

FRIEDENSPREIS DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS

Anselm Kiefer 2008

Friedländer 2007
Lepenius 2006
Pamuk 2005
Esterházy 2004
Sontag 2003
Achebe 2002
Habermas 2001
Djebar 2000
Stern 1999
Walsert 1998
Kemal 1997
Vargas Llosa 1996
Schimmel 1995
Semprún 1994
Schorlemmer 1993
Oz 1992
Konrád 1991
Dedecius 1990
Havel 1989
Lenz 1988
Jonas 1987
Bartoszewski 1986
Kollek 1985
Paz 1984
Sperber 1983
Kennan 1982
Kopelew 1981
Cardenal 1980
Menuhin 1979
Lindgren 1978
Kolakowski 1977
Frisch 1976
Grosser 1975
Frère Roger 1974
The Club of Rome 1973
Korczak 1972
Dönhoff 1971
Myrdal 1970
Mitscherlich 1969
Senghor 1968
Bloch 1967
Bea/Visser 't Hooft 1966
Sachs 1965
Marcel 1964
Weizsäcker 1963
Tillich 1962
Radhakrishnan 1961
Gollancz 1960
Heuss 1959
Jaspers 1958
Wilder 1957
Schneider 1956
Hesse 1955
Burckhardt 1954
Buber 1953
Guardini 1952
Schweitzer 1951
Tau 1950

Urkundentext

Den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels
verleiht der Börsenverein im Jahr 2008

Anselm Kiefer

und ehrt mit ihm einen weltweit anerkannten Künstler, der seine Zeit mit der störenden moralischen
Botschaft vom Ruinösen und Vergänglichen konfrontiert.

Anselm Kiefer erschien im richtigen Moment, um das Diktat der unverbindlichen
Ungegenständlichkeit der Nachkriegszeit zu überwinden. Der Künstler agiert als genialer,
bewusster Eroberer, der die Mittel einer texturreichen, expressiven Malerei an sich reißt
und wie Beutestücke in die eigene Bildwelt transferiert.

Im Mittelpunkt steht eine von Vergangenheit zerfressene, zerstörte Gegenwart, die mit
äußerst verknappter Rhetorik, mit Sprachlosigkeit präsentiert wird.

Die starke Resonanz seines Werks beruht auf der Fähigkeit, für die zeitlosen und für die
akuten Themen, die Anselm Kiefer behandelt, eine Bildsprache zu entwickeln,
die aus dem Betrachter auch einen Leser macht. Denn wie stark sich Kiefer mit Literatur
und Poesie auseinandersetzt, führen nicht nur die Installationen vor, die unentwegt
auf große Texte anspielen. Er hat das Buch selbst, die Form des Buches, zu einem
entscheidenden Ausdrucksträger gemacht. Gegen den Defätismus, der Buch und
Lesen eine Zukunft abzusprechen wagt, erscheinen seine monumentalen
Folianten aus Blei als Schutzschilde.

Börsenverein des Deutschen Buchhandels
Der Vorsteher
Gottfried Honnefelder

Frankfurt am Main, in der Paulskirche
19. Oktober 2008

Gottfried Honnefelder, Vorsteher des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels

Begrüßung

Es war die Macht des Buches, die den Börsenverein 1949 bewegte, zum Träger eines Friedenspreises des Deutschen Buchhandels zu werden, der ein Jahr später dann zum ersten Mal verliehen wurde. Denn dass er mit der Ware Buch ein Instrument der Macht zu verwalten hatte, war dem Börsenverein – überaus leidvoll – zu Bewusstsein gekommen, als er in den Missbrauch dieses mächtigen Instrumentes durch das Unrechtsregime der Jahre 1933-45 hineingeriet und schon früh zum Helfershelfer einer Politik wurde, die mit der Diskriminierung nicht genehmer Denkwelten begann und sich rasch mit Autorenverbot und Bücherverbrennung fortsetzte. Wie nie zuvor wurden Bild und Sprache zu Instrumenten der Lüge, des Hasses und der Vernichtung. Nur das Bekenntnis zum Buch als einem Träger von Sprache und Bild, das verbindet und versöhnt, konnte nach dem Krieg von Seiten des Börsenvereins die Antwort sein auf die Erfahrung von schmachlichem Missbrauch und eigener Schuld.

Aus eigenem Versagen muss gestiegene Verantwortung erwachsen. Und sie ist heute mehr geboten denn je. Denn die Missbrauchbarkeit der Bilder und der Worte ist nicht geringer geworden. Durch die neue Bildwissenschaft wissen wir mehr als je zuvor, dass es neben der Logik der Worte eine solche der Bilder gibt, und dass die Sprache des Bildes uns und unsere Welt zutiefst bestimmt und mehr prägt, als wir je ahnten. Gerade dieses Wissen macht aber nicht nur die suggestive Macht sichtbar, die Worte und Bilder haben können, sondern lässt uns auch die Ambivalenz der durch Reproduzierbarkeit und Digitalisierung angeschwollenen Flut der Zeichen und Bilder erkennen, die sich über dem Leser und Betrachter geradezu zu überschlagen droht. Nichts ist abhängiger von der Behutsamkeit im Umgang als das Wort und – vielleicht mehr noch – das Bild.

Wächst die Verfügbarkeit über die technische Zeichenfolge, die die geistige Bedeutung trägt, ins Unermessliche und Beliebige, droht am Ende alles gleichgültig und damit bedeu-

tungslos zu werden. Viel wird daher davon abhängen, an welche Formen und Gesetze wir uns im Umgang mit der neuen Zeichenwelt binden. Denn „Kultur“ meint ja buchstäblich die Form eines Umgangs, der dem Wort und dem Bild mit Respekt begegnet, weil sie nicht nur beliebig verfügbare Informationen sind, sondern eine verbindliche, öffentliche und bleibende Bedeutung haben können.

Müssen Wort und Bild nicht entwertet werden, wenn ihre geistige Urheberschaft verschwindet, ihre Gestalt schutzlos wird und die ökonomische Verwertung die kulturelle Bedeutung marginalisiert? Sicher leben wir nicht mehr in Zeiten der geheiligten Ware Buch. Doch wer aus kultureller Ignoranz und falschen wirtschaftlichen Rücksichtnahmen eine Politik verfolgt, der Piraterie digitaler Bücher freien Raum zu geben und der daraus erwachsenen Entwicklung ihren Lauf zu lassen, soll die Folgen für eine Kultur bedenken, für die individuelle Kreativität und geistiges Eigentum unverzichtbare Eckpfeiler sind.

Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels ist dankbar, mit der Vergabe des Friedenspreises Jahr für Jahr diesem Vertrauen Ausdruck verleihen zu können in die Wahrheit erschließende und Verstehen ermöglichende Kraft des Wortes und des Bildes. Und er ist glücklich, dies in diesem Jahr durch die Verleihung des Preises an einen bildenden Künstler tun zu dürfen, der der ambivalenten Macht der Bilder, ihren Tiefen und Untiefen, ihrem Sinn und ihren Grenzen nachgespürt hat wie kaum ein anderer.

Bilder, deren Kraft ausreicht, um unsere Zeit beim Namen zu nennen, zeichnen kein Bild des Friedens, noch nicht einmal beschwören sie – wie die Kunst vergangener Zeiten – die Hoffnung auf Verheißung. Würde die Kunst unserer Zeit dies versuchen, so wohl nur um den Preis der Lüge. Denn nur „die Male der Zerrüttung – so Adornos scharfsichtige Diagnose – sind die Echtheitsiegel von Moderne“. Nichts kennzeichnet die Sprache der Literatur wie die des begreifenden Denkens unserer Zeit so sehr wie die Erfahrung, der eingetretenen Sprachlosigkeit das Sprechen allererst wieder abgewinnen zu müssen. „Wovon

man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ – Ingeborg Bachmann diene dieser letzte Satz aus Wittgensteins Tractatus, um die Erfahrung der eigenen Sprachlosigkeit benennen zu können.

Doch kann das Bildwerk noch sprechen, wo es uns die Sprache verschlägt? Wohl nur, wenn die Kunst den Versuch aufgibt, selbst noch einmal die beschwörende und versöhnende Deutungsformel zu finden und sich „überwältigen“ lässt von der negativen Dialektik, die auszuräumen unserer Aufklärung nicht gelingen will. Nur die Kunst, die dem „Spannungsfeld der Geschichte“ nicht ausweicht, die „immer weiter zurück“ geht, zurück in das „was man nicht sagen kann“, in den „Abgrund“, der sich auftut, weil „wir nicht wissen, warum wir da sind“, die die „Wahrheit vergangener Mythen“ beschwört, um unsere eigene Ortlosigkeit sichtbar zu machen, – sie vielleicht kann in dem Labyrinth, in dem wir uns verfangen haben, den Ort der Wahrheit entdecken.

Und was hat Kunst, die solches vermöchte, mit Frieden zu tun? Macht sie nicht eher den „Krieg im eigenen Kopf“ sichtbar? Führt sie nicht in die „Wüste, die man in sich trägt“ und in der die Wege zum erhofften Ziel im Sand verlaufen? Oder ist es gerade die Kunst, die uns nicht aus dem Labyrinth heraus, sondern in das eigene Labyrinth hineinführt und uns – schockierend genug – mit den Zerrüttungsmalen, den Abgründen, dem noch nicht Humanisierten unseres Wesens konfrontiert, die uns jene Einsichten schenkt, ohne die die Fähigkeit zum Frieden nicht zu haben ist?

Wer Anselm Kiefers Werk kennt, weiß, dass ich mit diesen Fragen und Sätzen zur bildenden Kunst die ganze Zeit von ihm gesprochen habe und das zu einem nicht geringen Teil mit seinen eigenen Worten.

Im fünfundsiebzigsten Jahr nach der nationalsozialistischen Bücherverbrennung ist es dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels wichtig, dass er sein Bekenntnis zur Frieden stiftenden Macht des Buches, zu dem er sich 1949 – auf dem Hintergrund bitterster Erfahrungen – mit der Stiftung des Friedenspreises entschlossen hat, mit der Verleihung dieses Preises an Anselm Kiefer erneut unterstreichen kann.

Worte, die Kiefers Werk rühmen, aus dem Mund dessen zu hören, der von Paris aus seit Jahrzehnten auf die Kunst und Literatur der Welt schaut, ist ein besonderer Glücksfall: Wir freuen uns, dass Werner Spies – Verfasser von Werkverzeichnissen und Monographien der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, Professor an der renommiertesten deutschen Kunstakademie, Direktor des Musée national d'art moderne im Centre Pompidou, Spiritus Rector von Ausstellungen mit Welterfolg und führender Kritiker in der Tagespresse – unsere Einladung angenommen hat, Anselm Kiefer zu rühmen. Ich begrüße Werner Spies sehr herzlich.

Meine Damen und Herren, ich danke Ihnen allen für Ihr Kommen und die sich darin zeigende Verbundenheit – mit dem Börsenverein, mit der Sache des Buches und mit dem Gut des Friedens. Insbesondere aber mit dem Friedens-preisträger des Jahres 2008: Anselm Kiefer.

Petra Roth, Oberbürgermeisterin der Stadt Frankfurt am Main

Begrüßung

Zur Verleihung des diesjährigen Friedenspreises des Deutschen Buchhandels heiße ich Sie alle in der Paulskirche zu Frankfurt am Main herzlich willkommen. Mein besonderer Gruß gilt dem diesjährigen Friedenspreisträger Anselm Kiefer und seinem Laudator Werner Spies – beides Persönlichkeiten, die in ihrem Schaffen auch mit der Stadt Frankfurt verbunden sind.

Lieber Anselm Kiefer, es ist das erste Mal in der Geschichte dieses seit 1950 vergebenen Preises, dass ein Maler mit dem Friedenspreis ausgezeichnet wird. Bisher wurde diese Auszeichnung ausschließlich an Schriftsteller, Gelehrte oder Philosophen vergeben. Doch ist nicht jeder bildende Künstler auch Philosoph und Gelehrter und häufig auch Schriftsteller?

Ihr Oeuvre beweist Ihre anhaltende künstlerische Auseinandersetzung mit der Geschichte, mit Religion, Philosophie und Mystik sowie mit Literatur und Poesie. In der Verbindung mit politischen Aussagen provoziert Ihre Kunst in der Öffentlichkeit immer wieder Diskussionen. Und Sie schreiben, jedenfalls auch. Die Texte, die Sie schreiben, veröffentlichen Sie aber nicht, denn es sind – so sagen Sie – Reaktionen auf Ihre Bilder.

Ihre Werke zeigen noch etwas: Sie sind in hohem Maße ein „lesender Künstler“. Die Lektürespuren der Philosophen, etwa Heidegger, oder der Dichter, etwa Paul Celan, sind unverkennbar. In das Celan gewidmete Haus mit dem Titel „Geheimnis der Farne“ brachten Sie –

wie bereits beim Erscheinen seines Gedichtbandes „Mohn und Gedächtnis“ und Ihrer daraus resultierenden Arbeit – echte Pflanzen in die Installation ein.

Viele Motive tauchen in Ihren Arbeiten immer wieder auf: neben Pflanzen, wie getrockneten Sonnenblumen, vor allem düstere Landschaften, Schiffe oder Rost. Beeindruckend verarbeiten Sie in Ihren Werken die Geschichte: Historie wie Zeitgeschichte – deutsche Mythen und große Ereignisse der Weltgeschichte!

Herausragende Gemälde, Skulpturen, Standardwerke des Künstlers Anselm Kiefer prägen unsere Städtische Galerie des Städelschen Kunstinstituts. Erworben seit 1989, in einer Zeit, in der die Bürger unseres Landes, ja der ganzen Welt – gesamtdeutsche Geschichte erlebten.

Im Städel präsent: die „Heereszüge Alexanders des Großen“ im Metzler-Saal, die „Palette mit Flügeln“, allen voran aber auch die „Argonauten“ und seit neuestem „Wege der Weltweisheit: Hermanns-Schlacht“.

Lieber Anselm Kiefer, wie jeder bedeutende Künstler haben Sie mit Ihrer Kunst unser Sehen verändert. Im Namen der Stadt Frankfurt am Main gratuliere ich Ihnen herzlich zum Friedenspreis des Jahres 2008 und ich beglückwünsche den Börsenverein des Deutschen Buchhandels zu dieser Entscheidung.

Werner Spies

Laudatio

Diese hohe Auszeichnung geht in diesem Jahr erstmals an einen Maler, einen weltberühmten Maler aus Deutschland. Es ist anzunehmen, dass die Diskussion, die eine für manche überraschende Wahl ausgelöst hat, nicht allein für den Kunstbetrieb von Bedeutung sein wird. Denn es ist wichtig, hervorzuheben, dass Künstler ebenso wie Musiker, Wissenschaftler und Schriftsteller zu den unverzichtbaren intellektuellen Partnern der Gesellschaft gehören. Kiefers Auseinandersetzung mit Vergangenheit und eigener Zeit liefert einen Beitrag, der in hohem Maße mit dem zu tun hat, was den Rang des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels ausmacht: auf eklatante und lästige Weise gegen Vergessen und für Aufklärung zu kämpfen.

In den Bildern und Installationen des Preisträgers entdecken wir, dass in ihnen unentwegt und planmäßig Stellen aus großen, häufig schmerzenden Texten erscheinen. Unübersehbar, wie mit Flammenschrift gezogen, tauchen sie auf. Mit verstellter Kinderhand hat Kiefer Zitate von Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Chlebnikov oder Bibelsprüche eingetragen. Es geht bei der Auswahl keineswegs nur um Titel für die Bilder – die Sätze gehören, das spüren wir schnell, untrennbar zum Werk.

Dieser Angriff auf die semantische Autonomie von Malerei ist so verwirrend, dass wir in einem Aufsatz, der sich mit Kiefer beschäftigt, der Bemerkung begegnen, hinter dem Vorgehen verberge sich ein „erstaunlicher Zweifel an der Macht der Bilder“.

Dieses Urteil ist fabelhaft, genau. Denn es sagt etwas Grundsätzliches über die Störung aus, der Kiefer die Kunst aussetzen möchte. Um sich ein Bild davon zu machen: Seine Werke schlagen ständig an, wie Türen anschlagen, die sich nicht richtig schließen lassen. Und diese Türen öffnen auf die Räume der Literatur.

Vorzugsweise durchwandern wir Landschaften und Gebäude. Wir begegnen einer komplizierten, abschüssigen, oft unheimlichen Topographie. Von einem Platz geraten wir an einen anderen, eine Überraschung lotst uns zur nächsten. Es ist nicht einfach, sich von der Verwicklung in Raum und Zeit, mit der Kiefer arbeitet, eine Vorstellung zu machen. Keine Ausstellung, kein Museum kann sie vermitteln.

Seine Riesenformate brauchen riesige Wände, wie jetzt „Athanon“, dieses nicht datierbare Warten auf Auferstehung, das der Künstler für die ägyptische Abteilung im Louvre geschaffen hat. Es handelt sich um den ersten Auftrag, den der französische Staat seit dem Deckenbild von Georges Braque vor fünfzig Jahren für das Museum vergeben hat. Oder aber wir warten auf eine kommende monumentale Inszenierung des Künstlers, die erneut, wie vor einem Jahr im Pariser Grand Palais, Wörter und Satzketten als Fermaten auf Bilder und babylonische, in der Schrecksekunde vor dem Sturz eingefangene Himmelspaläste legen wird.

Am besten wäre es, wir könnten zusammen die labyrinthischen Bauten durchwandern, die Schächte voller Geheimnisse, die Kiefer im Odenwald, in Barjac in den französischen Cevennen oder nun in einem riesigen Lagerhaus im Westen von Paris angelegt hat. Wie ein Einsiedlerkrebis nistet er sich immer aufs Neue in gigantische, aufgelassene industrielle Anlagen und Remisen ein.

Jeden dieser unerhörten Erinnerungsorte umgibt eine unverwechselbare Stimmung, die die Bilder und die in ihnen abgespeicherten Wörter hervorbringen. Kiefer ist nicht nur ein ständiger, besessener Leser, der aus der Literatur Transfusionen in seine Arbeiten vornimmt. Er hat selbst mehrere Hundert Bücher geschaffen.

In einem ehemaligen Schulhaus in Hornbach im Odenwald, in dem er eines der ersten Ateliers installiert hatte, beginnt er vor Jahrzehnten damit, sich eine persönliche Bibliothek auszuendenken. Das Vorgehen erinnert ein wenig an den wunderbaren Einfall in Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“. Wutz verfertigt sich die Klassiker und Wunschtitel, die er lesen möchte, selbst. Und Kiefer, wollte man meinen, imaginiert Bücher, die es nie geben konnte.

Der Künstler denkt, er werde mit dem Büchermachen wohl nie fertig werden und aufhören. Dies auch, weil er davon überzeugt sei, dass in jedem Menschen eine fortwährende Sehnsucht nach dem stecke, was er selbst nicht zu erreichen vermocht habe. Er benennt seine Sehnsucht oder sagen wir besser seine Eifer-

sucht: „Ich wäre gerne Schriftsteller geworden.“

Es gibt so besehen, und dies gilt es am heutigen Tag hervorzuheben, kaum einen Künstler, der sich auf derart auffallende Weise für Lesen und für die sinnliche Existenz von Büchern einsetzt. Der große New Yorker Verleger George Braziller hob dies im Vorwort zu einem der Malerbücher, das er herausbrachte, hervor: „Unser Ziel ist es, ein Buch zu veröffentlichen, das wie Kiefers eigene Buchproduktion die Vitalität des Buchs als Medium, das für den schöpferischen Menschen unserer Zeit nach wie vor Bedeutung hat, bestätigt.“

Diese Passion Kiefers kulminiert in „Zweistromland“ (1985/89), einer gigantischen Ansammlung von Bleibüchern. Die Bücher sind keineswegs leer und blind, nur verschlossen. Man könnte sie für Herbarien nehmen, die das eigene Leben, sein Staunen, sein Entdecken und sein Entsetzen sammeln. Sie enthalten vieles, was auf Pflanzenwelt, Tiere, Topographien, Mythen, Geschichte, Vergiftetes, Himmel und Konstellationen hinweist. Unterlebensgroßes und Überlebensgroßes stehen im Dialog. Im Sinne des schönen Satzes: „Jeder Pflanze auf Erden entspricht ein Stern im Firmament.“

Nicht von ungefähr begegnen wir regelmäßig Titeln wie „Himmel und Erde“. In dieser wichtigen, unhandlichen Bibliothek vermag allein unsere Imagination zu blättern, und sie gerät dabei aus der Helle des Tages über Dämmerung in die schwarze Nacht.

Kiefer bevorzugt für seine Bibliothek mächtige Formate, die an der Lebensgröße der Menschen, der Leser Maß nehmen. In einem Materialbild platziert er vor die Unendlichkeit des Meeres nicht, wie Caspar David Friedrich, einen meditierenden Mönch, sondern ein gewaltiges Buch. Dessen Siegel gilt es zu lösen. Unüberschaubar tritt es an die Stelle des Menschen. Und wir spüren, die monumentalen Bücher Kiefers umgeben uns heute, da sich die Bücherverbrennung der Nationalsozialisten in diesem Frühjahr zum fünfundsiebzigsten Mal jährte, auf packende Weise. Sie wirken wie mit Blei ummantelte Schutzschilde.

Wenn man in den Wald der Folianten eintritt, den der Künstler angepflanzt hat, glaubt man das Murmeln zu hören, in das uns François Truffaut in „Fahrenheit 451“ versetzt. Unvergesslich bleibt die Szene im Film, in der Menschen in einem Hain auf und ab gehen und, als lebende Bücher, memorierte Texte aufsagen, um sie zu retten und an künftige Generationen weitergeben

zu können. Denn Besitz und Lektüre von Büchern sind in Ray Bradburys Roman, der dem Film als Vorlage diente, bei strengster Strafe verboten. Alle Literatur wird im Überwachungsstaat von amtlichen, wie Feuerwehren organisierten Brandstiftern dem Scheiterhaufen übergeben.

Kiefer präsentiert seinen Bücherwald in immer anderen Variationen. Abwechselnd verbinden sich in den Bänden Schrift mit Papier, gipsgrundierter Leinwand, Teer, Schellack, Sand, Holzschnitt, Glassplitter, Sägemehl, Asche, Bleifolien, Stroh und Fotografie. Die Vielfalt der Materialien steigert sich regelrecht zum wagnerianischen Tutti.

Es sind dieselben Objekte, die auch die Bilder und Installationen bestimmen. Zinnsoldaten, Spielzeugheere, Stacheldraht, verrostete Relikte des Krieges, die in brackigem Wasser schwimmen, Angesengtes, Gealtertes und ausgebleichte Kleidungsstücke bringen in fast allen Arbeiten eine düstere, verwelkte Welt zustande.

Es sind Erinnerungen eines Kindes, das, in der Nachkriegszeit aufgewachsen, zwischen Ruinen und Schutthalden spielte. Die Feuerzungen in den Furchen der frühen Bilder, der brennende Märkische Sand, verseuchte Erde in „Ausbrennen des Landkreises Buchen“ geben Hinweise auf angsterfüllte Obsessionen, hinter denen frühe Fragen stehen.

Die Strudel, die Wolken aus Blei, die in den Installationen des Künstlers vom Himmel fallen, gehören dazu. In der Kapelle der Pariser Salpêtrière übten diese metallenen Blutstürze eine tiefe Wirkung aus. Die grausilbernen unheimlichen Wolken lassen an Urknall, Explosionen und Atombomben-Pilze denken. Sie schaffen dieses „Wasteland“, das T.S. Eliot als Metapher für die verödete chaotische Moderne vorgeschlagen hat. Es sind durchgehend Stoffe, die psychisch aufgeladen sind. Eine Vorliebe für eine saturnische Melancholie ist offenkundig.

Kiefer bezieht sich dabei konkret auf die Gegenwart. Die Installation „Die Frauen der Revolution“ (1986), die aus Tafeln und Rahmen aus Blei zusammengesetzt wurde, meint die Stimmung, die Margarete von Trotta in dem Film „Die bleierne Zeit“ heraufbeschwört. All dies gehört ins Logbuch eines Menschen, der alleingelassen werden möchte, der vor den Medien auf eine so sorgfältige Weise flieht, dass die frustrierte New Yorker Kritik Kiefers Menschen-scheu schon mit der einer Greta Garbo verglich.

Dieser ungespielten Lust am Alleinsein, die nicht zur Hektik von Kunstmarkt und Medien passt, hat Kiefer unter dem Titel „20 Jahre Einsamkeit“ bereits vor über dreißig Jahren eine Serie von Büchern gewidmet. In der Diskussion um die Vergabe des Preises an den Künstler Anselm Kiefer tritt etwas zutage, was die Entwicklung der modernen Kunst lange unterdrückt hat: das natürliche und fruchtbare Eifersuchtsdrama zwischen Poesie und Malerei, zu dem das *Ut pictura poesis* von Horaz in immer neuen Varianten aufzufordern vermochte.

Von diesem Disput war zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr viel zu spüren. Die malerische Avantgarde hatte sich mit Vehemenz gegen alle literarischen Inhalte in der Kunst gewandt. Man kann dies nicht zuletzt der unerhört bockigen Rezeption der surrealistischen Malerei entnehmen, der lange vorgeworfen wurde, das, was sie anbiete, sei doch keine Kunst, sondern allenfalls Literatur.

Der Autonomiebegriff der Malerei, der im Aufstand gegen die pedantischen Programme der Akademie gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den Vordergrund rückt, sorgte dafür, dass die Beziehung der Bilder zu Texten und Inhalten mit höchstem Argwohn betrachtet wurde.

Kiefer gehört einer Generation von Künstlern an, der es darum geht, die Karez von Wort und Geschichte in den Bildern zu überwinden. Seine Ausbildung und seine ersten Schritte als Maler fallen in die Jahre, in denen im Westen so gut wie unangefochten das Diktat der Gegenstandslosigkeit herrscht. Man war damals davon überzeugt, das Verschwinden des Sujets, die Entwicklung einer autonomen Bildsprache gehörten zur Teleologie der zeitgenössischen Malerei, zum Freiheitsbegriff der Kunst.

Doch hinter dem Rückzug aus dem Thematischen steckten oft alles andere als ästhetische Argumente. Die Forderung nach *Tabula rasa* hatte mit Überwindung von Geschichte, mit Entlastung zu tun. Sie konnte sich auf das verführerische Exempel berufen, das die amerikanischen Künstler anboten. Diese bezogen sich auf die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit. Es ging um Eskapismus, um ein Sich-Lossagen von der europäischen Geschichte, die ins Desaster von Krieg und Ausrottung geführt hatte.

Der amerikanische Maler Robert Motherwell packt die Chance einer nationalen, ja anthropologischen Neudefinition, die die abstrakte New Yorker Schule ergreifen möchte, in den Satz:

„Bewusst die Vergangenheit aufzugeben, macht das Wesen der amerikanischen Kreativität aus.“

Das Gegenstandslose, als Absolution von einer Verwicklung mit Schändlich-Realen, war in der Bundesrepublik mehr als willkommen. Der Hinweis auf Sprachlosigkeit, auf das Unvermögen, das Geschehene adäquat auszudrücken, galt als bequeme, intellektuell in der ästhetischen Aktualität abgesicherte Auskunft. Es gab nach 1945 kein Bild, kein nennenswertes Bild, das man dem Aufschrei „Guernica“ aus dem Jahre 1937 zur Seite stellen könnte. Doch sollte man daran erinnern, es war Picasso, der der Flucht in die Abstraktion ein Bild entgegensetzte, das ausdrücklich die jüngste Geschichte zum Thema nahm.

Das Gemälde „Leichenhaus“, das er kurz nach dem Ende des Krieges, nach der Entdeckung der Vernichtungslager, malte, greift noch einmal zum Genre Historienmalerei, es bildet eine Bluttat, ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit ab. Und Picasso macht damit klar, dass die Farbkrusten und der pastose Auswurf, die die Nachkriegsmalerei heranzieht, für sich genommen nichts über den Horror auszusagen vermögen. Nur ein malerisches Opfer vermag dies.

Aus diesem Grunde verzichtet Picasso sowohl in „Guernica“ wie in dem Bild „Das Leichenhaus“ auf alles, was mit *Peinture* zu tun hat, was sich *goutieren* ließe. Er dreht in seinen sinistren, ausgebluteten *Grisaillen* der Malerei und der Farbe richtiggehend das Licht ab.

Nicht nur Pollock oder Motherwell auch die Europäer Fautrier, Dubuffet, Tàpies zelebrieren dagegen eine „Malerei an sich“, die kulinarisch und wortlos dicke Farbe auf der Leinwand ausbreitet. Alles wird der Empathie des Betrachters überlassen, dem es offen steht, in den aufgewählten Malflächen Verletzungen und Zerstörungen oder die autarke Feier ästhetischer Reize zu erkennen.

Eine jüngere Generation von Künstlern, deutschen Künstlern will diesen Verzicht auf benennbare Inhalte, auf die Datierbarkeit ihrer eigenen Herkunft nicht hinnehmen. Die milde Kondolenz-Kunst der Nachkriegszeit, die in ihren Bildern nichts radikal benannt hat, die sich auf den Selbstaussdruck von Innerlichkeit verlassen zu können glaubte, durfte in ihren Augen nicht die letzte Antwort auf eine Zeit bleiben, die von Extermination und von Schlagworten wie „entartete Kunst“ dominiert worden war. Das fordert zu empfindlicheren Reaktionen auf.

In gewissem Sinne erscheinen erst in den

sechziger Jahren die bitter erwarteten Künstler, die diesen Interpretationsnotstand nicht hinnehmen wollen. Sie setzen gegen den Internationalismus des guten Gewissens eine schockierende, an die jüngste Geschichte Deutschlands gebundene Thematik.

Ihr Aufstand gegen die Ausklammerung der Vergangenheit lässt sich am ehesten mit dem vergleichen, was sich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg abgespielt hatte. Die Vehemenz der Bilder von Grosz, Beckmann, Dix oder Max Ernst besitzt in ihrer Zeit nichts Vergleichbares.

In ihnen geht es um Krieg, Zerstörung und Amputation. Als einzigen Mehrwert präsentieren die Künstler, die dem Ersten Weltkrieg entkommen sind, etwas völlig Neues: das ästhetisch Kaputte. Dazu brauchen sie empörende Bildmittel, eine adäquate, letztlich „mörderische“ Technik, die zu Zerstückelung, Zerreißen, Vernähen greift. Sie finden sie in der Collage, die ihre abstoßenden Darstellungen aus dem Abfall der Zeit, aus verbotenen Bildern zusammensetzt.

Das, was in Köln oder Berlin entsteht, hat nichts mit dem Fortschrittsglauben zu tun, den damals die triumphierende zeitgenössische Kunst in Paris oder Moskau vertritt. Es taucht zweifellos das auf, was man den ikonographischen Imperativ der deutschen Malerei nennen darf. Der Aufruhr, den diese Werke damals hervorbrachten, war unerhört. Sie beleidigten Geschmack und Anstand.

In gewissem Sinne setzen Beuys, Kiefer, Baselitz, Immendorff, Richter oder Lüpertz bei dieser unterbrochenen Tradition kritischer und schmerzender Bilder ein. Sie werden ihrerseits zu Akteuren einer für die Deutschen unentbehrlichen Auseinandersetzung mit Geschichte. Anselm Kiefer ist von dieser Pflicht besessen. Er greift auf vieles zurück, was in der Kunst, der er während des Studiums in Karlsruhe und bei seinen Reisen durch Europa begegnete, gang und gäbe war.

Das Schrundige, Verletzte, das er auch im Werk van Goghs kennenlernt, transplantiert er in seine Kompositionen. Er agiert als genialer, bewußter Usurpator, der die Möglichkeiten einer texturreichen, expressiven Malerei an sich reißt und wie Beutestücke in seine eigene Bildwelt transferiert. Dies macht ihn für die „Woge“ Courbets, für die Melancholie Munchs, für die rudimentären Landschaften des Brücke-Expressionismus und für die kalzinierten Wälder und Horden Max Ernsts empfänglich.

In all diesen Werken geht es um Ausdruck.

Vom ständigen Argwohn des Malers gegenüber der Malerei als einer autonomen Gattung haben wir auszugehen, um in das Auge aus Angst und Scham vorzudringen, das dann sehr schnell über dieses Werk wacht. Kiefer sucht bereits als junger Mann nach Auskünften, die die eigene Herkunft aus einer verheerenden Vergangenheit betreffen. Seine Malerei und seine Skulptur bleiben auch aus diesem Grunde auf die Vertrautheit mit Schriften angewiesen. Er sucht sich das aus, was man verwertbare und ununterdrückbare Vergangenheit nennen könnte.

Emotional überflügeln seine Kompositionen alles. Welcher Künstler seiner Generation hat mit einer derartigen Verve und Genauigkeit das materielle Inventar, das *arte povera*, Assemblage, Happening und Fluxus bereitstellen, zu einer kritischen Masse zusammengetragen? Dabei gewinnt das, was im Rahmen der informellen Kunst mit Begriffen wie Struktur oder Textur beschrieben wird, was mit Miseralismus Umgang hat, in Kiefers Bildern eine unmissverständliche Aussage. Sturzacker, verkohlte Ruinen neoklassizistischer Gebäude geben dem, was zuvor wie freie Malerei wirkte, mit einem Schlag einen erkennbaren, beunruhigenden Ausdruck. Er arbeitet mit geschichtlichen Daten und Namen.

Sicherlich war die Begegnung mit Joseph Beuys entscheidend, der mit seinen Objekten, Schaukästen und Materialien eine unerträgliche, aufscheuchende Alchimie des Grauens betrieb. Kiefer setzt die kryptischen Liturgien bei Beuys in unmissverständliche Anschaulichkeit um. Gewiss, dies bedeutet im Kreis des kollektiven Verschweigens, das ihn als jungen Mann in Familie und Schule umgab, einen Aufstand. Schon in den ersten Bildern spielt er mit dem Feuer – dass er dies tun will, darauf verweist die auffällige Verwendung von Stroh. Er provoziert, er zündelt mit Verbotenem und Verdrängtem. Es gibt keinen anderen Künstler aus Deutschland, der sich auf derart sichtbare und riskante Weise der Geschichte zugewandt hätte. Kiefer wurde dafür zunächst fast durchgängig missverstanden. Das konnte gar nicht anders sein.

Der erste internationale Auftritt auf der Biennale in Venedig 1980, trug den Titel „Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden“. Die Betroffenheit über das, was er im deutschen Pavillon und in den Ausstellungen dieser frühen Jahre vorführte, war immens. Kiefer lässt in die Bilder Eigennamen und Insignien eindringen, die in der Nachkriegszeit absolut tabuisiert blei-

ben. Böses, vermintes Terrain ist auf auffällige Weise präsent. Ruinen der nationalsozialistischen Bauten, Beschwörung nordischer Mythen, Hermannsschlacht, Walhalla im hölzernen Dachboden, in die Kiefer die „Deutschen Geisteshelden“ einquartierte, Runen – so etwas war zuvor nirgends zu sehen gewesen.

Ganz offensichtlich provoziert Kiefer, Kiefer greift an. Die Evokation von Granit, Reichskanzlei und Speer, die tiefgepflügten fetten Schollen, die unwillkürlich an Blut und Boden denken lassen, ließen einen erschauern. Es erschien einfach nicht anders möglich, als auf derartig frappierende Kompositionen, die in ihrer Monumentalität und Lakonik große Namen der Geschichte und der Geistesgeschichte, fatale Ideologien und Täter scheinbar unterschiedslos an Totenkult und Thingstätten banden, mit Betroffenheit zu reagieren.

Kiefers Arbeiten erschreckten ebenso wie die mächtige, stramm grüßende Holzfigur von Baselitz, die den Besucher in der zentralen Halle des deutschen Pavillons in Venedig empfing. Kiefer malte buchstäblich den Teufel an die Wand und arbeitete mit Zitaten und Erinnerungen, die sich gefährlich – und auf bewusste Weise – einer morbiden Faszination nähern. Ich habe seinerzeit meine Ablehnung mit „Überdosis an Teutischem“ überschrieben. Doch Kiefer stellte mit dieser makabren Verlockung den Betrachter auf den Kopf. Er wollte aus den Hirnen Begriffe und Namen, die im Unterbewussten weiterhin präsent waren, herausschütteln. Er agierte gegen Verdrängung. Dieses Auf-den-Kopfstellen schien generell zum ikonographischen Verfahren dieser neuen Künstler zu gehören.

Ein Zitat aus Büchners „Lenz“, das die Bedeutung der umgedrehten Motive in den Bildern von Baselitz erklärt, man kann es auch auf Kiefer heranziehen. Büchner schildert den Augenblick, da Lenz, der durchs Gebirge geht, das Gewohnheitsmäßige nicht mehr ertragen kann. Wir stoßen auf die Stelle: „Müdigkeit spürte er keine, nur war ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte.“

Auf Provokation treffen wir früh in der Biographie Kiefers. Wenn sich der junge Mann in der umfangreichen Serie „Heroische Sinnbilder“ mit Schaftstiefeln und ausgestrecktem Arm vor verschiedenen europäischen Landschaften fotografieren lässt, dann sollte wohl jeder verstehen, dass Kiefer nichts anderes tut als dem Hitlergruß die Zunge herauszustrecken. Nur absichtliche

Böswilligkeit konnte wagen, das, was Kiefer in dieser Aktion zum Ausdruck zu bringen suchte, mit einer retrospektiven Faszination zu erklären.

In den Kompositionen, die Kiefer bietet, verschwindet die Möglichkeit, die Malerei zu kategorisieren und als Ausdruck eines generellen Schmerzes auszugeben. Sein Auftritt in den siebziger Jahren wurde, nach kurzem, energischem Zögern, wie eine Erscheinung wahrgenommen. Die großen Bilder, Skulpturen und Installationen wurden zum Tagesgespräch. Wie kein anderer band er sein Werk an Orte der jüngsten Geschichte.

Er brauchte dazu die Genauigkeit der Orte, die vom Fanatismus missbraucht worden waren. Er tat es nicht als Zeithistoriker, sondern beschwor das Unheilvolle der Schauplätze des Grauens so, als wucherte es an ihnen weiter. Es ging darum, die Verbrechen des Nationalsozialismus keineswegs als ein metaphysisches, unerklärliches Unheil darzubieten, sondern in einem aufdringlichen, beängstigenden Hier und Jetzt.

Kiefer hat, indem er diese unkomfortable Position bezogen hat, sicherlich mehr als manch anderer für den Frieden getan. Der Künstler brachte dabei immer wieder zum Ausdruck, wie sehr er sich in jeder Weise in eine kollektive Vergangenheit verstrickt fühle. „Ich zähle ja wenigstens theoretisch zu den Tätern, weil ich heute einfach nicht wissen kann, was ich damals getan hätte. Beim Menschen ist ja alles möglich. Deshalb meine Betroffenheit.“ Er ist inzwischen ein weltberühmter Mann. Vor allem außerhalb Deutschlands. Denn in seinem eigenen Land gilt er immer noch manchen als der Überbringer der schlechten Botschaft.

Anselm Kiefer

Dankesrede

Ich denke in Bildern. Dabei helfen mir Gedichte. Sie sind wie Bojen im Meer. Ich schwimme zu ihnen, von einer zur anderen; dazwischen, ohne sie, bin ich verloren.

Sie sind die Haltepunkte, wo sich in der unendlichen Weite etwas zusammenballt aus dem interstellaren Staub, ein bisschen Materie im Abgrund der Antimaterie. Manchmal verdichten sich die Trümmer von Gewesenem zu neuen Worten und Zusammenhängen.

Manche Gedichte lassen uns glauben, dass es einen Sinn gibt, der sich zwar nicht beschreiben lässt, aber doch zeigen wird, ja, dass es sogar ein Ziel geben könnte – ein *Eschaton*. Und, dass das Wort vielleicht Fleisch wird, gerade weil es im Schnee, auf dem weißen Papier, schon zerronnen ist. Davon schreibt Ingeborg Bachmann in ihrem Gedicht *Das Spiel ist aus*:

*»Nur wer an der goldenen Brücke für die
Karfunkelfee
das Wort noch weiß, hat gewonnen.
Ich muss dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee
im Garten zerronnen.«*

Wir sind hier in einem leeren Raum. Was einmal eine Kirche war, mit den Wänden einer Kirche, dem Gestühl, dem Altar, der Kanzel –, hat nur dieses Podium hinterlassen, mit den drei Stufen.

Dieser Raum hier, die Paulskirche, ein Zylinder, der in die Tiefe geht – ich empfinde ihn wie den Einstieg in ein Bergwerk. Ich sehe die Farben der Sedimente, das Schwarz-Violett der Nelly Sachs, die hier im Jahr 1965 stand, das Ultraviolett von Ernst Bloch, vor nunmehr 41 Jahren.

Wenn wir von einem Hinabsteigen in die Geschichte sprechen, vom Hinabsteigen in uns selbst, in unser Inneres, dann sehe ich das Bergwerk des Heinrich von Ofterdingen und die Bergwerke von Falun vor mir, wie sie E.T.A. Hoffmann oder Johann Peter Hebbel beschrieben haben.

Es ist merkwürdig: In diesen Texten findet sich zugleich ein Hinaufsteigen und ein Hinabsteigen, wie schon in Goethes *Faust*, wenn

es zu den Müttern geht: »steigend, steigend sinke nieder«.

Novalis spricht bei den Bergleuten von verkehrten Astrologen, und E.T.A. Hoffmann sagt, dass in der tiefsten Tiefe, beim schwachen Schein des Grubenlichts das Auge hellsehend wird und in dem wunderbaren Gestein die Abspiegelung dessen zu erkennen ist, was oben in den Wolken verborgen ist.

Ich bin aufgewachsen in einem kleinen Dorf in der Provinz, ohne Fernseher, ohne Internet, ohne Kino oder Theater – in einem wunderbaren, leeren Raum.

Langeweile.

In diesen leeren Raum fielen die Worte, die noch nicht verbrauchten Sätze der Dichter und Philosophen, Stimmen aus der Paulskirche; durch das Radio konnte ich sie hören, auch wenn ich ihren Sinn anfangs nicht verstand. Noch im Gehör ist mir die zerbrechliche Stimme der Nelly Sachs, die eindringliche Stimme Martin Bubers.

In diesen leeren Raum fielen die Stimmen wie die Tropfen in einer Tropfsteinhöhle, bildeten die Stalaktiten, aus denen ich heute bestehe. Niemand schafft allein, und schon gar nicht *ex nihilo*. Das Werk entsteht am Schnittpunkt verschiedener Linien. Ich fühle mich diesem besonderen Raum, der Paulskirche, zugehörig, ja ich bestehe aus ihm, bin aus den darin enthaltenen Gedanken gemacht.

Nach einer chassidischen Legende, die von Martin Buber gesammelt wurden, brennt jedem Kind im Mutterleib ein »Licht auf dem Kopf«; und »es lernt die ganze Thora: Wann ihm aber bestimmt ist, hinaus in die Luft der Welt zu gehen, kommt ein Engel und schlägt es auf den Mund, und da vergisst es alles. Vor unserer Geburt, in den himmlischen Leerhäusern, haben wir alles gewusst. Aber der Nasenstüber des Engels bewirkt, dass jedes Kind wie eine scheinbar leere Hülle auf die Welt kommt, die sich nun neu füllen kann. Der Mensch würde irrsinnig werden mit dem ganzen Wissen über den unseligen Lauf der Welt. So kommt jedes

Kind in einem leeren Raum auf die Welt. Und dieser leere Raum ist gleichzeitig leer und voll: so wie leere Fabrikhallen voll sind mit den Spuren und Geräuschen vergangener Arbeit. Jedes leere Theater ist ein Raum voller Bilder, verdichteter Worte.

Die volle Leere gleicht der lauten Stille.

Doch bleibt es nicht beim gnädigen Schlag des Engels. Später füllt man diesen leeren Raum auf. Man lernt, erkennt und, so wie eine Festplatte nicht wirklich gelöscht ist, scheinen nach einiger Zeit wieder manche Zeichen durch. Die unteren Schichten des Palimpsests werden wieder sichtbar.

Der Nasenstüber des Engels: die Stunde Null in Deutschland?

Aber da war kein gnädiger Engel, der einen wunderbaren, einen leeren Raum schuf, einen Ort des Anfangs. Denn der leere Raum wurde zugestopft, angefüllt mit Dingen und Worten, die bald verbraucht waren ...

Die Ruinen wurden schnell abgetragen, die gesprengten Bunker entsorgt ...

Der Raum des Schweigens ist nicht der leere Raum des Engels.

Trümmer sind nicht nur Ende, sondern auch Anfang. Eine sogenannte Stunde Null gab es in Wirklichkeit nie.

Trümmer sind wie die Blüte einer Pflanze der strahlende Höhepunkt eines unentwegten Metabolismus, der Anfang einer Wiedergeburt. Und je länger man das Wiederauffüllen von leeren Räumen hinausschieben kann, desto vollständiger und intensiver kann die Vergangenheit hergestellt werden, die spiegelbildlich mit der Zukunft fortschreitet.

Die Stunde Null gibt es nicht. Die Leere trägt immer ihr Gegenteil in sich.

Die Reste des Westwalls wurden geschleift. Doch das Zustopfen und Auslöschen erstreckte sich nicht nur auf evidente politische Zeichen – wie zum Beispiel die beiden Tempel in München, die nach dem Krieg gesprengt wurden –, sondern auf nahezu jeden wilden Winkel in einem Dorf, der im Lauf der Nachkriegsjahre verschönert wurde. Die Wunden wurden nicht verbunden, sondern schamhaft verdeckt. Verborgen wurden nicht nur Gebäude, sondern alles, was die Nazis berührt hatten.

Nach dem Krieg stand die Beschäftigung mit der Mythologie prinzipiell unter Verdacht:

Evident war, wie gefährlich es ist, wenn Politik die Mythen verwendet, missbraucht, als Handlungsanleitungen und Rechtfertigungen interpretiert. Aber ist es nicht noch gefährlicher, die Mythen gleichsam ins kollektiv Unterbewusste zu versenken, statt an ihnen – für alle sichtbar – weiterzuarbeiten?

Die Wissenschaften können nicht die mythischen Bilder und ihre Kraft ersetzen. Der Fortschrittsglaube der Wissenschaften ist vielleicht selbst ein Mythos; wissenschaftliche Ergebnisse sind zumeist vorläufig; jede neue Entdeckung öffnet eine weitere Tür zu einem noch größeren Feld des Unbekannten.

Kunst kann dagegen schon heute als Vorschein wirken: als Vorschein der in tausend Jahren vielleicht wieder zum Mythos gewordenen wissenschaftlichen Forschungsergebnisse.

Nach dem Zusammenfall der beiden deutschen Staaten kam es zur Wiederholung des Zuschüttens, des Verstopfens von leerem Raum: wieder eine Stunde Null für alles, was sich vierzig Jahre im anderen Teil Deutschlands ereignet hatte.

Ich habe damals geschrieben, man solle jetzt alles so lassen, als Museum: die ehemalige DDR als Museum, der real existierende Sozialismus, der an Wochenenden zu besichtigen wäre, mit Verhören an der Grenze, ein Erlebnisurlaub.

Der Vorschlag war natürlich nicht programmatisch gemeint, sondern als Aktion, als Spiel mit der Grenze.

Was man aber tatsächlich hätte machen können: den Raum zwischen den beiden ehemaligen Staaten und Systemen leer lassen; den sogenannten Todesstreifen fortan regelmäßig pflügen wie einen Zen-Garten. Man hätte einen leeren Raum erhalten können, einen Meditationsraum der Geschichte, in den die Menschen hätten hinabsteigen können – hinabsteigen in sich selbst.

Einen ähnlichen Gedanken finde ich übrigens in der Merkaba-Mystik: die gleiche Umkehr der Richtungen, nach oben und nach unten.

Im *Sefer Hechaloth*, wo der Initiand durch die sieben Himmelspaläste geht und zugleich in die Tiefe steigt, nämlich in sein eigenes Inneres. Er durchheilt den Makrokosmos und den Mikrokosmos; das Inwendige wird auswendig und das Auswendige inwendig.

Seit langer Zeit war ich das erste Mal wieder in Berlin. Ich habe dort die Gebäude gesehen, die die melancholische Leere am Potsdamer Platz ersetzen mussten.

Ein Sängewettstreit der Architekten!

Wäre dieser Platz so geblieben, wie er war, so wäre das ein wunderbar leerer Raum geworden, bis zum Bersten gefüllt mit Geschichte. Ein solches Werk würde alle Parameter der Kunst enthalten. Sein Material, die Grenze an sich, als Befestigung, wäre ihrerseits usurpiert, besetzt, ins Gegenteil verkehrt, zum Paradoxon geworden wie das Urinoir von Duchamp im Museum: nutzlos als politisches Werkzeug und deshalb als Kunst aufs Ganze gehend, von der Etsch bis an den Belt sozusagen.

Ein leerer Raum? Scheinbar gibt es in unserer materiellen Welt gar keine leeren Räume. In einem Kubikzentimeter Luft – so groß wie ein Zuckerwürfel – schwirren ungefähr 45 Milliarden Atome. Diese unglaubliche Fülle ist aber zugleich eine unfassliche Leere. Denn vergrößern wir ein Atom auf die Höhe und die Breite des Kölner Doms, dann ist das Neutron eine Erbse – aber so schwer wie tausend Kathedralen – und die Elektronen drehen irgendwo hoch oben im Gewölbe ihre Bahn. Dazwischen ist nichts. Dazwischen wirken nur unerkannte Kräfte. Wir bestehen aus leerem Raum.

Nach dem Naturgesetz von der Erhaltung der Materie geht kein Atom verloren. Wissenschaftler behaupten, dass jeder von uns eine unerhört hohe Anzahl von Atomen in sich trägt, die schon Jahrmillionen in sehr unterschiedlichen Materialien anwesend waren und nun in uns sind.

Wir tragen in uns die Atome vom Strand von Ostia, Atome der Steine von der Wüste Gobi, Atome der Knochen von Dinosauriern – aber auch von Shakespeare, von Martin Luther, von Einstein, den Opfern und Tätern der vergangenen Jahrhunderte.

Über die Atome sind wir ganz materiell miteinander verbunden. Ich fühle mich verbunden mit gewesenen und lebenden Menschen, mit Ingeborg Bachmann, Paul Celan, mit Ernst Bloch, Jesaja und dem letzten Psalmisten. Ich fühle mich mit Menschen und Steinen verbunden, die schon lange vor mir waren und lange nach mir sein werden.

*»Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde
Und spar ein Harz für einen späten Vogel:
Er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;
Das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den
Sommer.«
(Paul Celan, Ich bin allein)*

Was für ein wunderbares Bild des Vergehens und des sich Behauptens gegen die Gesetze der Natur. Die kabbalistische Theorie von der Entstehung der Welt, wie sie Isaak Luria im 16. Jahrhundert formuliert hat, sieht den Schöpfer als einen Gott, der sich zurückzieht.

Er gibt einen Teil seines Raumes auf, in dem er dann die Welt sich entwickeln lässt. Er schafft einen leeren Raum.

Ich war und bin fasziniert von der jüdischen Mystik. Alle Buchstaben des Alphabets gelten ihr als heilig. Mag man sie auch noch so willkürlich aneinanderreihen, die Buchstaben kommen von Gott und formulieren immer einen Sinn – auch wenn dieser Sinn sich erst in Jahrtausenden erschließt.

Einen fernen Anklang an diese mystischen Bilder habe ich in den Dichtungen Hölderlins gefunden, etwa wenn er vom Raum spricht, den uns die Götter bei ihrem Rückzug gelassen haben.

Ich bin aufgewachsen am Rhein, dem Grenzfluss. Aber schon damals war es nicht nur eine geographische Grenze. Man hörte das Klatschen des Wassers gegen das mit Steinen befestigte Ufer, man sah die Lichter am anderen Ufer und die gefährlichen Wirbel im Fluss selbst.

Das am anderen Ufer gelegene Land war nicht ein Land unter anderen, es war für das Kind, das da nicht hinüber konnte, ein Versprechen in die Zukunft, eine Hoffnung, es war das Gelobte Land.

Heute daran denkend, sind es Wurzeln, die sich an der Schwelle zum unbetretbaren Raum verlieren, dem Raum, der auf wunderbare Weise immer leer ist wegen der Inkongruenz zwischen Wunsch und Erfüllung.

Als Kind hatte ich natürlich noch keine Vorstellung von dem Land, das da Frankreich hieß.

Es waren da die Reihen von Pappeln, Anfänge von Straßen, aber dahinter, da war der leere, für mich noch nicht bevölkerte Raum, den es dann später galt anzufüllen.

Die Grenze aber war eine fließende, nicht nur, weil ein Fluss fließt, sondern der Fluss schwoll im Frühjahr durch die Schneeschmelze

in den Alpen an, verbreiterte sich gewaltig, floss in die alten Rheinarme, überschwemmte das Land und füllte den Keller unseres Hauses an.

Wo war nun die Grenze? Da, wo das Bett des Rheins in ruhigeren Zeiten ist oder in deinem Keller? Die Grenze war ins eigene Haus eingekehrt.

Wo sind unsere eigenen Grenzen? Sind wir gegen die Umwelt, gegen die Natur, gegen den Kosmos abgegrenzt? Bestehen wir nicht aus dem, was aus dem All auf uns trifft, einschlägt und strahlt? Sind wir abgegrenzt gegen unsere Nächsten? Gegen die Gedanken anderer Menschen? Gegen die Einflüsse Lebender und Toter? Sind wir Individuen, die allein zuständig und verantwortlich sind für alles, was sie tun?

In den Gedichten und Aufzeichnungen Paul Valérys werden an vielen Stellen die kaum fassbaren Grenzen des Ichs berührt.

Ich bin einmal ich und den Rest der Zeit irgendjemand. *Passe entre mes regards sans briser leur absence.* (Paul Valéry, *Intérieur*)

»Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen. Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.

Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land. Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich. [...] Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land, ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr.«

Ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr: Jede Grenze ist Illusion, aufgerichtet, um uns zu beruhigen und einen festen Ort vorzugaukeln. Aber ohne Grenzen, ohne diese Illusion von Grenzen sind wir nicht lebensfähig, weder als einzelne, noch im Verhältnis zu den anderen.

»Ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr«: Dieser wunderbare Satz überspringt, übersetzt, kunstvoll den Dualismus und kommt zu etwas ganz Anderem, Tieferem, dessen Rätsel mich immer wieder beschäftigen.

»Böhmen liegt am Meer«, diesem Bild von Ingeborg Bachmann glaub ich mehr als den Landkarten oder der Geographie.

Es gibt eine besondere Grenze, die Grenze zwischen Kunst und Leben, eine Grenze, die sich oft irrlichternd verschiebt. Aber ohne diese Grenze gibt es keine Kunst. Im Verlauf der Herstellung leiht sich die Kunst das Material vom Leben; und noch im vollendeten Kunstwerk scheinen die Spuren von Leben durch. Die Distanz zum Leben ist aber zugleich das Wesentli-

che, die Substanz der Kunst. Dennoch hat das Leben seine Spuren hinterlassen. Und das Kunstwerk ist umso interessanter, je mehr es gezeichnet ist vom Kampf um die Grenze zwischen Kunst und Leben.

Künstler sind Grenzgänger, Experten der Grenzüberschreitung, aber auch Spezialisten der Grenzziehung.

Happening, Dada oder Fluxus haben den Grenzverkehr zwischen Kunst und Leben gesteigert und radikalisiert, die Mimesis auf die Spitze getrieben. Diese Mimesis konnte freilich nicht mehr imitiert werden: Duchamps *Urinoir* ist wunderbar; aber das kann man nur einmal oder höchstens zweimal machen. Ab der dritten Wiederholung wird das *Ready-made* wieder zum *Urinoir*.

Was ist also ein Kunstwerk? Ich kann nur den Prozess beschreiben, wie ein Bild entsteht.

Es fängt an im Dunkeln nach einem intensiven Erlebnis, einem Schock. Es ist zunächst ein Drängen, ein Pochen, man weiß nicht, was es ist, aber es drängt zum Handeln. Und es ist zunächst sehr vage, muss vage sein, sonst wäre es ja eine bloße Illustration des im Schock Erlebten.

Ich bin dann in der Materie, in der Farbe, im Sand, im Lehm ohne Abstand, im Dunkel des Augenblicks.

Denn in der Materie ist der Geist schon enthalten; ich stehe da ganz im Gegensatz zur Ideenlehre Platons. Was in der nächsten Nähe vor sich geht, den Kopf quasi in der Farbe, dieses Vage ist zunächst das Präziseste. Es ist ein merkwürdig kontemplativ-innerer Zustand, aber auch ein Leiden an seiner Undeutlichkeit.

Das ändert sich dann beim Zurücktreten von der Leinwand, nach kürzerer oder auch nach längerer Zeit. Ich habe nun ein Gegenüber, ich beziehe mich auf etwas da draußen. Das Bild ist da, und ich bin da in diesem Bild.

Und sofort folgt die Enttäuschung: Etwas fehlt. Dieses Etwas ist nicht etwas, das ich nicht gesehen habe, das ich versäumt hätte zu enthüllen. Nein, dieses Fehlende kann ich nicht finden, das begonnene und als unfertig, als fehlerhaft erkannte Werk kann nur gelingen, wenn es sich assoziiert mit Anderem, das ebenfalls noch nicht fertig ist – wie die Geschichte, die Natur, die Naturgeschichte.

Das Bild macht sich die Welt zum Gegenstand, es vergegenständlicht sich. Und es ist nicht nur eine Metapher, wenn ich sage, dass ich

die Natur zu Hilfe rufe. Ich stelle die Bilder wirklich in den Regen, unter die Sonne, unter den Mond ...

In diesem Augenblick der Vergegenständlichung müssen Entscheidungen getroffen werden. Das entstehende Bild muss auf seine latenten Möglichkeiten hin untersucht werden, damit entschieden werden kann, wohin es gehen soll.

Und da beginnt der Krieg im Kopf: der Krieg, wie ihn vielleicht Heraklit gemeint hat, als er sagte, der Krieg sei der Vater aller Dinge.

Es gibt so viele Möglichkeiten, und jede nicht wahrgenommene Option ist ein Verlust und zugleich eine Spiegelung aller inneren Widersprüche.

Der inwendige Krieg wird irgendwann zum auswendigen Frieden.

Denn die Sehnsucht, die Verzweiflung über den Verlust der vielen, beim inneren Kampf notwendigerweise verworfenen Bilder, wäre erst gestillt, wenn das Gestaltgewordene der anfänglichen Nähe entspräche.

So wie die Erfüllung niemals dem Wunsch entspricht, so bleibt das Ergebnis immer nur ein vorläufiges.

Erst wenn das Inwendige zum Auswendigen und das Auswendige zum Inwendigen geworden wäre – wenn der Aufstieg in vollendeter Relation dem Abstieg nach innen entspräche – könnte das Bild fertig, vollendet sein. Aber für wie lange?

Denn der Vorgang, den ich Ihnen eben als Entstehen eines Bildes geschildert habe, kann

sich am selben Objekt jederzeit wiederholen. Das heißt: Das vergegenständlichte Bild, das fertig geglaubte, kann wieder in den Zustand der Materie, des dunklen Augenblicks zurückfallen. Und der Prozess beginnt von Neuem.

Ich habe Container voll solcher in der Finsternis wartender Bilder.

Es ist hier also ein spiralförmiger Kreislauf am Wirken und keine aufsteigende Linie.

Kein *Eschaton*.

»Über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.«

(Paul Celan, *Fadensonnen*)

Ich meine nicht, dass der Frieden jenseits der Menschen zu finden sei, wie die Lieder in dem Gedicht *Fadensonnen* von Paul Celan.

Aber in der Allianz mit etwas Größerem, ebenfalls noch nicht Erreichtem, Unerlöstem.

In solcher Zukunft liegt der archimedische Punkt.

Der Mensch, sagte Rabbi Eleasar, ist ein Stück, an dessen Enden Gott und Satan ziehen und am Schluss ist dann freilich Gott der Stärkere.

Ich dagegen denke, dass der Ausgang offen bleibt.

Ich danke Ihnen, dass sie mir zugehört haben.