

# MALEREI ALS DRAMA

## ANSELM KIEFERS BÜHNE FÜR DEN DIALOG

**Anna Kostner**  
Universität Münster

---

anna.kostner@uni-muenster.de

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.12

### **Painting as drama. Staging dialogue in Anselm Kiefer**

It has frequently been pointed out that Paul Celan's poems have a dialogic impulse. In this respect, Anselm Kiefer's paintings can be considered the pictorial extension of Celan's poetic structures. I will argue that with the inscriptions on his paintings, Kiefer exhibits dialogic moments, relating different perspectives to one another, thereby attempting to understand painting as drama; that is, to create a place for visual experience where no epic narrative is told, but an ongoing and dramatic conflict is acted out. This will be illustrated by a closer look of two of Kiefer's paintings: *The Sand from the Urns* (for Ingeborg Bachmann, for [redacted], 1997) and *The Sand from the Urns* (for Paul Celan, 2009).

**Keywords:** *The Sand from the Urns; poetry; painting; dialogue; history.*

### **1. Einleitung**

„Ich denke in Bildern“, sagte Anselm Kiefer in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2008 in Köln. Und daran anschließend: „Dabei helfen Gedichte. Sie sind wie Bojen im Meer. Ich schwimme zu ihnen, von einer zur anderen; dazwischen, ohne sie, bin ich verloren.“ (Kiefer 2008) Dem 1945 in Donaueschingen geborenen Maler und Bildhauer dienen Literatur und Mythologie als zentrale Inspirationsquellen. Seit den 1980er Jahren ist auch der aus Czernowitz stammende Dichter Paul Celan in Kiefers Werken präsent. Der Friedenspreisträger verwendet

Gedichtzeilen für seine Bildtitel, schreibt sie in die Bilder ein oder gibt durch Materialien Hinweise auf einzelne Textstellen. Mit „prometheische[m] Elan“ fordert er „wenn nicht die Götter, so doch die vertrauten Schutzgeister der bildenden Künste“ (Schmied 2012: 12) heraus, indem er versucht, eine wechselseitige künstlerische Korrespondenz zwischen Malerei und Literatur herzustellen. Es ist wichtig hervorzuheben, dass es Kiefer dabei weder um die einfache Bebilderung von Celans Lyrik geht noch um eine bloße sinn-bildliche Evokation seiner Stoffe. Andréa Lauterwein erklärt in ihrem 2006 erschienenen Band *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*: „Kiefer n’illustre pas le texte quand il cite des fragments de poèmes, mais il marie sa rémanence auditive à celle, rétinienne, de l’image.“ (Lauterwein 2006: 18) Durch die Umsetzung einer Textpartie in eine ideographische Bildlandschaft stellt Kiefer nicht nur die Integrität des Textes in Frage, auf den er verweist, sondern auch die gewohnte, vom Betrachter geforderte Interpretationshilfe eines literarischen Bezugs (vgl. Oy-Marra 2011: 299). Es handelt sich in Kiefers Arbeiten also keineswegs um einen bloß thematischen Zusammenhang oder eine Widerspiegelung der Disziplinen, sondern um die pikturalen Weiterungen von poetischen Strukturen. Diese – so die Annahme des vorliegenden Aufsatzes – setzen einen Verständnisprozess in Gang, der sich in der Auseinandersetzung mit dem Anderen vollzieht. Die These ist, dass Kiefer mit den Bildinschriften in seinen Gemälden den Versuch wagt, Malerei als Drama zu verstehen; also einen Ort für visuelle Erfahrung zu schaffen, wo nicht Geschichte (episch) erzählt, sondern ein andauernder Konflikt (dramatisch) ausgetragen wird. Dies soll durch die exemplarische Analyse zweier Gemälde Kiefers veranschaulicht werden: *Der Sand aus den Urnen* (für Ingeborg Bachmann, für           , 1997) und *Der Sand aus den Urnen* (für Paul Celan, 2009).

## 2. Kiefers sprechende Gemälde

1997 hat Anselm Kiefer eine Serie von großformatigen Gemälden gefertigt, die vornehmlich „archaische Architekturen“ (Brüderlin 2002: 65) darstellen. Sie bilden einen Zyklus unter dem Titel *Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, der 1998 in der New Yorker Galerie Gagosian ausgestellt wurde.

[Les tableaux] sont tous de très grand format, dépourvus de végétation, d’une douce et grumuleuse minéralité ocre et rose. Leur espace est chaque fois rempli, saturé par un édifice archaïque au seuil de la ruine. (Lauterwein 2006: 189)

Auf den ersten Blick erkennt man verlassene, ihrer ursprünglichen Funktion verlustige Bauten. „Man wird in eine überwältigende Phantasmagorie uralter Tempelruinen versetzt.“ (Böhme 1998) Sie wirken wie Sedimente der Erdgeschichte, ganz so, als befänden sie sich selbst im Übergang zur Wüste. Offenbar geht es um Prozessualität, es hat ein Wandel stattgefunden. Einerseits machen die Bauwerke den erschreckend willkürlichen Umgang mit einmal errichteten Konstruktionen sowie ihr hartnäckiges Fortwirken erfahrbar, andererseits werden Verkrustungen aufgesprengt: „Inschriften zeigen die Umnutzung an, irritierende, überraschende Möglichkeiten.“ (Brüderlin 2002: 65) Entscheidend ist: Die Bilder dieser gewaltigen, verwitterten Mauerwerke werfen Fragen auf: „[V]ergeblicher Neuanfang? Sinnvolles Einschreiten?“ (ebd.: 65) Gleichzeitig hat der Künstler auch Schrift – meist kursiv und von eigener Hand – in die Kompositionen integriert. Dadurch hält er das Spannungsverhältnis zwischen illusionistischer Raumwirkung und zweidimensionaler Bildfläche im Ausgleich. Hauptsächlich aber wird durch die Schrift ein Teil der Bildwirkung aus der Anschauung in die Reflexion verlagert. Es erschließen sich zusätzliche Sinnschichten (vgl. ebd.: 65).

It is not enough simply to look at [Kiefer's] pictures. One must read and take instructions from them. One must learn the historic and literary references, and if [...] one has no German, it is necessary to seek translation of titles and texts. (Schjeldahl 1984: 15)

## **2.1. *Der Sand aus den Urnen* (für Ingeborg Bachmann, für , 1997)**

Das Gemälde *Der Sand aus den Urnen* von 1997 stellt das archäologische Terrain einer Wüstensituation dar. Die Form eines oben bereits stark abgetragenen Gebäudes ist erkennbar: Der Lehmziegelbau erinnert an eine altorientalische Ruine. Das Bauwerk ist etwas zurückgesetzt, in regelmäßigen Lagen gebaut und trotz der zwei schmalen Eingänge hermetisch glatt. „Monumental“ (Brüderlin 2002: 66) beherrscht das Gebäude die Szene.

Der Blick zeigt die Anlage von vorne rechts in perspektivischer Verkürzung nach links hinten verlaufend und erlaubt noch ein Stück der an die vordere Gebäudeecke anschließenden Fassade mit Resten von Stützmauern zu erkennen. (ebd.: 66-67)

Unten rechts sind die Spuren einer vorbeiziehenden Straße erkennbar, in die Kiefer den Schriftzug „der Sand aus den Urnen“ einfügte. Der Autor dieses Zitats ins Paul Celan. Sein Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* ist erstmals

1948 in Wien erschienen und 1952 in großen Teilen in die Sammlung *Mohn und Gedächtnis* übernommen worden. Die darin enthaltene Lyrik ist das Zeugnis von Celans Erfahrung deutsch-jüdischer Geschichte. Shoah, Tod und Trauer bestimmen selbst die Thematisierung der Liebe.<sup>1</sup> Celans schwer zugängliche Gedichte, die einen entschiedenen Wirklichkeitsbezug („Holocaustliteratur“) mit extremer Dunkelheit („Hermetik“) verbinden, „transformieren die Funktionalisierung des Traums als Erklärungsmodell der Konfrontation von Lebenskulturen sowohl auf chronologischer als auch auf topographischer Ebene.“ (Jagow/Steger 2009: 103) Ein charakteristisches Element von Celans Dichtung ist seine Neigung, zwischen Widersprüchen zu verharren, das „Noch nicht Entschiedene“ (Celan 1968: 152) sprachlich zu umkreisen und an das Vergessen zu erinnern. Dies lässt sich bereits in seinem frühen Gedicht *Der Sand aus den Urnen* beobachten:

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.  
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter  
Spielmann.  
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;  
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.  
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.  
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.  
(Celan 2010 [1948]: 17)

Eine mögliche Deutung dieses Einzelgedichts wäre, dass es enigmatisch auf den gewaltsamen Tod einer (jüdischen) Frau anspielt. Im ersten Vers wird Celans Vorliebe für verfremdete Farbgebung deutlich. Zwar deutet Schimmel auf etwas hin, das im Begriff ist, zu vermorschen (so könnte es beispielsweise mit den Sinneseindrücken der Fall sein), allerdings enthält das Adjektiv „grün“ einen Hinweis auf organische Fruchtbarkeit und steht damit dem Verrottungsprozess des „Haus[es] des Vergessens“ gegenüber. Das Attribut „wehend“ aus dem zweiten Vers verwischt den Eindruck des Festgemauerten, der durch die Substantive „Tor“ und „Haus“ evoziert wird. Wehende Tore könnte allenfalls ein Zelt haben, doch auch dann wäre „Tor“ nicht der gebräuchliche Ausdruck (vgl. Burger 1974: 40-41). Beim „enthauptete[n] Spielmann“ könnte man an ein geköpftes Bewusstsein denken, was sich in die Thematik des Vergessens einreihen würde. Darauf bezogen würde das Verb „bluten“ naheliegen, woraus Celan, möglicherweise durch eine Laut-Assoziation, „blau[en]“ macht. Blau gilt seit jeher als

<sup>1</sup> Vgl. z.B. das Gedicht *Corona*: „Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis.“ (Celan 1968 [1952]: 25).

geheimnisvoll<sup>2</sup> und „drückt bei Celan oft [...] Verheißung aus.“ (Burger 1974: 40-41) Etwas „Blauendes“ ist Zeichen der seelischen Fruchtbarkeit und Aktivität. Durch die wechselnde Bildlichkeit erweckt der Dichter den Eindruck einer Vieldeutigkeit des Zeitkonzepts. Die Gegenwart scheint Elemente der Vergangenheit aufzunehmen und dadurch Zukunft zu schaffen. Durch die Nennung von „Schamhaar“ und „Lippe“ wird die Liebe und damit ein möglicher Dialogpartner auf den Plan gerufen, von dem der Dichter nicht ohne „[B]itter[keit]“ spricht. Die „Braue“, die in den Sand gezeichnet wird, „länger [...] als sie war“, könnte den Fortgang symbolisieren. Ebenso wie die Liebe wird auch Zeit als verzehrend empfunden. Der „Sand“ als Symbol für zerfallendes Gestein oder verrinnende Zeit hat nichts gelassen. Der Dichter sammelt ihn und nährt sich davon, wie im letzten Vers erkennbar wird. In dieser Zeile treffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander. Wo die Gefahr bestünde, Lyrik allein zur Bewältigung geschichtlicher Ereignisse zu funktionalisieren, schaltet Celan Elemente der Gegenwart in Form eines gleichberechtigten Dialogpartners ein. Das „Haus des Vergessens“ verweist auf die Vergangenheit, ist aber durch die „wehenden Tore“ mit der Gegenwart verbunden. Das Sprechen in libidinösem Vokabular schwankt polyphon zwischen der gegenwartsbetonenden erotischen und einer chronologisch rückwärtsgewandten Lesart.

Eine Entscheidung für eine der beiden Zeitstufen wird nicht getroffen. Stattdessen speist sich die Polyphonie gerade aus der Spannung zwischen den zeitlichen Polen und im Gerichtetsein auf die Zukunft, in der das Gedicht rezipiert und dialogisch erweitert wird. (Schilling 2016: 257)

Man ist geneigt, das „Du“ des Gedichts mit dem Dichter zu identifizieren, da besonders Celans frühe Lyrik von einer „schwermütigen Introversion“ (Burger 1974: 38) geprägt ist. Allerdings gehört *Der Sand aus den Urnen* zu jenen Gedichten mit der handschriftlichen Widmung „f.D.“ (= für Dich) im Exemplar von *Mohn und Gedächtnis*, welches Paul Celan Ingeborg Bachmann zum Geschenk machte (vgl. Brachmann 1999: 61). Man könnte daraus schließen, dass das „Du“ die Leserin Bachmann und den Autor Celan zu einer Person identifiziert. In seiner Dankrede<sup>3</sup> zum Georg-Büchner-Preis 1960 sagte der Dichter:

<sup>2</sup> Tatsächlich bietet die Ikonographie von Blau widersprüchliche Konnotationen. Während die Farbe in der christlichen Lesart positiv besetzt ist, ordnet ihr Goethe die Begriffe „Beraubung, Schatten, Dunkel, Schwäche, Kälte, Ferne, Anziehen“ zu (vgl. Goethe 2002 [1810]: 478). Vgl. auch die Symbolträchtigkeit von Blau in: Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1800); Benn: *Kleine Aster in Morgue* (1912).

<sup>3</sup> Die am 22. Oktober 1960 anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises gehaltene Rede erschien 1961 unter dem Titel *Der Meridian* und gilt als das wichtigste poetologische Zeugnis Celans.

Sind [die] Wege [des Gedichts] nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst (Celan 2014: 48-49).

Es wird erkenntlich, dass Celan zwar der Selbstsuche verschrieben ist, einen möglichen Partner aber dennoch nicht ausschließt. Vielmehr ist der Dichter versucht, einen Dialog aufrechtzuerhalten, um dem Wechselspiel seiner schöpferischen Kräfte Ausdruck zu verleihen. Die Selbstbegegnung ist unumgänglich mit einer Phase des Abtastens des Anderen verbunden.

Solcher Erfahrung dient auch das Ineinandergreifen von Text und Bild in den Werken Kiefers. *Der Sand in den Urnen* zeigt exemplarisch, wie Kiefer das Bild der Verlassenheit des Dichters übernimmt und in das traditionsreiche Ruinenmotiv überträgt. Als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit lebt es in einer neuen Variante auf: vegetationslos, ausgedörrt, als Bild der totalen Absenz.

## **2.2. *Der Sand aus den Urnen* (für Paul Celan, 2009)**

Ebenso im Gemälde von 2009, das denselben Titel trägt wie jenes von 1997. Die unter Verwendung von Sand und Kohlestift entstandene Arbeit in Öl, Acryl und Schellack wurde im Juni 2017 in die Bayerische Staatsgemäldesammlung aufgenommen. Sie zeigt eine „weitläufige, architektonisch unvollendete oder ruinenhafte Ansammlung von Backsteinen.“ (Pinakothek der Moderne 2017) Ein Band von mehreren Reihen Ziegeln schiebt sich von links schräg nach hinten zur Mitte. Dort ändert sich die Richtung; ein neuer Streifen schließt rechtwinklig an und läuft weiter, rechts über den Rand hinaus. Die perspektivische Anordnung des großflächigen Lehmziegelfelds lässt den Raum tiefer erscheinen. Vorne rechts sieht man rauen, relativ unbelegten Boden, der wie ein Keil in das Gemälde hineinzielt. Die ineinandergreifenden Gitterstrukturen der Ziegelfugen, die das Bild überziehen, erinnern auf unheimliche Weise auch an Vernichtungsstätten. Ebenso wie um Ziegel, könnte es sich auch um Urnen handeln. Urnen bergen, was sterblich ist, symbolisieren also die Hinfälligkeit. Damit lässt sich thematisch gut an Celan anschließen. Der Künstler Kiefer greift Motive aus Celans Lyrik auf, um die Tragfähigkeit der angesprochenen Sachverhalte zu überprüfen und an der Malerei zu messen. Seine Reflexion drückt sich nicht nur in einer visuell-verbale Allianz aus, sondern im Zwiegespräch der Wahrnehmung

und seiner symbolischen Übersetzung. Das Gemälde wird zum konstitutiven Ort der Begegnung. Diese Begegnung ist in Celans Lyrik bereits angelegt. Das Gedicht spielt zwar „immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache“, aber „gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache“, denn „es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber“. (Celan 2014: 45)

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort. (Celan 2014: 46)

Ein Kuriosum von Kiefers Gemälde von 1997: Am oberen Bildrand, über dem bröckelnden Schutt der Ruine, steht zart die Widmung „für Ingeborg Bachmann“. Die Adressatin der Widmung und der Autor des Zitats sind also nicht identisch. Rechts neben dem Ziegelstapel findet sich noch einmal die Präposition „für“, allerdings folgt darauf nichts mehr. Die Annahme liegt nahe, Kiefer würde die beiden von ihm geschätzten Dichter Bachmann und Celan in seinem Gemälde vereinen, einen Dialog eröffnen und einen Ort für das Gespräch auf tun.

### 3. Dramatische Malerei

Die vorangegangenen Gedicht- und Bildanalysen machen die enigmatische Symbolik und Verinnerlichung, die Celan und Kiefer verbinden, deutlich. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass beide Künstler mit einer Poetik der Verschlüsselung arbeiten,

[i]n einer Welt der erschreckenden Dichotomien, die sich im irreversiblen Einwirken des Geistes auf die Natur zeigt, der sich nicht mehr offenhalten will für die Entzifferung der Zeichen universaler Botschaften. (Bastian 1998: 5)

1968 schreibt der Literaturwissenschaftler Beda Alleman:

Die Celansche Dichtung ist reich an Gegensätzen im ganz handgreiflichen Sinn von Umschlägen ins Gegenteil und paradoxen Wendungen. Sie setzt sich ihnen bewußt aus. Sie geht in ihrem konkreten sprachlichen Vollzug durch sie hindurch. (Alleman 1968: 152)

Dieser Durchgang durch die Widersprüche und nicht mehr nachvollziehbare Sachverhalte ist auch in den Gemälden Kiefers erkennbar. Der Kunstkritiker Heiner Bastian spricht neben der „Melancholie der Vergeblichkeit“ von

einer „unversöhnliche[n] Metapher, die aus sich selbst den Widerspruch des Scheiterns evoziert“ (Bastian 1998: 6), als Charakteristika von Kiefers Arbeiten. Obwohl der Maler sich offenbar in einem „Halbschatten des Unbestimmten“ (Schütz 1999: 49) bewegt, ereifern sich seine Kommentatoren seit je an der Ergiebigkeit kontextuell-ikonologischer Deutungstechniken für den Umgang mit seiner Kunst. Eine der wichtigsten Voraussetzungen zur Beschäftigung mit Kiefers Werk ist unumstritten die Auseinandersetzung mit dem Motivkanon des deutschen Nationalsozialismus (vgl. Schütz 1999: 50). „[D]as Werk Kiefers ist nur eines, aber vielleicht das emotionell bewegendste Beispiel dafür, wie in der zeitgenössischen Kunst mit dem Thema Faschismus umgegangen wird“ (Bußmann 1987: 317), meint der Kunsthistoriker Georg Bußmann. Und der Germanist Frank Trommler schreibt:

Kiefer's œuvre has to be seen in the light of established models for coming to terms with the ominous predicament of creating art in Germany after Hitler. Kiefer's attempt to set himself apart has been successful because of his decisive rejection of the need to defend himself generally as an artist after modernism and as a German artist after fascism. Consequently, any encompassing judgement of his work has to address both aspects in which his innovation can be identified. I. redefining art as a social and intellectual paradigm and II. evoking history as an aesthetic experience. (Trommler 1989: 732)

Kritiker und Kunsthistoriker nahmen Kiefers Werke wiederholt zum Anlass, über die Möglichkeiten der gegenwärtigen Historienmalerei zu diskutieren. Günter Metken nannte Kiefer 1987 einen Geschichts- und Schlachtenmaler der Posthistoire (vgl. Metken 1987: 303) und Klaus Honnef meinte in *Die Kunst der Gegenwart* (1988): „Kiefer hat die Historienmalerei wieder aktiviert, im 19. Jahrhundert das Königsgenre der Kunst.“ (Honnef 1988, 66). Doch handelt es sich bei Kiefers Werken tatsächlich um Gemälde, die sich der Historie verschrieben haben?

### **3.1. Historisch vs. Dramatisch**

„Historie“ bezeichnet eine Erzählung, die auf Inhalt und Technik ihres Erzählens hin angeschaut und verstanden sein will. Über Jahrhunderte hinweg galt es als die vornehmste und anspruchsvollste Aufgabe der Malerei, die Historie bildhaft darzustellen und künstlerisch zu interpretieren (vgl. Schütz 1999: 12-13). 1435 legte Leon Battista Alberti in seinem Traktat *Della pittura* verbindliche Regeln für die Gestaltung der „storia“ nieder. Historienmalerei bestehe darin, die historischen Stoffe glaubwürdig, lebendig und ansprechend



zu gestalten und sie dem Volk als *exempla virtutis*, als Lehrstücke, zu präsentieren. Damit stieg die Bildform der Historienmalerei zur wichtigsten Gattung im Kanon der malerischen Topoi auf. Ziel einer solchen Malerei war es, die Betrachter zu Reaktionen wie Freude, Trauer oder anderen Gefühlen zu rühren (vgl. ebd.: 13). Der Kunsthistoriker Ivan Nagel meldet Zweifel an, ob die Wirkung, mit der große Gemälde Betrachter ergreifen, auch tatsächlich darin besteht, etwas zu ‚erzählen‘. In seiner bemerkenswerten Studie über die Florentiner Frührenaissance schreibt er: „Wer ein Gemälde sieht, erfährt. Das Bild zeigt [...] etwas.“ (Nagel 2009: 9). Die Betrachter von Kiefers Gemälde würden mit dieser Bemerkung wohl übereinstimmen. Keines seiner Werke ließe sich allein anhand einer motivischen Analyse interpretieren. Bevor das dramatische Potential von Kiefers Malerei untersucht wird, bietet sich eine definitorische Abgrenzung von Erzählung und Drama an. 1797 schrieben Goethe und Schiller in ihrem gemeinsamen Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung*:

Der Epiker und der Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen; [...] ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. (Goethe/Schiller 1950 [1797]: 367)

Der Umgang mit Zeitlichkeit ist in Kiefers Werk zentral. Von der Forschungsliteratur wurde oft hervorgehoben, dass sich aus der „gleichzeitigen Präsenz verschiedener historischer Ebenen“ ein mehrdimensionaler Charakter ergibt, „der als Verräumlichung von Zeit erscheint.“ (Kneubühler 1985: 11) Es wäre falsch, zu sagen, der Künstler schweife nicht zwischen Erinnerung und Gegenwart hin und her; allerdings geschieht die künstlerische (Re-)Konstruktion der Vergangenheit innerhalb eines Denkmodells, das im Zeichen der Gegenwart vermittelt wird. Kiefer selbst beschreibt das folgendermaßen: „Ich denke vertikal, und eine der Ebenen war der Faschismus. Doch ich sehe alle diese Schichten [...]. Ich mache ein Loch und gehe hindurch.“ (Kiefer/West 1988: 62-63) Der Künstler befasst sich zwar mit Geschichtlichkeit, überdenkt aber die konventionellen historischen Begriffe von Chronologie, Fortschritt und Transparenz.

Für Anselm Kiefer ist die Vergangenheit keine von uns endgültig abgelöste, versunkene Welt. Er sieht ihre Schichten verflochten mit der Gegenwart und begreift sie deshalb als aussagekräftigen Stoff und schafft daraus eine neue Bilderwelt, immer darauf bedacht, die Malerei als eine heutige Form des Denkens zu postulieren. (Felix 1981: 12)

Das Historische wird nicht in seiner Abgeschlossenheit und unbelasteten Lesbarkeit betrachtet, sondern offenbart sich als Auseinandersetzung im Prozess. Indem Kiefer frei über die Elemente der Geschichte verfügt und diese in selbstentworfenen Konstellationen neu zusammenstellt, konfrontiert er das lineare Geschichtsbewusstsein mit einem experimentellen Konzept, welches das historische Material anders als gewohnt aufrollt und die Betrachter dazu anregt, es entlang der eigenen Fragestellung neu zu ordnen und zu deuten. In einem Gespräch mit Götz Adriani sagte der Künstler: „Die Geschichte entsteht ja auf dem Bild. Das dauert vielleicht zwei Tage, zwei oder zwanzig Jahre, je nachdem.“ (Ehmann/Götz 2005: 19) Diese Aussage bestätigt, dass Kiefer mit seinen Gemälden nicht (wie das Epos) etwas als vergangen erzählt, sondern eher (wie das Drama) „als gegenwärtig [...] zeigt.“ (Goethe/Schiller 1950 [1797]: 367) Bekanntlich unterschied auch Aristoteles Epos und Tragödie ob ihrer gegensätzlichen Formidee: rückwärtsgerichtet-berichtend vs. präsentisch-vorführend (vgl. Aristoteles 1994 [ca. 350 v.Chr.]: 1451b). Gehen wird also mit Aristoteles bzw. Goethe und Schiller, so erscheint das Verfahren des Dramas mit dem von Kiefers Malkunst analog. Die Art und Weise der Darstellung spielen dabei eine große Rolle. Oberflächenbehandlung und Größe der Gemälde sind ebenso entscheidend wie die Bildtitel oder Bildinschriften.

### *3.1.1. Ablagerung zeitlicher Schichtungen*

Kiefers Oberflächen sind rau und brüchig. Damit stehen sie in krassem Gegensatz zur klassischen Malerei, welche die Oberfläche durch den verbindenden letzten Firnis Auftrag zu einer Einheit machte. Sie geben keinen harmonischen Eindruck der Textur des Bildes wieder und machen so die Arbeit des Malers anschaulich, der seine Bilder nicht selten in dicken, übereinanderliegenden Schichten bearbeitet hat (vgl. Oy-Marra 2011: 313).

Da die meisten der Oberflächen Kiefers aufgrund ihrer Feinstruktur den Betrachter zu einer eingehenden Detailanalyse auffordern, entsteht eine Art haptische Übertragung. Auf diese Weise entfalten sie eine geradezu traumatische Wirkung auf den Betrachter, dessen Blick keine Herrschaft über das Bild ausüben kann, dem er sich aber auch nicht entziehen kann. (Oy-Marra 2011: 313)

Kiefers Erd- und Bodenbilder sind meist menschenentleert oder höchstens mit einer vereinzelt, anonymen Figur versehen. Die gigantischen Leerstrecken aus Sand, Schotter und Lehmwüsten vermitteln den Eindruck, „als sei nie etwas (vorgegeben) gewesen und als sei alles, alles (noch) möglich.“ (Handke 2007: 605)

### 3.1.2. Ablagerung menschlicher Spuren

Dieses Hervorrufen „d[e]s heterogen Fremde[n] des Raume[s]“ (Bastian 1998: 8) wird durch einen weiteren Faktor befördert: die Handschrift. Kiefer schreibt Namen oder Zitate mit Schreibschrift in seine Gemälde ein. Dadurch verleiht er den Zitaten einen persönlichen, individuellen Charakter. Die Buchstaben werden zu malerischen Bestandteilen seiner Bilder. Sie markieren die Fläche der Gemälde und kontrastieren zuweilen die illusionistische Räumlichkeit der Darstellung (vgl. Oy-Marra 2011: 309). Der Text im Bild „spricht [...] von den fließenden Erinnerungsspuren unserer Aufenthalte und deren Zeit.“ (Bastian 1998: 8)

### 3.2. Intermedialität im Dialog

Wenn Kiefer versucht, das „Ereignis der Geschichte“ (Richter 2005: 57) immer wieder neu in Gang zu setzen, so gelingt ihm dies insbesondere durch die Umsetzung von Textpartien in ideographische oder piktographische Bildlandschaften. Die Worte sind nicht nur in Text und Bild aufgegriffen, sondern ihrerseits in einen Dialog einbezogen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Dichter Celan seine Lyrik dialogisch gestaltet (vgl. Schilling 2015: 89-115). Kiefer übernimmt diese Poetologie, getragen von der Vorstellung, dass ein Kunstwerk nur im Zusammenspiel mit Rezipienten seine Wirkung entfalten kann – „aktualisiert von und in einer jeweils neuen Gegenwart.“ (ebd.: 113) Insofern sind Kiefers Kunstwerke ein wichtiger Beleg für die intermediale Wirksamkeit des poetischen Dialogpotentials Celans. In der Büchner-Rede sagte der Dichter:

Das Gedicht will zu einem Andern [...] Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen. (Celan 2014: 45)

Das „Andere“ stellt den Dialogpartner dar. Dadurch können die „einmalige, punktuelle Gegenwart“ des Gedichts und die Zeit des Anderen einander berühren. Celan betont, dass das Gedicht „in eines Anderen Sache“ spricht und immer auf das Andere zuhalten muss. „Dann wäre das Gedicht [...] seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.“ (Celan 2014: 45) Gerhard Buhr fasst „Präsenz“ als „das aktualisierte Vermögen der Wahrnehmung und des Fragens“. Celans Tautologie von „Gegenwart und Präsenz“ (Buhr 1976: 108) sei zu verstehen als die Gegenwart des Gedichts, in der sich die Präsenz des Anderen manifestiere. Dadurch befindet sich das ästhetische Artefakt in einem

Spannungsfeld von ‚Schon-nicht-mehr‘ und ‚Immer-noch‘. Dies kommt auch in *Der Sand aus den Urnen* zum Ausdruck. Kiefers gleichnamige Gemälde zeigen exemplarisch, wie für die verhandelte Dialektik von ‚Schon-nicht-mehr‘ und ‚Immer-noch‘ verschiedene Formen des „Anderen“ (Celan 2014: 44) zur Anwendung kommen. Einerseits verweisen die unterschiedlichen Widmungen auf eine dialogische Situation zwischen den Adressaten, andererseits nimmt Kiefer selbst eine dialogische Haltung ein, die sich im Gemälde wiederum auf das Verhältnis zwischen Maler und Betrachter übersetzen lässt. Der Künstler beschreibt die eigene Situation beim Malen mit folgenden Worten: „Das Bild, an dem ich arbeite, wird zu meinem Gegenüber, das mich etwas fragt.“ (Buck 1993: 29) Demnach setzt der Künstler entschieden auf die Denkbewegung eines waches Gegenübers.

Dieses Dialogpotential ist ein fundamentales Charakteristikum der Dramentheorie. Griechisch διάλογος (diálogos) bezeichnet „Wechselrede, Zwiegespräch, Unterhaltung, Rede zwischen zwei [...] oder mehreren Figuren“ (Fischer-Lichte 2014: 67) und wurde z.B. bei Aristoteles und Hegel mit der Etablierung einer konfliktorientierten Handlungsebene in Bezug gesetzt. Kiefers Arbeiten weisen dieses dialogische Moment, das verschiedene Perspektiven zueinander in Bezug setzt, in erhöhtem Maße auf. Es ließe sich sagen, der Künstler erzählt auf seinen Gemälden nichts nach, sondern zeigt bzw. inszeniert einen mehrdimensionalen Dialog. Σκηνή (skēnē) heißt griechisch „Bühne“. Nichts Erzählendes wird auf die Bühne resp. die Leinwand gebracht, sondern eben Szenen, Bestandteile von Dramen. In der *Allgemeinen Theater-Revue* von 1837 erläutert August Lewald:

‚In die Szene setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken. (Lewald 1991 [1837]: 306)

Die rigorose Funktionalität von Kiefers Bildgestaltung, gekoppelt mit dem Herbeizitieren fester Namen oder Gedichtzeilen bildet ein szenisches Kraftfeld, in dem die Stimmen verschiedener *dramatis personae* zusammenlaufen. Landschaften, Architekturen werden zu Schauplätzen; Bildräume werden zu Bildbühnen. Jede Evokation soll sich aus ihrem einmaligen Ort in der Komposition bestimmen. Künstler und hernach Rezipienten ergänzen diese spannungsvolle Beziehungskonstellation. So schafft Kiefer eine ‚Bühne des Gegenwärtigen‘, die nicht nur dem dialogischen Aspekt von Celans Lyrik

entspricht, sondern den Betrachtern in ihrem Drang nach Gegenwart als ‚präsentisches Drama‘ entgegentritt und zur individuellen Erschließung des daran geknüpften Bedeutungsfazits aufruft.

#### 4. Fazit

In Bildern denken, das heißt für Anselm Kiefer: an Gedichte denken. Seine Gemälde gehen aus lyrischen Andenken, aus der Erinnerung an Gedichte hervor (vgl. Erdmann/Schmidt 2011: 121-122). Die Sprach-Bilder Kiefers übernehmen die Funktion von Notationen, die den möglichen Deutungshorizont eines Werks assoziativ markieren. Sie leiten die Betrachter an, ein Gemälde nicht ausschließlich als visuelle Erscheinung wahrzunehmen (vgl. Schütz 1999: 49).

Der Bezug von Bild und Text verleiht den Bildern Kiefers [...] keine eindeutige Sinnzuweisung, also keine der Festlegung eines allein möglichen Sinns, zudem wirkt das Bild auf die Sinnhaftigkeit des Textes zurück. (Oy-Marra 2011: 309)

Mithilfe der Textfragmente, die ihrerseits zumeist assoziativ, symbolisch und kulturell aufgeladen sind, arbeitet Kiefers Werk gegen den ‚behaupteten‘ Sinn der geschichtlichen Mythen und Bilder an. Er verformt und verzerrt die konventionelle Historie und stellt sie in neuartige und eigenwillige Zusammenhänge (vgl. Schütz 1999: 360). Die Analyse zweier Gemälde hat ergeben, dass Kiefers Werke von demselben Zwiespalt zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. Vergessen und Erinnern leben, wie große Teile der frühen Lyrik Paul Celans. Was dargestellt wird, bleibt ahnungsvoll vage und unausgesprochen bedeutungsvoll. Der Maler verfährt dabei auf ähnliche Weise wie der Dichter: Er greift auf historisch geprägte Vorstellungen zurück und vergegenwärtigt die vergessenen oder verdrängten Sinnstrukturen, indem er sie dem Leser bzw. Betrachter als Bilder einer schmerzhaften Erinnerung vor Augen führt (vgl. Oy-Marra 2011, 312). Das Gemälde *Der Sand aus den Urnen* (2009) macht deutlich, inwiefern Kiefer, auch in formaler Hinsicht, bis dahin realisierte Konzepte überwindet. In einer geradezu wüst zu nennenden Malweise lässt er die angedeuteten Strukturen anhand von Horizont- und Fluchtlinien nur mehr erahnen:

Dicke Farbkrusten [...] bedecken einzelne Partien oder gar die ganze Fläche [...] mit einer Materialmasse, die Erdreich, Schlamm oder Dreck weniger ‚abbildet‘ als unmittelbar körperhaft zu repräsentieren scheint. (Oy-Marra 2011: 313)

Das Hauptanliegen Kiefers ist nicht die getreue historische Schilderung der Ereignisse, sondern eine Versinnbildlichung der Diskrepanz zwischen den Erscheinungen der Welt und ihrer Geschichte. Der Künstler erzählt mit seinen Gemälden nichts nach, sondern zeigt, wie sich Schichten und Spuren überschneiden und ihre genealogischen Verschiebungen und Bewegungen in einen Ort einschreiben. Er stellt „ein Netzwerk von Spuren und Schnittstellen“ (Richter 2005: 57) dar, deren formale Struktur immer bereits Gegenstand dynamisch-textueller und ideologischer Auseinandersetzung ist. „Geschichte“ erläutert Sabine Schütz, „ist kein in eine imaginäre Vergangenheit projiziertes Geschehen, sondern vollzieht sich ganz unmittelbar in der Reflexion des künstlerischen Subjekts selbst.“ (Schütz 1999: 360) Das Vergangene nimmt breiten Raum ein, überdeckt die Gegenwart jedoch nicht, sondern tritt mit ihr ins Gespräch (vgl. Schilling 2016: 262). Dieser Drang nach Gegenwart lädt dazu ein, die Nähe zwischen Gemälde und Drama zu bedenken.

Ein weiteres Indiz für diese These wäre die dialogische Konzeption von Kiefers Werk. Der Maler greift das Dialogpotential von Celans Lyrik auf, um die dialektischen Möglichkeiten im Umgang mit Geschichte auszudrücken: Erinnern und Vergessen (vgl. ebd.: 258). Kiefer übernimmt aber nicht nur einzelne Sprachbilder Celans (insbesondere die Oxymora), sondern versteht deren dialogische Struktur als Aufforderung an die Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst. Er verwendet Elemente aus Celans Gedichten, kontextualisiert bzw. kombiniert sie neu und schafft dadurch eine dialogische Situation, wie sie für das Drama charakteristisch ist.

Ein Dialog ist durch die Beteiligung von mindestens zwei Figuren gekennzeichnet, deren einzelne Wortbeiträge als Repliken bezeichnet werden. Dieses Merkmal der sprachlichen Erwidern bedeutet, dass ein Dialog nicht lediglich dadurch zustande kommt, dass Figuren nacheinander sprechen, sondern dass die Redebeiträge sich explizit aufeinander beziehen. (Fischer-Lichte 2014: 67)

Die Textfragmente auf Kiefers Bildlandschaften lassen sich als Inszenierung eines solchen wechselseitigen Dialogs auffassen. Die Worte treten aus ihrem herkömmlichen Kontext aus, bleiben aber dennoch Worte und verweisen auf etwas zurück. Vermittelt über die Schrift kommt eine wechselseitige Bezugnahme zustande, die auch die Betrachter unmittelbar in den Rezeptionsprozess einbindet. Auf diesem Weg wird der Kunst ein „Gegenwort“ abgewonnen, wie es Celan in seiner Bühner-Rede eingefordert hatte:

Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‚Draht‘ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. (Celan 2014: 36)

Der Schritt, der Vergangenheit in Gegenwart wandelt und den Bericht zum Dialog ballt, ist ein dramatischer.

### Literatur:

- ARISTOTELES (1994 [ca. 350 v.Chr.]): *Peri poiētikēs: Poetik*, hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam.
- ALLEMANN, Beda, 1968: *Nachwort*, in Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, hg. v. Beda Allemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- BASTIAN, Heiner, 1998: *Anselm Kiefer: Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, München, Gagosian Gallery.
- BRACHMANN, Jens, 1999: *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag.
- BRÜDERLIN, Markus, 2002: *Anselm Kiefer: Die sieben Himmelspaläste 1973-2001*, im Ausstellungskatalog der Fondation Beyeler, Berlin, Hatje Cantz.
- BUCK, Theo, 1993: *Bildersprache: Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer*, Aachen, Rimbaud.
- BUHR, Gerhard, 1976: *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- BURGER, Hermann, 1974: *Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, München/Zürich, Fischer.
- BUSSMANN, Georg, 1987: *Hakenkreuze im deutschen Wald: Faschistisches als Thema der Neuen Malerei*, in Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus* (Ausstellungskatalog), Berlin, D. Nischen.
- CELAN, Paul, 1968: *Ausgewählte Gedichte*, hg. v. Beda Allemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2010: *Die Hand voller Stunden: Gedichte*, hg. v. Michael Krüger, München, dtv.
- CELAN, Paul, 2014: *Der Meridian*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schull in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 33-51.
- EHMANN, Arne, GÖTZ, Adriani, 2005: *Anselm Kiefer: Für Paul Celan* (Ausstellungskatalog der Galerie Thaddaeus Ropac), Salzburg, Galerie Thaddaeus Ropac.
- ERDMANN, Eva, SCHMIDT, Dietman, 2011: *Lesbarkeit im Bild*, in Achim Höller (Hg.), *Comparative Arts: Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Synchron, S. 121-130.
- FELIX, Znedek, 1981: *Anselm Kiefer*, im Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Whitechapel Art Gallery, Essen/London.
- FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH, Doris, WARSTAT, Matthias, 2014: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Springer.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, SCHILLER, Friedrich, 1950 (1797): Über epische und dramatische Dichtung, in Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Schriften zur Literatur*, hg. v. Ernst Beutler, Zürich, Artemis.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2002 [1810]): *Zur Farbenlehre*, in ders.: *Werke*, hg. v. Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, Bd. 13, München, C.H. Beck.

- HANDKE, Peter, 2007: *Meine Ortstafeln: Meine Zeittafeln: 1967-2007*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HONNEF, Klaus, 1988: *Kunst der Gegenwart*, Köln, Taschen.
- JAGOW, Bettina von, STEGER, Florian, 2009: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- KIEFER, Anselm, WEST, Thomas, 1988: *Interview at Diesel Strasse*, in „Art International“, Frühjahrsausgabe, S. 62-65.
- KNEUBÜHLER, Theo, 1985: *Malerei als Wirklichkeit: Baselitz, Höckelmann, Kiefer, Kirkeby, Lüperz, Penck*, Berlin, Merve.
- LAUTERWEIN, Andréa, 2006: *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Regard.
- LEWALD, August (1991 [1837]): *In die Szene setzen*, in Christopher Balme und Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, Reclam.
- METKEN, Günter, 1987: *Begrabene Mythen: Anselm Kiefer und die Nibelungen*, in Wolfgang Stroh (Hg.), *Die Nibelungen, Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, München, Prestel.
- NAGEL, Ivan, 2009: *Gemälde und Drama: Giotto, Masaccio, Leonardo*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- OY-MARRA, Elisabeth, 2011: *Verstehen als Prozess der Vergegenwärtigung: Anselm Kiefer liest Paul Celan*, in Markus Jüngling und Martin Zenck (Hg.), *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn: Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, München, Fink.
- Pinakothek der Moderne, 2017: *Anselm Kiefer: Sammlung Moderne Kunst* (Informationsbroschüre), München.
- RICHTER, Gerhard, 2005: *Ästhetik des Ereignisses: Sprache – Geschichte – Medium*, München, Wilhelm Fink.
- SCHILLING, Erik, 2015: *Dialog der Dichter: Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript.
- SCHILLING, Erik, 2016: *Intermedialität im Dialog: Anselm Kiefer und Paul Celan*, in Natalia Blum-Barth und Christine Waldschmidt (Hg.), *Celan-Referenzen: Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHJELDAHL, Peter, 1984: *Anselm Kiefer*, in Rudi Fuchs, Hilton Kramer und Peter Schjedahl (Hg.), *Art of Our Time: The Saatchi Collection*, Bd. 3, London, Lund Humphries, S. 15-17.
- SCHMIED, Wieland, 2012: *Bleierne Meere und kosmische Räume*, in Anna Szöle, Anna Günther Oberhollenzer, Andreas Hoffer und Karlheinz Essl (Hg.), *Anselm Kiefer: Werke aus der Sammlung Essl* (Ausstellungskatalog des Essl Museums), Wien, Edition Sammlung Essl.
- SCHÜTZ, Sabine, 1999: *Anselm Kiefer: Geschichte als Material*, Köln, Dumont.
- TROMMLER, Frank, 1989: *Germany's Past as an Artifact*, in „The Journal of Modern History“, LXI, 4, Chicago, The University of Chicago Press, S. 725-735.



**Online-Ressourcen:**

- BÖHME, Hartmut (1998): „*Mit einem Steingefühl, alterslos*“, in „Neue Züricher Zeitung“, 12865 (6.6.1998); online unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/steingefuehl.pdf> [Stand: 05.04.2021].
- KIEFER, Anselm (2008): *Dankesrede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, online unter: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2000-2009/anselm-kiefer> [Stand: 05.04.2021].