

# 1. Theoretische Vorbemerkungen

## 1.1 Untersuchungsgegenstand und methodisches Vorgehen

### 1.1.1 Erkenntnisleitendes Interesse

Der oben angeführte Brief von Kienholz an einen Kritiker enthält eine ungewöhnlich genaue „Gebrauchsanweisung“ zu seinem Werk "The Portable War Memorial". Kienholz erklärt die Funktion des Werks, wie es zu benutzen ist und was der Betrachter sieht. Neben den Bedeutungen von einzelnen symbolhaften Figuren und Gegenständen verrät er den von ihm beabsichtigten Sinnzusammenhang der Einzelbereiche im Artefakt. Es wird deutlich, dass seine Arbeit einen hohen symbolischen Erklärungsbedarf in sich trägt, dass der Künstler unbedingt will, dass wir sein Werk genau so verstehen, wie er es auch gemeint hat.

Mit seiner „Gebrauchsanweisung“ spricht Kienholz über das Medium Schrift als zweites Medium an. Er erklärt Inhalte und Symbole – sprich also ihren Verstand an, obwohl "The Portable War Memorial" unzweifelhaft auch über die Wahrnehmung auf unsere Emotionen wirkt. Die Art und Weise, wie sein Werk selbst zu uns, seinen Betrachern, Kontakt aufnimmt, d.h. wie wir es rezeptionsästhetisch wahrnehmen, wird im Brief nur am Rande angesprochen – diese Aufgabe des „impliziten Betrachters“ überlässt Kienholz dem Werk und seinem Betrachter.

Um die Aufdeckung des verborgenen Inhaltes soll es in dieser Arbeit vorrangig gehen, so ist das Hauptinteresse dieser rezeptionsästhetischer Analyse:

- Wie nehmen wir "The Portable War Memorial" wahr? Mit welchen Zeichen und Mitteln spricht das Werk – wie berührt es uns?
- Voraussetzung für die Klärung dieser Fragen ist das Verständnis des "The Portable War Memorial". Was wollte Kienholz mit seinem symbolgeladenen Werk für Inhalte transportieren? Was bedeutet z.B. das "Portable" im Titel?
- Als weiterführende Frage soll in der Arbeit danach gesucht werden, wie sich Kontextänderungen auf diese Wahrnehmungen von Kunst auswirken.

Kienholz' War Memorial bietet sich für die Suche nach solchen Wahrnehmungsänderung besonders an:

- Das Artefakt betrifft Themen, welche sowohl damals als auch heute noch hohe gesellschaftliche Relevanz besitzen: Krieg und Konsum.<sup>1</sup>
- Es hat zu seiner Entstehungszeit das Publikum stark angesprochen.
- Veränderte äußere Zugangsvoraussetzungen (z.B. Smartphones, Internet) und neue sozialgeschichtliche Entwicklungen (z.B. digitale Netzwerke, veränderte Kriegsführung und Weltpolitik) lassen eine veränderte Wahrnehmung des "The Portable War Memorial" durch das Publikum vermuten.<sup>2</sup>
- Insbesondere stellt sich hier die Frage, in welcher Form Kriegsdenkmäler bzw. Anti-Kriegsdenkmäler, d.h. Mahnmäler heute überhaupt noch vom Publikum angenommen werden.

Rezeptionsästhetische Analysen haben sich in der Kunsttheorie noch nicht durchgesetzt, so dass es noch wenig empirische Arbeiten zu Wahrnehmungsveränderungen im Kunstbereich gibt.<sup>3</sup> Aus diesem Grund stellt sich die methodische Frage, mit welchen kunsttheoretischen Modellen und in welcher Kombination eine übersichtliche Untersuchung und Darstellung von Veränderungen in der Wahrnehmung sinnvoll ist. Diese Arbeit wagt hier einen Versuch, indem sie die allgemeine Frage nach der Wahrnehmung von Kunst am Beispiel von Kienholz "The Portable War Memorial" mit Hilfe der drei Kunsttheorien von Asemissen, Panofsky und Kemp durchleuchtet, wobei jede einen anderen Blickwinkel der Analyse inne hat.

### *1.1.2 Methodenbegründung und Struktur der Arbeit*

Für diese rezeptionsästhetische Untersuchung des "The Portable War Memorial" von Edward Kienholz wende ich die Methodentriangulation nach Jutta Ecarius und Ingrid Miethe (2011)<sup>4</sup> an. Methodenkombinationen eignen sich laut Ecarius und Miethe in der Forschung besonders für Untersuchungen komplexer Fragestellungen wie dieser. Die Untersuchung soll zum einen die Symbolbedeutung (von der Sicht des Kunstwerks und des Künstlers aus) und zum anderen Wahrnehmung durch den Betrachter und noch dazu die etwaige Veränderung dieser Wahrnehmung analysieren. Eine strukturierte Darstellung wird durch die Verbindung von

---

<sup>1</sup> Vgl. Müller (2010), S.1

<sup>2</sup> Im Rahmen dieser BA-Arbeit, wird es nicht möglich sein, eine umfassende Publikumsbefragung oder sonstige Datenerhebungen zur Wahrnehmungsveränderung der Betrachter durchzuführen.

<sup>3</sup> Im Jahr 2003 veröffentlichte Kemp in „Kunstgeschichte. Eine Einführung.“ seine Methode. Er gibt in diesem Text zu bedenken, dass sich der Ansatz in der Literaturwissenschaften vollständig durchgesetzt hätte, dies aber für die bildende Kunst noch nicht der Fall sei. Vgl. Kemp (2003), S. 248 und Vgl. Kemp (1992), S. 8

<sup>4</sup> Ecarius/Miethe (2011), S. 38

Teilen der „Methodik der Bildbetrachtung“<sup>5</sup> nach Asemisssens mit Panofskys „Ikonologischer Bildbetrachtung“ (1939)<sup>6</sup> und mit der „rezeptionsästhetischen Auslegungsmethode“<sup>7</sup> von Wolfgang Kemp erreicht.

Asemisssens Auslegungsmethode der Bildbetrachtung gibt im ersten Kapitel den theoretischen Rahmen für die rezeptionsästhetische Analyse des War Memorials. Sein Einstieg über die faktischen Informationen und sein Abschluss mit der kritischen Würdigung durch kunstgeschichtliche und –theoretische Einordnung des Artefakts mit abschließender persönlicher Beschreibung des "The Portable War Memorial" eignen sich besonders für die grundlegende allgemeine Einordnung von Artefakten im Kontext der Gegenwart. Asemisssens Beschreibung und Interpretation hingegen werden komplett durch Methodenteile von Panofsky und Kemp ersetzt.

Die vorliegende Arbeit bedient sich Panofskys Mehrebenen-Modell zur grundlegenden Klärung des Symbolgehalts für die anschließende rezeptionsästhetische Analyse. Panofskys Methode bietet sich an, weil Kienholz selbst in seinem Kommentar zum Werk eine Gebrauchsanweisung in zwei Schritten liefert, die der Vorgehensweise von Panofsky sehr nahe kommt. Der Betrachter solle zunächst beschreiben, was er sieht und anschließend die Dinge in ihrer Bedeutung erfassen.<sup>8</sup> Im Gegensatz zu Asemisssens formaler Beschreibung<sup>9</sup> und Interpretation unterscheidet Panofsky zwei Beschreibungsebenen. Zuerst beschreibt er die sinnlich wahrnehmbare Gestalt und Beschaffenheit eines Artefakts („Vor-Ikonographische Beschreibung“) und anschließend die intellektuell erfassbaren, konventional gefüllten Motive („Ikonographische Analyse“) und ihre möglichen symbolischen Bedeutungen.<sup>10</sup> Seine Beschreibung ist somit deutungsorientiert. In Panofskys Interpretationsteil werden die zugrundeliegenden Prinzipien herausgearbeitet, die sich in den Grundeinstellungen einer Nation bzw. Epoche (konkret: Grundeinstellungen der USA) wiederfinden und die durch die Persönlichkeit des Künstlers (konkret: Kienholz) modifiziert werden und sich schließlich verdichtet in einem einzigen Werk (konkret: "The Portable War Memorial") zeigen. Die

---

<sup>5</sup> Reader (2010), S.150

<sup>6</sup> Vgl. Panofsky (1975) und Reader (2010), S. 7-14

<sup>7</sup> Vgl. Kemp (2003), S. 247-262 und Vgl. Kemp (1992), S.22-23

<sup>8</sup> Vgl. Prolog und Schmidt (1988) , S. 88

<sup>9</sup> Asemisssens Bildbeschreibung und formale Analyse enthält die Kriterien: Inhalt, Anordnung, Zuordnung, Beziehung zum Betrachter, Gegenstands- und Raumdarstellung, und Farbe, Form und Licht. Vgl. Reader (2010) S. 150

<sup>10</sup> Vgl. Panofsky (1975), S. 7ff.

Symboldeutung wird in dieser Arbeit als wichtige Voraussetzung erachtet, um die Betrachterwahrnehmungen entsprechend des Inhalts überhaupt untersuchen zu können.

Aus Panofskys Analysetechnik von Kunstwerken ergeben sich folgende drei Fragen an "The Portable War Memorial":

1. Vor-Ikonographische Analyse: Welche Motive sind dargestellt? (natürliche Bedeutung)
2. Ikonographische Analyse: Welche Themen sind dargestellt? (konventionale Bedeutung)
3. Ikonologische Interpretation: Welchen Gehalt besitzt das Artefakt? (eigentliche Bedeutung)

Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass Panofskys Analysemethode das Werk und den Künstler zwar berücksichtigt, den Betrachter jedoch ausklammert und sich hauptsächlich auf die Erforschung der Symbolbedeutung in der Kunst konzentriert.<sup>11</sup> Panofskys Methode vernachlässigt jedoch die ästhetische Rezeption des Werks.

Aus diesem Grund wird im dritten Kapitel der rezeptionsästhetische Ansatz zur Analyse von Kunstwerken nach Wolfgang Kemp (2003) angewendet. Er arbeitet werkorientiert und stellt den „impliziten Betrachter“<sup>12</sup> mit dessen jeweiliger ästhetischer Wahrnehmung in den Mittelpunkt der Untersuchung, d.h. er sucht nach den inneren Rezeptionsvorgaben im Kunstwerk. „In das Medium sind bestimmte Formen eingelegt, die die Wahrnehmung der Zuschauer, die Weise, in der sie auf die innere Kommunikation sehen, organisieren; die innere Kommunikation wird präsentiert, und zwar so, dass sie nicht nur das bedeutet, was sie ohne Zuschauer für die beteiligten Akteure der inneren Kommunikation bedeuten würde, sondern das sie eine zusätzliche Bedeutung hat, die gerade aus dem Umstand der Anwesenheit von Zuschauern resultiert.“<sup>13</sup>

Bevor das Kunstwerk die Betrachter überhaupt ansprechen kann, „bewegen sie sich schon im Wirkungskreis vorgeordneter Sphären.“<sup>14</sup> Aus diesem Grund unterscheidet Kemp in seinem Text „Kunstwerk und Betrachter“ von 1985 (in 6. überarbeiteter Auflage von 2003) zwischen (äußeren) Zugangsbedingungen und (inneren) Rezeptionsvorgaben.<sup>15</sup> In seinem späteren

---

<sup>11</sup> in Wikipedia über Erwin Panofsky (1975), [http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin\\_Panofsky](http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky)

<sup>12</sup> Kemp (2003), S. 253

<sup>13</sup> Bitomsky (1972), Kemp (2003), S. 253

<sup>14</sup> Kemp (2003), S. 251

<sup>15</sup> Vgl. Kemp (2003), S. 251

Aufsatz „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“ von 1992 beschreibt er die drei wichtigen Aufgaben der Rezeptionsästhetik<sup>16</sup> wie folgt:

1. Erkennung der Zeichen und Mittel, mit denen das Artefakt mit seinem Betrachter in Kontakt tritt
2. Deutung dieser Zeichen und Mittel im Hinblick auf ihre Sozialgeschichte
3. Deutung dieser Zeichen und Mittel im Hinblick auf ihre eigentliche ästhetische Aussage.

Im Gegensatz zu seinem älteren Text lässt Kemp hier die Zugangsbedingungen zu Beginn weg und setzt die Beschreibung der Betrachterfunktion an den Anfang. Anschließend führt er eine gezielte Betrachtung der Zeichen und Mittel im Bezug auf ihren sozialgeschichtlichen Kontext durch, um schließlich die Mittel und Zeichen auf die ästhetische Aussage zu beziehen. Ich werde die Vorgehensweise aus dem jüngeren Text wählen und die sozialgeschichtlich unabhängigen Zugangsbedingungen einfügen. Die rezeptionsästhetische Interpretation findet dort statt, wo die inneren Rezeptionsvorgaben den möglichen Dialog zwischen Werk, Umgebung und Künstler aufzeigen.<sup>17</sup>

Im vierten Kapitel „Wahrnehmungsänderungen“ werden die Auswirkungen der Kontextänderungen auf die Betrachterrollen des „impliziten Betrachters“ als Ergebnis der vorliegenden Untersuchung zusammengefasst.

Zur Struktur der Arbeit lässt sich resümieren, dass ich mir durch die Methodentriangulation die methodischen „Rosinen“ passend zu den Fragen der Arbeit „herausgepickt“ habe.

Die vorliegende kunstwissenschaftlicher Arbeit entsteht im Rahmen einer Bachelorarbeit. Aus diesem Grund werden für die Analyse keine empirischen Daten selbst erhoben. Informationen über Betrachterwahrnehmungen entstammen Sekundärquellen wie z.B. Ausstellungskritiken aus Magazinen. Solche Auswertungen schriftlicher Reaktionen des Publikums werden einem Teilbereich in der rezeptionsgeschichtlichen Betrachterforschung zugeordnet<sup>18</sup>. Es war mir leider nicht möglich, das Artefakt persönlich im Museum Ludwig in Köln zu besichtigen. Jedoch gelang es, mit zahlreichen Abbildungen von Kienholz' Warmemorial in der Literatur und den Videos in Youtube einen eigenen Eindruck zu bekommen.

---

<sup>16</sup> Vgl. Kemp (1992), S.22-23

<sup>17</sup> Vgl. Kemp (2003), S. 252

<sup>18</sup> Canan (2002), S. 1

## 1.2 Theoretischer Rahmen nach Asemissen

### 1.2.1 Faktische Information



Fotoquelle: <http://www.beatmuseum.org/kienholz/memorial.html>

Das Tableau „The Portable War Memorial“<sup>19</sup> wurde 1968 von Edward Kienholz, einem US-amerikanischen Künstler (1927 - 1994) geschaffen. Es enthält eine Kombination aus Musik (Tonband), Figuren und Alltagsgegenständen (Grabstein, Schiefertafel, Fahne, Poster, Restaurantmöbel, Photographien, funktionierendem Coca-Cola-Automat, ausgestopfter Hund u.a.) aus verschiedensten Materialien (Gips, Metall, Fieberglas und Stoff u.a.). Es misst 285 x 240 x 950 cm und steht seit 1976 als Schenkung des Ehepaars Ludwig im Museum Ludwig in Köln<sup>20</sup>. Kienholz begann mit den Arbeiten in dem Jahr der Rückgabe der Insel Iwo Jima an die Japaner und auf dem Höhepunkt des Krieges in Vietnam, indem er sich mit dem Kriegsdenkmal in Arlington und dem Foto „The Raising of the Flag on Iwo Jima“ von 1945 auseinandersetzte.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Ins Deutsche übersetzt wird sowohl „Das transportable Kriegsdenkmal“ [Hopps (1979), S. 150] als auch „Das tragbare Kriegerdenkmal“ [Heinrichs (2011), S. 1]. Aus diesem Grund bleibt vorliegende Arbeit beim englischen Titel und nutzt zur Abkürzung „War Memorial“. Zu den semantischen Hintergründen im deutschen Titel siehe Fazit.

<sup>20</sup> Das Museum Ludwig wurde von dem Ehepaar Ludwig und der Stadt Köln 1976 gegründet. Vgl. im Internet: <http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=779>

<sup>21</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 8 u. 11

## 1.2.2 Kritische Würdigung

### 1.2.2.1 Kunstgeschichtliche Bedeutung

"The Portable War Memorial" wird im kunstgeschichtlichen Duden erwähnt.<sup>22</sup> Es wird dort der zweiten Gruppe der **Plastik** im 20. Jahrhundert zugeordnet, die anstatt den Artefakt wie bisher einfach in den Raum zu stellen und somit die Plastik als selbständige Einheit zu sehen, den Raum mit einbezieht.

Marcel Duchamps leitete diese Entwicklung mit seinen Ready-mades in der Plastik ein. Er montierte vorgefundene, industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände (z.B. ein Pissoir) auf einen Sockel und schaffte so, auf Basis einer neuen Raumposition des Gegenstandes ein Kunstwerk. Kienholz' Werk wird oft mit dem **DaDa** und **Surrealismus** Marcel Duchamps' in Verbindung gebracht.<sup>23</sup> Kienholz setzte sich im Laufe der Zeit vom DaDa in einigen Punkten deutlich ab. Anstatt sich hauptsächlich mit dem traditionellen ästhetischen Wertesystem auseinanderzusetzen, stellt Kienholz menschliches Verhalten in Frage. Duchamps verwendete für seine Ready-mades neu gekaufte Gebrauchsgegenstände. Kienholz dagegen war es gerade wichtig, das Erinnern durch abgestoßene Überreste zu erhalten. Abgenutzte, verschlissene Möbel waren ihm dazu gerade recht.

"The Portable War Memorial" ist als „**Environment**“ konzipiert worden.<sup>24</sup> Diese Ansicht teilt auch Pincus, wenn er sagt, dass Kienholz' Hauptformate zum einen dessen Tableau, welches nur anzusehen, und zum anderen dessen Environments, welche auch begehbar und „begreifbar“ sind.<sup>25</sup> Kienholz selbst unterscheidet seine Werke nicht nach diesen Kriterien und benennt sein Werk von vornherein Tableau, weshalb viele Beschreibungen in den faktischen Informationen den Begriff Tableau wählen.

Nach Fried haben sich die **Minimalisten** vom Betrachter abhängig gemacht und sich einem theatralischen Modell verschrieben, das die ästhetischen Grenzen leugne.<sup>26</sup> Die von ihm kritisierten Werke strebten eine Art Bühnenpräsenz an: „Sie ist eine Funktion nicht nur der oft sogar aggressiven Aufdringlichkeit der Kunstwerke, sondern auch der besonderen Mitwirkung, welche die Arbeiten vom Betrachter verlangen.“ Kemp beschreibt die Minimal

---

<sup>22</sup> Vgl. Müller (2009), S.160

<sup>23</sup> Bulmer (2013), S. 1

<sup>24</sup> Vgl. Broer, Etschmann, Hahne, Tlusty (1995), S. 237

<sup>25</sup> Auch nach Herder (Herder's Lexikon der Kunst) ist ein Tableau: „... eine bühnenartige Installation aus Objets trouvés und Versatzstücken aus der Alltagswelt, die bildartig vor einer Wand gruppiert werden und von dort in den Raum ausgreifen können“. Blunck, S. 16

<sup>26</sup> Vgl. Kemp (1996), S. 24

Art als eine Entwicklung, die versucht, die Gesamtsituation oder, nach Robert Morris „die erweiterte Situation“, durch die Zusammenführung der Variablen Objekt, Raum, Körper und Licht herzustellen und die Teilnahme vom Betrachter zu fördern.<sup>27</sup> Diese Herangehensweise wird von Kienholz übernommen. Hieraus resultierte eine Aufhebung des Subjekt-Objekt-Gegensatzes im Raum-Zeitkontinuum der ästhetischen Situation. Nach Pincus hatte Kienholz die Bearbeitung der Wechselbeziehung zwischen skulpturaler Form und dem sie umgebenden Raum mit den Minimalisten gemein. Die Minimalisten jedoch versuchten Formen zu schaffen, in denen sie so wenig Metaphern oder Symbole als möglich verwendeten. Ihre Kriterien waren überwiegend optisch, formal und dreidimensional und nur implizit sozial. Dementsprechend ist der Ausspruch von Frank Stella emblematisch für die Minimalisten zu verstehen: *What you see is what you see*<sup>28</sup>. Bei Kienholz dagegen bleiben die ästhetischen Größen wie Optik, Form und Raum sekundär. Jedes dieser Kriterien bleibt dem eigentlichen inhaltlichen Thema des Werks untergeordnet, welches sich immer auf ein großes kulturelles Problem bezieht und kritische Lesarten im Bezug auf dieses Problem anbietet.<sup>29</sup> Die Kunst von Kienholz könnte somit als eine intellektuelle Kunst beschrieben werden. Ihre Ästhetik fokussiert in erster Linie auf die Vermittlung von Inhalt.

Kienholz war 1968 in den USA an der Westküste, der einzige Künstler, der in so großen Maßstäben **Assemblagen** aus ausrangierten Alltagsgegenständen herstellte, also dreidimensional arbeitete. Wie Kaprow und Rauschenberg (an der Ostküste) verfolgte er damit das Ziel, eine Kunst zu schaffen, die realer war als jede Kunst, die es vorher gegeben hatte. Doch im Gegensatz zu Kaprows *Environments*, die mehr das Aktion-Painting in den dreidimensionalen Raum übersetzten, oder Rauschenbergs Verwischungen der Grenzen zwischen Objekt und Raum bot die Kunst von Kienholz eine intensive Version der gegebenen sozialen Welt an.<sup>30</sup>

"The Portable War Memorial" wird der **Pop-Art** zugeordnet, z.B. auf der Homepage des Museums Ludwig in Köln und bildete eine Gegenbewegung zum abstrakten Expressionismus. Ein Merkmal der Pop-Art war die Verbindung zwischen Alltag und Kunst, wodurch die „banale Umwelt der modernen Konsumgesellschaft bildwürdig“<sup>31</sup> gemacht wurde. Sie bediente sich leuchtend bunter Farben, großer Formate und gefälliger, stilisierter

---

<sup>27</sup> Vgl. Kemp (1996), S. 24

<sup>28</sup> Pincus (1990), S. 7

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S.2

<sup>31</sup> Müller (2009), S. 184



Bildmotive. Die Pop-Art war eng verbunden mit der Ausbreitung des „american way of life“<sup>32</sup> und machte „art about art“<sup>33</sup>. Sie wurde durch Andy Warhol repräsentiert, der die Meinung vertrat, dass mit Kunst keine Normen und Werte vermittelt werden könnten.<sup>34</sup> Im Gegensatz dazu machte Kienholz „art about life“ und schaffte damit die unmittelbare Wirkung seiner Werke. Diese Sichtweise entsprang der **Beat-Literatur** der fünfziger Jahre, die sich von der literarischen Form, der Kunstform, abwendete. Zeitgenössische Parallelen zu Kienholz findet man daher in der Literatur eher als in der Plastik. Zu nennen ist hier z.B. William Burroughs „Naked Lunch“ and Allen Ginsberg Gedichte wie „Howl“ und „America“<sup>35</sup>. Kienholz Kunst wurde verschiedentlich als eine nie dagewesene und nie wieder erscheinende Kunst beschrieben. „Er hat keinen Stil, nicht einmal das Bedürfnis danach“<sup>36</sup>, was seine Zuordnung zu den führenden Neo-DaDaisten rechtfertigt.<sup>37</sup>

#### 1.2.2.2 Kunsttheoretische Bedeutung

Nach Kemp lösen Kunstwerke relative asymmetrische Kommunikation aus.<sup>38</sup> Aus diesem Grund wird Luhmanns Definition für **Kommunikation** – besonders bei Kienholz Absicht mit seiner Kunst Einstellungs- und Verhaltensänderungen herbeizuführen – für Analysen von Artefakten relevant: Kommunikation besteht aus der Einheit von „Information, Mitteilung und Verstehen.“<sup>39</sup> Für Kommunikation durch Artefakte bildet das Verstehen eine Voraussetzung. Die relative Asymmetrie erweist sich in der ästhetische Kommunikation als Antrieb, „den Betrachter nicht nur zu disponieren [...], sondern auch zu stimulieren, zu aktivieren, am Aufbau des Werks zu beteiligen.“<sup>40</sup>

Kienholz Anliegen ist es mit seiner Arbeit, Menschen zum nachdenken zu beizubringen. Aus dem Grund liegt es nahe, didaktische Vorgehensweisen zu wählen, die sich in der Theorie der Kunstdidaktik wiederfinden lassen. Er kommt z.B. dem didaktischen Konzept von Gert Selle, „Gebrauch der Sinne“ (1984) sehr nahe, wenn er für die Wirkung seiner Tableaux die „penetrante Präsenz des Dinglichen“<sup>41</sup> nutzt. Er verwendet neben Formen, Farben und Größen auch Gerüche und Geräusche. Selle geht es, genau wie Kienholz, um die

---

<sup>32</sup> Vgl. Broer, Etschmann, Hahne, Tlusty (1995), S. 238

<sup>33</sup> Schmidt (1988), S. 55

<sup>34</sup> Müller (2009), S. 185

<sup>35</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 55

<sup>36</sup> Metken in: Hopps (1997), S. 302

<sup>37</sup> Vgl. im Internet: [http://de.wikipedia.org/wiki/Dadaismus#Der\\_Post-DADA](http://de.wikipedia.org/wiki/Dadaismus#Der_Post-DADA)

<sup>38</sup> Vgl. Canan (2002), S. 2, Kemp (2003), S. 252

<sup>39</sup> Huber, in: Reader (2010), S. 132

<sup>40</sup> Kemp (2003), S. 253

<sup>41</sup> Rotzler (1972), S. 96

Bewusstseinsbildung durch die Verbindung von Gefühlen durch sinnliches Erleben und dem Verstand durch benennendes Erkennen.<sup>42</sup>

Nach Susan Sontag „beruht unsere Kultur auf dem Übermaß, der Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung. Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens – sein materieller Überfluss, seine Überladenheit – bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten. Heute geht es darum, dass wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. Das Ziel aller Kommentierung der Kunst sollte heute darin liegen, die Kunst unserer eigene Erfahrung für uns wirklicher zu machen, statt weniger wirklich. Die Funktion der Kritik sollte darin bestehen, aufzuzeigen, wie die Phänomene – sich wiederholende Mechanismen - beschaffen sind, ja selbst, dass sie existieren.“<sup>43</sup>

Kienholz erhöht die Wirkung auf den Betrachter zusätzlich zu oben genannten sinnlichen Mitteln durch schockierende Darstellungen. Hier kommt er der Theorie von Hubert „Irritierende Bilder“<sup>44</sup> nahe. Kienholz zwingt uns, über die dunklen, problematischen und meist verborgenen Seiten der westlichen Kultur nachzudenken, indem er sie uns in einer entstellten Form zeigt, um die zugrunde liegenden Grausamkeiten und Krisen zu verdeutlichen. Die Differenz zwischen gewohnter „natürlicher“ Gestalt und tatsächlichem geformtem Anblick der Figuren führt zu der nach Hubert nötigen Irritation des Betrachters, damit er das Artefakt wahrnimmt.<sup>45</sup>

Diese gesellschaftlichen Abgründe haben eine ästhetische Ebene, eine wirtschaftliche, eine soziale, eine ökologische Seite. Sie haben mit dem Wunsch nach Unversehrtheit von Leib und Leben zu tun. Kienholz äußerte sich in einem Interview im Artforum: „I don't believe in art as such. I'm consuming my time, the time between right now and the time that I die.“<sup>46</sup>

### 1.2.2.3 Persönlicher Erfahrung – ästhetische Qualität

Es war mir nicht möglich "The Portable War Memorial" selbst im Museum Ludwig in Köln zu besichtigen. Aus diesem Grund verschaffte ich mir neben zahlreichen Abbildungen von Kienholzes Werk in der Literatur einen Eindruck durch den Videofilm in Youtube: [http://www.youtube.com/watch?v=mwf-e-8\\_8Uc](http://www.youtube.com/watch?v=mwf-e-8_8Uc).

---

<sup>42</sup> Reader (WS2009/2010), S. 43,44

<sup>43</sup> Sontag (1980), S. 18

<sup>44</sup> Hubert zitiert im Reader (2010), S. 69-78

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 77

<sup>46</sup> Artforum (1962), S. 31

Als ich das "The Portable War Memorial" zum ersten Mal auf einem Foto sah, beeindruckte mich vor allem seine Größe, sein silbergrauer Farbton und die Soldatengruppe. Ich schaute genauer auf die Spitze der Fahne und kam so mit meinem Blick zur Kreide und Tafel. Anfangs glaubte ich, die Soldaten würden sich überlegen, welches Wort sie als nächstes auf die Tafel schreiben würden. Einen noch intensiveren Eindruck bekam ich durch besagten Film in Youtube. Hier wirkte die Szenerie durch die graue Farbe, wie in einem alten Filme oder einem Traum. Die Soldaten leuchteten durch den Lichtstrahler besonders hell und wirkten sehr plastisch und real. Im Film wird der Betrachter mit der Kameraführung am Environment entlang geführt. Zusätzlich zur hallenden Raumakustik versuchte mich auf der linken Seite Kate Smith mit ihrem dumpfen „God bless America“ einzulullen. Die Musik wirkte ungemein beruhigend und pathetisch. Sie erinnerte mich an amerikanische Filmszenen. Dann entdeckte ich auch „Uncle Sam“ – und erschauerte. Ich erkannte die Hot Dog Chili Bar mit ihrer merkwürdigen Leere. Die ganze Stimmung im Tableau empfand ich erschreckend, ihren tieferen Sinn verstand ich noch nicht. Deutlich zeigte sich die Ironie der Soldaten, die ihre Fahne auf einem Gartentisch aufrichten: Krieg und Frieden. Bei genauerer Betrachtung entdeckte ich Schritt für Schritt Details, die mich beunruhigten - ganz besonders, als ich realisierte, dass es sich nicht um Soldaten handelte, sondern nur um deren Uniformen! Die Männer selbst fehlten – sie waren leer! Der Coca-Cola-Automat ist schon recht veraltet und nicht mehr in Betrieb. Auch die Gartentische sahen für mich in ihrem Grau nicht einladend aus und das Pärchen an der Bar wollte nichts von mir wissen.

Je mehr ich mich mit dem Werk beschäftigte, je mehr Symbole ich deutete und je mehr Betrachterfunktionen ich verstand, umso faszinierender wurde das Werk. Ich finde "The Portable War Memorial" beruht auf einem faszinierenden Konzept – es wirkte auf mich sehr politisch bildend – aber als „schön“ würde ich diese Kunst nicht bezeichnen. Sie besitzt vielmehr eine ausdrucksstarke Ästhetik mit vielen Symbolbotschaften, die den Betrachter berühren und aufrütteln.

## **2. Symboldeutung durch Dreiebenenmodell von Panofsky**

In der „Gebrauchsanweisung“ von Kienholz steht, wie sich der Betrachter dem "The Portable War Memorial" nähern soll. Dies entspricht der im Folgenden durchgeführten Vor- und Ikonographischen Bildbeschreibungen nach Panofsky nahezu vollständig. Neben der

Leserichtung von links nach rechts gab Kienholz folgende zwei Schritte vor: Erst beschreiben und dann „die Motive in ihrem Bedeutungsspektrum erfassen.“<sup>47</sup>

## 2.1 Vorikonographische Bildanalyse

In dieser Vorstufe der Ikonographischen Analyse geht es darum, künstlerische Motive sinnlich zu erkennen. Panofsky unterscheidet die tatsächliche Bedeutung, welche Farben und Formen von Gegenständen, Menschen, Tieren und Ereignissen betrifft, von der intuitiv ausdrucksreichen Bedeutung, welche sich durch Wahrnehmung von Atmosphären, Posen und Gesten zeigt.<sup>48</sup>

### 2.1.1 Tatsachenhafte Bedeutung

Das knapp 10 Meter breite und ca. drei Meter hohe Tableau gleicht einer bühnenartigen, fast durchgehend silbergrauen Installation. Sie besteht aus lebensgroßen Figuren und Gartenmöbeln, die auf acht Metallplatten installiert und vor vier verschiedene Wände gestellt wurden.

Auf der linken Seite fällt die Soldatengruppe besonders ins Auge, die sich vor der silbernen glänzenden Metallwand befindet. Die Bodenplatte, auf der die Soldatengruppe steht, ist mit Griffen versehen. Die Soldatengruppe erscheint, als sei sie im Begriff, die Stange einer „amerikanischen Flagge“<sup>49</sup> in das Sonnenschirmloch eines Gartentisches zu stecken. Der vordere Soldat stützt sein rechtes Bein dabei auf einen umgefallenen Bistrostuhl. Bei genauerem Hinsehen entdeckt der Betrachter, dass nicht die Truppe Soldaten dargestellt ist, es sich vielmehr um leere Soldatenuniformen handelt.<sup>50</sup> Links neben den Uniformen steht eine kleine dicke Frau, die bis zum Hals in einer Mülltonne steckt.<sup>51</sup> Sie schaut nur mit dem Kopf und den Füßen aus der Tonne. Ihr Kopf gleicht einer Portraitbüste. Er ist von einem Acrylglasblock umschlossen, durch den nur der gelblich gefärbte Haarschopf leuchtet. Die Tonnenfigur ist ein Klangkörper, aus dem eine Frauenstimme in Endlosschleife amerikanisch-patriotischen Schlager singt:<sup>52</sup> „God bless America - Land that I love. - Stand beside her and guide her. . .“<sup>53</sup>. An der Wand hängt ein von zwei kräftigen Scheinwerfern angestrahltes Plakat, auf dem ein älterer Mann in weißem Hemd, Jacket und hellem Zylinder mit

---

<sup>47</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 88

<sup>48</sup> Vgl. Panofsky (1975) in: Reader (2010), S. 9

<sup>49</sup> Es handelt sich hierbei um ein Bild einer amerikanischen Flagge, da Kienholz andernfalls mit rechtlichen Konsequenzen rechnen musste.

<sup>50</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 12

<sup>51</sup> Vgl. ebd.

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Heinrichs (2011), S. 12

Sternenband abgebildet ist. Er zeigt mit seinem Finger direkt auf den Betrachter. Unter ihm steht in Großbuchstaben „I WANT YOU“.<sup>54</sup>

Besonders auffallend ist die zweite Wand von links durch ihre schwarze Farbe in der sonst silberfarbenen Installation. Sie besteht aus schwarzem Schiefer. In der oberen Hälfte befindet sich ein auf den Kopf gestelltes Kreuz aus weißem Stein, an dem zwei Stück Kreide an Schnüren hängen. Auf dem Kreuz befindet sich ein goldener Adler und die Inschrift „A Portable War Memorial Commemorating V\_ Day 19\_\_“. Die Lücken können immer aktuell ausgefüllt werden: Der wievielte Sieg „gefeiert“ wird, kann nach dem „V“ (Victory) und die Jahreszahl nach der „19“ eingetragen werden. Auf der Schiefertafel stehen 475 Namen von Ländern, die durch Kriege ihr Existenzrecht verloren. Auch hier können aktuell bei jedem Sieg neue Länder eingetragen werden.<sup>55</sup>

Vor den rechten zwei Wänden ist eine Bar zu sehen. An der zweiten Wand von rechts wurde ein Großfoto angebracht, das eine „Hot Dogs Chili Bar“ mit Barkeeper, eine typische Barausstattung und ein Pärchen auf Barhockern am Tresen zeigt.<sup>56</sup> Die Metallbodenplatten sind länger, stehen also weiter in den Raum hinein. Der Mann des Pärchens hat einen Hund an der Leine. Seine Hundeleine ist am Handgelenk des fotografierten Mannes befestigt und hängt aus dem Foto bis zum Hund heraus. Vor der Bar befinden sich ein großer Mülleimer und ein funktionierender Coca-Cola-Automat mit Rückgabemöglichkeit der Flaschen. Die rechte Wand sieht wie ein hoher, weißer Grabstein aus. Die Höhe dieser Teilwand ist identisch mit der Höhe der schwarzen Wand aus Schiefer. Vor der rechten Steinwand auf dem Boden befindet sich eine kleine Plastikfigur. Ihre Glieder sind verbrannt und die Arme und Beine am Grabstein angekettet. Vor dieser Kulisse, befinden sich zwei weitere Bistrostühle, wobei im Mitteloch des rechten ein Sonnenschirm steckt.<sup>57</sup>

### *2.1.2 Ausdruckhafte Bedeutung (und zugleich Wirkung auf den Betrachter)*

Die alles überziehende grausilberne Farbe lässt das Gesamtbild unreal und lebensfern erscheinen. Sie macht einen bronzefarbenen Eindruck und wirkt dadurch wie eine Installation aus Metall.

Die abgenutzten Uniformen und die mit ihnen dargestellten kräftigen Bewegungen der Soldaten führen dem Betrachter ihre kriegerische Stärke vor Augen.

---

<sup>54</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 15

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 39 u. 17

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 15

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 17

Der umgestoßene Stuhl lässt rohes Verhalten vermuten. Bei genauerem Hinsehen erkennt der Betrachter, dass es sich um leere Uniformen handelt, die gespenstisch wirken.

Die Frau in der Tonne vermittelt eine „beklemmende Stimmung“. Ihre Musik besitzt zwar eine rührselige und patriotische Wirkung, doch wirkt er wegen der Endlosschleife aufdringlich und monoton.

Direkt angesprochen und ins Visier genommen fühlt sich der Betrachter von dem älteren Mann auf dem Plakat. Seiner Körperhaltung mit dem direkt auf den Betrachter gerichteten Zeigefinger und dem entschlossenen Blick, kann sich der Betrachter kaum entziehen.

Das Pärchen auf den Barhockern am Imbissstresen vermittelt angenehme Freizeitstimmung und steht damit in einem seltsamen Kontrast zu der sich in kriegerischer Aktion befindlichen Soldatengruppe. Die leeren Tische der Hotdog-Bar wirken verlassen, sie könnten den Betrachter aber auch animieren einzukehren.

Die kleine Plastikfigur ist zwar fast nicht zu sehen – doch wer sie entdeckt erschrickt.

## **2.2 Ikonographische Bildanalyse**

In diesem Abschnitt geht es darum, die konventionell gesetzten Bedeutungen in den von Kienholz gewählten künstlerischen Motiven zu erkennen und diese mit Themen und Konzepten des Künstlers zu verbinden.<sup>58</sup>

### *2.2.1 Triptichon – Die Wandaufteilung*

Auf der Homepage des Museum-Ludwig Köln wird die Meinung vertreten, das "The Portable War Memorial" erinnere an die Form eines Triptichons.<sup>59</sup> Schon sehr früh bearbeitete Kienholz in seinen Reliefbildern das Thema Triptichon „Triptych“ (1956).<sup>60</sup> Ein Triptichon ist ein dreigeteiltes Gemälde oder eine Relieftafel, die je nach Größe zusammengeklappt mit auf Reisen genommen werden kann und zumeist von links nach rechts gelesen wird.<sup>61</sup> Diese Leserichtung deckt sich mit Kienholz' Kommentar zu seinem Artefakt, in dem er vorgibt, das "The Portable War Memorial" von links nach rechts zu lesen.<sup>62</sup> Ein weiteres Argument dafür, dass sich im "The Portable War Memorial" das Thema eines Triptichons wiederfindet ist, dass es sich gemäß seines Titels auch um ein tragbares Artefakt handelt. Kienholz teilt sein

---

<sup>58</sup> Vgl. Panofsky (1975) in: Reader (2010), S. 10

<sup>59</sup> Homepage des Museum-Ludwig, [www.museum-ludwig.de](http://www.museum-ludwig.de), Sammlungen/Popart/Bildstrecke

<sup>60</sup> Metken in: Hopps (1997), S. 305

<sup>61</sup> Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Triptychon#Moderne\\_Triptychen](http://de.wikipedia.org/wiki/Triptychon#Moderne_Triptychen)

<sup>62</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 12

Werk thematisch, dem Triptichon-Konzept entsprechend, in drei Räume (die zwei rechten Wände bilden zusammen einen Raum) ein. Die Dreiteilung ermöglicht es auf der Mitteltafel bestimmte Figuren oder Handlungen zu betonen. Im War Memorial werden hier die besiegten Länder betont, die durch kriegerische Auseinandersetzungen ihre Existenz verloren haben. Demgegenüber werden in Triptichen auf den Seiten oft lokal wichtige Heilige abgebildet. Verwendet wurden Triptichen zu Beginn hauptsächlich, um christliche Themen darzustellen. Dabei konnten auch örtlich und zeitlich weit auseinander liegende Geschehnisse, die thematisch zusammen hingen, miteinander verbunden werden. So sind beliebte Themen z.B. die Darstellung des jüngsten Gerichts eingerahmt von Himmel und Hölle. Heute werden auf ihnen auch weltliche Themen abgebildet. Kienholz kommentiert seine Arbeit mit der Angabe seiner inhaltlichen Gliederung: Links seien die Propagandabilder („nordamerikanische Kriegspropaganda“<sup>63</sup>) versammelt, rechts sähe man: „The business goes on“<sup>64</sup>.

### 2.2.2 Mittelwand: „Schwarze Wand“ und Petruskreuz

Die Deutung der Symbole beginnt, dem Triptichon-Konzept folgend (und nun absichtlich von Kienholz Gebrauchsanweisungen abweichend), bei dem für das Auge auffälligsten Objekt, der schwarzen Wand in der Mitte der Installation. Der Begriff „schwarze Wand“ (auch Todeswand) ging in die Geschichte ein, weil sie die Wand bezeichnete, vor der in Auschwitz ca. 20.000 Menschen exekutiert wurden. Nach Lawaty und Zybura symbolisiert eine schwarze Wand aus diesem Grund seither in der bildenden Kunst, Theater und Literatur Bedrohung und Unheil.<sup>65</sup> Die schwarze Wand besteht nicht umsonst aus Schiefer. Damit lässt sie sich mit Kreide beschreiben und bietet so die Möglichkeit, die aktuell „zu Lernenden“ Namen der besiegten Länder aufzuschreiben. Sie symbolisiert mit ihrer Konnotation des Lernens einen Ort der Bildung, was durch die 475 von Kinderhand geschriebenen Ländernamen unterstrichen wird. Im mittleren der drei Räume befindet sich über der Schiefertafel das umgedrehte Kreuz, welches gegen allgemeine Konventionen verstößt. Ein solch umgekehrtes lateinisches Kreuz wird nach christlicher Überlieferung Petruskreuz genannt, weil sich Petrus nach seiner Verhaftung kopfüber kreuzigen ließ. In der Neuzeit wird das Kreuz als Zeichen für den Satan und die Ablehnung von christlichen Werten interpretiert.<sup>66</sup> Vor dieser Wand befindet sich auch ein Gartentisch mit zwei Stühlen. Einer

---

<sup>63</sup> Homepage des Museum-Ludwig, [www.museum-ludwig.de](http://www.museum-ludwig.de), Sammlungen/Popart/Bildstrecke

<sup>64</sup> Schmidt (1988), S. 17

<sup>65</sup> Vgl. Lawaty, Zybura (2003): Internet: [http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze\\_Wand\\_%28KZ\\_Auschwitz%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze_Wand_%28KZ_Auschwitz%29)

<sup>66</sup> Vgl. im Internet : <http://de.wikipedia.org/wiki/Petruskreuz>

davon wurde durch die Aktion der Soldaten umgestoßen und symbolisiert die Gewalttätigkeit der kriegerischen Handlungen.<sup>67</sup>

Im Ergebnis symbolisiert die mittlere Wand die kriegerische Natur der Menschen (Namen der besiegten Länder). Vermutlich verurteilt Kienholz den Krieg, denn das auf dem Kopf stehende Kreuz verweist auf den Satan. Es könnte des Weiteren auf die Gefallenen der Kriege hinweisen – die Verdrehung könnte auf die Tabuisierung der gefallenen Soldaten im Heimatland hinweisen.<sup>68</sup>

### *2.2.3 Linke Wand: Die Soldaten, die Frau in der Tonne, der Mann auf dem Plakat*

Auf der linken Seite der Installation agiert die Gruppe der Soldaten. Sie wurde auf eine Metallplatte fixiert, die mit Griffen versehen die flexible Einsatzfähigkeit der Soldaten symbolisiert.<sup>69</sup> Wie beschrieben schockieren die leeren Uniformen den Betrachter. Kienholz zitiert mit ihnen eindeutig eine Ikone der amerikanisch-patriotischen Kunst: Das Denkmal der Marinesoldaten, welches in Arlington auf dem Heldenfriedhof steht (Siehe Anhang 1.1).<sup>70</sup> Dieses Denkmal zeigt die fünf Soldaten in eben derselben Formation, die gemeinsam die amerikanische Fahne auf einer Anhöhe aufrichten. Diese riesige Bronzegruppe<sup>71</sup> wurde zu Ehren der seit 1775 gefallenen amerikanischen Soldaten 1954 eingeweiht. Seit 1961 wird die amerikanische Fahne täglich morgens gehisst und abends eingeholt.<sup>72</sup> Das Denkmal verkörpert die amerikanische „Pathosformel gemeinsamer Kraftanstrengung“<sup>73</sup>.

Das Denkmal der Marinesoldaten in Arlington bezieht sich wiederum auf ein in USA sehr bekannt gewordenes Pressefoto von Joe Rosenthal von 1945 "The Raising of the Flag on Iwo Jima". Es dokumentiert den (szenisch nachgestellten) Moment der Fahnenaufstellung auf der Insel Iwo Jima (siehe Anhang 1.2). Dieses Bild steht für den amerikanischen Kampfgeist und Zusammenhalt der Truppe, denn die Schlacht war eine der verlustreichsten des zweiten Weltkrieges. Nach 68tägigem Bombardement und 29tägigen Bodenkämpfen starben 5.931

---

<sup>67</sup> Vgl. Schmidt (1988), S.35

<sup>68</sup> Aus einem Bericht der „Süddeutsche.de“ im Jahr 2010 geht hervor, dass 1991 in USA sogar ein Verbot eingeführt worden war, über gefallene Soldaten zu berichten, welches nach 18 Jahre Wirksamkeit durch Präsident Obama 2009 aufgehoben wurde.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/bilder-von-toten-us-soldaten-sarg-unter-sternenbanner-1.387345>

<sup>69</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 12

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 31

<sup>71</sup> Körperlänge eines Soldaten knapp 10 Meter

<sup>72</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 32

<sup>73</sup> ebd., S. 33



amerikanische und 19.117 japanische Soldaten und Amerika ging „siegreich“ aus der Schlacht hervor.<sup>74</sup>

Das Motiv der fünfköpfigen Soldatengruppe findet sich sowohl auf dem historischen Pressefoto als auch im Arlingtoner Kriegsdenkmal und in Kienholz' Arbeit. Solch eine Verkettung der Bezugnahmen wird nach Panofsky als eine ikonographische Reihe bezeichnet. Es tauchte später auch auf Briefmarken und als Souvenirs in Plastikform wieder auf. Beabsichtigt wurde damit, dieses Motiv der Bevölkerung der USA näher zu bringen. Dabei kam es jedoch zum Skandal: Die Plastiksouvenirs enthielten auf ihrer Unterseite die Aufschrift „Made in Japan“.<sup>75</sup> Der Stern lichtete 1981 nach Feilassung der US-amerikanischen Geiseln aus der besetzten, amerikanischen Botschaft im Iran auf seiner Titelseite ein Plakat ab, das das Iwo Jima Soldatenmotiv in karikierender Weise verwendete, um einen Sieg über das Khomeini-Regimes durch das Militär in Aussicht zu stellen (siehe Anhang 1.3).<sup>76</sup>

Die Soldatenformation rammt bei Kienholz die Fahne in einen Gartentisch anstatt in die Bergspitze. Dennoch bricht diese Aktion mitten in die Alltagsidylle - durch den umgestürzten Stuhl wird der aggressive Akt deutlicher – und stellt den Kontrast zwischen Krieg und Alltagswelt her. Die Eroberung eines Gartentisches stellt Kampfhandlungen in Frage.<sup>77</sup> Diese Sinnfrage zeigt sich auch an den körperlose Hüllen. Verrichten die Kämpfer ihre Aufgabe sinn- und kopflos? Die beliebig mit „Menschenmaterial“ auffüllbaren Uniformen deuten darauf, wie „hohl“<sup>78</sup> die Soldatengruppe und die hiermit transportierten Werte des Kriegsdenkmals in Arlington sind.

Die zuvor beschriebene Tonfigur, die als Klangkörper in einer Endlosschleife das Lied „God Bless America“ nölt, soll die amerikanische Sängerin Kate Smith darstellen. Ihre Lieder wurden als Botschaften an das Herz der Nation verstanden und stärkten während des Zweiten Weltkrieges die Kampfmoral. Sie wurde als „Freiheitsstatue des Rundfunks“<sup>79</sup> bezeichnet und genoss große Beliebtheit. Die Form ihrer Darstellung in der Mülltonne und dem leuchtend gelben Schopf hinter der Plexiglaskrause erinnert an eine riesige Sirene. Das Wort Sirene

---

<sup>74</sup> Vgl. Schmidt (1988) , S. 34

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 36

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 5

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 35

<sup>78</sup> ebd., S. 36

<sup>79</sup> ebd., S. 20

steht in der griechischen Mythologie für weibliche Fabelwesen, die durch ihren betörenden Gesang Schiffe anlocken, um der Besatzung den Tod zu bringen.<sup>80</sup>

Der Mann auf dem Plakat ist „Uncle Sam“, eine amerikanische Populärfigur. Er kämpfte in sehr jungen Jahren für Amerika und arbeitete später für die Lebensmittelversorgung des amerikanischen Volkes und der US-Armee. Sein Bild diente der ideologischen Mobilisierung und wurde im ersten Weltkrieg auf ähnlichen Plakaten zur Verstärkung der Streitkräfte und der Einsatzbereitschaft in der Heimat verwendet. 1961 wurde das Bild durch den amerikanischen Kongress als nationales Symbol anerkannt. Es provozierte durch seinen starken Aufforderungscharakter unzählige Nachahmungen und kritische Parodien. So nahmen auch Songwriter der Studentenbewegungen „Uncle Sam“ in ihre Antikriegslieder auf, wie z.B. Country Joe McDonald in seinem Rag: „I Feel Like I'm Fixin' To Die“, das nach dem Woodstock-Festival zur Anti-Nationalhymne avancierte.<sup>81</sup> In diesem Lied wird die Frage nach dem Sinn direkt gestellt: „... what are we fighting for?“<sup>82</sup>

Zusammenfassend zeigt Kienholz auf der linken Seite mit den fünf Soldaten auf der transportablen Bodenplatte die Pathosformel gemeinsamer Kraftanstrengung und den Zusammenhalt der flexibel einsetzbaren Truppe. „Uncle Sam“ fordert die Betrachter auf, in den Krieg zu ziehen. Auch Kate Smith agiert für den Krieg. Hier soll eine „Kriegstreiber-Maschine“ vorgestellt werden, die immer wieder flexibel, bei jedem neuen Krieg anspringt. Gleichzeitig werden die Kriegshandlungen mit der Eroberung eines Gartentisches als „hohl“ entlarvt und so die Sinnfrage des Krieges gestellt.

#### *2.2.4 Rechte Wand: Hot Dogs Chili Bar, Pärchen mit Hund, Grabstein, Cola-Automat*

In dem Namen der Bar: „Hot Dog – Chili“ stecken die Worte „Heißer Hund“ was als Andeutung von sexueller Aktivität gedeutet werden kann und das Wort „Pfeffer“ von Chili für aggressive, anregende Schärfe.<sup>83</sup> „Hot dog“ steht seit den 1890er Jahren auch für den Begriff „Dandy“. Dabei handelt es sich um „junge Leute, die in auffälliger Bekleidung Kirche oder Jahrmarkt besuchen“<sup>84</sup>. Die Herkunft des Namens „Hot-Dogs“ für das bekannte Gericht ist nicht genau bekannt. Der US-amerikanische Kulturhistoriker Smith vermutet einen Zusammenhang zwischen den deutschstämmigen Metzgern, die oftmals Dackel hielten und

---

<sup>80</sup> wikipädia, im Internet: [http://de.wikipedia.org/wiki/Sirene\\_%28Mythologie%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Sirene_%28Mythologie%29)

<sup>81</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 28-30

<sup>82</sup> ebd., S. 30

<sup>83</sup> Vgl. Symbollexikon im Internet: <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Pfeffer>

<sup>84</sup> Smith (2004), S. 687 ff., im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hotdog>

die in den USA als „wurstförmige Hunde“ bezeichnet wurden. Im islamisch-östlichen Raum besitzt der Hund, ähnlich wie das Schwein, die Bedeutung von Unreinheit.

Das Paar auf den Barhockern ist nur mit sich selbst beschäftigt. Sie wenden dem Betrachter den Rücken zu und ignorieren die Besetzung am Gartentisch. Symbolisch bedeuten Paare zumeist die geschlechtliche Vereinigung. Dem Hund wird in der Mythologie oft die Rolle des Begleiters der Toten gegeben. Seine Spürnase macht ihn zum Pfadfinder „durch die Nacht des Todes und des Heilschlafs zur Wiedergeburt“<sup>85</sup>. Es lässt sich vermuten, dass Kienholz diese Symbolik von Hunden kannte, da er sich selbst die Asche seines Hundes mit ins Grab legen ließ.<sup>86</sup> Zusammen können Paar und Hund den Lebenszyklus von Vereinigung zwischen Mann und Frau, dem hieraus entstehenden neuen Leben bis hin zum Tod darstellen. Während die kämpfenden Truppen den Gartentisch erobern, unterhält sich genanntes Paar zwanglos in der „Hot Dog Chili Bar“ nebenan. Diese Ignoranz benennt Kienholz selbst in seinen Leseanweisungen mit der Bemerkung, auf der rechten Seite des Tableau herrsche: „Business as usual“.<sup>87</sup> Auch der Sonnenschirm, der im dafür vorgesehenen Loch des Gartentischs ganz rechts steckt, verstärkt die beschirmte „rest-in-peace“-Metapher<sup>88</sup>. Die Idylle ist fast ungetrübt, wäre da nicht der überdimensionierte Grabstein, der von Kienholz mit „Grabstein, der die Zukunft bedeutet“<sup>89</sup> betitelt wurde. Fast zu übersehen ist die sehr kleine Plastikfigur am Boden vor dem Grabstein: Tarzan - und später Rambo, als eine verrohete Version von Tarzan – gelten als Identifikationsfigur der Unbesiegbarkeit. Ein verstümmelter Tarzan wie in Kienholz Tableau, symbolisiert die Machtlosigkeit gegenüber dem System von Propaganda und Gewalt.<sup>90</sup> Über die Bedeutung des kleinen Plastiktarzans äußerte sich Kienholz selbst: „Das bedeutet das Schicksal und die Verantwortung der Menschheit im Atomzeitalter.“<sup>91</sup> Der funktionierende Cola-Automat steht für „Coca-Colanisation“<sup>92</sup>. Der Begriff symbolisiert den amerikanischen Imperialismus in den 60er Jahren verbunden mit kolonialen Bestrebungen, „die mancher außenpolitischer Entscheidung der Regierung Johnson zugrunde lagen“<sup>93</sup>.

Kienholz warnt uns mit diesen Symbolen davor, unsere Konzentration zu stark auf die Befriedigung der privaten menschlichen Bedürfnisse (Fortpflanzung und

---

<sup>85</sup> Meier-Seethaler (2012), im Internet: <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Hund>

<sup>86</sup> McEntire (2013), im Internet: <http://www.beatmuseum.org/kienholz/edkienholz.html>

<sup>87</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 44

<sup>88</sup> Behringer, Preuß, S. 4, im Internet: [http://www.leibniz-gym.de/ku\\_abi2010/kienh.pdf](http://www.leibniz-gym.de/ku_abi2010/kienh.pdf)

<sup>89</sup> Prolog

<sup>90</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 55

<sup>91</sup> Vgl. Kienholz (1970), S.12

<sup>92</sup> Hopps (1997), S. 151

<sup>93</sup> ebd.

Konsumorientierung) zu legen und damit die aktuellen kriegerischen Handlungen der USA und die atomare Bedrohung zu ignorieren.

### *2.2.5 Die Farbe*

Die silbergraue Farbe setzt das Werk von den bunten Massenmedien ab und erinnert an Fotos in Zeitungen aber auch Kriegsdenkmale, wie das in Arlington (siehe Anhang 1.1). Die Metallfarbe lässt Assoziationen von Soldatensärgen der amerikanischen Armee entstehen und könnte ein Hinweis auf Metall und damit Fabriken bzw. Produktionsprozesse geben.

Die Metallfarbe ist eine mögliche Allegorie des Werkes für Produktionsprozesse des konsumorientierten Wohlstands. Der Input dieses Prozesses wäre die Mobilisierungsmaschinerie, führte so über die Produktion der Kriegsführung mit Sieg über andere Länder zum Output, dem gewünschten Konsumverhalten durch Wohlstand auf Kosten der besiegten Länder. In diesem Zusammenhang sieht Kienholz auch Coca-Cola („A Coke and the American Dream“ siehe Anhang 1.3 und 2).<sup>94</sup>

Die ikonographische Bildanalyse des Kunstwerks brachte Erkenntnisse über die Verknüpfung von künstlerischen Motiven mit Themen und Allegorien. Es folgt nun die Suche nach der „eigentlichen Bedeutung“<sup>95</sup>.

## **2.3 Ikonologische Bildinterpretation**

Zur Bildinterpretation, d.h. der Suche nach dem eigentlichen symbolischen Gehalt, werden die Erkenntnisse aus der Bedeutungsanalyse zur Hilfe genommen und mit den Grundeinstellungen der Nation (hier: USA) und den persönlichen Eigenheiten von Kienholz verknüpft. Im Ergebnis ergibt sich die Ikonologische Interpretation des Werks "The Portable War Memorial".

### *2.3.1 Grundeinstellungen der USA*

Auf der linken Seite des Tableau zeigt Kienholz auf, welcher US-amerikanischen Grundeinstellung sich die Kriegspropaganda bedient, um eine wirksame Kriegsmobilisierung zu ermöglichen.

Der von Kate Smith 1938 erstmals vorgetragene Song „God Bless America“ wurde sehr populär.<sup>96</sup> Es zeigt den starken Glauben der Amerikaner an Gottes Führung, kombiniert mit

---

<sup>94</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 47

<sup>95</sup> Kemp (2003), S. 181

<sup>96</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 20

einer großen Naturverbundenheit und tiefem Patriotismus, der sich auf das Territorium der USA bezieht.<sup>97</sup>

Das Abbild des Nationalhelden „Uncle Sam“ ist seit 1961 erklärtes, nationales Symbol der USA. Es verkörpert die von der Gesellschaft erwarteten Grundtugenden: Ehre, Selbstsicherheit und Ergebenheit gegenüber der Nation.<sup>98</sup>

Auf der rechten Seite des Tableau sind die konsumorientierten Grundeinstellungen des „American Way of Life“ zu sehen. Bürger werden hauptsächlich als genussorientiert gezeigt, die sich prioritär (Körperhaltung, kehrt uns den Rücken zu) um seine Fortpflanzung (Pärchen) und den Verzehr von Konsumgütern (Coca-Cola) kümmern.

### 2.3.2 Modifikationen durch die Persönlichkeit von Kienholz

Kienholz war ein **Autodidakt**. Vor seiner Künstlerkarriere hatte er verschiedene schlecht bezahlte Jobs. Durch sie erlebte er die harten, unmenschlichen Seiten der amerikanischen Gesellschaft kennen, die er in seinen Werken immer wieder thematisierte: Rassismus, Gewalt gegen ausgegrenzte Minoritäten und Frauen und Krieg.

Er war ein **Satiriker** und **Moralist**, der die Absurditäten der menschlichen Existenz wahrnahm, wobei er immer auf der Seite der „Unterdrückten“ stand. Er zeigte kein Verständnis für diejenigen, die ihre Macht missbrauchten, weder in interpersonellen Beziehungen noch in der politischen Arena. In der Presse wurde er oft als „raging satirist“<sup>99</sup> (Übersetzung: rasender/tobender Satiriker) betitelt.

Er pflegte ein kompromisslos-unhöfliches **Verhalten**. Nach Schmidt wollte Kienholz hiermit seine Herkunft aus den Wäldern Idahos und damit seine Unbefangenheit und Unabhängigkeit als Mann gegenüber der Gesellschaft zeigen.

**Kienholzens Absicht** war den Betrachter in das Geschehen hineinzuziehen. Mit seiner distanzlosen, direkten Art wollte er den Betrachter zum Nachdenken bewegen. Seine Installationen sollen schocken.<sup>100</sup> Sein Ziel sind Einstellungs- und Verhaltensänderungen durch symbolisch verschlüsselte Botschaften. Kienholz ging es um die **Zeit**. Zum einen um die eigene Lebenszeit und zum anderen um die Stellungnahme zum Zeitgeschehen. Wegen der kritischen Reaktionen der amerikanischen Öffentlichkeit auf sein War Memorial

---

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 21 u. 89

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 29

<sup>99</sup> Bulmer (2013), S. 1

<sup>100</sup> Vgl. Metken in: Hopps (1997), S. 302

positionierte sich Kienholz deutlich: „Ich würde dieses Land niemals beleidigen, mir jedoch gestatten, es auf meine Weise zu verändern.“<sup>101</sup> Hier wird Kienholz politisches Engagement deutlich: Er ruft zur Besinnung auf, den Unsinn des Krieges und seine Verherrlichung zu beenden.<sup>102</sup>

Die **künstlerische Strategie** von Kienholz ist nicht in erster Linie auf Ästhetik gerichtet. So berichtet Scott über Kienholz, es sei dem Künstler deutlich anzumerken, dass er von der Westküste – aus Los Angeles komme und sich dem „herrschenden Trend eines intellektuellen, hochgezüchteten Ästhetizismus entzogen hat, wie er für das New York der 60er Jahre typisch ist.“<sup>103</sup> Kienholz sei ein Handwerker und kein Ästhet gewesen. Nach Schmidt kann Kienholzens Schaffen am treffendsten mit „Adhocism“ beschrieben werden, d.h. dass vorgegebene Teile oder Situationen schnell und effizient zu Veranschaulichungen von Inhalten neu zusammengestellt werden.<sup>104</sup> Aus diesem Grund beginnt Kienholz’ Schaffensprozess oft auf dem Flohmarkt: „Ich fange so richtig an, jede Gesellschaft zu verstehen, wenn ich die Trödeläden und Flohmärkte durchstreife. Das ist für mich eine Art des Lernens und Orientierens. In dem, was von einer Kultur weggeworfen wird, sehe ich die Ergebnisse ihrer Ideen.“<sup>105</sup> Aus diesem Grund konzentriert er sich in seiner Kunst nicht auf traditionelle Genres, wie z.B. die Malerei, sondern kommt mit seinen Installationen aus gebrauchten Gegenständen der Objektkunst nahe.

### *2.3.3 Verdichtung in dem Werk "The Portable War Memorial"*

Kienholz zeigt in den drei Räumen seines Environments von links nach rechts:

1. Die beängstigend gut funktionierende Mobilmachungsmaschinerie der Kriegspropaganda (Kate Smith, „Uncle Sam“, leere Uniformen),
2. Die „satanische“ (Petruskreuz) Bedrohung (schwarze Wand) durch den (Vietnam-) Krieg (475 Namen ausgelöschter Staaten).
3. Die Konsumsicherung (Cola-Automat, Würstchenbistro) und Selbstbezogenheit (Pärchen), welche zu Ignoranz von atomarer (Tarzan mit verkohlten Händen und Füßen) Bedrohung und Kriegshandlungen (Soldatengruppe) führt.

---

<sup>101</sup> Müller (2010), S. 1

<sup>102</sup> Vgl. Broer, Etschmann, Hahne, Tlusty (1995), S. 237

<sup>103</sup> Schmidt (1988), S. 67

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 67

<sup>105</sup> ebd., S. 63

Der Kommentar zum „Einstieg“ in das Kunstwerk: „Schauen und Benennen – von links nach rechts“<sup>106</sup> ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass die Arbeit logisch in dieser Richtung aufgebaut ist. Die Pop-Art, die sich bekanntlich dem Thema Konsumgesellschaft verschrieben hat, liefert hier einen möglichen Interpretationsschlüssel für Kienholzens Arbeit. Um Konsumgüter zu erhalten, sind Produktionsprozesse nötig. Kienholz könnte in der Arbeit die Mechanismen des Imperialismus mit einem Produktionsprozess von Industriegütern gleich gesetzt haben, mit den oben genannten drei Räumen: 1. Input, 2. Produktion und 3. Output.

Er setzt in „bitterer Ironie“ Militarismus und Konsumgesellschaft auf eine Ebene.<sup>107</sup> Wie der französische Philosoph Paul Virilio sieht Kienholz den „Keim der Gewalt in einer Kultur der Geschwindigkeit begründet, die militärische Macht und Konsumkultur als zwei Seiten einer Medaille ansieht.“<sup>108</sup> Ganz allgemein gesprochen enthält das Tableau eine „Kritik am amerikanischen Imperialismus, Konsum und Heldentum“.<sup>109</sup>

Diese „ikonologische Bildinterpretation“ von Panofsky beruht auf der Deutung der Symbole und schaut dabei fast ausschließlich aus der Perspektive des Künstlers und des Kunstwerks. Das Hauptinteresse der Arbeit liegt jedoch darauf, wie Kienholz' Artefakt wahrgenommen wurde und wie sich diese Wahrnehmung verändert haben könnte. Aus diesem Grund steht die Perspektive des Betrachters im folgenden Kapitel im Mittelpunkt.

### **3 Rezeptionsästhetische Auslegungsmethode nach Kemp**

Zur Beantwortung der Frage wie "The Portable War Memorial" wahrgenommen wird, muss zunächst der „implizite Betrachter“ bestimmt werden. Die Betrachtervorgaben werden dann auf den Kontext und seine Veränderungen angewendet und zur Bestimmung der eigentlichen rezeptionsästhetischen Aussage genutzt.<sup>110</sup>

#### **3.1 Rezeptionsvorgaben – impliziter Betrachter**

Es folgt in diesem Abschnitt eine Analyse der Mittel und Zeichen, mit denen das War Memorial mit seinem Betrachter Kontakt aufnimmt.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Schmidt (1988), S. 12

<sup>107</sup> Müller (2010), S. 1

<sup>108</sup> Hopps (1997), S. 150

<sup>109</sup> Domanska-Hölling (2005), S. 40

<sup>110</sup> Vgl. Kemp (1992), S. 7-28

<sup>111</sup> Kemp (2003), S. 253

### 3.1.1 Wirkung der Figuren auf den Betrachter und Beziehung der Figuren untereinander (Diegese)

Die emotionale Wirkung der Figuren auf den Betrachter wurde im Teil 2.1.2 in der ausdrucksorientierten Bildanalyse bereits herausgearbeitet. So verursachen z.B. die leeren Uniformen, der amputierte Tarzan und das auf dem Kopf stehende Steinkreuz dem Betrachter Unbehagen, weil sie eindeutig gegen Konventionen verstoßen. Auf der linken Seite des Artefakts befinden sich die leiernde Kate Smith und der aufdringliche „Uncle Sam“ im Rücken der Fünfergruppe von Soldatenuniformen. Gemeinsam stärken sie den Soldaten „im (un-)wahren Sinne den Rücken“, oder vielmehr, sie drängen sie zu ihrem Kriegseinsatz. Auf der anderen Seite sitzt das Pärchen an der Bar und wendet den Soldaten den Rücken zu. Sie scheinen von deren Präsenz nichts wissen zu wollen – sie ignorieren sie. Wie in 2.1.2. bereits genauer ausgeführt, zeigen die Soldatenuniformen kriegerische Stärke und wirken gleichzeitig gespenstisch. Der umgestoßene Stuhl lässt rohes Verhalten vermuten. Die Frau in der Tonne vermittelt patriotische Lieder und „beklemmende Stimmung“.

Direkt angesprochen, beim Krieg mitzumachen, fühlt sich der Betrachter von dem älteren Mann auf dem Plakat. Das Pärchen auf den Barhockern am Imbissstresen vermittelt angenehme Freizeitstimmung und steht damit in einem seltsamen Kontrast zu der sich in kriegerischer Aktion befindlichen Soldatengruppe. Die kleine Tarzan-Puppe ist zwar fast nicht zu sehen – doch wenn sie erblickt wird, wirkt sie schauerlich. Durch ihre Größe ist sie dazu prädestiniert, übersehen zu werden.

### 3.1.2 Adressat

**Ursprünglich** adressierte Kienholz "The Portable War Memorial" **an die amerikanischen Bürger**, denn der Vietnamkrieg war Hintergrund und Auslöser für dieses Artefakt. Dennoch enthält das Werk keine spezifischen Verweise auf diesen Krieg. Das Werk nutzt den Vietnamkrieg zum Anlass für eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg.<sup>112</sup> 1971 kam es zu immer stärkeren innenpolitischen Protesten und Antikriegsdemonstrationen, bis die Regierung Nixon 1973 beschloss, die eigenen Truppen schrittweise aus Vietnam abzuziehen (vollständiger Abzug 1975<sup>113</sup>). Seit dem Ende des Vietnamkrieges fehlte zwar der Auslöser für Kienholz' War Memorial, doch ist es von vornherein als tragbares Mahnmahl universal einsetzbar – und als Antikriegsdenkmal extra so flexibel konzipiert, dass es für alle

---

<sup>112</sup> Pincus (1990) , S. 70

<sup>113</sup> Schmidt (1988) , S. 5



in der Zukunft liegenden Kriege „anwendbar“ ist. Somit zeigt sich das ursprünglich für den Vietnamkrieg hergestellte War Memorial im politischen Kontext „offen“ für aktuelle politische Entwicklungen.<sup>114</sup> Es richtet sich **heutzutage an alle Zeitgenossen dieser Welt**, sich kritisch mit Kriegsführung auseinanderzusetzen. Nach Pincus hatte Kienholz die Hoffnung, dass sein Werk in zwei Jahrzehnten weniger relevant sein würde, weil der Krieg dann von einem anderen Blickwinkel betrachtet werden könnte.<sup>115</sup>

### 3.1.3 Identifikationsträger (Werk-Betrachter-Beziehung)

Als Vertreter einer Personenperspektive nehmen die Figuren der Kate Smith und „Uncle Sam“ direkten Kontakt zum Betrachter auf. Die Frau in der Tonne lässt durch ihre patriotischen, nicht enden wollenden Lieder, nicht vom Betrachter ab. „Uncle Sam“ zeigt mit seinem Finger direkt auf den Betrachter: „Ich will Dich - als Soldat an der Front...“ und wirkt damit bedrohlich. Beide adressieren ihre patriotische Botschaft an den Betrachter und geben hiermit deutliche Rezeptionsvorgaben. **Kate Smith verlangt in einer akustisch aufdringlichen Art nach der Rezeption patriotischer Songs. „Uncle Sam“ verlangt, dass der Betrachter sich innerlich bereit erklärt, in den Krieg zu ziehen. Er muss sich somit also auch mit dem Thema auseinandersetzen.**

Behutsamer adressiert das Paar sein Rezeptionsangebot. Vom Betrachter abgewandt zeigt es ihm damit indirekt, wie man sich hier in der Bar amüsieren kann. **Indem der Betrachter sich an die Gartentische setzt, wird er einer von ihnen.**<sup>116</sup>

Die leeren Soldatenuniformen und Tarzan sprechen den Betrachter nicht direkt an, bringen ihn dennoch zum Nachdenken und stehen somit als Figuren der Reflexion im Bild. **Die leeren Soldatenuniformen regen den Betrachter zum Nachdenken über den Sinn von Kriegseinsätzen** an und verursachen bei ihm Empathie mit den Soldaten, indem er sich die leeren Uniformen gedanklich „auffüllen“ muss.

### 3.1.4 Bildraum – Farbe – Größe –Raumdarstellung

Die Betrachtung des Bildraumes überschneidet sich zum Teil mit den Ausführungen zum Triptichon in der Ikonographischen Analyse (siehe 2.2.1). Durch die Triptichonallegorie wird es möglich, drei zeitlich und räumlich voneinander getrennte Situationen, die miteinander in Beziehung stehen, darzustellen. Die silbriggraue Farbe, mit der das gesamte Tableau

---

<sup>114</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 38

<sup>115</sup> Vgl. Pincus (1990), S. 70

<sup>116</sup> Vgl. Kemp (2003), S. 254

überzogen ist, unterstreicht den Effekt, dass **der Betrachter die verschiedenen Räume in einem Gesamtzusammenhang sehen soll.**

Der rechte Raum, in dem sich die Hot-Dog-Chilli Bar befindet, nimmt doppelt soviel Platz ein wie die übrigen beiden Räume. **Der Betrachter soll durch die Größe des rechten Raumes verleitet werden, sich dem Paar anzuschließen** und auf das „Business as usual“ einzulassen und die kleineren Räume nicht so stark zu beachten. Auf dieser Seite des Memorials fällt eine besondere Raumdarstellung auf. Im Gegensatz zu den linken Räumen, die vollständig dreidimensional dargestellt sind, wird die „Hot Dog Chilli“-Bar per Großfotographie realisiert. Hierdurch kommt es zu einer „Verflachung“ des Blicks - vom Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen. Dieser Effekt wird von Kienholz eingesetzt, um die Atmosphäre des „oberflächlichen“ Blicks deutlich werden zu lassen und im übertragenen Sinne die Oberflächlichkeit und Ignoranz gegenüber dem Kriegsgeschehen darzustellen. **Der Betrachter soll dadurch verleitet werden, es den Barbesuchern gleichzutun.**

### *3.1.5 Perspektiven*

Die Installation ist auf drei Seiten offen konstruiert, so dass der Betrachter sich dem Werk von allen Seiten nähern und verschiedene Perspektiven einnehmen kann. Kienholz verfolgte das Ziel (siehe 2.3.2 Persönlichkeit des Künstlers), das Publikum zum Denken anzuregen – wozu Perspektivwechsel hilfreich sind. Der Zuschauer soll die Installation von Kienholz nicht nur umschreiten sondern auch selbst betreten und Teil der Szenerie werden.<sup>117</sup> **Der Betrachter wird aufgefordert, sich das Kunstwerk aus verschiedenen Perspektiven - auch im übertragenen Sinne - anzusehen.**

### *3.1.6 Leerstellen*

Die deutlichste - im wahren Sinne des Wortes - Leerstelle im "The Portable War Memorial" ist die „Leere“ in den Uniformen. Das Kunstwerk weist den Betrachter darauf, dass er sich die „Leere“ an der „Stelle“ selbst gedanklich füllen sollte. „In dem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei.“<sup>118</sup> An dieser Stelle wird die „Fantasie“ des Betrachters direkt herausgefordert. Zum Zeitpunkt der Entstehung des "The Portable War Memorial" befanden sich 500.000 amerikanische Soldaten im Vietnamkrieg. **Der Betrachter soll sich**

---

<sup>117</sup> Vgl. Müller (2009), S. 160

<sup>118</sup> Kemp (2003), S.255

**diese Soldaten visualisieren.** So beschäftigt er sich viel intensiver und empathischer mit der Frage: Wer sind die Soldaten?

### 3.1.7 *Betrachterrolle*

Bei der Betrachtung des "The Portable War Memorial" fällt die eigenwillige Bildsprache ins Auge, die derb, aufdringlich und grotesk aber nicht agitatorisch ist.<sup>119</sup> Er arbeitet mit Verfremdungen z.B. bei der Figur der Kate Smith. Auch Weglassungen wie bei den Soldaten wirken befremdlich. Das Artefakt soll den Betrachter schockieren. Beeindruckt wird der Betrachter auch durch ästhetische Mittel wie Größe, Form, Raum und Farbe weitere sinnliche Wahrnehmungen wie Klänge, Haptik und die Aura durch verschlüsselte Botschaften gebrauchter Gegenstände.<sup>120</sup> Kienholz will damit eine Beteiligung und eine große Wirkung der Werke erzeugen. „Einen Kienholz vergisst Du nicht mehr so schnell!“ ist in Gesprächen über diesen Künstler immer wieder zu hören. Einen starken Eindruck erhält der Betrachter zusätzlich durch seine eigene Partizipation. Somit bekommt er die **Rolle des zu Beeindruckenden**.

Kienholz will, dass die Betrachter aus ihrer reinen Betrachterrolle herausgehen und in dem „Stück“ selbst mitspielen – es dadurch mit Leben füllen: „Ein Tableau ist ein eingefrorener Moment, ein starres Lebensbild, zu dem es aber gehört, dass jemand hineingeht. Der lebendige Betrachter gehört dazu.“<sup>121</sup> Auch die Regieanweisung dient dazu, den Betrachter aus seiner Entfernung herbei zu locken und die bloße Betrachtung aufzugeben.<sup>122</sup> Ebenso sind die Gartenstühle und der Cola-Automat gewollte Aufforderungsmittel, in dem Stück teilzunehmen. Durch die Partizipation lässt Kienholz' sein Publikum in die Täter- und Opferrollen schlüpfen, so dass es das Gefühl der Mitschuld und das Gefühl des Leidens durchlebt. Kienholz bezog die Betrachter sehr bewusst mitten in die Szenerie ein und ließ ihnen so nicht nur **die Rolle des Zuschauers (Voyeurs)** sondern auch die des **Beteiligten** zuteil werden.<sup>123</sup>

Kienholz gibt für sein Werk mittels Kommentar eine detaillierte Gebrauchsanweisung (siehe Brief im Prolog). Neben der Leserichtung, seiner Bedeutungserklärung des linken und rechten Bildraums (siehe 2.2.1 Triptichon) und mehreren direkten Symbolerklärungen (wie z.B. Tarzan) gibt er dem Betrachter einen genauen Arbeitsauftrag: Er soll zuerst beschreiben, was

---

<sup>119</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 57

<sup>120</sup> Rotzler (1972), S. 96

<sup>121</sup> Kölner Stadtanzeiger (1971), zitiert in: Schmidt (1988), S. 72

<sup>122</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 86

<sup>123</sup> Vgl. Blunck (1997), S. 20

er sieht und dann „die Motive in ihrem Bedeutungsspektrum erfassen.“<sup>124</sup> Somit teilt Kienholz in seinem Kommentar dem Betrachter schriftlich die **Rolle des Deuters** von Symbolen zu.

Darin steckt die Hoffnung, dass der Betrachter durch die zu enthüllenden sozialkritischen Inhalte seine Einstellungen und Verhaltensweisen ändert. Somit sollen diese einen „didaktisch moralisierenden Effekt“<sup>125</sup> erreichen. Gablik schrieb über Kienholz, er sei von folgender Idee überzeugt gewesen: „There is, after all, no incurable disgrace“<sup>126</sup> So gibt Kienholz dem Betrachter auch die **Rolle (eines zu Belehrenden oder) eines Schülers**. In letzter Konsequenz gibt das Werk dem Betrachter noch eine Rolle mit auf den Weg ins Leben: die **Rolle des politisch bewussten Menschen**.

### 3.1.8 Zusammenfassung: „impliziter Betrachter“

Zusammenfassend lässt sich der „implizite Betrachter“ auf folgende Kernpunkte zusammenfassen:

1. Der Betrachter soll vom War Memorial emotional berührt und in das Geschehen hineingezogen werden, damit es die „gewünschte Wirkung“<sup>127</sup> auf den Betrachter entfalten kann. Dies gelingt ihm durch groteske – teils schockierende – teils effektvolle (z.B. Leerstellen in Soldatenuniformen, „I WANT YOU!“, 2-Dimensionalität) – Bildsprache, ironische Gegenüberstellungen und durch Partizipation (z.B. sich selbst eine Cola ziehen). Somit besitzt der Betrachter neben der **Rolle des zu Beeindruckenden** und **Zuschauers** auch die des **Beteiligten**.
2. Im „Zweiten Schritt“<sup>128</sup> soll der Betrachter die verschiedenen Symbole des Artefakts deuten und die verschiedenen Positionen der Identifikationsträger und Figuren der Reflexion (siehe 3.1.3) nachvollziehen, wodurch der Verstand des Betrachters angesprochen wird. Hier übernimmt der Betrachter die **Rolle des Deuters**.
3. Der Betrachter soll schließlich sich selbst bilden, in dem er „Perspektivwechsel“ vornimmt und um das Werk herumgeht (siehe 3.1.5) und sich die „Leerstellen“ mit eigenen Ideen ausfüllen muss (siehe 3.1.6). So versteht er auch, wie er selbst verleitet

---

<sup>124</sup> Schmidt (1988), S. 88

<sup>125</sup> Blunck (1997), S. 20

<sup>126</sup> Redefining Pop, S. 88 zitiert in: Pincus (1990), S. 70

<sup>127</sup> Kienholz wünscht sich, dass sein Publikum auf Grund von seiner Kunst Einstellungs- und Verhaltensänderungen zeigt.

<sup>128</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 88: Kienholz gab zu seinem Artefakt eine Gebrauchsanweisung mit dieser Abfolge von Schritten, die der Vorgehensweise nach Panofsky sehr nahe kommt.

wurde und vor welcher Gefahr das Artefakt warnt. Der Betrachter soll hier die **Rolle des sich Bildenden** bzw. des Schülers übernehmen. Die letzte Rolle, die der Betrachter des War Memorials schließlich als „Hausaufgabe“ mit auf den Weg bekommt, ist die des **politisch bewussten Menschen**.

### 3.2 Kontext

"The Portable War Memorial" entstand in der Epoche der 68er. Dies war eine Zeit des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umbruchs. Im Folgenden wird dargestellt, welchen Einfluss diese Epoche auf die Entstehung des Werks hatte. Hierfür werden zunächst die äußeren Zugangsbedingungen betrachtet, die sich - unabhängig von sozialgeschichtlichen Entwicklungen - auf die Rezeption des Werks auswirken. Anschließend werden die sozialgeschichtlichen Entwicklungen beleuchtet, die zum „impliziten Betrachter“ führten. Die jeweiligen Veränderungen von damals zu heute werden im vierten Kapitel aufgezeigt.

#### 3.2.1 Sozialgeschichtlich unabhängige Zugangsbedingungen

##### 3.2.1.1 Ausstellungsort

Kienholz konnte sein War Memorial schon vor seiner Fertigstellung an Monte Factor für 7000,- \$ verkaufen. Jedoch konnte das Artefakt nicht, wie ursprünglich geplant, in seinem Haus ausgestellt werden, weil es die ursprünglich vorgesehenen Ausmaße weit überschritt. Deshalb wurde es an Hopkins, dem Direktor des **San Francisco Museum of Modern Art** für eine Ausstellung übergeben und dort anschließend aufbewahrt<sup>129</sup>. "The Portable War Memorial" wurde in den USA nicht wirklich kritisch anerkannt, sondern löste „Irritationen und heftige Auseinandersetzungen aus.“<sup>130</sup> Deutlich wurde dies auch daran, dass substantielle Berichte über ihn in den USA selten zu finden waren.<sup>131</sup> Jedoch gilt das Oeuvre von Kienholz in Deutschland seit langem als unbestritten wichtig für die Nachkriegszeit. 1974 wurde es dann von dem Ehepaar Ludwig für ihre Sammlung gekauft und dem **Ludwig Museum in Köln** geschenkt.

##### 3.2.1.2 Museumsrechtliche Bedingungen

Nach telefonischer Auskunft bei der Presseabteilung des Ludwig Museums hat sich die **offizielle Erlaubnis der Betrachterbeteiligung** für War Memorial verändert. Zu Beginn

---

<sup>129</sup> Vgl. Factor in: Hopps (1997), S. 295

<sup>130</sup> Thomas (2010), S.376

<sup>131</sup> Vgl. Pincus (1990), S. 7 u. 111

konnte es noch von Besuchern betreten werden. Sie durften den Coca-Cola-Automat nutzen, setzten sich an die Gartentische und schrieben mit der Kreide auf die Schiefertafel.

### 3.2.2 Historischer Kontext

"The Portable War Memorial" entstand in der Zeit der **Studentenunruhen**, die Reaktionen auf die Entwicklungen in der Weltpolitik und technologischen Entwicklungen waren. Hierzu gehörten die Dekolonialisierungsprozesse, die Verwicklung der USA im Vietnamkrieg, Kommunikationstechnologien (TV), Bildungs- und Rassenpolitik der USA und in Deutschland die Aufarbeitung des zweiten Weltkrieges. Viele junge Menschen protestierten gegen die Lebensgewohnheiten und Regeln ihrer Elterngeneration und der Gesellschaft. Der bildungsbewusste Museumsbesucher war zu dieser Zeit politisch sensibilisiert.

Das starke und global ungleich verteilte Wirtschaftswachstum nach dem Zweiten Weltkrieg, der zunehmende Bildungshunger und internationale Kontakte durch verbesserte Kommunikationstechnologien (Fernsehen und Telefon) führten zu verstärkten **Dekolonialisierungsprozessen**.<sup>132</sup> Der Heldentod des bolivianischen Unabhängigkeitskämpfers Che Guevara im Jahr 1967 und die Ermordung des Bürgerrechtler und Vietnamkrieggegners Martin Luther King im April 1968 führten zu immer mehr Demonstrationen gegen die Kolonialmächte und die Ungleichverteilung der Besitztümer in der Welt, durch unfaire Handelsabkommen zwischen Industrie- und Entwicklungsländern.<sup>133</sup> Dieses Thema greift Kienholz auf, indem er zeigt, dass die von den USA unterjochten Länder zur Konsumsicherung dienen (siehe „Coca-Colanisation“ 2.3.3).

1968 auf dem Höhepunkt des **Vietnamkrieges**, der bereits seit neun Jahren andauerte, waren ca. eine halbe Million US-Soldaten im Einsatz.<sup>134</sup> Genau in diesem Jahr gab die USA die Insel Iwo Jima nach dreiundzwanzig Jahre Besetzung an die Japaner zurück. Dies war Anlass für Kienholz sich mit dem Thema zu beschäftigen. Niemand wusste zu diesem Zeitpunkt, dass dieser Krieg noch bis 1975 dauern und 52 022 Soldaten das Leben kosten sollte.

Ende der 60er Jahre hatte der **Farbfernseher** Einzug in die meisten US-Haushalte gehalten und brachte das bunte Fernsehprogramm und die Nachrichten auch über den Vietnamkrieg täglich bis in die Wohnzimmer. Dies führte neben den politischen Auswirkungen wie Antikriegsdemonstrationen zu veränderten Rezeptionsgewohnheiten. Kienholz machte sich

---

<sup>132</sup> Vgl. Wikipädia, im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/68er-Bewegung>

<sup>133</sup> Vgl. im Internet: <http://www.helles-koepfchen.de/artikel/2781.html>

<sup>134</sup> Vgl. Müller (2010), S. 1

das zunutze und verursachte durch die silbrige Farbe, die fast das gesamte War Memorial überzog, eine erhöhte Aufmerksamkeit, weil sie sich von damals üblichen Massenmedienrezeption der Farbfotos und –filme absetzte.<sup>135</sup>

### 3.2.3 Kultureller Kontext

Kienholz wird der Kunstrichtung **Pop Art** zugeordnet. Er nutzte die Institutionalisierung durch Museen und Galerien und die Kommerzialisierung von Kunst, um sein Einkommen zu erzielen.<sup>136</sup> Seine Motive entstammen dem Alltag, wie bei der Pop-Art üblich. Doch er nutzte sie, ähnlich der Assemblagetechnik, um neue Aussagen zu schaffen. So transportierte er politische Inhalte, mit denen er sich von der sonst eher unpolitischen Pop-Art distanziert. Da es Kienholz hauptsächlich um Einstellungs- und Verhaltensänderungen seine Betrachter durch die Wirkung seiner politischen Botschaften ging, lud er das Publikum ein, in seinem Artefakt „mitzuwirken“. Seine Environments sind somit als **Reaktion auf die unpolitische „art about art“**<sup>137</sup> seiner New Yorker Kollegen zu sehen. (Eine genauere kunstgeschichtliche Einordnung des "The Portable War Memorial" siehe 1.2.2.1)

In der Zeit der Entstehung des "The Portable War Memorial" war es überhaupt nicht gesellschaftskonform, Antikriegspropaganda zu veröffentlichen. Es gab jedoch bereits 1960 einen **Film** "The Hero of Iwo Jima" von William Bradford Huie, in dem der Mythos Iwo Jima angezweifelt wurde.<sup>138</sup> Kienholzens kriegskritische Arbeit reihte sich ein in eine Gruppe von anderen Genres derselben Zeit. Das **Musical** „Hair“ z.B. griff die aktuellen politischen Themen der 68er wie Rassismus, Sexismus, Vietnamkrieg auf. Auch Musikgruppen sangen u.a. gegen Gewalt und demonstrierten für Frieden<sup>139</sup>. Das berühmte "**Woodstock Festival**" von 1969 – ein Jahr nach der Entstehung von "The Portable War Memorial" - war einer der musikalischen Höhepunkte der amerikanischen Flower-Power-Bewegung, auf dem Country Joe McDonald seinen bekannt gewordenen „Feel Like i'm Fixing to Die Rag“ sang, in dem er genau wie Kienholz „Uncle Sam“ als Symbol für den Soldateneintreiber nutzt und die Frage nach dem Sinn des Krieges stellte: „What are we fighting for?“<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> Schmidt (1988), S. 69

<sup>136</sup> Er verkaufte z.B. "The Portable War Memorial" für 7.000\$, um sich dafür ein Wohnhaus zu kaufen.

<sup>137</sup> Schmidt (1988), S. 55

<sup>138</sup> Vgl. ebd., S. 36

<sup>139</sup> Pawlak, Beck (1913), im Internet: <http://www.helles-koepfchen.de/artikel/2781.html>

<sup>140</sup> im Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=hs4s7LrAuMo>

### 3.3 Eigentliche rezeptionsästhetische Aussage des "The Portable War Memorial"

Dem War Memorial geht es darum, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (siehe 3.1.8 „impliziter Betrachter“). Hierfür verwendet Kienholz ästhetischen Mitteln wie Größe, Farbe und die Ansprache des Betrachters durch Akustik und Haptik. Unterstützt wird dieser Effekt durch eine aufdringliche, z. T. groteske Bildsprache, die mit Verfremdung (Kate Smith im Mülleimer) oder Weglassung (leere Uniformen) eine verstärkte Wirkung erzeugt. Kienholz Absicht ist es zu schockieren. Damit schafft er Differenzen zu den üblichen Seh- und Wahrnehmungskonventionen. Seine eigentliche ästhetische Aussage könnte aus diesem Grund als eine „**Wirk-Wahrnehmungsästhetik**“ bezeichnet werden, denn „Ästhetische Probleme interessieren ihn eher am Rande.“<sup>141</sup> D.h., dass Kienholz' Ästhetik sich von der konventionellen Kunstform absetzt (entsprechend der Beat-Literatur). Kritiker bezeichnen Kienholzens Kunst oft sogar als hässlich: “As for its ugliness, the beauty in Kienholz’s art is in its very ugliness – the ugliness of truth.”<sup>142</sup> Pincus bezeichnet Kienholz' Oeuvre als sehr eigenwillig und seine Ästhetik als **maximalistisch**. Er verwendete im Gegensatz zu den Minimalisten für seine Szenen möglichst viel kleine Details (wie z.B. Abbildung der Hot-Dog-Chili Bude), die dem Betrachter deren frühere Verwendung verraten und möglichst eine Patina aufweisen. Die Figuren seiner Tableaux sind abweichend zu Kienholzens erklärtem Ziel (realistischere Kunst zu erschaffen, als jede vorausgegangene Kunst es je war) nicht wirklich realistisch. Sie funktionieren vielmehr als **allgemeintypische Abbildungen** anstatt als detaillierte Individuen, somit wirken sie den Ausführungen von McCloud über Comics entsprechend, auch etwas universell und cartoonhaft und zeigen vielmehr quasi surrealistische Darstellungen (z.B. die Darstellung der Kate Smith in der Mülltonne) von alptraumartigen und beängstigenden Szenen.<sup>143</sup> Aus genannten Gründen, findet Pincus, erinnert Kienholzens Werk an die „objets trouvés und die tableaux der Surrealisten von 1930 und 1940.“<sup>144</sup>

Jede der bisher genannten ästhetischen Größen bleibt dem eigentlichen inhaltlichen Thema des Werks untergeordnet, welches sich immer auf ein großes kulturelles Problem bezieht und kritische Lesarten mittels symbolhafter Zeichen anbietet.<sup>145</sup> "The Portable War Memorial" könnte somit als eine „**intellektuelle Ästhetik**“ beschrieben werden. Sie fokussiert in erster

---

<sup>141</sup> Metken in: Hopps (1997), S. 302

<sup>142</sup> Bulmer (2013), S. 1

<sup>143</sup> Vgl. Pincus (1990), S. 5 und Reader, S. 47

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 4

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 7



Linie auf die Vermittlung von Inhalten durch verschlüsselte symbolische Botschaften. Ein wichtiger Teil von Kienholzens „Ästhetik“ ist daher die „**Kunst der Bewußtmachungsprozesse durch Erkenntnisse**“. Kienholz stellt das menschliche Verhalten in Frage.<sup>146</sup> Kienholzens unmittelbare Wirkung in seinen Werken kommt vor allem dadurch zustande, dass er „art about life“<sup>147</sup> schafft. Er bildet auch einen Gegenpol zu Andy Warhols Meinung, dass mit Kunst keine Normen und Werte vermitteln werden könnten.<sup>148</sup> Seiner Kunst liegt ein tiefer Optimismus zugrunde, dass jede Ungerechtigkeit beseitigt werden kann. Gablik berichtete in einem Essay über Kienholz: „He [Kienholz] proposes that there is, after all, no incurable disgrace“<sup>149</sup>. Weiter hofft Kienholz, dass sein Werk in späteren Jahren nicht mehr so wichtig sein wird: „Nowhere does the tableau say this is Vietnam... It will be apropos 20 years from now“<sup>150</sup>

Bewusstmachung durch Erkenntnis – Intellekt - ist aber nicht alles, was Kienholz mit seinem War Memorial tatsächlich tut. Die Eingangs gestellte Frage danach, wie Kienholz im Memorial die emotionale Beteiligung und intensive Wahrnehmung herstellt wird hier aufgedeckt: Sie wirkt durch das „selbst Erleben“. Das War Memorial gibt dem Betrachter die Funktion des Beteiligten. Der Betrachter soll sich räumlich ins Geschehen hineinziehen lassen. In dem der Betrachter „mitmacht“ realisiert er seine eigene Beteiligung im Konflikt, seine eigene „Passivität“ als Barbesucher, seine eigene Rolle im Stück: "The Portable War Memorial". Zurückgreifend auf die ikonologischen Interpretationsergebnisse ergibt sich für die eigentliche rezeptionsästhetische Wahrnehmung im War Memorial:

Eine intensive Wahrnehmung durch die **Bewusstwerdung der eigenen Beteiligung** des Betrachters am Thema: „Militärische Macht und Konsumkultur als zwei Seiten einer Medaille“ (siehe 2.3.3) durch sein „Mitwirken als Beteiligter“.

#### **4. Wahrnehmungsänderungen**

Der im dritten Kapitel beschriebene „implizite Betrachter“ galt für die Epoche der 68er. Es stellt sich die Frage, ob er heute noch genauso wirkt. Vermutlich haben verschiedene Kontextänderungen seine Wirkung verändert. Eine empirisch fundierte Untersuchung dieser Wahrnehmungsänderungen hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt und könnte

---

<sup>146</sup> Vgl. Schmidt (1988), S. 63

<sup>147</sup> ebd., S. 55

<sup>148</sup> Müller (2009), S. 185

<sup>149</sup> Pincus (1990), S. 70

<sup>150</sup> ebd., S. 70

Ziel einer folgenden Masterarbeit sein. Aus diesem Grund basieren folgende Betrachtungen auf eigenen Beobachtungen und haben nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Die Beschreibungen der Wahrnehmungsänderungen basieren hauptsächlich auf den herausgearbeiteten Eigenschaften des „impliziten Betrachters“ (siehe 3.1.8) in Verbindung mit den Kontextbeschreibungen von Weltpolitik, Krieg, Medien und Kultur (siehe 3.2) und in Verbindung zur heutigen Rezeptionsästetik.

#### 4.1 Veränderte Wahrnehmung des „impliziten Betrachters“

Die folgenden Ausführungen beziehen sich systematisch auf die Zusammenfassung des „impliziten Betrachters“ aus Kapitel 3.1.8:

Zu 1.: Die veränderte Medienrezeption in Filmen, Internet und Handys führt zu einer Bilderflut mit schockierenden Eindrücken, die die heutigen Betrachter gegenüber Schockwirkungen abstumpfen lässt. Die **Rolle des zu Beeindruckenden** über Schock könnte sich ins Umgekehrte gedreht haben. Schockierende Bilder erzeugen heute eher Langeweile und ein Abschalten der Aufmerksamkeit. Auch die alles überziehende silbergraue Farbe wird heute eine andere Wirkung hervorrufen als früher. Zwar werden heute immer noch viel Buntbilder und –filme gesehen doch liegt eine generelle Überreizung durch Bilder vor. Die generelle Bereitschaft sich ein Bild bzw. Werk länger anzusehen – gleich welche Farbe es besitzt - vermutlich gesunken ist. Die **Rolle des Beteiligten** hat sich museumsrechtlich verändert. Heute dürfen Museumsbesucher nicht mehr in das ursprünglich von Kienholz als Environment geplante Kunstwerk hineingehen. Die heute fehlende Partizipationsmöglichkeit schwächt die Wirkung des Artefakts ab.<sup>151</sup> Die Betrachter sind, im Gegensatz zu früher, vollständig auf die **Rolle des Zuschauers (Voyeurs)** zurückgeworfen.

Zu 2. Durch die **technischen Entwicklungen** kann der Betrachter heute über Smartphones jede Information im Internet abrufen und somit die Symbolbotschaften von Kienholz vor Ort at hoc entschlüsseln. Daraus resultiert eine Vereinfachung der **Betrachterrolle des Deuter**. Dies könnte die Motivation zum Deuten erhöhen. Auf der anderen Seite erlaubt die neue Kommunikationstechnik sich jedes erdenkliche „Kunst- oder Trivialwerk“ vom Sofa aus zu betrachten. Hierdurch könnte deren Wertschätzung und die Motivation sich auf Kunst einzulassen generell gesunken sein.

---

<sup>151</sup> Zu diesem Wirkungszusammenhang liegt eine Hausarbeit von Lars Blunck zur Erlangung des Grades eines Magister Artium vor (1997).

Zu 3. Es wäre interessant, zu erfahren, wie sich die Einstellung des heutigen Betrachters im Gegensatz zu dem früheren verändert hat, sich von Kunstwerken etwas sagen zu lassen, d.h. sich die Rolle des sich Bildenden oder etwa die Schülerrolle gefallen zu lassen. Der Standort Deutschland begünstigte die **Betrachterrolle der sich Bildenden bzw. des Schülers**, da die Menschen in Deutschland offiziell durch ihre Vergangenheit gegenüber Kriegen kritischer eingestellt und offener für Belehrungen in dieser Richtung sind. Die jüngsten Entwicklungen der Antikriegsbewegungen in USA zeigen auch dort größere Offenheit gegenüber dem Thema. Die Studenten sind heute dennoch unpolitischer (have fun generation) als in den 68ern. Die Aufforderung des War Memorials die politisch bewusste Betrachterrolle einzunehmen, könnte heute im Westen weniger Erfolg haben als früher.

#### 4.2 Kontextveränderungen

Die oben angedeuteten museumsrechtlichen Bedingungen haben sich entscheidend verändert. Nachdem es zu erheblichen Sachbeschädigungen und dummen Sprüchen an der Tafel kam, wurde die Mitbenutzung des Artefakts verboten. Dies führt zu einer erheblichen Rezeptionsveränderung. Blunck ist der Ansicht: „Die ‚didaktische‘ Waffe von Edward Kienholz, nämlich die Integration des Betrachters in das Kunstwerk, ist durch die museale Präsentation entschärft worden.“<sup>152</sup>

Das letzte Jahrzehnt kann als Jahrzehnt der hochtechnologischen Weiterentwicklungen bezeichnet werden. Es brachte nicht nur völlig **neue Technologien in der Kriegsführung**, wie z.B. unbemannte Drohnen und Spähprogramme, sondern auch neue Entwicklungen der Kommunikationstechnologie. **Digitale Netzwerkmedien**, wie Internet und Handys eröffnen neue politische Möglichkeiten der Bürgerpartizipationen. Relativ unkontrollierte Koordinierungsmöglichkeiten von Nutzern brachten nicht zuletzt den „islamischen Frühling“ mit gewaltigen Veränderungen in den politischen Systemen der islamischen Welt. Neben weltweiten politischen Auswirkungen führt die neue Technik auch zu Veränderungen in der Rezeption von Bildern. Das **Internet** macht es Interessierten möglich, sich Informationen über das War Memorial anhand von Online-Zeitungsartikeln oder Videofilmen anzusehen und so das Artefakt von zu Hause aus zu „betrachten“. Dies führt also zu einer möglichen Verlagerung der Rezeption vom Museum in das Zuhause des Betrachters. Dies kann zu einem weniger hohen subjektiv geschätzten Wert des Artefaktes führen, da die Rezeption ohne großen Aufwand leicht möglich wird.

---

<sup>152</sup> Blunck (1997), S. 96

**Dekolonialisierungsprozesse** finden heute kaum mehr statt. Die Weltwirtschaftsordnung als Ergebnis der Weltkolonialgeschichte wird jedoch heute immer noch in weiten Teilen der Welt als höchst unfair empfunden. Sichtbar wird das im Weltentwicklungsbericht 2010, in dem z.B. im Bezug auf Umweltverschmutzung und Konsumverteilung steht: „Individuals' emission in high-income countries overwhelm those in developing countries“<sup>153</sup> (Siehe Anhang 3). Diese Ungerechtigkeit könnte der Nährboden für Terrorakte der Al'Kaida gewesen sein, die im 11. Septembers 2001 gipfelten. Die USA reagierte: Die „Operation Enduring Freedom [...] ist die erste und bisher einzige militärische Großoperation im Rahmen des von den Vereinigten Staaten ausgerufenen Krieges gegen den Terrorismus.[...] Die Operation sollte ursprünglich „Operation Infinite Justice“ (engl. Operation grenzenlose Gerechtigkeit) heißen. Nachdem muslimische Gruppen dagegen protestierten, weil aus islamischer Sicht Gerechtigkeit allein bei Allah anzusiedeln sei, wurde der Titel geändert.“<sup>154</sup> Unsere Kolonialgeschichte und ihre Folgen (Frage nach Gerechtigkeit?!) haben deshalb bis heute Auswirkungen und sind eine Hauptursache für die Probleme zwischen der Islamischen und Westlichen Welt. „Coca-Colanisation“ ist also heute immer noch aktuell.

1968 war **Krieg** in der Welt durch Vietnam aktuell. Viele junge Menschen demonstrierten aktiv gegen diesen Krieg. "The Portable War Memorial" sprach also einen Betrachter an, der zumeist politisch sensibilisiert und oft auch politisch aktiv war, wenn auch zu der Zeit die militärischen Einsätze der US-Army noch von der breiten Bevölkerung mehr mitgetragen wurden als heute. Heute befinden wir uns in einer Zeit mit neuer akuter Kriegsgefahr (Syrien – USA) und auch die Umweltproblematik ist wesentlich dramatischer. Doch bleibt die politische Mobilisierung der Massen für Aktionen gegen diese Entwicklungen in den industrialisierten Ländern aus, abgesehen von wenigen kleineren politisch aktiven Gruppen.<sup>155</sup> Unter den jungen Menschen herrscht überwiegend eine Art „anti-politische Stimmung“. Die kriegerische Konfrontation zwischen der Großmacht USA und kleineren „Schurkenstaaten“ findet mittels distanzierter Waffensteuerungen per vollautomatisierte Technik statt.

---

<sup>153</sup> Weltentwicklungsbericht (2010), im Internet:

<http://siteresources.worldbank.org/INTWDRS/Resources/477365-1327504426766/8389626-1327510418796/Focus-C.pdf>

<sup>154</sup> Im Internet: [http://de.wikipedia.org/wiki/Operation\\_Enduring\\_Freedom](http://de.wikipedia.org/wiki/Operation_Enduring_Freedom)

<sup>155</sup> z.B. die Occupy-Bewegung, im Internet: [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_32747-544-1-30.pdf?121119120207](http://www.kas.de/wf/doc/kas_32747-544-1-30.pdf?121119120207)

Im Kulturbereich gibt es zwar global besuchte, jährlich stattfindendes Open-Air-Konzerte, wie z.B. das in Belgien seit 2005 jährlich stattfindende „Tomorrowland“<sup>156</sup> (2013 wurde es von 183.000 Besuchern über drei Tage besucht) die Parallelen zum Woodstockfestival aufweisen.

#### 4.3 Veränderte rezeptionsästhetische Aussage

Die beschriebene **Wirk-Wahrnehmungsästhetik** z.B. durch eine aufdringliche, zum teil groteske Bildsprache die mit Verfremdung arbeitet oder ironischer Gegenüberstellung von Krieg und Frieden könnten heute weniger stark wirken, da ein generelle Abstumpfung gegenüber Bildern stattgefunden hat. Ein Blick auf die GMX-Homepage genügt um fürchterlichste Fotos aus dem Krieg in Syrien direkt neben den schönsten Fotos von Kindern zu erblicken. Die Grenzenlosigkeit der Kunst durch die Beteiligung der Betrachter ging durch museumsrechtliche Verbote verloren. Im Internet blieb sie erhalten. Die Bereitschaft sich Beindrucken zu lassen könnte gesunken sein.

Die „**intellektuelle Ästhetik**“ der Bewusstmachung durch Erkenntnis könnte heute noch so wirken wie früher. Sie könnte durch Kommunikationstechnologien, wie Smartphones sogar eine höhere Anwendung erfahren und auf motiviertere Betrachter der Deutung treffen.

Die Rezeptionsästhetik des War Memorials beinhaltet den **Bewusstmachungsprozess der eigenen Beteiligung** des Betrachters am Thema: „Militärische Macht und Konsumkultur als zwei Seiten einer Medaille“ (siehe 2.3.3) durch sein „Mitwirken als Beteiligter“. Das tatsächliche Mitspielen im War Memorial ist durch museumsrechtliche Verbote unmöglich gemacht worden. Es stellt sich die Frage, ob Bluncks Ansicht, dass „Die ‚didaktische‘ Waffe von Edward Kienholz“<sup>157</sup> entschärft wurde, vollständig zutrifft. Denn auch ohne körperliche Teilnahme kann ein Betrachter sich seine Beteiligung in der Fantasie vorstellen und damit immer noch innerlich beteiligt sein.

#### 5. Fazit

In dieser Arbeit wurde die Frage nach der Wahrnehmung von Kunst am Beispiel "The Portable War Memorial" von Kienholz mit Hilfe einer Methodentriangulation der Methoden von Asemissen, Panofsky und Kemp bearbeitet.

---

<sup>156</sup> Im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Tomorrowland>

<sup>157</sup> Blunck (1997), S. 96

Im Kapitel 3.1 konnte der „implizite Betrachter“ mit seinen Kontextbedingungen und der rezeptionsästhetischen Aussage des War Memorials herausgearbeitet werden. Dabei wurde immer wieder auf die Erkenntnisse aus Panofskys Deutungsschema vom Symbolgehalt zurückgegriffen, wodurch gezeigt werden konnte, dass eine symboldeutende Analyse als Vorstufe für eine rezeptionsästhetische Analyse sinnvoll ist.

Das allgemeine Ergebnis der rezeptionsästhetischen Analyse dieser Arbeit ist, dass bei Kontextveränderungen mit Wahrnehmungsänderungen des „impliziten Betrachters“ von Artefakten zu rechnen ist.

Diese Wahrnehmungsänderungen des „impliziten Betrachters“ vom "The Portable War Memorial" wurden im Kapitel 4 vorgestellt. Obwohl durch veränderte Kriegsführung die Soldatendarstellungen etwas veraltet erscheinen, einige Wahrnehmungsänderungen stattfanden und einige Inhalte nicht mehr allgemein bekannt sind, ist das Artefakt mit seiner Funktion und seinem Thema sehr aktuell geblieben.

Kriegsdenkmäler sind Artefakten, die vermutlich heute anders wahrgenommen werden als früher. Bei der Suche nach Übersetzungen des Titels "The Portable War Memorial" stößt man in der Kunstwissenschaft auf verschiedene Versionen. Der Titel wurde in Hopps Text mit „Das transportable Kriegsdenkmal“ übersetzt und in Heinrichs Text mit „Das tragbare Kriegerdenkmal“. <sup>158</sup> Kienholz hätte sicher die Übersetzung von Hopps vorgezogen, da es ihm gerade darum ging, nicht bestimmte Krieger (Gefallene) zu ehren, sondern die unterjochten Länder zu vermerken. Es ist ein tragbares Denkmal zum Thema Krieg und Konsum.

Die Kriegsführung der USA hat sich dramatisch geändert und damit auch die Wahrnehmung von Krieg. Heute stehen sich nicht mehr verfeindete Bodentruppen im Kriegsgebiet gegenüber. Diese Art des Kämpfens scheint nicht mehr zeitgemäß (Obama versichert in „Endlosscheife“, es würde bei einem Angriff in Syrien keine amerikanische Bodentruppen geben.) Krieg wird entpersonalisiert. Es gibt keine Helden und Heldenverehrungen mehr. Aus diesem Grund würden Kriegsdenkmäler heute wohl kaum lebensgroße Soldatenfiguren im Kampfeinsatz darstellen. Seit dem 2. Weltkrieg werden in Deutschland Denkmäler an den Krieg (und ihre Helden) eher kritisch gesehen und stattdessen Mahnmale gebaut. <sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> siehe dazu Fußnote 19

<sup>159</sup> Vgl. im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kriegerdenkmal>

Wie utopisch ist mein Wunsch, es sollte nie mehr Krieg geben? Dann müsste es auch keine neuen Kriegsdenkmäler geben. Doch wenn in Zukunft Soldaten beklagt werden müssten, stellt sich für mich die spannende Frage, wie solch ein Kriegsdenkmal aussehen könnte damit es die heutige Rezeptionsästhetik unserer Gesellschaft anspricht. Womöglich würde es gar keine figürliche Darstellung von Soldaten mehr enthalten, nur aus Technik bestehen und den Krieg per Videoinstallation präsentieren. Führen die Entwicklungen in der Kriegsführung dazu, dass Kriegsdenkmäler überflüssig werden - Antikriegsdenkmäler jedoch sinnvoll sind?

Zur Klärung dieser rezeptionsästhetisch-moralischen Fragen wären umfassende empirische Analysen im Rahmen einer Magisterarbeit nötig (Forschungsdesiderat).

Die anfangs gestellte Frage, was Kienholz mit seinem „Portable“ im Titel seiner Arbeit gemeint haben könnte, stellte sich als entscheidend für seine Bedeutung heraus. Das „tragbar“ im Titel bezieht sich auf die Funktion des Kriegsdenkmals. Es soll entsprechend eines Triptichons (siehe 2.2.1) im übertragenen Sinne „zusammengeklappt“ und zu aktuellen Kriegsschauplätzen transportiert werden, um den neuen Sieg und das unterlegene Land mit Kreide auf der Tafel zu vermerken. „Ein transportables Denkmal führt das Prinzip des Denkmals offensichtlich ad absurdum“.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> ebd., S. 151

## Literaturverzeichnis

### Monographien

Blunck, Lars (1997): Environments von Edward Kienholz. Eine Studie zum Verhältnis von Präsentation und Rezeption. Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium (M.A.) der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Domanska-Hölling, Hanna Barbara (2005): Zur Konservierung des Environments „The Portable War Memorial“ von Edward Kienholz. In: Kölner Museums-Bulletin: Berichte, Forschungen und Aktuelles aus den Museen. Band 3. S. 39-48

Ecarius, Jutta/ Mieth, Ingrid (2011): Methodentriangulation in der qualitativen Bildungsforschung. Leverkusen-Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Hopps, Walter (Hrsg.) (1997): Kienholz. Retrospektive. München, New York: Deutsche Ausgabe. Prestel-Verlag.

Kemp, Wolfgang (1992): Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg: Reimer. S.7-28

Kemp, Wolfgang (1992): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen. In: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Köln: Oktagon Verlag. S.13 - 43

Kemp, Wolfgang (2003): Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: Beltin, Hans/ Dilly, Heinrich/ Kemp, Wolfgang/ Sauerländer, Willibald/ Wanke, Martin (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 6. Auflage 2003, 1. Auflage 1985. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 247-266

Kienholz, Edward (1970): 11 + 11 Tableaux. Kataloge zur Ausstellung im Moderna Museet, Stockholm, Jan. 17th – March 1st, Stockholm.

Panofsky, Erwin (1975): Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln: DuMont.

Pincus, Robert L. (1990): On a Scale, that competes with the World: The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Rotzler, Willy (1972): Objekt Kunst. Von Duchamp bis Kienholz. Köln: DuMont.



Schmidt, Werner (1988): The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Secunda, Arthur (1962): John Bernhardt, Charles Frazier, Edward Kienholz. In: Artforum. 1962, Volume 1, Nr. 5, San Francisco.

Sontag, Susan (1980): Kunst und Antikunst. Essays. München, Wien, Carl Hanser Verlag.

Thal, Jürgen/Ebert, Uwe (2004): Methodenvielfalt im Unterricht. München.

Thomas, Karin (2010): Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute. Köln: DuMont.

### **Internetquellen**

Andrew F. Smith: The Oxford Encyclopedia of Food and Drink in America. Oxford 2004, Artikel Hot dog, S. 687 ff., Im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hotdog>

Behringer, Klaus/ Preuß, Hartmut (2010): Edward Kienholz (1927 – 1994). Im Internet:

[http://www.leibniz-gym.de/ku\\_abi2010/kienh.pdf](http://www.leibniz-gym.de/ku_abi2010/kienh.pdf)

Bulmer, Marge (2013): Porträt von Edward Kienholz. Artikel auf homepage des "Museum Ludwig Köln". Quelle im Internet:

<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1996/Articles0796/EKienholz.html>

Canan T. (2002): Wolfgang Kemp – Rezeptionsästhetik. München, GRIN Verlag GmbH, <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/129542.html>

Edward Kienholz: [http://de.wikipedia.org/wiki/Edward\\_Kienholz](http://de.wikipedia.org/wiki/Edward_Kienholz)

Gülland, Philipp: Entweihung einer Ikone. Arzt, Revolutionär und Sexsymbol, ein sozialistisches Heiligenbild: Che Guevara. Der schwächliche Argentinier mit dem

starken Willen kämpft für die Umwälzung Südamerikas und wird so zum "Hochwertziel" der CIA. 1967 ist die Jagd zu Ende, der Mythos Che noch lange nicht. Im Internet:

<http://www.stern.de/politik/geschichte/ein-bild-und-seine-geschichte-entweihung-einer-ikone-606118.html>

Heinrichs, Johannes (2011): Das Spiel mit den semiotischen Dimensionen im modernen Museum. Zur philosophischen Syntax neuerer Kunst, am Beispiel von Edward Kienholz' „Das tragbare Kriegsdenkmal“. Im Internet:

[http://www.johannesheinrichs.de/media/155/cms\\_4d8073c256960.pdf](http://www.johannesheinrichs.de/media/155/cms_4d8073c256960.pdf)

Lawaty, Andreas/ Zybura, Marek (Hrsg): *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, Harrassowitz, Wiesbaden 2003, S. 205 zitiert in:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze\\_Wand\\_%28KZ\\_Auschwitz%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze_Wand_%28KZ_Auschwitz%29)

McEntire, Frank (2013): Ed Kienholz 1927-1994. In *Life and Death, Ed Kienholz Makes Us Participate*. Quelle im Internet:

<http://www.beatmuseum.org/kienholz/edkienholz.html>

Meier-Seethaler, Carola: *Hund*. Symbollexikon.

<http://www.symbolonline.de/index.php?title=Hund>

Müller, Martina (2010): Edward Kienholz: „Portable War Memorial“ Museum Ludwig Köln. Reportage im WDR. Quelle im Internet:

<https://www.wdr.de/tv/westart/meisterwerke/sendungsbeitraege/2010/0406/index.jsp>

Pawlak, Britta und Beck, Carola: Ein Rückblick: Die 68er. Im Internet:

<http://www.helles-koepfchen.de/artikel/2781.html>

Winter, Carsten (2009): *Medienentwicklung als Bezugspunkt für die Erforschung des Wandels von Kultur und Gesellschaft und der Entstehung einer neuen medialen Form sozialer Netzwerke*. (Hochschule für Musik und Theater Hannover, Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung)

[http://user.uni-frankfurt.de/~chris/Stuttgart-Symposium/Carsten\\_Winter.pdf](http://user.uni-frankfurt.de/~chris/Stuttgart-Symposium/Carsten_Winter.pdf)

### **Nachschlagewerk**

Müller, Hans Hermann (2009): *Duden, Abiturhilfen. Kunstgeschichte. Von der Antike bis zum 21. Jahrhundert*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

Broer, Werner/ Etschmann, Walter/ Hahne, Robert/ Tlusty, Voker (Hrsg.)(1995): *Epochen der Kunst. Kammerlohr. Band 5: 20. Jahrhundert Vom Expressionismus zur Postmoderne*. München, Wien: Oldenbourg Verlag.

### **Vorlesungsfolien**

Maset, Pierangelo (2010): *Texte und Materialien. Bildbewusstsein*. (Reader im Sommersemester 2010) Lüneburg: Leuphana Universität Lüneburg.