
Frank Schwamborn

»Das Verlassen eines Landes
ist eine Art Hygiene«

Anselm Kiefer und W.G. Sebald

Am 5. Oktober 2009 veröffentlichte der englische Kritiker Tim Adams in der amerikanischen Ausgabe des britischen Nachrichtenmagazins *New Statesman* eine Besprechung von Anselm Kiefers Londoner Ausstellung *Karfunkelfee and The Fertile Crescent* (Okt./Nov. 2009). Darin heißt es:

I have never been able to look at his paintings without the late German writer W.G. Sebald coming to my mind. [...] When Sebald's writing first came to prominence in the 1990s he was described as a psychogeographer; he witnessed in the landscape and its memories the co-ordinates of his own anxieties and dread. The term would apply equally to Kiefer's work (as well). The terrains he depicts are both resolutely external and historical in their context but are also maps of his own state of mind. [...] There is no doubt, looking at any of his work – and he shares this, too, with Sebald – that it has been born out of necessity rather than choice. He is an obsessively restless rake-over of things, pulling fragments from the past; and he clearly has no option but to do that. Like Sebald, who made his name with *Austerlitz*, his extraordinary meditation on European destruction, Kiefer has been most often drawn to the weeded-over sites of ancient horrors.¹

»Moment mal«, wird da manch deutscher Leser sagen: es soll Bezüge oder gar eine Nähe geben zwischen dem Moralisten Sebald, der das Ästhetische immer ans Ethische geknüpft wissen wollte, und dem erklärten Amoralisten Kiefer? Zwischen den megalomanen Großprojekten dieses »Installationskünstlers« mit ihren dumpf-germanischen Motiven und den feinsinnigen Textgeweben des »Anti-Germanisten« aus East Anglia, den alles Monumentale abstieß, und der im Sinne von Deleuze/Guattari einer »Literatur des Kleinen« das Wort redete und diese exemplarisch pries in den sprachlichen Miniaturen eines Robert Walser oder Walter Benjamin? Zwischen den »Blut-und-Boden«-Motiven eines Malers, von dem so berühmte Zitate stammen wie: »Bombentrichter sind etwas Wunderbares«² oder: »Ruinen sind für mich das Schönste überhaupt«³ oder: »Bunker sind hochinteressante Gebilde von einer wunderbaren Schönheit«⁴ – und dem Verfasser von *Austerlitz*, der eben solche Bunker wie die Kasematten von Breendonk oder die unterirdischen Zellen der litauischen Festung Kaunitz, die

der SS im Krieg als Folter- und Hinrichtungsstätten dienten, als »eine einzige monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und blinden Gewalt« denunzierte (A, 35)? Nichts hätte einem W.G. Sebald ferner gelegen als die Kiefer'sche Formel von einer ›Spiritualität des Betons!‹⁵

Und doch: es gibt diese Bezüge und diese Nähe, irritierenderweise, und es gibt auch sehr verschiedene Facetten von Sebald. Das vor allem in Großbritannien und den USA verbreitete Bild vom ›good German‹, vom ›Philosemiten‹ und ›Holocaustautor‹ (gegen das er sich ja selbst bereits vergeblich wehrte) lässt sich in dieser Einseitigkeit kaum halten. Es bereitet ja schon Schwierigkeiten, den Sebald der *Ausgewanderten* mit dem der Zürcher Poetikvorlesungen über *Luftkrieg und Literatur* zusammenzudenken. Oder den der rabiaten polemischen Attacken auf jüdische Autoren wie Döblin, Sternheim oder Jurek Becker mit dem der überaus einfühlsamen Nachzeichnungen von NS-Opferbiographien. Tatsächlich war dieser ›Auslandsgermanist‹ von sehr streitbarer Natur, und er hat ja auch eine Vielzahl von Kontroversen ausgelöst. (Es scheint noch gar nicht in eine breitere Öffentlichkeit durchgedrungen zu sein, dass er im letzten Interview vor seinem Unfalltod im Dezember 2001 die Singularität des Holocaust geleugnet hat.⁶)

Uwe Schütte hat ganz richtig bemerkt, dass W.G. Sebald ein Autor war, der »verstörende Leseerfahrungen [bietet], bei denen wir in Berührung kommen mit einem ›Anderen‹, das sich wissenschaftlicher Explikation sowie rationalisierender Begründung entzieht«,⁷ und hier beginnen die Analogien zu Kiefer. Eine vergleichende Gegenüberstellung der beiden ist bislang noch nirgendwo erfolgt, weder von Seiten der kaum mehr überblickbaren Sebald-Forschung noch in den zahlreichen Publikationen und Katalogen, die die Ausstellungen und Installationen von Anselm Kiefer begleitet haben. Die folgenden Betrachtungen sollen zeigen, dass es zwischen ihnen die verblüffendsten Bezüge und Gemeinsamkeiten gibt – und zwar sowohl inhaltlich, was die Wahl ihrer blutgetränkten, geschichtsbefrachteten Sujets betrifft, als auch formal, was ihre palimpsesthaften Verfahrensweisen anbelangt – und nicht zuletzt auch biographisch: mit Blick auf ihre Werdegänge.

Biographische Analogien

Beide wurden in der Endphase des Zweiten Weltkriegs im Süden Deutschlands in katholische Familien hineingeboren, der eine im Schwarzwald, der andere im Allgäu. Sowohl der *pictor doctus* Kiefer (der es liebte, Bücher zu bemalen) als auch der *poeta doctus* Sebald⁸ (der es liebte, Bilder zu besprechen) fühlten sich von frühester Jugend an als Fremdkörper in ihren Elternhäusern und auf

den Schulen, in die man sie schickte. Beide erlebten die reaktionär-konservative katholische Erziehungswelt der 50er Jahre als stumpfsinniges Hemmnis ihrer intellektuellen Fähigkeiten.⁹ Und beide rebellierten früh gegen das kollektive Verdrängen und Verschweigen der Nazigräuel in der bundesdeutschen Gesellschaft. Kiefer beklagte sich darüber, dass seine Schulbücher die NS-Zeit kaum erwähnten. Sebald bemerkte in einem Interview: »Das alles überziehende Schweigen in den Familien und den Schulen über diese Zeit, zum Teil auch in der Literatur, hat mich dazu geführt, mit einer Art privater Archäologie zu beginnen«.¹⁰

Anselm Kiefers Karriere begann 1969 mit einer Skandal-Performance, als er in verschiedenen europäischen Städten mit Hitlergruß posierte – in der Wehrmachtuniform seines Vaters (»using his own body to tackle the representation and legacy of Nazism«).¹¹ Er gab dieser heiklen Aktion einer »Simulation von Identifikation« mit den Tätern/Vätern den ironischen Titel *Besetzungen (occupations)* – und hielt sie photographisch fest. »Ich wollte das Unvorstellbare in mir selbst abbilden«, kommentierte er lakonisch seine waghalsige Performance.¹² Dabei war dieser Balanceakt, ebenso wie die provozierende Serie von Büchern, in denen er unter dem Titel *Heroische Sinnbilder* Nazikunst und -künstler als Beispiele missbrauchter Kreativität zitierte, bei aller »Einfühlmaskerade« sehr wohl auch dazu angetan, die Lächerlichkeit des NS-Regimes und seiner Repräsentanten bloßzustellen.¹³ Ein Unbehagen freilich blieb, und es spiegelte sich in den rhetorischen Verrenkungen der Kritiker, die dieses aufsehenerregende Debüt besprachen.¹⁴ Manch einer sah hier einen Neofaschismus sein hässliches Haupt erheben.¹⁵ Derweil versuchte »Winfried Georg Sebald« (gleichfalls ein Soldatenkind) auf seine Weise, wie er sagte, »den Faschismus auszulöschen« – beginnend schon mit seinen ihm verhassten Vornamen: indem er sie abkürzte.¹⁶

Wie Anselm Kiefer erblickte »W. G.« Sebald mit Kinderaugen die Kriegsverheerungen der deutschen Städte (die er dann später in seiner Streitschrift *Luftkrieg und Literatur* nicht minder kontrovers beschrieb). Wie der Maler betonte er die atavistischen Lebensumstände in den Ruinenlandschaften des Zweiten Weltkriegs, das unvermittelte Zurückgeworfensein der Überlebenden auf eine primitive, kreatürliche Daseinsform. Und er sah diese Zerstörungen und Verstörungen ganz ähnlich wie Kiefer auch als fundamental initiiierend an für sein eigenes geschichtsbesessenes, einer kollektiven Amnesie entgegenwirkendes Schaffen. Anselm Kiefer wurde während eines Bombenangriffs im Luftschutzkeller eines Krankenhauses in Donaueschingen geboren.¹⁷ Als Kind spielte er in den Ruinen des ausgebombten Nachbarhauses. Die Trümmer seiner Heimatstadt betrachtete er als seine ganz persönliche Initiation als Künstler: »The ruins, the dust, this is where I begin from«.¹⁸

Hier liegt der Ursprung seiner visuellen Poesie aus Schutt und Staub wie auch der seines grundsätzlichen Zusammendenkens von Ende und Anfang. Die Kunsthistoriker sprachen mit Blick auf Werke wie *Nero malt, Maikäfer flieg* oder *malen = verbrennen* (1974) von einer ›Malerei der verbrannten Erde: einer *poetry of rubble*.¹⁹ Ganz ähnliche Attribute finden sich auch in der Sekundärliteratur zu Sebald, der München im Jahre 1948, als Vierjähriger, in Schutt und Asche liegen sah.²⁰ Er sagte, sein erster Begriff von Stadt, von Großstadt überhaupt sei dieser Anblick von Trümmerbergen gewesen. Er bezeichnete die Jahre zwischen 1944 und 1950 als seine persönliche »Zeitheimat«:²¹ »Wenn ich historische Schwarzweißaufnahmen aus dieser Zeit sehe, etwa im Fernsehen, dann habe ich immer ganz deutlich das Gefühl: das ist es, wo du herkommst. Dort ist dein Territorium.«²² (In diesem Zitat beobachten wir die für Sebalds Denken typische, ja geradezu konstitutive Tendenz, die Zeit zu verräumlichen / den Raum zu verzeitlichen.)

Eine weitere erstaunliche biographische Gemeinsamkeit besteht darin, dass sowohl Sebald als auch Kiefer, beinahe zeitgleich, an ›Heideggers‹ Universität in Freiburg im Breisgau studierten – und ihr Studium dort abbrachen.²³ Beide verließen Deutschland auf Umwegen: der eine (verzögert) in Richtung Frankreich,²⁴ der andere (via Schweiz) in Richtung England. Beide wählten die Emigration, und beider Werk »is deeply influenced by travel«.²⁵ Sebald sprach, auf sein langjähriges Exil in Norfolk angesprochen, von »meiner freiwilligen Expatriierung«.²⁶ »Das Verlassen eines Landes ist eine Art Hygiene«, so Kiefer²⁷ – der Umkehrschluss sagt alles. Bei Sebald ist es deutlich, dass es vor allem die Scham über das von seinen Landsleuten Angerichtete war, die ihn außer Landes trieb. Werden Kiefers Werke besonders in Frankreich als eine Form von ›künstlerischer Trauerarbeit‹ geschätzt, so wurde Sebald als Autor vor allem im englischsprachigen Ausland gerühmt, wo er bezeichnenderweise bis heute viel bekannter ist als im Lande seiner Herkunft. Auch Kiefer reüssierte in der englischsprachigen Welt früher als in der deutschen: die Londoner Ausstellung *A New Spirit of Painting* (1981) verhalf ihm international zum Durchbruch – und vollends die bahnbrechende Wanderausstellung durch vier der prestigeträchtigsten Museen in den USA (Chicago / Philadelphia / Los Angeles / New York, 1987–89). Er war also international früher erfolgreich als Sebald, emigrierte aber später (1993). Doch stehen wir bei beiden vor dem ebenso befremdlichen wie bezeichnenden Faktum, dass es erst ihr wachsender Ruhm im Ausland war, der sie ›zu Hause‹ etablierte.

Dabei ließen sowohl Kiefer als auch Sebald – wiederum fast wortgleich – keinen Zweifel daran, dass sie nie wirklich heimisch wurden in ihren respektiven Zufluchtsländern.²⁸ Das jahrzehntelange Emigrantenleben im westeuropäischen

Exil, der Blick von außen auf das eigene Land, die Versehrtheit von dem historisch Vorangegangenen: dem Grauen, dem sie beide nur ganz knapp entgangen waren, mag manche der verblüffenden Gemeinsamkeiten dieser für ihre Generation so repräsentativen Gedächtniskünstler erklären. »Heimat«, sagte Sebald, »oder das, was man als solches bezeichnet, ist sichtbar nur aus der Entfernung. Deshalb gibt es diesen Begriff ja auch erst seit dem 19. Jahrhundert.«²⁹

Man könnte noch eine Vielzahl weiterer werkbiographischer Berührungspunkte zwischen den beiden nennen, die Sebald mit seinem ausgeprägten Faible für ›Korrespondenzen‹ und ›Koinzidenzen‹ mit Sicherheit zu denken gegeben hätten. Wie etwa die Tatsache, dass Anselm Kiefer im Jahr 2000 eine Ausstellung mit dem hebräischen Titel *Chevirat Ha-Kelim* (*Bruch der Gefäße*) im Pariser *Hôpital de la Salpêtrière* veranstaltete: Darstellungen verlöschenden Lichts in einem dunklen Himmelsmeer – eben dort, wo Sebald ein Jahr später *Austerlitz*: die Titelfigur seines letzten Prosawerks einliefern ließ, das eben solche ›Darstellungen verlöschenden Lichts‹ im Übermaße bot.

Oder dass Kiefer sein Atelier im südfranzösischen Barjac, am Fuße der Cevennen, in einer ehemaligen Seidenraupenzucht bezog und sogar eine Reise über die historische Seidenstraße unternahm. In Sebalds »englischer Wallfahrt« *Die Ringe des Saturn* (1995) spielt das Motiv der Seidenraupenzucht bekanntlich eine zentrale Rolle, und zwar sowohl als Paradigma für den Übergang von Natur in Industrie wie als Metapher für Dichtung und Textur.

Oder dass Kiefer den (letztlich nicht umgesetzten) Plan fasste, den Reaktor des stillgelegten Kernkraftwerks Mülheim-Kärlich artistisch umzuwandeln in ein Pantheon der Geister: ein Vorhaben, das stark an die apokalyptisch konnotierte Kuppelmotivik in *Austerlitz* erinnert, wie auch an die Passage in den *Ringen*, wo Sebald gleichfalls katastrophennahe Technologien und technischen Fortschritt apokalyptisch an Sakrales knüpfte, indem er die Kuppel des Atomkraftwerks von Sizewell mit der einer Moschee verglich. Bei Kiefer verbinden zahlreiche Werke moderne Technologien mit alten Mythen, die er in ihnen fortbestehen sah (wie etwa schon in den Titeln des Werke-Paars von *Isis und Osiris* und *Brennstäbe* [1987/92]).

Oder dass beide Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* für ihre Zwecke künstlerisch verwandten (Sebald 1992 in *Schwindel. Gefühle.*, Kiefer in einer ganzen Serie von Gemälden aus den Jahren 1995/96). Derlei motivische Bezüge ließen sich noch viele weitere ergänzen. Kiefers ›Dachbodenbilder‹ etwa (*Gott. Vater, Heiliger Geist, Nothung* und die *Parsifal*-Serie von 1973) ließen sich in Beziehung setzen zu der rekurrenten Dachbodenmotivik von Sebalds Kafka- und Stifteranleihen in *Schwindel. Gefühle.*³⁰ Auch das Eisenbahnmotiv als Symbol für den Holocaust haben beide wiederholt verwendet (Sebald in der

Paul-Bereyter-Geschichte der *Ausgewanderten* und natürlich in *Austerlitz*, aber auch schon in *Schwindel. Gefühle*; Kiefer unter anderem in *Eisensteig*, *Märkische Heide*, *World Ash* und *Siegfried's Difficult Way to Brünnhilde* – wobei der Mythos um Siegfried und Brünnhilde ja an sich schon die Problematik von Erinnern und Vergessen aufruft und Assoziationen an den Feuertod). Es fällt auch nicht schwer, in Sebalds altertümelnder Wortwahl eine Entsprechung zu den archaisierenden Materialien zu sehen, die Kiefer in seinen Ateliers diversen (sehr speziellen) ›Bearbeitungen‹ unterzog.³¹

Rohstoffe und Reste

Schaut man auf die Bilder Kiefers und die Schriften Sebalds, sticht sogleich die Verwandtschaft ihrer apokalyptischen Visionen heraus: ein dumpfer, oft depressiv wirkender Duktus;³² ein auffallendes, geradezu obsessives Interesse an Resten und Ruinen, Geschichtsrelikten, den Orten (und den Namen) großer Schlachten³³ sowie eine charakteristische, sie beide auszeichnende Vorliebe für die Schattierungen der Farbe Grau (die »Farbe des Zweifels«, wie Kiefer sie nannte)³⁴ sowie, zusammenhängend damit, eine erklärte Vorliebe für verachtete und scheinbar wertlose Substanzen wie Asche oder Blei (»das Metall des Saturns und der Melancholie«)³⁵, die diese zwei modernen ›Alchimisten‹ – man denke nur an Kiefers in Blei gegossene Folianten – als ›Rohstoffe‹ ansahen für künstlerisches Tun: »Das Blei ist an sich die Metamorphose.«³⁶ – »Die Alchimie interessiert (Kiefer) insofern, als sie eine Idee von der schöpferischen Tätigkeit liefert, die in grundlegenden Punkten seiner eigenen entspricht.«³⁷ Besucher beschrieben sein Atelier in Croissy als einen solchen Ort »artistischer Alchimie«:³⁸ ein einziges Chaos aus »umgeschmolzenen« bzw. neu geformten Bruchstücken und Trümmerteilen. Asche bedeckte den Boden seines ›Studios‹ in Barjac. Asche ließ er regnen als Bühnenbildner in Karl Michael Grübers Inszenierung von Sophokles' *Ödipus in Kolonos* 2003 am Wiener Burgtheater. Er betonte, darauf angesprochen, die Transparenz der Asche: »Asche leuchtet auch«. Er sprach von »Aschen-Fruchtbarkeit«.³⁹

Sebald wiederum ›ließ Asche regnen‹ bei seiner von Samuel Pepys entlehnten Darstellung des Großen Feuers von London (vgl. SG, 287); bei der literarischen Vergegenwärtigung von Luftangriffen (vgl. LL, 36) und Vulkanausbrüchen (vgl. SG, 214; NN, 61) und insbesondere bei der Beschreibung der Industriestadt Manchester in den *Ausgewanderten*: seiner eigenen ersten Station in England mit ihren Schornsteinschlotten (die metonymisch verwiesen auf andere Schornsteinschlote weiter östlich auf der Landkarte [vgl. AW, 250f.]) »I admire ash very

much«, bekannte er in einem Interview. »The very last product of combustion, with no resistance in it. The borderline between being and nothingness. Ash is a redeemed substance, like dust.«⁴⁰ Es ist diese meta-physische »borderline between being and nothingness«, die Sebald in seinen Werken immer wieder suchte: die Grenzbezirke von Leben und Tod, wie exemplarisch in den *Urn Burials* von Sir Thomas Browne in *Ringe des Saturn* (vgl. RS, 19). Natürlich stehen die Verbrennungsöfen der Vernichtungslager da immer unausgesprochen im Hintergrund; doch wird zumeist nur indirekt auf sie verwiesen. Sie sind meist eingebettet in weit umfassendere Kontexte der »Naturgeschichte der Zerstörung.«⁴¹ Auch das hat sowohl die Sebald- als auch die Kiefer-Forschung erstaunlich unisono unterstrichen: dass bei beiden die Erinnerung an das Dritte Reich und den »Holocaust« (das Wort, das, wie Sebald erinnert, schon Thomas Browne im 17. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Bedeutung verwandte⁴²) immer eingebettet sei in ausgedehntere Strukturen erweiterter Gedächtnisfelder.

In den *Ausgewanderten* ist es die Gestalt des jüdischen Malers Aurach, der in seinem Atelier in der verrufenen Industriestadt Manchester, den Nazis knapp entkommen, die Asche als seine bevorzugte künstlerische Substanz entdeckt (*that I am here, as they used to say, to serve under the chimney*« [AW, 287; meine Hvh.]). Wie in der »Staubkunst« dieses Malers in seinem »Studio«, dessen Bodenbelag aus Heruntergekratztem besteht, aus Farbresten und Asche, Kohle und Graphit, verbinden den Kunst-Betrachter Sebald und den »emphatischen Leser« Kiefer das Hybride und Montagehafte ihrer künstlerischen Verfahrensweisen (und insbesondere die Inbezugsetzung von Visuellem und Verbalem). Sebaldbücher sind bekannt für das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Geschriebenen und den darin eingelagerten, mehr oder minder im »Turnerschen Nebel« verschwimmenden Schwarzweiß-Photographien.⁴³ Kiefers Bilder tragen Untertitel wie »Acryl, Emulsion und Schellack auf Photographien auf Karton« (*Kyffhäuser*, 1980). Oder: »Originalphotographien, Illustriertenphotos, maschinenbeschriebene Manuskriptseiten, Öl, Kobaltsikkativ auf Papier« (*Die Überschwemmung Heidelbergs*, 1969). Das Buch *Die Frauen der Revolution* (1987) trug den Untertitel »Tonschlamm, Kohle und Maiglöckchen über Karton«. Man merkt schon an solchen Werk-Bezeichnungen und Titelergänzungen, wie wichtig Kiefer die materielle Präsenz der Substanzen war, aus denen seine Kunstgebilde als Palimpseste: in ihrer Überschichtung zum Betrachter sprachen.

Die Kritik hob denn auch bei beiden das Eklektizistisch-Collagenhafte, das Labyrinthisch-Rätselhafte hervor, was allein schon an der Vielzahl der – oft schwer zugänglichen – Quellen lag, aus denen sie schöpften. (Daniel Arasse beschrieb das Œuvre Kiefers als ein Labyrinth, in dem der Künstler »gleichzeitig die Rolle des Daidalos, des Theseus und des Minotauros spielte.«⁴⁴) Man

attestierten ihnen ›regressive Phantasien‹. Sie unternahmen es auf archivierende Weise, Vergangenheitspartikel neu zu arrangieren, im rast- und rücksichtslosen Verwerfen und Neukonzipieren, im Übermalen und Ausradieren, im Zitieren und Hineinschreiben in neue Bilder und alte Fotos. Die ›Übergänglichkeit‹ von Gemaltem und Geschriebenem bzw. Abgebildetem ist dabei von zentraler Bedeutung. Kiefer machte Bücher zu Bildern – Sebald wählte den umgekehrten Weg. »Ich schreibe in die Bilder hinein und aus ihnen heraus« (so beschrieb er sein Verfahren).⁴⁵ Kiefer ›überschriftete‹ eigenhändig, in kindlich anmutender Schreibschrift, viele seiner Gemälde, zumeist mit ihren Titeln, doch oft auch mit Zitaten aus Gedichten oder Opern.

Sie betonten beide ausdrücklich ihr Desinteresse am Fertigen, am (Kunst-)›Produkt‹ als solchem. Es war ihnen um den Prozess des Auffindens und Neugestaltens, des Umschmelzens an sich zu tun. Wenn Sebald in der letzten Erzählung der *Ausgewanderten* die Arbeitsweise des Malers Max Aurach beschreibt, (für die nicht Anselm Kiefer, sondern ein anderer ›Ausgewanderter‹: Frank Auerbach Modell gestanden hat) liest sich das zugleich wie eine Beschreibung der Arbeitsweise Kiefers – und auch seiner eigenen (Sebalds) als Autor: »Die Arbeit an dem Bild des Schmetterlingsfängers«, heißt es da bezogen auf das ›Phantom‹ Nabokov, der als »re-used writer«⁴⁶ durch die vier Erzählungen der *Ausgewanderten* spukt, »habe ihn ärger hergenommen als jede andere Arbeit zuvor, denn als er es nach Verfertigung zahlloser Vorstudien angegangen sei, habe er es nicht nur wieder und wieder übermalt, sondern er habe es, wenn die Leinwand der Beanspruchung durch das dauernde Herunterkratzen und Neuauftragen der Farbe nicht mehr standhielt, mehrmals völlig zerstört und verbrannt« (AW, 260).

»Angelangt« sieht sich der Entkommene »am Ort Isleiner Bestimmung« (AW, 251). Seine künstlerische Tätigkeit erweist sich als »eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion« (AW, 239). Was er malt, sind samt und sonders »Zerstörungsstudien«⁴⁷ – ein einziger rastloser Wechsel von Entwerfen und Verwerfen, von Auftragen und Abkratzen, von Produktion und Destruktion. (Auch diesen werkkonstitutiven Zusammenhang von Produktion und Destruktion haben Sebald und Kiefer immer wieder betont.) Die geologischen Schichtungen von Aurachs unablässig produzierter Staubkunst beherbergen die eingeschichteten Gestalten, die sie inspirierten. Es entsteht ein geisterhaftes Totenleben unter der Malerhand, und es ist deutlich, um welche Toten es sich handelt in diesen rußgeschwärzten Porträts, die die Kohle als Kernsubstanz der Industrialisierung kreativ ummünzt, um heraufzubeschwören, was diese angerichtet hat: Zerstörungen, die der Preis waren (auch in Friedenszeiten) für den sogenannten Fortschritt. Sebald hat es nie vermocht oder auch nur versucht, die politische Unglücksgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts

von der wirtschaftlichen zu trennen: für ihn gehörten die Zerstörungen, die die Industrialisierung anrichtete, untrennbar mit den politischen Tragödien des 19. und 20. Jahrhunderts zusammen.

Es verbindet die beiden, so könnte man sagen, ein anthropofugales, ein evolutionäres Denken, das eine menschenlose Welt antizipiert: ein post-apokalyptisches *waste land* (wie exemplarisch in Sebalds inspiziöser Wanderung durch die menschenleeren Brachen der Küstenlandschaft Suffolks). Es verbindet sie eine tiefe Skepsis, die menschliche Natur als solche betreffend: »Der Mensch ist falsch konstruiert, der Mensch ist eine Fehlkonstruktion«, bemerkte Kiefer. »Die ganze Schöpfung ist eine Unvollkommenheit Gottes«. ⁴⁸ »Die Zivilisation ist eine sehr dünne Schicht, die jederzeit durchbrochen werden kann«. ⁴⁹ Das sind Sätze, die auch von Sebald stammen könnten, der in einem Interview bemerkte: »Es ist tatsächlich der Mensch eine perverse Spezies, eine um ihren gesunden Tierverstand gekommene Spezies.« ⁵⁰ In seinem Essay über Stifter und Handke (*Helle Bilder und dunkle*) sprach er von der »schuldhaftenl Verkettung allelnl organischen Lebens« (BU, 172). In seinem *Versuch über Stifter (Bis an den Rand der Natur)* zitierte er diesen mit den Worten, dass »seit jeher etwas nicht stimmte« (BU 18), ⁵¹ dass der Geschichte schon *ab ovo* ein unheilvolles, selbstzerstörerisches Prinzip innewohnte, und dass sich dieses, der Natur selber inhärente Autodestruktive auf den Menschen übertrage. Benjamin hatte in seiner *Kritik der Gewalt* vom »Schuldzusammenhang alles Lebendigen« gesprochen. ⁵² Bei Sebald kehrt diese säkularisierte Vorstellung von Erbsünde wieder in seinen Lamentationen über die von ihm nach Adorno so genannte »Naturgeschichte der Zerstörung«.

Das Brennen, das Feuer, war ihm Werke-übergreifend Leitmotiv und Steckenpferd. Er teilte diese Feuer-Obsession mit Canetti, den er in England auch persönlich kennenlernte. In *Nach der Natur*, seinem lyrischen Erstling, hatte er die eigene Zeugung mit dem Brennen Nürnbergs (dessen Stadtpatron der Heilige Sebaldus ist) nach einem Bombenangriff in Zusammenhang gebracht – und dieses Brennen der Stadt Dürers und der Deutschen Romantik, der Stadt der Meistersinger, ⁵³ der Reichsparteitage und »Rassengesetze« – aber auch (deswegen!) der »Nürnberger Prozesse« – mit dem Brennen Sodoms: dem archetypisch anmutenden Strafgericht auf Altdorfers Gemälde *Lot und seine Töchter* (vgl. NN, 74f.). Den Ursprung der eigenen Existenz verortete er in der Nähe zum Inferno und koppelte dieses zurück an künstlerische Interpretationen biblischer und historischer Katastrophen.

Diese insinuierte »präinatale Augenzeugenschaft« bei der Zerstörung Nürnbergs im Zweiten Weltkrieg suggeriert, an der Grenze von Nichtsein und Sein, eine fatale Nähe von Zeugung und Krieg (als Fortzeugung des Krieges). Ein immer-

gleiches Verhängnis, will das sagen, zeugt sich fort durch die Geschichte und ist mythologisch vor- und künstlerisch nachgezeichnet.⁵⁴ »Taurus/draconem genuit et draco/taurum, und es ist nirgends/ein Einhalt« (NN, 89). Das Brennen als innerstes Prinzip dieser besagten/beklagten »Naturgeschichte der Zerstörung« beschrieb er in den *Ringen des Saturn* mit den vielzitierten Worten:

Die Verkohlung der höheren Pflanzenarten, die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. Vom ersten Windlicht bis zu den Reverberen des achtzehnten Jahrhunderts und vom Schein der Reverberen bis zum fahlen Glanz der Bogenlampen über den belgischen Autobahnen ist alles Verbrennung, und Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. (RS, 202)

Das ist, lange bevor die Diskussion um Klimakatastrophe und *global warming* die Dimensionen annahm, die sie heute hat, seine tief pessimistische Überzeugung einer unausweichlichen Versteppung und Verödung unseres Planeten. Und Sebald hatte (wie sein Schüler Uwe Schütte sich erinnert) auch privat die ausgeprägte Neigung, Entwürfe, die er für missglückt hielt, im Kamin zu verbrennen.⁵⁵ Auch Kiefer hat wiederholt seine eigenen Bilder verbrannt (er attackierte sie mit Flammenwerfern!), um dann aus ihrer Asche Neues zu kreieren. Schon der sebaldeske Titel von Kiefers Werkschau auf der Biennale in Venedig 1980 sprach diesbezüglich Bände: *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*.

Ganz und gar nicht »sebaldesk« ist hingegen Kiefers Hang zum Großformatigen und Megalomanen, der auch bei dieser frühen Ausstellung schon deutlich zu erkennen war. Vor allem das auftrumpfend Monumentalistische an Kiefers zur Schau gestelltem Deutschtum hätte Sebald abgestoßen – wie ironisch auch immer es gemeint gewesen war (das blieb oft in der Schwebe). Hebt Sebald eher die Zerstörungskraft des Feuers hervor, so Kiefer eher die Verwandlungskraft: »Die Bibel kommt nicht ohne das Feuer aus. Es steht für Aufbau, Inspiration und Erleuchtung, aber auch für Verwüstung.«⁵⁶ Es ist diese eminente Zweiseitigkeit des Feuer-Topos, dem der Künstler (das »gebrannte Kind«) in seinen Werken nachspürt, wie prototypisch in dem frühen »Selbstporträt« *Der Mann im Wald* von 1971. Es bleibt offen, ob »das Männlein im Walde« (wie er es selber nannte)⁵⁷ in seinem weißen Nachthemd mit dem brennenden Strauch in der Hand den Wald erleuchten will – oder anzünden.

Einer Serie von acht illustrierten Büchern gab Kiefer 1975 den Titel *Das Ausbrennen des Landkreises Buchen (The Cauterization of the Rural District of Buchen)*. Alte Schwarzweißphotographien von Schotterflächen, Ackerfurchen, stillgelegten Bahndämmen, menschenleeren Ausblicken auf verhangene Horizonte gingen in diesen illustrierten Folianten eine beredte und brisante

Mischung ein. Der kleine Ort Buchen im Odenwald war dem Maler in den 70er Jahren für einige Zeit zum Stand- und Rückzugsort geworden. Er befand sich dort auf historisch vorbelastetem Terrain: denn nicht nur war gerade hier, in dieser Gegend in grauer Vorzeit (aber was heißt das schon) der Limes der Römer verlaufen, der die Welt der Germanen von der der ungleich zivilisierteren (aber auch »dekadenteren«) Romanen trennte, sondern gerade hier stand man auch auf der sogenannten »Siegfriedlinie« der Nazis. Dem historisch sensiblen Künstler vom Oberrhein, dem deutsch-französischen Grenzfluss, »brannte« der Boden in Buchen unter den Füßen, und er suchte dieses Brennen umzusetzen in sein teils tatsächlich von ihm selbst mit Flammen versengtes und eingeschwärztes »Bilderbuch«-Projekt. Er repräsentierte damit »in der Materie des Buches selber die Idee, die es repräsentierte.«⁵⁸ Der Titel allein ist ja schon vielsagend genug, denn »Buchen« konnotiert ebenso Bücher wie Bäume, ebenso »Buchenwald« wie »Bücherverbrennungen«. Der Arborismus, die Waldliebe der Deutschen und der Deutschen Romantik ist hier angesprochen – wie deren Missbrauch durch die Nazis und der aus diesem Missbrauch resultierende Genozid. Doch klingt in dem Verb »ausbrennen« zugleich auch etwas Therapeutisches an (wie beim »Ausbrennen« einer Wunde): ein potentiell heilsamer Effekt, der kontrovers der Kunst bzw. dem Künstler zugeschrieben wird.

»Arborismus« als romantisches Erbe

Von dieser reinigenden oder gar bereinigenden Kraft des Feuers kann bei Sebald keine Rede sein. Das besagte Brennen Nürnbergs in *Nach der Natur* hat ebenso wenig etwas Therapeutisches an sich wie das Brennen Sodoms, auf das er es bezieht. Doch ist die Liebe zu Bäumen und Wäldern (und die Sorge um diese) in Sebalds Werk ein durchgängiges Leitmotiv: das Beklagen »arboretischer Destruktionsprozesse« (SG, 150), die, wie er betonte, schon seit antiken Zeiten vor sich gehe. Sebald scheint Simon Schama sehr genau gelesen zu haben, der befand: »It has been happening since the days of ancient Mesopotamia.«⁵⁹ Entwaldung ist eine der Hauptklagen und Anklagen in seinen Schriften, auch in dem aufgegebenen »Korsika-Projekt«. In den *Ausgewanderten* begegnen dem Leser »Sylvanomaniaacs«:⁶⁰ Baum-vernarrte Männer, die eine »Nordic tree worship«⁶¹ zelebrieren, einen »woodland nativism«,⁶² der dem von Kiefer in nichts nachsteht. Der Wald, die Bäume sind in Kiefers Bildern Gedächtnisträger, »Blut und Boden« im Sinne einer *ars memoriae*. Das ist der Grundgedanke, unter dem seine zahllosen, an Caspar David Friedrich geschulten Waldbilder zu sehen sind, ebenso wie die von Simon Schama (mit Verweis auf Frazer's *Golden Bough*)

erinnerten Bezüge von »sacrifice and renewal«⁶³ dem »unwiderstehlichen« Zyklus der Vegetation. Schama formuliert geradezu das künstlerische Credo Kiefers, wenn er schreibt: »Beneath the ashy crust, we knew, there would always be [a] blessed vitality«.⁶⁴ Wie dazu passend steht Sebalds *Ausgewanderten* das Foto eines alten Rasenfriedhofs als Emblem voran: schiefe, wie windgeneigte Grabsteine, die von einer mächtigen Baumkrone überragt werden (vgl. AW, 7).

»Vergeheimnisung« lautet eine von Novalis entlehnte Schlüsselvokabel Kiefers. (*Ich vergeheimnisse die Materie, indem ich sie entkleide.*)⁶⁵ Vergleichbar hieß es in der Forschung über Sebald, sein Schreiben sei »weniger Entziffern als Chiffrieren der Wirklichkeit«.⁶⁶ Das hat mit der Affinität zur Deutschen Romantik zu tun, die sie beide verbindet, die aber meines Erachtens von der Sebald-Forschung zu wenig gesehen wird. (Dabei ist das Paradigma vom ruhelosen Wanderer, das seine Werke durchzieht, der romantische Ur-Topos schlechthin.) Bei Anselm Kiefer ist es offensichtlich, dass er in der Tradition der romantischen Landschaftsmalerei steht, insbesondere in der von Caspar David Friedrich. Zu sehr erinnern seine Säulen-Wälder an dessen naturale Kathedralen. »Der Wald«, bemerkte er, »ist auch ein Zufluchtsort. Die hohen Bäume sind wie eine Kirche, wie die Säulen einer gotischen Kirche«.⁶⁷

Schon in seinen ersten Lebenswochen hatte er den Schwarzwald (wo seine Eltern ihn vor den Bombern versteckten) als Schutz- und Rettungsraum erfahren. Der Wald blieb ihm als Echoraum ein nachgerade mythischer Ort. Entsprechend sperrte er seine historischen Sujets auch gerne holzschnitthaft in »arborale Tabernakel«, als wollte er sie sakralisieren. »Unsere Geschichten beginnen immer im Wald«, erklärte er, mit Blick wohl gleichermaßen auf die Waldgemälde Friedrichs, die Märchen der Gebrüder Grimm – und die Schlacht im Teutoburger Wald. »Der Wald spielt eine tragende Rolle in der germanischen Mythologie und im traditionellen Bewusstsein der deutschen Nationalidentität, so wie sie sich seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein herausgebildet hat, noch bevor sie von der Naziverwaltung propagandistisch ausgeschlachtet wurde«.⁶⁸ Der Schwarzwald, der Odenwald, der Teutoburger Wald, sie alle gehörten einst zu jenem mythisch überhöhten »Hercynian Forest«,⁶⁹ der den Römern zum Verhängnis wurde. Es waren diese Wälder, die den Deutschen seit dem späten 18. Jahrhundert ihre ethnische Authentizität beweisen (oder vorschwindeln) sollten. Bäume stehen als ikonische Symbole nationalen Stolzes und patriotischer Gefühle. »The parallel rigidity of the upright trees and their density and number fill the heart of the German with a deep and mysterious delight. To this day he loves to go deep into the forest where his forefathers lived; he feels at one with the trees«.⁷⁰

Man spürt die Liebe zu den Bäumen bis in das Interesse an der Maserung

des Holzes auch noch in späteren Gemälden Kiefers wie in *Winterwald* (2010), aber vor allem das Frühwerk (die ›Dachbodenbilder‹) ist wie behext davon. Einige Kritiker bescheinigten dem jungen Kiefer »ein Übermaß an Teutonischem«. ⁷¹ Simon Schama beschrieb in seinem Buch *Landscape and Memory* (1995), das Sebald sehr schätzte und seinen Studenten in Norwich zu lesen gab, ⁷² die Anordnung von Bäumen bei Caspar David Friedrich als »deutsche Bataillone« (*arboreal violence*). ⁷³ Es waren die germanischen Wälder gewesen, die den Römern zum Verhängnis geworden waren und für die Franzosen wieder werden sollten. Es erübrigt sich fast zu sagen, dass diese im 19. Jahrhundert revitalisierte, nationalistisch aufgeladene Waldverehrung der Germanen auch ihre anti-urbane, anti-moderne Seite hatte. Kiefer greift in seinen Werken das ›Varus-Thema‹ der Schlacht im Teutoburger Wald immer wieder auf, es treibt ihn um. Dass die Nazis und ihre mörderische Ideologie mit ihrer Verehrung und mystischen Überhöhung der deutschen Wälder sehr wohl in der Tradition der Romantik standen, wird in dieser Kunst verhandelt. Die Ethnozentrik und Epochen klitternde Geschichtsbefrachtung seines ›Krypto-Arborismus‹ war Anselm Kiefer wohl bewusst, wie etwa im Sujet und in der Durchführung von – beispielsweise – *Baum mit Panzer* (1977) deutlich wird.

Die direkten Durchblicke durch kulissenhafte leere Fenster und Türen in den zerstörten deutschen Städten erinnerten ihn an die Notizen Alfred Döblins im zerbombten Pforzheim: da habe »Häuserskelett neben Häuserskelett« gestanden, »als ob man durch eine Filmstadt ginge«. ⁷⁴ Sie erinnerten ihn aber eben auch zugleich, in einem vielsagenden historischen Kurzschluss, an die Ruinenbilder Friedrichs. Als ob es mit den Kriegszerstörungen der deutschen Städte also gewissermaßen seine »ästhetische Richtigkeit« gehabt hätte. Denn in Friedrichs Werken haben wir die von Sebald angesichts der ›Naturgeschichte der Zerstörung« konstatierte Rückführung von Welt- in Naturgeschichte ja schon sozusagen kunsthistorisch vorgegeben. Das ästhetische ›Zu-Hause-Sein‹ oder Sich-Zurücksehnen in jene Epoche, die der Industrialisierung vorausgegangen war, geht mit den mit eigenen (Kinder-)Augen erblickten Kriegszerstörungen eine prekäre Verbindung ein, die vielleicht künstlerisch befruchtend, aber alles andere als geheuer ist.

Mit dem Blick zurück auf die Romantik ist zugleich der Idealismus aufgerufen und seine Repräsentanten, die Freiheitskriege und der sich aus diesen und der romantischen Bewegung entzündende Nationalismus. Eine ›Genealogie des deutschen Nationalismus‹ (in Kriegshelden und Krematorien) kann man in den Sujets erblicken: etwa wenn Kiefer den Vornamen des – Sebald so verhassten – ›Schwarzwaldphilosophen‹ und Nazi-Sympathisanten Heidegger zusammen mit dem Stefan Georges auf die blutgetränkten Waldgemälde aufträgt; oder wenn er

in scheinbar willkürlicher Folge, wie in eine Ahnengalerie die Namen Fichtes, Blüchers, Schleiermachers, Klopstocks, Schlieffens, Kleists und Hölderlins in *Varus* (1976) und im Buch *Die Hermannsschlacht* (1977), geschichtsklitternd vereint.⁷⁵ Wie Vögel sitzen diese Namen da auf den Zweigen des Teutoburger Waldes, als »Stammbaum eines korrumpierten Idealismus«. Und sie korrespondieren mit der den Bildern eingeschriebenen archaisch-rituellen Feuersymbolik. Alle diese Namen haben etwas zu tun mit der nationalistischen Wiederbelebung des Arminius-Mythos, als Barden oder Militärs. »What they all share is a fateful implication in national, tribal myth: a force hard to resist, but which leads up the forest path, to a wooden grave.«⁷⁶ Ein urzeitlich-stammesgeschichtliches Verhängnis, das eine Blutspur zieht durch zwei Jahrtausende erlebter, ererbter Landschaftsmythen, die selbst in dieser späten Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts noch fortleben als *tree idolatry*. Und Simon Schamas kritische Frage an diese Kunst ist weder neu noch unberechtigt: ob man nicht moralisch blind werde durch die poetische Kraft des Mythos.⁷⁷

Dieses Arrangement, diese Natur- und Kunstgeschichte ein- und aufzeichnende Konfiguration sprechender Namen in der Tradition der »Uomini Illustric« – in anderen Werken wie *Wege der Weltweisheit - die Hermanns-Schlacht* von 1978 (schon dieser Werkstitel knüpft ja Geistesgeschichte an Kriegsgeschehen, eine blutige Ahnengalerie in einem Spinnennetz: »kontaminiert« dann noch mit den Porträts Horst Wessels und A.L. Schlageters!)⁷⁸ wirkt in ihrer Ad-hoc-Zusammenstellung ebenso willkürlich wie repräsentativ für nachwirkende unheilige Allianzen von Idealismus und Militarismus: ein unausrottbar archetypisches Naturfanal des Schreckens. Die Nazis hatten Kleists blutrünstiges Historiendrama *Die Hermannsschlacht* (1808) mit seinen antifranzösischen Hasstiraden frenetisch gefeiert – hier kehrt es wieder als Zitat und Bildmotiv und er selber (Kleist) dazu. Die Kontamination von Kunst durch ihren ideologischen Missbrauch wird selbst zum künstlerischen Vorwurf.⁷⁹

Die Vereinnahmung der deutschen kulturellen Tradition durch das Dritte Reich wird obsessiv verhandelt – wie etwa die Aufnahmen des alten, noch unzerstörten »romantischen« Nürnberg in Riefenstahls NS-Film *Triumph des Willens* von 1935. Kiefers Anlehnungen an die Kinematographie von Leni Riefenstahl sind dahingehend debattiert worden – was interessante Vergleichsperspektiven eröffnet zu Sebalds ebenfalls leicht missverständlichen Riefenstahl-Reminiszenzen in *Austerlitz* (vgl. A, 246) und seinem Essay *Kafka im Kino* (vgl. CS, 207f) – den hier wie dort von manchen als skandalös empfundenen Verbindungen von Nazimassen mit dem Volk Israel: der Übertragung einer messianischen Heilserwartung auf einen irdischen »Führer«.⁸⁰ In beiden Texten zieht Sebald provokante, kontroverse Parallelen zwischen den Zeltlagern der zum Reichs-

parteitag nach Nürnberg angereisten ›Volksgenossen‹, wie sie in Riefenstahls Propagandastreifen als Körper-Ideale der arischen Herrenrasse figurierten – und den Zeltlagern des Volkes Israel in der Wüste, unter denen sich die Titelfigur von *Austerlitz* zu Hause fühlte – zwei Völker, die sich für ›auserwählte‹ hielten:

Idlann ist da, ohne Vorwarnung, diese seltsame, ungeheuer suggestive Folge von Bildern, wo man, wieder ganz aus der Höhe herab, eine Zeltstadt erblickt. Soweit das Auge reicht, sieht man weiße, pyramidenförmige Gebilde. Man erkennt aufgrund der ungewohnten Perspektive zunächst nicht, was es ist. [...] Nichtsdestoweniger bleibt einem das magische Bild von den weißen Zelten in der Erinnerung. Ein Volk zieht durch die Wüste. Am Horizont erscheint schon das gelobte Land. Gemeinsam wird man es erreichen. An die Stelle dieser Vision werden acht oder neun Jahre nach ihrer filmischen Realisierung die schwarzen Ruinen von Nürnberg rücken. (CS, 207f.)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in Chaplins Hitlerparodie von 1940: *The Great Dictator*, die Anselm Kiefer begeisterte,⁸¹ und die sich ja in einigen Szenen parodistisch auf den Film von Riefenstahl bezog, in dem dortigen jüdischen Ghetto eine Gestalt mit Namen »Austerlitz« begegnet – und »Austerlitz« bzw. »Osterlich« (das offensichtlich an ›Österreich‹ assonieren sollte) ist auch der Name des Ortes, an dem die Juden bei Chaplin Zuflucht suchen vor dem sie verfolgenden Diktator. Vielleicht ist Sebald überhaupt erst durch *The Great Dictator* auf die Idee zu seinem Buchtitel gekommen. In *Austerlitz* wird die Häufigkeit dieses Namens unter den Juden in dem mährischen Städtchen, das der berühmten Schlacht den Namen gab, betont. Der Vater der Titelgestalt sieht Riefenstahls *Triumph des Willens* in einem Münchner Kino, und eben dieses Kino-Erlebnis bestärkt in ihm die »Vorstellung von einem zur Messianisierung der Welt auserkorenen Volk« (A, 247).

Interesse an jüdischer Mystik

Und damit sind wir bei der wohl bemerkenswertesten Parallele zwischen Kiefer und Sebald: es zeichnet sie beide, je später desto mehr, eine starke Hingezogenheit zur jüdischen Kultur aus, zu Gnosis und Kabbala, zu den Schriften Gershom Scholems (und, im Falle Kiefers, zur Mystik Isaak Lurias). Gershom Scholem hat wahrlich Pionierarbeit geleistet, was die verschüttete Tradition der jüdischen Mystik anbelangt (ohne dabei selbst zum Kabbalisten zu werden). Er hat in seinen Schriften immer wieder betont, dass nicht das Denkerisch-Philosophische, sondern die imaginative Welt: ein Denken in Bildern und Mythen schon in den alten rabbinischen Fabeln das Entscheidende gewesen sei, auf die sich die

Kabbalisten stützten (wie etwa die Legende vom Golem). Er sah in der jüdischen Mystik die Tiefendimension der jüdischen Kultur überhaupt unter den Bedingungen von 2000 Jahren Exil. Er betonte sowohl das Mythische als auch das Häretische und Unbürgerliche dieser apokryphen Welt, die vom orthodoxen Judentum abwich und von diesem auch entsprechend kritisch gesehen wurde: als eine das Bürgerliche zugunsten des Apokalyptischen verlassende Geistesart. Engel und Dämonen, Oberwelten und Unterwelten: laut Scholem stellt die Welt der Kabbala eine symbolistische Ordnung dar, ein transparentes Phänomen, in dem große Symbole sichtbar werden, die auf die Verbindung des Menschen mit den Gründen seiner Existenz verweisen. Sebald sprach im Vorwort zu seiner Habilitationsschrift zur österreichischen Literatur (*Die Beschreibung des Unglücks*) von den »kabbalistischen Verwicklungen des Kafkaschen Werks« (BU, 11), das er von den Theoremen Scholems aus zu deuten suchte.

Die Kabbalisten, lehrte Gershom Scholem, »dachten in Bildern«. ⁸² Das eben war es, was auch Kiefer ansprach, der 1983 das erste Mal nach Israel reiste. Wie Scholem fokussierte er sein Interesse auf das Studium des Buches *Sohar* und dessen gnostischer Lehre der Sefiroth (der zehn Emanationen des – abnehmenden – Göttlichen). In seiner Jerusalemer Rede von 1990 verknüpfte Kiefer seine Hommage an Paul Celan und Scholems Freund und Geistesverwandten Walter Benjamin mit einem Verweis auf kabbalistische Mythen, um den künstlerischen Schaffensprozess als solchen zu beschreiben. ⁸³ Sowohl einzelne Ausstellungen als auch komplette Werkzyklen Kiefers tragen kabbalistische Titel (wie der Skulpturenzyklus *Die sieben Himmelspaläste*, 1973–2001). Eine ganze Serie seiner Werke ist allein der »dämonischen« Gestalt der Lilith gewidmet. *Das Wüstenzelt* ist ein Buch von 1977 betitelt, das den kabbalistischen Mythos der Himmelsleiter gestaltete, ebenso wie *Jakobs Traum* von 2010. Die überdimensionierte »Bibliothek« aus Bleibüchern (*Zweistromland*, 1985–1989) sollte den Schöpfungsmythos der Kabbala versinnbildlichen: das Buch als Verwahrer einer Offenbarung mit unendlicher Entzifferung. ⁸⁴ Werke wie *Zimzum (Rückzug Gottes)* und *Schebirath ha Kelim* (wie gesagt: *Bruch der Gefäße*) tragen schon im Titel Begriffe, die auf die Vertreibung der Juden aus Spanien im 15. Jahrhundert zurückgehen, was in der lurianischen Kabbala zur Ausformulierung eines »kosmischen Dramas« führte. Das dort vorgegebene magische Potential bildlicher Darstellungen, das Zeichensystem von Licht-Emanationen inspirierten den Maler und ließen die dumpf-germanischen Motive, die sein Frühwerk beherrscht hatten, allmählich in den Hintergrund treten. Man kann in den späteren Werken Kiefers ein Netzwerk korrespondierender Symbole einer kosmologischen Ordnung erblicken (wie z.B. das immer wieder verwendete Motiv des Sternenhimmels oder das der schwarzen Sonnenblumen). Auch die Engel-Motivik bei Kiefer ist stark Luria verpflichtet. ⁸⁵

Die »Schechina«, das »Zelten« Gottes inmitten seines Volkes steht bildlich für die Heimatlosigkeit des Volkes Israel. Kiefer: »Die Schechina war für mich [...] die bestimmende Idee. Sie ist die Personifikation Gottes in der Welt, also die Diaspora, das jüdische Volk, das durch die Welt wandert und keinen Ort mehr hat.«³⁶ Die rituelle Formel der Diaspora-Juden bei der Feier des Pessachfestes: *Nächstes Jahr in Jerusalem* kehrt bei Kiefer (in der gleichnamigen Installation und im Titel seiner New Yorker Ausstellung von 2010) wie bei Sebald wieder (in *Schwindel. Gefühle.*, das ja gleichfalls voll ist von Engel-Symbolik). Sie steht für das rituell betonte, trotzig utopische Beharren auf der Idee der Heimkehr inmitten eines (scheinbar) immerwährenden Exils. Das Motiv der Heimatlosigkeit des Volkes Israel ist ein wiederkehrendes Motiv bei Sebald, in den *Ausgewanderten* zumal, im Motiv von Kafkas lebend-totem Jäger Gracchus in *Schwindel. Gefühle.*, in der notorischen Ruhelosigkeit der Austerlitz-Figur wie auch im Motiv des von Alec Garrard manisch-obsessiv betriebenen Neubaus/Nachbaus des zerstörten Jerusalemer Tempels in den *Ringern des Saturn* (vgl. RS, 302ff.). In den *Ausgewanderten* gibt es eine dazu analoge Szene, in einem (nach Joseph Roths Essay *Juden auf Wanderschaft* gezeichneten) Traum des Malers Aurach:

Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoß. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit erbaut habe, und dass er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen Sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wußte zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht. (AW, 262f.)

Aus Roths in den *Ausgewanderten* »zitatierter« fiktiver Figur mit Namen Frohmann wird in den *Ringern* die tatsächlich existierende Gestalt des Tempelbauers Garrard, den Sebald auf seiner Wanderung durch Suffolk aufsuchte, und von dessen realem Namen er auch im Binnenraum der Prosa bedenkenlos Gebrauch macht. Aus dem bei Joseph Roth erwähnten Modell des 586 v. Chr. zerstörten Tempels Salomons wird bei Sebald Alec Garrards tatsächlich akkurat gebastelter Nachbau des von den Römern unter Titus 70 n. Chr. zerstörten Tempels des Herodes. Die beiden Tempelzerstörungen symbolisieren gleichermaßen Emigration und Exil, Jahrtausende währende Diaspora. In der jüdischen Tradition und Liturgie werden sie vielfach zusammengedacht – und oft verbunden mit Gedanken an den Holocaust (als der dritten). Dieses nachgerade unglaubliche Zusammentreffen einer Sebald bekannten literarischen Vorlage mit einem tatsächlich in seiner Nachbarschaft unternommenen Bastelwerk muss ihn frappiert haben, zumal es

eben nicht nur sein ästhetisches Ideal der *bricolage*, sondern auch die jüdische Exilthematik symbolisierte, die ihn so umtrieb. Und die Parallele zu Kiefer liegt in der von beiden wiederholt betonten Knüpfung dieser Überlieferung (nichts anderes bedeutet ja ›Kabbala‹) mit ihrem persönlichen Ideal von künstlerischer Kreativität. Es ist ihnen wie der jüdischen Mystik darum zu tun, Transmigrationen nachzuspüren (Sebald spricht in den *Ringen des Saturn*, bezogen auf das Seidenmotiv bei Sir Thomas Browne, von »jener geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat« [RS, 37]).

Nikolai Jan Preuschoff hat im Anschluss an Gershom Scholem auf die jüdische Idee des Messianismus hingewiesen, die untrennbar mit dem Tempelbau-Konstrukt zusammenhänge: »Der Messianismus ist historisch aus der Zerstörung des Tempels hervorgegangen.«⁸⁷ Messianismus und Apokalypse schließen sich demnach nicht nur nicht aus, sondern der im Tempelbau symbolisierte Messianismus ist laut Scholem geradezu als Katastrophentheorie gedacht: »Gerade die *Katastrophalität der Erlösung* ist das *entscheidende Moment* jeder historischen Apokalyptik.«⁸⁸

Sebald zeigt sich auch ähnlich wie Kiefer fasziniert von der Zahlenmystik der Hebräer, von den mythologischen Ziffernbezügen der Kabbala.⁸⁹ Die Obsession für Daten- und Zahlenkorrespondenzen ist insbesondere in seinem Prosaerstling *Schwindel. Gefühle* werkzentral: etwa bei der Beschreibung der kryptographischen (bibliomanischen) Berechnung, die Casanova anstellt, um den idealen Zeitpunkt für seine Flucht aus den Bleikammern von Venedig zu ermitteln: es handelt sich um Stichomantie, ein zahlenmagisches, kabbalistisches Rechenverfahren (vgl. SG, 68). Der Kosmos, lehrt die Kabbala, ist am Ende, wenn alle Buchstabenkombinationen durchprobiert sind.⁹⁰ Hier liegt auch der Bezug zu Jorge Luis Borges, einem anderen wichtigen Vorbild und Stichwortgeber Sebalds. Borges wies in seinem Essay über die Kabbala auf die Zahlenwerte der Buchstaben hin, auf den Charakter der Schrift als Kryptogramm, auf die Beziehungen von Zahlen und Buchstaben – und darauf, dass für die Kabbalisten die Zeichen schon vor den Lauten bestanden hätten, die sie bezeichneten: das Bezeichnende vor dem Bezeichneten, das Schriftliche vor dem Mündlichen.⁹¹ Das zentrale kabbalistische Paradox der Darstellung des Undarstellbaren: ein ursprünglich religiös motiviertes Bilderverbot, ist Sebalds Photographie-durchsetzten Texten auf paradoxe Weise eingeschrieben, und zwar mehr als alles andere bezogen auf den von seinen Landsleuten verübten Genozid am ›Volk der Bücher‹.

Das katastrophale Scheitern der jüdisch-deutschen Symbiose (deren Existenz von Scholem ja glatt abgestritten wurde): das Bewusstsein von dem ungeheuren Verlust, den Deutschland durch die Verfolgung und Ermordung seiner jüdischen Mitbürger erlitten hat, steht im Zentrum von Sebalds Schaffen – auch

das eine Verbindung zu Kiefer, dessen *Todesfugen*-Zitate in der etwa 30 Werke umfassenden Bilderfolge *Margarethe / Sulamith* (1980/83) wie im ›Paar‹ von Celan/Bachmann die Trauer um den Verlust des Jüdischen in der deutschen Kultur versinnbildlichen sollten. Celans Deutsch, sein »natales und fatales, kriminelles Mutteridiom«,⁹² wird bei Kiefer zitiert in Werktiteln wie *Mohn und Gedächtnis* (1989), *Aschenblume* (1995) oder *Der Sand aus den Urnen* (1997). Man könnte seine künstlerische Praxis geradezu als Echo auf die dichterische Praxis Celans deuten: »Mehr als jeder andere zeitgenössische deutsche Künstler hat Kiefer zahlreiche Themen der jüdischen Tradition entlehnt. [...] Für Kiefer schreibt sich das jüdische Denken ins Herz des deutschen Denkens und seines Andenkens ein.«⁹³ »Margarethe« (das Gretchen aus Goethes *Faust*) wird symbolisch im »Stroh« ihrer blonden Haare zur »Emanation deutscher Erde« – »Sulamith« (aus dem Hohelied Salomo) zu deren »verbranntem Schatten« als der zerstörten Doppelhälfte einer einstigen Identität.⁹⁴

Auch Sebald hatte ein auffallendes Faible für derlei jüdisch-deutsche Doppelungen und Widersprüche wie auch für die unzähligen, durch den furchtbaren Geschichtsverlauf ad absurdum geführten Verschmelzungsversuche und Identitätskonflikte. So viele Schattierungen und Abstufungen deutsch-jüdischer Vermischtheiten begegnen in seinen Werken (man denke nur an die ›zweieinviertel‹ Juden unter den vier ›Ausgewanderten‹ oder an das geschwisterliche Erzählerpaar in *Austerlitz*)! Sie wirken wie verzweifelt nachgeholte, vergeblich nachgereichte Gesprächsversuche ex post. Das hat Sebald auch in seinen Interviews wiederholt betont: dass es ihm vor allem um »diese Übergänge« zu tun gewesen sei: »die Graduationen dieser Verhältnisse zwischen Deutschen und Juden auszuloten«;⁹⁵ dass es Leute gab, die in beide Lager gehörten (wie der von ihm so hochgeschätzte Peter Weiss, der im Gegensatz zu seinen Eltern den Nazis knapp entkommen konnte, aber ehrlich genug war zuzugeben, dass er sehr wohl auch zu den Tätern hätte zählen können). Dieses oft vernachlässigte oder unterschlagene Faktum wird in den *Ausgewanderten* nicht nur an der Figur des Paul Bereyter verdeutlicht, der an diesem Identitätskonflikt zugrunde geht, sondern auch wenn – herbeizitiert aus der trügerischen Zeit vor dem industriell betriebenen Völkermord – das Photo einer jüdischen Familie in Lederhosen und Dirndl eingefügt ist in den Text (vgl. AW, 325). Und nichts scheint sowohl den Autor als auch den Germanisten Sebald mehr erzürnt zu haben als auch nur der leiseste Verdacht von Deutschtümelei und Nationalismus bei jüdischen Autoren (wie die apodiktische Vehemenz seiner Urteile über Sternheim, seine äußerst kritische Haltung gegenüber Döblins Assimilationsversuchen oder auch sein rabiatere Angriff auf Peter de Mendelssohns Roman *Die Kathedrale* zeigten, den er – so wörtlich – als »erzdeutschen Rassenkitsch«⁹⁶ beschimpfte).

In *Austerlitz* hat ein jüdischer Chronist und ›Holocaust survivor‹ (ausgerechnet) in einem deutschen Erzähler seinen idealen Zuhörer gefunden. Die Titelfigur berichtet dem Erzähler, wie sie sich ›hinüber imaginiert‹ habe in das über eine Doppelseite in den Textfluss eingefügte Bild aus seiner Kinderbibel vom Israelitenlager in der Wüste (›Jeden Quadratzoll der mir gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht‹ IA, 85/88f. – ›Ich [wuf]tel mich unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkern, an meinem richtigen Ort‹ IA, 85f.). Nur dass sowohl durch die in den Text eingefügte Abbildung (vgl. A, 86f.) als auch durch deren Beschreibung KZ-Assoziationen geistern (Umzäunungen / Rauchwolken / Bahngleise), die Jahrtausende jüdischer Geschichte miteinander verklammern. Das kommt den Kiefer'schen Verfahrensweisen erstaunlich nahe.

Sie können ja beide, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, ihre Verwandtschaft mit den Mördern nicht leugnen (sie haben sie vielmehr immer wieder mit Nachdruck betont, Sebald unter anderem bei seinen Bemerkungen über die SS-Männer in Breendonk, ›denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr‹ IA 37f.), Kiefer allein schon mit seiner Performance in der Wehrmachtsuniform seines Vaters). Zog Sebald einen kontroversen und historisch arg vereinfachenden Kausal-Konnex von den Napoleonischen Kriegen zum ›Holocaust‹ (der ja schon anklingen soll in der titelgebenden Assonanz von ›Austerlitz‹ und ›Auschwitz‹), so spannte Kiefer den blutigen Bogen historischen Grauens noch sehr viel weiter zurück bis in archaische Zeiten.

Allerdings ist Kiefers Blick auf die Geschichte, verglichen mit dem Sebalds, weit weniger einer der Trauer – eher einer des Staunens. Kiefer ist weniger Pessimist als Sebald, auch weniger Moralist.⁹⁷ Übt Sebald ›Kritik an jenen historischen Allegorisationen, die die traumatische Realität des Krieges in ein heroisches Narrativ umbiegen‹,⁹⁸ so scheint Kiefer eben diesem heroischen Narrativ zumindest anfangs seltsam kritisch zugeneigt. Zwar ist auch er nicht blind für die ›traumatische Realität des Krieges‹, ganz und gar nicht: auch bei ihm erfolgt der Blick auf die Vergangenheit ›von der Warte der Leichenberge‹ aus.⁹⁹ Aber er konstatiert die furchterlichen Tatbestände eher, als dass er sie beklagt. Und motivisch ist das Werk zumal des frühen Kiefer sehr viel stärker geprägt von Mythen (erst nordischen, dann zunehmend orientalischen): von heroisierenden Motiven aus Wagneropern und von der preußischen Geschichte und Ikonographie, während Sebald nicht nur geographisch, schon wegen seines Ursprungsorts im Allgäu, an Österreich geschult ist: es war auch die Literatur des Nachbarlandes, der sein Forscherinteresse als Germanist galt,¹⁰⁰ und Stifter stand ihm auch stilistisch näher als Fontane.

Bei Kiefer ist es genau umgekehrt: der fühlte sich motivisch und artistisch ›zu Hause‹ im Sand und bei den Birken: der Landschaft der Mark Brandenburg – wie

auch im Klang von Ortsnamen wie Oranienburg, Neuruppin oder Friedrichsfelde, die Fontanes *Wanderungen* evozieren, die preußische Ikonographie, aber eben auch zugleich – mit Oranienburg – den Namen eines KZ. Er trug diese Namen handschriftlich ein in seine Bilderfolge *Märkischer Sand* (1980). (»I am not picturing words. I am trying to recreate memory.«¹⁰¹) Paul de Man bezeichnete Namen als »Gedächtnisträger schlechthin.«¹⁰² »In den Namen klingt noch etwas nach von der Vergangenheit, eine enorme, permanente Erfahrung von Verlust«, so Sebald.¹⁰³ Jede Nation bewacht eifersüchtig ihre geschichtspolitisch gepflegten *lieux de mémoire*, sucht die Deutungshoheit über sie zu wahren – entgegen fremden Narrativen.

»Baulust und Zerstörung«

Klaus Dermutz hat von 2005 bis 2009 in Barjac und Croissy eine Reihe von Gesprächen mit Anselm Kiefer geführt,¹⁰⁴ die erhellend sind nicht nur was dessen Kunst und artistisches Selbstverständnis, sondern auch was sein Verhältnis zu W. G. Sebald anbetrifft. Kiefer und Sebald scheinen persönlich kaum voneinander Notiz genommen zu haben. In dem Sebald'schen Œuvre, das voll ist von Malernamen und Gemäldebeschreibungen, sucht man den Namen Kiefers vergebens. Und auch umgekehrt scheint Kiefer Sebalds Werke kaum zur Kenntnis genommen zu haben. Jedenfalls drängt sich dieser Eindruck auf, wenn Dermutz ihm im Januar 2009 (also gut sieben Jahre nach Sebalds Tod) in seinem Atelier bei Paris aus *Luftkrieg und Literatur* die eindrucksvolle Beschreibung der Feuerstürme bei der Bombardierung Hamburgs am 28. Juli 1943 (dem sogenannten »Unternehmen Gomorrha«) vorliest, die ein wenig nachzuholen versuchte, was Sebald der Deutschen Literatur vorwarf, versäumt zu haben.¹⁰⁵

Mit solcher Gewalt riß das jetzt zweitausend Meter in den Himmel hinauflodernde Feuer den Sauerstoff an sich, daß die Luftströme Orkanstärke erreichten und dröhnten wie mächtige Orgeln, an denen alle Register gezogen wurden zugleich. Drei Stunden lang brannte es so. Auf seinem Höhepunkt hob der Sturm Giebel und Hausdächer ab, wirbelte Balken und ganze Plakatwände durch die Luft, drehte Bäume aus ihrem Grund und trieb Menschen als lebendige Fackeln vor sich her. Hinter einstürzenden Fassaden schossen haushoch die Flammen hervor, rollten gleich einer Flutwelle mit einer Geschwindigkeit von 150 Stundenkilometern durch die Straßen, kreiselten als Feuerwalzen in seltsamen Rhythmen über die offenen Plätze. In einigen Kanälen brannte das Wasser. In den Straßenbahnwaggons schmolzen die Glasscheiben, der Zuckervorrat kochte in den Kellern der Bäckereien. Die aus ihren Unterständen Geflohenen sanken unter grotesken Verrenkungen in den aufgelösten, dicke Blasen

werfenden Asphalt. Niemand weiß wirklich, wie viele ums Leben gekommen sind in dieser Nacht oder wie viele wahnsinnig wurden, bevor der Tod sie ereilte. Als der Morgen anbrach, durchdrang das Sommerlicht nicht die bleierne Düsternis über der Stadt. Bis in eine Höhe von achttausend Metern war der Rauch aufgestiegen und hatte sich dort ausgebreitet als eine riesige amboßförmige Kumulonimbuswolke. Eine wabernde Hitze, von der die Bomberpiloten berichteten, daß sie sie gespürt hätten durch die Wandungen ihrer Maschinen, ging lange noch von den qualmenden, glosenden Steinbergen aus. Wohnsiedlungen mit einer Straßenfront von insgesamt zweihundert Kilometern waren restlos zerstört. Überall lagen grauenvoll entstellte Leiber. Auf manchen flackerten noch die bläulichen Phosphorflämmchen, andere waren braun oder purpurfarben gebraten und zusammengeschnurrt auf ein Drittel ihrer natürlichen Größe. Gekrümmt lagen sie in den Lachen ihres eigenen, teilweise schon erkalteten Fetts. (LL, 34f.)

»Wahnsinn. Wer beschreibt das?«, lautet Kiefers verblüffte Reaktion, als Dermutz ihm diese Passage vorliest.¹⁰⁶ Und bezeichnenderweise nimmt er dieses Zitat sogleich zum Anlass, an die »Ruinen-Romantik« zu erinnern, die von Friedrich dem Großen bis Hitler fortgewirkt habe, und auf die auch Sebald selber eingegangen war in seinem Essay *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*, mit Hinweis auf Canetti: »Eltwas von dem, was Elias Canetti später über die architektonischen Entwürfe Speers geschrieben hat, daß sie nämlich, ihrem Ewigkeitszug und ihrer Enormität zum Trotz, in ihrer Anlage schon die Idee eines erst im Zustand der Zerstörung seine volle Grandiosität entfaltenden Baustils beinhaltet hätten« (CS, 77f.). Diese »Doppellust an Dauer und an Zerstörung, die für den Paranoiker charakteristisch ist«, lautete ein Satz Canettis, den Sebald in seiner Ausgabe von *Hitler, nach Speer* unterstrich. In seinem Aufsatz *Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti* (1983) notierte er: »Canettis Essay über die architektonische Wunschwelt, die Speer für Hitler entwarf, beschreibt, wie »Baulust und Zerstörung« in der Vorstellung des Paranoikers »nebeneinander akut vorhanden und wirksam« sind« (BU, 95). Genau das betont nun Kiefer gegenüber Dermutz: dass Hitler Speers Gebäude aus Stein wollte, »damit sie schöne Ruinen abgäben«.¹⁰⁷

Und beinahe wörtlich wiederholt er, was Sebald seine Titelfigur in *Austerlitz* sagen lässt: »Die Modelle für den Neubau Berlins hat Hitler bereits als Ruinen ausführen lassen. Die neuen Gebäude sollten auch als Ruinen gut sein«.¹⁰⁸ Dieser Gedanke einer großen, repräsentativen Gebäuden von vornherein schon eingebauten »Ruinenhaftigkeit« spielt bei beiden eine zentrale Rolle – klassizistische Wuchtbauten als Manifestationen der Macht, wie die ideologisch dämonisierten Monumentalbauten der Nazis. Kiefers Wieder- und Wiederverwenden des Innenraumes von Walhall wie auch die monumental ummauerten,

finsteren Innenräume von *Gewölbe* (1983), *Die Treppe* (1982/83) oder *Sulamith* (1983) erinnern an Sebalds Formel von der »ummauertel[n] Leere« als dem »innerstel[n] Geheimnis aller sanktionierten Gewalt« (A, 47). Macht und Gewalt sind dieser feierlich-düsteren Monumentalität (wie dem von Sebald in *Austerlitz* beschriebenen Justizpalast »auf dem ehemaligen Brüsseler Galgenberg« [A, 46]) von vornherein schon inhärent. Insofern ist es auch gar nicht so verwunderlich, dass sowohl Kiefer als auch Sebald nach den Terrorangriffen des 11. September von verschiedenen Kommentatoren als Propheten bezeichnet wurden. Ein amerikanischer Fernsehsender unterlegte gar die Bilder der einstürzenden *twin towers* in New York mit Sebalds Satz, alle großen Gebäude trügen den Keim ihres Untergangs schon in sich.¹⁰⁹

Es ist dieses Prophetische oder Zeiten-Überblendende, das einem Pathos der Geschichtsklitterung zuarbeitet. »Durch die Verquickung verschiedener Zeiten wird das Ich in seiner Kurzlebigkeit mit einer geologischen oder kosmischen Zeit verbunden.«¹¹⁰ Im Grunde redet Kiefer einem universellen Animismus das Wort: selbst Steine sind ihm beseelt.¹¹¹ Seine Sphären sind die der Elementarphänomene, der Metaphysik, der philosophischen Alchimie. Bei Sebald lässt sich eine Einbettung von Erden- in Sternengeschehen in den astrologischen Bezügen und Anspielungen von *Schwindel. Gefühle.*, in den Thomas-Browne-Zitaten der *Ringe* und in *Austerlitz* bei den Reflexionen über Zeit in der Sternwarte von Greenwich verfolgen. Eine vergleichbare Verknüpfung von Persönlich-Historischem und Mythologisch-Kosmischem beobachten wir bei Kiefer in *Ninife* (1997) oder in dem Ingeborg Bachmann gewidmeten Pyramidenbild *Nur mit Wind, mit Zeit und mit Klang* (ebenfalls 1997). Diese Werkreihen Kiefers mit ihren monumentalen archaischen Architekturen: Pyramiden, Festungsbauten, Sand (»das Reich als Wüste und die Behausung als Grabmal« [BU, 95]) erinnern stark an Sebalds Reflexionen über Canetti. Kiefer bezeichnete die »Kosmosverknüpftheit« dieser Zeiten überdauernden Monumente von Machtstreben verratenden Resten als schwindelerregend und tröstlich zugleich. Bei Sebald hingegen fehlt alles Tröstliche im Blick auf die Geschichte.

Insofern faszinierten Kiefer auch die besagten Kriegszerstörungen der deutschen Städte im Unterschied zu Sebald vor allem deswegen, weil er in ihnen einen »Zustand der Transition« erblickte,¹¹² einen ihn künstlerisch affizierenden Neubeginn: »Die Trümmer waren immer der Ausgangspunkt einer Konstruktion von etwas Neuem.«¹¹³ Geradezu zwanghaft brachte er diese ihm »eingebrannten« Bilder einer unermesslichen Verwüstung in Zusammenhang mit alttestamentarischen Untergangsprophetien (vor allem von Jesaja und Jeremiah). Von einem »alttestamentarischen Vorgehen« in seinem künstlerischen Schaffen hat er wörtlich gesprochen:¹¹⁴ seine »Ästhetik des Restes« sei der zentralen Aussage der

Bibel geschuldet, »dass Jahwehs Garaus nicht vollständig ist.«¹¹⁵ Die grauenvollen Strafgerichte des Gottes der Juden, die die Menschheit heimsuchen in Zyklen und selbst sein eigenes Volk, die Kinder Israels, nicht verschonen, lassen immer einen Rest von ihnen überleben, sei es nach der Sintflut, sei es in Sodom. Seit seiner Kindheit, bekannte Kiefer, sei er fasziniert gewesen von dem Wort Jesajas, das bei ihm zum Titel eines Werkes wurde: *Über euren Städten wird Gras wachsen*.¹¹⁶ Man muss schon den besonderen Blick dieses Malers haben, um diesem Satz etwas Tröstliches abzugewinnen. Entsprechend enttäuscht sei er gewesen, dass man die zerstörten deutschen Städte nach dem Krieg wieder aufgebaut habe – statt zumindest einige von ihnen der »Reconquista« der Natur zu überlassen: »Ich finde es unheimlich schade, dass man nach den Luftangriffen nicht einfach ein oder zwei Städte so gelassen hat, wie sie waren. Es würde heute ein Wald darüber wachsen, und man könnte durch ihn hindurchgehen – so wie bei den Ruinen in Mexiko.«¹¹⁷ – Der »dunkle Tourist« Sebald sprach lieber,¹¹⁸ mit Blick auf die Opfer, in seinem »hundehaften« historischen Nachspüren, von den Löffeln, die man noch heute finden kann – wenn man danach sucht – auf den Feldern um Kaufering, wo sich ein Außenlager des Dachauer KZ befunden hatte...¹¹⁹

Mikrokosmos und Makrokosmos

Gleichwohl verbindet Sebald und Kiefer über alle Unterschiede hinweg, was die »Hinnahme« von Gewaltgeschichte betrifft, die vielfach geäußerte Sympathie für den alten Gedanken eines Spiegelverhältnisses von Mikro- und Makrokosmos, wie Paracelsus ihn im 16. und Robert Fludd im 17. Jahrhundert entwickelten oder genauer gesagt aufrechtzuerhalten suchten.¹²⁰ Sebald bezieht sich vor allem in *Nach der Natur* auf ersteren (vgl. NN, 85), Kiefer in einer ganzen Reihe von Werken auf letzteren. Fludd hatte zu Beginn des modernen Zeitalters versucht, die europäische Tradition eines Denkens in Ähnlichkeiten und Analogien, die Annahme von Entsprechungen und Übergängen zwischen Körper und Kosmos, in die Neuzeit hinüberzueretten. *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1996) ist ein »Selbstporträt« Kiefers als »Fludd-Quevedo« benannt: eine Darstellung des »astrologischen Menschen«, mit aller vormodernen Betonung der Beziehungen von Körperteilen zu Planeten. Ebenso der große Holzschnitt *Robert Fludd* und das achtseitige Buch *Für Robert Fludd* (1996), das (auf seiner letzten Seite) auf einen Sternenhimmel in einer schwarzen Sonnenblume zuläuft.

Das Motiv der Sonnenblume assoziiert die »schwarze Sonne der Melancholie« von Nerval ebenso wie den dunklen Stern von Dürers *Melencolia*. Der Sternenhimmel in diesem Sonnenblumendunkel ist ein überaus starkes Bild für das

aufgerufene *revival* des Mikro-Makrokosmos-Denkens. Sprechend in diesem Zusammenhang ist auch einer seiner Buchtitel von 1997: *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* (ein Verszitat aus Ingeborg Bachmanns Gedicht *Das Spiel ist aus*). Die Parallele zu Sebald und dessen wiederholter Klage über einen Verlust an Metaphysik ist deutlich, etwa auch in Kiefers rekurrentem Sujet »liegender Körper & Sternenhimmel« (*Die berühmten Orden der Nacht*, 1997). Sie teilten die Sympathie für das bis Ende des 16. Jahrhunderts vorherrschende, seit Galilei und Descartes aber nach und nach überwundene Ähnlichkeitsdenken: die »Begeisterung für eine Denkweise, die vom modernen wissenschaftlichen Zugang zur Natur ausgeschlossen wurde und von einer lebendigen Kontinuität zwischen Mensch und Kosmos ausgeht.«¹²¹

In diesem Sinne versuchte Sebald, der schon in seinem lyrischen Erstling: dem Versepos *Nach der Natur* astrologische Momente hervorkehrte (von Grönwald im 16. Jahrhundert bis hinein in seine eigene Biographie), als Chronist, Benjamins Ruinen-Theoreme poetisch umzumünzen und das von Menschen angerichtete Gewaltgeschehen gewissermaßen im Geologischen zu »erden« – etwa, wenn in den Flechten auf dem Grabstein des Napoleonischen Marschalls Ney, die der Geschichtslehrer Hilary seinem Schüler Austerlitz als historische Devotionalien verehrt, Geschichte gleichsam »heimkehrt« in Naturgeschichte (vgl. A, 112f.). Oder wenn sein einstiges Prager Kindermädchen Věra gerade die grausige Erinnerung an das »Einwaggonieren« (A, 262), wie es im Jargon der Nazis hieß, von Austerlitz' Mutter Agáta am Bahnhof von Holešovice dazu veranlasst, das dortige Lapidarium zu besuchen.

Ich habe in späterer Zeit, sagte Věra, den Weg nach Holešovice hinaus, zum Stromovka-Park und zur Mustermesse noch oftmals gemacht und bin dann meistens in das Lapidarium gegangen, das dort eingerichtet worden ist in den sechziger Jahren, habe stundenlang mir die Gesteinsproben angesehen in den Vitrinen, die Pyritkristalle, die tiefgrünen sibirischen Malachite, die böhmischen Glimmer, Granite und Quarze, die pechschwarzen Basalte, den isabellgelben Kalkstein, und habe mich gefragt, auf welcher Grundlage sie sich erhebt, unsere Welt. (A, 262)

Können Gesteinsproben historisches Grauen erklären? Gibt es Beziehungen zwischen gegebenen mineralischen Beschaffenheiten der Erdkruste und von Menschen angerichteten Gräueln, die sich auf deren »Grundlage« abgespielt haben? Wenn Sebalds (und Kiefers) von Benjamin übernommene These stimmt, dass »sozusagen von allem Anfang« etwas nicht stimmte: dass ein schon in der elementarsten Natur angelegtes Unheil in der Menschengeschichte seine Fortsetzung findet, dann ist es nur konsequent, wenn die Suche nach Antworten Věra geradewegs ins Lapidarium führt.¹²²

Ein Kritiker bemerkte zu Sebalds Schreibart: »It's a style of writing that deals with modern catastrophes as if they were from some prehistoric times«. ¹²³ Das ist eine treffende Bemerkung, die gleichermaßen auch auf Anselm Kiefer und seinen »archäologischen« Blick auf moderne Katastrophen zutrifft. Dazu passt, dass Organisches und Anorganisches nach Sebalds Lesart von »Natur-Geschichte« eben nicht prinzipiell voneinander geschieden sind. Bei seinen bauhistorischen Forschungen in London waren Austerlitz die Pläne der Eisenbahntrassen, die zur Liverpool Street Station führen (dem Ankunftsbahnhof seines »Kindertransports« nach England), vorgekommen »wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas« (A, 194). Am Bahnhof von Pilsen bemerkte er bei der Wiederholung seiner einstigen, ebenso rettenden wie traumatisierenden Reise »die von einem leberfarbenen Schorf überzogenen komplizierten Formen des Kapitells« und die »durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gusseiserne Säule« (A, 319f.). Auch umgekehrt wird immer wieder angedeutet, wie Mineralien tief hineinreichen in die menschliche Physis: das spiegeln in *Austerlitz* auch manche der miteinander korrespondierenden Fotos, wie die Melange von Menschlichem und Pflanzlichem in den »Knochenwurzeln« (A, 238) einer alten Prager Kastanie oder der »Bronchienbaum« (A, 379) im Veterinärmedizinischen Museum in Paris. In den Werken Kiefers finden wir eine ganz ähnliche meta-physische Melange von Organischem und Anorganischem, Pflanzlichem und Menschlichem. In dem besagten Celan-Bild *Die Aschenblume* (1995) mit den in einen dunklen Himmel hineingeschriebenen Versen wächst eine schwarze Sonnenblume aus einem nackten, am Boden liegenden Mann.

Anmerkungen

- 1 Tim Adams, *Traveller From an Antique Land. Anselm Kiefer's Bleakly Despairing Vision Causes Disquiet in an Art World Used to In-jokes and Irony*, in: *New Statesman America*, 5.10.2009.
- 2 *Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, Berlin 2010, 68.
- 3 Ebd., 206.
- 4 Ebd., 40.
- 5 »the spirituality of concrete« (Kiefer, zit. nach Kathleen Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, in: dies., Sarah Lee [Hgl.], *Anselm Kiefer*, Royal Academy of Arts, London, 27 September–14 December 2014 [Ausstellungskatalog], 20–29, hier 21).
- 6 Im Gespräch mit Uwe Pralle, das erst nach seinem Tod, am 22./23. 12. 2001, in der *Süddeutschen Zeitung* erschien, sagte Sebald: »Ich sehe die von den Deutschen angeordnete Katastrophe, grauenvoll wie sie war, durchaus nicht als ein Unikum an – sie hat sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit herausentwickelt aus der Europäischen Geschichte« (W. G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, *Gespräche 1971 bis 2001*, hg. von Torsten Hoffmann, Frankfurt/Main 2011, 260).

- 7 Uwe Schütte, *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*, Berlin–Boston 2020, 466.
- 8 W. G. Sebald wird nach den folgenden Siglen zitiert: NN: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt/Main 1995; SG: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt/Main 1994; AW: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt/Main 1994; RS: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/Main 2008; A: *Austerlitz*, Frankfurt/Main 2008; CS: *Campo Santo*, hg. von Sven Meyer, Frankfurt/Main 2006; BU: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/Main 1994; UH: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/Main 2004; LL: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt/Main 2001; LOG: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt/Main 2009.
- 9 Vgl. *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 79: »Die Schule war der Versuch, meine Kreativität zu 100 Prozent auszulöschen«.
- 10 Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 176.
- 11 Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 22.
- 12 Heiner Bastian, *Anselm Kiefer. Bilder - Paintings*, München 2018, 7.
- 13 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 51.
- 14 »Im Akt der Affirmation der Vergegenwärtigung suchte Kiefer in sich selbst das am Unheil Beteiligte« (Bastian, *Anselm Kiefer*, 7.)
- 15 »Anstatt der Tragödie des Holocaust zu gedenken, würde in Kiefers monumentalen Gemälden, mit ihrem prachtvollen Verfall, der Zerstörung Deutschlands eine tragische Schönheit verliehen« (Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, München 2007, 35).
- 16 »Selbst in meinen Namen will ich den Faschismus auslöschen und verwende nur die Initialen meines Vornamens: W. G. Sebald steht für Winfried Georg Sebald. Ich hasse diese urdeutschen Namen« (Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 78). »Der erste, mit W. abgekürzte, ist einer dieser wagnerischen germanischen Namen, die man im Dritten Reich bekam, auch noch kurz vor dem Ende des Dritten Reichs [...] man hat eisern bis zum Schluss die Kinder Gudrun und Gertrud und Giselher genannt« (ebd., 145).
- 17 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 13.
- 18 Kiefer, zit. nach Adams, *Traveller from an Antique Land*.
- 19 Richard Dewey, »*In the Beginning Is the End and in the End Is the Beginning*«, in: Soriano, Lea (Hg.), *Anselm Kiefer*, 48–64, hier 64. *Malerei der verbrannten Erde* ist auch ein Gemälde Kiefers aus dem gleichen Jahr betitelt.
- 20 »Ilch entsinne mich, dass diese ganze Strecke am Stachus vorbei durch Trümmergebirge führte, und dass diese Schuttberge sehr hoch waren, jedenfalls aus der Perspektive eines kleinen Kindes – und dass weder mein Vater noch sonst jemand ein Wort darüber verloren hat. So habe ich das für eine naturgeschichtliche Gegebenheit größerer Städte gehalten« (Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 177).
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 207. In seinen Zürcher Vorlesungen *Luftkrieg und Literatur* bemerkte Sebald: »Mir ist es bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fielen von dorthen, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde« (LL, 77).
- 23 Sebald studierte an der Freiburger Albert-Ludwigs-Universität von 1963–65 Anglistik und Germanistik, ehe er in die französische Schweiz emigrierte (nach Fribourg). Kiefer studierte in Freiburg seit 1965 zunächst Rechtswissenschaften und Romanistik, wandte sich dann aber einem Studium der Bildenden Künste zu: in Freiburg bei Peter Dreher, in Karlsruhe bei Horst Antes.

- 24 Frankreich erschien Kiefer als das »Gelobte Land« schon von seinem grenznahen Geburtsort am Oberrhein her (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 44.)
- 25 Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 21.
- 26 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 209.
- 27 Das Zitat stammt aus einem Interview im *Focus* mit dem Titel *Kunst. Architekt von Geschichte(n)*, in: *Focus*, 44 (2001); http://www.focus.de/kultur/medien/kunst-architekt-von-geschichten_aid_190329.html |letzter Zugriff 1.4.2021.
- 28 »I worked in Barjac for so long. But, you know, I never felt at home there«, bemerkte Kiefer (zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 7). »I don't feel at home here in any sense«, sagte Sebald über Norwich in der ostenglischen Grafschaft Norfolk, wo er 30 Jahre lebte (zit. nach Arthur Lubow, *Crossing Boundaries*, in: Lynne Sharon Schwartz |HgI., *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York 2007, 166).
- 29 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 225. – Tatsächlich gibt es den Begriff »Heimat« schon seit dem 15. Jahrhundert, er wurde aber erst im 19. Jahrhundert im Sinne von »Vaterland« ideologisch-nationalistisch aufgeladen (vgl. Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen 2002, 461).
- 30 Vgl. Frank Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, München 2017, 65ff.
- 31 Er hat seine Gemälde nicht nur zerhackt und verbrannt, er hat auch auf sie geschossen!
- 32 Beiden wurde aber auch immer wieder eine große Menschenfreundlichkeit im persönlichen Umgang nachgesagt und ein erfrischender Humor, entgegen der Schwere, die von ihren Werken auszugehen scheint.
- 33 *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore* lautete der Titel eines Werks von Kiefer (1982). Sebald räsoniert anlässlich eines Besuchs der dortigen Gedenkstätte mit dem Löwenmahnmal über unangemessen heroisierende/musealisierende Formen historischen Gedenkens (vgl. RS, 156ff.).
- 34 Kiefer, zit. nach Donald Kuspit, *The Spirit of Gray*; <http://artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp> |letzter Zugriff 1.4.2021.
- 35 Kiefer, zit. nach Christoph Ransmayr, *Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer*, Frankfurt/Main 2002, 21. Von 1985 bis 1991 stellte Kiefer mehrere Werke aus Blei her, die auf die Saturnische Melancholie Bezug nehmen, u.a. *Saturnzeit* (1988), *Melancholia* (1988/89), *Schwarze Galle* (1989) und nochmals *Melancholia* (1991). Bei Sebald figuriert die Dürer'sche *Melencolia* an prominenter Stelle sowohl im Mittelstück von *Nach der Natur* als auch eingangs der *Ringe des Saturn*, die ursprünglich den Titel *Unterm Hundstern* tragen sollten. Uwe Schütte nennt Dürers Stich »quasi das Wasserzeichen des Sebaldschen Werkes« (Schütte, *W.G. Sebald*, 92, Anm. 81).
- 36 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 61.
- 37 Arasse, *Anselm Kiefer*, 245.
- 38 Dewey, »*In the Beginning Is the End and in the End Is the Beginning*«, 50.
- 39 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 94. Das eben ist der fundamentale Unterschied zu Sebald. Kiefer hat immer wieder betont: »Die Asche ist wieder ein Nährboden« (ebd.).
- 40 Sebald, zit. nach Uwe Schütte, *Annäherungen. Sieben Essays zu W.G. Sebald*, Köln 2019, 183.
- 41 Sebald entlehnte diesen von ihm häufig benutzten Begriff Adornos Frankfurter Antrittsvorlesung *Die Idee der Naturgeschichte* von 1931, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, Bd. I, 345–365.

- 42 Vgl. das Motto zu seinem Essay *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer* (CS, 101): »And if the burthen of Isaac were sufficient for an holocaust, a man may carry his owne pyre.« (Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Buriall or A Brief Discourse of the Sepulchrell Urnes lately found in Norfolk*, London 1658, New York 2010).
- 43 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 223.
- 44 Arasse, *Anselm Kiefer*, 22.
- 45 Sebald zit. nach Schwamborn, *W. G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 81, Anm. 264.
- 46 Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg 1996, 113.
- 47 Susanne Schedel, »Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?« *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg 2004, 99.
- 48 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 158.
- 49 Ebd., 180.
- 50 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 151.
- 51 Zitat aus Adalbert Stifter, *Forschungen eines Hundes*, in: ders., *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1971, 323.
- 52 Benjamin, zit. nach Peter Schmucker, *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Berlin–Boston 2012, 54.
- 53 Zur »Festspielwiese« in Kiefers Gemälde *Nürnberg* vgl. Arasse, *Anselm Kiefer*, 302f.
- 54 Schwamborn, *W. G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 32.
- 55 Vgl. Schütte, *Annäherungen*, 179.
- 56 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 82.
- 57 Kiefer zit. nach *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 81.
- 58 Arasse, *Anselm Kiefer*, 60.
- 59 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995, 7.
- 60 Ebd., 47.
- 61 Ebd., 14.
- 62 Ebd., 55.
- 63 Ebd., 6.
- 64 Ebd., 7.
- 65 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 143; (»Novalis hat das Wort vergeheimnissen geprägt« (ebd., 142)).
- 66 Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln–Weimar–Wien 2004, 153.
- 67 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 243.
- 68 Arasse, *Anselm Kiefer*, 35.
- 69 Schama, *Landscape and Memory*, 83.
- 70 Elias Canetti, *Crowds and Power*, New York 1978, 173.
- 71 Werner Spies, *Überdosis an Teutschem*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1980.
- 72 Jo Catling, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur. W. G. Sebalds Landscapes of Memory*, in: Rüdiger Görner (Hg.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, München 2003, 19–50, hier 24.
- 73 Schama, *Landscape and Memory*, 106.
- 74 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 155.
- 75 »I think in vertical terms, and Fascism was one of the levels. But I see all the layers. In my paintings, I tell stories in order to show what lies behind history« (Kiefer, zit. nach Arasse, *Anselm Kiefer*, 46).

- 76 Ebd., 133.
77 Vgl. ebd., 134.
78 Arasse, *Anselm Kiefer*, 126f.
79 Vgl. Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, 44.
80 Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 233f.
81 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 51.
82 Vgl. das Tondokument Gershom Scholem, *Die Erforschung der Kabbala*, Hessischer Rundfunk, Frankfurt/Main 1967.
83 Vgl. Arasse, *Anselm Kiefer*, 216.
84 Vgl. ebd., 178.
85 »Sie sind aus Blei und Stein, sie sind Scherben und Zitate, wir finden sie in verbrannten Büchern, sie treten als poetisches Weltgeheimnis auf und mischen sich in die Metamorphose der Bilder [...] Der mystische messianische Engel, wie er in der talmudischen und kabbalistischen Angelologie aufgefasst wird, ist das Sinnbild des Ursprungs der Erleuchtung, der Lichtsymbolik der Offenbarung« (Bastian, *Anselm Kiefer*, 16).
86 Ebd., 165.
87 Nikolai Jan Preuschhoff, *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W.G. Sebald*, 319.
88 Ebd. mit Bezug auf Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/Main 1996, 132f.
89 »Ich war immer fasziniert von der hebräischen Mythologie: jeder Buchstabe ist heilig. [...] Diese Vorstellung ist auch der Zahlenmystik verbunden. In der Kabbala ist es eine Zahlenmystik. Es gibt auch die Proportionen der Zahlen bei Pythagoras, das Verhältnis der Seitenlängen zueinander. Es gibt eine wissenschaftliche Erkenntnis der Zahlenbeziehungen, und es gibt eine mythologische in der Kabbala. Das hat sich gegenseitig jeweils befruchtet. Und das befruchtet auch mein Schaffen« (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 140).
90 Vgl. ebd., 447.
91 Vgl. Borges' gleichfalls von Scholem inspirierten Vortrag *Die Kabbala* in seinem aus ebenso vielen Texten bestehenden Zyklus *Sieben Nächte*, in: Jorge Luis Borges, *Der Essays vierter Teil* (= *Gesammelte Werke*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Bd. 4), übers. von Gisbert Haefs, München-Wien 1992, 167-180. Vgl. auch seine berühmte, kaballistisch inspirierte Erzählung *Der Tod und der Kompass* im Band *Fiktionen* (1944).
92 Jean-Pierre Lefebvre, *Über Paul Celan in der rue d'Ulm*, in: Joseph A. Kruse (Hg.), *Heine-Jahrbuch*, Stuttgart 2002, 233-238, hier 236.
93 Arasse, *Anselm Kiefer*, 145.
94 Ebd., 146.
95 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 93.
96 Sebald, zit. nach Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 93f.
97 »Kunst ist nie moralisch, auch nie politisch korrekt« (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 184).
98 Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte*, 185.
99 Ebd., 186.
100 Vgl. insbesondere seine Habilitationsschrift *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985) und den ergänzenden Band *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (1991).
101 Kiefer, zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 29.

- 102 Paul de Man, zit. nach Jan Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer. W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten« und die Rhetorik der Restitution*, Eggingen 2009, 107.
- 103 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 72.
- 104 Zusammengefasst in dem Band *Die Kunst geht knapp nicht unter*, aus dem hier schon mehrfach zitiert wurde. – Es erscheint, gelinde gesagt, befremdlich, dass in keinem der Gespräche vonseiten Dermutz' auch nur der leiseste Hauch einer kritischen Frage gestellt wird. Der Befragende ist dem Befragten uneingeschränkt zugetan (um nicht zu sagen untertan).
- 105 Vgl. ebd., 85f. Sowohl Sebald als auch Kiefer beziehen sich auf Alexander Kluges dokumentarisch angelegtes Buch *Der Luftangriff auf Halberstadt vom 8. April 1945*, das 1977 erstmals erschienen war.
- 106 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 86.
- 107 Kiefer, zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 24.
- 108 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 87.
- 109 Vgl. Daniel Kehlmann, *Kommt, Geister! Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek/Hamburg 2015, 33.
- 110 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 248.
- 111 Vgl. ebd., 144.
- 112 Ebd., 13.
- 113 Ebd.
- 114 Ebd., 150.
- 115 Ebd., 158.
- 116 Vgl. ebd., 14.
- 117 Ebd., 202.
- 118 Die vielzitierte Formel vom »dunklen Touristen« Sebald stammt von Anne Fuchs; vgl. dies., *Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa*, in: Irene Heidelberger-Leonard, Mireille Tabah (Hg.), *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*, Berlin 2008, 53–72, hier 58.
- 119 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 211.
- 120 Insbesondere in seinem Hauptwerk *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 2 Bde., Oppenheim–Frankfurt 1617; zu Fludd vgl. auch William Huffman (Hg.), *Robert Fludd*, Berkeley/California, 2001.
- 121 Arasse, *Anselm Kiefer*, 264.
- 122 Vgl. Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 236.
- 123 Michael Mack, *Between Elias Canetti and Jacques Derrida. Satire and the Role of Fortifications in the Work of W.G. Sebald*, in: Gerhard Fischer (Hg.), *W.G. Sebald. Schreiben ex patria/Expatriate Writing. Essays presented at the 2006 Sydney German Studies Symposium, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 72 (2009), 247.