

werks, das sie erhellenden Strukturanalysen unterzieht, und der oft unterschätzten Sekundärquelle des Künstlertextes. Das verhilft nicht nur zu vertieften Erkenntnissen über Richard Serras Werk, sondern erweist auch die Validität klassischer kunsthistorischer Verfahren.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Daniel Arasse: Anselm Kiefer. Aus dem Französischen von Reinold Werner; München: Schirmer/Mosel 2001; 328 S.; ISBN 3-8296-0014-3; DM 198,-

Die Überraschung und die Vorbehalte, auf die Anselm Kiefer stieß, als er in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren seine ersten großen Ausstellungen hatte – herausragend sicherlich der gemeinsame Auftritt mit Georg Baselitz auf der Biennale von Venedig 1980 –, sind im nachhinein nur zu verständlich. Die „Jungen Wilden“ noch überbietend, malte Kiefer nicht nur kraftvolle figürliche Bilder, sondern er experimentierte zunehmend auch mit ungewöhnlichen Materialien auf seinen Leinwänden und setzte sie mitunter extremen Prozessen aus, indem er sie etwa mit Feuer bearbeitete. Kiefer bediente sich auf unkonventionelle Weise des Holzschnitts und der Photographie und revitalisierte zugleich das Genre des Künstlerbuches mit eigenwilligen Beiträgen. Obendrein rührte er an ein inhaltliches Tabu, beschäftigte er sich doch mit dem visuellen und ideologischen Erbe des „Tausendjährigen Reiches“, das man längst erfolgreich verdrängt zu haben glaubte. Dabei strahlten seine Bücher und Bilder eine eigentümliche Melancholie und Düsternis aus, die mit dicht verwobenen Bezügen z. B. zur nordischen Mythologie oder zu den Werken Wagners und Celans gleichsam grundiert wurden.

Das Unbehagen, das man Anselm Kiefer gegenüber empfand, resultierte mithin nicht zuletzt aus der Tatsache, daß er sich gleichsam zwischen alle Stühle setzte und mit seinen Arbeiten grundlegende Fragen zur Erscheinung, zu den Funktionen und zum Stellenwert von Malerei aufwarf. Bezeichnend für die Irritationen, die er damit auslöste, ist eine Tagebuchnotiz Gerhard Richters – eines wahrhaft unverdächtigen, weil selbst mit der ideologischen Verfaßtheit von Bildern und der Frage nach der Wahrnehmung von Wirklichkeit befaßten Zeitzegen: „25. 3. 85 Die Kiefer-Ausstellung. Diese sogenannten Bilder. Natürlich ist das keine Malerei, und indem ihnen dieses Wesentliche fehlt, mögen sie erstmal die schockierende Faszination des Makabren haben, aber spätestens danach teilen die ‚Bilder‘ mit, was sie statt dessen haben: formloser, amorpher Schmutz als gefrorene, breiige Kruste, ekelregender Dreck, illusionistisch einen Naturalismus erzeugend, der graphisch wirkungsvoll bestenfalls die Qualität von effektvoller Theatermalerei hat. Das Ganze kann mit Pathos und zweifelsfreier Selbstsicherheit vorgetragen werden, weil es inhaltlich, literarisch motiviert ist, ein Klumpen Dreck steht für dieses, ein anderer für jenes wild aus der Geschichtskiste gegriffene Bröckchen, sich den Umstand zunutze machen, dass alles,

solange eine Definition fehlt, zur Assoziation taugt – ich habe ja nur Angst, dass ich genauso schlecht male“¹.

Anselm Kiefer hat seither das Spektrum seiner Themen und Techniken unterschieden erweitert. Und er hat es verstanden, sich einerseits rar zu machen, andererseits aber dauernd im Gespräch zu bleiben und sich eine herausragende Position im zeitgenössischen Kunstgeschehen zu sichern. 1986/87 war eine erste Übersicht seines Werkes im Amsterdamer Stedelijk Museum zu sehen, 1987 würdigte ihn das Art Institute of Chicago mit einer großen Ausstellung, 1990 erhielt er den Kaiserring der Stadt Goslar, einen der bedeutendsten deutschen Kunstpreise, und 1991 zeigte die Nationalgalerie Berlin eine ebenso ambitionierte wie vielbeachtete Schau neuerer Arbeiten. Gut zehn Jahre mußten vergehen, ehe im Oktober 2001 mit „die sieben HimmelsPaläste“ in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel wieder eine Kiefer-Ausstellung im deutschsprachigen Raum gezeigt wurde. In der Zwischenzeit hatte dieser vermeintlich „deutscheste“ aller deutschen Künstler sein Heimatland verlassen und war nach Barjac in Südfrankreich gezogen, um dort auf dem weiträumigen Areal einer stillgelegten Seidenfabrik ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das mit dem dünnen und funktionalen Begriff „Atelier“ nur sehr ungenügend zu fassen ist².

Im selben Jahr 2001, in dem Kiefer sich beim deutschsprachigen Publikum mit einer großen Ausstellung zurückmeldete, die – geleitet von der Frage nach den Konzeptionen von Raum in seinen Arbeiten – einen großen Bogen von den aufsehenerregenden „Dachboden-Bildern“ von 1973 über die Werke der 1980er und 1990er Jahre bis zu den jüngsten Gouachen schlug, realisierte der Münchner Schirmer/Mosel Verlag die deutsche Ausgabe der ersten großen Monographie über den Künstler. Zweifellos handelt es sich bei diesem Buch um eine beachtliche verlegerische Leistung: Auf über 300 Seiten bringt es rund 400 Abbildungen von zumeist hervorragender Qualität. Layout und Ausstattung sind ebenso geschmackvoll und präzise wie zeitlos, so daß es bereits ein Erlebnis ist, in dem opulenten Band zu blättern und gleichsam von Bild zu Bild zu wandern. Dabei gewinnt man einen so umfassenden Eindruck vom Schaffen Anselm Kiefers, wie er bisher noch nirgendwo geboten wurde. Die Arbeiten werden freilich nicht einfach nach der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgereiht, sondern sie werden einander auch – wenngleich die Chronologie insgesamt gewahrt bleibt – über die Jahre hinweg assoziativ gegenüber gestellt. Auf diese Weise gibt das Buch in seinen Abbildungen nicht nur einen Überblick über die künstlerische Entwicklung des Malers, sondern es vermittelt auch eine Ahnung von der inneren Dynamik, die sie vorantreibt.

Damit entspricht das Layout der Intention des Textes von Daniel Arasse, einem

1 GERHARD RICHTER: Text – Schriften und Interviews; Hrsg. HANNS-ULRICH OBRIST; Frankfurt a.M./Leipzig, 3. Aufl. 1996, S. 112.

2 Der österreichische Schriftsteller Christoph Ransmayr hat seine Erinnerungen an einen Besuch in Kiefers Welt in einem eindringlichen Text festgehalten: Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer: die sieben HimmelsPaläste 1973–2001; Ausstellungskatalog Basel 2001, S. 11–25.

Autor, der neben Arbeiten über Mark Rothko und Cindy Sherman in letzter Zeit insbesondere mit Büchern über Leonardo da Vinci, den Manierismus und Jan Vermeer hervorgetreten ist³, das Werk Anselm Kiefers aber seit nunmehr zwei Jahrzehnten, nämlich seit seiner Beteiligung an der Biennale 1980, beobachtet. Das poetische Denkmodell, das Arasse im einleitenden Kapitel seines Buches (S. 19–22) zum Verständnis von Kiefers Schaffen vorschlägt, ist das des Labyrinths, denn eine rein ikonographische oder rein chronologische Darstellung könne die Vielschichtigkeit von Kiefers Arbeitsweise und die Komplexität seiner Bildwelten nicht einmal andeuten. Sein Werk sei keineswegs einfach „die Summe seiner Teile“; vielmehr müsse es als eine „Totalität“ aufgefaßt werden, in der alles mit allem verknüpft und – mit einem aus der Psychoanalyse entlehnten Begriff zu sprechen – potentiell „überdeterminiert“ sei. „Kiefer sieht in Ikarios [sic] [...] die Gestalt des modernen Künstlers; man könnte sagen, dass er selbst auch der Daidalos seines eigenen Schaffens ist, der einzige, der die Wege und Querwege, die Abzweigungen und Rückwege kennt. Und dennoch ist eine solche Kenntnis wenig wahrscheinlich. Sie würde eine weitblickende Intentionalität voraussetzen, die weder mit dem Rhythmus in Kiefers Verfahrensweise noch mit den Prozessen seiner künstlerischen Praxis übereinstimmt“. Die innere Einheit des Werkes ergebe sich eben immer erst im nachhinein.

Im zweiten Kapitel, „Venedig 1980“ (S. 27–45), diskutiert Daniel Arasse Kiefers Biennale-Beitrag – eine wesentliche Voraussetzung für dessen kometenhaften Aufstieg. Dabei läßt er auch die wichtigsten Einwände der zeitgenössischen Kritik gegen das Werk des Malers Revue passieren und hält ihnen entgegen, daß dessen „Gedächtnisarbeit“ letztlich einer „Trauerarbeit“ gleich komme. Kiefer intendiere aber nichts weniger als die Rehabilitierung von Deutschtümelei und Nationalismus oder gar die Revitalisierung nationalsozialistischer Ideologeme. Diese These untermauert Arasse in den folgenden drei Kapiteln durch Reflektionen über die Arbeitsweise des Künstlers. „Bücher I“ (S. 49–62) präpariert an Beispielen vor allem aus den 1960er bis 1980er Jahren heraus, welchen hohen Stellenwert das Künstlerbuch in Kiefers Werkprozeß hat – als „Schmelztiegel für zukünftige Werke bzw. die Vollendung früherer Arbeiten“. Da seine Bücher diskursiv und narrativ angelegt seien, dürfe man auch Kiefers große Gemälde nicht einfach nur als Allegorien verstehen; tatsächlich seien sie zugleich viel offener *und* viel präziser in ihren Sinnangeboten – eine bedenkenswerte Einsicht, die leider in den unglücklichen Begriff der „dramatischen Begriffsdarstellung“ gefaßt wird. Unter dem Titel „Gedächtniskünste“ fragt Arasse sodann nach den Modalitäten des Erinnerens im Werk Anselm Kiefers (S. 67–93). Insbesondere die Selbstinszenierung des Künstlers, etwa in den photographischen Selbstporträts des Frühwerks, ist dabei von Belang, denn schließlich gehört der 1945 geborene Kiefer einer Generation an, die keine eigene Erinnerung an jene Ereignisse hat, die viele seiner Bilder beschwören. Nicht ganz zu Unrecht nennt Arasse Kiefers Haltung daher „nietzscheanisch“: Seine Arbeiten, in denen er die deutsche Geschichte re-konstruiere

3 DANIEL ARASSE: Leonardo da Vinci; Köln 1999; DERS.: Der europäische Manierismus; München 1997; DERS.; Vermeers Ambition; Dresden 1996.

und sich damit aneigne, entsprechen in der Tat Friedrich Nietzsches Diktum, daß man Geschichte nicht einfach hinnehmen oder nur verwalten solle, sondern sie sozusagen als Rohstoff betrachten müsse, der Gestaltung nicht nur ermögliche, sondern sogar erfordere. Beispielhaft ist dieser gestalterische Umgang mit Geschichte nach Arasse an jenen Arbeiten ablesbar, die das Motiv der Palette als Sinnbild des Malers behandeln; ihnen gilt darum auch das fünfte Kapitel (S. 98–113).

> „An was sich erinnern?“ – Diese zentrale Frage führt in einem weiteren Schritt wieder zurück zum Problem der „Trauer“ im Werk Anselm Kiefers (S. 117–153). Es ist, wie schnell deutlich wird, ein Problem, das praktisch alle Aspekte des Werks wie eine Klammer umgreift – die Arbeiten zu „deutschen“ Themen ebenso wie jene, die sich mit nordischen, ägyptischen oder fernöstlichen Mythologien oder mit der Mystik der Kabbala oder der Rosenkreuzer befassen; selbst die jüngsten Werke aus der Reihe der Sternenbilder lassen sich Arasse zufolge unter diesem Gesichtspunkt interpretieren. So ergeben sich zahlreiche Korrespondenzen zwischen Arbeiten ganz unterschiedlichen Charakters und aus unterschiedlichen Schaffensphasen – Korrespondenzen, die einer rein chronologischen oder streng ikonographischen Darstellung zwangsläufig entgehen müssen. Im folgenden Kapitel, „Bücher II“ (S. 156–174), zeigt Arasse erneut auf, welche Bedeutung das Künstlerbuch für Kiefer besitzt: In den späten 1980er Jahren nämlich eröffnet es ihm ein neues Verständnis des Materials und ist geradezu die Umsteigestation vom Bild zur Installation (die imposante Bibliothek „Zweistromland – The High Priestess“, 1985–89, belegt das eindrucksvoll).

Im Medium des Künstlerbuches bereitet sich überdies eine Reihe von inhaltlichen Verschiebungen in Anselm Kiefers Werk vor, und so ist denn auch der nächste Teil mit dem Titel „Verschiebungen“ überschrieben (S. 179–222). Arasse will damit signalisieren, daß er – anders als die meisten Kiefer-Interpreten bisher – die Jahre 1992–95, in denen Kiefer Deutschland den Rücken kehrte und sein Atelier nach Südfrankreich verlegte, nicht als Unterbrechung oder gar als Bruch versteht. Vielmehr betrachtet er sie als eine „Pause“, die zu einer „Neuartikulation des Werks“ führte, bei der auch viele ältere Themen und Motive wieder aufgegriffen wurden – besonders markant z. B. das Motiv des Selbstporträts. Die verstärkte Auseinandersetzung besonders mit der jüdischen Mystik helfe ihm, sich von seiner eigenen Geschichtlichkeit frei zu machen und gültige Antworten auf die Herausforderungen zu formulieren, die etwa die Existenzphilosophie Heideggers oder die Geschichtsphilosophie Hegels an ihn richteten. In diesem Sinne sei auch die explizite Berufung auf Walter Benjamin zu deuten, zu dessen Denken Arasse bei Kiefer eine Reihe von ebenso überraschenden wie aufschlußreichen Parallelen findet.

„Blei“ lautet die Überschrift des nächsten Abschnitts der Monographie (S. 229–247). In ihm untersucht der Autor exemplarisch, welche Funktionen das Material bei Anselm Kiefer besitzt, ehe er im vorletzten Kapitel, „Zeitraster“ (S. 251–286), beschreibt, wie der Künstler unterschiedliche Epochen und Überlieferungen überblendet, Photographien von seinen Reisen in Fernost und die Lektüre Paul Celans oder Ingeborg Bachmanns, der Bibel oder der kabbalistischen Schriften Isaak Lurias amal-

gamiert. Dabei verfolge Kiefer ein dialektisches Projekt: Einerseits mache er deutlich, daß aller Sinn aus der Geschichte gewichen sei, andererseits arbeite er an der „Wiederverzauberung‘ der Welt“. Auch hier sieht Daniel Arasse eine Verbindung zu Walter Benjamin, und zwar zu seinem Begriff der „Aura“: Es scheine, als werde Kiefer getrieben von dem Wunsch, in seinen Arbeiten das „Aufscheinen einer Ferne, so nah sie auch sein mag“, erlebbar zu machen: „In seiner materiellen Präsenz ist das Kunstwerk der privilegierte Ort, an dem sich von der entferntesten Gegenwart bis hin zum Gegenwärtigen die Raster der Zeit angleichen können“. Abschließend unterzieht der Autor Kiefers Werk einer stilistischen Untersuchung: „Etwas Elementares“ – eine Formulierung, die er Roland Barthes entlehnt – ist dabei sein Leitmotiv und soll andeuten, daß alle Arbeiten von der Körpererfahrung des Künstlers ausgehen und durch den massiven Einsatz von Material auf eine wiederum körperliche Erfahrung auf Seiten des Betrachters zielen (S. 291–307).

Die kurze Zusammenfassung des Gedankengangs zeigt, welches enorme Pensum Daniel Arasse mit seinem Buch bewältigt hat und welche Gelehrsamkeit er dabei aufbietet. Vielleicht hätte man sich hier und da etwas mehr kritische Distanz gegenüber einem Künstler gewünscht, dessen Manierismen gerade in letzter Zeit wiederholt skeptisch hinterfragt worden sind⁴. Aber die Darstellung überzeugt insgesamt in ihrer Differenziertheit und gedanklichen Vielschichtigkeit. Zum ersten Mal überhaupt ist es Arasse gelungen, das Oeuvre eines der bedeutendsten deutschen Künstler unserer Zeit schlüssig als Ganzes darzustellen. Die große Kenntnis von Anselm Kiefers Arbeiten und ihrer unzähligen, z. T. auf vielen Ebenen miteinander verflochtenen visuellen, literarischen und philosophischen Quellen ist beeindruckend, und zu keiner Zeit muß man befürchten, daß der Autor selbst zum Opfer seines anspruchsvollen Denkmodells „Labyrinth“ werden und den Überblick über sein komplexes Thema verlieren könnte.

Allerdings ist die Lektüre für den deutschen Leser an vielen Stellen harte Arbeit, denn ganz offensichtlich ist Arasses anspruchsvoller Text mit zu großer Eile übersetzt und nicht sorgfältig genug redigiert worden. Da wird etwa – um nur einige Stilblüten aus dem Schlußkapitel zu zitieren – von den „Wahlen“ Anselm Kiefers gesprochen, wo eigentlich Entscheidungen gemeint sind, oder Hegels bekanntes Wort vom „sinnlichen Scheinen der Idee“ verwandelt sich in der Rückübersetzung aus dem Französischen unversehens in die „sinnliche Vorführung der Idee“. Manche inhaltlich schwierigere Passage ist gar zu kaum verständlichem Kauderwelsch verkommen, so z. B. auf S. 306: „Seit den Anfängen durchzieht sein [Kiefers] Werk immer wieder dasselbe Gefühl, dieselbe Feststellung: der Zusammenbruch bzw. der Rückzug von Sinn zum Zeitpunkt seiner Verarbeitung in der Geschichte, egal ob es sich zunächst einmal um den Zusammenbruch der Kultur in der Geschichte oder danach um jenen Rückzug von Sinn in der Schöpfung handelte, deren Mythos Luria ausgearbeitet hat. Ab

⁴ Vgl. THOMAS WAGNER: Hinauf und hinab führt der Weg – In den Himmeln aber warten die sieben Paläste: Anselm Kiefers Räume, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.11.2001; MARTIN ENGLER: Vom Dachstuhl in den Kosmos – In einer Basler Ausstellung zeigt Anselm Kiefer, wie er sich erschreckend treu bleibt, in: *Die Zeit*, 6.12.2001.

1995 allerdings offenbart ein zweites Ensemble von Arbeiten mal Melancholie angesichts des Vergehens von ‚kosmischen‘ Zivilisationen, mal die messianische Erwartung eines Aufkommens von Sinn in der Geschichte. Das zweite Ensemble von einer ‚klassischeren‘ Faktur ist Gegenstand einer beruhigten materiellen Behandlung, während das erste ganz im Gegenteil und immer noch jene Heftigkeit offenbart, die auf schreiende Weise Kiefers Praxis kennzeichnet“. Es fragt sich, ob die Aktualität der deutschsprachigen Publikation mit einer stellenweise derart kruden Übersetzung nicht doch recht teuer erkaufte ist.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2001; 302 S., 17 Farb- u. 74 SW-Abb.; ISBN 3-496-01230-7; DM 59,-

Eine „Subgeschichte der Kunstgeschichte“ hat Oliver Grau seine Untersuchung über „Virtuelle Kunst“ genannt. Damit setzt er ein Zeichen, die nicht mehr ganz so neuen Medien in das traditionsbelastete Fach aufzunehmen. Die Auseinandersetzung der Kunstgeschichte mit den Neuen Medien ist nicht neu. Vor mehr als zehn Jahren bereits haben Kunsthistoriker wie Hans Belting eine Umorientierung des Fachs hin zu den technischen Medien gefordert. Dabei ging es nicht um die bloße Integration und schon gar nicht um ein neues Fachgebiet, sondern um eine Standortbestimmung der Kunstgeschichte, die in die Frage mündete, ob nicht die Kunstgeschichte nach dem amerikanischen Vorbild von einer anderen Leitwissenschaft, den „visual studies“, abgelöst werden solle.

Diese Diskussion kennzeichnet die Irritationen, welche die technischen Bildmedien ausgelöst haben, wie dies zuletzt der letzte Kunsthistorikerkongreß in Hamburg gezeigt hat. Umso wichtiger scheint es, durch Detailanalysen Vorschläge zu machen, in welche Richtung die Kunstgeschichte gehen kann. Denn der Einfluß technischer Medien auf die Kunst wurde bislang noch zu selten untersucht – auch für die Gegenwartskunst. Die vorliegenden Untersuchungen beschränken sich meist auf das Video, behandeln selten interaktive computergenerierte Kunst. Mit Graus Dissertation liegt eine solche bislang fehlende Studie über die Konstruktion virtueller Welten in der Kunst vor, die auch methodisch neue Wege aufzeigt.

Der Anspruch, eine Geschichte virtueller Kunst zu schreiben, ist hoch gesetzt. Als kaum machbar erscheint es, einen Zeitraum von zweitausend Jahren bearbeiten zu wollen, auch wenn nur Einzelbeispiele aus der Geschichte herangezogen werden. Grau geht es darum, die historischen Vorbilder solcher bildlichen Illusionsräume aufzuspüren, um zu zeigen, daß der Cyberspace nicht geschichtslos ist. Die Konstruktion virtueller Realitäten durch Raumillusionen sei ein seit der Antike auftretendes Bildkonzept. Seine Linie lasse sich von den Fresken der Villa dei Misteri in Pompeji und der Villa Livia bei Prima Porta, des Chambre du Cerf im Papstpalast von Avignon und