

ANSELM KIEFER

DIE FRAUEN

PETRA GILOY-HIRTZ

MIT AUSGEWÄHLTEN TEXTEN VON
ANSELM KIEFER

PRESTEL MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

TAFELN I-XI

39

I

Selbstinszenierung als Frau
Besetzungen . Für Jean Genet

II

Weiblichkeit und Eros
Die Frauen . Unfruchtbare Landschaften . Kristalle . Für Georges Bataille
Erotik im Fernen Osten . Extases féminines

III

Lilith

IV

Maria

V

Deutsche Mythen
Brünhilde . Die Walküren . Herzeleide

VI

Les Reines de France

VII

Die Frauen der Revolution

VIII

Die Trümmerfrauen

IX

Hommage
Madame de Staël . Adelaide . Elisabeth von Österreich
Die bösen Mütter . Die fünf klugen Jungfrauen . Berthe au Grand Pied

X

Ingeborg Bachmann
Margarete . Sulamith

XI

Die Frauen der Antike
Die Frauen in La Ribaute
Märtyrerinnen

INHALT

5

„Ich bin eigentlich immer den Frauen gefolgt“

Der Faden durch Anselm Kiefers Labyrinth

29

„Frauen sind in meinem Werk omnipräsent“

Anselm Kiefer in Gesprächen und Schriften

von 1984 bis 2024

39

TAFELN

240

Anmerkungen

Abgebildete Werke

Biographie

Photorechtsnachweis

Impressum

Dank



„ICH BIN EIGENTLICH IMMER DEN FRAUEN GEFOLGT“ DER FADEN DURCH ANSELM KIEFERS LABYRINTH

Was Anselm Kiefers Ruhm begründet, sind vor allem die monumentalen Gemälde mit ihren machtvollen Himmelspalästen und Sternengewölben, den Feldern von Rosen und Mohn und den Wüsteneien der Trümmer und Ruinen, die Oberflächen bedeckt von Erde, Reisig und Stroh, von Haaren und Hemdchen, Schriftzeichen und Zahlen; dann die Tafeln von Blei, die Bücher, Flugzeuge, die Installationen, Vitrinen und die Türme ...: Das Gewicht der Geschichte und der Überlieferungen. Das kulturelle Gedächtnis der Menschheit. Verschollene Orte. Er, der vor nunmehr genau 50 Jahren gegen die Unfähigkeit zu erinnern mit seiner photographischen Serie der *Besetzungen*¹ die Öffentlichkeit verstörte, der viel riskierte mit der drastischen Thematisierung von Faschismus und Nachkriegsgeschichte im Medium seines Werkes, er hat bis heute mit seinen Bildern so vieles aus der Tiefe der Zeit ans Licht geholt und dem zeitgenössischen Diskurs zugemutet: die Philosophie der Antike, alttestamentarische Geschichten, kabbalistische Mystik, germanische Mythologie und mittelalterliche Legenden, Alchemie, Kosmologie, die Lehren des Buddhismus ... Imaginationen von Weiblichkeit bringt man eher nicht in Verbindung mit Anselm Kiefer und in der Rezeption seines Werkes spielen Frauen eine untergeordnete Rolle.²

Ihnen im Sommer 2019 in La Ribaute zu begegnen, war so überraschend wie beglückend.³ Überall auf diesem einzigartigen Terrain einer stillgelegten Seidenspinnerei in Barjac inmitten der südfranzösischen Landschaft grüßen sie die Staunenden: in der Wegbiegung unter Bäumen, im düsteren Amphitheater, auf Dächern, versammelt als Gruppe auf dem weiten Platz vor dem Wohnhaus, in den Hallen, Glashäusern oder Pavillons aus Beton: *Frauen der Antike*, Skulpturen in Gips und Bronze, die Kiefer seit Mitte der 1990er-Jahre bis heute erschafft: der weibliche Körper als bodenlanges Kleid, das mit Blumen geschmückt ist, verfremdet mit Scherben, Stacheldraht oder Stroh, Bändern, Eisenkonstruktionen, Holzbündeln oder Backsteinen. An der Stelle des Kopfes sitzt ein Objekt als individuelles Signet: ein Stapel aus bleiernen Büchern, ein Drahtgewinde, Reisig, ein Kubus aus Glas oder ein Käfig, eine Leiter, ein Turm. Die Figuren tragen die Namen von Frauen, berühmte und vergessene, Herrscherinnen, Dichterinnen, Philosophinnen. Sie leben auf diesem Hügel. Er ist ihr Zufluchtsort. Für „Lilith“ hat Kiefer nach eigenen Worten die gewaltigen, zum Himmel geöffneten Türme der sieben Himmelspaläste als Behausung gebaut. Beeindruckend sind diese Frauen, von großer Wirkung und Kraft. Als wäre ihnen alle Präsenz und Sprache zurückgegeben, als wären sie zum Leben erweckt in ihrem Denken, ihrem Schreiben, in ihrer Vision, Schöpferkraft und Radikalität. Welch machtvolle Seite in Anselm Kiefers Werk!

Jene *Frauen der Antike* in La Ribaute – Daphne, Jaia, Kalypso, Medea, Sappho, Octavia, Popaea Sabina, Xanthippe ... –, sie haben mir die Tür geöffnet zu den vielen anderen Frauen in Kiefers Werk. Kontinuierlich tauchen sie auf in jenem geheimnisvollen Gewebe von Beziehungen und Verweisen, von sich überlagernden Themen, Motiven und Konstellationen: Märtyrerinnen (*Femmes martyres*), Heilige, die Frauen der Revolution; Trümmerfrauen und Königinnen (*Les Reines de France*), Lilith in vielerlei Manifestation und ihre Töchter, Maria, die durch ein Dornwald ging, Brünhilde, die Walküren, fünf kluge Jungfrauen, Aurora, die Göttin der Morgenröte, Berenice, Prinzessin von Kyrene, Margarete in mehr als

30 Arbeiten und Sulamith; hinzu kommen die von Frauen wie Madame de Staël und Ingeborg Bachmann inspirierten Werkzyklen. Wie viele Frauen gibt es zu entdecken! Von Beginn an sind sie da. Sie gehören in das Universum von Anselm Kiefers Bildern in allen Schaffensperioden, manche kontinuierlich über Jahrzehnte hinweg: figürlich, abstrakt oder evokativ über Schrift – und in allen Gattungen und Medien, ob Gemälde, Aquarell, Holzschnitt, Skulptur, Installation, Künstlerbuch, Photographie, Architektur.

Welche Frauen wählt Kiefer aus? Was interessiert ihn an ihnen, welche Erzählungen bieten sie ihm an? Woher kommen sie? Archetypen, historische Gestalten, Frauen in seinem Leben? Sind es die Geträumten, sind es imaginierte Körper? Geht es um Emotion, Pathos und Gefühle, um Sinnlichkeit, Erotik, Begehren? Konstituieren sie eine andere Welt im Werk? Sie gehen jedenfalls nicht auf in dem „Geschichtspessimismus“, mit dem man Kiefers Werk immer beschwert hat.⁴ „His works are so monumental, so charged with time, so burdened by history“.⁵ Die Frauen sind außer Acht gelassen in den Deutungen von „Überwältigung“, „Düsternis“, „Chaos“ und „Verhängnis“ – „history hangs heavy“, „every bit of straw-thickened paint must contain the full and awful burden of history. The pain of time.“⁶ Jene mutige Auseinandersetzung mit dem dunklen „Engel der Geschichte“, das ist eine Seite von Kiefers Werk. Was sonst holt er hervor? Was ist in Verlust geraten? In der Tat, die Frauen. Aus Mythos, Religion und Geschichte, aus Politik, Philosophie, Kunst und Dichtung – schillernd, vielschichtig und wechselnd in ihren Bedeutungen. Kiefer verteidigt den „Reichtum“ der Frauen gegen das Vergessen, gegen die Unsichtbarkeit. In diesem Sinne ist die Gestalt der Sappho exemplarisch und für den Künstler selbst „a monument to all the unknown women poets“⁷. Seine Schöpfungen des Weiblichen transformieren Mythologie, Geschichte, Literatur in ein Universales und machen es zeitgenössischem Denken und Empfinden zugänglich.

Und auch dies ist nur ein Aspekt. Von Anfang an erscheinen Frauen im Kontext von Körperlichkeit, Erotik, Sexualität. *Die Frauen* nennt Kiefer sein frühes Künstlerbuch aus dem Jahr 1969 mit Bildfragmenten des weiblichen Körpers und den Namen zeitgenössischer ‚Göttinnen‘. *Erotik im Fernen Osten oder: Transition from cool to warm*, sein Buch von 1977, zeigt einen Zyklus weiblicher Akte. Immer neue Imaginationen des Weiblichen gibt es, hin zu den *Extases féminines* (2013–2015) und bis heute. „Ich bin eigentlich immer den Frauen gefolgt“⁸, dieser Satz Kiefers ist mehr als eine Anmerkung zu seiner Biographie. Er folgt den Frauen mit seinem Werk, sie inspirieren ihn, an ihnen arbeitet er sich ab. Sie sind seine Gesprächspartnerinnen, die ihn begleiten wie Ingeborg Bachmann mit ihren Gedichten, es sind Freundinnen, Seelenverwandte. Wahrscheinlich gibt es mehr Frauen in seinem Œuvre als Männer. Und dann ist da seine Selbstinszenierung als Frau wie im Künstlerbuch *Für Jean Genet* (1969), die Transformation des Maskulinen ins Feminine, das Spiel mit Geschlechtsidentität in seinen Selbstporträts im Atelier. „Und überhaupt: Ich sehe in mir fast genauso viele weibliche Anteile wie männliche“⁹: Anselm Kiefer in Frauenkleidern, im Häkelkleid und weißen Nachthemd Ende der 1960er-Jahre.

Die Welt des Anselm Kiefer gehört nicht den Männern: „Frauen sind in meinem Werk omnipräsent.“¹⁰ Wer weiß darüber? Die Intention dieses Buches ist eine Bestandsaufnahme. Und bei der Feldforschung wird sofort klar, dass einzelne Themen umfangreiche Monographien verdienen: „Ingeborg Bachmann“ zum Beispiel oder „Lilith“. Diese Publikation ist eine Einladung, Anselm Kiefers Gesamtwerk in Neugierde und mit dem Augenmerk auf dessen Schöpfungen des Weiblichen zu durchwandern und neu zu lesen. Die Ordnung der Bilder soll Orientierung geben, aber alles steht mit allem in Verbindung. Zur Begleitung sind einige Materialien und Überlegungen angeboten. Erhellend und ein Vergnügen ist es zu erfahren, was Anselm Kiefer selbst zu diesem Thema gesagt hat.

„JE SUIS DEMI FEMME“

Rollenspiele und Performance

Am Anfang des Werkes, im Jahr 1969, sehen wir den Künstler, 24, in seinem Studio verkleidet als Frau. Crossdressing, Performance, Body-Art: Diese frühen „transvestite photographs“ zeigen Anselm Kiefer im gehäkelten Kleid mit floralen Mustern in der kreativen Unordnung des Studios auf dem Boden sitzend oder liegend, im Nachtgewand oder im kurzen Rock über seinen Arbeitstisch gebeugt. Jene Photographien entstehen in einer Zeit gesellschaftlichen Wandels und der Revolten und damit einhergehend eines neuen Kunstbegriffs. Sie gehören in den zeitgenössischen Kontext alternativer künstlerischer Praktiken mit dem Fokus auf Aktion und Performance, experimentell den eigenen Körper zu involvieren. Dass Kiefer dazu Frauenkleider wählt, ist ein Statement, und es trägt offenkundig Implikationen für das gesamte folgende Œuvre.

Noch im Jahr ihrer Entstehung hat er einige dieser weiblichen Selbstinszenierungen in sein Künstlerbuch *Für Jean Genet* integriert. Kiefer verehrte den französischen Schriftsteller und war fasziniert von dessen „Gebäude aus Licht und Finsternis, aus Fleisch und Kristall, aus Heiligtum und Verworfenheit, ebenso von seiner Schilderung der Einsamkeit“ und wie er „sein Leben, seine Obszönitäten, seine Perversionen“ in Dichtung verwandeln konnte.¹¹ „Ich habe damals, als ich ihn für mich entdeckte, nichts Anderes vermocht, als mich ihm zu öffnen, darzubieten, ihm Rosen zu streuen.“¹² Genet war da ein Skandalon auch wegen seiner komplexen sexuellen Orientierung und wie er in seinen Stücken den Rollentausch der Geschlechter, die Rituale von Macht und Unterwerfung bizarr durchgespielt hat.

Anselm Kiefer wird zum Skandalon dort, wo er den Arm zum tabuisierten Sieg-Heil-Gruß erhebt. Dies in militärischer Uniform an verschiedenen geschichtsträchtigen Orten Europas zu inszenieren, eine Kunstaktion unter dem Titel *Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols)* und den *Besetzungen (Occupations)*, veröffentlicht 1975 im Kunstmagazin *Interfunktionen #12*, war Provokation genug – und dies zudem noch in Frauenkleidern. Wie absurd, in dieser Figur einen Neonazi zu sehen! Diesen „Künstler als kleine, manchmal verschwindende Figur vor der anrollenden Brandung [...], ein windzerzaustes Männchen, wie versunken in die ebenso lächerliche wie verhängnisvolle Geste der Eroberung“.¹³ Mit jenen Photographien war Kiefers Thema für das kommende Werk gesetzt: Gegen das Schweigen Rituale der Erinnerung; die Suche nach Identität angesichts der deutschen Vergangenheit. „Er spielte ein Dasein in einer Welt, die er selbst nie gekannt hatte, indem er seinen eigenen Körper benutzte, ihn mit Kulissen und Kostümen kombinierte und sich der ‚inneren Suche‘ unterwarf“¹⁴, einer „existentialistischen Suche nach der eigenen Identität“.¹⁵ Kiefer sagt dazu: „Ich wollte für mich selbst herausfinden, ob Kunst nach dem Faschismus überhaupt noch möglich ist. Ich wollte hinter das Phänomen des Faschismus schauen, hinter seine Oberfläche, was der Abgrund des Faschismus für mich selbst bedeutet, denn diese Geschichte ist Teil der Realität, sie ist auch Teil meiner Selbstfindung [...] Ich wollte das Unvorstellbare in mir selbst darstellen.“¹⁶ Was erzählt dabei das Häkelkleid? Allein die Frage nach der sexuellen Identität aufzuwerfen, ist bereits Protest gegen den Faschismus. Das „Un-Männliche“ ist klar das verbotene Männliche, verpönt, tabuisiert, verfolgt. Wenn Kiefer im Rahmen der Reihe der *Heroischen Sinnbilder* ein Frauenkleid trägt, dann gehört dies in einen politischen und moralischen Kontext, im Sinne eines Aktes des Ungehorsams des „herausfordernden Spötters“¹⁷ gegenüber dem faschistischen Credo.

Es gibt eine andere Photographie, auf der Kiefer in jenem Häkelkleid auf einem Stuhl steht, erhaben über dem Chaos auf dem Boden seines Ateliers, und in der Hand einen „Baum“ hält. Er hat sie 1980 übermalt und ihr den Titel *Yggdrasil* gegeben, in der nordischen Mythologie der Name der Esche, des Weltenbaums,

der den gesamten Kosmos verkörpert. Kiefer nimmt damit die Erzählung auf, dass unter dessen Zweigen die Nornen die Fäden des Schicksals spinnen. Danach sind es weibliche Wesen also, die die Schicksale bestimmen. Die Esche: „Von dort kommen Frauen, vielwissende, drei, aus dem Born, der unterm Baum liegt [...]; Lose lenkten sie, Leben koren sie Menschenkindern, Männergeschick.“¹⁸ Die Esche: Kiefer in seinem Kleid hält sie hoch, auch auf dem Boden, in der „Unordnung der Welt“ liegend. Seine Themen sind definiert: deutscher Faschismus, germanische Mythologie mit ihren starken Frauenfiguren – verbunden mit der Verkleidung seines eigenen Körpers als Frau.¹⁹

Die Transformation vom Männlichen ins Weibliche beschäftigt ihn in dieser frühen Zeit. „Ich verkleidete mich damals als Frau, photographierte mich, machte Bücher mit Aquarellen und Photographien“.²⁰ Eine grüßende Kiefer-Figur in grünem Mantel auf dem Erdboden nahe dem Feuer, beinahe schon in Flammen stehend, löst sich auf wie im Rauch und transzendiert über eine horizontale Schwelle in eine im Himmel auf weißer Wolke schwebende Figur: helles Kleid, Ausschnitt, kurze Ärmel, nackte Beine. *Heroisches Sinnbild I* (1969/70) heißt dieses Gemälde: Metamorphose, Vergnügen an der Travestie, an Spiel und Parodie, an Provokation? Die Lust, im Oszillieren zwischen Männlichem und Weiblichem konventionelle Geschlechterrollen ad absurdum zu führen?

Von Roland Barthes etwa wissen wir vom Potenzial der Kleidung, die Identität zu tauschen: „Im Grenzfall wandelt sich mit der Kleidung die Seele.“ Indem mit der Kleidung gespielt wird, tritt sie „selbst an die Stelle der Person; sie stellt sich als Persönlichkeit dar, vielschichtig genug, um häufig die Rolle zu wechseln“.²¹ Man könnte den als Frau verkleideten Anselm Kiefer im Lichte des Diskurses zur Geschlechterdifferenz betrachten. Angefangen bei Yin und Yang und C.G. Jung, für den das Feminine und das Maskuline archetypische Prinzipien der menschlichen Psyche und in der Beziehung des Ego zu Anima und Animus innerhalb jeder einzelnen Person zu finden sind – „Das Feminine ist die Hälfte der menschlichen Ganzheit [...], Ganzheit beinhaltet beide Pole“²² – und psychoanalytischen Deutungen, Gender Studies und feministischen Theorien bis hin zu dem „Frau-Werden“ im Sinn von Deleuze und Guattari: „And to borrow a term by French philosopher Gilles Deleuze, both Kiefer the man and Kiefer the artist are a *,devenir-femme'*: a becoming woman.“²³ Ist dies „the final transformation, which is also the oldest historically: the erasure of men, including the artist, and his transformation [...] into a woman“?²⁴ Ein weites Feld der Deutungen und Spekulationen.

Anselm Kiefer, der bei seiner Großmutter aufgewachsen ist, wie er erzählt, der verheiratet war mit seiner ersten Frau Julia und seiner zweiten Frau Renate und fünf Kinder hat, er antwortet auf die Frage von Chris Dercon in der Ausstellung im Grand Palais in Paris, ob er Feminist sei: „Je suis demi femme“²⁵. Man könnte vermuten, dass Kiefer damit die (vermeintlichen) Polaritäten des Maskulinen und Femininen auflöst, sie zum Verschwinden bringt. Dass er seine Identität erweitert über Barrieren von Regeln, Konventionen und Vorurteilen hinweg. Dass er wie selbstverständlich integriert, was weiblich besetzt zu sein scheint: die besondere „Nähe zu all dem, was zur Ordnung des Inneren und der Körpergeste gehört“²⁶ etwa; dass er beansprucht, „nicht nur zur Welt zu kommen, sondern auch etwas zur Welt [zu] bringen“²⁷. Das Unmögliche zu denken. „Ich habe [...] immer vom Unmöglichen geträumt, wollte einmal Erzbischof, eine Frau oder Papst werden. Ich hatte mir schon weiße Kleider besorgt“.²⁸ Das Weibliche als eine Frage nach der Identität: Die Performances werden nicht fortgesetzt; das Weibliche als Thema in seiner Kunst: omnipräsent in den kommenden fünf Dekaden.



Julia, 1971
S. 4

Virginia Woolf, für Julia, 1979



Virginia Woolf, 1975

„THE ECSTASY OF BLAZING COLOR“

Imaginationen des Erotischen

Die Frauen, das ist ein kleines Buch mit Collagen, das Anselm Kiefer 1969 gemacht hat. Es ist sein zweites Buch überhaupt, nach dem vorangegangenen Buch *Die Himmel*, ebenfalls aus dem Jahr 1969, mit gefundenen eingeklebten „Himmels“-Fragmenten. Auf die lose gebundenen Blätter des nur in einem einzigen Exemplar existierenden Buches *Die Frauen* hat Kiefer kleine Bildausschnitte aus Illustrierten fixiert, meist sind sie so winzig, dass man kaum erkennen kann, was sie zeigen: Details des Gesichts, des Körpers, hier ein Auge, ein Nasenflügel, ein Nabel, ein Schmuckstück oder auch ein echtes Haar und kleine Objets trouvés. Manche Seiten tragen nur die Collage, auf anderen stehen die Namen verschiedener Prinzessinnen und ‚Göttinnen‘ der Zeit, wie Sharon Tate, die durch ein Stück Haut repräsentiert ist, Prinzessin Grace, Jacqueline Kennedy Onassis oder Gina Lollobrigida.²⁹

Die Abbildungen von Pessaren transformiert Kiefer für sein Buch *Unfruchtbare Landschaften* (1969): „Einerseits verwendete ich Illustrationen aus einem medizinischen Handbuch, ein Kapitel über Empfängnisverhütung, in dem Intra-Uterin-Pessare abgebildet waren, die mich zu meinem Buch anstifteten, natürlich auch im Hinblick auf die katholische Kirche, die die Empfängnisverhütung als Werk des Teufels interpretiert. Ich legte die Abbildungen auf Landschaftsfotos und erklärte diese als unfruchtbar.“³⁰ In seinem Künstlerbuch *Kristalle* (1974–2010) untersucht Kiefer den weiblichen Körper in Bezug auf die euklidische und die analytische Geometrie. Er gibt der Frau eine Gestalt, in der man die in ihr ruhende Form entdeckt, und kehrt den Vorgang dann um und lässt sie zur figurativen Figur werden.

Weibliche Akte malt er einige Jahre später in einer Serie von Aquarellen. Kiefer reiste 1974 an die Küste Norwegens, machte dort Polaroids, um seine Eindrücke wachzuhalten, und schuf jene 65 Aquarelle, die er in seinem Buch *Erotik im fernen Osten oder: Transition from cool to warm* (1977) versammelte: lyrisch-expressive Land- und Seestücke in Blau, Violett und Purpurtönen, Winterlandschaften, Eisberge, Schiffe und magische Himmel. Betörende Natur verwandelt sich über mehrere Blätter hin in den weiblichen Körper. Zunächst nur zu erahnen als Schemen, die sich in einem „pictorial drama“³¹ aus Land, Wasser und Himmel konturieren, dann aber in einer Metamorphose bildfüllend der Darstellung des weiblichen Körper in unterschiedlichen Gesten, Haltungen und Posen weichen. „The palette grows brighter, creating a virtual explosion of colour and form“, beschreiben es Theodore E. und Susan Ricci Stebbins in der bibliophilen Ausgabe von *Erotik im fernen Osten oder: Transition from cool to warm* aus dem Jahr 1988 und charakterisieren jene Bilder der Transition mit ihren Assoziationen an Klimt, Schiele, Beuys als ein „erotic ballet of great beauty“, „a passionate exploration of sensuality“.³²

Die *Extases féminines* folgen fast 40 Jahre später, und als seien jene frühen erotischen Aquarelle in Vergessenheit geraten, wurden sie wegen des „intimen Genres“ und ihrer „Zartheit und Leichtigkeit“ mit großer Überraschung aufgenommen. „Der deutsche Monumentalkünstler feiert das fragile Aquarell“,³³ der „Mythomane“, „with depictions of catastrophe, war and climate change, macho-emotional works“³⁴, erweist sich als „Meister des erotischen Aquarells“³⁵ und zeigt seine „more playful, romantic side“.³⁶ Auf diesen kleinformatischen Aquarellen, die in seinem Pariser Atelier während einer Dekade entstanden und dann 2017 bei Gagosian in New York und 2024 in Paris bei White Cube ausgestellt wurden, erkennt man die biblischen, mythischen, religiösen und literarischen Frauengestalten wieder, die Protagonistinnen aus Kiefers früheren Werken: *Eos* (2013), *Aurora* (2014), *Semele* (2013), *Daphne* (2013), *Brünhilde* (2017). Körperlich sind sie hier, traumhaft, in leuchtenden Farben, oft mit Rosen geschmückt, so verführerisch schön, dass Kiefer selbst

sich der Affirmation verdächtigt. „Never had I such doubts: What is with these colors everywhere? Have I succumbed to temptation? Have I become an affirmative painter?“³⁷ Aber genau um die Farbe geht es ihm, wie er anlässlich der Ausstellung *Transition from Cool to Warm* 2017 in New York notierte. 40 Künstlerbücher Kiefers in einer Installation aus Glasvitrinen waren da versammelt, deren aufgeschlagene Seiten erotische weibliche Akte und Gesichter zeigten, gemalt auf einem Untergrund aus Gips mit der Wirkung von Marmor, dazu Aquarelle der *Extases féminines* von 2012 bis 2016: „This, then, is the task: to capture the ecstasy of blazing color, the moment of greatest exaltation in color in such a way that it coincides with the severe winter cold.“³⁸ Und es geht um den Prozess, die Überraschung, das Unerwartete: „I think the most valuable and the most interesting thing for me as an artist is the process. But the process is really to be surprised all the time, and that’s what is nice with watercolors: you have always the possibility to be surprised. That is why I am working, to be surprised. This is the only thing that is motivating me – otherwise, why?“³⁹

Die Aquarelle erinnern manchmal an MeisterInnen der Kunstgeschichte, etwa an Gian Lorenzo Bernini (*Ekstase der Heiligen Teresa*, 1652), François Boucher, Berthe Morisot⁴⁰, Gustave Courbet (*L’Origine du Monde*, 1866), Auguste Rodin, Oskar Kokoschka (*Windsbraut*, 1914), Pierre Bonnard, Gustav Klimt. Die wesentliche Anregung zu den *Extases féminines* dankt sich den Untersuchungen des französischen Philosophen und Schriftstellers Jean-Noël Vuarnet und seinem Buch *Extases féminines*, eine Studie über die religiöse Ekstase in mystischen Schriften (Erstausgabe 1980). Kiefer hat ihm 2024 eine Ausstellung in Paris gewidmet: *Pour Jean-Noël Vuarnet. Wie Die Frauen der Antike* sind es auch hier die widerständigen Frauen, die mit ihren Visionen und ihrem Handeln radikal Grenzen überschreiten. Jene Mystikerinnen des Mittelalters, die ihre ganz eigenen Formen der Spiritualität entwickelten und einen Raum innerer Erfahrungen eröffneten, die Ekstase, als „die Kommunikation, die sich der Einpferchung in sich selber entgegensezt“.⁴¹ Und sie erfanden, wie etwa die Beginen, andere Formen des Zusammenlebens, unkontrollierbar, jenseits monastischer Lebensformen und kirchlicher Hierarchie. Mit ihrer religiösen Empfindsamkeit und ihren Sprachschöpfungen für ihre körperlichen Christuserfahrungen als Mutter oder Braut Jesu haben sie bis weit in die Neuzeit hinein die europäische Gefühlskultur geprägt.⁴² Marguerite Porete, eine der Frauen in Kiefers *Extases féminines*, die in Paris lehrte und für ihre Schrift *Siegel der einfachen Seelen* als Ketzerin 1310 verbrannt wurde, gehört dazu; ebenso wie Mechthild von Magdeburg, die wegen ihrer Kritik am Klerus und ihren gesammelten Schriften *Das fließende Licht der Gottheit* (um 1250), in denen sie die *unica mystica* mit Gott in der erotischen Bildsprache des Hoheliedes ausdrückte, größten Anfeindungen ausgesetzt war und sich ins Kloster zurückzog; auch Hadewijch von Brabant, deren überlieferte Gedichte, Visionen und Briefe die Sprache der Minnelyrik für die mystische Liebe zwischen Gott und Mensch transformieren; Hildegard von Bingen kommt dazu oder Teresa von Avila und Sainte Bernadette. Das Heilige verbindet sich mit der Erotik, religiöse Praxis mit Sexualität. Das Unsagbare auszudrücken und dabei bis an die Grenzen der Selbstentblößung zu gehen, um in das Innere des Selbst vorzudringen, hat der französische Philosoph und Schriftsteller Georges Bataille in seinem Buch *Die innere Erfahrung* unternommen und als ein „exzessives Abenteuer“ beschrieben: „Ich verstehe unter innerer Erfahrung das, was man gewöhnlich *mystische Erfahrung* nennt: die Zustände der Ekstase, der Verzückung oder wenigstens einer meditativen Gemütsbewegung. Aber ich denke weniger an die *glaubensmäßige* Erfahrung, an die man sich bisher halten musste, als an eine entblößte Erfahrung, die selbst ihrer Herkunft nach von Bindungen an einen beliebigen Glauben frei ist.“⁴³ Anselm Kiefer hat Georges Bataille ein Künstlerbuch mit Aquarellen weiblicher Akte gewidmet: *Pour Georges Bataille, Le bleu du ciel – Das Blau des Himmels* (2013). Dieser hatte die Erotik in seinem gleichnamigen Buch „nicht als Gegenstand der Wissenschaft, sondern der Leidenschaft, und in tieferer Hinsicht der poetischen Kontemplation“ betrachtet.⁴⁴

„In der Erotik geht es immer um die Auflösung konstituierter Formen. Ich wiederhole es: jener Formen des sozialen, regelmäßigen Lebens, welches die diskontinuierliche Ordnung der ausgeprägten Individualitäten ausmachen, die wir sind.“⁴⁵

„... DIE IN VERLASSENEN RUINEN WOHT“

Lilith: Rebellin, Vertriebene, Schutzgöttin, Dämonin

Sie ist wohl die bekannteste Frau in Anselm Kiefers Werk. Lilith, deren Persönlichkeit sich aus so vielen unterschiedlichen Überlieferungssträngen nährt, schillernd und ambivalent.

Beginnen könnte man bei Adam und Eva, das heißt bei Adam und Lilith, der „ersten Eva“, von Gott aus derselben Erde geschaffen wie Adam, die sich aber in einem Akt der Selbstbestimmung weigerte, sich dem Mann sexuell unterzuordnen und, wie es im Alphabet des Ben Sira aus dem 9./10. Jahrhundert heißt, flüchtend und von drei Engeln verfolgt an den Rand des Roten Meeres fliegt. Als Strafe nimmt sie dabei in Kauf, dass täglich hundert ihrer (Dämonen-)Kinder sterben. Eine aufrührerische, gefährliche Frau. In altorientalischen Quellen erscheint sie als eine Dämonin sumerischer Herkunft, als weibliches geflügeltes Mischwesen, das gleich einer Sirene die Männer ins Verderben lockt. Das Alte Testament erwähnt sie in einer prophetischen Rede bei Jesaja (Jes 34,11–15) im Zusammenhang der von Gott gewollten Zerstörung von Edom. Gemeinsam mit unheimlichen Tieren bevölkert sie die Ruinen des Landes und macht es damit für Menschen unbewohnbar: „Ein Geist zwischen anderen Trümmerbewohnern“, Verkörperung einer menschlichen Antigesellschaft. Die Kabbala versteht Lilith als Gegenstück der Schechina und beschreibt sie als Mischwesen aus Frau und Schlange. Negative und positive Konnotationen vermischen sich in ihrer Geschichte. So hat sie sich im Verständnis jüdisch-feministischer Theologie im Midrasch nicht Gottes, sondern Adams Herrschaft entzogen und widersteht im Gegensatz zu Eva dem Teufel: Symbol der gelehrten, starken Frau.⁴⁶ „Es gibt sehr viele Bilder von ihr.“⁴⁷

Mit ihrer aufregenden Ambivalenz fesselt sie Anselm Kiefers Aufmerksamkeit. Kontinuierlich, in vielfältigen Werken insbesondere der 1980er- und 1990er-Jahre, setzt er sich mit dieser weiblichen Gestalt auseinander: in monumentalen düsteren Gemälden wie im sinnlichen Aquarell in leuchtenden Farben (*Lilith am Roten Meer*, 2012) und in Künstlerbüchern (*Lilith* und *Liliths Töchter*, beide 1990); von gemalten femininen Schemen zu den körperlosen Gewändern, die Lilith wie auch ihre Töchter repräsentieren, bis zu ihrer Dematerialisierung als unsichtbare Bewohnerin der Türme der *Himmelspaläste*.⁴⁸ Dabei sucht Kiefer nicht nach ihrem „wahren“ Wesen, sondern vollzieht die Facetten der sich wandelnden Lesarten der verschiedenen Überlieferungen jüdischer Mystik sozusagen mit; nicht um Vereindeutigen geht es ihm, sondern um die ganze Ambiguität dieser Frau – widerständig, aufrührerisch, heimatlos, destruktiv, kraftvoll, melancholisch, monströs und human.

Im Jahr 1987 nach einem Besuch in São Paulo und überwältigt von Chaos und Turbulenz der Megastadt, beginnt Kiefer eine große Werkreihe. Photographien der Stadt, die er von einem Helikopter aus über drei Tage hin gemacht hatte, waren der Ausgangspunkt dieser ersten „Lilith“-Gemälde.⁴⁹ Auf die riesige Topographie der Stadt in Öl legt er Kupferdraht und Asche oder Kohle, in *Lilith* (1990) Asche, Ton, Blei und Mohn, dazu wie eine schwebende Erscheinung dunkle Haarsträhnen, Zeichen weiblicher Macht und Magie; der Name Lilith ist über die Stadtlandschaft geschrieben. Auf eine ungegenständliche malerische Oberfläche hingegen montiert er in *Liliths Töchter* (1990) Aschekleider, Frauenhaar, Kupferdraht und Bleiflugzeuge. In

seinen *Lilith*-Büchern (1990) erzählt Kiefer die dramatische Geschichte der Protagonistinnen in auf Karton montierten Gelatinsilber-Abzügen, die er mit Öl, Emulsion und Sand, Draht, Stoff, Haar, Schlangenhaut und Blei bearbeitet. Seine Ausstellung 1990 in New York trägt als Titel ihren Namen (und zeigt *Lilith am Roten Meer* und zwei Gemälde *Liliths Töchter*). Nach 1995 entstehen drei Versionen von *Lilith* und drei von *Liliths Töchter* mit Gewändern über den Luftansichten der Metropole; ausgestellt hat Kiefer sie 1998 in São Paulo.⁵⁰

Komplex und vielschichtig sind die von Lilith inspirierten Werke, mannigfaltig auch in ihren Bezügen zu anderen Arbeiten, die in dieser Zeit entstehen. „Lilith, die in den Ruinen wohnt“ – Kiefer verbindet sie auch mit den alttestamentarischen Prophezeiungen bei Jesaja, so der gleichnamige Titel eines seiner Künstlerbücher: „Über euren Städten wird Gras wachsen (1996). Er bindet Lilith ein in den Untergang urbaner Zivilisationen – und macht sie zugleich, fasziniert von den futuristischen Megastädten und Architekturen der Gegenwart besonders in Südamerika und Indien, zur Repräsentantin einer Welt, die im Innersten nicht mehr durch das Sakrale zusammengehalten wird. Zerstörung und Wüsteneien hier durch den Zorn Gottes, zeitgenössische Metropolen und Avantgarde-Architekturen dort. Als würde sich darin abbilden, was Kiefer über seine eigene Erfahrung sagt: „Gerade diese Trümmer empfand ich nie als etwas Negatives. Das ist ein Zustand der Transition, des Umschwungs, der Veränderung. [...] Die Trümmer waren immer Ausgangspunkt einer Konstruktion von etwas Neuem. [...] Trümmer sind an sich Zukunft.“⁵¹ „Ruins are hope!“⁵²

Dafür steht Lilith. Sie ist nicht „ein Wesen“.⁵³ Lilith ist eine „intensely sexual figure“, gezeichnet von Vertreibung und Flucht, Melancholie und Einsamkeit, Trauer und Leid. Eine, die die Unterdrückte nicht sein will, die Mutter, die um ihrer Freiheit willen ihre Kinder opfert – und deshalb vielleicht Schwangere und Neugeborene, wie es im Talmud steht, bedroht. In Empathie baut Anselm Kiefer ihr eine Stadt der Zuflucht, Türme, Paläste, die die Erde mit dem Himmel verbinden, und stellt sie damit unter Schutz.

„WANDERUNG ZWISCHEN DEN ZWEI WELTEN“

Das utopische Potenzial der Maria

Warum wählt Anselm Kiefer diese Frau, verehrt und angebetet als die Mutter Gottes, „liebenswürdige Mutter“, „wunderbare Mutter“, „Mutter des guten Rates“⁵⁴, als eine der zentralen weiblichen Figuren seiner Kunst aus? Früh schon, in den 1970er-Jahren, erscheint Maria in seinen Werken, von denen er einige 2007 und 2008 vervollständigt und in der Ausstellung *Maria durch ein Dornwald ging* 2008 in der Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg versammelt hat. Diese Gemälde aus Öl, Acryl, Schellack, Sand, Asche, Metall, Tonerde, Blumen, Stoff auf Karton und Sperrholz, sie sind in ihren warmen Farben und den haptischen Oberflächen von großer Sinnlichkeit: Überirdisch erscheint die Gottesmutter mit gewaltigen Flügeln (*Ave Maria*, 1977–2007), als Himmelskönigin (*Regina in caelum*, 1977–2008), als die zum Himmel Auffahrende (*L'Ascension*, 1978–2008) und auf die Erde Herabkommende (*Maria descendant le 3ème jour*, 1978–2008), *Ave Maria Virgo Potens* (2007) – getrocknete Rosen und Keuschheitsgürtel, ihr Name ins Bild geschrieben. Wie überdimensionierte Andachtsbilder wirken sie, die zur Hingabe und zur Versenkung leiten.

Der Ursprung des Interesses an Maria ist in Kiefers „innerer Erfahrung“ begründet sowie in seiner intellektuellen Neugierde. In jener Zone der Berührung von Religion und Kunst ereignet sich seine Auseinandersetzung mit dem Dogma der katholischen Kirche: „dass ich es immer tollkühn fand, ein solches Dogma zu verkünden, eine derartige Herausforderung des gesunden Menschenverstandes: Die Vorstellung

der dreifachen Jungfräulichkeit Marias, Jungfrau bei der Verkündigung, Jungfrau während der Schwangerschaft und dann auch noch nach der Geburt. Diese Behauptung hat etwas Künstlerisches, da sie völlig unhaltbar ist. Das hat mich immer fasziniert. Ich würde fast sagen, es ist wunderbar wie der Dadaismus.“⁵⁵ So ist es das Udenkbare, das doch als möglich geglaubt wird. Die Grenzen der Wissenschaft, die hier an die Kunst übergibt. Die Humanisierung der Religion durch Marias Abstieg zu den Menschen. Maria als die Lichtgestalt und Retterin, immer im Wandel, in unablässiger „Grenzwanderung von oben nach unten“, die die Geschichte nicht zu ihrem Ende bringt, sondern einen unaufhörlichen Rhythmus, einen kosmischen Rhythmus repräsentiert. „Ich sehe sie immer auf einer Wanderung um die Grenze herum.“⁵⁶ Eine Frau, die sich mühelos zwischen den Welten bewegt, aufsteigt und herabkommt, die das Menschliche verkörpert und ein utopisches Potenzial.

Es hat etwas zutiefst Bewegendes, wenn Kiefer bekennt: „Maria ist für mich wie ein Land, in dem ich aufgewachsen bin, wie ein Land, das ich einmal besucht habe und in das ich einmal gereist bin. Es ist für mich eine Erinnerung, die ich aufsuchen kann.“⁵⁷ Da spricht jemand, der im Katholizismus aufgewachsen ist, der die lateinische Messe auswendig gelernt hat, bevor er überhaupt schreiben konnte: „Meine Mutter hat sie mir beigebracht.“⁵⁸ Vielleicht ist es diese biographische Prägung, die Kiefer zu dem Selbstbildnis *Im Rosenhag* (1996–2005) anregte und zu *Pietà* (2007): Der Sohn ist er selbst, nackt auf der Erde liegend im Dickicht der Dornenweige.⁵⁹ Auch wenn man Kiefers eigenen Körper allgemein als Bild eines „menschlichen“ Körpers und somit „fast als ‚kollektiv‘ verstehen kann“⁶⁰, so ist er es, der ihn repräsentiert, ein Porträt seiner selbst. Auf einem Gemälde steht von seiner Hand geschrieben *Anna selbdritt* (2008): Anna hieß die Großmutter, bei der er aufwuchs. „Anna selbdritt sind Anna, Maria und Jesus.“ „Auf diese Weise hatte ich einen persönlichen Bezug zu dieser Dreiheit, zu selbdritt“, sagt Kiefer.⁶¹

Maria breit den Mantel aus hat Kiefer eine Vitrine genannt: Ihr Gewand über dem Land schwebend, mit einem vertikalen goldenen Faden, der Himmel und Erde verbindet, über Miniaturen von Kapellen. „Maria breit den Mantel aus / Mach Schirm und Schild für uns daraus; / Laß uns darunter sicher stehn, / bis alle Stürm’ vorübergehn“, eines der bekanntesten Marienlieder (erste Druckfassung um 1640), „spielt sehr auf die Sinne und das Körperliche an. Mit dieser sensuellen Prägung bin ich aufgewachsen, sie ist meine Kindheit, meine Vergangenheit.“⁶² Diese Frau von transformatorischer Energie, Empathie und Intellekt erscheint in vielen seiner Werke auch aus jüngster Zeit: *Ave Maria, turris eburnea* (*Hail Mary, Ivory Tower*) von 2017, das im Titel das Bild aus dem Hohelied Salomos (7,5) aufnimmt: „o Sulamith! [...] Dein Hals ist wie ein Turm von Elfenbein.“ „Ave Maria, mater philosophorum“, schreibt Kiefer in das große Gemälde *Ave Maria* (*Hail Mary*) aus dem Jahr 2022. Da ist sie umgeben von den Großen der griechischen Philosophie. Welch eine Entourage, der sie vorsteht und die sich wie auf den Stufen eines Altars zu ihren Füßen ehrerbietig versammelt, die feinste Porträtgalerie mit Maria als der Mutter aller.⁶³

„GEREINIGTE DEUTSCHE MYTHEN“

Die Verwandlung Brünhildes

Brünhilde ist eine der zentralen Frauengestalten in Kiefers Werk. Sie begleitet ihn von frühen Gemälden an: *Siegfried vergißt Brünhilde* (1975), dieser Satz steht über die mit Schnee bedeckten, zum Horizont reichenden Ackerfurchen. Sie ist die Protagonistin zweier Künstlerbücher: *Donald Judd hides Brünhilde* (1976) – dazu erzählt Kiefer, er habe Donald Judds Boxen in einer Ausstellung in Bern gesehen: „sie sind tatsächlich leer.

Nicht leer von ‚Etwas‘ [...], sondern von Anfang an als Leere konzipiert⁶⁴ –, und da kam ihm die Idee: Donald Judd hides Brünhilde.⁶⁵ Und weiterhin *Brunhilde and her Fate* (1977), die Appropriation und Transformation einer Ausgabe des Buches *Mirror of Venus* von Wingate Paine; eine schlummernde Brünhilde auf einem übermalten Photo der französischen Schauspielerin Catherine Deneuve in François Truffauts Film *Mississippi Mermaid*, das Kiefer 1969 in einem Kino aufgenommen hat; monumentale Holzschnitte (*Grane*, 1980–1993) und Aquarelle aus den 1970er-Jahren wie *Brünhildes Tod* (*Brunhild's death*; 1976); aus jüngster Vergangenheit *Brünhilde* (2017) und auch eine Vitrine: *Siegfried's difficult way to Brünhilde* (2014).

Es ist die archaisch-mythische Brünhilde, deren Geschichte Kiefer anzieht, ihr tragisches Schicksal und ihr Tod, der Ritt mit ihrem Pferd ins Feuer. Er findet sie nicht in dem mittelhochdeutschen Heldenepos *Die Nibelungen*, sondern bei Richard Wagner, der für seinen *Ring des Nibelungen* aus früheren Versionen der Sage, aus der *Edda* und anderen Quellen schöpft. Brünhilde, Lieblingstochter Wotans, die dem Vater den Gehorsam verweigert, wird als Konsequenz für ihr emphatisches Handeln fortan nicht mehr göttliche Walküre sein, sondern ein Mensch. Auf ihr Bitten versetzt Wotan sie in Schlaf und umgibt sie zu ihrem Schutz mit einem Ring aus Feuer, den Siegfried dann durchschreitet und die schlafende Brünhilde mit einem Kuss erweckt; es folgen Liebe, Vergessenstrunk, Verrat, Rache, Mord ...; am Ende errichtet Brünhilde aus Trauer über die Ermordung Siegfrieds einen Scheiterhaufen für ihn und reitet auf ihrem Pferd Grane in die Flammen, ihm in den Tod zu folgen.

Der Nationalsozialismus hatte das mittelalterliche *Nibelungenlied* propagandistisch überblendet mit seinen Vorstellungen von ‚deutscher Kultur‘, ‚deutschem Volk‘ und ‚germanischen Werten‘.⁶⁶ „Die deutschen Mythen, etwa Barbarossa oder die Nibelungen-Sage, wurden von den Nationalsozialisten so nachhaltig missbraucht, dass es nach 1945 niemand mehr wagte, sie zu berühren. Ich habe in meinen Werken versucht, sie wieder in einen ‚gereinigten‘ Zustand zu versetzen“, sagt Kiefer in einer seiner Vorlesungen.⁶⁷ So tritt an die Stelle der Heroisierung der Macht und der männlichen Helden des Epos eine individualisierte weibliche Figur in ihren Gefühlen und ihrer Haltung: Brünhilde, als diejenige, die die Wahrheit erkennt und aus Mitgefühl und Liebe handelt. Das Scheitern der Herrschaft des Gesetzes sei das zentrale Thema im *Ring* und die Verlagerung vom Gesetz auf die Liebe, schreibt Slavoj Žižek. „Brünhildes letzte Verwandlung ist die von Eros zu Agape, von der erotischen Liebe zur politischen Liebe.“⁶⁸ Der Eros als die momentane Überschreitung des Gesetzes, Agape hingegen als das, was bleibt als Konsequenz aus dem Scheitern des Eros: allumfassende „politische Liebe“.

„DIE FRAUEN, VON DENEN MAN NICHTS WEISS“

Weibliche Superiorität und die Angst der Männer

Enthauptung und Rehabilitation

Anselm Kiefers *Frauen der Antike* sind zum ersten Mal in Paris bei Yvon Lambert im Jahr 2000 ausgestellt und dann in anderer Version mit dem Titel *Die Frauen* 2005 in der Villa Medici in Rom, beide Male in schönen Publikationen dokumentiert: eine wunderbare Versammlung von Frauen, lebensgroß. Was sie alle verbindet, ist das Kleid, das weiße Kleid, die Krinoline, die ihnen Körper ist. Aber wie unterschiedlich deren Attribute: Dekor von Blumen, Leitern, Stacheldraht oder Glas, eine lange Schleppe – und vor allem: der Kopf, der repräsentiert wird durch eine Skulptur: ein planetarisches System, eine geometrische Konstruktion, Stapel von Büchern, aufgetürmte Ziegelsteine, trockenes Geäst. Alles hier hat Bedeutung, alles nährt



Landschaft mit Kopf, 1973

sich aus altem Wissen, frühen Erzählungen. Anselm Kiefer ist ein Gelehrter, der die Quellen kennt, aber in erster Linie ist er ein Künstler – voll Ideen, Phantasien und seine künstlerischen Freiheiten voll ausschöpfend, spielerisch, humorvoll, „von zärtlicher Ironie“.⁶⁹

Da ist Phryne zum Beispiel – „316 hat sie sich mit einer großzügigen Spende am Wiederaufbau Thebens beteiligt“⁷⁰ –, ihr setzt Kiefer einen steilen Stapel von Ziegelsteinen an die Stelle des Kopfes. Circe ordnet er einen Käfig mit Schweinchen zu oder in anderer Fassung eine Rattenfalle. *Schechina* (*Shekhinah*), „in the Kabbalah the feminine aspect of God“, deren Name Begriffe wie „Ruhe“, „Glück“, „Heiligkeit“ und „Frieden“ zugeordnet werden, trägt eine Konstruktion aus Glas und Zahlen anstelle ihres Kopfes, den Baum des Lebens symbolisierend.⁷¹ Ein Kleid ist für Sinope, wegen ihrer außerordentlichen Schönheit vom verliebten Zeus durch die halbe Welt gejagt: Leichtfüßig war sie zunächst und so schnell wie der Gott selbst, doch Zeus holt sie ein und verspricht, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Ihr größter Wunsch sei es, für immer Jungfrau zu bleiben, und da der wütende Gott sein Versprechen nicht zurücknehmen konnte, musste er ihr nachgeben. Agrippa, Tochter des Germanicus und Mutter des Tyrannen Nero, sie trägt ein Schiff auf dem Kopf, weil sie beinahe dem Mordanschlag ihres Sohnes durch ein sinkendes Schiff zum Opfer gefallen wäre. Unendlich viele Frauen, deren Geschichte Bücher füllt. Insbesondere Bernard Comment hat „Gruppierungen“ aufgezählt,⁷² seitdem kommen kontinuierlich neue hinzu.

Wie gut, dass Kiefer selbst uns in seinen *Notizbüchern* etwas über die Frauen an die Hand gegeben hat. Verblüffend zu sehen, welche Eigenschaften oder biographische Prägungen einer mythologischen, mystischen, allegorischen oder historischen Frau ihn zu welchen Erfindungen animiert haben, was er ihnen beigibt aus seinem unerschöpflichen Reservoir der Dinge, seinem Universum des Gesammelten, der Materialien und Fundstücke, Belebtem und Unbelebtem. Dabei sind es immer nur Verweise, Anspielungen, nie „Abbildungen“. Die Chiffren sind im Kopf der Betrachtenden zu enträtseln, sie sind deren Vorstellungskraft überlassen, weniger historischer Sachkenntnis. Deshalb wohl sind diese weiblichen Skulpturen, meist unbelastet von ikonographischen Traditionen, so leicht und beflügelnd, nicht didaktisch, sondern aufklärerisch im Sinne einer Erfahrung des Schauens, der Verwunderung, des Erstaunens, der Faszination, lebendig, hinreißend. Die Stärke, Unabhängigkeit und Würde der Frauen wie ihr Machtbewusstsein sind präsent über die Kunst selbst, die sich an Normen nicht hält, und nicht im Zitat einer vermeintlich historischen Realität. So mag „ein gutes enzyklopädisches Wörterbuch“⁷³ nur bedingt hilfreich sein. Darin liegt ja gerade der Grund, warum Kiefer das weiße Kleid wählt: „Warum sind diese Hochzeitskleider so geeignet zum Transport von all diesen Geschichten, Dingen, Ansichten, Aussichten? Sie sind weiß, sie sind alle gleich, sie haben nichts hinter sich, (wie es sich für eine Braut gehört), sie sind Gefäße für fast alles.“⁷⁴ „Es ist zunächst noch nichts Gefülltes.“⁷⁵ So sind sie offenkundig nicht deshalb leer („hollow“), weil die Geschichtsschreibung die Bedeutung der Frauen durch die Jahrhunderte hindurch ignoriert hat.⁷⁶ Sie sind leer, um sie zu füllen, um in prinzipiell unendlicher Diversität „Frauen“ zu erschaffen. „das Atelier ist voll mit diesen Frauen aus Gips“, notiert Kiefer, und dann: „die Frauen der Antike werden seit zwei Tagen gemalt.“⁷⁷

Einzelne oder in kleinen Gruppen sind sie ausgestellt worden, ihren „Durchbruch“ aber haben *Die Frauen der Antike* in La Ribaute, seit 1992 das Atelier und weitläufige Terrain Anselm Kiefers bei Barjac, bis er 2007 nach Paris ging und dort zwei neue Ateliers, eines im Marais und ein weiteres in Croissy einrichtete, La Ribaute später dann in eine Stiftung mit dem Namen *Eschaton* verwandelte und 2021 für die Öffentlichkeit zugänglich machte: Ein Land der Frauen! Eine solche weibliche Präsenz in Kiefers Werk war nie zuvor zu sehen und körperlich zu spüren, mithin ein Erlebnis. So schreibt Camille Morineau: „these headless women are in reality in charge of the world [...] At La Ribaute, the Medusan voyager remakes history beginning with

heroines, rather than heroes.“⁷⁸ Hier wird sichtbar, wie auch Dominique Baqué schreibt: Kiefer „is passionate about women“.⁷⁹

Kiefers *Frauen der Antike*, auf den Hügeln von La Ribaute und auch im Raum einer Ausstellung, sind physisch spürbar, von emotionaler Aura, geradezu magisch, licht und hell, sinnlich, charismatisch. Vergangenheit und Gegenwart scheinen in ihnen zusammenzufallen in einer Art Zeitlosigkeit. Beim Anblick der Kleider, die in ihren Falten und Drapierungen an altmeisterliche Gemälde erinnern, wo sie gleichsam aus dem Bild heraustreten, kann man sich in „die Kunst der Texturen“ versenken. Es ließe sich an den Barock denken, an die „Falte“, die bei Leibniz eine großartige Ausdeutung findet. Die Falten, die der Marmor ins Unendliche trägt, seien nicht mehr mit dem Körper zu erklären, sondern mit einem geistigen Abenteuer, schreibt Gilles Deleuze in seiner der „Falte“ gewidmeten Studie. „Diese Befreiung der Falten, die nicht mehr einfach den endlichen Körper reproduzieren, ist leicht zu erklären: es wird zwischen Kleidung und Körper etwas Drittes, es werden dritte Dinge eingeführt.“⁸⁰ „[...] die Kleiderfalten gewinnen nicht durch einfaches Bemühen um Dekoration Autonomie und Weite, sondern dadurch, dass sie die Intensität einer geistigen Kraft ausdrücken, die auf den Körper wirkt, [... um] das Innere daran zur Geltung zu bringen“, es sind „abgeleitete Kräfte, die eine unendliche geistige Kraft sinnlich machen“.⁸¹

Die geistige Kraft der Frauen hat sich in ihrer Lebenswelt zweifellos manifestiert, in ihrem Nachleben allerdings ist sie selten bezeugt. Geradezu absurd, dass das, was man über sie weiß, von Männern überliefert ist. „Meine ‚Frauen der Antike‘, die ohne Kopf dargestellt werden, nehmen Bezug darauf, dass Ideen und Texte antiker Frauen, wie zum Beispiel die Gedichte der Sappho, nur durch die Zitate von Männern – Horaz, Catull und anderen – auf uns gekommen sind.“⁸² Wie erhellend ist es da, Simone de Beauvoir wieder zu lesen! Sie hatte den Mann beschrieben als Transzendenz, das heißt, als ein Wesen, das im Bewusstsein seiner Einzigartigkeit ununterbrochen danach strebt, die Welt und über die Welt sich selbst mit den Mitteln der schöpferischen Freiheit zu gestalten. Die Kunst, die Literatur, die Philosophie seien Versuche, die Welt neu auf eine menschliche Freiheit, auf eine Freiheit des Schöpfers zu gründen. Dabei bliebe „der männliche Mensch [...] die einzige Verkörperung der Transzendenz“.⁸³ Daran wird es gelegen haben: am Glauben an den privilegierten Zugang des Mannes zur Wahrheit der Dinge und der Beurteilung der Frau als „das Unwesentliche gegenüber dem Wesentlichen“, er das Subjekt, das Absolute, „sie ist das Andere“.⁸⁴ Wenn auch das Thema Frau eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität war, so ist, wie Silvia Bovenschen für den literarischen Diskurs dargelegt hat, „die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen [...] ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist“: „Schattenexistenz und Bilderreichtum“, „Unterwerfungsgeschichte bei gleichzeitiger Idealisierung“.⁸⁵ „Décapiter les femmes“: die Männer haben dies gemacht, meint Kiefer im Gespräch mit Dercon, vielleicht weil sie den Frauen unterlegen waren.⁸⁶ Und er? *Die Frauen der Antike*: Annäherung an die Frauen durch Entfremdung, Nachvollzug ihrer historischen Enthauptung und dann Inthronisation, die feierliche Re-Investigation durch die Insignien der Kunst. Eine triumphale Prozession direkt in die zeitgenössische gesellschaftspolitische Landschaft.

„DIE TIEF ERGRÜNDEnde, UMFASSENDERE MACHT DER FRAUEN“

Eine Neuschreibung der Geschichte

Wenn Kiefer „auf eklatante und lästige Weise gegen Vergessen und für Aufklärung“⁸⁷ kämpft, schließt das die Frauen gleichermaßen ein. Auch die Königinnen von Frankreich, die in der Historiographie fast unsichtbar geblieben sind neben ihren Männern, holt er aus dem Schatten der Geschichte und widmet ihnen mit *Les Reines de France* eine Reihe von Werken: Frauen wie Katharina von Medici, Marie-Antoinette und Anne von Österreich stellt er 1995 als Porträts mit ihrem Namen versehen wie byzantinische Ikonen dar: drei Paneele, über sieben Meter lang, Holzschnitt und Photographie, Blattgold und Samen der Sonnenblume, ein Tableau wie ein Mosaik mit den Spuren vergangener Zeit. In dem gleichnamigen Buch von 1996, das wie eine mittelalterliche Handschrift zur Hingabe und Andacht anmutet, versammelt er sorgfältig ihre königlichen Namen – anrührend in der Poesie der gezeichneten Pflanzen und getrockneten Blumen. *Les Reines de France* von 2004 wiederum ist eine imaginäre Bildergalerie in eindrucksvoller Länge von leeren Rahmen aus Blei und Glas auf der malerischen Oberfläche der Leinwand, manche unbeschriftet, ungenannt, manche mit einem Namens-„Schild“.

„Ich bearbeite die Geschichte wie Ton. Ich bilde daraus eine Geschichte“, sagt Anselm Kiefer im Interview mit Chris Dercon.⁸⁸ Und im Gespräch mit Alexander Kluge: „Ich hole mir Hilfe bei Dichtern und Schriftstellern. Ich mache das auch nicht allein ...“⁸⁹ So hat ihn zu einem seiner großen Themen, *Die Frauen der Revolution*, das gleichnamige Buch des Historikers Jules Michelet (zuerst erschienen 1854) inspiriert, über den Kiefer in seinen Vorlesungen mit Verweis auf Roland Barthes sagt, er erschöpfe wie der Dichter die Welt: „Er verbraucht sie, er grast sie ab [...], um eine neue Welt an ihre Stelle zu setzen.“⁹⁰ Wie Kiefer galt Michelets Enthusiasmus den Vergessenen, Vernachlässigten, Übersehenen der Geschichte: „Die Männer haben die königliche Bastille eingenommen, die Frauen haben das Königtum selbst überwunden, haben es in die Hände von Paris, das heißt der Revolution gebracht.“ „[...] mit wie begeistertem Herzen sie den Altar der Zukunft errichteten [...] – und [mussten] alles was sie liebten zum Opfer bringen“.⁹¹ Michelet bedauert, dass er nur ein flüchtiges Bild habe zeichnen können, dass er, wie er in seinem Nachwort bekennt, nur von Heldinnen erzählt, von mehr oder weniger berühmten Frauen, nicht aber über die unendlich vielen heimlichen Opfer, „die umso verdienstvoller sind, als kein Ruhm von ihnen kündigt“. Wie ein Verbündeter Kiefers erscheint er, wenn er schreibt: Er habe „besonders im Jahr 1848“ gelehrt, „die Frau müsse den Anfang machen mit der Erneuerung unserer Verhältnisse“.⁹² Michelets Werk trifft Kiefers Intention im Kern. „In den Salons von Madame Roland und Madame de Staël wurden neue Ideen der sozialen Umwälzung geschmiedet; ich habe ihnen ein Denkmal gesetzt und mich dabei auf Jules Michelet bezogen, den ich in meiner Jugend mit Begeisterung gelesen habe.“⁹³

Kiefers *Die Frauen der Revolution*, das sind große Werke aus Bleitafeln, Rahmen und Glas, die die Frauen durch Lilien und Rose (1986) repräsentieren, in einer anderen Version (*Die Frauen der Revolution*, 1991) durch Maiglöckchen und eine Rose.⁹⁴ Kiefer widmet ihnen mit *Frauen der Revolution* (1987) ein Buch und ein zweites 1996, auf dessen düsterem Grund von Tonschlamm und Kohle getrocknete Blumen die Erinnerung an sie bewahren – das Buch als Medium von Gedächtniskultur. „[...] und schließlich ließ er bleierne Betten in schwarz verhängten Sälen errichten, blaugraue Schlafstätten, in deren Kuhlen nur kalte, das Licht von Galerien und Museen spiegelnde Wasserlachen ruhten, niemals Menschen“.⁹⁵ Jene Installation war zuerst 1992 in der Anthony d’Offay Gallery in London ausgestellt und dann viele Male an anderen Orten, bis Kiefer den *Frauen der Revolution* 2006, wie von Christoph Ransmayr beschrieben, einen Raum unter der Erde in



Des Malers Schutzengel, 1975

La Ribaute einrichtete. Blei, für Kiefer so charakteristisch – seit 1975 arbeitet er damit und seit 1988 ist es sein bevorzugtes Material: „meine Faszination für Blei [ist] nicht eine ästhetische, sondern eine mythologische, eine geschichtliche“⁹⁶ –, schafft eine Atmosphäre der Melancholie, und die schwarzen Sonnenblumen mit ihren geneigten Köpfen sind, wie in anderen Arbeiten, Ausdruck der Trauer. Mit den Köpfen nach unten montiert Kiefer sie auf den vergrößerten Abzug einer 1969 aufgenommenen Photographie, einem Selbstporträt in militärischer Kleidung vor einer Absperrung aus Stacheldraht.⁹⁷ Er hängt sie 1992 in der Installation *Die Frauen der Revolution* an die Stirnseite des Raumes mit den bleiernen Betten⁹⁸ und begibt sich so in die Gemeinschaft der Frauen.

„Trotz des Gewichts der Geschichte“ wende sich Kiefer diesem Sujet der Auseinandersetzung mit Frauen wie Madame de Staël, Madame Roland, Madame de Senlis, Olympe de Gouges, Charlotte Corday und den vielen anderen „mit Bewunderung, ja sogar mit Freude“ zu, schreibt Nancy Spector.⁹⁹ Das mag insbesondere für Madame de Staël gelten, eine hervorragende Frau in Kiefers Werk, der Gemälde, Holzschnitte und eine große Installation gewidmet sind. Ihr großes Thema ist Deutschland – *De l'Allemagne* gilt als ihre berühmteste Abhandlung – und der Vergleich mit Frankreich, dem Land, das der Deutsche Anselm Kiefer liebt und zum Lebensmittelpunkt gewählt hat. Madame de Staël, die hier schreibt, dass die Frauen „in unserm Zeitalter im allgemeinen besser sind als die Männer“¹⁰⁰, war 1789 begeisterte Anhängerin der Revolution (gleichwohl schrieb sie eine flammende Verteidigungsrede für Marie-Antoinette, der der Prozess gemacht wurde), musste dann aber fliehen und lebte 13 Jahre im Exil. Die Gegnerin Napoleons und „Botschafterin des Geistes“ bereiste 1808 Deutschland, traf Goethe, Schiller und Schlegel und verfasste dann *De l'Allemagne (Über Deutschland)*, gedruckt 1810 und gleich als „gefährliche Schrift“ „eingestampft“, wie sie in ihrem Vorwort zu der dann 1813 publizierten Ausgabe schreibt.

Mit der nach ihr benannten Installation *Madame de Staël: de l'Allemagne* im Rahmen seiner Retrospektive im Pariser Centre Pompidou 2015 setzt sich Kiefer mit Madame de Staëls Bild und dem von ihr geprägten Ausdruck vom „Land der Dichter und Denker“ auseinander. Ironisch und mit Witz inszeniert er die von ihr verehrten deutschen Romantiker als Pilze, die die Namen tragen von Novalis, Eichendorff, Brentano, Johann Gottlieb Fichte oder Carl Maria von Weber, ein „Heldenkanon der Giftpilze“, und positioniert in deren Mitte ein altes Lazarettbett mit rostigem Maschinengewehr und dem Namensschild „Ulrike Meinhof“, bekanntermaßen Mitbegründerin der linksextremistischen terroristischen Vereinigung Rote Armee Fraktion. Es ist dies eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Madame de Staël und ihrem idealisierten Bild Deutschlands wie Kiefer meint, der damit auch auf die „Nebengleise der deutschen Romantik“ hinweisen will. Madame de Staël „hat nicht die Entschlusskraft und die militärische Brisanz erkannt. Sie hat gedacht, das ist das Land der Dichter und Denker.“¹⁰¹ Im Kontext der Gruppenausstellung im Louvre 2013 unter dem Titel *De l'Allemagne* widmet Kiefer der politischen Denkerin, Geschichtsphilosophin, Schriftstellerin und Begründerin der deutsch-französischen Freundschaft, als die sie verehrt wird, den umfassenden Werkblock *Der Rhein*, eine Reihe großformatiger Holzschnitte. „Man könnte diesen Fluss geradezu für den Schutzgeist Deutschlands halten“, hatte Madame de Staël in ihrer Abhandlung geschrieben.¹⁰² Und für Anselm Kiefer ist „Der Rhein [...] ein Teil meines Wesens.“¹⁰³ Von frühen Kinderzeichnungen an, die in der Ausstellung *Mein Rhein* in der Galerie Ropac in Salzburg im Sommer 2024 ausgestellt waren, bis zu seiner neuesten Serie von Gemälden, hat er eine „individuelle Mythologie“ geschaffen (mit *enthousiasme*, nicht ungleich dem der Madame de Staël): „The Rhine is part of my being. It could be reached on foot in half an hour. Walking through an avenue of tall trees, you could see the shimmering silver ribbon of the river from afar, which was simultaneously the destination, the end of the journey and the promise of another, mysterious land on the other bank of the river.“¹⁰⁴

Neben den ungewöhnlichen Frauen sind es die ungezählten Namenlosen, von denen auch Michelet gesprochen hat. Für Kiefer sind dies zum Beispiel die Trümmerfrauen, die er aus seiner Kindheit kennt, jene Frauen, die nach 1945 die Trümmer des Krieges zusammentrugen um Neues daraus zu bauen, Wohnstätten, eine Zukunft. Zum ersten Mal erscheinen sie 1991 in einer Performance in der alten Ziegelfabrik in Höpfigen im Odenwald, die Kiefer 1989 erworben und mit dem dazugehörigen Gelände in eine Kunstinstallation verwandelt hatte. Frauen mauern den Mann, den Künstler, ein, „eine Inszenierung des Antigone-Mythos mit umgekehrten Geschlechtern: Der Mann wird von der Frau umschlossen, die Vergangenheit von der Zukunft“ – eine Rekonstruktion der Welt durch die Frauen.¹⁰⁵

Kiefers Werk *Am Anfang (In the Beginning)* für die Pariser Opéra Bastille (dort am 7. Juli 2009 aufgeführt), basierend auf Texten aus dem Alten Testament von Jesaja und Jeremias, zeigt die Protagonistinnen als Trümmerfrauen. Sie sitzen in Ruinen, die auch an zerstörte Städte in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg erinnern können, in elenden Gewändern, die Gesichter verhüllt, und klauben aus Schutt und Asche Steine, klopfen und reinigen sie rhythmisch, um sie wieder benutzbar zu machen, stapeln sie zu einer Ziegelsteinmauer; gebückt kehren sie mit Reisigbündeln später den Staub zusammen. Sheekinah erscheint und auch Lilith. Adrian Searle hat die „Installation“ Kiefers als ein „spectacle of ‚grim emptiness and desolation‘“ beschrieben: „But the scene is not intended to be as grey or empty as it appears“, wie Kiefer ihm dann erklärt, und weiter: Die Geschichte verlaufe zyklisch, „but we need some illusions to survive“.¹⁰⁶ Frauen tragen die Hoffnung, die Zukunft, die Illusionen, sie sind aus der Zeit, ohne Anfang, ohne Ende verkörpern sie die zyklische Natur der Geschichte.

„ICH DENKE IN BILDERN. DABEI HELFEN MIR GEDICHTE“

Transfusionen. Seelenverwandtschaften

Eine andere „Unbehauste“ wird Anselm Kiefers Inspiration und Seelenverwandte: Ingeborg Bachmann. Es sind die Texte der großen österreichischen Schriftstellerin, die für ihren ersten Lyrikband *Die gestundete Zeit* 1953 im Alter von 27 Jahren den renommierten Preis der Gruppe 47 erhielt, wie auch ihre Haltung im politischen Kontext der Nachkriegszeit und Restauration. Die verstörende Kühnheit ihrer Poesie in ihren hermetisch rätselhaften Bildern und ihr kritischer Geist, der an das Gewissen der Zeitgenossen appellierte und dabei auf die Macht der Literatur setzte. Der angesichts der verzweiflungsvollen „Dunkelhaft der Welt“ in ihr utopisches Potenzial und ihre verändernde Wirkung vertraute. Eine Intellektuelle, die sich intensiv mit jüdischen Denkern auseinandersetzte. Eine, die den Krieg und die Verbrechen der Nationalsozialisten nicht in Vergessenheit geraten ließ und die Literatur nach dem Nationalsozialismus auf die kritische Dekonstruktion der „schlechten Sprache“ der öffentlichen Diskurse verpflichtete.¹⁰⁷ So sind es Kiefers eigene Themen und das kritische Ethos, das ihn mit ihr verbindet.

Kiefer, der selbst schreibt, wie etwa seine literarischen *Notizbücher*, und sich hat vorstellen können, Schriftsteller zu sein statt bildender Künstler, erlebt ein Gedicht als Initiation eines schöpferischen Prozesses. Es vermag ihn anzurühren, zu schockieren, zu verunsichern. „Dann werde ich aktiv und dann versuche ich ... jetzt nicht ein Bild zu machen, was einem Gedicht entspricht. Es gibt eigentlich eine merkwürdige Art von Dialog mit der Dichterin [...] Mit Ingeborg Bachmann habe ich einen Dialog. Und aus diesem Dialog heraus entsteht dann etwas, das ich ihr widme.“¹⁰⁸ So ist wohl *Für Ingeborg Bachmann: der Sand aus den Urnen* (1998–2009) entstanden oder *Für Ingeborg Bachmann, das Spiel ist aus* (2014) und *Böhmen liegt am Meer* (1996)

nach einem „Gedicht, das mich immer begleitet“, wie Kiefer sagt.¹⁰⁹ Ein Dialog, keine Übersetzung, keine „Illustration“; das Unerklärliche hier wie dort, Chiffren, Unentzifferbares, wie es jeder der beiden in seinem eigenen Medium zum Ausdruck zu bringen vermag – allein die Aura der Dichtung und Malerei der Geistesverwandten ist ähnlich: Kiefers Bild *Gewitter der Rosen* (1987) und das Gedicht von Ingeborg Bachmann, verfasst 1953:

*Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen,
ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner
des Laubs, das so leise war in den Büschen,
folgt uns jetzt auf dem Fuß.*

*Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzündet,
schwemmt Regen uns in den Fluß. O fernere Nacht!
Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
bis zur Mündung uns nach.¹¹⁰*

Ingeborg Bachmann, Tochter eines überzeugten Nationalsozialisten, hatte sich früh mit dem Leid der Juden identifiziert. Ihre „erste große Liebe“ verband sie mit einem Wiener Juden, Jack Hamesh, der, mit einem Transport jüdischer Kinder 1938 nach England entkommen, die Eltern ermordet im Holocaust, als britischer Soldat nach Österreich zurückkehrte und 1946 nach Palästina emigrierte.¹¹¹ Später dann wurde Paul Celan der jüdische Seelenverwandte Bachmanns. Ein „Liebes-Martyrium“, nachlesbar in ihrer beider „auf die Frequenz der Klage gestimmten“ Briefe: „Sind wir nur die Geträumten? Wer bin ich für Dich?“¹¹² Wie Bachmann über die „Öde, die sich in mir fortsetzt“ schreibt und über die Erschöpfung: „es zerbricht mir alles“, so rühren die Gründe, warum auch Celan, „ganz zerfallen mit mir und allem“ ist, an sein jüdisches Schicksal, „an jenes zentrale Trauma der Judenvernichtung [...], der seine Eltern zum Opfer fielen und dem er nicht nur die *Todesfuge*, sondern sein ganzes Werk abgerungen hat“. Mit dem Sprung in die Seine machte er seinem Leben ein Ende. Und Bachmann schreibt daraufhin: „Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben.“¹¹³

Ihre Nähe zu Celan teilt Kiefer gewissermaßen, der den beiden Frauen der *Todesfuge* – *Dein goldenes Haar, Margarete* / *Dein aschenes Haar, Sulamith* – eine bewegende Werkgruppe widmet: die blonde Margarete, deren Haar er mit dem goldenem Stroh symbolisiert – eine Allusion auf „die Weizenfelder und somit den Kult um das ‚deutsche Land‘“¹¹⁴ und die dunkelhaarige Sulamith, die mythische jüdische Heldin, für die er ein „Mahnmal“ schafft, „in dem Feuer und Rauch den unterirdischen Raum füllen und düstere Bezüge zu den Vernichtungslagern herstellen“, und ihr ein „ewiges Leben“ gibt (*Sulamith*, 1983).¹¹⁵

Worte und ganze Sätze stehen oft im Bild in dieser eigentümlichen unverwechselbaren Handschrift und öffnen die Malerei hin zur Sprache, zur Poesie. Die Zitate „schreibt“ er weder noch „malt“ er sie, sie sind da, wie Kiefer sagt, „um der Dichterin zu dienen“.¹¹⁶ Liest man Bachmanns Gedichte erneut, etwa *Mein Vogel*, ihre Sprachbilder von der „verheerten Welt“, von der „Sterne Schutt“, der ihr „genau auf das Haar [stürzt]“, so erscheinen vor dem inneren Auge die Bildsprachen Kiefers. Wie sichtbar ist es und zu spüren, was Kiefer glaubt, nämlich „in meinen Bildern mit ihr eine Korrespondenz zu führen“.¹¹⁷ Wie viele Arbeiten hat er gemacht etwa zur „Karfunkelfee“, der weiblichen Gestalt aus dem Gedicht *Das Spiel ist aus* (1954), bezugnehmend auf jene Zeilen:

*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.*¹¹⁸

Das Spiel der Kindheit ist vorbei, kein Zauber mehr, das Wort vergessen, geschmolzen im Schnee: Gibt es noch Erlösung, einen Weg? „Dein und mein Alter und das Alter der Welt“, eine Zeile desselben Gedichtes, wählt Kiefer als Titel für sein überwältigendes Gemälde von 1997 (Öl, Emulsion, Schellack und Asche mit Terrakottastücken auf Leinwand, fünf Teile, 470 x 940 cm). Auf die positive Reaktion auf *Das Spiel ist aus* schrieb Bachmann damals an den Mitherausgeber des *Jahresring*: „ich habe mich so gefreut [...] dass Ihnen grade die letzten Gedichte etwas wert schienen – ich meine die ‚Lieder‘ und vor allem das ‚Spiel‘, weil mir dabei so war, als hätt ich die Schwimmweste verloren und ging doch nicht unter.“¹¹⁹

„KUNST DIENT NICHT DER ILLUSTRATION VON IDEEN, DIE DER INTELLEKT VORGIBT“

Poesie und kulturelle Identität

Ein Blick auf die Werke einiger zeitgenössischer Künstlerinnen zeigt: Viele haben Frauen aus der christlichen Heilsgeschichte, der antiken Mythologie und der Historie gewählt. Die amerikanische Künstlerin Kiki Smith (*1954) zum Beispiel, deren Welten vom mittelalterlichen Denken inspiriert sind, in dem Phantasie und Realität, Bilder, Träume, Vorstellungen, Metaphern und historische Wirklichkeit oszillieren, gestaltet traditionelle Repräsentationen von Weiblichkeit, biblische, heilige, mythische, neu: Eva, die Jungfrau Maria, Maria Magdalena, die Frau von Lot aus dem Alten Testament, Lilith, Daphne, Medusa, Io. Dabei konterkariert sie die visuelle Rhetorik all der üblichen Gesten und Posen und der Ausstaffierung der Frau: weg vom Objekt der Begierde (Eva), weg von der Idealisierung (Maria). Auch das Heilige ist nicht mehr unbefleckt, die Immaculata aus Haut und Blut ist bei Smith Mensch und Mutter.¹²⁰ Nancy Spero (1926–2009) zeigt in ihrem Werk Frauen – gemalt, gestempelt, ausgeschnitten, aufgeklebt auf Papier oder direkt auf die Wand gedruckt – in femininer Rebellion gegen die patriarchalische Herrschaft. Hockend und tanzend kommen sie aus ägyptischen, griechischen und etruskischen Quellen, aus mittelalterlichen Handschriftenillustrationen oder orientalischen Schriftrollen und imaginieren unterschiedliche Facetten des Weiblichen: Aborigines, afrikanische Mädchen, Göttinnen, Rollerskaterinnen (*The First Language*, 1981). Arbeiten wie *Torture of Women* (1974–1976), *Vietnamese Women* (1986) oder *Refugees* (1987) sind Aufschrei gegen Vergewaltigung, Folter und Krieg. Es sind szenische Tableaus leidvoller Unterjochung und explosiver erotischer Kraft. Spero will sehen, „was es heißt, die Welt durch die Abbildung von Frauen zu beschreiben“, wie sie sagt. „Für mich als feministische Künstlerin bedeutet die bildhafte Darstellung des weiblichen Körpers nicht ein Ideal aufzustellen oder etwas universell Gültiges, sondern Besonderheiten, eine Art Benennung. Frauen im Werden, nie eine festgelegte oder stabile Identität, Frauen als stetige Präsenz, Frauen in Bewegung“.¹²¹ Berlinde De Bruyckere (*1964) recurriert mit ihren Skulpturen auf die christliche Ikonographie, auf Eva oder Maria Magdalena, die weibliche Macht und Magie verkörpern und das Vermögen, den eigenen verletzlichen Körper zu schützen. Nicht um die Gestaltung biblischer Vorbilder geht es ihr dabei, sondern darum, durch Gebärde und Ausdruck ihrer weiblichen Figuren auf die heutige Befindlichkeit und Schutzbedürftigkeit der Frau zu reagieren.

Wenn zeitgenössische Künstlerinnen die Frau zum Thema machen, so entspringt dies meist einer Antriebskraft, die aus individuellen Lebenserfahrungen und den Investigationen des eigenen Körpers schöpft. Ihre Kunst verstehen sie als Teil eines politischen Aktivismus. Movers ist der Wunsch nach sozialem, ökonomischem und politischem Wandel – oft im Kontext feministischer Befreiungsbewegungen. Die Kraft und Poesie ihrer Werke verbinden sich mit sozialem Engagement und dem Appell zu ethischem Handeln.

Anselm Kiefer, der Kulturarchäologe, der „die orientalischen, mesopotamischen oder nordischen Räume der Mythen wie Häuser und Irrgärten [durchstreifte]“, wie Christoph Ransmayr in dem vielleicht schönsten Text über den Künstler schreibt,¹²² er arbeitet an der Erinnerung in einem Zeitalter der Gedächtniskrise. Der Erinnerung folgt die Vergangenheit – nicht umgekehrt! –, und Erinnerung stiftet kulturelle Identität, wie Jan Assmann in seiner aufregenden Studie über das „kulturelle Gedächtnis“ Ende der 1990er-Jahre dargelegt hat.¹²³

Vielleicht hat sein historiographisches Interesse, die Last der Geschichte und die Neugierde an ihr Kiefer empfänglich gemacht für die Präsenz und Bedeutung der Frauen. Aus ihren mythologischen, religiösen, sozialpolitischen und kulturellen Kontexten der Geschichte hat er sie herausgelöst und in einer unüberschaubaren Fülle von Ideen und Materialien neue starke und poetisch-sinnliche Bilder für sie erfunden. So sind sie nicht nur Teil des Geflechts der Themen, für die Kiefer berühmt ist. Sie sind nicht nur Figuren, an denen er seine Vorstellungen von Erinnerung, Mythos, Geschichte oder Identität exemplifiziert. Es ist eine intellektuelle Annäherung an die Frau als Repräsentantin eines Inhalts, ein respektvoller Umgang in Anerkennung und Würdigung ihrer Bedeutung und Leistung. Wenn er die abwesenden Frauen der Geschichte ins Bewusstsein holt in ihren Emotionen, Handlungen und Leistungen, ihnen ihre realen Namen gibt und sie hineinschreibt in die pastosen Schichten seiner Malerei, so kann man dies als Korrektur eines männlichen Weltbildes lesen – im Gegensatz zu einer „Usurpation des Weiblichen durch die Phantasien“ und der Rede von dem „Rätsel der Weiblichkeit“ (Sigmund Freud), deren Dechiffrierung sich an den „symbolischen Präsentationen“ und „projektiven Sensationen“ entzündet.¹²⁴

„Wie lässt sich die gegenwärtige Beunruhigung unserer Zeit richtig erfassen, begreifbar machen, untersuchen und artikulieren?“, hatte Okwui Enwezor in seinem Manifest *All the World's Futures* als Kurator der 56. Biennale von Venedig 2015 gefragt.¹²⁵ Anselm Kiefer reagiert weder thematisch noch mit avancierten technischen Medien auf aktuelle Herausforderungen. Darin mag etwas „Unzeitgemäßes“ liegen – und zugleich die Stärke und Schönheit seines Werkes: in dem Vertrauen in die Überlieferung, in die Literatur und Philosophie als Fundus und in die Geschichte „fremder“ Religionen und Kulturen als Quelle für Analyse und Verstehen der Gegenwart – und dass er Romantik, Pathos und Verzauberung, Poesie und Emotion nicht fürchtet. Seine Arbeiten zu den Frauen sind hochpolitisch, ohne realpolitische Bezüge konkret zu benennen. Sie sind nicht nur Hommage, Monument und Mahnmal, sondern verweisen auf Zustände, Krisen und Stimmungen von Gegenwart und möglicher Zukunft. Und doch sind sie an erster Stelle Kunstwerke, wie Kiefer betont, „vor allen Abhandlungen, ästhetischen Reflexionen und Theorien“, denn die „Kunst dient nicht der Illustration von Ideen, die der Intellekt vorgibt, sondern ist paradox und diktatorisch“.¹²⁶