

Geschwisterschaft in Wort und Bild: Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer

Frei Gerlach, Franziska

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frei Gerlach, F. (2000). Geschwisterschaft in Wort und Bild: Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer. *Freiburger FrauenStudien*, 1, 169-191. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-317695>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Geschwisterschaft in Wort und Bild: Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer

Mein lieber Bruder, wann bauen wir uns ein Floß
und fahren den Himmel hinunter?
Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß
und wir gehen unter.

Mit diesen Worten beginnt Ingeborg Bachmanns Gedicht „Das Spiel ist aus“, mit dem sie ihren zweiten Gedichtband, *Anrufung des großen Bären*, eröffnet. In der ersten Zeile schon wird hier die Beziehung zwischen Geschwistern als Thema eingeführt und durch die mehrfach wiederholte Anrede an den lieben Bruder noch verstärkt. Das 1954 erstmals veröffentlichte Gedicht bindet die Geschwisterthematik in ein vielfältiges Bezugsnetz ein, in dem diese Beziehungskonstellation in unserem kulturellen Gedächtnis steht. So klingen mythische und utopische, existentielle und literarische, konkrete und symbolische Bezüge an. Geschwister sind bei Bachmann aber nicht nur in diesem Gedicht ein Thema, zentral ist die Geschwisterbeziehung auch im *Franza*-Fragment, jenem Text aus dem großen *Todesarten*-Projekt, der erst posthum bekannt geworden ist.¹

„Mein lieber Bruder“. So könnte auch ein Brief beginnen, zwischen Schwester und Bruder. Als eine Art Antwort darauf läßt sich Anselm Kiefers Werkzyklus *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* von 1997 lesen. Vor allem das Titelbild des Zyklus tritt über offensichtliche und versteckte Bezüge in Dialog mit jenen Texten von Ingeborg Bachmann, in denen das Geschwisterthema zentral ist.

Diesem Dialog zwischen literarischen Texten und bildender Kunst will ich im folgenden nachspüren, wobei die Argumentation ihr Material aus diesem gegenseitigen Verweisungszusammenhang bezieht. Beginnend auf der manifesten Oberfläche, werde ich den thematischen Korrespondenzen zwischen Wort und Bild folgen, und von hier aus auch in die Tiefe, in ihre kulturhistorischen Hintergründe gehen. Wichtig sind diese Hintergründe, auf die sich sowohl Bachmann als auch Kiefer beziehen, da beide Künstler in ihren Werken in hohem Maße intertextuell verfahren: Sie verarbeiten Versatzstücke aus unserem kulturellen Gedächtnis, mythische, literarische, symbolische Aussagen, die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in einen neuen

gestellt werden. Bei dieser Transposition geschieht mindestens zweierlei: Einerseits verändern sich die versetzten Aussagen in Anbetracht ihres neuen Kontextes, andererseits bringen sie aber zugleich auch die früheren Bedeutungen ein und bearbeiten den neuen Kontext dadurch ihrerseits.

Doch bevor ich auf diese ganz spezifische künstlerische Inszenierung des Geschwisterthemas bei Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer eingehe, möchte ich ein paar grundsätzliche Überlegungen zur Geschwisterbeziehung vorausschicken.

Drei Ebenen von Geschwisterbeziehungen

Das Haben oder Fehlen von Geschwistern im familiären Alltag, die Symbolisierung gesellschaftlicher Werte durch Schlagworte wie *fraternité* oder *sisterhood*, die kulturellen Erzählungen über Liebe und Rivalität zwischen Geschwistern: Diese drei Themenfelder zeigen schlaglichtartig auf, daß Geschwister in unserer Kultur und dem familiären Alltag allgegenwärtig sind.

Trotz ihrer evidenten Präsenz aber sind Geschwister erst seit kurzem Thema wissenschaftlicher Untersuchungen. Genauer ist es die gewöhnliche, unspektakuläre, positiv konnotierte Geschwisterlichkeit, die erst neuerdings wahrgenommen wird. Sehr wohl aber hat die Forschung – und es ist vor allem die Psychologie, die sich mit Geschwistern befaßt – seit längerem Interesse an Neid, Haß, Rivalität zwischen Geschwistern und immer wieder auch am – in literarischen Texten oft thematisierten – Geschwisterinzeß. Wenn nun seit den neunziger Jahren Geschwister jenseits dieses Interesses für das Abweichende, Kranke oder Krankmachende als positives Beziehungsmodell in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen geraten sind, so ist dies Teil jenes Perspektivenwechsels, der sich in der Psychologie zur Zeit abzeichnet: weg von Beziehungsstörungen, hin zu positiven Möglichkeiten gesellschaftlichen Miteinanders.² Die Ressourcen, die das Beziehungsmodell Geschwisterlichkeit für einen positiven Gesellschaftsentwurf bereithält, dürfte die utopische Perspektive sein, die diesen Blickwechsel motiviert. Signifikant dabei ist, daß Geschwister zu einem Untersuchungsgegenstand werden, in einer Zeit, in der Großfamilien Seltenheitswert haben und viele Kinder als Einzelkinder aufwachsen. Die heutige Thematisierung von Geschwistern hat auch mit der Erfahrung eines Verlusts zu tun.

Die folgenden Überlegungen sind Verallgemeinerungen, die das je Besondere spezifischer Geschwisterbeziehungen nicht fassen können. Und sie sind kulturspezifisch geprägt. Aussagen über Geschwisterbeziehungen anderer Kulturformen könnten auch ganz anders lauten.

Geschwister bilden sowohl in der sozialen Praxis, im metaphorischen Sprachgebrauch als auch im kulturellen Imaginären eine Beziehungsform, die spezifische Bedeutungen transportiert, durch die sie sich von anderen Beziehungsformen unterscheidet.

Soziale Praxis

Geschwisterbeziehungen sind nicht frei gewählt, sondern existentiell gegeben und unkündbar. Wir befinden uns in einer Beziehung zu unseren Geschwistern, wir können diese Beziehung pflegen oder sie ablehnen. Doch auch die Verweigerung ist eine Form der Bezugnahme. Alle, die wir Geschwister sind und haben, müssen uns also dieser Beziehung stellen, sind von dieser Beziehung geprägt, und können – wenn wir sie pflegen – auf diese Beziehung bauen.

Letzteres gewinnt an Relevanz, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die Geschwisterbeziehung gewöhnlich die längste Beziehung unseres Lebens ist: Geschwister sind Teil derselben Generation. Gute Voraussetzungen dafür, daß die Beziehung auch in Phasen der Distanz aufrechterhalten wird, bilden die gemeinsamen Grundlagen der kindlichen Erfahrungen. Sind diese positiv, so werden Geschwister auch bei unterschiedlichen Lebensentwürfen zu den ersten Zeugen biographischer Ereignisse wie Hochzeit, Geburt eines Kindes oder beruflichen Weichenstellungen gehören. Und bei der Bewältigung von Verlusten wie beispielsweise dem Zerbrechen der Partnerschaft, Krankheit und Tod naher Angehöriger kann die geschwisterliche Anteilnahme eine unschätzbare Stütze sein. Wie die Geschwisterforschung gezeigt hat, besitzen Geschwisterbindungen einen besonders hohen Grad an sozial verlässlicher Kontinuität.

In der Persönlichkeitsentwicklung hat das Miteinander von Geschwistern entscheidenden Anteil an der Konstitution der Ich-Position, der Herausbildung von Emotionen und der Entwicklung und Umsetzung sozialer Kompetenzen. Die Abgrenzung vom Du und die gegenseitige Anerkennung des anderen Ichs, die Herausbildung von und der Umgang mit Gefühlen wie Liebe und Geborgenheit, aber auch Eifersucht und Angst, die Entwicklung und Umsetzung sozialer Kompetenzen wie Geben und Nehmen, Verantwortung, Gerechtigkeitsempfinden, Fürsorge und Anteilnahme werden durch die Geschwisterbeziehung in großem Maße strukturiert. Dank der Grundgefühle von Nähe, Verlässlichkeit und Zusammengehörigkeit können auch Enttäuschungen und Ängste – wie sie in der Persönlichkeitsentwicklung unumgänglich sind – leichter ertragen und verarbeitet werden.

Die neuere psychoanalytische Begriffsbildung trägt diesen Aspekten mit dem Begriff der 'Horizontalen' Rechnung. Die Perspektive auf die strukturbildende

Kraft der Horizontalen soll die nötige Korrektur zur bisher fast allein vertikal ausgerichteten Perspektivierung leisten.

In unserem kulturellen Gedächtnis ist Wahrnehmung dominant vertikal strukturiert: Alles Gute und Ungute scheint von oben zu kommen. In der Psychoanalyse sind die Beziehungen in der Vertikalen zumindest seit Freud kodiert und als Familienmodell sowohl ins wissenschaftliche als auch alltägliche Sprechen eingegangen. Gegenüber dieser tradierten Privilegierung der Vertikalen, etwa indem allein der Eltern-Kind-Beziehung Relevanz zugesprochen wird, sollen nun auch horizontale Beziehungsstrukturen – zwischen Geschwistern, unter Gleichaltrigen oder Gleichgestellten – als strukturierend wahrgenommen werden. Denn gesellschaftliche Entwicklungen wie die Verflachung von familiären und institutionellen Hierarchien können mit vertikal ausgerichteten Kodierungen nicht angemessen erfaßt werden. Es sind diese Beziehungsstrukturen, die der Perspektivenwechsel auf die Horizontale zu beschreiben und zu reflektieren sucht. Der psychoanalytische Perspektivenwechsel – in ihrem Selbstverständnis spricht die Psychoanalyse gar von einem Paradigmenwechsel – beschränkt sich also nicht auf das Modell der Kernfamilie, sondern will auch Prozesse der Intersubjektivität und der Interdependenz in Institutionen und Gruppen in den Blick bekommen.

Metaphorische Begriffsverwendung

Zentrale Werte einer guten und gerechten Gesellschaft wie Gleichheit, Gerechtigkeit, Verantwortung, Fürsorge und Zusammengehörigkeit werden in der sozialen Praxis maßgeblich geschwisterlich trainiert. Der Begriff 'Geschwisterlichkeit' transportiert eine Anzahl der genannten positiven Elemente, allen voran den Aspekt der Gleichheit: Geschwisterlich teilen meint, zu gleichen Teilen teilen. Die metaphorische Begriffsverwendung, wie sie beispielsweise – weniger oder mehr geschlechterbewußt – in der französischen Revolution als *fraternité* oder in der neuen Frauenbewegung als *sisterhood* gemeinschaftsstiftend wirkte, verdankt ihre identifikatorische Kraft dieser Verbindung mit zentralen Werten einer guten und gerechten Gesellschaft. Für die Konstitution einer sozialen Gruppe unter dem Begriff einer 'Brüder'- oder 'Schwesternschaft' sind zudem die Stabilität und Kontinuität, die im Begriffsfeld mit-schwingen, äußerst verheißungsvoll.

In diesem metaphorischen Sprachgebrauch ist auch der Begriff der 'Geschwisterschaft' zu verorten, den ich für meine Analyse der Beziehung von Anselm Kiefer und Ingeborg Bachmann verwende. Es geht dabei ja nicht um eine konkrete Geschwisterbeziehung, sondern um eine künstlerische Bezugnahme über ein Beziehungsmodell, das auf die positiven Werte der Geschwisterbeziehung referiert.

Kulturelle Erzählungen

Bei den in unserem kulturellen Gedächtnis in Bildern und Texten tradierten Imaginationen von Geschwistern beschränke ich mich auf die Prätexte. Eine Vielzahl von Märchen und Mythen weiß von Geschwistern zu erzählen. Es gibt Erzählungen von unverbrüchlicher Geschwisterliebe, aber auch von Rivalität und tödlichem Haß. Neben dem prototypischen Bruderzwist von Kain und Abel stehen Erzählungen wie diejenige über „Brüderlein und Schwesterlein“, deren Geschwisterliebe der Metamorphose in ein Tier, dem Aufbrechen der geschwisterlichen Zweierbeziehung durch Heirat und letztlich selbst dem Tod trotzt. Eine Tendenz in unserem kulturellen Imaginären läßt sich dahingehend ausmachen, daß Geschwisterrivalität bei gleichgeschlechtlichen, Geschwisterliebe bei geschlechterdifferenten Paaren dominiert. Bei all diesen Erzählungen von Brüdern und Schwestern ist der Gender-Aspekt auch in einer zweiten Weise höchst relevant: Einigen rettenden Brüdern steht eine Vielzahl erlösender Schwestern gegenüber. Oft ist diese Erlösung mit großem Einsatz verbunden, etwa dem Sprechverbot über Jahre, das auch angesichts des Todes nicht gebrochen wird, wie im Grimmschen Märchen „Die zwölf Brüder“.

Geschwisterliebe, die Sexualität einschließt, berührt ein kulturelles Tabu, das so gravierend ist, daß es in vielen Erzählungen mit dem Tod verbunden wird. In der Literatur ist Geschwisterinzeß ein wiederkehrendes Thema – besonders in der Zeit um 1800 und im frühen 20. Jahrhundert – und transportiert ein widerspruchsreiches Bedeutungskonglomerat von Schuld und Auserwähltheit, Verderben und Erlösung. Konzentriert treten diese Bedeutungsschichten im alt-ägyptischen Mythos von Isis und Osiris und vor allem in dessen ästhetischen Transfigurationen auf. Darauf werde ich noch ausführlich zu sprechen kommen, spielt doch der Stoff um Isis und Osiris sowohl bei Bachmann als auch bei Kiefer eine wichtige Rolle.

Damit beschließe ich meine allgemeinen Ausführungen zur Geschwisterbeziehung und wende mich deren künstlerischer Thematisierung bei Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer zu. Inhaltlich bewege ich mich dabei im letztgenannten Feld, den Geschwister-Fiktionen. Doch spielen auch die beiden anderen Ebenen eine Rolle: Fiktionen funktionieren per se in Interaktion mit sozialer Praxis, und die Frage nach einer Geschwisterschaft künstlerischer Werke kann nur im übertragenen Sinn gestellt werden.

Korrespondenzen

Meine Ausgangsthese ist die Korrespondenz von Kiefers Werkzyklus *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* – und dabei insbesondere des Titelbildes – mit Texten von Ingeborg Bachmann, in denen das Geschwisterthema zentral ist.³

Dein und mein Alter und das Alter der Welt heißt ein Zyklus von fünf monumentalen Gemälden und fünf Büchern, den Anselm Kiefer 1997 geschaffen und im Frühjahr 1998 in New York ausgestellt hat.⁴ Alle Gemälde zeigen gewaltige Mauerwerke, die wie Monumente einer archaischen Kultur anmuten. Enorm gesteigert wird die monumentale Wirkung durch die Riesenformate und Massen der Gemälde: Hunderte von Kilos wiegen die aus Materialbergen geschichteten, mehrere Quadratmeter messenden Gemälde. Das 3,3 mal 5,6 Meter große Titelbild zeigt eine Pyramide (vgl. Abb.). Mit seinen Materialschichten aus Emulsion, Acrylfarbe, Schellack, Tonerde und Sand vollzieht das Bild die Aufschichtung des Bauwerkes auch in seiner ästhetischen Präsentation nach.

Verbindendes Element aller fünf Gemälde und fünf Bücher ist Sand: Sand in verschiedenen ästhetischen Formulierungen ist das zentrale Gestaltungsmittel und auch als Material überall vorhanden. Dieser Sand evoziert einen Kreislauf von Werden und Vergehen und verweist auf eine durchgehend thematisierte Bedeutungsschicht des Zyklus: Zeit.

Buchstäblich ist Zeit das vordergründige Thema des Pyramidenbildes: „dein und mein Alter und das Alter der Welt“ steht im Bildvordergrund, links am Fuß der Pyramide in Kinderschrift geschrieben. Dieses Schriftband ist ein Zitat, es zitiert eine Zeile aus der vierten Strophe von Ingeborg Bachmanns Gedicht „Das Spiel ist aus“. Die bei Kiefer ausgesparte Fortsetzung der Zeile verdeutlicht noch die temporale Dimension: „mißt man nicht mit den Jahren.“ Von einer anderen Zeit ist hier bei Bachmann die Rede, von einer, die außerhalb der Zeitrechnung steht, einer Zeit, die durchaus mythische Züge hat, wie verschiedene Metaphernkomplexe des Gedichtes nahelegen.

Auf Anselm Kiefers Gemälde am Fuß einer ägyptischen Pyramide plaziert, evoziert diese Gedichtzeile das Aufeinandertreffen von mythischem und historischem Gedächtnis. Mythen als narratives Gedächtnis vor der Historie werden in Kiefers Werken immer wieder zu Dokumenten und Symbolen historischer Zeit in Beziehung gesetzt. Der Austausch der Zeiten ist der Zusammenhang, den Kiefer künstlerisch ins Bild setzt.⁵

Doch der Schein trügt. Hier ist kein Bauwerk aus der Pharaonenzeit dokumentiert. Die zu den Bildern gehörigen Bücher – quasi der mitgelieferte Kommentar – zeigen, daß die Vorlagen der Bildmotive Fotografien aus Ziegeleien sind.⁶ Kiefer setzt also den Austausch der Zeiten komplex ins Bild, indem nicht nur mythisches und historisches Gedächtnis aufeinandertreffen,

sondern auch gegenwärtige Ziegelsteine in archaische Bauten transponiert werden, womit zugleich auch ein Austausch der medialen Techniken Fotografie und Malerei einhergeht.

Auch das zweite Schriftband des Gemäldes verweist auf Ingeborg Bachmann, und dies sehr explizit. Mit der Adressierung „für Ingeborg Bachmann“ wird Kiefers Gemälde als eine Art Antwortbrief auf Bachmanns Spiel-Gedicht lesbar, das ja mit den Worten beginnt: „Mein lieber Bruder“. Auf welche Resonanz der damit indizierte Antrag zur künstlerischen Geschwisterschaft in Bachmanns Werk trifft, möchte ich nun anhand ausgewählter Detailanalysen zeigen.

Schrift und Bild

Der Titel von Bachmanns Gedicht spricht von einem Spiel. Damit klingen Kinderspiele an, eine Bedeutungsebene, die durch die vierfach wiederholte Anrede „Mein lieber Bruder“ und die Motivkomplexe aus Märchen und Mythen im Gedicht noch verstärkt wird. Die Isotopie ‘Kindheit’ kehrt bei Kiefer wieder in der Form der Schriftzeichen, in der die Zeilen aus Bachmanns Gedicht geschrieben sind. Die Schriftführung imitiert die Handschrift eines Schulkindes, das die Buchstaben schon miteinander verbinden kann, darin aber noch ungeübt ist und die einzelnen Buchstaben mehr malt als schreibt.

Besonders stark ist dieser Eindruck einer Schüler-Handschrift beim zweiten Gemälde mit einer Inschrift aus Bachmanns „Spiel“-Gedicht. Die Inschrift „wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt es rinnt uns der Sand aus den Haaren“, wird von jenen Linien umrahmt, die als Hilfslinien aufs Papier gezeichnet werden, um die Buchstaben am Tanzen zu hindern, dann aber nur unzureichend wieder gelöscht werden können. Darüber hinaus verstärken hier noch das hineingeflickte „und“, das als Abschreibefehler erscheint, und das fehlende Komma den Eindruck einer schülerhaften Schriftführung.⁷

Mit den Komponenten Schülerschrift, nicht dem Postweg anvertrauter Brief und Geschwisterverhältnis wird bei Kiefer formal zugleich jene Kommunikationssituation aufgenommen, die im *Franza*-Fragment auf der Handlungsebene die Ausgangslage der Geschwisterbeziehung charakterisiert. Die Eingangsszenen des *Franza*-Fragments erzählen von der Suche eines Bruders nach seiner verlorengegangenen Schwester. Diese Suche ist in verschiedenen Formen von Schrift begleitet und gleicht einem Entzifferungsprojekt. Ausgelöst worden ist sie durch eine Mitteilung der Schwester, die indirekt als Hieroglyphen-Schrift bezeichnet wird und damit die Bildebene im Schriftcharakter auch bei Bachmann mitführt.



Lein und mein Alter und das Alter der Welt.



Anselm Kiefer: Dein und mein Alter und das Alter der Welt (1997)

Der erste Sucherfolg Martins verzeichnet eine Reihe unabgeschickter Briefe der Schwester an den Bruder. Diese Briefe sind handschriftlich verfaßt, in einer Handschrift, die als „Kinderhandschrift“ und „Schülerinnenschrift“ charakterisiert wird. In der Schrift der erwachsenen Franza bleibt Kindheit bewahrt. Und diese spezifische Kindheit ist geprägt von der Kriegserfahrung in einer ländlichen Gegend, von Elternlosigkeit und einer Geschwisterbeziehung, auf die sich in dieser existentiellen Notsituation alles konzentriert hat. In der Erinnerung beider Geschwister gleicht diese Kindheit einem Ausnahmezustand, der auf einer horizontalen Ebene gegenseitige Sorge und Liebe verbürgt. Ausgelöst durch ihre Handschrift erinnert sich Martin an seine Schwester als an „eine mythische Figur“. Die Überlagerung von mythischem und historischem Gedächtnis, dieses zentrale Thema in Kiefers Werk, ist in Bachmanns *Franza*-Fragment ebenfalls präfiguriert.⁸

In der Bachmann-Forschung ist wiederholt auf die Zusammenhänge zwischen dem *Franza*-Fragment und dem Gedicht „Das Spiel ist aus“ hingewiesen worden.⁹ Eine dieser Verbindungen besteht in der Bedeutungsebene des Alten Ägyptens. Diese im *Franza*-Fragment zentrale Thematik wird verschlüsselt auch schon in der ersten Strophe des „Spiel“-Gedichts eingeführt:

Mein lieber Bruder, wann bauen wir uns ein Floß
und fahren den Himmel hinunter?
Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß
und wir gehen unter.

Diese Strophe führt eine existentielle Lesart des Titels aus: Das Ende des Spiels verweist hier auf das Ende des Lebens. Der einleitende Vers nimmt mit dem Floß eine spezifische Ausprägung der Existenzmetapher vom Lebensschiff auf und verbindet sie mit der altägyptischen Vorstellung, nach dem Tod in einem Schiff den Himmel zu überqueren.¹⁰

Vor dem Hintergrund dieser Eingangsstrophe ist der Ort von Ingeborg Bachmanns Name auf Kiefers Pyramiden-Gemälde signifikant: Der Namenszug am rechten oberen Bildrand erscheint als Positionierung im Himmel und steht damit am Startplatz für die Floßfahrt „den Himmel hinunter“. Stellvertretend für das lyrische Ich des Gedichts, die Schwester, steht hier Bachmanns Name in Kinderschrift, und stellvertretend für den lieben Bruder des Gedichts nimmt Kiefer den Dialog mit ihr auf.

Mit der Himmelfahrt ist in Bachmanns Gedicht als eine Bedeutungsebene das Alte Ägypten gegeben. In Verbindung mit dem zentralen Thema, der Geschwisterbeziehung und der begleitenden Liebes- und Todesthematik, ergibt sich ein signifikanter Bezug zum altägyptischen Mythos über Isis und Osiris. Diesem Themenkomplex um Isis und Osiris werde ich nun genauer nachgehen, da er nicht nur im Werk Ingeborg Bachmanns, sondern auch bei Anselm Kiefer seine Spuren hinterlassen hat.

Isis und Osiris: Stationen eines Mythos

Antike Tradierung

Laut Plutarch liebten sich die Geschwister Isis und Osiris „schon vor ihrer Geburt und wohnten einander im Mutterleibe in der Finsternis bei.“¹¹ Die Götterkinder gelten als große Kulturbringer und herrschen als Geschwistergatten über die Welt. Im Gegensatz zur griechischen Mythologie, die durchgängig die Wirkungsmacht des Inzesttabus behauptet, erscheint die inzestuöse Geschwisterbeziehung in der ägyptischen Mythologie als legitime Praxis. Das Unheil erwächst nicht daraus, sondern aus Haß: Osiris wird von seinem Bruder Seth heimtückisch ermordet: Durch Hinterlist in eine Lade gelockt, wird er darin eingeschlossen in den Nil geworfen. Nach langer Suche findet Isis den Leichnam ihres Brudergatten und vermag dessen Glieder durch ihren Klagegesang und den Wind ihrer Flügelschläge wieder funktionstüchtig zu machen. Sie belebt insbesondere seine Zeugungskraft: Isis und Osiris zeugen posthum ihren Sohn Horus, der seinen Vater rächen wird. Osiris regiert seitdem als Gott die Unterwelt.

Zentral im Mythos um Isis und Osiris ist nun auch eine Körperzerstückelung, die je nach Überlieferung vor oder nach der Zeugung von Horus stattfindet: Seth zerreißt den Leichnam von Osiris in vierzehn Teile und verteilt diese über das ganze Land. Sein Geschlecht wirft er in den Nil, wo es von Fischen gefressen wird. Isis aber fügt die Teile wieder zusammen und setzt an Stelle des unauffindbaren Geschlechts einen künstlichen Phallus an.

Der Stoff um Isis und Osiris existiert in verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Überlieferungssträngen. Verbindendes Element aller Überlieferungen ist aber nicht nur die den Tod überwindende Liebe zwischen Schwester und Bruder, sondern auch die Aktivität von Isis: Sie ist es, die schützt, sucht und heilt, sie beklagt und belebt, bei ihr liegt die sexuelle Aktivität, und schließlich verhilft sie Osiris zu seiner dann bleibenden Stellung als Gott der Unterwelt.

Ingeborg Bachmann

Auf diesen Mythos nun bezieht sich Ingeborg Bachmann. Und sie schreibt in ihrer intertextuellen Bezugnahme zugleich auch eine frühere künstlerische Gestaltung davon um. Robert Musil hat die im Mythos vorgezeichneten Möglichkeiten von Entgrenzung und Vereinigung in immer neuen Ansätzen nicht nur in seinem Hauptwerk, dem *Mann ohne Eigenschaften*, gestaltet. Von Musil existiert auch ein frühes, ausgesprochen dunkles Gedicht mit dem Titel „Isis und Osiris“. Darauf nimmt Bachmanns *Franza*-Fragment explizit Bezug. Das

Leitmotiv der Geschwisterbeziehung, ihr „Kult-Satz“,¹² ist ein leicht verändertes Zitat aus diesem Musil-Gedicht. Diese Veränderung nun aber ist signifikant.

In Musils Gedicht sprengen die Möglichkeiten von Entgrenzung und Vereinigung sämtliche Normen bezüglich Liebes-, Geschwister- und Geschlechterbeziehung ebenso wie die Grenzen von Körper und Zeit. Kondensiert findet sich dies in den irritierenden Schlußzeilen des Gedichts:

Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
Aller hundert Brüder dieser eine,
Und er ißt ihr Herz, und sie das seine.¹³

Musil gestaltet diese außergewöhnliche Beziehung zwischen Schwester und Bruder als zyklisch wiederkehrenden Austausch gleicher Körperteile und akzentuiert damit verschiedene Bedeutungsstränge aus dem Mythos: die Körperverletzung und deren Heilung, die Überwindung von Zeit und Tod sowie die Gleichheit konnotierende horizontale Ebene der Beziehung.

Dieses grenzüberschreitende Potential der Geschwisterbeziehung aus Musils Gedicht wird in Bachmanns *Franza*-Fragment explizit angerufen, zugleich aber als ein verlorenes markiert. Dies wird in der Form des intertextuellen Bezugs deutlich. Franza hilft hier ihrem Bruder, sich an den gemeinsamen Kult-Satz ihrer Kindheit zu erinnern:

[...] sagte sie, eine Betonung vermeidend und sehr entfernt von der jungen rezitierenden, überschwenglichen Franza: Unter hundert. Sie blieb stecken und strich den Wirtschaftsteil glatt, unter hundert Brüdern. Ja, soviel weiß ich auch noch, sagte Martin ungeduldig.
Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz.
Nun, und?
Und sie das seine.
Das wollte ich nur wissen, sagte Martin, ich konnte mich nicht mehr ganz daran erinnern. Er nahm ihr die Zeitung weg und gab ihr die seine. Nun lies du eben die meine, ich lese die deine.¹⁴

Der Kult-Satz der Geschwister Ranner zitiert und verschiebt die letzten beiden Zeilen von Musils Gedicht „Isis und Osiris“. Wird schon durch Franzas Intonation und ihr Stocken die jetzige Distanz zum Kult-Satz deutlich, so ziehen die Vergangenheitsform und die anschließende Transposition in einen Zeitungsaustausch seinen Geltungsanspruch endgültig in Zweifel. Die ironische Brechung des Herzenstauschs zum Zeitungsaustausch verweist diese mythische Phantasie ins Reich der Buchstaben: hier werden keine Herzen, sondern Wörter getauscht. Und die Versetzung von Musils Gedicht-Zeilen ins Imperfekt markiert sie sowohl kultur- wie lebensgeschichtlich als vergangen: Das mythi-

sche Potential hat seinen Ort in Erzähltexten einer vergangenen Zeit und in der Kindheit, zu der allein die Erinnerung der Schlüssel ist.¹⁵

Näher bei Musil scheint hier Bachmanns „Spiel“-Gedicht zu sein. In der letzten Strophe wird der „liebe Bruder“ hier „Liebster“ genannt und damit die im Isis und Osiris-Mythos angelegte Inzestthematik aufgenommen. Doch der angedeutete Geschwisterinzeß wird sogleich mit einem Ende verbunden: „das Spiel ist aus“. Dies bedeutet nun aber nicht das Ende der damit verbundenen Vorstellungen. Denn wie bei Musil beschließt das Bild eines Tausches gleichwertiger Gaben das Gedicht. Zwar tauschen Bruder und Schwester keine Körperteile, aber ihren Atem, der zumindest kurzfristig ein Teil des Körpers gewesen ist.

Auch wenn die Utopie zum Scheitern verurteilt ist, übernimmt sie – zwar nicht als „Ziel“, aber als „Richtung“¹⁶ – eine wichtige Funktion: Diese Bewegung der Dekonstruktion, die im Durchstreichen der Konstruktion diese zugleich präsent hält, bestimmt deutlicher noch als im Gedicht die Textbewegungen des *Franza*-Fragments. Was in der geschwisterlichen Rezitation des Kult-Satzes in nuce konzentriert ist, wird im Textverlauf in verschiedenen Erzählsträngen ausformuliert.

Besonders deutlich erfolgt die Dekonstruktion der mit dem Isis- und Osiris-Stoff verbundenen Vorstellungskomplexe auf der gemeinsamen Ägypten-Reise. Als Beispiel dafür läßt sich jene Szene lesen, in der sich Franza von ihrem Bruder ganz mit Nilschlamm einpacken läßt: „Du wirst sehen, sagte sie mit fiebernder Feierlichkeit, ich werde vom Nilschlamm geheilt werden.“¹⁷ Im altägyptischen Denken ist der Nilschlamm mit der lebensspendenden Kraft der „ganzfeuchten“ Isis verknüpft.¹⁸ Franza erfährt aber nicht die Wirkung von Isis, sondern erstickt fast unter dem steinhart gewordenen eingetrockneten Schlamm, der ihr als Sand in Mund und Augen bröckelt.

Damit ist Franza stellvertretend in der Position von Osiris zu dem Zeitpunkt seiner Geschichte, als er in der Lade eingeschlossen ersticken muß. Soll die folgende Sequenz in dieser geschlechtervertauschten Umschrift der Geschwistererzählung funktionieren, so müßte Martin nun den Isis-Part übernehmen und seine todgleiche Schwester heilen: Dies gelingt ihm aber letztlich nicht.

Der Versuch, stellvertretend in den mythischen Raum von Isis und Osiris einzutauchen, muß in dieser veränderten Konstellation mißlingen: in geschlechtervertauschter Umschrift und im Zustand der Krankheit, die Bachmann an der Figur Franza exemplarisch als Kumulation von Opfergeschichten meist weiblicher Signatur gestaltet hat.¹⁹ Die Verwüstungen, die sich in diese paradigmatische weibliche Lebensgeschichte eingeschrieben haben, werden auf der Reise durch die Wüste bewußt gemacht, heilbar sind sie trotz gegenläufiger

Hoffnungen nicht. Der Mythos der rettenden Isis verliert im Angesicht dieser Geschichten seine Kraft, kein rettendes Weibliches ist hier mehr verfügbar, schon gar nicht für das eigene Geschlecht. Und die vom Geschwistermythos vorgezeichneten Positionen erweisen sich trotz wiederholter Versuche als nicht austauschbar.

Anselm Kiefer

Auch Anselm Kiefer hat den Stoff um Isis und Osiris wiederholt gestaltet: In unserem Zusammenhang relevant ist hier vor allem eine Arbeit aus den Jahren 1985-87 mit dem Titel „Osiris und Isis. Vom Bruch zur Einung“ (vgl. Abb.).²⁰ Sie zeigt auf fast vier mal sechs Metern eine Pyramide in düsterer Landschaft und ist offensichtlich genealogisch mit „Dein und mein Alter und das Alter der Welt“ verbunden. Am Fuß der Pyramide liegen siebzehn Porzellanscherben, denen Nummern von eins bis vierzehn zugeordnet sind. Von diesen Scherben führen Kupferdrähte strahlenförmig zum Gipfel der Pyramide, wo sie in einer dort eingearbeiteten, einem Fernseher entnommenen Halbleiterplatte zusammenkommen. Ein Kupferdraht aus dieser Halbleiterplatte ragt in den mit Himmelskörpern bestückten Nachthimmel. Vor dem Hintergrund des mit dem Werktitel schon als Deutungskontext gegebenen Mythos von Isis und Osiris wird diese Arbeit zu einer materiellen Allegorie des Geschwistermythos: Die Scherben des zerbrochenen Waschbeckens stellen in dieser Perspektive den zerstückelten Körper von Osiris dar, von dem Plutarch erzählt, er sei in vierzehn Teile zerrissen worden. Und die Kupferdrähte als bekanntermaßen gute Energieleiter werden so zu einer Materialisation der Kraft von Isis. Die mit Computerchips bestückte Halbleiterplatte, in die alles führt, steht dann für die Energietransformation der Göttin, die ihre Quelle im Himmel hat.

Der Untertitel des Werkes „Vom Bruch zur Einung“ suggeriert eine vollständige Heilung des Zerbrochenen, auch eine gelungene Synthese unterschiedlicher Zeiten, die hier mit dem Bildthema Pyramide und den modernen Materialien zur Energieleitung repräsentiert sind. Evoziert ist zugleich auch eine Verknüpfung der Orte, an denen zu verschiedenen Zeiten Geschichten, genauer Bildergeschichten erzählt werden: Die Bilderschrift der Pyramidentexte tritt so in Beziehung zum Fernseher als jetztzeitigem Medium von Geschichten in Bildern. Ins Werk gesetzt sind aber auch Elemente, die dieser Vereinigungsdominanz widersprechen: Die Scherben werden sich nicht nahtlos zueinanderfügen lassen, denn es gibt hier Scherben mit derselben Nummer, was einer kohärenten „Einung“ Probleme aufgeben wird. Offensichtlich ist auch, daß Kupferdraht Porzellan nicht ganz machen kann. So bruchlos, wie der Untertitel suggeriert, ist der Übergang „Vom Bruch zur Einung“ nicht inszeniert, die Einung bedarf himmlischer Kräfte, die im Bild dafür ja auch ange-

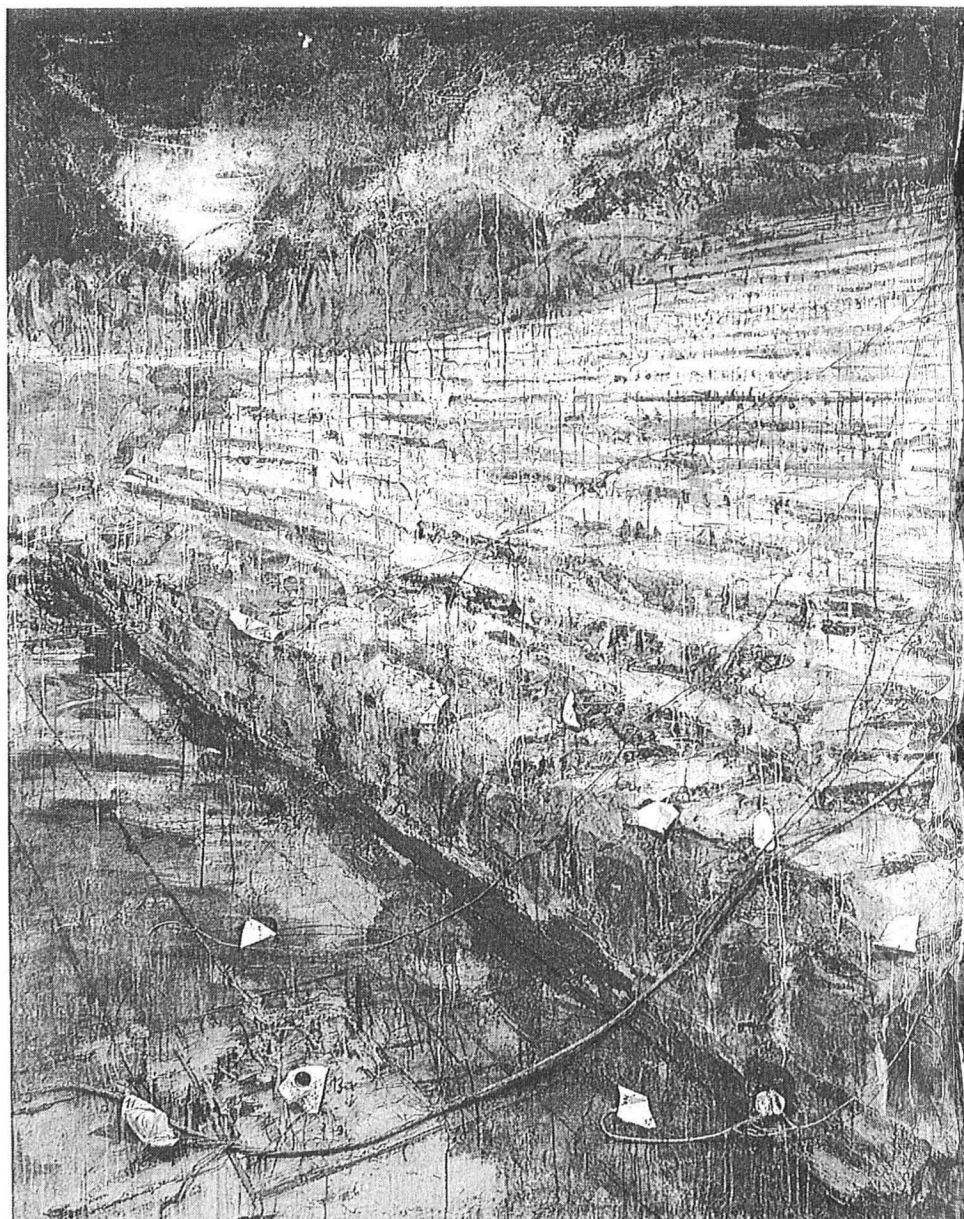
zapft werden. Trotz der widersprechenden Elemente dominiert so letztlich die Bewegung der Zusammenfügung des Getrennten den Bildeindruck. Dafür steht auch die Anordnung der Namen der göttlichen Protagonisten: Entgegen der üblichen Reihenfolge heißt die Arbeit bei Kiefer „Osiris und Isis“, da – so der Künstler in einem Kommentar dazu – Osiris ‘Bruch’ und Isis ‘Einung’ konnotiere.²¹

In seinen Arbeiten aus den achtziger Jahren verbindet Kiefer mythische Energie mit gegenwärtigen Medien von Energie und verspricht so deren Kontinuität: Kiefers „Osiris und Isis“ aktualisiert den Mythos, attestiert ihm nur marginal gestörte überzeitliche Geltung und baut auf sein utopisches Potential zur Vereinigung des Getrennten.

Dasselbe Grundmotiv, die Pyramide, wird nun in „Dein und mein Alter und das Alter der Welt“ von 1997 in deutlich veränderten Geltungszusammenhängen eingesetzt. Die Bewegung von Trennung und Vereinigung ist hier nicht materialiter, sondern über die in Schriftbändern angelegten Hinweise auf einen intertextuellen Horizont da. Ganz im Unterschied zum eben besprochenen Werk dominiert hier das Trennende den Bildeindruck.

Vereinigung legt vorerst allein die im Schriftband zweimal vorkommende Konjunktion ‘und’ nahe. Führt man diese Konjunktionen aus, so ergeben sich dafür unterschiedliche Ergebnisse. Die Vereinigung, die – wie oben schon ausgeführt – zustandekommt, ist jene unterschiedlicher Zeiten. Die Vereinigung von „Dein und mein“ aber, die in der von mir verfolgten Lesart Geschwisterschaft mit Texten von Ingeborg Bachmann und damit in einer zweiten Bedeutungsschicht den mythischen Stoff um Isis und Osiris evoziert, ist mit Blick auf das ursprüngliche mythische Potential nichts als eine in Sand gesetzte Behauptung. Auf dem Gipfel der Pyramide, an jenem Ort, der aus den achtziger Jahren her das Versprechen der Zusammenfügung des Getrennten bedeutet, steht kaum leserlich ein ganz und gar verlorenes „dein“. Und die beiden Schriftzüge, die als inszenierte Korrespondenz zwischen Bruder und Schwester lesbar sind, könnten weiter entfernt voneinander kaum sein: Sie stehen sich in diagonal auseinanderliegenden Ecken gegenüber. Das verbindende Element liegt hier allein im Formalen der Schrift: Form, Farbe, Material und Untergrund. Damit ist in der ostentativen Trennung zumindest im Material eine subtile Verbindung angelegt, eine Verbindung aber, von der ungewiß bleibt, welcher Erfolg ihr beschieden ist.

Wenn Kiefer in seinem Bachmann gewidmetem Werk die Rolle des ‘lieben Bruders’ aufnimmt, dann nicht in sicherer Gewißheit der Kraft mythischer Heilung, wie sie in den verwandten Bildern der achtziger Jahre wirkt. Dies wäre angesichts der bei Bachmann ausgeführten Dekonstruktion des Geschwistermythos tatsächlich „obszön“, wie Hartmut Böhme Kiefers Antrag zur Geschwisterschaft an Ingeborg Bachmann beurteilt. Doch Böhmes Verdikt bezieht





Anselm Kiefer: Osiris und Isis. Vom Bruch zur Einung (1985-1987)

sich auf den Zyklus von 1997, mit dem Kiefer vor allem eines deutlich mache: „Er ist kein Bruder der Dichterin.“²²

An dieser Stelle möchte ich darum nochmals im direkten Vergleich der Werke die eingangs gestellte Frage aufgreifen, wie der von Kiefer inszenierte Antrag zur Geschwisterschaft mit Bachmann zu bewerten ist. Nachdem meine bisherige Argumentation verschiedenen Stationen der inhaltlichen Gestaltung des zugrundeliegenden mythischen Stoffes gefolgt ist, werde ich meine Überlegungen mit einer an einem Material orientierten Korrespondenz abschließen: dem in Bild wie Text zentralen ästhetischen Gestaltungsmittel Sand.

Sandwüsten

Der vermehrte Einsatz von Naturstoffen in der modernen Kunst scheint eine in der überhandnehmenden Medialisierung der Welt verlorene Authentizität zu versprechen. Doch die Bedeutsamkeit eines Werkstoffes ist keine feste Größe, Materialien können semantisch unterschiedlich aufgeladen werden. Es sind darum die Kontexte, wie Thomas Raff in seinen Bemerkungen zu einer *Ikonologie der Werkstoffe* festhält, die für die inhaltliche Betrachtungsweise eines Materials entscheidend sind.²³ Über eine so verstandene Ikonologie des Materials können, so meine ich, die Bedeutungen des Werkstoffs ‘Sand’ in der bildenden Kunst mit denen des Wortes ‘Sand’ im literarischen Text vermittelt werden.

Sand tritt bei Kiefer schon länger als komplexes Bildmaterial, aber auch als Sprachzeichen auf. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Variationen unter dem Bildthema *Märkischer Sand* aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren.²⁴ Neben einer Vielzahl von Bedeutungen und Korrespondenzen zur Geschichte, auch zur Literaturgeschichte, transportiert diese Bildserie im Titel einen dominanten Hinweis auf den Nationalsozialismus: „Märkische Heide, märkischer Sand“ ist auch der Titel eines Liedes, das von Hitlers Truppen als Marschlied vereinnahmt worden war.²⁵ Kiefer, 1945 geboren, hat sich in vielen seiner Werke mit der nationalsozialistischen Vergangenheit befaßt. Seine mitunter provokative Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Gedächtnis – genannt sei die frühe Selbst-Inszenierung des Künstlers mit Hitlergruß in und vor Landschaften und Denkmälern²⁶ – löst kontroverse Reaktionen aus: als faschistoid beurteilen die einen seine Kunst, eine ernsthafte künstlerische Auseinandersetzung eines Spätgeborenen sehen die anderen darin.²⁷

Eine Argumentation, die Kiefers Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit nicht als faschistoide Reinszenierung, sondern als Gedächtnisarbeit

sieht, kann – eingedenk der unbestritten sehr unterschiedlichen künstlerischen Realisierungen – auf die Berührungspunkte zum Werk Ingeborg Bachmanns hinweisen. Bachmanns Texte sind weitgehend auch Arbeit am NS-Gedächtnis; besonders ist dies das *Franza*-Fragment und darin wiederum am explizitesten das Ägypten-Kapitel, in dem ein Material dominiert: Sand.

Das Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ beginnt mit dem Gang in die Wüste. So wie Bachmann im *Franza*-Fragment die Wüste beschreibt, ist sie prädestiniert zur Umsetzung in bildende Kunst, denn sie ist „die einzige Landschaft, für die Augen gemacht sind.“²⁸ Diese Landschaft des Sehens wird bei Bachmann zu einem Raum des Bewußtmachens. Sand als wichtigster Bestandteil dieser Landschaft begleitet den Prozeß in vielfältiger Weise. Sand findet sich überall: er rieselt durch Haar und Kleidung, klebt auf Brillengläsern und der Haut und diktiert die Art der Bewegung.

Sand macht Verwüstungen vor allem dadurch bewußt, daß er verhindert. So wird beispielsweise die Verunmöglichung von Bewegen, Sprechen und Sehen in jener Szene, in der Franza im getrockneten Nilschlamm lebendig begraben liegt, vom Kontext her deutlich als Wiederholung ähnlicher Erfahrungen markiert: Anhand vergleichbarer Symptome läßt sich so zurück-schließen auf Ursachen, die in Wien, in der Beziehung zu ihrem Mann Jordan und in Strukturen herrschender Machtverhältnisse liegen und die ihr nun auch mit Hilfe von Sand im einzelnen bewußt werden.

Letztlich verbindet sich Sand immer wieder mit dem Tod.²⁹ Paradigmat-isch dafür kann jene Szene gelesen werden, in der sich der Sand vom Blut eines geschlachteten Kamels rot färbt: „Das Kamel war nicht mehr da. Einige Meter weiter, im Sand schon, blieb Franza stehen, sie war auf roten Sand getreten, aber der Sand war nicht nur rot, sie stand im Blut.“³⁰

Und im Sand schließlich erfährt Franza die tödliche Verletzung. Schau-platz ist der Fuß jener Pyramide, auf die Martin gegen Ende ihrer gemeinsa-men Ägyptenreise steigt. Wie sehr die Geschwister inzwischen in verschiede-ne Richtungen gehen, ist hier exemplarisch gestaltet. Während Martin die Pyramide hinauf- und wieder hinuntersteigt, sucht Franza sie in der Hoffnung zu umrunden, daß sich Martins Vertikale mit ihrer Horizontalen „auf der ande-ren Seite“ treffen werde. Doch anstatt auf den Bruder, trifft Franza auf einen „Weißen“, einen Repräsentanten der Täter. Und erfährt das ganz andere der Ge-schwisterliebe: brutale Gewalt zwischen den Geschlechtern, die als Vergewal-tigung lesbar ist. Diese Gewalterfahrung überlagert sich bis ins Detail mit Szen-en ihrer Ehe, so daß sie sich im Textverlauf als Zusammenführen und Einlösen von etwas erweist, was immer schon da war: „Die Wiederholung. Die Stell-vertretung.“³¹

Und während sie am Boden des Cafés, in das sie gebracht worden ist, auf ihren Bruder wartet, spürt sie „das feine Beißen des Sands an den nackten

Armen, im Haar am Hinterkopf³². Damit läßt sich der Bogen zurück zur vierten Gedichtstrophe des „Spiel“-Gedichts schlagen:

Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt,
es rinnt uns der Sand aus den Haaren,
dein und mein Alter und das Alter der Welt
mißt man nicht mit den Jahren.

Hier verbindet sich der Sand in den Haaren nicht mit dem Warten auf den Bruder und dem Erwarten des Todes, sondern mit dem Zusammensein der Geschwister und dem Zustand des Wachseins. Da Kiefer diese vierte Gedichtstrophe in zwei Gemälden verwendet hat, ist diese positive Implikation sicher mitenthaltend. Zugleich aber ist darauf auch das Scheitern der mit der Geschwisterbeziehung verbundenen Erlösungserwartung mitdokumentiert, wie sie im *Franza*-Fragment gestaltet ist. Denn die Topographie von „Dein und mein Alter und das Alter der Welt“ läßt sich als diejenige der Pyramidenszene sehen, in der *Franza* die tödliche Verletzung als „Stellvertretung“ erfährt.

Dieses Moment der Stellvertretung wird auf Kiefers Bild sichtbar als Blutfleck im Sand an jenem Ort, an dem in Bachmanns Text keine Spur des Verbrechens geblieben ist. Gemäß Bachmanns ästhetischem Verfahren der Überlagerung von äußeren und inneren Schauplätzen, wie sie es in den Vorreden zum *Franza*-Fragment programmatisch formuliert hat, verweisen der durch das geschlachtete Kamel „blutende[] Sand“³³ und die äußerlich nicht sichtbare, im Sand zugezogene Hirnblutung aufeinander. Dieses Blut, das bei Bachmann im Sand neben der Pyramide nicht ist, da es als Leitmotiv im Text und dort in Franzas Kopf ist: auf Kiefers Bild erscheint es: am rechten unteren Bildrand, am Sockel der Pyramide oder schon am Boden, dort ist ein Blutfleck zu sehen. Und signalisiert an diesem im Kontext von Bachmanns *Franza*-Fragment bedeutungsbeladenen Ort das Scheitern der Geschwisterutopie.

Auf „Dein und mein Alter und das Alter der Welt“ maßt sich kein ‘lieber Bruder’ an, die Schwester in geschlechtervertauschter Umschrift des mythischen Stoffes zu retten. Nicht als Erlösungsversprechen trägt sich hier die Geschwisterschaft von Kiefer zu Bachmann an, sondern als Anrufen der im Mythos bewahrten Geschwisterutopie und Dokumentation ihres Scheiterns zugleich. Im Gespräch der Werke zeigt es sich: Sie hat keinen festen Boden unter den Füßen, diese von Kiefer im nachhinein inszenierte Geschwisterschaft, sie ist auf Sand gebaut. Aber gerade dies macht ihre Bedeutung aus.

Anmerkungen:

- 1 Ich zitiere nach folgenden Ausgaben: „Das Spiel ist aus“, in: Ingeborg Bachmann: *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München 1993 [1978], 4 Bd., hier Bd. 1, S. 82f. Im folgenden zitiert als *W. Franza-Fragment*, in: dies.: „Todesarten“-Projekt, Kritische Ausgabe, unter der Leitung von Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttische, München 1995, 5 Bd., hier Bd. 2, S. 131ff. Im folgenden zitiert als KA.
- 2 Vgl. dazu: Horst Petri: *Geschwister – Liebe und Rivalität. Die längste Beziehung unseres Leben*, Zürich 1994; Katharina Ley (Hrsg.): *Geschwisterliches. Jenseits von Rivalität*, Tübingen 1995; Berit Lüscher: *Die Rolle der Geschwister. Chancen und Risiken ihrer Beziehung*, Berlin 1997; Hans Sohni (Hrsg.): *Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft*, Göttingen 1999.
- 3 Zu einer ausführlicheren Darstellung dieser künstlerischen Korrespondenz vgl. Franziska Frei Gerlach: „Auf Sand gebaut. Anselm Kiefers Antrag zur Geschwisterschaft an Ingeborg Bachmann“, erscheint in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 2000.
- 4 Vgl. Heiner Bastian (Hrsg.): *Anselm Kiefer: Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, München 1998. So sorgfältig die Gemälde und Bücher dokumentiert sind, so befremdend wirkt das von Bastian verfaßte Vorwort: In der Reihe von Dichter- und Denkerworten, in die es Kiefers Arbeiten stellt, fehlt jeder Hinweis auf Ingeborg Bachmann.
- 5 Kiefer ist in jüngster Zeit wiederholt als Vertreter einer Gedächtnis-Kunst untersucht worden. Vgl. Cordula Meier: *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Essen 1992; Aleida Assmann: „Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens. Installationen von Gegenwarts-künstlern“, in: dies. et al. (Hrsg.): *Medien des Gedächtnisses*, DVJs, Sonderheft, Stuttgart/Weimar 1998, S. 54-71; Monika Wagner: „Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer“, in: Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstehung im Verhältnis der Künste*, Wien 1996, S. 23-39; Lisa Saltzman: *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge (MA) 1999; Sabine Schütz: *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*, Köln 1999.
- 6 Ziegelsteine tauchen in Kiefers Werk immer wieder auf, hatte er doch lange Zeit sein Atelier in einer stillgelegten Ziegelei bei Buchen im Odenwald. Die Vorlagen der Bildmotive des Zyklus von 1997 bilden dagegen Impressionen von indischen Ziegelfabriken.
- 7 Abb. in Bastian, 1998, S. 22-23.
- 8 Bachmann, KA 2, S. 145, 151.
- 9 Vgl. z. B. Ortrud Gutjahr: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe: Zur Dialogstruktur literarischer Subjektengrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*, Würzburg 1988.
- 10 Vgl. zu diesen und anderen Bezügen die anregende Interpretation von Susanne Bothner: *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*, Frankfurt/M 1986, S. 201-224.
- 11 Zitiert nach: Theodor Hopfner: *Plutarch über Isis und Osiris*, Prag 1940/41, 2 Bd., hier Bd. 1, S. 3.
- 12 Bachmann, KA 2, S. 150.
- 13 Robert Musil: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1978, Bd. 2, S. 465. Das Gedicht erschien erstmals 1923.
- 14 Bachmann, KA 2, S. 204
- 15 Vgl. dazu Gutjahr, 1988, S. 79ff.
- 16 Bachmann, W 4, S. 100.
- 17 Dies., KA 2, S. 269.

- 18 Isis wird das Attribut des „Ganzfeuchten“ zugeschrieben, sie soll durch ihre Tränen die Fruchtbarkeit der Erde bewirkt haben. Vgl. Hopfner, 1940, Bd. 1, S. 23.
- 19 Dazu wiederholt Sigrid Weigel, vgl. z. B.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 246ff.
- 20 Kiefer: „Osiris und Isis. Vom Bruch zur Einung“ (1985-1987), 380 x 560 cm, San Francisco Museum of Modern Art. Materialien sind Öl, Acryl und Emulsion auf Leinwand (in zwei Teilen), Ton, Porzellan, Blei, Kupferdraht und eine Halbleiterplatte. Der Untertitel ist als Titel einer Ausstellung einer Gruppe von Werken 1987 in der Marian Goodman Gallery in New York und der Documenta in Kassel entstanden. Vgl. Mark Rosenthal: *Anselm Kiefer. Museum edition published by The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art*, Chicago/Philadelphia 1987, S. 160.
- 21 So Kiefer in einem Gespräch mit Rosenthal, vgl. Rosenthal, 1987, S. 160.
- 22 Hartmut Böhme: „Mit einem Steingefühl, alterslos. Anselm Kiefers Zyklus für Ingeborg Bachmann“; in: *NZZ*, Nr. 128, 6./7.6.1998, S. 65f.
- 23 Vgl. Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.
- 24 Vgl. die Bücher: *Märkischer Sand V* (1977), Collection of Mr. and Mrs. Andrew Saul, New York; die beiden gleich betitelten, aber verschiedenen Arbeiten von 1980: „Wege – märkischer Sand“, Saatchi Collection, London; sowie „Ikarus – märkischer Sand“ (1981), Saatchi Collection, London. Abb. in Rosenthal, 1987, S. 44-48, 78f., 81.
- 25 Vgl. ebd., S. 36.
- 26 „Besetzungen“ (1969) war Kiefers Examensarbeit an der Karlsruher Akademie. Abb. in Rosenthal, 1987, S. 15.
- 27 Vgl. dazu Saltzman, 1999, v. a. S. 97ff.; Schütz, 1999, S. 60ff.
- 28 Bachmann, KA 2, S. 259.
- 29 Sand als Signifikant des Todes findet sich auch bei Kiefer, besonders deutlich tritt diese Bedeutungsschicht in dem Gemälde „Der Sand aus den Urnen“ hervor, das dieses Celan-Zitat zusammen mit einer Widmung an Ingeborg Bachmann auch als Schriftband im Bild trägt. Abb. in Bastian, 1998, S. 16-17.
- 30 Bachmann, KA 2, S. 279.
- 31 Ebd., S. 319ff.
- 32 Ebd., S. 323f.
- 33 Ebd., S. 280.

Literatur:

- Assmann, Aleida:** „Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens. Installationen von Gegenwartskünstlern“, in: dies. et al. (Hrsg.): *Medien des Gedächtnisses, DVJs, Sonderheft*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 54-71.
- Bachmann, Ingeborg:** „Todesarten“-Projekt, Kritische Ausgabe, unter der Leitung von Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München 1995, 5 Bd.
- *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München 1993 [1978], 4 Bd.
- Bastian, Heiner (Hrsg.):** *Anselm Kiefer: Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, München 1998.
- Böhme, Hartmut:** „Mit einem Steingefühl, alterslos. Anselm Kiefers Zyklus für Ingeborg Bachmann“, in: *NZZ*, Nr. 128, 6./7.6.1998, S. 65f.
- Bothner, Susanne:** *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*, Frankfurt/M 1986.
- Frei Gerlach, Franziska:** „Auf Sand gebaut. Anselm Kiefers Antrag zur Geschwisterschaft an Ingeborg Bachmann“, erscheint in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 2000.
- Gutjahr, Ortrud:** *Fragmente unwiderstehlicher Liebe: Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*, Würzburg 1988.
- Hopfner, Theodor:** *Plutarch über Isis und Osiris*, Prag 1940/41, 2 Bd.
- Ley, Katharina (Hrsg.):** *Geschwisterliches. Jenseits von Rivalität*, Tübingen 1995.
- Lüscher, Berit:** *Die Rolle der Geschwister. Chancen und Risiken ihrer Beziehung*, Berlin 1997.
- Meier, Cordula:** *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Essen 1992.
- Musil, Robert:** *Gesammelte Werke*; hrsg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1978.
- Petri, Horst:** *Geschwister – Liebe und Rivalität. Die längste Beziehung unseres Lebens*, Zürich 1994.
- Raff, Thomas:** *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.
- Rosenthal, Mark:** *Anselm Kiefer. Museum edition published by The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art*, Chicago/Philadelphia 1987.
- Saltzman, Lisa:** *Anselm Kiefer and Art after the Auschwitz*, Cambridge (MA) 1999.
- Schütz, Sabine:** *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*, Köln 1999.
- Sohni, Hans (Hrsg.):** *Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft*, Göttingen 1999.
- Wagner, Monika:** „Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer“, in: Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstehung im Verhältnis der Künste*, Wien 1996, S. 23-39.