

In: NZZ, 06.06.1998, Nr. 12865.

Hartmut Böhme

## **"Mit einem Steingefühl, alterslos" Anselm Kiefers Zyklus für Ingeborg Bachmann.**

1997 hat Anselm Kiefer eine Serie von fünf großformatigen Gemälden und fünf Büchern gefertigt. Sie bilden einen der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann gewidmeten Zyklus.

Der Zyklus wurde im Februar 1998 in der New Yorker Galerie Gagosian gezeigt, in Einzelstücken verkauft und wird vermutlich nie wieder zu sehen sein. Heiner Bastian hat einen Katalog dazu gestaltet (München 1998). Alle Gemälde zeigen archaisch anmutende, gewaltige Mauerwerke. Eher denn als Ausdruck menschlichen Bauwillens wirken sie wie Sedimente der Erdgeschichte. Dem Steinernen entspricht der Sand, den Kiefer zum zentralen ästhetischen Ausdrucksmittel der Gemälde wie der Bücher macht. Die Bauwerke, die Natur selbst befindet sich im Übergang zur Wüste. Man wird in eine überwältigende Phantasmagorie uralter Tempelruinen versetzt. Man glaubt Ägypten zu identifizieren, nicht nur, weil eine ungeheure Pyramide ein Gemälde füllt, sondern weil die Bachmann-Allusionen zwangsläufig Ägypten evozieren. Die Bücher aber zeigen, daß die grandios wirkenden Bauruinen aus Fotos einer in uralten Techniken arbeitenden Ziegelfabrik in Indien transponiert sind. Dieser neueste Zyklus stellt eine kaum überbietbare Apotheose der Malerei dar. Sie wirft ästhetische Fragen nach dem Verhältnis von Bild und Schrift auf, insofern die Gemälde nicht nur das dichterische Wort Ingeborg Bachmanns, sondern auch Paul Celans und die Philosophie Martin Heideggers eigentümlich konfigurieren und der Macht der Malerei unterordnen. Am Anfang, so lautet die kunsttheoretische Botschaft, steht nicht das Wort, sondern die Malerei. Der iconic turn findet bei Kiefer seinen ultimativen Triumph.

### **Das Alter der Welt**

Das Titelbild "Dein und mein Alter und das Alter der Welt" (330 mal 560) zeigt eine Pyramide in Untersicht. Die gewaltige Steinform steigt wie eine

Vision aus einem amorphen Grund auf. Oder sinkt ein in diesen aufgewühlten, schmutzigen Sandozean, der die Fundamente angreift. Auch der umgebende Luftraum ist erfüllt von gepeitschten Materieschauern, die keinen Raum oder Blick freigeben in eine Tiefe. Trotz ihrer lastenden Schwere schwebt, steigt oder sinkt die Pyramide, eine mythische Titanic archaischer Baugeschichte. Kiefer bildet, ja baut das Steinwerk aus zentimeterdick gespachtelten Acrylschichten, Tonerden, Sand, Schellack. So entsteht das unnachahmlich stoffliche Schichtwerk von Quadern. Diese Technik führt zu dem stupenden Eindruck, als habe an diesem Mauerwerk die Zeit jahrtausendlang gearbeitet. Die Simplizität der Form verstärkt die chthonische Wucht. Die duffen, schmutzigen, sandigen Farbmassen strahlen eine unerschöpfliche Stofflichkeit aus. Die geometrischen Strukturen sind unscharf und treten doch, aus der Ferne, gewaltig hervor. Menschlicher Bauwille in seiner sublimen Monumentalität hat sich ins Erdgeschichtliche verwandelt. Gerade dadurch wird er erhaben, ja transhuman. Kiefer malt in der Stofflichkeit der Wüste und in einer Zeit vor aller Geschichte. Aus dem anachron Gestaltlosen hebt sich die Pyramide empor wie eine primordiale Form, ein Urkörper, doch nicht ein Urkörper platonischer Art. Sondern an der Grenze zum Chaos ist die Pyramide eine urgeschichtliche Genesis aus dem Schoß der Materie selbst. Das macht die Pyramide so menschenfern und bezugslos zu jenem Grundakt der Kultur, der im Bauen besteht. Das Uralte ist nicht nur vorantik, ja kaum auch mit altorientalischer Kultur zu verbinden, sondern wirkt wie eine Ausgeburt der Naturgeschichte selbst. Kein biblisches Schöpfungslicht leuchtet und auch nicht der Strahlglanz der Sonne Echnatons. Der Luftraum ist von einer Art Epikureischem Materiesturm durchherrscht, ein Ungewitter der Urmaterie, *prima materia*, in die sich Pyramide bereits wieder zurückverwandelt. Es ist eine Apotheose der Materie.

### **"Das Spiel ist aus"**

Oben, kontrastierend der Erhabenheit, in Kinderschrift, wie alle Inschriften ungelenke Kinderhand zeigen: "für Ingeborg Bachmann". Über dem Scheitel der Pyramide steht enigmatisch "dein". Der Vers, der dem Bild den Titel gibt: "dein und mein Alter und das Alter der Welt" (als Schriftband im Bild) entstammt dem Gedicht "Das Spiel ist aus", womit Ingeborg Bachmann ihren zweiten Lyrikband "Anrufung des großen Bären" (1956) eröffnet. Der Vers lautet weiter:

"... mißt man nicht nach den Jahren". Das Gedicht beschwört die verlorenen Phantasien der Kinderspiele mit dem Bruder, ein Sehnsuchtsland, das jenseits von Geschichte und Raum liegt, aber unbetretbar geworden ist. Auch für Franza und ihren Bruder (im Romanfragment "Der Fall Franza") wird das Utopische der Kindheit zum Niemandsland. Dennoch ist die Geschwisterutopie im Werk Bachmanns, wie bei Robert Musil, die einzige wiederkehrende Hoffnungsfigur. Widmet Kiefer seine Gemälde der Bachmann in brüderlicher Geste?

Was bedeutet es, wenn Kiefer ein solches Bild der Dichterin dediziert? Auf diese Bruderliebe bezieht? Auf das ägyptische Todesland Franzas münzt, wohin diese mit dem Bruder reist? Und mit der Pyramide jenen Ort zitiert, an welchem das Wüstenpurgatorium Franzas sein letales Ende findet, in einer furchterlichen Fusion männlicher Gewalt und weiblicher Selbstdestruktion? Nichts davon gibt das Bild zu erkennen. In einem Interview hat Kiefer 1990 davon gesprochen, daß seine Leinwand die Membran zwischen Weltzeit und Individualzeit sei. Die Zeit des Individuums ist hier ausgelöscht. "Die ägyptische Finsternis", wie Bachmann diesen Teil ihres Romanfragments überschreibt, "das große unverlaßbare Purgatorium", die Wüste als "Auswurf des Himmels", die Pyramide als Ort eines gewaltsamen Todes sind annulliert. Indem Kiefer den Vers aus dem frühen Gedicht herausbricht und seinem Gemälde einfügt, eröffnet er den Schein eines Dialogs ("dein und mein Alter..."), der nicht existiert, und beschwört er eine archaische Weltzeit, die das Gedicht nicht kennt. Kiefer verwandelt das Historische, die geliederte Zeit, zurück in die ungeheuerliche Dynamik elementarer Materiestürme, aus denen sich die Pyramide herauswuchtet und zurückverwandelt.

Die Pyramide ist ein gewaltiges Grab, Monument eines Totenkultes, in welchem die Zeit in Ewigkeit verwandelt wird. Dies wird von Kiefer durch seine Maltechnik ebenso affirmiert wie zurückgenommen. Das Bild wird selbst kultisch, eine Art idolatrische Hymne an die primordiale Materie, die die Zeit in sich trägt, aber noch nicht aus sich entlassen hat, und die erst recht nicht nach menschlichem Maß gemessen werden kann. So wenig es die Bachmann'sche Welt ist, ist es der ägyptische Chronotopos (Jan Assmann). Es ist eine erhabene, den Betrachter überwältigende Apotheose – an was?

### **Das Geviert des Seins**

Noch hybrider in den Maßen ist das Gemälde "Das Geviert" (280 mal 750): ein kubischer Bausockel aus Ziegeln, dessen Fotovorlage in dem korrespondierenden, aus 17 Doppelseiten bestehendem Buch "Lieber rot als tot" zu studieren ist (103 mal 80). In diesen Büchern, in denen Kiefer u.a. außerordentliche Fotos von Ziegelhalden und Brennöfen einer Ziegelfabrik verwendet und mit Sand weiterverarbeitet, kann man die Vorlagen für alle Gemäldemotive entdecken. Überhaupt sind die Bücher, auf die Kiefer sich seit langem versteht, von hohem ästhetischen Rang, stille Exerzitien der Wüste und des Steins. Auch auf dem Gemälde "Das Geviert" haben die Steine die Farbe der Wüste und des Verfalls angenommen. Niemand vermutet heutige Brenn- und Trockenanlagen für Ziegel. Sondern man assoziiert das gewaltige Fundament einer archaischen Ruine, die man, dem Pyramidenbild benachbart, zwangsläufig in Ägypten loziert. Das Gemälde spannt Kiefer in eine Heideggersches Begriffsfigur, die Kiefer den Aufsätzen "Bauen, Wohnen, Denken" und "Der Ursprung des Kunstwerks" entlehnt: in der Mitte oben steht "das Geviert", links oben "Himmel", rechts oben "Erde", links unten: "die Menschlichen", rechts unten: "die Göttlichen". Ein Chiasmus. Das Geviert ist wie die Pyramide eine Urform: das kosmische Viereck. Die Grundfigur des Bauens, im gewaltigen Sockelgeschoß materialisiert, ist das Geviert. Es ist in seiner archaischsten Formation zu sehen, erhaben noch im Verfall. Alles zerfällt. Doch in diesem Zerfall gibt es das Bauen, das im Ursprung die Herstellung einer kosmologischen Ordnung enthält. Bauen heißt, den Kosmos wiederholen und zugleich erhalten. Im Bauwerk, gemäß der chiasmatischen Formel, überkreuzen sich Menschen und Götter, Himmel und Erde. Das Bauen *ist* die kosmische Formel. Das macht seine Größe und seine Erhabenheit aus. Darauf gründet die Metaphysik des Wohnens bei Martin Heidegger. Tatsächlich wird hier Metaphysik zur Ikone. Doch die Heideggersche Ontologie des Wohnens liegt allegorisch und nachträglich als beinahe kindliches Raster auf einer den Seinsgrund noch subvertierenden Metaphysik: der Erhabenheit des Ruins.

In derselben Nachträglichkeit geben die geometrischen Riß- und Fluchtlinien dem erodierten Mauerwerk einen nur äußerlichen, formalen Halt. Sollte dies der Urakt der Kultur sein, der Götter und Menschen, Erde und Himmel im Wohnbau zum Geviert synthetisiert? Und was hat dies mit Bachmann zu tun (auch wenn sie über Heidegger dissertierte)? Alle Gemälde des Bachmann-

Zyklus unterwölben die Zeit der Geschichte, das Humanum und selbst noch die Ontologie Heideggers durch eine andere Figur: die Verwandlung von Geschichte in Naturgeschichte. Exakt auf der Grenze dieser Metamorphose, ihrem Initial oder ihrem endzeitlichen Finale, positioniert Kiefer die Gemälde. Das macht ihre Großartigkeit aus und ihren Schauer erregenden Archaismus. In der Arché, so wird suggeriert, ist die Endgestalt der Geschichte schon ansichtig.

### **"Der Sand aus den Urnen"**

Das Gemälde "Der Sand aus den Urnen" ist adressiert "für Ingeborg Bachmann", doch die Titelzeile ist von Paul Celan. Auch dieses lyrische Zitat ist ein Raub. Urnen bergen die Totenasche. Der Sand aus den Urnen bei Kiefer bedeutet, daß der Sand (wie Asche) ein Signifikant des Todes ist. Die Entstaltung aller Bauwerke ist: Sand. In keinem anderen Gemälde hat der Sand derart beherrschend visuellen Besitz von den aufgeschichteten Bauformen genommen. Der Sand ist in alles gedrunken und liegt auf allem. Er ist ins Bild gebrachte Verwüstung, die erhaben wird, weil letale Versandung und Formerhalt *noch* in erkennbarem Verhältnis stehen. Von allen Gemälden ist hier das zerfallende Mauerwerk am feinsten geliedert, auch der gestufte Boden in schrägen Fluchtlinien ist gemauert. Kein Verwendungszweck läßt sich ausmachen. Die Bauwerke wirken wie unverstandene Relikte eines vergessenen Kults. Es macht das Pathos wie die sublimen Ironie dieser Bilder und Bücher aus, daß Kiefer als archaische Tempel erscheinen läßt, was er aus Fotos einer primitiven Ziegelfabrik gewinnt. Es ist auch ein grandiose Wiederverzauberung der Welt.

Die Unregelmäßigkeit des sandigen Farbmassenauftrags führt zu einer beispiellosen Verlebendigung des Mauerwerks. Es strahlt eine aufgeladene Energie aus, ein Vibrieren und Pulsieren, das auf der Schwelle von wuchtender Geometrie und ruinöser Gestaltlosigkeit entsteht. Es sind entropische Prozesse, die Kiefer malt. Der Farbauftrag wird schrundig und rissig wie die in Sonnengluten aufgesprungene und kerbige Erdhaut, die Kiefer in den Büchern "Lieber Rot als tot" oder "Herbstzeitlose" (auch dies ein Motiv Celans) als Fotos dokumentiert und zu Dokumenten der Erdrüine verwandelt. Niemals sah man das Petrefakt – die "Steinhaube Zeit" (P. Celan) – in einer ebenso dynamischen aufgelöstheit wie kompakten Formbeständigkeit. An dieser Schwelle zu malen, ist Kiefer mit diesen Zyklus meisterhaft gelungen. Es sind

Apotheosen einer Gewalt, die nichts Raptisches und Schockartiges aufweist. Kiefer führt die langsame, unwiderlegliche Gewalt der Zeit und die dagegen sich stemmende und doch unterliegende Gewalt der Bauform gegeneinander, ja, er fügt beide ineinander durch die geregelte Ungeregeltheit des Mauerwerks. So erzeugt er ein instabiles Gleichgewicht. Bauwerke sind humanisierte Materie. Wir sehen sie hier als solche und bereits schon wieder im Regress auf tote Natur. Diese Figur hat Kiefer aus der Geschichte der Ruinenästhetik und des Erhabenen übernommen. Sie bilden ist seine ästhetische Strategie.

### **Entropische Zeit des Vergessens**

Wenn man die fünf Bilder als Bachmann-Zyklus versteht, gibt das Bild "Der Sand aus den Urnen" Rätsel auf. Die Widmung gilt I. Bachmann, das Zitat ist von Celan. Doch warum? Neben dem Ziegelstapel findet sich isoliert das Wort "für". Hatte Kiefer das Gemälde erst Celan gewidmet? Im Endzustand jedenfalls ergibt sich die Konstellation Celan – Bachmann – Kiefer. Mit Celan hatte Kiefer sich bereits auseinandergesetzt, vor allem mit Motiven aus "Mohn und Gedächtnis" (1952). In diesem Band ist "Der Sand aus den Urnen" ein Sammlungstitel (für die schon 1948 veröffentlichten Gedichte). 1981 hatte Kiefer zwei Bilder zur "Todesfuge" produziert: "Dein aschenes Haar, Sulamith" sowie "Dein goldenes Haar, Margarete". Es folgte die Installation "Mohn und Gedächtnis" und 1990 innerhalb des Projekts "Zweistromland" zwei Bleibücher "Sulamith". Zweifellos fügt das Gemälde von 1997 sich an diese Übersetzungen von Celan-Motiven. Der "Sand" assoziiert das Material, das auf allen Gemälden (und Büchern) ein zentrales Gestaltungsmittel ist, durch das Kiefer alle Bilder und Fotos desertifiziert. Semantisch ist der "Sand" mit dem Ägypten-Komplex Bachmanns verbunden. Doch auch der frühe Celan verwendet solche Motive; vermutlich metaphorisiert der "Sand in den Urnen" das nomadische Wüstenvolk Israels und sein tödliches Schicksal. Das Nomadenmotiv könnte zum Titel des fünften Gemäldes passen, der aus dem Bachmannschen Gedicht "Das Spiel ist aus" stammt: "Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt/ Es rinnt uns der Sand aus den Haaren". Möglich und fraglich zugleich ist ein direkter Bezug des Gemäldes auf das Einzelgedicht "Der Sand aus den Urnen", das enigmatisch auf den gewaltsamen Tod einer (jüdischen) Frau anspielt. Man könnte meinen, daß Kiefer, indem er Sand zum dominanten Material seiner Bildgestaltung macht, im Stoff des Todes und der

Toten arbeitet, den er aus den "Urnen" entnimmt wie Farben aus Tuben oder Büchsen. Man weiß das nicht. Doch entsteht hier eine Rätselfigur, die – anspielend auf Celans "Haus des Vergessens" – der Kunst eine Memorialfunktion zuschreibt, die Kiefer gewissermaßen wörtlich nimmt, wenn er den Sand des Todes zum Medium von Bildzeichen macht. Im Sand ist der Tod und sind die Toten abwesend anwesend. Das Arbeiten mit Sand ist eine memoriale Versenkung in all die 'Häuser des Vergessens', die wir auf den Bildern sehen, in die "Steinhaube Zeit". Vielleicht, daß Kiefer diese sedimentierte, rissige und entropische Zeit ins Bild bringen wollte. – Doch existiert von Celan das Wort "Keine Sandkunst mehr" und das Diktum, daß Wort- und Bildkunst eigene, nicht ineinander übersetzbare Gattungen seien.

### **Die göttliche Malerei**

Man staunt, wie selbstverständlich Kiefer auf das Erhabene 'baut' und auf die Ästhetik der Ruine, die mit dem Sublimen verschwistert ist. Man gerät in metaphysischen Schauer, in eine Art Delirium der Materie, in einen Traum aus Stein und Sand. Man glaubt Martin Heideggers "Sein und Zeit" und Jan Assmanns Buch "Stein und Zeit" zu erinnern und eine Art indo-ägyptische, jedenfalls gegeneuropäische S(t)einsontologie vor Augen zu haben. Doch das trägt. Denn das eigentliche Ereignis ist: daß sich hier die Malerei noch einmal, wie in einem letzten Paragone, zum Seinsgrund der Kunst überhaupt stilisiert und dabei nicht nur die Dichtung, sondern auch die Philosophie unterwölbt. In großartiger Geste stellt sich die Malerei selbst aus. Nicht nur das kosmische Geviert, auch das Heideggersche Geschick ist ihr eigen. Der Exzess der Farbmaterie überbietet metaphysisch die dargestellten archaischen Gewalten und Formen. Die Malerei wird göttlich. Kiefer malt eine Art Schöpfungsgeschichte, die eine Geschichte der schöpferischen Malerei ist. Nicht nur werden die gewaltigen Formate des abstrakten Expressionismus der Amerikaner überboten, die das Erhabene des pure paintings zu bannen suchten. Kiefers Erhabenes ist der zeitlose Ursprung, prima materia, der Urkörper des Bauens als Wurzel aller Kultur – in finaler Erosion. Und das Erhabene der kosmischen und erdgeschichtlichen Zeit. Man verneigt sich. Man weiß jetzt: man steht Idolen gegenüber. Wir wohnen einem heiligen Akt der Selbstbegründung der Malerei bei. Man kann dies die Quintessenz nennen, auf die Kiefers Werk zuläuft. Malen ist Götterwerk im Innersten der Materie.

## **Kein Bruder der Dichterin**

Irritierend, ja obszön aber die Fusion mit Motiven Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Sein "Haus des Vergessens" und sein Eingedenken der Toten ist es nicht. Ihr Ägypten ist es nicht. Auch die Welt des Gedichts, dem die Zitate entnommen werden, ist es nicht. Bachmanns Ägypten ist der Raum einer Katharsis zum Tode. In das lange Sterben sind Augenblicke einer in ephemeren Gesten aufblitzenden Utopie gemischt. Ägypten ist der äußerste Punkt einer Flucht aus dem Faschismus, von dem Franza gleichwohl eingeholt wird: in der Figur des Nazi-Arzt es nicht nur sondern auch in den ausgelöschten Zeichen der Königin Hatschepsut und der Begegnung mit dem Vergewaltiger am Sockel der Pyramide. Niemals war sie einem Triumph nahe, sondern allenfalls einer brüderlichen Liebe, die zuweilen auch auf die Wüstenbewohner ausgreift. Hier dürfte man Bachmann in Beziehung zu Celan setzen. Doch auch zum Bruder ist die Fremdheit niemals aufgehoben. Niemals finden sich im Werk beider Dichter Züge monumentaler Erhabenheit, sondern zunehmend verdichtete Zeichen eines unwiderstehlichen Todes, der seinen Kern in der deutschen Geschichte hat, auch wenn er in seiner finalen Unerbittlichkeit entschält wird in der Wüste und den ägyptischen Nekropolen. Die Bitternis des Zyklus der "Todesarten", zulaufend auf die Wüste und die Pyramide, hat Kiefer getilgt. Was bei Bachmann nicht ohne Grund Fragment bleibt, Stückwerk, wird hier zu mächtiger Totalität geschlossen. Der zarte, harte Mythos von Isis und Osiris, den Bachmann von Robert Musil her in ihr Werk, sehnsüchtig und melancholisch, hineinzitiert, der Mythos von Liebe, Opfer und Tod, enthält gewiß auch ein mythisches Curriculum, an das augenblickslang die Autorin heranreicht: doch niemals passen ihre Worte, aus weichem verletzlichem Material des menschlichen Körpers geformt und entlassen, zu der schier alles überbietende Metaphysik der Malerei, die Kiefer in unachahmlicher Grandiosität zelebriert. Niemals deutlicher konnte man den Gegensatz von Literatur und Kunst 'sehen' als bei diesen Bildern, in denen Kiefer, in einer Geste der Devotion und Dedikation der Autorin gegenüber, das Werk der Ingeborg Bachmann in einem gewaltigen Kult erstickt. Er ist kein Bruder der Dichterin.