

SONDERDRUCK AUS:

ANIMATIONEN/ TRANSGRESSIONEN

DAS KUNSTWERK ALS LEBEWESEN

Herausgegeben von
Ulrich Pfisterer
und Anja Zimmermann

ISBN 3-05-004157-9



Akademie Verlag

»ein spermawerk äußerster consequenz«.
Ernst Jandl, Anselm Kiefer und die Tradition
künstlerischer Autoerotik

Es mag auf den ersten Blick verblüffen, dass eine keineswegs pornographische, sondern in diesem Punkt ganz seriöse Print- und Online-Zeitschrift, die Texte und Bilder jüngerer Künstler präsentiert, unter dem Titel *ejaculata. Die Literatur- und Kunstzeitschrift für Ergüsse der EinzigARTigkeit* veröffentlicht wurde.¹ Wenn dieser bizarre Titel geradlinig vom redensartlichen ›poetischen Erguss‹ zum Ejakulat kommt, dann mag man versucht sein, eine geschmacklich grenzwertige metaphorische Entgleisung anzunehmen, oder genauer – ist doch der ›poetische Erguss‹ selbst eine Metapher – deren Rückführung auf die allerkrudeste ihrer möglichen Bedeutungen. Schon das freilich wirft die Frage auf, was es denn mit den ästhetischen Ergüssen wirklich auf sich hat, was sich hier eigentlich ›ergießt‹ und ob der Zeitschriftentitel nicht am Ende eine gar nicht so abwegige Lesart gewählt hat. Die Ratlosigkeit dürfte kaum beseitigt werden, wenn man feststellt, dass die *ejaculata* mitnichten allein stehen, sondern mehrere prominente Parallelen haben. In der Sammlung nachgelassener Gedichte eines der bekanntesten deutschsprachigen Lyriker der Gegenwart etwa stößt man auf folgendes Gedicht:

ejakuliertes werk
die wände hoch regale königlich
darin LEITZ-ordner gefüllt mit blättern DIN A 4
jedes datiert, an jedem festgetrocknet
je ein ejakulat, seit pubertät
bis dato, da er dem himmel nahesteht.
ein spermawerk äußerster consequenz
zeugnis poetischer integrität

Dieses Gedicht überbietet den Titel der *ejaculata* noch, indem es nun wirklich buchstäblich nimmt, was dort noch Metapher war. Wie aber soll man das verstehen? Handelt es sich bei diesem wenig appetitlichen Text um einen schlechten Witz, der mit dem an Stammtischen beliebten derben Generalverdikt Ernst macht, dieses oder jenes, schwer verständliche Kunst oder hermetische Theorie, sei bloße ›Wichserei? Oder verbirgt sich darin eine zugegebenermaßen

etwas outrierte Kunsttheorie? Oder liegt beides am Ende gar nicht so weit auseinander? Und was hätte das schließlich mit dem Phantasma vom Kunstwerk als Lebewesen zu tun?

Der Text stammt aus dem posthum erschienenen Band *Letzte Gedichte* von Ernst Jandl,² dessen Titel zwar nicht vom Autor selbst stammt, aber nicht schlecht gewählt ist, weil er nicht allein die chronologisch letzten, aus den 1990er Jahren stammenden Gedichte versammelt, sondern auch weil diese sich häufig mit den ›letzten Dingen‹ befassen: mit dem Sterben, »letzte[n] Worte[n]«, der »hauptsache«, der »wahrheit«, dem Katholizismus, Gott und nicht zuletzt mit »leben und schreiben« – freilich in jener experimentellen und ironischen, den Nonsens gelegentlich zum epistemischen Prinzip erhebenden Manier, die für Jandl charakteristisch ist. Das wie auch immer aufzufassende poetische Sprechen über Sexualität und Werk, Anfang und Ende der Kunst fügt sich in diesen Kontext ebensogut ein, wie es in mancher Hinsicht an den dichtungstheoretischen Strang in Jandls Œuvre anschließen könnte.³ Nimmt man schließlich noch den versteckt autobiographischen Bezug hinzu, dass auch Jandl selbst »LEITZ-ordner«, in denen große Teile des Materials der *Letzten Gedichte* aufbewahrt waren,⁴ als Elemente der Ordnung schätzte, dann mag man dem *ejakulierten werk* probenhalber einmal kunstreflexiven Kredit einräumen.

Welche Signifikanz also kommt dem »spermawerk« zu? Einerseits deutet es auf ein reichlich unreifes Projekt hin, das sich »seit pubertät bis dato« nicht mehr verändert hat, andererseits türmen sich die Regale ebenso »königlich«, wie ihr Besitzer selbst »dem Himmel nahesteht«: ein Konzept von Autorschaft offenbar, das der Genieästhetik verpflichtet scheint und an Goethes Hymnen *Prometheus* und *Ganymed* gemahnt. Gehört beides – Pubertät und Genieästhetik – zusammen und verbirgt sich darin ein sarkastischer Kommentar? Aber immerhin ist doch die Rede von der »äußerste[n] consequenz« des Werks, das »zeugnis poetischer integrität« sei. Ist das angesichts seiner befremdlichen Faktur wiederum die blanke Ironie? Oder wird darin die immerhin irritierende These angedeutet, dass das »spermawerk« nur der letzte Außenposten, die äußerste Konsequenz von Kunst überhaupt sei und deren Prinzip in höchster Klarheit, Reinheit und Aufrichtigkeit zur Anschauung bringe? Kunst, so ließe sich dann folgern, ginge demnach prinzipiell aus Samen, d. h. aus den zeugenden Kräften des Leibes hervor, die in Werke, Statuen, Bilder, Bücher oder »LEITZ-Ordner« umgelenkt würden, und die radikale Qualität des »spermawerks« bestünde darin, genau dies und nur dies vor Augen zu führen. Konsequenz wie poetische Integrität des Jandlschen »spermawerks« lägen im Rückzug der Kunst auf sich selbst und das Szenario ihrer Genese – allerdings in einer besonderen Paradoxie, in der die Ursprungsreflexion zugleich ein Ende markierte, insofern die Fruchtbarkeit des Anfangs in vertrockneter Monumentalität verendete. Geben wir auch dieser Überlegung Kredit, so erkennen wir, dass Jandl am Ende einer langen Reflexionskette über männliche Kunstproduktion steht. Dieser Hintergrund soll hier nur skizziert werden, da ich ihn an anderer Stelle schon ausführlicher dargelegt habe.⁵ Meine These ist, dass Jandl den produktionsästhe-

tischen Horizont, in dem die neuzeitliche Vorstellung vom Kunstwerk als Lebewesen wurzelt, unter den veränderten Bedingungen des 20. Jahrhunderts gewissermaßen auf seine drastischste Formel bringt und dabei einen konstitutiven Subtext ans Licht holt.

Vorstellungen von einem organisch-körperlichen Ursprung der Kunst haben zwar nur selten den Status regelrechter Theorien erreicht, kommen dafür aber umso hartnäckiger in Form von Metaphern zum Ausdruck, unter denen die der Zeugung, der Geburt und des Wachstums von Kunst hervorragen. Solche Metaphern gehen mindestens bis zur Mäeutik des Sokrates zurück und markieren eine durchaus eigenwillige Linie in der europäischen Ästhetikgeschichte. Sie stehen in einer widersprüchlichen Beziehung zu den großen, gleichsam offiziellen Paradigmen der ästhetischen Theorie, berühren sich gelegentlich mit diesen, markieren aber in ihrem strikten Körperbezug fast so etwas wie einen heimlichen Gegendiskurs zu den weithin dominierenden Geistkonzeptionen.

Im 18. Jahrhundert lässt sich in diesem Komplex eine aufschlussreiche Akzentverschiebung bemerken. Im Rahmen der expliziten Traditionsbindung von Kunst, die mit der normativen Regelpoetik einhergeht und bis in die Aufklärungsepoche hinein herrscht, begegnen wir der Vorstellung einer künstlerischen Genealogie. Das Neue als ästhetische Kategorie oder gar als Wertmaßstab hat hier keinen Platz, denn Kunst ist Nachfolge, ist variierende Wiederholung bewährter und positiv sanktionierter Muster, die in *praecepta* und *exempla* ihren Niederschlag finden. Der Künstler weiß sich daher abhängig von normsetzenden Autoritäten, Vorläufern, ›Vätern‹, deren ›Geist‹ in seiner eigenen Kunstzeugung fortlebt und von ihr weitergegeben wird. Dieser genealogische Traditionsstrang setzt sich in modifizierter Form über den Klassizismus und den Historismus bis in die Intertextualitätskonzeptionen unseres Jahrhunderts fort.

Mit der Durchsetzung des strikten Innovationspostulats der Genieästhetik, das sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu etablieren beginnt, schneidet sich demgegenüber der Künstler – jedenfalls im Bereich seiner Selbstdarstellung – von der Tradition gerade ab. Wie schon der Begriff des ›Original-Genies‹ andeutet, begreift er sich nun selbst als einen Anfang, und zwar nicht nur, weil er aus sich selbst innovativ Neues zu schöpfen vorgibt, sondern auch, weil er sich, seiner Intention nach, selbst erzeugt. In Edward Youngs Programmschrift *Conjectures on Original Composition* von 1759 (dt. 1760) etwa liest man: »Ein Original-Scribent ist [...] aus sich selbst gebohren; er ist sein eigener Stammvater [...].«⁶ denn indem er ein ›genuines‹ Werk schöpft, erschafft er sich zualtererst als Autor. Künstlertum wird dabei gleichermaßen in einem männlichen wie einem weiblichen Sinne imaginiert, als Vater- und Mutterschaft seiner selbst. Dasselbe gilt für die Produktion des Werks, und darin zeigt sich, dass dem imaginativen organischen Szenario gewissermaßen die Neigung zu seiner Kompletterung eignet. Young, um bei diesem Beispiel zu bleiben, bemerkt weiter, die autopoetischen Genies verliehen »durch ihr göttliches Feuer dem

Stücke [...] das Leben« und brächten »eine Geburt« hervor, »die noch nie dageswesen«. ⁷ Der Künstler ist ein Zeugender und ein Gebärender, und es ist konsequenterweise ›Leben‹, was sein Werk auszeichnet. Bekanntlich übernimmt dabei Prometheus bei Young die mythologische Patenschaft diesen Konzepts: Prometheus, der gegen den Vater, gegen Gott, aufbegehrt, sich gleichsam selbst setzt und seinen artifiziiellen Geschöpfen Leben einzuhauchen weiß. Nicht zufällig erfolgt zur selben Zeit der anthropologische und ästhetische Aufstieg Pygmalions, in dessen Gestalt sich die Phantasmen der Verlebendigung des Kunstwerks, der erotischen Bezogenheit des Künstlers auf sein Produkt und der Ersetzung der realen Frau durch das Werk paradigmatisch verknoten. Kunstwerke sind nun Organismen, sind lebendige Wesen, und nach einer weit verbreiteten Metapher sind sie ›Kinder‹ ihres Künstlervaters, die in ›schwerer Geburt‹ aus organischen Produktionsbedingungen erwachsen.

Diese Bildwelt verankert die künstlerische Arbeit im Körper. Im 18. Jahrhundert kommt ihr eine relativ klare Funktion zu. Im Zuge der Ablösung der Regelpoetik durch die Genieästhetik entsteht ein beträchtlicher Klärungs- sowie Legitimationsbedarf hinsichtlich der Faktoren künstlerischer Produktivität, und es ist nicht allein Johann Gottfried Herder, für den sich die Frage nach dem Ursprung der Kunst sowohl in geschichtsphilosophischer als auch in anthropologischer Hinsicht stellt. Auf sehr spezifische Weise wird nun Kunst aus der Natur, der zentralen Beglaubigungsinstanz des 18. Jahrhunderts, hergeleitet: Sie entsteht nach dem Modell der natürlichen Fortpflanzung. Der Künstler wird zur *Natura naturans*, zur schöpferischen Natur selbst, und in diesem Kontext breitet sich mehr oder weniger subkutan die Ostentation eines kulturell produktiven männlichen Körpers aus.

Bemerkenswerterweise steht der ästhetikgeschichtliche Paradigmenwechsel dabei in engster diskursiver Beziehung zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Umbruch im Bereich der eben entstehenden Biologie, die sich von der alten Naturgeschichte als eine neuartige ›Lebenslehre‹ absetzt. ⁸ Bekanntlich konkurrieren im 18. Jahrhundert verschiedene genetische Theorien, die sowohl den Akt der Zeugung wie den Vorgang der Entwicklung des Lebewesens in unterschiedlicher Weise darstellen, ⁹ insbesondere die Präformationslehre und die schließlich siegreiche Epigenesistheorie. Unverkennbar korrespondiert die ältere Poetiktradition mit der Theorie der Präformation, die behauptet, dass »die Keime für alle Lebewesen seit Anbeginn der Schöpfung vorgeformt sind«. ¹⁰ Die Epigenesistheorie geht demgegenüber, um es sehr abkürzend zu sagen, nicht von einer bloßen Ausfaltung von im Keim schon präformierten Teilen aus, sondern von einem Prozess sukzessiver Entstehung und permanenter Neubildung in der Ontogenese. Leben ist hier nicht unendlich aufeinandergepfropft oder ineinandergeschachtelt, sondern bildet sich jeweils neu aus noch ungeformter Materie. Zur Erklärung dieses Vorgangs muss eine besondere Kraft angenommen werden, die über seinen ordnungsgemäßen organischen Verlauf wacht, der Bildungstrieb, die ›vis essentialis‹, die genetische oder Lebenskraft – ein Begriff mit steiler Karriere, die erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts an ihr Ende kommt. ¹¹

Auch die Genieästhetik gehört mit ihrer Wendung gegen die Präformation von Formen und Inhalten sowie ihrem Pathos des Neuen und seiner kreativen Entwicklung unzweifelhaft in diesen Diskussionshorizont und teilt mit der Epigenesistheorie diskursive Grundstrukturen.

Aus diesem Bezugsrahmen wächst den Metaphern von Kunstzeugung und Kunstgeburt so etwas wie eine reale Basis zu. Es verwundert daher wenig, wenn man in Beschreibungen des ästhetischen Schaffensakts eine deutliche Sexualisierung beobachtet, die über das bloß metaphorische Sprechen hinauszugehen scheint, zugleich aber den Sexus in einem spezifischen Sinn verschiebt. Parallel zum Begriff der Lebenskraft taucht im späten 18. Jahrhundert das auf, was dann seit Freud als Theorie der Sublimierung bekannt ist. Der Mediziner Christoph Wilhelm Hufeland ist meines Wissens der erste, der die natürliche wie die künstlerische Produktivität aus demselben Grund, der »Lebenskraft«, hervorgehen lässt. Das jedem Menschen zugemessene Quantum an biologischer Energie kann sexuell verausgabt oder, dem »Triebziel« entfremdet und umgelenkt, in die Produktion »höherer« Kulturleistungen investiert werden.¹² Das Geistige erweist sich bei Hufeland als ein Derivat des Physischen, das es doch zugleich auch überschreiten will, und steht zu diesem in einer metonymischen Beziehung. So ergibt sich hier die signifikante Doppelkonstellation einer Analogie wie einer Konkurrenz von Sexualität und Kunst.

Es ist nun sehr bezeichnend, dass genau dies in der Literatur seit der Goethezeit narrativ, dramatisch oder lyrisch in Szene gesetzt wird. In den Künstlerromanen, -novellen, -dramen und -gedichten zwischen dem späten 18. und dem 20. Jahrhundert gehört in aller Regel die Liebe des Künstlers zu einer Frau zu den Voraussetzungen der Kunstproduktion.¹³ Diese Texte nehmen dabei eine vom Orpheusmythos über den Minnesang zum Petrarkismus reichende Traditionslinie auf. Die Liebe inspiriert die schöpferische Arbeit, bringt sie in Gang, darf aber nicht in einem körperlichen Sinn erfüllt werden, weil dann der kreative Impuls erlöschen würde. Künstlerisch produktive Liebe ist daher das, was Robert Musil einmal als »Fernliebe« bezeichnet hat.¹⁴ In diesem Szenario erfüllt die Frau zwei Funktionen. Zum einen übernimmt sie die Aufgabe einer Muse, oder genauer: einer säkularisierten, in den zwischenmenschlichen Bereich versetzten Muse. Vor dem Hintergrund der oben angedeuteten realen Beziehungen von Kunstschöpfung und Sexualität aber besteht die von ihr ausgehende Inspiration nicht zuletzt darin, dass sie den männlichen Liebesaffekt entzündet, denn die »Lebenskraft«, Triebkraft auch der Kunst, muss durch ein Objekt in Aktivität gesetzt werden. Zum anderen wird der kreative Prozess hier als ein eigentümlich verschobenes Abbild der bürgerlichen Kleinfamilie mit ihrer Trias von Mann, Frau und Kind imaginiert, wobei der männliche Künstler zugleich als Erzeuger und Gebärer seines Werk-Kindes erscheint. Die Frau dient dabei offenbar als Urbild natürlicher Schöpfungskraft, zu der sich die künstlerische Produktivität in Parallele setzt. Der schaffende Mann trägt neben seinen männlichen (zeugenden) Zügen auch mütterliche Attribute, die er offenbar nur im steten Blick auf die Frau gewinnen kann. Man darf vermuten, dass die

Anwesenheit der Frau in diesem Zusammenhang notwendig ist, weil es sich um eine symbolische Konstellation handelt, die einer besonderen Logik der Nachahmung oder vielmehr der Enteignung gehorcht, insofern die biologische Produktivität der Frau gewissermaßen auf den Mann übergeht. Beide Aspekte verdeutlichen aber auch, warum dem Einschluss der Frau in den männlichen Schöpfungsakt ein Ausschluss entspricht. Wird die Frau zum einen nach erfolgter ›Beerbung‹ funktionslos, ja muss sie als eine heimliche Konkurrenz aus dem männlichen Produktionszusammenhang ausgeschlossen werden, so verführt sie als erotisches Wesen zum anderen zu einer Fehlinvestition der von ihr aktivierten Lebenskraft.

Mit der Übernahme der gebärenden Funktion der Mutter durch den Mann, aber auch mit der Transformation des Eros im Dienste der Kunst wird ein spezifischer Körper des Künstlers inszeniert. Löst die Liebe zu einer Frau den kreativen Prozess aus, so verschiebt sich ihr Ziel in der Folge von der Frau aufs Werk selbst. In Goethes *Römischen Elegien* beispielsweise, einem Locus classicus dieser Konstellation, wird ein Eros in Szene gesetzt, der, von der Geliebten angestoßen, bald schon das Register wechselt: ein Begehren weniger nach der Frau, die ebenso sehr geflohen wie gesucht wird, sondern nach dem Werk, nach *poetischer* Realisation der genetischen Kraft und der davon ausgehenden Befriedigung, eine spezifische Kunsterotik mithin, die zirkulär und narzisstisch strukturiert ist und im Kunstwerk gespeichert bleibt.¹⁵ Bezeichnenderweise hat Goethe auch den heimlichen Subtext zu dieser Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Eros angedeutet, nämlich in den Gedichten um die Gauklerin Bettine aus dem Zyklus der *Venetianischen Epigramme*. Bettine ist eine virtuose Akrobatin, für die Kunst und Sexualität in eins fallen, jedoch in einem besonderen Sinn.

Was ich am meisten besorge: Bettine wird immer geschickter,
 Immer beweglicher wird jegliches Gliedchen an ihr;
 Endlich bringt sie das Züngelchen noch ins zierliche F... [Fötzchen]
 Spielt mit dem artigen Selbst, achtet die Männer nicht viel.¹⁶

Die scheinbare Obszönität des lange Zeit sekretierten Textes relativiert sich in der Gesamtschau der Bettine-Gedichte, die sich als Teil der Kunstreflexionen Goethes erweisen. Die Akrobatin wendet sich in ihrer Kunst buchstäblich vollständig in sich selbst zurück, und genau das charakterisiert ihren Eros. Gründet Kunst im Eros, so gründet wiederum dessen onanistische Form im eigenen Können, findet an diesem – und damit an sich selbst – Genüge und schließt das andere Geschlecht aus. Sie entspricht damit ganz der ›Auto(r)erotik‹ des Dichters,¹⁷ der seine sexuellen Energien von der Frau aufs begehrte und geliebte Werk umlenkt, sich in dieser Hinsicht autonom macht und narzisstisch auf sich selbst bezieht. »Dichter sind doch immer Narzisse«, bemerkt wenig später August Wilhelm Schlegel in den Athenäums-Fragmenten.¹⁸ In Bettines erotischer Zirkularität als Bild des psychoökonomischen Kreislaufs künstlerischer Selbstaffizierung werden Kunst und Onanie zusammengeführt. So sehr die Onanie im pädagogischen und moralischen Diskurs der Epoche auch perhor-

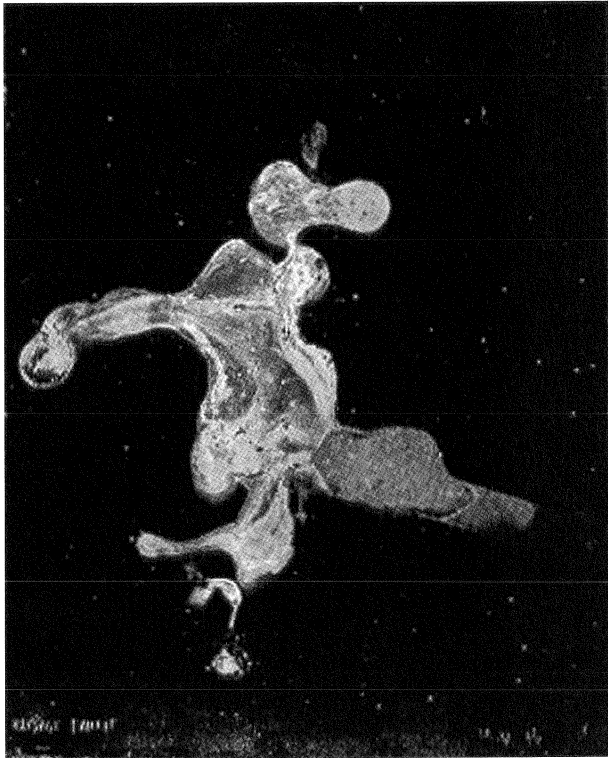
resziert wird, so sehr erscheint sie hier als die wahre Gestalt, die die erotischen Energien im Kunstprozess annehmen.

Damit bin ich wieder bei Ernst Jandl, denn mir scheint, es ist genau dieser Zusammenhang, den sein Gedicht offenlegt. Das Werk des männlichen Künstlers erwächst in der skizzierten Denktradition aus den zeugenden Kräften des Leibes, und dass es in Jandls Gedicht in kruder Buchstäblichkeit und »äußerster Konsequenz« aus ihnen *besteht*, deckt diesen organischen Grund einerseits auf, markiert aber andererseits auch ein mögliches Ende. Diente das Zeugungsparadigma der Beglaubigung des lebendigen Kunstwerks, so ist das Fruchtbare hier in den Zustand des Unfruchtbaren und das Leben in den des Todes eingetreten. Jandls Resümee ist in mancher Hinsicht symptomatisch für den aktuellen Stand des Vorstellungskomplexes um Zeugung und Geburt von Kunst. Dieser ist seit Jahrhunderten Teil der künstlerischen Selbstverständigung im Spannungsfeld von Natur und Kultur, Körper und Geist, Frau und Mann. Er erweist sich dabei als höchst flexibel, passt sich den jeweiligen kulturellen, auch wissenschaftlichen Kontexten an und hat insofern eine Geschichte. Allerdings ist sein semantisches Potential begrenzt und scheint ab einem bestimmten Punkt nur noch *variierbar* zu sein. Man könnte sagen, dass genau das der Metaphorik eine vielleicht letzte neue Wendung ermöglicht: die in die Reflexivität, die hier dadurch erreicht wird, dass buchstäblich genommen wird, was lange Zeit selbst dort nicht im vollen Wortsinn gemeint war, wo der Kunst eine organisch-sexuelle Basis zugesprochen wurde.

Es ist nicht verwunderlich, dass der Punkt solcher Selbstreflexivität längst erreicht ist. Erstaunlicher ist schon, dass nicht so sehr die Theorie die Wendung zur Reflexivität der Metaphorik vollzieht, sondern hauptsächlich die Kunst selbst. Die ambitionierte Rede vom biologisch-körperlichen ›Grund‹ der Kunst ist nie abgerissen, doch können wir seit einigen Jahrzehnten, genauer gesagt seit Walter Benjamins »Denkbild« *Nach der Vollendung*,¹⁹ einen neuen Schub der Theoretisierung beobachten. Für die Literaturtheorie ist dabei etwa Harold Blooms *Anxiety of Influence* von 1973 zu nennen, ein Klassiker der Intertextualitätskonzeption, in dem das Verhältnis der Autoren zu ihren literarischen ›Vätern‹ nach dem Muster des Freudschen ›Familienromans‹ als ein ödipaler Konflikt beschrieben wird.²⁰ Hervorzuheben sind daneben Peter Sloterdijks *Poetik der Entbindung*, Jean-Luc Nancys *Birth to Presence* oder auch Philippe Lacoue-Labarthes *Abtreibung der Literatur*²¹ – um hier nur einige einschlägige Titel zu nennen. Auch Hélène Cixous' Konzept einer ›écriture féminine‹, eines Schreibens also auf der Basis einer spezifisch ›weiblichen‹ Ökonomie des Begehrens, das durch Selbstentäußerung, ein Sich-Verströmen und einen besonderen Bezug zur Leiblichkeit charakterisiert sei, das dem ›Anderen‹ eine Stimme verleihe und derart die symbolische Ordnung als das ›Gesetz des Vaters‹ unterlaufe, lebt zum guten Teil von der Fortdauer der Geburtsmetapher.²² Bei allem theoretischen Anspruch bleiben hier die fraglichen Metaphern jedoch in einem gewissen Sinne ›naiv‹: Sie werden für eigene Konzepte und Argumentationsstrategien

funktionalisiert, nicht aber funktional analysiert oder auf ihren historischen und kulturellen Ort hin befragt. Dies nun geschieht bemerkenswerterweise in der Literatur, im Film und in der bildenden Kunst. Betrachtet man die einschlägigen Beispiele,²³ dann lässt sich sagen, dass sie bei aller Verschiedenheit darin übereinkommen, dass sie sich entschieden reflexiv zur Tradition von Kunstzeugung und -geburt verhalten, dass sie Bestandsaufnahmen des metaphorischen Materials betreiben, seine Implikationen entfalten, seine Möglichkeiten und Grenzen erforschen und auf diese Weise eine Form der Dekonstruktion praktizieren. Die Literalisierung des Metaphorischen gehört gegenwärtig zu den verbreitetsten künstlerischen Strategien, tradierte Denkformen ›durchzuarbeiten‹ und gewissermaßen zur Kenntlichkeit zu verfremden. Am virtuosesten und umfassendsten, ja geradezu mit enzyklopädischem Anspruch betreibt dies derzeit zweifellos Peter Greenaway in seinen Filmen, Bildern und Installationen.²⁴

Ob Ernst Jandl sich affirmativ, ironisch, sarkastisch oder all das zusammen zu der Tradition verhält, die er resümiert, ist schwer zu entscheiden. Ein verblüffend paralleler Fall ist ähnlich komplex gelagert: Anselm Kiefers Buch *20 Jahre Einsamkeit*, das 1991 entstand und 1998 in reprographischem Druck publiziert wurde.²⁵ Dass Kiefer Jandls Gedicht oder Jandl Kiefers Buch kannte, scheint aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich.²⁶ Umso mehr gewinnt die Übereinstimmung zwischen beiden an kultureller und ästhetischer Signifikanz. Kiefer nämlich setzt buchstäblich in die Tat um, wovon Jandl in seinerseits buchstäblicher Wendung des tradierten Komplexes nur *schreibt* und was im Zeitschriftentitel *ejaculata* bloße Metapher bleibt. »Der tatsächliche Inhalt des Buches«, bemerkt Kiefer in seiner selbstexplikativen Vorrede lakonisch, als gäbe es nichts Selbstverständlicheres, »ist eingetrockneter menschlicher Samen, der auf die einzelnen Seiten in darauffolgenden Tagen vom Autor selbst ejakuliert wurde.« Das steht in mancher Hinsicht in der Tradition von Kiefers zahlreichen früheren, seit 1968 entstandenen Buchunikaten, die gleichfalls mit vorgefundenen, teilweise organischen Materialien arbeiteten, mit menschlichem Haar, Blut, Laub, Asche oder Schlamm, aber auch mit Bildern verschiedenster Provenienz.²⁷ *20 Jahre Einsamkeit* ist daneben im weiteren Kontext der Wiederkehr des Körpers in der Kunst seit den 1960er Jahren zu sehen, für die insbesondere der »Körper, der sich jenseits gesellschaftlicher Konventionen zeigen sollte«, signifikant ist, der entidealisierte und schockierende Leib mit seinen symbolisch hoch besetzten Flüssigkeiten Blut und Sperma.²⁸ Schließlich lassen sich für Kiefers Buch auch konkrete Vorgänger in der bildenden Kunst benennen, die ihrerseits in den Denktraditionen wurzeln, die hier verfolgt werden. Marcel Duchamps lange umrätseltes Bild *Paysage fautif* (*Wayward Landscape*) etwa, das er 1946 offenbar für seine Geliebte Maria Martins anfertigte, zeigt einen farblich nachbearbeiteten, eingetrockneten Spermafleck auf schwarzem Satin (Abb. 1). Ähnlich wie Kiefer literalisiert Duchamp damit ein Phantasma männlicher Kunstproduktion, wie es beispielsweise von Paul Klee in einer Tagebucheintragung von 1914 artikuliert wird, die keineswegs abseitig,



1. Marcel Duchamp: *Paysage fautif* (*Wayward Landscape*), 1946. Menschliche Samenflüssigkeit auf Astralon, unterlegt mit schwarzem Satin, 21 × 17 cm. Toyama, Museum of Modern Art

sondern durchaus repräsentativ ist. Sie formuliert letztlich nur drastischer und unverblümter das alte Zeugungstheorem und betont dabei vor allem seine geschlechterspezifischen Aspekte: »Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. / Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. / Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. / Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich.«²⁹

Anders als in Duchamps *Paysage fautif* oder Jandls »spermawerk« steht bei Kiefer der organische »Inhalt« des Buches im Verbund mit Photographien, gelegentlichen Zeichnungen und vor allem mit Schrift, die zunächst Element der bildlichen Gestaltung selbst, zugleich aber auch Träger flankierender Reflexionen ist. Diese machen deutlich, dass es hier in einem sehr fundamentalen Sinn um das Buch überhaupt geht: um seine Beziehungen zur kulturellen Umwelt, um seine materielle Dimension, seine Medialität und insbesondere um seine Genesis im Sinne der körperlich-sexuellen Antriebe der Kunst. Die Ausgangsfrage, die der Schreiber und Gestalter – nennen wir ihn »Kiefer«³⁰ – in

Form eines Selbstexperiments beantworten will, ist letztlich die nach der Entstehung, nach Anfang, Herstellung und Ende eines Buches. Dabei ist das Buch als solches, als Medium und Material, dem konkreten Produktionsakt vorgängig: »es ist kein Buch, das vom Inhalt her konzipiert und dann nach der Drucklegung gebunden wird. Sondern es ist ein Buch fertig gebunden und : leer«, wie die Vorrede vermerkt. Das zielt sicherlich nicht nur auf das konkrete vorliegende Schreibbuch, sondern referiert auf das Buch schlechthin: Als kulturelle Akte sind Schreiben und Produzieren immer schon an vorfindliche Formen und Medien gebunden, in denen sie sich realisieren und die ihren historischen Ort markieren. Auf diesen Ort reagiert Kunst, an ihn bleibt sie gebunden. Kiefers ambitioniertestes Buchprojekt etwa, die *Zweistromland – The High Priestess* betitelte monumentale Installation von etwa 200 großformatigen bleiernen Büchern, entstanden zwischen 1985 und 1989, ergänzt die Reflexion des Mediums Buch um die der Bibliothek und setzt beide als Speicher von menschlichem und göttlichem Wissen an den Anfang der Kultur.³¹ In einem ganz anderen Sinn mag man die daran gemessen bescheidenen *20 Jahre Einsamkeit* – und schon der Titel könnte das signalisieren – gleichfalls als eine Summe begreifen: als fundamentale Selbstverständigung des Buch-Künstlers Kiefer über eine andere ›Genesis‹ von Kunst, über ihren Ursprung nicht so sehr im Raum der Kulturgeschichte, sondern im Binnenraum des künstlerischen Individuums.³² Mit beiden Aspekten bleibt Kiefer seinem vielfältig ins Auge springenden Interesse an Mythologie(n) treu.

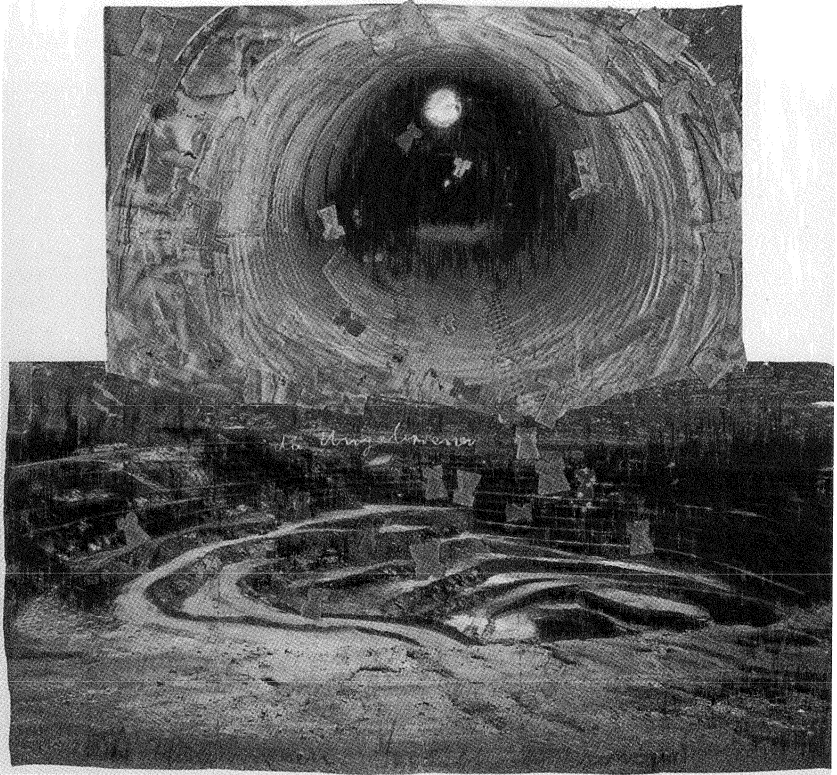
Zu seinem Inhalt kommt das leere Buch bei ›Kiefer‹ nicht über die Intention einer Sinnproduktion, sondern durch eine »automatische Schreibweise«, die den »horror vacui« (ebd.) der leeren Seiten vertreiben soll. Das von André Breton und Philippe Soupault seit 1919 entwickelte und in der Folge auch von den anderen französischen Surrealisten erprobte Verfahren, das bei ›Kiefer‹ vielleicht mehr inszeniert als tatsächlich praktiziert wird, gehört zu den frühen Projekten der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, mit denen die Trennung von Kunst und Nicht-Kunst aufgehoben werden sollte. Die *écriture automatique* verstand sich »als Befreiung von traditionellen poetischen Verfahren, als Loslösung von dem Ziel einer ästhetischen Gestaltung«,³³ indem unter Umgehung des Bewusstseins ein unzensurierter, un gelenkter und ungeformter Gedankenstrom – und in ihm das Unbewusste – zur Sprache kommen sollte. Unter diesem Gesichtspunkt ist es aufschlussreich, dass in *20 Jahre Einsamkeit* nach einigen Suchbewegungen des Schreibers sehr schnell der sexuelle Untergrund der künstlerischen Produktion ins Blickfeld tritt. Mit anderen Worten: Nimmt man den Anspruch der *écriture automatique* ernst, dann spricht sich im Wunsch, ein Buch im wörtlichen Sinne zu erzeugen, ein unbewusstes Begehren aus – wengleich das vielleicht nur ein Element der künstlerischen Topik ist, die ›Kiefer‹ zitiert. Im unmittelbaren Zusammenhang mit Zeichnungen einer Blume, einer Kala (S. 11 f.), und der Feststellung, dass Blütenzweige, die vom Baum abgeschnitten werden, zwar aufblühen, aber nicht zur Frucht gelangen (S. 12 f.), entsteht die strukturell offenbar homolog zu denkende Idee, das Buch

mit Ejakulaten zu füllen (S. 14 f., 18 f., 24 ff.). Nimmt man als Vergleichspunkt zum abgeschnittenen Zweig den abgeschlagenen Kopf eines Hingerichteten hinzu, dessen Bewusstsein noch einige Minuten fort dauert (S. 12 f.), so wird deutlich, dass es um jenen Intervall geht, jenen »Aufschub« (S. 88 f.), in dem es eine Scheinblüte, ein Scheinleben zwischen Todesursache und tatsächlich eintretendem Tod gibt. In ihm scheinen auch die Ejakulate angesiedelt: potentielles Leben, aber bereits auf dem Weg zum Tod. Schon das deutet auf die noch zu erläuternden Grenzen von »Kiefers« Projekt voraus.

Daran schließen sich, und diese Abfolge betont die Priorität eines körperlichen »Grundes« der Kunst, verschiedene Überlegungen an, die innerhalb eines gemeinsamen Problemhorizonts angesiedelt sind und sich nach der Logik der Assoziation miteinander verbinden. Das Bild der abgeschnittenen Blüte wird noch einmal aufgenommen und führt zur Erinnerung an den wider Erwarten fruchtbaren Krummstab des Papstes in der Tannhäuser-Sage (S. 86 ff.). Ohne dass das hier ausdrücklich thematisiert wird, lässt »Kiefer« darin ein für sein Buch wesentliches Thema mitklingen, markiert Tannhäuser doch im 19. Jahrhundert eine besonders prononcierte Position in der Reihe der oben erwähnten Künstlergestalten, an denen das Verhältnis von Eros und Kunst gleichsam in Form experimenteller Variationsreihen durchbuchstabiert wird. In den verschiedenen Bearbeitungen der Sage, und insbesondere in derjenigen Richard Wagners, steht der Sänger Tannhäuser im Spannungsfeld von hoher Liebe und gesellschaftlich tabuierter Venusliebe und wirft damit die Frage nach der Beziehung zwischen sexueller Verausgabung und Kunstproduktion auf. Zwei weitere Zwischenstationen – zum einen die Figur der Lilith des Talmud und des jüdischen Volksglaubens mit ihrer dämonischen, tausende von Teufeln gebärenden Fruchtbarkeit (S. 128 ff.), zum anderen das Gesetzbuch der lateinischen Kirche, der Codex iuris canonici, der unter anderem, so »Kiefer«, die Verschwendung des menschlichen Samens verbietet (S. 134 ff.) – kommentieren indirekt das hier praktizierte Verfahren und leiten zu einer Ästhetik der Potentialität und der Verschwendung über.

Diese sehr losen und assoziativ mäandrierenden Gedanken sollen hier nicht im Einzelnen analysiert werden. Sie lassen jedoch schon bei vorläufiger Betrachtung verschiedene Schlüsse zu.

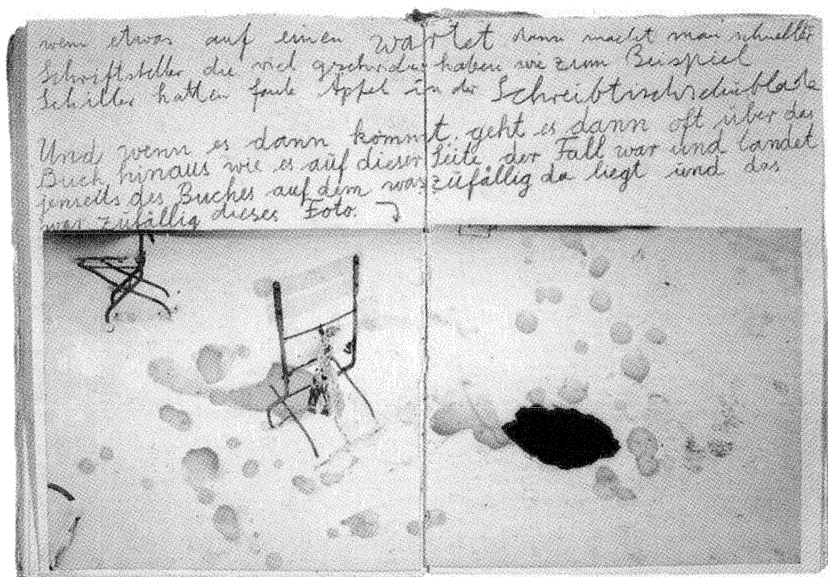
1. Das Projekt, ein Buch mit Ejakulaten zu füllen, illustriert eine Ästhetik, der es weniger um ein realisiertes Ergebnis geht als um die Eröffnung eines Raums der Möglichkeiten. »Manche wollen Möglichkeiten ungenutzt lassen, manche, zum Beispiel Künstler, wollen nicht alle sich ergebenden Möglichkeiten nutzen, weil es schöner manchmal auch luxuriöser ist, zu verschwenden« (S. 138 f.). Wenn der lebendige Same ins Buch gelenkt wird, wird er einer Verwirklichung der in ihm steckenden Potentialität entzogen, und diese wird scheinbar als Potentialität erhalten und perpetuiert. Der Same wird verschwendet und verweist darin auf den Überfluss unrealisierter Möglichkeiten, auf die unermessliche Potenz möglichen Lebens. Die einschlägigen Flecken in seinem Buch sind daher für »Kiefer« »die Ungeborenen« (S. 190 ff.), und das hat eine



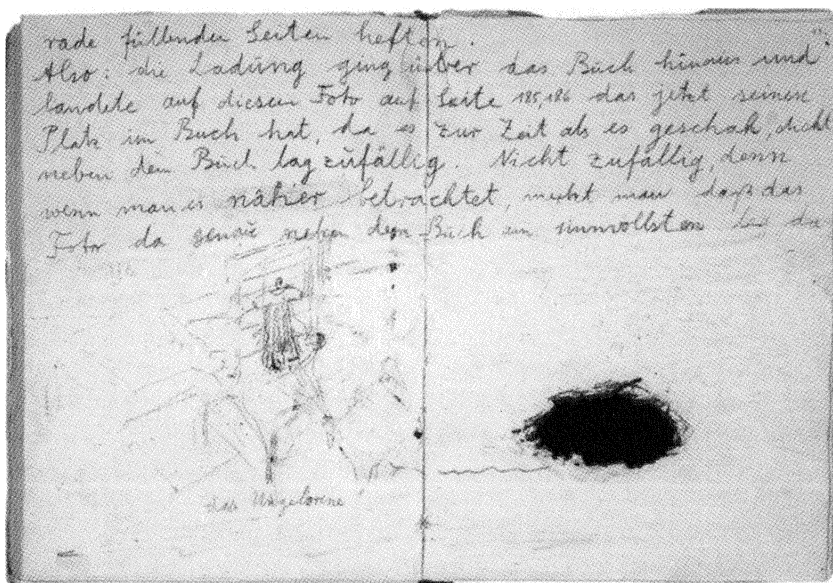
2. Anselm Kiefer: *Die Ungeborenen*, 2001. Emulsion, Kohle und Blei auf Fotografie, 197,5 × 116,5 cm. Privatsammlung

entschieden programmatische Bedeutung. Auch eine Installation in La Ribaute, Kiefers Arbeitsareal in Südfrankreich, trägt den Titel *Die Ungeborenen*, ebenso wie zwei andere Werke: ein großformatiges Bild in Mischtechnik³⁴ sowie eine Gouache aus dem Zyklus *Sieben Himmelspaläste* von 2001 (Abb. 2), die über das Motiv der Kinderhemdchen mit einem bearbeiteten Foto (Abb. 3) sowie einer Zeichnung aus *20 Jahre Einsamkeit* verbunden ist (Abb. 4). Christoph Ransmayr greift dies in seiner essayistischen Schilderung eines Besuch in La Ribaute auf und sieht in der Kategorie des Ungeborenen einen Kulminationspunkt von Kiefers Ästhetik:

Die Vielfalt und Größe der Wirklichkeit, sagt unser Gastgeber [d.h. Kiefer], verschwinde doch beinahe vor den unendlichen Kolonnen der bloßen Möglichkeit; und selbst die Zahl der Toten und der Geborenen – verschwindend, gemessen an der Zahllosigkeit der Ungeborenen. Wunderbar, sagt unser Gastgeber, die bloße Möglichkeit, alles, auf seine Gestaltung, Verwirklichung und Vollendung noch Wartende, hier, in unserem Leben wie dort draußen, im Raum, wunderbar [...].³⁵



3. Anselm Kiefer: Zwanzig Jahre Einsamkeit (1991), Paris 1998, S. 184 f.



4. Anselm Kiefer: Zwanzig Jahre Einsamkeit (1991), Paris 1998, S. 190 f.

Mit der Kategorie der »Ungeborenen« verknüpft *20 Jahre Einsamkeit* in der Folge auch eine semantische Dimension. Denn die »Ungeborenen« werden nun in Richtung der »Buchstaben« verschoben (S. 224 ff.): »die Buchstaben sind alles Ungeborene« (S. 232 f.), »sind alle unendliche Möglichkeiten« (S. 238 ff.), und zwar weil sich mit ihrer Hilfe alles sagen lässt, die Möglichkeiten dieses Sagens aber ebenso unausschöpfbar sind wie die Bedeutungen der tatsächlich konkretisierten Schreibakte selbst. »Kiefers« »spermawerk« entwirft damit eine Ästhetik des möglichen Lebens, die man als Pendant zum lebendigen Kunstwerk sehen mag, eine Ästhetik, für die die Kategorie des »Aufschubs« (S. 88 f.) wesentlich ist, die explizit im Zusammenhang mit dem Intervall zwischen Leben und Tod ins Spiel kommt (die abgeschnittene Blüte, der abgeschlagene Kopf). Sie markiert nicht nur die Spanne zwischen Er-Zeugung und deren Erstarrung im Werk, sondern bezeichnet präzise das eigene Verfahren, das sich in dieser Phase anzusiedeln sucht. Dieses Verfahren schiebt Sinn auf, indem Denkräume lediglich eröffnet und assoziativ erweitert, Festlegungen hingegen vermieden werden. Themen werden offenbar ganz gezielt *nicht* zu Ende reflektiert und polyvalent gehalten, um den Leser zum Weiterdenken zu animieren. Bedeutungen tauchen lediglich als denkmöglich am Horizont auf, werden aber nicht zu fixieren versucht. Am deutlichsten wird dieses Verfahren in der dauernden assoziativen Verschiebung von Wörtern und Begriffen in neue Assoziationsfelder, wie sich das gerade am Begriff des Ungeborenen und seiner Wanderung in den Bereich der Sprache gezeigt hat.

2. Der Begriff des Lebens gewinnt seinen Stellenwert noch aus einem anderen Zusammenhang heraus und wird dabei mit Begriffen wie Natur, Körper, Echtheit korreliert. »Kiefer« formuliert das paradoxe Konzept einer Kunst nach der Kunst, die nicht mehr Kunst sein kann, weil inzwischen alles Kunst sei. »Kunst« ist »wenn man so tut als ob« (S. 30 ff.), und das ist mittlerweile überall der Fall. »Kiefer« diagnostiziert die allumfassende Simulation einer medial vermittelten Wirklichkeit, insofern man »sowieso schon die längste Zeit an der Echtheit des Fernsehens zweifelt und sogar die ausgestrahlten Kriege nicht mehr ernst nimmt. Und wenn man selbst die Kriege nicht mehr ernst nimmt, dann ist alles nur noch Kunst. Und wenn alles nur noch Kunst ist, dann kann man gar keine Kunst mehr machen, weil das Leben, das Echte, die Kriege, die Bücher fehlen« (S. 42 ff.). Wo Virtualität und Artifizialität keine Differenzqualitäten mehr sind, sondern gesellschaftlicher Normalzustand, sieht sich »Kiefers« Kunst nach der Kunst zur bekannten Figur eines »Zurück zur Natur« und zum Körper genötigt. Im Anschluss an die zitierten Sätze schreibt »Kiefer« über nicht weniger als vierzig Seiten (S. 46–85): »Aber noch ist es nicht soweit. [...] Denn es gibt noch Einen, der in ein wirklich gebundenes Buch seinen Samen spritzt. Solange [...] es noch einen gibt, der in ein wirkliches Buch seinen Samen spritzt so lange [...] ist noch [...] nicht alles verloren.« Zwischen Sendungsbewusstsein, Ironie und Nonsense mögen hier die Grenzen verschwimmen, doch wird deutlich, dass »Kiefer« sein Projekt als Rettung von »Echtheit« (S. 40 f.), »Leben« (S. 44 f.) und »Wirklichkeit« vor einer totalsimulativen Medienwelt inszeniert.

3. An der »Echtheit des Samens« (S. 40 ff.) hängt für ›Kiefer‹ die Überzeugungskraft des Arguments: Sie beglaubigt nicht nur eine Authentizität, die der Kunstwelt des ›Als-ob‹ der Simulation opponiert, sondern reanimiert in radikalierter Form auch das alte Produktionskonzept des künstlerisch erzeugten, geborenen und lebendigen Kunstwerks, das hier bereits in Form einer Ästhetik des möglichen Lebens ins Blickfeld getreten ist. Indem ›Kiefer‹ die metaphorische bzw. metonymische Rede von der Zeugung von Kunst beim Wort nimmt, authentifiziert er diese Traditionslinie gewissermaßen und unterstreicht damit seinen Willen zum ›Wirklichen‹. Der nicht nur bildliche, sondern echte Samen befruchtet nun ein Buch, das damit die Stelle der Frau oder des Körpers einnimmt und – bei aller vorgängigen Medialität – eine Art Natur wird. Damit aber werden beträchtliche Verschiebungen im tradierten Vorstellungskomplex sichtbar. Ebenso wie bei Jandls fiktivem Autor wird die Frau, der bisher eine maßgebliche symbolische und initiale Bedeutung zukam, auch wenn sie schließlich dezentriert wurde, nun endgültig ausgeschlossen. Das Modell ›Kunst aus Liebe‹ ist zwar nicht generell verschwunden, es lebt vielmehr in trivialisierter Form und verschiedenen Reliktstufen durchaus fort – ich erinnere an einen Film wie John Maddens *Shakespeare in Love* von 1998 als besonders prominentes Beispiel –, es steht aber nun ganz entschieden zur Disposition. Mir scheint, dass das hier weniger programmatische Bedeutung hat, als vielmehr etwas aufdecken soll, was immer schon den latenten Text des Zeugungs- und Geburtsphantasmas bildete. Die »äußerste Konsequenz« der »spermawerke« Jandls und Kiefers liegt darin, dass sie den radikalen Autoerotismus des Autors offenlegen, der seine erotischen Energien ganz auf sich selbst wendet, indem er sein Werk zu seiner Geliebten macht und nichts sonst. Apostrophiert Goethes *XX. Römische Elegie* zum Abschluss des Zyklus die »geliebten Lieder«, in denen die Liebe zu einer Frau als Ermöglichungsgrund von Kunst gefeiert wird, und markiert sie damit die narzisstische Verschiebung des Eros von der Frau zum Werk, so bieten Jandl und Kiefer die krassen und kruden Kurzfassungen des Zusammenhangs von Kunst und Sexualität: Ohne Umweg über die Frau, die ›Muse‹, wird nun das Buch selbst penetriert und der Samen in seinen Korpus eingeleitet. Damit wird zugleich – und das ist ein weiterer gleichsam ›entlarvender‹ Aspekt – auch das Konzept der Sublimierung ad acta gelegt, jenes Konzept, das die Umlenkung und Veredelung sexueller Energie in kulturelle Arbeit behauptet oder vielmehr gefordert hat. Jandl und Kiefer bescheinigen dem Werk keine vermittelt-sublimatorische, sondern eine unmittelbare Herkunft aus dem Sexus, aus einem freilich völlig entzauberten und desillusionierten Sexus, der weder mit Liebe noch mit Lust viel zu tun zu haben scheint, sondern als bloße körperliche Funktion ins Spiel kommt.

Beide Texte stellen große, jedoch auch ratlose Abrechnungen mit einem seit der Antike kurrenten Produktionstheorem dar, ohne das sie nicht denkbar wären, das sie aber auch umstülpen wie einen Handschuh. Bei Kiefer verbindet sich die radikalisierte Neuinterpretation des Kunstzeugungstheorems mit einer Kritik an der Mediengesellschaft, aus der die Vorstellung vom lebendigen

Kunstwerk als Kontrapost totaler Simulation neue Aktualität gewinnt. Aber auch sie scheint an einem Endpunkt angekommen. Kiefers Buch lässt sich nur als dekonstruktives Unternehmen beschreiben, das die eigenen Positionen und Verfahren nicht nur reflektiert, sondern auch permanent konterkariert. Zunehmend entwickelt es sich zu einem Monument der Aporien von Kunst. Kategorien wie Präsenz, Wirklichkeit, Leben, Authentizität brechen sich an einer tendenziell postmodernen Ästhetik des Aufschubs, der Offenheit und der Polyvalenz. Die Kunst der *20 Jahre Einsamkeit* begreift sich in paradoxer Weise als Kunst *nach* der Kunst. Sie wendet sich gegen die Medienwirklichkeit in einem ihrer fundamentalen Bestandteile, dem Medium Buch. Sie betont die Vorgängigkeit dieses Mediums vor dem eigenen Schreiben und insistiert doch zugleich auf dessen genuiner Erzeugung aus den Kräften des Unbewussten, des Körpers, der Sexualität. Sie insistiert auf der »Echtheit« des Samens als Beglaubigung des künstlerischen Projekts und präsentiert ihn gleichwohl in technisch reproduzierter Form. Sie evoziert *und* verabschiedet zugleich das lebendige Kunstwerk, das bei ›Kiefer‹ in die reine Möglichkeitsform des ›Ungeborenen‹ wechselt. Dieses lässt sich euphorisch als pure Potentialität feiern, aber auch resignativ als bloßes Nichtsein begreifen. Aus dem abgeschnittenen Blütenzweig erwächst keine Frucht (S. 12 f.), und »aus Samen in Büchern kann nichts hervortreten« (S. 86 f.). So steht dieses Kunstkonzept immer auch im Zeichen eines über viele Seiten sich ausbreitenden »vorbei« (S. 88–125). Ästhetik, Poetik und Kunst arbeiten sich seit Jahrhunderten am Ideal des lebendigen Kunstwerks ab, nur um immer wieder in sein Gegenteil zu verfallen: die Idee von der »Tödlichkeit der Kunst«, für die nicht Pygmalion einsteht, sondern Midas.³⁶ Aber das ist ein anderes Kapitel.

¹ Die Zeitschrift stand bis 2004 unter der URL www.ejaculata.de im Netz, verzeichnete aber nur die Jahrgänge 2000 und 2001. Von der Printversion erschienen sechs Ausgaben in den Jahren 1999 und 2001 mit einer Auflage von 1500 Stück, eine weitere (und letzte) Ausgabe erschien am 25. 6. 2001 mit dem veränderten Namen *artefact. Erzeugnisse menschlichen Könnens*.

² Ernst Jandl, *Letzte Gedichte*, hg. v. Klaus Siblewski, München 2001, S. 78.

³ Vgl. Ernst Jandl, *Die schöne Kunst des Schreibens*, Darmstadt 1976. – Ders., *Das Öffnen und Schließen des Mundes*. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Darmstadt 1985.

⁴ Vgl. Klaus Siblewskis editorische Notiz zu seiner Auswahl von Gedichten aus zwei hinterlassenen Arbeitsmappen Ernst Jandls – Klaus Siblewski, *Jandls letzte Gedichte*. Editorische Notiz, in: Jandl 2001 (wie Anm. 2), S. 115–123, S. 119.

⁵ Christian Begemann, *Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik*, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. DFG-Symposium 2001, Stuttgart 2002, S. 44–61. – Vgl. David E. Wellbery, *Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur*, in: Christian Begemann / David E. Wellbery (Hgg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 9–36.

⁶ [Edward Young,] *Gedanken über die Originalwerke*, übers. v. Hans E. von Teubern, Leipzig 1760, Faks. hg. v. Gerhard Sauder, Heidelberg 1977, S. 59.

⁷ Ebd., S. 21.

⁸ Vgl. Ilse Jahn, *Grundzüge der Biologiegeschichte*, Jena 1990, S. 298, zum gesamten wissenschaftlichen Kontext ebd., S. 282 ff., 302 ff. Vgl. auch Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*.

Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1978, S. 207: »Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts existiert in der Tat das Leben nicht, sondern lediglich Lebewesen.«

⁹ Vgl. Jahn 1990 (wie Anm. 8), S. 265 ff.; Helmut Müller-Sievers, Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts, Paderborn u. a. 1993, S. 30 ff.

¹⁰ Müller-Sievers 1993 (wie Anm. 9), S. 31.

¹¹ Vgl. Michael Sonntag, »Lebenskraft«. Die Biologie vor 1859, in: Ausst.-Kat.: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele, Wien 1989, S. 543–550; Jahn 1990 (wie Anm. 8), S. 226, 291 ff.

¹² Christoph Wilhelm Hufeland, Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, 2 Bde., Berlin 1805, Bd. 1, S. 50, Bd. 2, S. 14 f.

¹³ Vgl. Christian Begemann, Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus, in: Michael Titzmann (Hg.), Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier, Tübingen 2002, S. 79–112.

¹⁴ Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, in: ders., Gesammelte Werke, hg. v. Adolf Frisé, 9 Bde., Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 3, S. 891.

¹⁵ Vgl. Christian Begemann, Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe, in: German Life and Letters 2/52, 1999, S. 211–237, hier S. 232 ff. (Special Number: The Body in German Literature around 1800, hg. von Nicholas Saul, Oxford 1999).

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Friedmar Apel u. a., 40 Bde., Frankfurt a.M. 1985 ff., I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756–1799, hg. v. Karl Eibl, 1987, S. 470 f. (Nr. 34).

¹⁷ Ich entlehne den Begriff einem Buchtitel: Annette Keck / Dietmar Schmidt (Hgg.), Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt, Berlin 1994.

¹⁸ Athenäum. Eine Zeitschrift, hg. v. August Wilhelm Schlegel / Friedrich Schlegel, Berlin 1798–1800, Faks. Darmstadt 1983, Bd. 1, S. 211.

¹⁹ Walter Benjamin, Denkbilder, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1989, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, S. 438. Vgl. dazu Sigrid Weigel, Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluss von Frauen aus der Literaturwissenschaft, in: Karin

Hausen / Helga Nowotny (Hgg.), Wie männlich ist die Wissenschaft?, Frankfurt a.M. 1986, S. 43 bis 61. Ferner Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart / Weimar 1995, S. 22 f.

²⁰ Harold Bloom, Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt a.M. 1995.

²¹ Peter Sloterdijk, Poetik der Entbindung, in: ders., Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1988, S. 99–143; Jean-Luc Nancy, The Birth to Presence, Stanford 1993; Philippe Lacoue-Labarthe, Die Abtreibung der Literatur, in: Mireille Calle (Hg.), Über das Weibliche, Düsseldorf 1996, S. 19–36.

²² Vgl. u.a. Hélène Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980, S. 66 f.

²³ Pars pro toto nenne ich hier nur zwei Texte von Autoren, für deren Werk die Metaphorik von Kunstzeugung und -geburt eine zentrale Rolle spielt: Günter Grass, Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus (1993), München 1999; Botho Strauß, Theorie der Drohung, in: ders., Marlenes Schwester. Zwei Erzählungen, München 1977, S. 43–109.

²⁴ Vgl. Christian Begemann, Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift. Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaways »The Pillow-Book«, in: Begemann / Wellbery 2002 (wie Anm. 5), S. 381–420.

²⁵ Anselm Kiefer, 20 Jahre Einsamkeit (1991), Paris 1998. Zitate daraus werden im folgenden im Text mit Angabe der Seitenzahl nachgewiesen. – Die Beziehungen dieses Buches zu der unter gleichem Titel (»20 ans de solitude«) stehenden Ausstellung, die Kiefer 1993 in der New Yorker Galerie Marian Goodman, arrangiert hat, können hier nicht untersucht werden. Vgl. Daniel Arasse, Anselm Kiefer, München 2001, S. 140 ff.

²⁶ Jandls letzte Gedichte stammen nach Auskunft des Herausgebers Klaus Siblewski aus den Jahren 1990–1998 und sind erstmals 2001 publiziert worden – Siblewski 2001 (wie Anm. 4), S. 120.

²⁷ Vgl. Ausst.-Kat.: Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990, Stuttgart 1990. – Vgl. Daniel Arasses Kapitel »Bücher I« und »Bücher II« in: Arasse 2001 (wie Anm. 25), S. 47–64 und S. 155–175.

²⁸ Vgl. Anja Zimmermann, Von Produktion und Produktivität. Blut und Sperma als Kreativstoffe in der Kunst um 1960, in: Roger Fayet (Hg.), Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein,

Wien 2003, S. 97–114, hier S. 97. – Peter Weiermeier, Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst, in: Ausst.-Kat.: Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie, München u.a. 2002, S. 205–215.

²⁹ Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, hg. v. Felix Klee, Köln 1957, S. 320 (Nr. 943). Zu Klee und Duchamp vgl. Zimmermann 2003 (wie Anm. 28), S. 100 ff. Das anhaltende Interesse an Duchamps Bild resultiert zweifellos nicht zuletzt auch aus der Ursprungslegende und dem in ihr vermittelten Mythos. Der biographische Befund, das Bild sei eine Hommage an Duchamps begehrt, aber anderweitig verheiratete Geliebte, mit der ihn eine distanzierte Leidenschaftlichkeit verbunden habe, fügt sich fast allzu gut an die seit zwei Jahrhunderten kurrente Vorstellung, das Kunstwerk gehe aus unerfüllter Liebe hervor. Auch hier wird der Eros nicht in der Liebesbeziehung zu einer Frau erfüllt, sondern ergießt sich im Wortsinn ins Werk, das derart zum Ersatz, zum Statthalter und zum Erinnerungsspeicher der Liebe wird. Vgl. auch die Bemerkungen von Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1994, S. 94 ff. Jones bemerkt, Duchamp habe eine entschiedene Verbindung von »authorial production to the inseminating force of male procreative prowess« vollzogen (ebd., S. 89); »with these [...] ›originals‹, Duchamp literally gives part of himself as ›art: The artist, sexed as disseminating and male, displays his most intimate secretions and growths as his ›originality‹. ›Dissemination‹ (as influence or creation) is forced to take on a literal meaning: Its slippage from the metaphorical (as ›influence‹ or ›artistic creation‹) to the ideological (as justifying a masculinist notion of artistic creation as patrilineal) is exposed. Viewing the frozen, biomorphic spray of ›come‹, it is difficult not to be seduced into classifying Duchamp – via his gesture – as knowingly postmodern« (S. 90).

³⁰ Zur begrifflichen Abgrenzung vom realen Künstler Anselm Kiefer soll im folgenden »Kiefer« in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Kategorie des impliziten Autors die gestaltende und »inszenierende« Instanz des Bandes bezeichnen.

³¹ Vgl. dazu Arasse 2001 (wie Anm. 25), S. 169, 172, 174 und die Abb. auf S. 160 f.

³² Von 1991 an zurückgerechnet, bezeichnen die »zwanzig Jahre« im Groben den Zeitraum

von Kiefers Buchproduktion. »Einsamkeit« referiert nicht nur indirekt auf die Seinsweise des genialen Individuums als ein weiteres Moment der tradierten Künstlermythologie, sondern auch auf die Einsamkeit des Onanisten. Ob darüber hinaus ein konkreter Bezug besteht zu Gabriel García Márquez' Roman »Cien años de soledad« (»Hundert Jahre Einsamkeit«) von 1967, der in den 1980er Jahren enorme Auflagen erzielte, soll hier nicht abschließend beantwortet werden. Einige Aspekte jedenfalls sprechen dafür: das Interesse für Genesen und Mythologien, die kulturkritische Diagnose von historischen Fehlentwicklungen, die zentrale Rolle des Buches (die Pergamente des Melchiades bei García Márquez) oder die Spiegelung der »Einsamkeit« in ihrem libidinösen Pendant: der erotischen Selbstaffektion im Inzest.

³³ Hans T. Siepe, Im Grenzgebiet von Innenwelt und Außenwelt. Der französische Surrealismus (1919–1939), in: Rolf Grimminger u.a. (Hgg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 339–366, hier S. 342.

³⁴ Vgl. Arasse 2001 (wie Anm. 25), S. 16 f.

³⁵ Christoph Ransmayr, *Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer*, in: Ausst.-Kat.: Anselm Kiefer. Die sieben Himmelspaläste 1973–2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 11–25, hier S. 25. Ransmayrs Essay liegt auch als Separatdruck unter demselben Titel vor, Frankfurt a. M. 2002.

³⁶ Vgl. Mathias Mayer, *Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, 1990, S. 278 bis 310. – Es ist bezeichnend, dass auch Ransmayr diesen Umschlag markiert. In unmittelbarem Anschluss an die oben zitierte Textstelle (s. hierzu Anm. 35) heißt es weiter: »– und wendet sich dem schwarzen Maul eines Tunnels zu, der aus der Großen Halle ins Erdinnere führt, in eine Tiefe, in der blinde, wie zum Spiel ins Erdreich gesetzte Gänge und mit Blei ausgeschlagene Kammern liegen, geflutete Kavernen, deren Wasserspiegel nichts enthält als die Finsternis. Dort hinab, in ein Dunkel, in dem jeder Lichtstrahl, jeder Funke als Offenbarung erscheint, will uns Kiefer nun führen« (ebd.). Der intrauterine Raum der Offenbarung ist unverkennbar auch einer des Todes.