

Kan de hemel het gewicht van de geschiedenis dragen? De ‘spiritualiteit van het concrete’ in het werk van Anselm Kiefer

Wessel Stoker

1. Inleiding

Op Kiefers schilderij *Heaven-Earth* (1974) zien we de omtrek van een palet – een symbool voor de (schilder)kunst – die hemel en aarde omvat en een lijn die hemel en aarde verbindt met ernaast geschreven ‘schilderen’. Op een ander schilderij *Send Forth Your Spirit* (1974) is een duif aan de hemel getekend met een halo. De duif geeft goddelijke inspiratie aan het daaronder geschilderde palet dat vervolgens voedzame regen laat vallen op het land. Bij het palet staat nauwelijks leesbaar geschreven ‘[en] alles wordt nieuw’. De genoemde schilderijen geven onmiskenbaar aan dat Kiefer zijn kunstenaarschap spiritueel opvat. In een interview zegt hij over het palet in zijn werken:

The palette represents the idea of the artist connecting heaven and earth. He works here but he looks up there. He is always moving between the two realms [...] the palette can transform reality by suggesting new visions (Celant 2007, 338 (2005/6)).¹

Het spirituele karakter van Kiefers werk is het onderwerp van dit artikel. Spiritualiteit is een geestelijke levenshouding en betreft levensoriëntatie. In spiritualiteit wordt gezocht naar transformatie van het innerlijk en van de relaties met mens, wereld en God. Zij is niet aan een bepaalde religie gebonden. We zullen zien dat bij Kiefer sprake is van een spiritualiteit die uit verschillende religieuze bronnen put, waaronder ook de esoterie. Hij noemt de spiritualiteit van zijn werk een spiritualiteit van het concrete (Celant 2007, 337 (2006)). Daarvoor komen vooral Kiefers werken na 1987 aan de orde, in het bijzonder werken die geïnspireerd zijn door de joodse mystiek. Ik ga niet in op zijn eerdere werken over het Naziverleden van Duitsland in het algemeen en in het bijzonder over de Jodenvernietiging, de indrukwekkende verbeelding van Paul Celans *Death Fugue* zoals bijvoorbeeld in *Margarete* (1981) en *Your Ashen Hair, Shulamite* (1981) waarin het rouwen aan de orde is gesteld (Saltzman 1999, Lauterwein 2007). Na 1987 wordt de existentiële problematiek in Kiefers werken verbreed en komt deze vaak ook los van het Duitse verleden aan de orde (Arasse 2001, 231). Dat neemt niet weg dat ook in zijn latere werk de invloed van Auschwitz onmiskenbaar aanwezig blijft zoals bijvoorbeeld in *Heaven on Earth* (1998-2004).

2. Beelden van hemel en aarde: de barst in de werkelijkheid

Veel werken van Kiefer ontleen beelden voor hemel en aarde aan het genre landschapschilderkunst waarin hemel en aarde steeds in een bepaalde onderlinge relatie en in wisselende contexten worden getoond.² Naast deze beelden van hemel en aarde maakt Kiefer ook gebruik van de joodse mystiek, die voor hem 'a spiritual journey anchored by images' is (Celant 2007, 339 (2005/6)). Kiefer zet deze teksten om in beelden. Het proces van spirituele kennis is voor hem bijna zuiver visueel (geciteerd door Auping 2005, 46). Hij ontleent iets aan de kabbala, aan Isaak Luria's (1534-1572) leer over de schepping. Ook maakt hij gebruik van de Merkawa mystiek, de mystieke reis naar de hemelse 'troonwagen' waar de transformatie van de mens aan de orde is. Wat voor soort spiritualiteit komt naar voren in Kiefers verbeelding van Zim Zum, het 'breken van de kruiken' en van de Merkawa mystiek?

Zim Zum

Op het schilderij *Zim Zum* (1990) zien we een aarde met vorens, met de kleur gebroken witbruin zoals veel landschappen bij Kiefer. De aarde is omgeven door een brede lijst van lood met repen gescheurd lood erop en met her der een oranje kleur die er op wijst dat er juist vuur is geweest. In het midden van het land is een groot grijs gat. Daardoor heen kijkend zien we de leegte waarboven de aarde is opgehangen. Vergelijken we het met *Zim Zum* (2000), dan is het formaat van het latere werk verticaal geworden. Kiefers werken zijn monumentaal. *Zim Zum* (1990) is 380 cm breed en 560 cm lang, *Zim Zum* (2000) lijkt op een hoge deur: 950 cm hoog en 510 cm breed. Het landschap is nagenoeg hetzelfde, maar het lood erboven is sterk uitgebreid en neemt ongeveer tweederde van het werk in beslag. Het monumentale karakter van beide werken heeft het effect op de kijker van een confrontatie die men niet kan ontlopen.

Kiefer geeft hier een verbeelding van de joodse kabbala, van Isaak Luria's leer over Zim Zum, Gods terugtrekking. God trekt zich terug waardoor de wereld zichzelf onvolmaakt kan ontvouwen. Filosoof, religiewetenschapper en cultuurcriticus Mark Taylor meent in zijn bespreking van het schilderij *Zim Zum* (1990) dat Gods terugtrekking als volgt is uit te leggen:

In Kiefer's rendering, or, perhaps more precisely, rending, of Zim Zum, the withdrawal of God is an act of desertion that leaves the world lacking [...] the *retrait* enacted on Kiefer's canvas inscribes a nonabsent absence that is always lacking and, thus, leaves everything incomplete. This unavoidable lack is terrifying for all who desire the presence of fulfillment on the arrival of salvation (Taylor 1992, 305)

Is het juist om Kiefers verbeelding van Zim Zum uit te leggen als een handeling van Gods desertie die de wereld een tekort geeft? Er loopt voor Kiefer een barst door de wereld, maar uit zijn werken (en zijn eigen toelichting daarop) blijkt mijns inziens niet dat deze expliciet te verklaren is uit Gods handelen zoals Taylor dat uitlegt. Voor een goed begrip van Kiefers werk, zeg ik iets over Luria's leer.

Luria legt het scheppingsproces tweesporig uit (zie voor dit en het nu volgende: Scholem

1967, 285-290). De eerste act van God is niet een stap naar buiten, een emanatie (uitstroming), maar een stap naar binnen. In de eerste act maakt God in zijn wezen een ruimte waaruit Hij zich terugtrekt. Men heeft dit wel aangeduid als Gods ballingschap in zichzelf, als zijn verbanning uit zijn eigen almacht. In een tweede act treedt God met een straal van zijn wezen buiten zichzelf en begint zijn openbaring of zijn ontvouwing als scheppergod in die mystieke oerruimte, welke hij in zichzelf had geschapen. De beweging van concentratie en verhulling is steeds de eerste act waarop vervolgens een verdere act van emanatie en manifestatie van God volgt, hetgeen Luria vergelijkt met het in- en uitademen.

Deze theïstische scheppingsleer denkt de schepping radicaal 'uit het niets' en werpt een dam op tegen pantheïstische tendensen van 'God alles in allen' die vaak met andere emanatietheoriën gepaard gaan. Elk ding is niet alleen een residu van goddelijke manifestatie maar heeft ook een eigen realiteit volgens Luria's leer. Uit Kiefers verbeelding van *Zim Zum* blijkt mijns inziens niet dat Gods scheppingsact als een handeling van zijn desertie is uit te leggen en wel om twee redenen.

De betekenis van een schilderij wordt mede bepaald door het gebruikte materiaal. Het gebruik van lood, vuur, as en van de geploegde aarde op *Zim Zum* (1990) verdisconteert Taylor niet. Lood heeft bij Kiefer verschillende betekenissen. Lood wordt geassocieerd met de god Saturnus en met de planeet met die naam en roept melancholie op. Kijken we naar *Tree with Palette* (1978), dan zien we een palet van lood op een boom bevestigd. Het palet van lood evoceert melancholie. Lood is bovendien de materie waaruit de alchemist goud wil maken. Zo kon Kiefer zich als kunstenaar identificeren met Wayland de mythische smid uit de Edda die materie kon transformeren. De smid lijkt op een kunstenaar en op een alchemist die voorwerpen maakt uit basismetalen, gezuiverd door vuur (*Wayland's Song (with wing)* (1982)). Deze laatste betekenis lijkt mij vooral van belang voor een juiste uitleg van het lood in *Zim Zum*. In dit werk en in andere werken van Kiefer die Luria's kabbala verbeelden wordt lood gebruikt als het materiaal dat getransformeerd kan worden (*Shephiroth* 1990; *The Outpouring of the Sephirot* 1985-1988; 2000; *Emanation* 2000).

En wat betekenen as en vuur op *Zim Zum*? Taylor meent dat as op Kiefers doeken het spoor is van een onheuglijke ramp; het zou gaan om de woestijn. Aan de hand van werken als *Zimzum* (1990) en *Departure from Egypt* (1984-1985) meent Taylor dat het gaat om een verscheurde werkelijkheid: 'to be opened by the tears of art is to suffer a wound that never heals' (Taylor 1992,307). Het vuur, de geploegde bruinachtige aarde en de as hebben volgens mij hier een andere betekenis dan in Kiefers werken over de Holocaust, waar ze wijzen op vernietiging. Dat is de ene betekenis van as en vuur, maar ze kunnen ook wijzen op wedergeboorte. Op de vraag waarom zijn landschappen lijken op een slagveld, antwoordt Kiefer:

Ploughing and burning, like slash-and-burn agriculture, is a process of regeneration, so that the earth can be reborn and create new growth toward the sun The beginning of the cosmos ... began with incredible heat ... Fire is the glue of the cosmos. It connects heaven and earth (Celant 2007, 338 (2005/6)).

De oranjekleur op *Zim Zum* wijst op het vuur als de houtlijm van de kosmos. Voorts dient men Kiefers *Zim Zum* niet op zichzelf te nemen en te typeren als een handeling van desertie, maar dit werk in samenhang te zien met de emanatie van God en het breken van de kruiken.

Het breken van de kruiken

Luria beschouwt zoals gezegd het scheppingsproces als tweesporig, op de act van Gods terugtrekking volgt diens tweede act, die van de emanatie en het breken van de kruiken. Het goddelijke licht, Gods scheppingsgenade, stroomt in de oerruimte waaruit zich pas de driedimensionele ruimte ontwikkelt aan het einde van het proces. Vervolgens ontvouwt het licht zich op verschillende trappen en onder verschillende aspecten (Scholem 1967, 291). De sephiroth, de tien oergetallen of eigenschappen van God, verbeeldt Kiefer in *Sephirot* (1990) met een lang gerekt hemd met zes mouwen. Op het hemd staan de eigenschappen van God geschreven. Daarboven is een mandela-achtige vorm te zien die Ain Soph, de kabbalistische godsnaam, representeert (zie voor een andere variant *Sephirot* 1996). De kruiken vormen de bedding waardoor het goddelijke licht de wereld instroomt, het uitstromen van de sephiroth (*The Outpouring of the Sephiroth* (1985-1988, 2000).

Het breken van de kruiken is het stadium dat volgt op het uitstromen van de sephiroth. Het breken van de kruiken is vooral van belang omdat hier de barst in de wereld wordt verhelderd. De laatste zeven kruiken worden gebroken door de kracht van Gods licht binnen in hen. Kiefer verbeeldt dit in *The Breaking of the Vessels* (1990) als een verticale boekenkast met aan de top een halve cirkel van glas waarop Ain Soph is geschreven. De namen van zeven eigenschappen van God staan geschreven op uitsteeksels van lood. Tussen de boeken van lood in de kast en op de grond hangen en liggen scherven glas, de resten van glazen vaten die kapot gingen. In de 2000 versie van *The Breaking of the Vessels* zien we Marokkaanse potten vastgemaakt op een hoge verticale wand (950 cm hoog en 510 cm breed), met resten van gebroken kruiken op de grond. Zo wordt in het breken van de kruiken naar een verklaring voor het kwaad in de wereld gezocht. Bij het ontstaansproces is er al een breuk in de wereld gekomen. In een interview zegt Kiefer zelf over deze fase na Gods terugtrekking en het uitstromen van zijn genadelicht:

Thus after the world had been allowed to unfold God poured out his mercy. At that point the world was of course not very far developed and incapable of absorbing this mercy. And at that moment the vessels were shattered. This is the source of 'Schebirath ha Kelim, the shattering of the vessels' [The shattering of the vessels is] a catastrophe, which moves on and which happens within each and all of us at any time, something which is continually repeated ... (Celant 2007, 390 (2003).

In Luria's leer herkent Kiefer de catastrofe die steeds weer gebeurt. Hij verbeeldt in het breken van de kruiken de vraag naar het waarom van het kwaad. Daarmee wil ik de uitleg van de kunsthistoricus Daniel Arasse uit Parijs wat nuanceren. Arasse verbindt Zim Zum bij Kiefer met de terugtrekking van de betekenisgeving (meaning). Hij ziet het breken van de kruiken als een kosmogonische rechtvaardiging van het 'gevoel van ballingschap'. Kiefer neemt in zijn beeldtaal volgens hem de betekenisgeving op zich door die in haar afwezigheid uit te drukken (Arasse 2001, 206, 286, 306). Kiefer zoekt inderdaad via mythen als die van Luria naar beeldtaal voor de existentiële levensproblematiek, maar in zijn verbeelding van Luria's leer gaat het niet zozeer om een terugtrekking van de betekenisgeving in het algemeen, maar meer specifiek om een verheldering van de vraag waarom de wereld zo gebroken is en de vraag of de hemel wel het gewicht van de aarde kan dragen. Kiefer vindt in het breken van de kruiken een antwoord op de vraag naar het waarom van het kwaad.

Na de terugtrekking van God is er de act van het laten stromen van Gods scheppingsgenade, van zijn licht. Er is zo veel genade dat de onvolkomen wereld die niet kan verwerken, de aarde kan de kracht van het hemelse licht niet verdragen. Deze beeldtaal van Zim Zum, de emanatie (het uitstromen van Gods licht) en het breken van de kruiken is moeilijk te typeren als een act van desertie door God zoals Mark Taylor stelde. Iets soortgelijks geldt van diens uitleg van *Departure from Egypt* (1984-1985). We zien een weg door de woestijn met daarboven een enorme wolk van lood waaruit iets druppelt. De titel verwijst naar de uittocht van Israël uit Egypte. Taylor wijst op de weg door de woestijn die vervolgens in de leegte leidt. 'No one follows this way. The desert is deserted – completely deserted. There is no resurrexit here or elsewhere. Only Ash ...ash ...Ash ...Night ...Night-and-Night' (Taylor 1992, 205). Taylor gaat stilzwijgend voorbij aan de wolkkolom en de titel van het werk. De wolkkolom lijkt op afbeeldingen in werken als *Heavy Cloud* (1985) en *Emanation* (1984-86, 2000). Op het eerst genoemde werk zien we een wolk met goudgele vlekken en goudgele stralen richting de aarde en in het laatste werk zien we een enorme wolk lood neerdalen. Lood heeft hier een soortgelijke betekenis als in *Zim Zum*, als materiaal dat met transformatie heeft te maken. De wolkkolom in *Departure from Egypt* heeft een zelfde functie van goddelijke emanatie, die neerdaalt op het volk Israël. De wolkkolom is bij Kiefer in de kleur grijs passend bij een gebroken wereld waarin verlossing niet vanzelfsprekend is.

Het werk van Kiefer is niet te typeren als een 'eindeloos ronddwalen' zonder hoop in de betekenis van Nietzsches leer van de eeuwige wederkeer zoals Taylor doet. Er is wel een barst in de werkelijkheid door de spanning tussen enerzijds de hemel met de connotatie van licht en genade en anderzijds de onvolkomen wereld waarin de catastrofe, het breken van de kruiken steeds weer gebeurt. Een belangrijk onderdeel van Kiefers spiritualiteit is dat het kwaad tot de structuur van de werkelijkheid behoort. Hieruit trekt Kiefer niet de conclusie dat het bestaan een eindeloos ronddwalen is zonder hoop. Juist de spanning tussen het kwaad op aarde enerzijds en de mogelijk genadevolle hemel anderzijds zorgt ervoor dat er een sprankje hoop blijft. Dat het kwaad behoort tot de structuur van de werkelijkheid wordt bevestigd in Kiefers werken waar hij een verbeelding geeft van de hemelse hiërarchie van engelen bij Dionysius de Areopagiet.

Dionysius had in *The Celestial Hierarchy* engelen in negen orders verdeeld, zwevend tussen hemel en aarde: serafim, cherubim, tronen, machten, deugden, krachten, vorsten, aartsengelen en engelen. Kiefer speelt met het woord 'areopagiet' en maakt er 'aeropagiet' van en plaatst in het genoemde werk *The Hierarchy of Angels* (1985-1987) een grote vliegtuigpropeller aan de hemel. De negen rotsen op de grond staan voor de negen orders van engelen, terwijl een lijn hen met de propeller verbindt. Dramatischer verbeeldt hij dit in *The Order of the Angels* (1983-1984) waar rotsen enigszins oplichten in een zwart geblakerd land. Een deel van de engelen, de seraphim en de cherubim, worden voorgesteld als slangen (vgl. ook *Seraphim* (1983-1984)). Volgens een oude traditie duidt dit op hun ambigue karakter. Zoals het Kiefer bij het 'breken van de kruiken' gaat om de catastrofe die steeds weer gebeurt, zo vraagt hij ook hier aandacht voor het waarom van het kwaad. Volgens de mythe van het breken van de kruiken behoort het kwaad tot de structuur van de onvolmaakte werkelijkheid. Hier lijkt het kwaad zelfs onderdeel te zijn van de hemelse hiërarchie van engelen. Kiefer blijft hier niet bij stil staan maar zoekt naar transformatie en herstel.

3. Beelden van hemel en aarde: transformatie en herstel

Er is een breuk in de wereld. Kiefer weet dat er volgens de joodse mystiek de mogelijkheid is

van herstel door 'tikkun'.³ Maakte Kiefer gebruik van de kabbala als het gaat om Zim Zum en het breken van de kruiken, dat gebeurt niet met tikkun. Beelden van transformatie en herstel ontleent hij niet aan de leer van Luria, maar aan de Merkawa-mystiek, de mystieke reis door de hemelse 'paleisruimten' naar de hemelse 'troonwagen' (merkawa). Het betreft werken zoals het boek *Merkawa* (1996); *The Heavenly Palaces* (2002; 2004); *Sefer Hechaloth* (2003).

Deze mystiek gaat terug op de visioenen van de profeet Jesaja (Jes. 6) en Ezechiël (Ez. 1) en is gericht op de vaak in extase beleefde reis naar de hemelse paleizen met als doel de Heilige op zijn troon te aanschouwen in de zevende hemel. Deze joodse mystiek onderscheidt zich van de gnostiek doordat ze niet op dualistische wijze een scherpe scheiding maakt tussen hemel en aarde. De joodse mysticus was behalve op de hemel ook op de aarde betrokken zoals ook steeds in Kiefers werken naar voren komt. Kiefer verbeeldt de Merkawa-mystiek heel concreet. Hij bouwde in een hangar in Milaan zeven torens (*The Seven Palaces of Heaven*, hangar Bicocca, Milan 2004). Dit verwijst naar het voorstellingschema van deze mystiek van een hemel daarboven. Dat doet hij ook in *The Heavenly Palaces* (2003) waar we een trap richting hemel geschilderd zien. Het gaat niet om een beweging naar voren in de tijd zoals in de christelijke eschatologie, maar om een circulaire beweging zoals ook de vliegtuigpropeller in *The Hierarchy of Angels* (1985-1987) lijkt te suggereren. De circulaire beweging gebeurt hier in het naar boven klimmen en weer afdalen, zoals aartsvader Jacob in een droom engelen op een ladder waarvan de top tot aan de hemel reikte, zag opklimmen en weer afdalen (Gen. 28; Celant 2007, 412 (2005)).

Kiefer ontleent beelden aan de joodse traditie maar gebruikt ze voor een eigen spiritualiteit. Zo beschouwt hij zijn verbeelding van de Merkawa mystiek als een innerlijke reis van de mens om zichzelf beter te leren kennen:

I follow the ancient tradition of going up and down. The palaces of heaven are still a mystery. The procedures and formulae surrounding this journey will always be debated. I am making my own investigation. You know this book the *Sefer Hechaloth* (Hechalots Book)? Obviously, this is not just about travelling through palaces, but travelling through yourself in order to know yourself; the old saying 'Erkenne dich selbst' (Celant 2007, 339 (2005/6)).

Voor de verbeelding van de transformatie maakt hij ook gebruik van andere niet-joodse bronnen zoals yoga en de gedachte dat macro- en microcosmos elkaar weerspiegelen. Yoga is een middel van transformatie uit de hindoeïstische traditie en wel een oefening om zich los te maken van de kosmische illusie, van de wereld als schijn. We zien op zijn werken soms een mannelijke figuur in yogahouding plat op de grond liggend in een veld van hoge zonnebloemen liggen (*Untitled* 1996; *The Orders of Night* 1996) of plat op de grond onder een open donkere hemel (*Star Fall* (1995)). Toen Kiefer met zonnebloemen begon te werken zag hij een parallel tussen de zwarte zaden in de bloem én de nacht met haar sterren (Celant 2007, 295, 294; McEvilley 1996, 7-19). Hij ontleende deze parallel aan de zeventiende-eeuwse Engelse Rozenkruiser Robert Fludd (*To Robert Fludd* 1996) die wees op het verband tussen de micro- en macrokosmos en daarmee op de relatie tussen sterren en planten (*The Secret Life of Plants* (1997, 1998, 2001)). Volgens Fludd heeft elke plant een ster die ermee correspondeert en daarmee staan de planten onder invloed van de sterren. In een interview geeft Kiefer aan wat de man daar plat liggend op de grond zou kunnen denken. Het blijkt te gaan om transformatie, om metamorfose:

That is what creates a state where hope is possible. If there is no metamorphosis, we have nothing to hope for after death. Spiritual understanding of the idea of metamorphosis makes it easier to die. That is what the figure is thinking about in some of my paintings. Sometimes you see the firmament all around him, sometimes flowers – for example, the sunflower growing near him, or even in his belly. There is this primitive idea of incarnation in the ground leading to transformation. The other aspect is the transformation of humus, a transformation analogous to that of flowering plants. This is the most triumphant but also the saddest moment: after that they die and the flower becomes an urn for the seeds (Celant 2007, 294 (1998)).

Op een andere wijze dan in Kiefers verbeelding van de joodse mystiek doet zich hier de vraag voor of de hemel het gewicht van de aarde kan dragen. Het woord hemel heeft hier niet de betekenis van schepping en Gods scheppingsgenade, maar krijgt hier een andere connotatie, ontleend aan de Rozenkruizers, de relatie met de macrokosmos waardoor er hoop op transformatie is.

Alle dingen zijn met elkaar verbonden, niet alleen op aarde maar ook in de kosmos. Dat weerspiegelt zich ook in het werk van Kiefer dat zich door intertekstualiteit kenmerkt. Ook zijn werk is een web van onderling verwijzende beelden vanuit allerlei tradities om iets van transformatie en herstel te evoceren. Een kunstenaar is geen 'genius' maar voegt een klein stukje toe aan wat er als is, zo zegt hij (Celant 2007, 184 (1990)). Op deze wijze zijn Kiefers werken een reconstructie van symbolen en mythen waaraan hij weer nieuwe betekenis wil geven.

In deze werken van Kiefer komt een spiritualiteit naar voren die worstelt met het kwaad en zoekt naar bevrijding. Maar waarom noemt Kiefer zelf dit een spiritualiteit van het concrete?

4. Spiritualiteit van het concrete

Een bepaalde beeldtaal geeft een bepaald soort spiritualiteit aan. Kiefer kiest voor figuratie en niet voor abstractie zoals bijvoorbeeld Kandinsky, Rothko of Mondriaan. Kiefer roept met zijn figuratieve beeldtaal een spiritualiteit van het concrete op zoals zij met hun abstractie een andere spiritualiteit laten zien. Kiefer wijst in dit verband zelf op Mondriaan.

De stijl: figuratie

Het kijken naar Kiefers werken kan een schok te weeg brengen en tegelijk fascineren. Daartoe draagt het gebruikte materiaal zeker bij. Schilderijen bestaande uit verf en doek roepen een illusoire wereld op, maar Kiefers werken zijn geen schilderijen in de traditionele zin van het woord doordat hij natuurlijke materialen gebruikt zoals lood, as, zand en stro. Door het gebruik van zulke materialen wordt de confrontatie van de 'toeschouwer' met het werk directer. Dit effect wordt ook, zoals gezegd, bewerkt door de enorme grootte van zijn werken. Zijn werk heeft onmiskenbaar een aura. Daarmee is niet alleen echtheid en oorspronkelijkheid bedoeld in onderscheid van technische reproduceerbaarheid - Kiefer maakt ook gebruik van foto's -, maar ook ontzag en verering die ermee gepaard gaat. Aura zoals Walter Benjamin opvat als een '*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*' (Benjamin 1977, 15).

Kiefers stijl is moeilijk te bepalen omdat hij uit verschillende kunststromingen wat overneemt (Biro 1998: hfdst. 4). Hijzelf spreekt waardierend over Duchamp en Warhol. Hij waardeert in Duchamp dat hij de muur slecht tussen kunstobject en werkelijkheid (Celant 2007:159 (1990). Evenals Warhol ontleent Kiefer veel materiaal aan het dagelijkse leven zoals het hemd in *Sephirot* (1990), de Marokkaanse potten in *The Breaking of the Vessels* (2000) of de vliegtuigpropeller in *The Hierarchy of Angels* (1985-87) en de torens in *The Seven Heavenly Palaces* (2004). Kiefer rekt zoals Duchamp en Warhol de grenzen van de kunst op.

Kiefers beeldtaal is figuratief en betreft representatie opgevat als een fictionele referentie. Het gaat niet om een herbevestiging van de verwijzing en van de hiërarchie van 'figure-ground' relaties, maar om het scheppen van een fictionele referentie, waarbij de figuur het instrument is om een illusie van natuurlijkheid te scheppen (Kuspit 1983, 44). Kiefers bewerkte landschappen (de toevoeging van getallen, van een propeller, een badkuip, een raster, lood, klei, stro enz.) zijn voorbeelden van fictionele referentie. Deze beeldtaal is bij uitstek geschikt om een spiritualiteit van het concrete uit te drukken, zoals we nu zullen zien.

Immanente transcendentie als een open vraag

In de 20^e eeuwse kunst wordt op verschillende manieren de verhouding tussen hemel en aarde verbeeld. Mondriaan, Newman en Rothko evoceren op abstracte wijze de andere spirituele werkelijkheid. Alle accent wordt gelegd op het radicale verschil tussen hemel en aarde, op radicale transcendentie. Kiefer wijst abstractie af. Een belangrijke reden daarvoor is dat abstractie een zijns inziens onjuiste spiritualiteit met zich mee brengt zoals uit het volgende blijkt.

In het collageboek *Piet Mondrian- Operation Sea Lion* (1975) brengt Kiefer Mondriaans abstracte geometrische kunst in verband met Hitlers niet uitgevoerde plan voor de invasie in Engeland. Hij legt op nogal provocerende wijze een verbinding tussen de kunstenaar en Hitler. Dat doet hij niet alleen door de titel, maar ook door een analogie tussen Mondriaans formele vocabulaire van een raster, van rechthoekige zwarte lijnen én Kiefers eigen fotografische representatie van soortgelijke raampanelen. Kiefer neemt hier onmiskenbaar afstand van abstracte kunst en leidt deze door zijn geometrische raampanelen terug tot representatieve kunst (Biro 1998, 114v.). Het raster ziet men wel als symbool voor het modernisme met zijn zoeken naar universele waarheid in de abstracte kunst (Gilmour 1990, 29-37). Kiefer neemt afstand van abstractie en het universele buiten de wereld en positioneert zich als kunstenaar in de historische en politieke situatie. Door Mondriaan met Hitler te verbinden lijkt hij te zeggen dat abstracte kunst in politieke zin te weinig kritisch is. Hij wil zelf,

zo zegt hij, met zijn kunst de geschiedenis van de wereld veranderen (Celant 2007, 295 (1998)). Men denke ook aan Kiefers *Piet-Mondrian – Arminius's Battle* (1976) waarin hij Mondriaans modernistische a-historische geometrische abstractie – de vorm van een raster - verbindt met de veldslag uit het jaar 9 na Christus waar de Romeinse veldheer Varus wordt verslagen door de Germaan Arminius. Deze veldslag heeft mede vorm gegeven aan de Duitse identiteit.⁴ Waar Mondriaan een boom had veranderd in een raster met lijnen die zich tot in het oneindige uitstrekken, maakt Kiefer zijn werken zo dat die compositielijnen weer terugkeren naar hun narratieve functie, naar figuratie (Schama 1995, 81-100). Mondriaans abstractie geeft een verbeelding van de hemel die geen directe zichtbare relatie heeft met de aarde. Sterker nog: volgens Kiefers *Piet Mondrian- Operation Sea Lion* (1975) en *Piet-Mondrian – Arminius's Battle* (1976) gaat Mondriaans radicale transcendentie ten koste van de immanentie, de historische situatie. Anders gezegd de hemel is in spirituele zin teveel los gemaakt van de aarde.

Kiefer wijst ook de spiritualiteit van New Age af die religie als koopwaar beschouwt. 'They are selling salvation' (Celant 2007: 336). Hij kiest voor een spiritualiteit van het concrete, een spiritualiteit waarin hemel en aarde nauw op elkaar zijn betrokken waarin verantwoordelijkheid wordt genomen voor de geschiedenis. In tegenstelling tot Mondriaans transcendentie (de hemel staat volgens Kiefers uitleg los van de aarde) noem ik dat immanente transcendentie: hemel en aarde zijn nauw op elkaar betrokken. Kiefer wijst voor zijn spiritualiteit van het concrete op het door Le Corbusier gebouwde klooster la Tourette waar hij drie maanden verbleef. Naar aanleiding van Le Corbusier's gebruik van zand om een spirituele ruimte te maken, merkt hij op: 'I discovered the spirituality of concrete – using earth to mould a symbol, a symbol of the imaginative and the spiritual world' (Celant 2007, 337 (2005/6)). Met een figuratieve stijl die natuurlijke materialen gebruikt, gaat het om een spiritualiteit van het concrete die een directe verbinding tussen hemel en aarde zoekt en daarbij 'hemel' in verschillende betekenissen opvat. Hij is, zoals hij zegt, geïnteresseerd in het reconstrueren van betekenissen van de hemel uit verschillende tradities om zo te ontdekken 'continuities in why we search for heaven' (Celant, 336 (2005/6)). 'Heaven is an idea, a piece of ancient internal knowledge. It is not a physical construction' (Celant 2007, 337 (2005/6)). Daarom kan Kiefer de term hemel boven verbinden met verschillende betekenissen: de hemel als aanduiding voor het scheppingsproces (*Zim Zum, The Outpouring of the Sephiroth*), het kwaad als onderdeel van de hemelse hiërarchie van de engelen (*The Order of the Angels*), de relatie van micro- en macrocosmos met de hoop op transformatie (*The Secret Life of the Plants*). Er is een spanning tussen de hemel en de onvolkomen wereld waarin de catastrofe, het breken van de kruiken steeds weer gebeurt. Het kwaad behoort tot de structuur van de werkelijkheid. Het transcendente wordt daardoor in en door de aardse werkelijkheid met moeite ervaren. Er is een open vraag aan de hemel om transformatie.

In zijn spiritualiteit van het concrete drukt Kiefer een spiritualiteit van immanente transcendentie uit die hemel en aarde nauw op elkaar betreft. Dat gebeurt in een dramatische spanning tussen een afwezige God na Auschwitz en de vraag om Hem. Dat zien we nog wat scherper als we werken van Kiefer vergelijken met die van de Duits-romantische Caspar David Friedrich. Ook bij Friedrich is er sprake van een nauwe betrekking van hemel en aarde, maar heel anders.

In Friederichs *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819) kijken twee mannen in het door de maan verlichte landschap naar de maan. Het landschap is uitdrukking van het religieuze gemoed en tegelijk verwijzend naar God. Hier is ook sprake van immanente transcendentie maar anders dan bij Kiefer. Bij Friedrich verkondigt de natuur de heerlijkheid

van Gods schepping. In Kiefers landschapsschilderkunst wordt de immanente transcendentie op een andere wijze ingevuld dan bij Friedrich. Het landschap is niet idyllisch, maar gewond door het geweld van oorlogen zoals op zijn eerdere werk *Winterlandscape* (1970), waar een lichaamloos hoofd zweeft tussen een onheilspellende hemel en een winterlandschap dat door het bloedende hoofd rood gevlekt is. Het kleurgebruik is bij Kiefers landschappen in het algemeen sober, vaak bruin en zwartgeblakerd zoals (*Märch Heath* (1974), *Heaven-Earth* (1974), *Heaven on Earth* (1998-2004)). Dit lijkt Mark Taylors interpretatie te bevestigen dat het bij Kiefer gaat om transcendentie als scheur. Daarmee bedoelt hij een hemel die geen genade of verlossing schenkt en een aarde als woestijn waarin de mens eindeloos ronddoolt, door God verlaten. De boven besproken beelden van transformatie en herstel weerspreken echter deze uitleg. In Kiefers latere werken is er ook sprake van een streep licht en van hoop. Er is scepticisme en melancholie maar ook hoop zoals in werken als *The Milky Way* (1985-1987) en *Palm Sunday* (2007).

Grijs en een streep licht

Na Auschwitz is het kwaad hét probleem om de hemel op de aarde te kunnen betrekken. Op een vroeg schilderij *Quaternity* (1973) zien we drie vuren in een houten vertrek als symbool voor de triniteit, voor Vader, Zoon en Heilige Geest, terwijl een slang de drieëne God nadert. Kiefer acht het antwoord van de christelijke theologie op de vraag van het kwaad onbevredigend (Celant 2007, 473; 412 (2006)). Helaas licht hij dat niet verder toe. Hij grijpt zelf zoals we zagen terug op Luria's leer van Zim Zum en het breken van de kruiken. De kruiken hoefden niet te breken. Het was slechts nodig omdat we naar een reden zoeken waarom de wereld niet goed functioneert, zo zegt hij. De wereld heeft zichzelf geformeerd nadat God haar de ruimte daartoe heeft gelaten. God zond zijn licht van genade naar de wereld, maar die was te sterk, waardoor de kruiken braken (Celant 2007, 472v. (2006)).

De spiritualiteit van Kiefers werken wordt bepaald door een spanning tussen Gods genade en de broosheid van een wereld die het licht van Gods scheppingsgenade niet kan verdragen. Daarmee geeft hij een andere voorstelling dan in het scheppingsverhaal uit Gen. 1 waarin Gods scheppend handelen steeds besloten wordt met 'en zie het was zeer goed'.⁵ In Kiefers werken is daarentegen het kwaad inherent aan de werkelijkheid. Engelen als de serafim en de cherabim hebben de gestalte van een slang. Na 1995 blijft het kwaad zijn aandacht houden als hij Lillith een vrouwelijke demon uit de joodse traditie gaat verbeelden (Arasse 2001: 277-286). De kruiken breken steeds weer. Dat betekent niet dat deze spiritualiteit alleen maar melancholisch is waarop het gebruik van lood zou wijzen. Behalve Mark Taylor merkt ook de Amerikaanse kunstcriticus Don Kuspit te weinig op dat naast lood ook een streep licht bij Kiefer is aan te wijzen. Kuspit legt in zijn artikel *The Spirit of Gray* alle accent op het grijze, op het lood in het werk van Kiefer. Het licht krijgt geen ruimte volgens Kuspit: 'The light that flickers in it, the tide of stars that rise and falls in it, are hardly enough to lift- brighten – one's spirit [...] There is no hope in Kiefer's work, only inevitability' (artnet.com 2004). Afgezien van het feit dat lood niet alleen melancholie oproept maar ook transformatie, is er wel een streepje licht, vooral in Kiefers latere werk. Wel kan dat licht niet volop schijnen zoals het licht van Pasen in de christelijke iconografie. 'Looking for light is a tyranny we can't afford now', zo zegt hij (geciteerd door Auping 2005, 50).

Er zit een ondertoon van melancholie in Kiefers spiritualiteit, maar dat is niet de hoofdtoon. De reden is dat melancholie bij Kiefer vooral is verbonden met zijn (eerdere) werken over Auschwitz, terwijl Kiefers werk meer thema's omvat dan dit thema. Saltzman (1999, hfdst. 3) heeft voor Kiefers werk de term melancholie gebruikt in verband met het thema rouw naar

aanleiding van Auschwitz. Men denke daarbij ook aan Kiefers werk *Melancholia* (1988) waarin hij elementen uit Dürers werk hermeent (Saltzman 1999, 78-80). Het thema van de melancholie is te zeer verbonden met het proces van rouw en herinnering van de Holocaust om in het algemeen Kiefers werk en het spirituele karakter ervan als melancholisch te duiden. Na 1987 komt zoals we boven zagen in tal van werken van Kiefer de levensproblematiek ook voor, maar dan los van het Duitse verleden. Naast de vraag van het kwaad, is er ook het zoeken naar transformatie en herstel.

Lood maar ook een streepje licht, dat zien we in Kiefers werk *The Milky Way* en in *Palm Sunday*. Bij *The Milky Way* (1985-1987) kijken we van boven op een wit, bruin zwart geblakerd landschap met vorens. Een grote witte snede loopt door het land met de woorden *die Milchstrasse*. Boven de snede een trechter van lood, met loden draden verbonden aan de bovenhoeken van het doek. Het lijkt alsof de trechter zowel licht geeft als ook ontvangt, het opzuigend van de bodem en het vervolgens verspreidt over het land, maar ook omgekeerd kan de trechter het licht uit de hemel kanaliseren in de open grond van de snede. De trechter vormt zo een verbinding dankzij welke het licht van de hemel kan uitstromen om de aarde te vernieuwen. Het melkachtige gouden licht over het land suggereert een alchemische transformatie. Wanneer lood verbrand wordt in alchemische processen, wordt witte stof zichtbaar. Zo laat *The Milky Way* een transformatie zien van een gewonde aarde in een land van melk en goudkleurige honing (Celant 2007: 338v.) Hier lijkt de hemel het gewicht van de aarde even te kunnen dragen. Iets dergelijks zien we ook in het werk *Palm Sunday* (tentoonstelling in de White Cube Gallery London 2007) dat bestaat uit een reeks van 22 werken opgehangen in drie rijen onder elkaar. De stam van een palm ligt diagonaalswijze op de grond. Wat opvalt is de lichte kleuren. Elk van de werken bevat een centraal geplaatst palmtak of stengel, gedompeld in witte was, tegen een achtergrond van o.a. gebarsten klei met kleurpatronen van wit, grijs, lichtpaars, geel, oranje en bruin. Onmiskenbaar een streep licht waarop ook de titel van het werk wijst. Ook het werk *Aperiatur Terra et Germinet Salvatorem* (2006) (Jes. 45:8), een landschap met bloemen, is niet donker of witbruin zoals gewoonlijk bij Kiefer, maar romig geel en licht oranje. Deze werken tonen onmiskenbaar de verwachting van heil. In plaats van een spiritualiteit zonder hoop, gaat het bij Kiefer om een spiritualiteit van het concrete, als een open vraag aan de hemel met een sprankje hoop.

5. Conclusie

Kiefers werk vertoont intertekstualiteit doordat er allerlei betekenislagen in zitten die verwijzen naar oude mythen en symbolen die hij opneemt en nieuwe betekenis geeft. Het gaat hem om een 'reconstructie van de symbolen', om een poging 'to discover continuities in why we search for heaven' (Celant 2007, 336 (2005/6)). In die zin gebruikte hij voor zijn spiritualiteit van het concrete zoals wij zagen op vrije wijze de joodse mystiek, Dionysius de Areopagiet, gedachten van de rozenkruizers en de christelijke traditie van Palmzondag. Hij vindt de 'christelijke mythologie' te oppervlakkig en acht daarentegen de joodse mythologie meer 'sophisticated' (Celant 2007: 336 (2005/6)). Hij put uit de traditie van de Rozenkruizers omdat hij troost vindt in gedachte dat elke plant verbonden is met een ster. Dat betekent voor hem de verbinding tussen macro- and microkosmos (Celant 2007: 413 (2005)).

Kiefers besproken werken laten onmiskenbaar een gewonde wereld zien, maar het is onjuist om met Mark Taylor te concluderen dat de wond niet heelt en dat het gaat om een 'eindeloos ronddwalen'. Ook de uitleg die door Arasse wordt gegeven van Kiefers verbeelding van Luria's leer over Zim Zum en het 'breken van de kruiken' is onjuist, aangezien deze ervan uitgaat dat het hier een terugtrekking van betekenis of een 'feeling of exile' betreft. Evenmin

gaat het alleen om melancholie als hoofdtoon of om het grijze van het lood zoals Kuspit meent. 'There is always hope, but that must be combined with irony, and more important scepticism' (Celant 2007, 336 (2005/6)). Deze spiritualiteit van het concrete is geen transcendentie als scheur, maar immanente transcendentie als een open vraag aan de hemel om transformatie.

Bibliografie

Arasse, Daniel (2001). *Anselm Kiefer*. Londen: Thames & Hudson.

Auping, Michael (2005). *Anselm Kiefer: Heaven on Earth*. New York: Prestel Publishing.

Biro, Matthew (1998). *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge: Cambridge University Press.

Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-44.

Celant, Germano (2007). *Anselm Kiefer*. Londen: Thames & Hudson.

Gilmour, John (1990). *Fire on the Earth: Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia: Temple University Press.

Kuspit, Donald (1983). Flak from the 'Radicals': The American Case Against Current German Painting, *Expressions: New Art from Germany* (ed. J. Cowart). München: Prestel-Verlag.

Kuspit, Donald. The Sprit of Gray, op: www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp ^[1] (bezocht 2 december 2010)

Lauterwein, Andrea (2007). *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*. New York: Thames & Hudson.

McEvelley, Thomas (1996). *Communion and Transcendence in Kiefer's New Work: Simultaneously Entering the Body and Leaving the Body*. London: Anthony d' Offay Gallery.

Moltmann, Jürgen (1985). *Gott in der Schöpfung: Ökologische Schöpfungslehre*. München: Chr. Kaiser.

Rosenthal, Mark (1987). *Anselm Kiefer*. München: Prestel Verlag.

Saltzman, Lisa (1999). *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schama, Simon (1995). *Landscape and Memory*. Londen: Harper Collins.

Scholem, Gershom (1967). *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Taylor, Mark (1992). *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: The University of Chicago Press.

1. Zie voor de werken van Kiefer Rosenthal (1987), Auping (2005), Arasse (2001) en Celant (2007), waar men ook de gegevens vindt van de gebruikte materialen. Voor de interviews met Kiefer verwijs ik naar Celant (2007), waarbij ik tussen haakjes het jaartal van het interview geef.

2. Zie onder meer *The Heavens* (1969); *Everyone Stands Under His Own Dome of Heaven* (1970); *Winter Landscape* (1970), *Heaven-Earth* (1974); *Man Lying with Branch* (1971), *The Milky Way* (1985-1987), *Heaven on Earth* (1998-2004).

3. 'From then on there is a permanent fracture running through the world. And this is then healed, stuck back together again by 'Tikkun' (Celant 2007, 390 (2003).

4. Brochure Herrmans Denkmal Naturpark Teutoburger Wald. Varus-Schlacht.

5. Kiefers uitleg van Luria's leer dat de wereld zichzelf heeft geformeerd (Celant 2007, 472v. 2006) verschilt met Moltmanns uitleg van Zim Zum waarbij Gods schepping van de wereld expliciet wordt benadrukt (Moltmann 1985, 98-103).

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>

[2] http://www.estheticatijdschrift.nl/sites/all/libraries/tinymce/jscripts/tiny_mce/plugins/paste/pasteword.htm?C#_ftnref5