAHL, Lothar: Einleitung. Einige Charakteristika der Philosophie des 17. Jahrhunderts, in: KREIMENDAHL, Lothar: *Philosophen des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Darmstadt 1999, S. 1-22.
- KRISTEVA, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: IHWE, Jens [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II, Frankfurt 1972, S. 345-375.
- KUDIELKA, Robert: Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert, in: LAMMERT, Angela/DIERS, Michael et al. [Hrsg.]: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2004, S. 44-57.
- 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 Joseph Beuys*, Marburg 2006.
- KUSPIT, Donald: *Anselm Kiefer* (Interview based on an informal, unrecorded conversation on June 10, 1987, at the Museum Fridericianum, Kassel), in: SIEGEL, Jeanne [Hrsg.]: *Art Talk: The Early 80s*, New York 1988, S. 85-90.



KUSPIT, Donald: *The Spirit of Gray* (2002), online unter: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>, abgerufen am 30.12.2014.

## L

LAMPING, Dieter [Hrsg.]: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.

LANGTHALER, Rudolf/TREITLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Die Gottesfrage in der europäischen Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*, Wien 2007.

LANKHEIT, Klaus: *Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 24, 1950, S. 129-143.

LATTMANN, Dieter [Hrsg.]: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzelbänden. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*, Teil III: KROLOW, Karl: Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945.

LAUTERWEIN, Andrea: *Anselm Kiefer et la poesie de Paul Celan*, Paris 2006.

LEHNERT, Gertrud [Hrsg.]: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011.

LEPPIEN, Helmut R.: *Der Thomas-Altar von Meister Franke in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1992.

LEMKE, Gerhard H.: *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter. Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels*, Bern 1981 (=Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 23).

LEONARDO DA VINCI: *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hrsg. von Theodor Lücke, Leipzig 1952.

LEONARDO DA VINCI: *Buch von der Malerei*, Teil II, hrsg. von Heinrich Ludwig, Nachdruck der Ausgabe 1882, Osnabrück 1970.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1971.

LeVITTE-HARTEN, Doreet: *Bribes du discours donné sur le mont Thabor pour la réunion de la Société saturnienne en cette année de notre Seigneur ou bien Anselm Kiefer*, in: Artstudio 2, Herbst 1986, S. 58-70.

LeVITTE-HARTEN, Doreet: Bruch der Gefäße, in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991, S. 20-28.

LICHTENBERGER, Hermann: *Die Apokalypse*, Stuttgart 2014 (=Theologischer Kommentar zum Neuen Testament, Bd. 23).

LINDEMANN, Uwe/SCHMITZ-EMANS, Monika [Hrsg.]: *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000.

LIPKE, Justine: *Studien zum Werk von Anselm Kiefer*, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, unveröffentl. Magisterarbeit 2004.

LIPPINCOTT, Louise: *Edvard Munch. Starry Night*, Los Angeles 1988.

LISCHKA, Gerhard Johann: Orbitale Ästhetik – ein Bildzitate-Essay, in: WEIBEL, Peter [Hrsg.]: *Jenseits der Erde. Kunst, Kommunikation, Gesellschaft im orbitalen Zeitalter*, Linz 1987, S. 33-52.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael: *Anselm Kiefer. After the Catastrophe*, London 1996.

LOUIS, Marin: *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003.

- LUHMANN, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: GUMBRECHT, Hans Ulrich/PFEIFFER, K. Ludwig [Hrsg.]: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, S. 620-664.
- LUNENFELD, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: WOLF, Herta [Hrsg.]: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. I, Frankfurt 2002, S. 158-177.
- LYOTARD, Jean-François: Der Augenblick, Newman, in: BAUDSON, Michel [Hrsg.]: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985 (Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim), S. 99-105.
- LYOTARD, Jean-François: Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries, in: PRIES, Christine [Hrsg.]: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 319-347.
- LYOTARD, Jean-François: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Wien 2009.
- LYOTARD, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: LYOTARD, Jean-François: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Wien 2009, S. 11-31.

## M

- MAAR, Christa/BURDA, Hubert: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.
- MACHO, Thomas: Kunst und Gnosis. Anselm Kiefer, Thomas H. Macho im Gespräch, in: Galerie Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Am Anfang*, Salzburg 2003 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg), S. 9-19.
- MADOFF, Steven Henry: Anselm Kiefer: A Call to Memory, Interview with Anselm Kiefer, in: *Art News*, Bd. 86, Nr. 8, Oktober 1987, S. 130.
- MAENZ, Paul/DE VRIES, Gerd [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Köln 1986 (Ausst. Kat. Galerie Paul Maenz, Köln).
- MALEWITSCH, Kasimir: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1989.
- MALY, Sebastian: *Kant über die symbolische Erkenntnis Gottes*, Berlin 2012 (=Kantstudien, Bd. 165).
- MALZKORN, Wolfgang: *Kants Kosmologie-Kritik*, Berlin 1999 (=Kantstudien. Ergänzungshefte, Bd. 134).
- MANN, Heinz Herbert: *Augenglas und Perspektiv: Studien zur Ikonographie zweier Bildmotive*, Berlin 1992.
- MARSCHKE, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstportraits: Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.
- MARTIN, François-René/MENU, Michel/RAMOND, Sylvie: *Grünewald*, Köln 2013.
- MASSING, Jean Michel: Der Stern des Giotto, in: PRINZ, Wolfram/BEYER, Andreas: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Weinheim 1987.
- MAZAL, Otto: *Die Sternenvelt des Mittelalters*, Wiesbaden 2001.
- McEVILLY, Thomas: *Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*, München 1993.
- McEVILLEY, Thomas: *Anselm Kiefer. I hold all Indias in my Hand. Communion and Transcendence in Kiefer's Work: Simultaneously Entering the Body and Leaving the Body*, London 1996 (Ausst. Kat. Anthony d'Offay Gallery, London), S. 1-20.
- MECHTENBERG, Theo: *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart 1978 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 47).
- MEIER, Cordula: *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Essen 1992.

- MENNEKES, Friedhelm: Die Wüstenzüge des Mose und Anderer, in: Kunst-Station St. Peter Köln [Hrsg.]: *Wüste am 45. Längengrad. Ursula Schulz-Dornburg*, Berlin 2005, S. 22-24.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- MEYER SCHAPIRO: *Vincent van Gogh*, New York 1950.
- MICHAUD, Eric: *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris 1996
- MICHEL, Karl-Heinz: *Immanuel Kant und die Frage der Erkennbarkeit Gottes. Eine kritische Untersuchung der „Transzendentalen Ästhetik“ in der „Kritik der reinen Vernunft“ und ihrer theologischen Konsequenz*, Wuppertal 1987.
- MIELKE, Friedrich [Hrsg.]: *Treppen in der Kunst*, Eichstätt 2001. **(Mielke 2001)**
- MIELKE, Friedrich: Vorwort, in: MIELKE, Friedrich [Hrsg.]: *Treppen in der Kunst*, Eichstätt 2001, S. 8-13. **(Mielke 2001a)**
- MONTGOMERY, Scott L.: *The First Naturalistic Drawings of the Moon: Jan van Eyck and the Art of Observation*, in: *Journal for the History of Astronomy*, Bd. 25/4, Nr. 81, S. 317-320.
- MONTGOMERY, Scott L.: *The Moon and the Western Imagination*, Tucson 1999.
- MOREL, Pierre: Anselm Kiefer. Histoire, Cosmos et Salut, in: Accademia di Francia à Roma [Hrsg.]: *Anselm Kiefer à Villa Medici: die Frauen*, Rom 2005 (Ausst. Kat. Accademia di Francia à Roma, Rom), S. 47-72.
- MOßMAIER, Eberhard: *Weltraumfahrt. Aus christlicher Schau*, Leutesdorf am Rhein 1985.
- MÜLLER, Helmut A. [Hrsg.]: *Kosmologie. Fragen nach Evolution und Eschatologie der Welt*, Göttingen 2004. (=Religion, Theologie und Naturwissenschaft, Bd.2).
- MÜLLER, Helmut A.: Bernd Zimmer. Malen ist mit Farbe denken, mit Farbe philosophieren, in: MÜLLER, Helmut A.: [Hrsg.]: *Bernd Zimmer. Cosmos*, Stuttgart 2004, S. 5-8.
- MUSÉE du Louvre [Hrsg.]: *Anselm Kiefer au Louvre*, Paris 2007 (Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris).
- MUSIL, Robert: Skizze der Erkenntnis des Dichters, in: MUSIL, Robert: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1955, S. 781-785.

## N

- NASH, Douglas: *The Politics of Space. Architecture, Painting, and Theater in Postmodern Germany*, New York 1996.
- NAUBERT-RISER, Constance: Cosmic Imaginings from Symbolism to Abstract Art, in: CLAIR, Jean [Hrsg.]: *COSMOS. From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer. Art in Pursuit of the Infinite*, Mailand 2000 (Ausst. Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal/Center of Contemporary Culture, Barcelona/Palazzo Grassi, Venedig), S. 119-127.
- NEUMANN, Ulrich: Rosenkruzertum, aus: PRIESNER, Claus/FIGALA, Karin [Hrsg.]: *Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 306-308.
- NISBET, Peter [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. The Heavenly Palaces: Merkabah*, New Haven/London 2003 (Ausst. Kat. Harvard University Art Museum, Cambridge).
- NOVALIS, Auswahl und Einleitung von Walter Rehm, Frankfurt 1956.
- NOVOTNY, Fritz: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1970.

NÜNNING, Ansgar: Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung: Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft, in: GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT, hrsg. von Renate Stauf und Conrad Wiedemann, Neue Folge, Bd. 59, Hf. 1, 2009, S. 65-80.

## O

OLSON, Roberta J. M.: *Giottos Bild vom Halleyschen Kometen*, in: Spektrum der Wissenschaft, H. 7, Weinheim 1979, S. 40-47.

OLSON, Roberta J. M.: *Giottos portrait of Halley's comet*, in: Scientific American, H. 240, Nr. 5, New York 1979, S. 134-142.

OLSON, Roberta J.M.: *...And They Saw Stars: Renaissance Representations of the Pretelescopic Astronomy*, in: Art Journal, XLIV, 1984, S. 216-224.

OMER, Modechai: Introduction, in: Tel Aviv Museum of Art [Hrsg.]: Anselm Kiefer. Shevirat Harel (Breaking the Vessels), Tel Aviv 2011 (Ausst. Kat. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv), S. 182-180.

OPERA National de Paris [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Au Commencement. Am Anfang*, Paris 2008.

OSBORNE, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London 2013.

OSTERWOLD, Tilman: Bilder-Streit, in: Württembergischer Kunstverein Stuttgart [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Stuttgart 1980 (Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart), S. 3-7.

OTT, Michaela: Raum, in: BARCK, Karlheinz et al. [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2003, Bd. 5, S. 113-149.

OTT, Michaela: Grundlagen. Bildende und darstellende Künste, in: GÜNZEL, Stephan [Hrsg.]: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 14-29.

OVERMEYER, Gudula: *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Robert Delaunay – Paul Klee*, Hildesheim 1982.

OVID: *Metamorphosen*, Lateinisch/ Deutsch, hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2013.

## P

PAFLIK-HUBER, Hannelore: *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997.

PAFLIK-HUBER, Hannelore [Hrsg.]: *Bernd Zimmer. Maler. Ursprung, Farbe, Reise*, Köln 2002.

PAGÉ, Suzanne: A propos ‚Unbekannter Maler?...', in: HARTEN, Jürgen [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Düsseldorf 1984 (Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf/ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/The Israel Museum, Jerusalem), S. 18-20.

PANNENBERG, Wolfhart: Die Frage nach Gott als Schöpfer der Welt und die neuere Kosmologie, Aus: MÜLLER, Helmut A. [Hrsg.]: *Kosmologie. Fragen nach Evolution und Eschatologie der Welt*, Göttingen 2004. (=Religion, Theologie und Naturwissenschaft, Bd.2), S. 197-208.

PAUEN, Michael: Die Diskreditierung der Natur. Zur Entwicklung der Ästhetik der Abstraktion, in: *Ästhetik und Naturerfahrung*, hrsg. von Jörg Zimmermann, Stuttgart 1996 (=exempla aethetica 1), S. 369-384.

PELIKAN, Wilhelm: *Sieben Metalle*, Dornach 1982.

- PERES, Constanze: Raumzeitliche Struktur Gemeinsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke, in: BÖHME, Tatjana/MEHNER, Klaus: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln 2000, S. 9-30.
- PETRI, Winfried: Indische Astronomie – Ihre Problematik und Ausstrahlung, in: RETE. Strukturgeschichte der Naturwissenschaften, hrsg. von Eberhard Schmauderer und Ivo Schneider, Hildesheim 1972, Bd. 1, Heft 3/4.
- PHILBRICK, Harry: odi navali, in: Derneburg Publications/The Aldrich Contemporary Art Museum [Hrsg.]: *Anselm Kiefer: Velimir Chlebnikov and the Sea*, Köln 2006.
- PICHL, Robert: Ingeborg Bachmanns „areligiöser Agnostizismus“, in: LANGTHALER, Rudolf/TREITLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Die Gottesfrage in der europäischen Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*, Wien 2007, S. 227-236.
- PIEPER, Hans-Joachim: Zeit, in: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hrsg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer, Freiburg/München 2011, Bd. 3, S. 2636-2638.
- PISSARRO, Joachim/VAN HEUGTEN, Sjaar: Einführung, in: VAN HEUGTEN, Sjaar/PISSARRO, Joachim et. al. [Hrsg.]: *Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, Ostfildern 2008, S. 9-13. **(Pissaro 2008)**
- PISSARRO, Joachim: Dämmerung und Nacht in van Goghs frühen Schriften, in: VAN HEUGTEN, Sjaar/PISSARRO, Joachim et. al. [Hrsg.]: *Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, Ostfildern 2008 (Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York/ Van Gogh Museum, Amsterdam), S. 43-59. **(Pissaro 2008a)**
- POCHAT, Götz: Erlebniszeit und bildende Kunst, in: THOMSEN, Christian W./HOLLÄNDER, Hans: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984, S. 22-46.
- POCHAT, Götz: *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Köln 1996.
- POCHAT, Götz [Hrsg.]: *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 29/30, Graz 2005, S. 9-20.
- PÖPPEL, Ernst: Die Rekonstruktion der Zeit, in: PAFLIK, Hannelore: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 25-37.
- PRIESNER, Claus/FIGALA, Karin [Hrsg.]: *Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft*, München 1998.
- PROBST, Peter: *Kant. Bestirnter Himmel und moralisches Gesetz. Zum geschichtlichen Horizont einer These Immanuel Kants*, Würzburg 1994.

## R

- RANSMAYR, Christoph: Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer, Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben HimmelsPaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen), S. 11-25.
- RAPHAEL, Max: *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, Frankfurt 1986.
- RASCH, Wolfdietrich: Eine Interpretation, in: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, München 1963, S. 31-38.

- RATECKA, Barbara: Ingeborg Bachmann „An die Sonne“. Versuch einer Interpretation, in: BRAUNGART, Wolfgang: *Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*, Frankfurt 1989 (=Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 166-178.
- REBENTISCH, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2013.
- REIFENSCHIED, Beate [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Memorabilia*, Mailand 2012 (Ausst. Kat. Ludwig Museum, Koblenz).
- REWALD, Sabine: *Caspar David Friedrich. Moonwatchers*, New York 2001.
- RICCÒMINI, Eugenio/BERNARDINI, Carla: *Donato Creti. Melancholy and Perfection*, Mailand 1998 (Ausst. Kat. Musei Civici d'arte Antica of the Comune di Bologna, Bologna/The Metropolitan Museum of Art, New York).
- RICKEN, Friedo/MARTY, François [Hrsg.]: *Kant über Religion*, Stuttgart 1992 (=Münchner philosophische Studien, Bd. 7).
- RIEDL, Peter Anselm: Unterwegs, in: PAFLIK-HUBER, Hannelore [Hrsg.]: *Bernd Zimmer. Maler. Ursprung. Farbe. Reise*, Köln 2002, S. 93-99.
- RIEPERTINGER, Rainhard/BROCKHOFF, Evamaria/HEINEMANN, Katharina et al.: *Das Rätsel Grünewald*, Stuttgart 2002.
- RIETH, Adolf: *Jupiter und Roter Fleck auf Bildern der Barockzeit*, in: Kosmos. Zeitschrift für alle Freunde der Natur. Vereinigt mit Orion, Zeitschrift für Natur und Technik, Jg. 57, Juni 1961, Heft 6, S. 270-275.
- RINGBOM, Sixten: *The sounding cosmos. A study in the inspiration of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, in: Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Humanoria, Bd. 38, Nr. 2, Abo Akademi, Abo 1970.
- RITTER, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.
- ROBERTS, Gareth: *The Mirror of Alchemy. Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*, London 1994.
- RÖSCHE, Johannes: *Robert Fludd. Der Versuch einer hermetischen Alternative zur neuzeitlichen Wissenschaft*, Göttingen 2008.
- ROHSMANN, Arnulf: Zeit in der Moderne, in: AIGNER, Carl/POCHAT, Götz/ROHSMANN, Arnulf [Hrsg.]: *Zeit-Los. Zur Kunstgeschichte der Zeit*, Köln 1999 (Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, Krems), S. 387-403.
- ROOB, Alexander: *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*, Köln 1996.
- ROSENTHAL, Mark: *Anselm Kiefer*, New York 1987 (Ausst. Kat. The Art Institute of Chicago/Philadelphia Museum of Art/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Museum of Modern Art, New York).
- ROSENTHAL, Mark: Steinerne Hallen 1983, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. die sieben Himmelspaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51-53.
- ROSENTHAL, Mark: Art with a Purpose: The Continuing Saga of Anselm Kiefer, in: Hall Collection [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Sculpture and Paintings from the Hall Collection*, Köln 2008.
- ROTH, Alfred G.: *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Bern 1945.
- ROTH, Michael [Hrsg.]: *Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde*, Ostfildern 2008 (Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett).

- ROTHER, Susanne: *Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie*, Köln 1992.
- ROTHER, Wolfgang: Einleitung. Konturen der Philosophie des italienischen Settecento, in: ROHBECK, Johannes/ROTHER, Wolfgang [Hrsg.]: *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Band 3, Italien, Basel 2011, S. XV-XXXV.
- ROYAL Academy of Arts [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, London 2014 (Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London).
- RÜCKER, Anne/PALM, Frederik: *Hermann Schedel. Weltchronik. Nürnberg 1493*, Deutsche Ausgabe im Originalformat von 1493, Lahnstein 2010.
- RUDOLPH, Tina [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe*, Baden-Baden 2011 (Ausst. Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden).
- RUMMA, Lia: Kiefer at the Capodimonte Museum, in: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Holzschnitte*, Neapel 1997, S. 12-13.
- RUPPRICH, Hans [Hrsg.]: *Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 1. Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beschriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin 1956.
- RUSSELL, John: *Anselm Kiefer's Paintings are Inimitably his Own*, in: The New York Times, 21. April 1985.

## S

- SALTZMAN, Lisa: *Anselm Kiefer And Art After Auschwitz*, Cambridge 1999.
- SANDER, Hans-Joachim: *Natur und Schöpfung – die Realität im Prozess. A. N. Whiteheads Philosophie als Paradigma einer Fundamentaltheologie kreativer Existenz*, Frankfurt 1991 (=Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie, Bd. 7).
- SANDER, Sabine: *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen 2008, S. 214.
- SARAN, Bernhard: *Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild. Das Nachlass-Inventar. Der Kemenaten-Prozess. Der Heller-Altar*, München 1972.
- SASSE, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik, in: GÜNZEL Stephan [Hrsg.]: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 294-308.
- SAUER, Martina: *Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozess im Werk Anselm Kiefers*, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 51/2, 2006, S. 183-210.
- SAXL, Fritz: *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters. Die Handschriften der Nationalbibliothek Wien*, Heidelberg 1927.
- SCHÄFER, Peter: *Übersetzung der Hekhalot-Literatur III, §335-597*, Tübingen 1989.
- SCHÄFER, Peter: *Der verborgene und der offenbarte Gott: Hauptthemen der frühen jüdischen Mystik*, Tübingen 1991.
- SCHAWELKA, Karl: More matter with less art? Zur Wahrnehmung von Material, aus: WAGNER, Monika/RÜBEL, Dietmar [Hrsg.]: *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. 13-34.
- SCHEIDING, Katrin: *Raumordnungen bei Theodor Fontane*, Marburg 2012.
- SCHILSON, Arno: Die Wiederentdeckung der Natur durch die Physikotheologie. Aspekte natürlicher Religion in nachkopernikanischer Zeit, in: ZELLER, Dieter [Hrsg.]: *Religion und Weltbild*, Münster 2002 (=Marburger Religionsgeschichtliche Beiträge, Bd. 2), S. 91-115.

- SCHIWY, Günther: *Ein Gott im Wandel. Teilhard de Chardin und sein Bild der Evolution*, Düsseldorf 2001.
- SCHJØDT, J. P.: Weltenbaum, in: BECK, Heinrich et. al [Hrsg.]: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. VI, Berlin 1986, S.451-453.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E.: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), Stuttgart 1993.
- SCHLOSSER, Julius: *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten* (I Commentarii), Berlin 1912.
- SCHLOSSER, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985.
- SCHMEISER, Leonhard: *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, Paderborn 2002.
- SCHMID, Alfred A.: Stichwort Himmelfahrt Christi, Aus: Kirschbaum, Engelbert SJ [Hrsg.]: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II, Allgemeine Ikonographie, Fabelwesen-Kynocephalen, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, S. 268-276.
- SCHMIED, Wieland: Die Maler, in: ROPAC, Thaddaeus: *German Art. Aspekte deutscher Kunst 1964-1994*, Salzburg 1994 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg).
- SCHMIED, Wieland: *Caspar David Friedrich: Zyklus, Zeit und Ewigkeit*, München 1999.
- SCHMIED, Wieland: Bleierne Meere und kosmische Räume – am Anfang war die Unendlichkeit. Gedanken über das Werk Anselm Kiefers, in: Galerie Thaddaeus Ropac [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Am Anfang*, Salzburg 2003 (Ausst. Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg), S. 24-45.
- SCHMIDT, Werner H./BECKER, Jürgen: *Zukunft und Hoffnung*, Mainz 1981 (=Biblische Konfrontationen 1014).
- SCHMIDT, Katharina: Kosmos- und Sternenbilder 1995-2001, in: Fondation Beyeler [Hrsg.]: *Anselm Kiefer, die sieben HimmelsPaläste 1973-2001*, Ostfildern-Ruit 2001 (Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen), S. 75-77.
- SCHMIDT, Christiane: *Kandinskys physikalische Kreise. Kunst als Medium naturwissenschaftlicher Erkenntnis*, Weimar 2002.
- SCHOEPS, Julius H. [Hrsg.]: *Neues Lexikon des Judentums*, Gütersloh/München 1992.
- SCHOLEM, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt 1993.
- SCHOLEM, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt 1995.
- SCHREIBER, Stefan: Die Offenbarung des Johannes, in: EBNER, Martin/SCHREIBER, Stefan [Hrsg.]: *Einleitung in das Neue Testament*, Stuttgart 2008, S. 559-585.
- SCHUBERT, Michael: *Der Isenheimer Altar. Geschichte. Deutung. Hintergründe*, Stuttgart 2007.
- SCHUPP, Franz: *Geschichte der Philosophie im Überblick*, Bd. 3, Hamburg 2003.
- SCHUSTER, Peter: Saturn, Melancholie und Merkur, aus: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991, 152-159.
- SCHUSTER, Peter-Klaus: *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991.
- SCHÜTZ, Sabine: *Der Lackmus-Test. Zur Kunst-Kritik am Beispiel Kiefer*, Köln 1996 (=Schriften zur Kunstkritik, Bd. 4, hrsg. von Walter Vitt).
- SCHÜTZ, Sabine: *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*, Köln 1998.
- SCHWERFEL, Heinz-Peter: *Ich wollte noch einmal neu anfangen*, in: *art Magazin*, 07/2001, S. 14-29.



- SCHWINZER, Ellen [Hrsg.]: *Bernd Zimmer. Horizonte. Cosmos. Bilder 1990-2000*, Hamm 2000 (Ausst. Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm).
- SEEGERS, Ulli: *Alchemie des Sebens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert. Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke*, Köln 2003.
- SELLO, Gottfried: *Adam Elsbeimer*, München 1988.
- SELZ, Peter: The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky And Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting, in: *The Art Bulletin*, Nr. 2, Bd. 39, Juni 1957, S. 127-136.
- SERAFINI, Giuliano: Heaven below us, in: Fattoria di Celle [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Pistoia 2009 (Ausst. Kat. Fattoria di Celle, Pistoia), S. 25-33.
- SESTI, Guisepppe M.: *Die Geheimnisse des Himmels. Geschichte und Mythos der Sternbilder*, Köln 1991.
- SEYMOUR, Anne: Vorwort, in: Anthony d'Offay Gallery [Hrsg.], *Zweistromland. Mit einem Essay von Armin Zweite*, Köln 1989, S. 9-12.
- SHEON, Aarron: *French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact*, in: *The Art Quarterly*, Band 34, Nr. 4, 1971, S. 434-455.
- SIMMEN, Jeannot: *Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne*, Stuttgart 1991 (Ausst. Kat. Große Orangerie, Schloss Charlottenburg, Berlin).
- SIMONS, Stefan/KRONSBEIN, Joachim: *Trümmer sind Kunst*, *Der Spiegel* 27/2009, S. 128-130.
- SIMPSON, Amanda: *Van Eyck. The Complete Works*, London 2007.
- SITT, Martina: *Meister Francke, der Thomas-Altar*, Heidelberg 2008.
- SLAWIK, Eckhard/REICHERT, Uwe [Hrsg.]: *Atlas der Sternbilder. Ein astronomischer Wegweiser in Photographien*, Heidelberg/Berlin 1998.
- SMERLING, Walter: Das Heimweh des Sammlers, in: STIFTUNG FRIEDER BURDA [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe*, Köln 2011, S.16-25.
- SMERLING, Walter: Angekommen, in: KLEINE, Susanne [Hrsg.]: *Am Anfang. Anselm Kiefer. Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe*, Köln 2012 (Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), S. 40-47.
- SMERLING, Walter: Vorwort, in: BISSINGER, Manfred [Hrsg.]: *Anselm Kiefer – Mathias Döpfner. Kunst und Leben, Mythos und Tod. Ein Streitgespräch*, Köln 2012, S. 7-11.
- SOOJUNG-KIM PANG, Alex: Technologie und Ästhetik der Astrofotografie, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. von Peter Geimer, Frankfurt 2002, S. 100-141.
- SOOJUNG-KIM PANG, Alex: The Industrialization of Vision in Victorian Astronomy, in: BREDEKAMP, Horst/BRUHN, Matthias/WERNER, Gabriele [Hrsg.]: *Bildwelten des Wissens. Imagination des Himmels*, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 5.2, Berlin 2007, S. 20-28.
- SORIANO, Kathleen: *Anselm Kiefer*, London 2014.
- SOURIAU, Etienne: Time in the Plastic Arts, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 1949, Nr. 4, S. 294-307.
- SPIEGEL, Nr. 26, 34. Jg., 23. Juni 1980, S. 197-198.
- SPIEL, Hilde [Hrsg.]: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs*, Teil 3: KLINGER, Kurt: Lyrik in Österreich seit 1945, Zürich/München 1976.

- SPIESS, Christian: Diesseits der Bildfläche. Vom gestalteten Raum in die Realraum, in: WINTER, Gundolf/SCHRÖTER, Jens et. al. [Hrsg.]: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009, S. 137-155.
- SPIES, Werner: *Überdosis an Teutschem. Die Kunstbiennale Venedig ist eröffnet*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Juni 1980.
- SPIES, Werner: Erinnerungsorte, in: WEBER, C. Sylvia [Hrsg.]: *Anselm Kiefer - Laßt tausend Blumen blühen*, Künzelsau 2004 (Ausst. Kat. Museum Würth, Schwäbisch-Hall), S. 11-25.
- SPIES, Werner: Laudatio, in: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Ansprachen aus Anlass der Verleihung*, Frankfurt 2008, S. 31-44.
- SPIES, Werner: *Der ikonografische Imperativ der Deutschen*, Berlin 2009.
- STAATLICHE Kunsthalle Baden-Baden [Hrsg.]: *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1983 (Ausst. Kat. Kunsthalle Baden-Baden).
- STAATLICHE Kunsthalle Baden-Baden [Hrsg.]: *Einerseits der Sterne wegen... Der Künstlerblick auf die Planeten*, Baden-Baden 1999 (Ausst. Kat. Kunsthalle Baden-Baden).
- STAATLICHE Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Berlin 1991.
- STEINER, Bettina: „Die größte Wegrue, das stärkste Zuhause“. Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Weigel [...], in: *Die Presse*, 14. August 1998, S. 23.
- STIERLE, Karlheinz: *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979.
- STIFTUNG Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. [Hrsg.]: *Der gestirnte Himmel. Arp, Byars, Dürer, Höfer, Kiecol, Klee, Lüpertz, Miró, Polke, Ruff*, Remagen 1997 (Ausst. Kat. Bahnhof Rolandseck, Remagen).
- STIRNEMANN, Patricia: Die Königin der illuminierten Handschriften: Très Riches Heures, in: DÜCKERS, Rob [Hrsg.]: *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400-1416)*, Stuttgart 2005, S. 113-119.
- STÖCKLER, Manfred: Raum, in: KOLMER, Petra [Hrsg.]: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Bd. 2 Darmstadt 2013, S. 1817-1828.
- STOLWIJK, Chris: Vincent van Gogh und die Tradition der Abend- und Nachtdarstellung, in: VAN HEUGTEN, Sjraar/PISSARRO, Joachim et. al. [Hrsg.]: *Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, Ostfildern 2008, S. 9-37.
- STOOS, Toni: Des Malers Atelier, in: ADRIANI, Götz [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*, Stuttgart 1990, S. 24-33.
- STRASSER, Catherine: *Chevirat Ha-Kelim. Anselm Kiefer. Chapelle de la Salpetrière*, Paris 2000.
- STRAUSS, Dorothea: Als das Wünschen noch geholfen hat, in: DZIEWIOR, Yilmaz/STRAUSS, Dorothea [Hrsg.]: *Björn Dablem. Superspace*, Köln 2002, S. 6-7.
- STRÖKER, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt 1977.
- STRZYGOWSKI, Josef: *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, Leipzig 1923.
- SUCHLA, Beate Regina: *Dionysius Areopagita. Leben – Werk – Wirkung*, Freiburg 2008.
- SZÖKE, Anna [Hrsg.]: *Anselm Kiefer: Werke aus der Sammlung Essl*, Klosterneuburg 2012 (Ausst. Kat. Essl-Museum, Klosterneuburg).

## T

TEL AVIV Museum of Art [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Shevirat Ha-Kelim*, Tel Aviv 2011 (Ausst. Kat. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv).

TETENS, Holm: *Wittgensteins „Tractatus“: Ein Kommentar*, Stuttgart 2009.

THIELEMANN, Andreas: Natur pur? Literarische Quellen und philosophische Ziele der Naturdarstellung bei Adam Elsheimer, in: GRONERT, Stefan/THIELEMANN, Andreas: *Adam Elsheimer in Rom. Werk-Kontext-Wirkung. Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana*, Rom, 26.-27. Februar 2004, München 2008 (=Rom und der Norden. Wege und Formen des künstlerischen Austauschs, Bd.1), S. 125-156.

THEISSING, Heinrich: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.

THIES, Christian: *Einführung in die philosophische Anthropologie*, Darmstadt 2013.

THÜRLEMANN, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

TOMPKINS, Peter/BIRD, Christopher: *Das geheime Leben der Pflanzen (The Secret Life of Plants). Pflanzen als Lebewesen mit Charakter und Seele und ihre Reaktionen in den physischen und emotionalen Beziehungen zum Menschen*, Bern/München 1974.

TREML, Martin/WEIGEL, Sigrid/LADWIG, Perdita [Hrsg.]: *Aby Warburg. Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Berlin 2010.

TROSCH, Eva: *Anselm Kiefer über Sinn*, Süddeutsche Zeitung, 2.-3. Dezember 2006.

TROSCH, Harald [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus*, Köln 2008 (Ausst. Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottdorf, Schleswig).

TSCHECHNE, Martin: *Positionen. Rapsgelb und das Blau der Ewigkeit*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr. 17, Jg. 2000, H.4, S. 28-39.

TSCHOSCH, Cornelia: *Sternen-Bilder in der Zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Bernd Zimmer und Anselm Kiefer*, Bad Homburg 2006.

## V

VAN HELDEN, Albert: The Invention of the Telescope, in: *Transactions of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, Bd. 67, Teil 4, Juni, Philadelphia 1977, S. 5-67.

VAN HEUGTEN, Sjraar/PISSARRO, Joachim et. al. [Hrsg.]: *Vincent van Gogh. Die Farben der Nacht*, Ostfildern 2008 (Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York/Van Gogh Museum, Amsterdam).

VERGIL, *Aeneis*

VITALI, Christoph/BILETTER, Erika: *Die Nacht: Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 1998 (Ausst. Kat. Neue Pinakothek, München).

VÖLLNAGEL, Jörg: *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012.

VOLWAHSEN, Andreas: *Cosmic Architecture in India. The Astronomical Monuments of Maharaja Jai Singh II*, München/London/New York 2001.

## W

- WAGNER, Monika: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- WAGNER, Monika: Material, in: BARCK, Karlheinz et al. [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2003, Bd. 3, S. 866-882.
- WAGNER, Monika/RÜBEL, Dietmar [Hrsg.]: *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002.
- WALDSCHMIDT, Christine: „*Dunkles zu sagen*“: *deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2011.
- WAMBERG, Jacob [Hrsg.]: *Art and Alchemy*, Kopenhagen 2006.
- WARBURG, Aby: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. von U. Raulff, Berlin 1988.
- WARNER, Marina: Klage und Segen in der Nachzeit: Anselm Kiefers Nächstes Jahr in Jerusalem, in: Gagosian Gallery [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Nächstes Jahr in Jerusalem*, München 2011, S. 7-22.
- WEBER, C. Sylvia [Hrsg.]: *Anselm Kiefer - Laßt tausend Blumen blühen*, Künzelsau 2004 (Ausst. Kat. Museum Würth, Schwäbisch-Hall).
- WEBER, G.W.: Edda, die Jüngere; in: BECK, Heinrich et. al [Hrsg.]: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. VI, Berlin 1986, S. 395-412.
- WEBER, Heinz-Dieter [Hrsg.]: *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989.
- WEHR, Gerhard [Hrsg.]: *Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte*, München 1991.
- WEIBEL, Peter [Hrsg.]: *Jenseits der Erde. Kunst, Kommunikation, Gesellschaft im orbitalen Zeitalter*, Linz 1987.
- WEIGEL, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999.
- WEINHART, Martina: *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*, Reimer 2003.
- WEINZIERL, Gudrun: *Die Illusion vom Sinnstiften*, Salzburger Nachrichten, 06. August 2005.
- WEIXLGÄRTNER, Arpad: *Grünewald*, Wien 1962.
- WESTHEIDER, Ortrud: *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin 1995.
- WIEDEMANN, Barbara [Hrsg.]: *Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt 2005.
- WIESING, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Hamburg 1997.
- WIESING, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt 2005.
- WILHELMY, Petra: *Studien zur Zeitgestaltung im Werk Dürers*, Frankfurt 1995.
- WINTER, Gundolf: Bild – Raum- Raumbild. Zum Phänomen dreidimensionaler Bildlichkeit, in: WINTER, Gundolf/SCHRÖTER, Jens et al. [Hrsg.]: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009, S. 47-63.
- WINTER, Gundolf/SCHRÖTER, Jens et. al. [Hrsg.]: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt 1999.
- WOLF, Christa: Die zumutbare Wahrheit. – Prosa der Ingeborg Bachmann, in: WOLF, Christa: *Lesen und Schreiben: Aufsätze und Betrachtungen*, Berlin 1973, S. 87-102.

WOLF, Herta [Hrsg.]: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. I, Frankfurt 2002.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1987.

WÜRTTEMBERGISCHER Kunstverein Stuttgart [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Stuttgart 1980 (Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart), S. 43.

WYSS, Beat: *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006.

## Y

YATES, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 2012.

## Z

ZAUNSCHIRM, Thomas: *Systeme der Kunstgeschichte. Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie*, Salzburg 1973.

ZAUNSCHIRM, Thomas: Die Farben Schwarz, in: ders. [Hrsg.]: *Die Farben Schwarz*, Wien 1999 (Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum, Graz), S. 145-229.

ZDENEK, Felix: Palette mit Flügeln, in: ZDENEK, Felix/SEROTA, Nicolas [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Essen 1981, S. 11-13. **(Zdenek 1981)**

ZDENEK, Felix/SEROTA, Nicolas [Hrsg.]: *Anselm Kiefer*, Essen 1981. **(Zdenek 1981a)**

ZELLER, Dieter [Hrsg.]: *Religion und Weltbild*, Münster 2002, (=Marburger Religionsgeschichtliche Beiträge, Bd. 2).

ZIMMERMANN, Reinhard: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. Band I. Darstellung, Berlin 2002.

ZWEITE, Armin: Zweistromland. Betrachtungen über eine Skulptur von Anselm Kiefer, in: Anthony d'Offay Gallery [Hrsg.], *Zweistromland. Mit einem Essay von Armin Zweite*, Köln 1989, S. 65-102.

ZWEITE, Armin: Zweistromland: Betrachtungen über eine Skulptur von Anselm Kiefer, in: Anthony d'Offay Gallery [Hrsg.]: *Anselm Kiefer. Zweistromland*, London 1989 (Ausst. Kat. Anthony d'Offay Gallery, London), S. 91-92.