



Leseprobe

Karl Ove Knausgård

Der Wald und der Fluss Über Anselm Kiefer und seine Kunst

»Bei einem Autor wie Knausgård ist es so unvermeidlich wie selbstverständlich, dass eine Annäherung an Anselm Kiefer auch zu einem Buch über sich selbst und die eigene Suchbewegung geworden ist. Das macht den besonderen Reiz dieses faszinierenden Künstlerbuches aus.« *Jörg Magenau / rbb Kultur*

Bestellen Sie mit einem Klick für 25,00 €



Seiten: 192

Erscheinungstermin: 01. November 2023

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

www.penguinrandomhouse.de

Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

Zum Buch

Es gibt Menschen, die auf solche Weise bekannt sind, dass man niemals damit rechnet, ihnen zu begegnen, sie scheinen in einer anderen Welt zu existieren.

Karl Ove Knausgård ist dem Künstler Anselm Kiefer an vielen Orten auf der Welt begegnet, unter anderem in Donaueschingen, seinem Geburtsort, und in dem gigantischen Atelier Kiefers in Paris, in dem er lebt und arbeitet. Er hat mit Kiefer über seine Kunst gesprochen, getrieben vom Wunsch und dem Bemühen, zu verstehen, was diese Kunst bei uns bewirkt, wenn wir sie betrachten, und woraus sie ihre Inspiration bezieht. Wie können Bilder ohne Menschen aufgeladen sein mit dem Menschlichen? Wie kann eine leere Landschaft aufgeladen sein mit Geschichte? Wie sieht sie eigentlich aus, die Beziehung zwischen der Kunst und dem Künstler? Und wer ist Anselm Kiefer?



Autor

Karl Ove Knausgård

Karl Ove Knausgård wurde 1968 geboren und gilt als wichtigster norwegischer Autor der Gegenwart. Die Romane seines sechsbändigen, autobiographischen Projektes wurden weltweit zur Sensation. Sie sind in 35 Sprachen übersetzt und vielfach preisgekrönt. 2015 erhielt Karl Ove Knausgård den WELT-Literaturpreis, 2017 den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur, 2022 nahm er

KARL OVE KNAUSGÅRD

Der Wald und der Fluss

Über Anselm Kiefer
und seine Kunst

Aus dem Norwegischen
von Paul Berf

*Mit Bildern von Anselm Kiefer
und Fotografien von Paolo Pellegrin*

Luchterhand

Kurz vor Weihnachten kam ich am Nachmittag in Freiburg an. Der Himmel war grau, und die Luft über dem Kopfsteinpflaster der Straßen kalt und feucht. Auf den dunklen, bewaldeten Höhen, die gleich außerhalb des Stadtzentrums aufstiegen, lag vereinzelt Schnee. Das muss der Schwarzwald sein, dachte ich, als ich im Hotelzimmer am Fenster stand und hinaus sah. Aus irgendeinem Grund hatte der Name seit jeher verlockend auf mich gewirkt. Freiburg war ein Teil dieser Romantik, die eng verbunden mit dem alten Deutschland und seinen Universitäten, Dichtern und Philosophen war, aber auch mit der mittelalterlichen Faust-Gestalt, über die Goethe und später Thomas Mann schrieben. Das Mythologische wurde nicht unbedingt geschmälert davon, dass Martin Heidegger während seiner gesamten akademischen Laufbahn an der Universität von Freiburg gelehrt hatte, denn Heidegger war zweifellos der große Philosoph des vorangegangenen Jahrhunderts. In den dreißiger Jahren war er außerdem aktiver Nationalsozialist gewesen.

Die Dämmerung, die sich langsam auf die Stadt herabsenkte, ließ die Lampen in den Gebäuden auf der

anderen Straßenseite heller brennen und die Räume darin hervortreten. Sie standen wie leuchtende Regale über den Straßen.

Ich war in Freiburg, um mich mit dem Künstler Anselm Kiefer zu treffen. Er kam aus dem Schwarzwald und hatte in seiner Jugend, Ende der sechziger Jahre, an der hiesigen Universität studiert. An diesem Abend sollte ihm die Ehrendoktorwürde verliehen werden, und aus diesem Anlass würde er eine Vorlesung über sein künstlerisches Werk halten. Am nächsten Tag wollte er mich in die kleine Stadt mitnehmen, in der er aufgewachsen war, und mir das Haus zeigen, in dem er während seiner ersten Lebensjahre gewohnt hatte.

Das Universitätsgebäude lag nur ein paar Häuserblocks vom Hotel entfernt, so dass mir noch reichlich Zeit blieb. Ich duschte ausgiebig, suchte Hemd und Jackett aus der Anzugtasche heraus, zog mich an, ging hinunter und rauchte eine Zigarette auf der Straße, wo ein steter Strom von Menschen schweigend an mir vorbeiging, wahrscheinlich nach einem langen Arbeitstag auf dem Weg nach Hause, ehe ich wieder nach oben lief, mich aufs Bett legte und die Notizen durchsah, die ich mir gemacht hatte, zu dem, was ich Kiefer am nächsten Tag fragen wollte.

*

Es gibt Menschen, die auf solche Weise bekannt sind, dass man niemals damit rechnet, ihnen zu begegnen,

sie scheinen in einer anderen Welt zu existieren. So ist es beispielsweise bei Schauspielern, Sängern und Politikern, und zwar überall, ihre Gesichter sind immer präsent, ganz gleich, wo wir uns aufhalten, während sie selbst stets woanders sind. Auch Künstler können diese Wirkung haben, aber auf andere Art: Bei ihnen ist es nicht das Gesicht, das bekannt ist, sondern ihr Werk, und davon ausstrahlend, ihr Name.

Ein solcher Name ist für mich seit jeher Anselm Kiefer gewesen. Ja, vielleicht mehr als jeder andere Künstler unserer Zeit, weil seine Werke so monumental sind, so aufgeladen mit Zeit, so beladen mit Geschichte, und weil das Private, Kleine und Persönliche in ihnen vollkommen abwesend sind.

Ich weiß nicht mehr, wann ich zum ersten Mal eines seiner Kunstwerke sah, erinnere mich auch nicht mehr daran, wann ich zum ersten Mal seinen Namen hörte. Als ich zum Ende meiner Kindheit hin anfang, mich für Kunst zu interessieren, gehörte Kiefer bereits zu den bedeutendsten Namen der Gegenwartskunst. Ich war so jung, dass ich seine Werke vielleicht gerade deshalb mochte – weil es gewissermaßen angesagt war –, aber eigentlich glaube ich das nicht, denn seine Kunst stand für etwas, was ich damals intuitiv begriff und wofür ich kein besseres Wort finde als: *ernst*. Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre war fast alles ironisch, jedenfalls in den Kreisen, in denen ich verkehrte. In der Kunst ging es häufig mehr um die Art, in der sie kom-

munizierte, als um das, was sie kommunizierte – *the medium is the message* hieß es damals –, und in den dominierenden Kunstwerken jener Zeit gibt es nicht einen Hauch von Innigkeit. Man denke nur an Jeff Koons' kitsch-pornografische Skulpturen, Damien Hirsts Installationen oder die Slogans von Barbara Kruger, wie: *I shop, therefore I am* oder *When I hear the word culture, I take out my checkbook*.

Alles wurde als Konstruktion betrachtet, auch das Authentische, und wegen eines Buchs, Films oder Kunstwerks zu weinen, bedeutete letztlich, man war getäuscht worden. Stattdessen lachten wir.

Aber es war unmöglich, vor Kiefers dunklen, glühenden Bildern von nationalsozialistischen Gebäuden in Ruinen oder seinen Bibliotheken aus Blei zu lachen. Das heißt, man hätte lachen können, aber dieses Lachen hätte hohl geklungen. Dieses Lachen hätte die Lachenden lächerlich gemacht, und nicht das, worüber sie lachten.

Nein, vor Anselm Kiefers Bildern wurde man still.

Heute, dreißig Jahre später, gehört Kiefer längst zum Kanon. Nicht selten wird er als der größte lebende Künstler der Welt bezeichnet. Sein Name ist zu einer Art Markenzeichen geworden, und als Künstler verkörpert er nicht mehr das Neue und Subversive, sondern ist Bestandteil des Establishments. Es gibt Fotos von ihm zusammen mit der ehemaligen deutschen Bundeskanzlerin und dem französischen Präsidenten, und man fin-

det seinen Namen auf einer Liste der tausend reichsten Deutschen. Wenn jemand sich dieser Tage von seiner Kunst provoziert fühlte, dürfte es am Preis liegen. Und man muss nicht lange suchen, um kritische Stimmen zu finden, es gibt genügend, die erklären, seine Kunst sei gigantomanisch, sie bestehe aus großen Gesten und wenig anderem, sie sei hohl und leer und vielleicht gar keine Kunst, sondern Kitsch? Und warum kehre er nur ständig zu den gleichen Motiven und Elementen und Symbolen zurück? Ist das, was er macht, Kunst oder Reproduktion?

Doch auch wenn sein Name im Laufe der Jahre seine Bedeutung verändert hat und obgleich seine Kunst unterschiedlich bewertet wird, geschieht angesichts seiner Bilder heute das Gleiche wie vor dreißig Jahren: Vor ihnen wird man still.

Zuletzt hatte ich das 2014 bei der großen Retrospektive seiner Arbeit in London erlebt. Natürlich war ich nicht direkt skeptisch gewesen, dennoch existierte die Kritik an ihm wie eine Art unklares Murmeln in mir, und deshalb besuchte ich die Ausstellung ohne große Erwartungen. Sie begann bereits auf dem Platz vor dem Museum, wo eine Reihe rostiger U-Boote symmetrisch in einer riesigen gläsernen Vitrine hingen. Diese U-Boote waren schön und unheilverkündend, sie glichen Haien, waren aber unterseeische Kriegsschiffe; sie glichen unterseeischen Kriegsschiffen, waren aber Kunst. Und das Kunstwerk war umgeben von Leben, denn die Sonne

schien und die Leute saßen ringsherum auf Bänken, und unablässig bewegte sich ein gleichmäßiger Strom von Menschen durch die großen Museumstüren hinein oder heraus, aber diese einfache Konstruktion besaß eine unterwasserartige Stille, die alles um sie herum zum Verstummen brachte. Und in dieser Stille trat die pure Antriebskraft ebenso deutlich hervor, als wäre sie in einem Labor isoliert worden. Diese Kraft lässt sich wiedererkennen, aber nicht beschreiben, sie existiert nur als Wahrnehmung. Was die Maschine antreibt, aber auch, was die Menschen dazu antreibt, die Maschine herzustellen, was den Hai antreibt, was den Krieg antreibt, was das Leben antreibt, all das machte die Installation auf dem Vorhof des Museums plötzlich sichtbar.

In den großen Sälen im Gebäude war sein gesamtes Lebenswerk versammelt, vom Durchbruch Ende der sechziger Jahre mit der Serie *Besetzungen*, für die ein junger Anselm Kiefer die Länder bereiste, die das Deutsche Reich während des Zweiten Weltkriegs besetzt hatte, um sich dort in Uniform zu fotografieren, während er den Hitlergruß machte, über die gigantischen Gemälde von Ruinen in den achtziger Jahren – ebenso existentiell wie politisch aufgeladen –, bis zu den intensiven, elektrolysebehandelten Gemälden von goldenem Stroh unter dunklen Himmeln, die er Anfang der 2010er Jahre produzierte. Viele dieser Bilder wiesen die gleichen Elemente auf, es kam einem so vor, als würden sie durch die Räume und die sechs Jahrzehnte hindurch,

die sie abdeckten, auftauchen und wieder verschwinden, auftauchen und wieder verschwinden. Schlangen, Baumstämme, blutbefleckte Schneelandschaften, Wälder, Wiesen, winterlich leere Äcker, Feuer, Meer. Paletten, U-Boote, Flugzeuge, goldene Kornfelder, schwarze Sonnenblumen, wackelige Türme, riesige Vogelschwinge, Asche, Steine.

Am bemerkenswertesten war gleichwohl die Abwesenheit von Menschen. Und dass all diese Räume und Landschaften trotzdem randvoll mit dem Menschlichen aufgeladen waren. Vielleicht, so dachte ich, als ich herumging und mir alles ansah, ist das ja Kiefers Grundthema: die Art, wie wir die Welt aufladen.

Wie konnte eine leere Landschaft mit Geschichte aufgeladen sein?

Was *war* Geschichte?

Lange stand ich vor einem der größten Gemälde der Ausstellung. Es hieß *Aschenblume* und war dem Dichter Paul Celan gewidmet. Es war gigantisch, annähernd acht Meter breit und vier Meter hoch, und es war schlicht, es zeigte ein teilweise schneebedecktes Feld unter einem grauschwarzen Himmel. Mehrere große, schwarz verbrannte Bücher aus Blei waren an der Leinwand befestigt, und unten waren entlang der rechten Seite einige Wörter gekritzelt, die offenbar aus einem Gedicht Celans stammten.

Das Bild ließ sich auf vielfältige Weise verstehen, aber als ich es dort betrachtete, spielten Interpretati-

onen keine Rolle. Da ging es nur um die Gefühle, mit denen es mich erfüllte. Es erschien mir nicht so, als sähe ich ein Bild vor mir, es war vielmehr, als würde das Bild mich umschließen und mit seiner Stimmung ausfüllen, der ich mich unmöglich erwehren konnte.

Den anderen Besuchern, die den Raum betraten und sich vor das Bild stellten, schien es genauso zu gehen, denn sie wurden alle still, als wären sie plötzlich an einen anderen Ort, in ihrem Inneren, versetzt worden.

Wir befanden uns mitten in einer Millionenstadt, ihre Geräusche wirbelten mahlstromartig Tag und Nacht, Autos hupten, Motorräder heulten auf, Metall ertönte, Menschen riefen, Sirenen erschallten, an- und abschwel- lend, unter dem Himmel, doch vor diesem Bild hörte das alles auf, es schien die Welt beiseitezuschieben und seine eigene zu erschaffen. Darin lag eine große Kraft. Es war die Kraft der Kunst, das, was sie zu leisten vermochte. Etwas anderes gegenwärtig werden zu lassen.

Was ließ dieses Bild gegenwärtig werden?

Das Gefühl, die Welt zu sehen, wie sie ohne andere ist. Das Gefühl, die Existenz an sich zu sehen. Das Gefühl, die Welt zu sehen, wenn man selbst nicht mehr in ihr ist.

Aber auch den Holocaust.

Als stimmten Kiefers Bilder die Zuschauer auf einen Ernst ein, den wir alle kennen, aber nur selten zum Zug kommen lassen, einen Ernst, der manchmal von Feierlichkeit geprägt ist, bei anderen Gelegenheiten aber fürchterlich ist.

Wer er war, er, der Anselm Kiefer hieß und diese Bilder gemalt hatte, war einfach keine relevante Frage. Der Name war nur ein Emblem, ein Ort, von dem die Bilder kamen, er repräsentierte keine Person mit individuellen Eigenschaften, niemanden, den man vor sich sah, in Shorts hinter dem Rasenmäher an einem Nachmittag im Sommer, oder in einer Raststätte an der Autobahn sitzend und ein Würstchen mit Kartoffelsalat essend und eine Cola trinkend, umgeben von quengelnden Kindern, unterwegs zu einem Vergnügungspark irgendwo in Europa.

Doch gegen Ende der Ausstellung, im letzten Raum vor dem Ausgang, lagen in einigen Schaukästen Bücher, und auf den aufgeschlagenen Seiten sah man Aquarelle, dargestellt waren verschiedene Frauen in ekstatischen Posen, Gewässer und Gebäude. Alles war klar und schön, und die Bilder waren mit unglaublich leichter und sicherer Hand gemalt, sie waren voller Farben, glänzend blau und leuchtend rot, und voller Freude und Lebenskraft, und als ich sie sah, nachdem mich all die Leere umgeben hatte, war das Gefühl, jemandem nahe-zukommen, einer ganz bestimmten Person, ebenso überwältigend, wie es die Abwesenheit des Persönlichen in der übrigen Ausstellung gewesen war.

Schlagartig wurde mir bewusst, dass es Anselm Kiefer tatsächlich gab. Und ihm in Augenhöhe zu begegnen, verankert in dem bestimmten Augenblick, der Aquarelle zu eigen ist, nach all der Dunkelheit, Stille und existen-

tiellen Schwere, gab den Anstoß zu einem ebenso plötzlichen wie unerwarteten Gedanken.

Verdammt, ich schreibe ihm!

Ich bitte ihn um ein paar Bilder für mein nächstes Buch!

Das kann doch nicht schaden, oder? Ist nicht das Schlimmste, was passieren kann, dass er Nein sagt?

Der Gedanke war so dumm, dass ich errötete, dennoch ließ er mich nicht mehr los, und ein paar Wochen später schrieb ich ihm einen Brief. Es war fast so, dass ich mir mit einer Hand die Augen zuhielt, während die Finger der anderen über die Tastatur huschten.

Lieber Anselm Kiefer ...

*

An einem Morgen im nächsten Frühjahr stieg ich in einem Industriegebiet vor den Toren von Paris, vor einer riesigen Lagerhalle, aus dem Auto. Direkt vor mir standen seltsam deplatziert auf dem ansonsten leeren Parkplatz zwei Jagdflugzeuge. Waltraud Forelli, Kiefers österreichische Atelier-Leiterin, eine zierliche, gut gekleidete und freundliche Frau um die fünfzig, schloss den Wagen mit einem Druck auf den Schlüssel ab und lächelte mir zu. Ihre Augen waren sanft, aber es lag auch eine Glut in ihnen, und ich hatte den Eindruck, dass sie etwas zurückhielt.

»Wir gehen hier hinein«, sagte sie.

Mehr als sechs Monate hatte es gedauert, bis ich eine

