

Hans Dickel

Der Fall Kiefer.

Rezension von: Matthew Biro: *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1998. 319 Seiten/ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1999. 173 Seiten

Zwei anspruchsvolle Dissertationen zu Anselm Kiefer sind zu rezensieren, beide auf dem Höhepunkt der Reputation des Künstlers im Ausstellungswesen begonnen, beide kürzlich in der Cambridge University Press erschienen. Einmal gerät Kiefers Werk unter den Auspizien Martin Heideggers in den Blick, das andere Mal wird es nach Kategorien Theodor W. Adornos befragt. Die Pole der kontroversen Rezeption seines Œuvres in der deutschen Kunstkritik der 80er Jahre haben damit ihre Entsprechung im akademischen Diskurs gefunden. Indes, Kiefers Kunst fällt in den Erörterungen beider Autoren zu schnell in die Begriffsnetze von *Sein und Zeit* bzw. *Kritischer Theorie*, ohne daß der Analyse seiner Bilder eigene Beobachtungen abgewonnen würden, die den Prämissen der zitierten Philosophen andere Einsichten hätten gegenüberstellen können. Nicht Theorielastigkeit ist den Dissertationen vorzuhalten, sondern ein gewisser intellektueller Snobismus, der zwar mit großen Namen jongliert, aber zu selten zu neuen Erkenntnissen in der eigenen Disziplin gelangt. Eine wirklich intellektuelle Leistung hätte beispielsweise darin liegen können, anhand einzelner Werkanalysen zu zeigen, wie Kiefer Adorno gegen Heidegger und Heidegger gegen Adorno ausspielt, um beide Denk-Schulen ihrer Historizität in der condition postmoderne zu überführen. Statt dessen wird jeweils ein Erwartungshorizont aufgebaut, dem die Beschreibungen der Bilder dann mehr oder weniger entsprechen. Aus kunsthistorischer Sicht wäre zumindest ebenso zu fragen, worin denn, 30 bzw. 50 Jahre später, die spezifische Erkenntnisdimension der Kunst Kiefers liegen könnte.

Versteht Heidegger die Kunst als durch ihre »Gewalt« dem Dasein abgerungen, damit sie dem Seienden in seiner Abspaltung vom Sein eine Sinnstiftung gewähre¹, so ist für Adorno die Kunst, eingedenk des Zivilisationsbruches (Auschwitz), nur als Negation der Negativität noch denkbar, als Reflexion der Zerrüttung aller bisherigen Formen des Lebens und der Kunst. Dem Modus des Konstativen, der normativen Kunstauffassung Heideggers, steht Adornos *Ästhetische Theorie* mit ihrer Frage nach den Möglichkeiten zeitgenössischer Kunst gegenüber. Kiefer selbst formulierte für seine Strategie einer Verbindung beider Ansichten eine Metapher: »Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um etwas Unsagbares, um ein Schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann, und was man an Themen aufgreift, das hat immer nur den Charakter von Steinchen am Fuß des Kraters – das sind Wegmarken in einem Kreis, der sich hoffentlich immer enger um das Zentrum legt.«²

Lisa Saltzman geht gleich aufs Ganze: Adornos Aussage zur Problematik jeder künstlerischen Darstellung nach der Katastrophe des Nicht-Darstellbaren – »Nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, ist barbarisch« (1949) bringt sie in Verbindung mit dem jüdischen Bilderverbot, das hinter seinem Verdikt zu denken sei (»Thou shalt not make graven images«). Adorno, Kiefer and the Ethics of Representation, S.

17-47).³ Die jüdische »Hölle« sei ebensowenig darstellbar wie der jüdische Gott. Aus dieser Verbindung stellt Saltzman neue Fragen an das Werk. Nicht nur als Negation der Negativität sei Kiefers Kunst zu verstehen, sondern in ihrer zweiten Phase auch als neue Evokation des Sublimen. Nach seiner Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis der deutschen Geschichte seiner Vätergeneration habe Kiefer sich den Glaubensinhalten der jüdischen Mystik zugewandt. Saltzman rückt Kiefers Bilder zum Wirken eines unsichtbaren Gottes in jene *Northern Romantic Tradition*, die Robert Rosenblum (1975) zwischen Caspar David Friedrich und Mark Rothko gespannt hatte. Nach der Elimination alles Sichtbaren greife ein Maler wieder zu einer Gegenstrategie: Steinchen setzen, Spuren am Rande des Kraters.

Entscheidend aber ist, daß Kiefer nicht als Generationsgenosse Adornos begann, sondern bereits auf eine zweite Verdrängung der Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte reagierte. Er wagte mit seiner Serie der *Besetzungen* (1969), Fotos, die ihn als Soldat mit Hitlergruß in menschenleerer Umgebung zeigen, eine testweise Annäherung, um zu verstehen, was geschehen war. Das gab seiner Kunst in den Jahren der Studentenbewegung ihre Kraft der Provokation. Ein Faschismusverdacht gegen Kiefer war schnell zur Hand, wie Saltzman referiert, selbstgerecht erhoben von einer Generation, die sich durch die Frage nach der eigenen Geschichte nicht in ihrer mentalen Gewißheit, auf der richtigen Seite zu stehen, verunsichern lassen wollte. Wissen zu wollen, warum die Eltern Nazis geworden waren, statt schon zu wissen, nie einer werden zu können, diese Fragestellung konnten die Söhne und Töchter auf dem Höhepunkt ihres Kampfes gegen die Elterngeneration nicht verstehen. Dabei waren gerade sie es, die demographisch gesehen von der deutschen Geschichte mehr profitierten als ihnen lieb sein konnte: sie waren 1968 konkurrenzlos wenige, als es im bundesrepublikanischen Wohlstandswunder um die Verteilung der Arbeitsplätze, also um die Übernahme der Gesellschaft ging. Saltzman gelangt in ihrer Analyse von Kiefers *Besetzungen* nicht über den Aufsatz von Eric Santner hinaus, der die Serie bereits im Hinblick auf den dreifachen Wortsinn ihres Titels (militärische Besetzung, Rollenbesetzung im Theater, psychische Besetzung im Sinne Sigmund Freuds) untersucht hatte.⁴ Matthew Biro dagegen, der seine Darstellung ebenfalls mit Bemerkungen zu diesen Fotos einleitet, bringt sie zu Recht in Verbindung mit den wenig späteren *Untitled Film Stills* von Cindy Sherman (ab 1977), die für das Bild der Frau gleiches leisteten, nämlich eine Dekonstruktion unbrauchbarer Identitätsmuster durch performative Bloßstellung.

Nach dem Kulturkampf um die Biennale-Ausstellung 1980, in deren deutschen Rezensionen der Künstler des »Teutschtums« bezichtigt wurde, drehte Kiefer den Spieß um und verwies auf seine zahlreichen Sammler im Ausland.⁵ Er wandte sich nunmehr jüdischen Themen zu, stellte vorwiegend im Ausland aus und verließ Deutschland unmittelbar nach der Wende.

Längst hatte Kiefer sich als Akteur aus seinem Werk zurückgezogen und nun die Palette als Zeichen für Kunst und Künstler eingesetzt, wie Saltzman an der Entwicklung seiner Malerei in den 70er Jahren schlüssig darlegt. Die Palette figuriert jetzt in Bildern, die dem Konflikt zwischen Kunst und Politik, Geist und Macht gelten, sie ist gefangen in den Mauern gemalter NS-Architektur, aber auch feierlich von dieser eingerahmt: *Dem unbekanntem Maler* (1982). Die Kunst kann Opfer sein und zur Tat anstiften, sie kann trotz ihrer Flügel abstürzen wie in *Ikarus*, sie kann mit Flammen bewaffnet, wie in *Nero malt* (1974), Zerstörung bewirken. Sie kann Trau-

erarbeit leisten, Erlösung versprechen und dem Wahn der Utopie verfallen. Dieser Ambivalenz der Kunst im Kontext der deutschen Geschichte gilt Kiefers Kunst der 70er und 80er Jahre, deren ausgeprägte Selbstreflexivität später jedoch verlorengeht.

Saltzman definiert Kiefers Trauerarbeit im Rekurs auf Freud und die beiden Mitscherlichs zutreffend als *ästhetische* Trauerarbeit eines Nachgeborenen, die stets Gefahr läuft, melancholisch zu werden, d. h. nicht mehr in die Gegenwart zurückzukehren, im Falle dieses Künstlers also etwa nur noch eine Ästhetik des Ruinösen zu zelebrieren: »As much as Kiefer's work is or can be construed as aesthetic ›Trauerarbeit‹, in its very being as cultural work and in its engagement with German history, myth, and identity, his work is nevertheless fundamentally melancholic in its thematics, mood, and allegorical operations.« (Saltzman, S. 4).

Ein gewisser Hang zur Theatralität verselbständigt sich in Kiefers Werk, rückt bald als künstlerische Leistung in den Vordergrund. Mit den Architekturbildern setzt ein, was Susan Sontag in *Fascinating Fascism* (1974) beschrieben hat. Aber Kiefer geht dann einen neuen Schritt und sucht in der Auseinandersetzung mit der jüdischen Geschichte und Mystik, mit Genesis und Kabbala, die abwesende Religion eines abwesenden Gottes. Bezogen auf die Kunst ist damit wiederum die Frage nach der Darstellung des Nicht-Darstellbaren verbunden, die Frage nach der Macht des Wortes und des Bildes im Glauben. Es ist verwunderlich, daß Saltzman bei aller Belesenheit und Zitatendichte ihrer Darstellung Adornos diesbezüglichen Text (*Sakrales Fragment*) zu Arnold Schönbergs *Moses und Aaron* nicht berücksichtigt, obwohl Schönberg und Adorno genau das Thema von Kiefers Bilder-Serie zum *Auszug aus Ägypten* (1984 ff.) behandeln. Merkwürdigerweise blieb auch Jean François Lyotards Text zur Ästhetik der Abwesenheit unbedacht: In seinen Überlegungen zu weiteren Möglichkeiten einer Evokation des Sublimen, dessen bisherige Formen durch ihre Legierung mit dem Politischen (im Faschismus) verbraucht seien, gelangte Lyotard zu seinen Thesen bezüglich einer Darstellbarkeit des Nicht-Darstellbaren; sie hätten, da in den 80er Jahren viel diskutiert, in einer Dissertation zu den *Ethics of Representation* erwähnt werden müssen.⁶

Schon im Äußeren unterscheidet sich Biros Dissertation deutlich von derjenigen Saltzmans: Ausschweifend referiert er Heideggers Diagnosen zum Leiden der Moderne an sich selbst, aber auch des Philosophen Rat zur Rettung durch die Kunst.

Biros tour d'horizon zur Geistesgeschichte rund um Heidegger läßt angesichts des ohnehin schon kumulativen Werkes von Kiefer Schlimmes befürchten, aber der Autor macht deutlich: Kiefer steht durch seine Strategie der Subversion und seinen ästhetischen Anarchismus Heideggers Hohelied der Kunst gegenüber wie ein melancholischer Clown: »Kiefers paintings resist this sense of a privileged or elite realm of normativeness – a canon of definitive works that grant the beholder access to the experience of Being and, thereby, present a form or truth compelling enough to unify and orient a collective subject from the top down.« (S. 71). Kiefer folgt zwar den Fragen Heideggers, nicht aber seinen Antworten, zwischen beiden liegt der Zivilisationsbruch des Dritten Reichs, dessen intellektuelle Reflexion der Künstler, wie viele seiner Zeitgenossen, aus der *Kritischen Theorie* der Frankfurter Schule bezog. Gegen Heideggers Pakt mit der Perversion der Moderne im Dritten Reich betont Biro von Beginn an Kiefers postmoderne Strategie des Performativen. Statt Sinnstiftung Sinnbefragung. Eine Verbindung ästhetischer und politischer Katego-



Anselm Kiefer, *Märkische Heide*, 1974.
Ölfarbe, Acryl auf Rupfen, 118 x 254 cm, Stedelijk van Abbe-Museum, Eindhoven

rien kann Kiefer nur im Modus der Trauerarbeit wagen, für ihn ist alles von Geschichte »besetzt«. Will er ihre Last nicht »verdrängen«, so ist er nur im performativen Umgang mit ihren Versatzstücken in der Lage, sich als Deutscher und als Künstler zu definieren.

Kiefer versucht die fatale Koppelung von Mythos und Politik zu lösen, indem er die desolante Materialität seiner Bilder und den Anspielungsreichtum ihrer Inschriften gegeneinander ausspielt (*märkische heide*, 1974). Die Kollision heterogener Motive stiftet ein heilsames Durcheinander, aktiviert eher eine diskursive Auseinandersetzung mit der Geschichte, ihre Reflexion über den Mythos: »Das Verschweigen der Mythen, die ganz Bedeutendes über das Wesen der Menschen in der Geschichte aussagen, ist nicht Aufklärung, sondern Gegenaufklärung. [...] Alle, die schreiben, daß Mythen jetzt nicht mehr gebraucht werden oder nicht mehr sein dürften, machen einen folgenschweren Gedankenfehler. Sie denken: Weil die Nazis die Mythen benutzt ja, man muß sagen bewirtschaftet haben, müsse man sie nun verschwinden lassen. Das ist aber falsch. Das ist dasselbe wie der Irrglaube, durch Sprengen von Gebäuden den Faschismus besiegen zu können.« (A. Kiefer)⁷

Kiefers Strategien der Abweichung von einer normativen Ästhetik lassen sich aber nicht vorrangig als eine Abweichung von Heidegger erklären, sie sind eher im Zusammenhang der Kunstentwicklung seiner Zeit zu sehen und darin keineswegs singulär. Hierin liegt bei aller Belesenheit Biros ein grundsätzlich problematischer Ansatz seiner Arbeit.

Biro wählt als *tertium comparationis* den Begriff der *Undecidability*, bei Heidegger bezogen auf den Prozeß des Nachsinnens zum Sein: »Heidegger understands Being as a ground and abyss of meaning that both grants itself to the significance projected by human existence and resists or hides from it. As such, Being is the ground of all interpretation as well as the field of contact where Dasein becomes reality and reality becomes Dasein« (S. 70). Kiefer problematisiert Heideggers Konzeption einer politischen Funktion der Kunst als Orientierungsinstanz und Lieferant kultureller Leitbilder, indem er ihre fatale Verbindung mit der Last jüngerer Geschichte aufzeigt: Nichts ist mehr zu haben wie es einmal war, seit die Nazis alle

Mythen »bewirtschaftet« hatten, alles ist fatal von Geschichte »besetzt«, es bleibt nur die Möglichkeit, sich im Modus des Performativen dieser Belastung, wenn schon nicht zu entledigen, so doch zumindest bewußt zu werden. Mit dem Rückzug der Figur des Künstlers aus seinem Werk wird, ähnlich wie gleichzeitig bei Bruce Nauman, ein Platz frei für die imaginäre Partizipation der Betrachter; sie nun sehen sich durch die *intentional ambiguity* der Bilder den Mythen deutscher Geschichte konfrontiert.

In den *Holzraum*-Bildern ist es z. B. die flächige Struktur der zart gezeichneten Maserung, die den Sog der Raumillusion bricht, in den *Wege*-Bildern ist es die Faktur des mit Sand durchsetzten Materialauftrags. Kiefer gelangt hier zu jener Qualität einer paradoxen Form des Bildes, in dessen ästhetischer Struktur und inhaltlicher Fülle zunächst noch alles offen ist für die Trauerarbeit. »Thus, in the spectator's contemplation of the wooden interiors, identification and illusionism are constantly produced, broken down, and reconstituted – a process that both generates ambiguity and promotes a self-reflexive phenomenological attitude in the mind of the viewer.« (S. 37).

Falsch scheint mir jedoch Biros Begriff der Appropriation, den er für Kiefers (und Gerhard Richters) Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen POP Art (Warhol) verwendet. Ebenso wenig eignet er sich für Beuys' Reaktion auf die Minimal Art; Appropriation bezeichnet die Aneignung von Werken, nicht von konzeptuellen Ansätzen früherer Kunst, schon gar nicht deren Kritik. Die ebenso emphatische wie naive Floskel im Fazit der Untersuchung »Kiefer's new works are both beautiful and impressive« (S. 255) fällt deutlich hinter Biros Anspruchsniveau zurück. Im Zusammenhang solcher Apologetik sind auch die Veröffentlichungen aus dem Werkverzeichnis des Künstlers zu sehen – James Hyman publizierte erste Auszüge daraus als eigene Arbeit (Anselm Kiefer as Printmaker. A Catalogue 1973-1993, in: *Print Quarterly*, 14, 1997, 1, S. 42-67), jedoch lückenhaft und durch den Verzicht auf Provenienzen, Standorte, bibliographische Hinweise und Abbildungen für die Öffentlichkeit nahezu ohne Wert.⁸

Biro und Saltzman ist bezüglich der späteren Werke Kiefers ein Konflikt entgangen, der seine Produktion seit ihrem »Triumph in den USA« prägt: Was kann ein lebender Künstler mehr erreichen, als im Alter von 43 Jahren eine umfassende Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art (1987/88) eingerichtet zu bekommen? Diese Auszeichnung ist im Kunstbetrieb als totale Akzeptanz einer Position zu bewerten: Was soll danach noch folgen? Kiefer reagierte, auf der Basis breiter Zustimmung, mit einer variantenreichen Anwendung seiner Malkunst auf verschiedene Themen: ein neuer Historismus. Nach einer Reise durch die Kulturen der Welt, deren Motive er nun im etablierten Malstil vorzutragen pflegte, wurden die Bilder vor allem eines – immer opulenter. Es entstanden »Meisterwerke auf Bestellung« (Wolfgang Max Faust), anders gesagt: *Kiefer's Kiefers*. Die jüdischen Mysterien wurden zur Verzierung.

So kam es in seinem Œuvre der 90er Jahre mangels weiterer Arbeit an der Form zu jenen bedenklichen Phänomenen, die Julius Meier-Graefe schon im Spätwerk Arnold Böcklins erkannt hatte: »Durch die Zutat des Symbolischen wird der Blick vom Werke abgezogen. Losgelöst vom Künstlerischen und trotzdem mit Glorie umgeben wird der Einfall, die Erfindung, zum Kunstfeind und richtet im Geistesleben des Volkes dieselben Verheerungen an, die wir an Böcklins späteren Werken

erkennen. Die Allegorie wird Wirklichkeit, ein Seher aus dem Künstler, das Publikum zur Gemeinde. Mag die Gestaltung jenseits des Künstlerischen liegen, sie steht in aller Deutlichkeit vor uns.«⁹

Anmerkungen

- 1 Martin Heidegger: Einführung in die Metaphysik. Tübingen 1976, S. 125. Diese »Gewalt der Kunst« hätte die Berliner Ausstellung zur *Kunst des 20. Jahrhunderts* problematisieren müssen, nicht diejenige aus Albrecht Dürers sogenanntem »Ästhetischem Exkurs«, vgl. dazu: Peter Bürger: Die mißbrauchten Bilder, in: *Die Zeit*, 28.10.1999.
- 2 Anselm Kiefer: Interview mit Alfred Hecht und Alfred Nemeček, in: *Art*, Januar 1990, S. 40.
- 3 Saltzman 1999, S. 17-47, hier S. 19: »Unlike Adorno, whose postwar dictum is a result of history, of Auschwitz, the Second Commandment determines a representational impossibility a priori. Taken together, insofar as I am suggesting that behind, or within, Adorno's postwar proscription lies that hebraic prohibition, the intertwined dicta leave us with an aesthetic ethics of visual absence and poetic silence.«
- 4 Eric Santner: Immer Ärger mit Adolf. Deutsche Ästhetik seit dem Krieg und das Vermächtnis des Faschismus, in: *Texte zur Kunst*, Juni 1993, S. 35-51.
- 5 Klaus Wagenbach: »Neue Wilde«, teutonisch, faschistisch? in: *Freibeuter*, Bd. 5, 1980, S. 138-141.
- 6 Theodor W. Adorno: Sakrales Fragment, Über Schönbergs »Moses und Aaron«. In: ders.: *Schriften*, Bd. 16 (= *Musikalische Schriften I-III*), 1978, S. 454-474. Abgedruckt in: Arnold Schönberg, *Moses und Aaron*. Programmheft der Bayrischen Staatsoper München 1982. Jean-François Lyotard: Presenting the unrepresentable: The sublime. In: *Artforum*, 20, 1982, S. 64-69.
- 7 Anselm Kiefer 1990 (wie Anm. 2), hier S. 46.
- 8 Kiefer variierte seine Motive in Serien von Unikaten, einige blieben im Katalog unberücksichtigt: von den querformatigen Holzschnitten *Der Rhein* (Kat. 76 a, b) existieren insgesamt drei Fassungen (1982 in Amsterdam ausgestellt), eine Version von *Des Malers Atelier*, 1982 (Ausst. Kat. *Zeitgeist* Martin-Gropius-Bau, Berlin 1982, Kat. Nr. 119, Privatslg. Chicago) wurde übersehen, der Holzschnitt *Grab des unbekannt Malers*, 1982 (Ausst. Kat. *The Modern Art of Print. Selections from the Collection of Lois and Michael Torf*. Museum of Fine Arts Boston 1984, S.133) ist nicht mit der späteren Version von 1993 zu verwechseln (Nr. 84 a bzw. 84 b), die fehlenden Maßangaben zu dem Bild *To the Supreme Being*, 1983 (Nr. 63) (280 x 368 cm) wären leicht aus dem Pariser Musée national d'art moderne zu beziehen gewesen, da es dort seit 1983 inventarisiert ist. Das Werkverzeichnis Anselm Kiefer wurde für die Jahre 1969-1987 von seinem damaligen Sekretär erarbeitet.
- 9 Julius Meier-Graefe: *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*. Stuttgart 1905, S. 98, 110, 100, 113.