

la rivista di **en**gramma
2002

18-21

La Rivista di Engramma
18-21

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 18-21
anno 2002

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **18-21** anno **2002**

18 luglio/agosto 2002

19 settembre 2002

20 ottobre 2002

21 novembre/dicembre 2002

finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-91-1
ISBN digitale 978-88-98260-90-4

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6	<i>18 luglio/agosto 2002</i>
50	<i>19 settembre 2002</i>
104	<i>20 ottobre 2002</i>
168	<i>21 novembre/dicembre 2002</i>

20

ottobre 2002

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 20

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 20 | ottobre 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Zadra | Kämmerling | Pursche | Centanni | Ventura | Bonoldi | Boschetti | Lollini

ottobre 2002

SOMMARIO

- 7| “Patria è tutto quello che è disponibile come ricordo”
A CURA DI MATTEO ZADRA
- 11| “Di notte mi sposto in bicicletta da un quadro all’altro”
INTERVISTA REALIZZATA DA CHRISTIAN KÄMMERLING E PETER
PURSCHE PER IL SÜDDEUTSCHE ZEITUNG MAGAZIN N. 46,
16.11.1990
- 21| „Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild”
- 31| Mnemosyne Atlas 47
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSINE
- 35| L’Angelo-Menade come figura della protezione
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI
- 45| Patrimonio SpA: beni disponibili? Ambiguità e pericoli della legge
112/2002
LEANDRO VENTURA
- 51| Riflessioni sulla bellezza
P&M | OTTOBRE 2002 A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE
CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO BONOLDI
- 53| L’ultimo bacio
- 55| Il divino e lo strano. Attribuzioni tradizionali, associazioni oniriche
FEDERICO BOSCHETTI
- 57| NEWS | OTTOBRE 2002
Lo sguardo al dettaglio
FABRIZIO LOLLINI

59| Visionare vesti
FABRIZIO LOLLINI

61| S come Shakespeare, Successo e Soldi
LORENZO BONOLDI

“Patria è tutto quello che è disponibile come ricordo”

Intervista ad Anselm Kiefer sul ciclo *Jason e Das Goldene Vlies*

a cura di Matteo Zadra

L'intervista rilasciata da Anselm Kiefer nel 1990 al *Süddeutsche Zeitung Magazin*, in occasione della pubblicazione delle serie fotografiche *Das goldene Vlies e Jason*, è importante per comprendere la relazione particolare che l'artista intrattiene con i materiali, le tecniche, il mito, la memoria.

Punto di partenza e stimolo creativo sono i dettagli banali della quotidianità scalzati dalla loro funzione ordinaria e fatti valere per la potenzialità evocativa che sprigionano. Gli oggetti appaiono così dislocati oltre la loro mera presenza per abbracciare dimensioni straordinarie, mitiche. Il mito non è però narrato, o ricordato, non è una trama definita che fa da armatura alla creazione, ma emerge o riemerge dal tessuto della memoria, per alchimia o per rievocazione: per la magia elementare della materia o per l'eco di nomi classici.

Non è chi [...] comprende i quadri da un punto di vista così personale,
che è legittimato a scrivere su di essi;
chi sapesse tranquillamente confermarli nella loro presenza,
senza provare rispetto ad essi nient'altro che fatti,
sarebbe certamente il più legittimato di fronte ad essi.
Rainer Maria Rilke, Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come
destino

Nel 1990 Anselm Kiefer realizza due serie fotografiche aventi come soggetto il mito di Giasone e gli Argonauti alla conquista del vello d'oro, tema presente fin dal titolo dei due cicli: *Das goldene Vlies e Jason*. *Das goldene Vlies* appare sul numero del 16 novembre del periodico settimanale *Süddeutsche Zeitung Magazin* e ruota intorno al tema del viaggio degli Argonauti, soffermandosi sul suo carattere fortemente marziale. Jason è invece una mostra fotografica tenutasi a Dublino alla Douglas Hyde Gallery dal 13 giugno al 18 agosto, e si concentra maggiormente sulle figure degli Argonauti e sul loro mezzo, la nave Argo.

Fatta eccezione per alcune immagini di *Das goldene Vlies*, tutte le altre fotografie mostrano delle scene realizzate da Kiefer all'interno dell'atelier. Tutte le immagini sono in bianco e nero e alcune immagini di *Jason* sono state sottoposte a un processo di solarizzazione.

A *Das goldene Vlies* segue un'intervista a Kiefer, che, nonostante il carattere frammentario e non sistematico, costituisce un testo denso di informazioni su come guardare queste immagini a diversi livelli di lettura. Si trovano diverse indicazioni sul percorso da cui sono nate, facendo contemporaneamente luce su degli aspetti operativi propri di molti suoi lavori: il personale rapporto con i materiali, le tecniche, le immagini e il mito. Kiefer evita sempre di dare delle interpretazioni univoche e parla invece a lungo dei procedimenti e delle regole che sviluppano l'opera.

È raro – scrive Roger Caillois – che uno stesso principio esplicativo riesca due volte dalla stessa angolatura e nella stessa proporzione. Al limite, ci si chiede anzi se non ce ne vorrebbe uno diverso per ogni mito, come se ogni mito, organizzazione di una singolarità irriducibile, fosse consustanziale al suo principio esplicativo, di modo che questo non possa essere staccato da quello senza una notevole perdita di densità e di comprensione (*Il mito e l'uomo*).

Questa riflessione vale come sprone a evitare la generalizzazione e la categorizzazione come forma risolutiva della ricerca. Le forme delle opere di Kiefer vanno dalla serie fotografica all'incisione, la plastica, la pittura, la produzione di libri, librerie e aerei. Benché tutti questi lavori siano strettamente collegati tra loro da un'impronta comune, le diverse forme implicano sempre una molteplicità di spostamenti e vie percorse.

I due cicli sono caratterizzati da alcuni elementi presenti anche in altre opere (la fotografia, i vestiti, i soldatini, le parole scritte direttamente sulla loro superficie) ma non per questo si fanno riconducibili nella loro ricerca a quelle. Questo confronto diretto con un mito greco attraverso il mezzo fotografico, e le relazioni temporali che questo rapporto porta a galla, rappresentano un campo unico anche nell'opera di Kiefer. C'è una responsabilità nello sguardo di chi osserva l'arte, che corrisponde alla sua capacità di mettere in questione ciò con cui si confronta. È con lo sguardo che si articola la capacità di vedere le opere in modo ampio, senza chiuderle a quanto di loro ancora non si conosce.

“È l'opera stessa che apre il campo da cui poi appare in una nuova luce, è

lei che si trasforma e diviene ciò che diverrà, e le infinite interpretazioni di cui è legittimamente suscettibile la trasformano solo in se stessa” (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*).

Quali possono essere i problemi posti da opere così recenti? Questa vicinanza temporale può mandare facilmente assieme lo sguardo, come un obbiettivo che non riesce a mettere a fuoco quello che ha troppo vicino. Benché l'immagine non sia stata ancora modificata dal tempo e si trovi spesso nello stato ottimale per essere osservata, questo non è di per sé sufficiente a garantire una visione e una comprensione più precise. Anche l'ombra di chi osserva sembra crescere proporzionalmente alla giovinezza dell'opera che gli sta davanti.

Quello che questa vicinanza facilita allo sguardo non è ancora il suo significato, che continua a stratificarsi insieme allo scorrere del tempo e senza direzione. La distanza che occorre mantenere davanti all'opera è una delle misure della lettura nella quale lo sguardo si muove, “perché vedere è avere a distanza” (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*): “questa distanza è però in senso autentico distanza estetica, giacché significa il distacco necessario per vedere, che rende possibile un'autentica e completa partecipazione a ciò che davanti a noi si rappresenta” (Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*).

“Di notte mi sposto in bicicletta da un quadro all’altro”

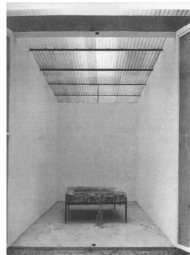
Intervista realizzata da Christian Kämmerling e Peter Pursche per il *Süddeutsche Zeitung Magazin* n. 46, 16.11.1990

Süddeutsche Zeitung Magazin Il viaggio degli Argonauti, che lei racconta nelle precedenti venti pagine, è un mito fortemente militare. Lei lo fa invece iniziare innocentemente da un incontro pomeridiano per il caffè...

Anselm Kiefer Sì, voglio inserire questa storia in un contesto altamente banale e quotidiano. E proprio così è incominciato: stavo seduto con i miei collaboratori al tavolo a prendere caffè e dolcetti, e, dopo aver mangiato, improvvisamente il piano del tavolo stava davanti a me come un campo di battaglia: tazze vuote, avanzi nei piatti, briciole, tracce. Ecco: un tavolo da caffè tedesco – qualora si prenda il caffè nel modo corretto – lascia emergere Giasone.

SZ Giasone, l’eroe del vello d’oro. Ci lasci ancora un attimo riportare alla mente la rappresentazione classica, così da poter meglio comprendere la sua opera.

AK Non è assolutamente essenziale. Nemmeno io sono andato prima a rileggermi la storia di Giasone per poi riflettere su come potessi trasporla. È successo come sempre mi accade: all’inizio sta un concetto, una rappresentazione molto grande e ancora non totalmente satura. Per esempio un nome. Ci sono dei nomi che hanno un’aura precisa: terra della Marca del Brandeburgo, tre Tigli, Königgrätz [*Sono tutti nomi presenti in opere di*



Kiefer. N.d.t.] Oppure nomi ebraici, come Lilith. Non c'è bisogno di sapere molto su questi nomi per poterci lavorare. Il nome suscita un'impressione, la sensazione che dietro ci sia qualcosa di nascosto. Il nome Giasone ha quest'aura. E questo mito ti si infila dentro, senza che si abbia letto qualcosa in merito.

SZ Da dove viene questa conoscenza?

AK La memoria non si costituisce nel momento in cui nasciamo, ma viene da più lontano, ha in sé delle esperienze fondamentali, delle condizioni originarie, che si sono accumulate in migliaia di anni.

SZ È successo così per Giasone e gli Argonauti ?

AK Sì. Bisogna darsi del tempo, finché questi ricordi emergono – come un pescatore che siede tranquillo e aspetta che qualcosa abbocchi. È così, lentamente, che questi singoli elementi uno dopo l'altro riemergono alla coscienza. Ad esempio, senza sapere precisamente perché ho cominciato a lavorare con cocci, denti, vestiti. Solo in seguito è venuto fuori che lo spezzettamento ha un ruolo importante nel mito di Giasone. Giasone parte per riconquistare il vello d'oro alla sua famiglia. Si unisce a Medea, la figlia del signore di Eea. Medea fa a pezzi suo fratello e getta le sue membra lungo la strada dei suoi inseguitori; così facendo salva Giasone. Successivamente si vendica su di lui, convincendo i suoi genitori a tagliarlo in pezzi e a metterlo in una cesta da cui avrebbe dovuto riuscire ringiovanito, cosa che ovviamente non accade.

Nel mito si racconta anche di una prova a cui si sottopone Giasone: egli deve estrarre i denti di un drago ucciso e uccidere gli immensi guerrieri che sarebbero spuntati da questi denti. Ecco dunque i denti. Oppure si racconta di come Medea si vendichi su Glauce, la seconda moglie di Giasone. Le regala un vestito avvelenato e appena lei lo indossa si dissolve nel nulla. Solo il vestito rimane. Ed ecco che abbiamo il vestito.

SZ Ceneri, vestiti e piombo, sono già i simboli classici di Kiefer.

AK Qui devo contraddirla. Io non sono un simbolico e nemmeno un allegorico. Sarebbe un lavoro da scienziati, così come lavorava Rubens. Lui padroneggiava tutto il canone delle allegorie e in modo scientifico copiava. Io invece mi affido alle cose stesse. Il semplice prendere un caffè ha già in sé la drammaticità della battaglia degli Argonauti. Basta solo

riconoscerla. Questa è l'unica cosa che ci tiene attaccati alla vita: lo strato che sta dietro. Nessuno può vivere solamente mangiando o prendendo il caffè. Si può vivere piuttosto anche senza assumere cibo e allora si riflette sull'assenza, piuttosto che mangiare troppo e non pensare a nulla. Una tazza, in sé, non è ancora una tazza. La tazza assume tutto il suo significato solamente quando – come nel nostro caso – cade in pezzi, e si pensa al fratello di Medea.

SZ Alcuni dei nostri lettori adesso staranno scuotendo la testa disperati.

AK Splendido. Se i lettori gettano via la rivista e pensano “Mio Dio, cosa sta facendo il mio *Süddeutsche Zeitung*, è veramente caduto così in basso?”, allora questo è un'ottimo punto di partenza...

SZ Per cosa?

AK Per la libertà di lasciare che le immagini producano il loro effetto. Il mio scopo non è quello di fare un'opera d'arte che riesca quanto più interessante possibile. O anche sì. Ma non voglio nessuna cosa che alla superficie appaia bella.

SZ Quando riguardavamo con lei il ciclo degli Argonauti, lei ha detto per due o tre volte: questo va bene, sembra veramente stupido.

AK Sì, i miei lavori dovrebbero giungere in modo inosservato. Questo aspetto lascia ovviamente molte persone sconcertate e forse la trovano una cosa orribile e nemmeno provano ad incominciare con qualcosa. Quando però poi si intrattengono per un po', arrivano a riconoscere che si erano sbagliati. Questo è molto positivo. Se uno prima si sbaglia e poi si ricrede, questo secondo pensare è molto più valido. La storia di Saulo-Paolo ha per me questo significato: Paolo, che all'inizio si trovava nell'errore, dopo il suo ripensamento ha portato la religione molto lontano.

SZ Lo spettatore davanti alle sue opere non dovrebbe quindi godersi la bellezza...

AK Credo che ciò che non si vede sia più importante per l'osservatore. Qualora gli si presenti qualcosa di interessante, servito insieme con le relative spiegazioni, perché lo comprenda velocemente, diventa anche qualcosa che si digerisce in fretta.

Il banale, al contrario, deve per prima cosa venire infranto. Io continuo sempre a ripetere l'esperienza che le idee più importanti vengano dalle cose: dai lavori più idioti, come lo sparecchiare una tavola. In occasione della riparazione di una vecchia conduttura in piombo, sono arrivato alle incisioni in piombo. Sono le cose banali, non quelle maestose, che portano con sé le idee per proseguire.

SZ I critici d'arte per lo più ammutoliscono davanti alla cupa imponenza dei suoi lavori e nessun artista è stato interpretato più tenacemente di Kiefer. Tanto più stupefacente allora è la sua difesa per il triviale.

AK Come dicevamo, le cose banali sono il miglior punto di partenza per le proprie scoperte. Prenda qualcosa di semplice come le mele di Cézanne. Quando le dipingeva lui non si poneva di fronte a un problema biologico, ma formale. Lo interessava il modo in cui la luce cade sulla sua superficie. Quel che la mela era per Cézanne, per me è il mito degli Argonauti. Tra l'altro: anche lo starsene seduti dal dentista è una situazione così banale che però fa scattare molte associazioni. Io penso subito a Giasone...

SZ E l'anestetico funziona?

AK Certo. Se in quel momento si pensa ai denti del drago da cui crescono i guerrieri, ecco che ci si dimentica del dolore. Poi può essere che si abbia paura dei miti.

SZ Cosa l'ha interessato nella collaborazione con il *SZ-Magazin*?

AK Mi riesce sempre difficile appendere le mie opere nei musei, in modo particolare adesso, che i musei vengono costruiti in modo inadeguato. Pensi ad esempio al museo di Stoccarda, viene da ridere. Un giornale al contrario è qualcosa di assolutamente normale, quotidiano. E poi – ma è più una nota a margine – ho trovato ovviamente splendido che per ospitare *Il vello d'oro* abbiate lasciato diverse pagine libere dalla pubblicità. È già quasi qualcosa come una casa che salta in aria.

SZ Noi ci aspettavamo di trovarla in una specie di atelier isolato, anche perché dall'indirizzo nell'Odenwald sembrava trovarsi fuori dal mondo. Invece abbiamo una gigantesca fabbrica in un quartiere industriale.

AK Un tempo qui si producevano pezze per la levigazione di pavimenti in legno. Non è stato un investimento particolarmente previdente: la fab-

brica fallì e da allora ci sto io. Ho bisogno di spazio...

SZ ...Non stupisce per lavori larghi fino a 10 m, alti 3 e che pesano fino a 24 tonnellate...

AK Non solamente per questo...non ho una produzione lineare, non faccio un quadro dopo l'altro ma lavoro a diversi progetti contemporaneamente. L'insieme è come un giardino in cui molte cose maturano simultaneamente.

SZ E quanto passa prima che siano pronti per la raccolta?

AK Alcuni quadri sono qui già dal 1971, maturano così, è difficile dire quando un quadro è maturo. Cambiano anche senza una direzione propria. A volte, quando arrivo la mattina, durante la notte un quadro si è completato.

SZ Quando concentra il suo lavoro? Nelle sue stanze c'è grande movimento: 17 impiegati, falegnami, sarti, fabbri, gru, carrelli elevatori. A questo si aggiungono i preparativi per le mostre – solamente quest'anno Gerusalemme, Dublino, Tübingen. E un anno fa la grande retrospettiva di Berlino alla Neuenationalgalerie, che verrà tolta all'inizio dell'anno prossimo.

AK Effettivamente è tutto lavoro. Come ho già detto, il quotidiano scorre attraverso i miei lavori. Quando un artigiano lavora alle sue cose, per esempio sturare un tubo di canalizzazione, io gli passo vicino e spesso gli chiedo di poter star lì: allora qualcosa mi colpisce e deve essere così, affinché poi possa rifletterci. I lavoratori non ci fanno neanche più caso, ci sono ormai abituati.

La notte, quando i collaboratori se ne sono andati a casa e nelle sale c'è silenzio, mi sposto da un quadro all'altro. Quando bisogna spostarsi più in fretta, per esempio quando si mettono le vernici, allora prendo la bicicletta.

SZ Non lontano dalla fabbrica avete rimesso a posto anche una fornace abbandonata, un enorme complesso con tre draghe.

AK Sì, là in precedenza si cuocevano tegole in argilla. È inevitabile pensare alla Mesopotamia, alle prime forme di scrittura, alla scrittura cunei-

forme, ai miti e alle storie. In questa misura la fornace è un involucro, che abbraccia migliaia di anni. Nella fornace custodisco la mia collezione di apparecchi, piante e materiali come il piombo, la sabbia, la paglia. Tutto quello che si può trovare lì, dovrebbe lasciare possibilmente emergere un rapporto, senza che io intervenga direttamente, un rapporto che mi colpisca. Ora ad esempio, tutt'intorno alla fornace si trovano dei binari di piombo.

SZ Dove si riesce a recuperare così tanto piombo?

AK Il tetto del Duomo di Colonia era ricoperto con questo piombo. Quando è stato restaurato l'ho comprato.

SZ Il tetto del Duomo di Colonia?

AK ...Esatto. Non è assurdo? Ricoprire una cattedrale gotica con il piombo; richiudere con un'ermetica copertura di piombo quelle forme che tendono verso l'alto; poi più nessun raggio ci passerà attraverso.

SZ Cosa l'affascina così tanto nel piombo?

AK È qualcosa come un'aura del nome. Il piombo agisce su di me più di qualsiasi altro metallo. Quando si procede oltre in quest'impressione, si scopre che il piombo è sempre stato un materiale per le idee. Nell'alchimia si trovava sul gradino più basso del processo di estrazione dell'oro. Per un verso il piombo era insensibile, pesante e collegato con Saturno, con l'uomo 'torvo' – dall'altro contiene l'argento e costituiva così già un primo passo in direzione di un altro piano, più spirituale.

SZ Nel fondo immenso del pozzo della fornace sta un suo aereo di piombo immerso nell'argilla.

AK Esatto, è proprio quello che intendevo. Se ne sta là pesante per il piombo e non può volare, ma ricorda che potrebbe anche essere in grado di trasportare delle idee.

SZ Anche le ceneri hanno questa aura?

AK La cenere è come il colore un mezzo per il pittore. La cenere è qualcosa di molto leggero, qualcosa che è sopravvissuto al fuoco e che non può essere ulteriormente trasformato. Il mercoledì delle Ceneri per la Chiesa

ha un significato strettamente connesso all'attraversamento di uno stadio. Ai giorni dionisiaci segue il mercoledì delle Ceneri, che annuncia l'inizio di un nuovo periodo.

SZ Se si guarda in quest'ottica nelle stanze di combustione della fornace annerite dalla fuliggine e poi ai vestiti color cenere sulle sue tele, si pensa inevitabilmente ad Auschwitz.

AK Sì, ma questo non dipende della fornace, ma dalle nostre conoscenze di storia. Sono queste esperienze, questo sapere che definiscono il nostro sguardo sulle cose. Da qualche parte vediamo dei binari e pensiamo subito ad Auschwitz. Sarà così per molto.

SZ Molti dei suoi lavori sono connessi all'apocalisse del terzo Reich.

AK Per lo meno in teoria, io mi includerei tra quelli che vi hanno preso parte, semplicemente perché oggi non posso sapere cosa avrei fatto allora. Tra gli uomini è tutto possibile. Da qui viene il mio stupore.

SZ Di recente due carri armati della seconda guerra mondiale campeggiano davanti alla fornace. Cosa significa?

AK Ancora non lo so. Verranno calati in uno strato di argilla tenera. Un giorno, lì dove stanno adesso ci sarà una piccola conca. Si dissolveranno. Una gran parte del mio lavoro consiste nella risoluzione: prendo un'immagine da un libro in piombo e la monto su di un'altra...

SZ ...Oppure consente ai suoi visitatori dell'atelier di girare intorno ai quadri che ricoprono tutto il pavimento...

AK: Sì, la dissoluzione è un processo creativo. I carri armati però potrebbero anche essere un'allusione ai draghi che custodiscono il vello d'oro.

SZ Oppure l'ombra del tesoro dell'arte di Kiefer, che si allunga lenta davanti a sé.

AK Vorrei aggiungere qualcosa in merito a questo processo di maturazione. L'ideologia alchemica era questa: l'accelerazione del tempo, come quello del ciclo piombo-argento-oro, che ha bisogno solo di tempo per trasformare il piombo in oro. L'alchimista un tempo accelerava questo processo con filtri magici. Verrebbe definita magia. Io in quanto artista

non faccio nulla di diverso. Mi limito ad accelerare la trasformazione che già si trova nelle cose. Questa è la magia per come la concepisco io.

SZ Dalla magia facciamo un salto nel commercio. Se si pensa che al momento lei ha in progetto anche un altro atelier di 20.000 metri quadri di superficie, verrebbe quasi da parlare di un'Impresa Kiefer.

AK Lei sa cos'è un'impresa? Punta alla massimizzazione del capitale. Io faccio il contrario: io annullo il capitale. Tolgo denaro dalla circolazione e lo porto a un punto finale. Questo è esattamente il contrario di ciò che Marx ha descritto con il termine capitalismo. Io vendo solamente i quadri necessari a mantenere il mio gruppo. Il nuovo atelier è un progetto a lunga scadenza. Esiste già un'area su cui continuerà a costruire finché vivo.

SZ Altri artisti del suo rango hanno atelier a Manhattan, in Toscana o da qualche altra parte lontano. Com'è che lei si sente così attaccato all'Odenwald?

AK Attaccamento – come mai pensa con le categorie di Hagen e di Sigfrido: il giuramento dei Nibelunghi? No, non ha nulla a che vedere con la fedeltà, non ho fatto nessun giuramento a questo luogo. Potrei ugualmente lavorare da qualche altra parte. Posso lavorare dappertutto.

SZ Com'è quindi che siete qui?

AK Qui non c'è nulla. Io parto sempre da dove c'è meno possibile.

SZ Nel deserto succede ancora meno.

AK Non è necessario cambiare ciò che ci circonda per cambiare se stessi. Chi pensa di essere immediatamente qualcuno di diverso arrivando in un altro luogo si inganna: Corea o Bali, si trova sempre se stessi. Prendiamo una delle differenze tra Bach e Händel: Bach era sempre e solamente nella sua chiesa a Lipsia, non viaggiava mai. Händel era un cosmopolita. Quale musica è migliore? Non è importante dove si sta. Se ci si vuole cambiare allora si parte da dove ci sia il meno possibile.

SZ Visto che si sono fatti i nomi di Bach e di Händel, vorrei citare una frase del critico d'arte americano Scott Watson, che in un elogio al suo lavoro scrive: "Il genio di Kiefer può essere paragonato solamente con quello di Wagner o di Beethoven". Ha centrato il bersaglio?

AK No. Io non sono un genio. Io sono contro al concetto di genio. Ha avuto senso solamente per una certa epoca, e anche allora non per gli artisti ma per la borghesia in ascesa. Non credo che Beethoven si sarebbe definito genio. Si può solamente aggiungere un piccolo sassolino a ciò che è già stato fatto; *L'Anello d'oro* di Wagner è solamente una piccola prosecuzione di un mito già esistente. L'insieme è solamente una collaborazione a un grande canto che continua. Che si possa estrarre qualcosa di geniale dal nulla è stato un abbaglio del XIX secolo, al tempo dei fondatori.

SZ Cosa contrappone al concetto di genio?

AK Non ho nulla da contrapporvi. È senza senso. Questo concetto afferma che un artista possa creare qualcosa dal nulla. È proprio questo che prima contestavo. Io non ho mai creato nulla. Forse più di altri ho mostrato o portato più avanti ciò che c'era già. Probabilmente in una luce un po' diversa. La questione è dove cade la luce. Gli artisti validi precedono sempre il loro tempo, presagiscono ciò che arriverà, ciò che imbrunisce all'orizzonte.

SZ Profetici?

AK I profeti nell'Antico Testamento sono quelli che all'inizio si trovano nell'impossibilità di parlare. Scappano dai loro compiti perché non si sentono all'altezza. Poi ricevono dalla voce di Dio l'incarico di dire qualcosa di preciso, che loro stessi però al momento non comprendono.

SZ È questo "lo strato che sta dietro" di cui parlava prima?

AK Se lo sapessi potrei smettere di dipingere. Sarebbe la chiave.

SZ Cosa significa per lei patria?

AK Patria è per me tutto quello che mi è disponibile come ricordo. E più vivrò, più sarà vario. È un cerchio che si allarga di continuo – e quando sarà grande abbastanza allora mi dissolverò, allora muoio.

„Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild“

Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht von Christian Kämmerling und Peter Pursche; Photos: René Burri.

Süddeutsche Zeitung Magazin Der Zug der Argonauten, den Sie auf den vorangegangenen zwanzig Seiten geschildert haben, ist ein sehr martialischer Mythos. Sie lassen ihn ganz harmlos beim Karfeeekränzchen beginnen...

Anselm Kiefer Ja, ich will diese Geschichte in einen ganz banalen, alltäglichen Zusammenhang stellen. So hat es ja auch tatsächlich angefangen; Ich saß mit meinen Mitarbeitern am Tisch bei Kaffee und Kuchen, und nach dem Essen lag die Tafel plötzlich vor mir wie ein Schlachtfeld: leere Tassen, Reste auf Tellern, Krümel, Spuren. Man sieht: Eine deutsche Kaffeetafel lässt – wenn man den Kaffee auf die richtige Art und Weise trinkt – Jason auferstehen.

SZ Jason, der Heroe des goldenen Vlieses. Lassen Sie uns doch erst mal ein bißchen klassische Bildung zusammenkratzen, damit man ihr Kunstwerk versteht.

AK Das ist gar nicht nötig. Ich habe die Jason-Geschichte auch nicht erst studiert und dann geguckt, wie ich die wohl umsetzen kann. Es war, wie es immer bei mir ist: Am Anfang steht ein Begriff, eine ganz große, noch unaus-gefüllte Vorstellung. Zum Beispiel ein Name. Es gibt Namen, die haben eine bestimmte Aura: Märkischer Sand, Königgrätz, Dreilinden. Oder jüdische Namen, etwa Lilith. Man braucht gar nicht viel darüber wissen, um damit arbeiten zu können. Der Name erzeugt so eine Ahnung, ein Gefühl, daß dahinter etwas verborgen ist. Der Name Jason hat diese Aura. Und dieser Mythos steckt in einem, ohne daß man darüber gelesen hat.

SZ Woher rührt diese Kenntnis?

AK Das Gedächtnis bildet sich ja nicht erst, wenn wir geboren werden, sondern es kommt von weiter her, hat Grunderfahrungen, Grundbefindlichkeiten gespeichert, die sich in Tausenden von Jahren gesammelt haben.

SZ So ist es Ihnen mit Jason und den Argonauten ergangen?

AK Ja. Man muß sich Zeit lassen, bis diese Erinnerungen auftauchen – wie ein Fischer, der ruhig dasitzt und wartet, bis etwas anbeißt. So langsam kommen diese Einzelheiten nach und nach zurück ins Bewußtsein. Ich habe zum Beispiel, ohne genau zu wissen warum, mit Elementen wie Scherben, Zähnen und Kleidern gearbeitet. Erst im nachhinein stellte sich heraus, daß die Zerstückelung tatsächlich eine große Rolle spielt im Jason-Mythos. Jason zieht aus, um das goldene Vlies für seine Familie zurückzuerobern. Er verbündet sich mit Medea, der Tochter des Herrschers von Aia. Medea zerstückelt ihren Bruder und wirft seine Glieder vor die Füße ihrer Verfolger – so rettet sie Jason. Später rächt sie sich an ihm, indem sie seine Eltern überredet, ihn in Stücke zu schneiden und in einen Kessel zu werfen, aus dem er dann angeblich verjüngt herauskommen soll. Das funktioniert natürlich nicht. In dem Mythos wird auch von einer Probe erzählt, der sich Jason unterzieht: Er muß die Zähne eines getöteten Drachens aussäen und die daraus entsprossenden riesigen Krieger töten. Da haben wir die Zähne. Oder es wird erzählt, wie sich Medea an Glauke rächte, der zweiten Frau Jasons. Sie schenkt ihr ein schönes Kleid, das vergiftet war. Als sie es anzieht, löst sie sich sofort in nichts auf. Nur das Kleid bleibt übrig. Da haben wir das Kleid.

SZ Asche, Kleider – und Blei – sind ja schon klassische Kiefer-Symbole.

AK Ich muß Ihnen da widersprechen. Ich bin kein Symboliker, auch kein Allegoriker. Das wäre wissenschaftlich, so wie Rubens arbeitete. Der hat den ganzen Kanon der Allegorien beherrscht und auf wissenschaftliche Weise kopiert. Ich vertraue auf die Dinge selbst. Der ganz normale Vorgang des Kaffeetrinkens hat in sich schon die Dramatik des Kampfes der Argonauten. Man muß es nur erkennen. Das ist doch das einzige, was uns überhaupt am Leben hält: die Schicht „dahinter“. Vom Kaffeetrinken, vom Essen allein kann keiner leben. Eher kann man leben, wenn man keine Nahrung aufnimmt und den Mangel überdenkt, als wenn man zuviel aufnimmt und nichts denkt. Eine Tasse an sich ist auch noch nicht eine Tasse. Eine Tasse wird erst sinnvoll – wie in unserem Fall – wenn sie in Scherben fällt und man dabei an den Bruder der Medea denkt.

SZ Mancher Leser unseres Magazins wird jetzt ratlos den Kopf schütteln.

AK Wunderbar. Wenn die Leser das Magazin aufschlagen und denken, mein Gott, was macht meine Süddeutsche Zeitung denn jetzt, ist die so

weit herabgesunken? – dann ist das ein guter Ausgangspunkt...

SZ Wofür?

AK Für die Freiheit, die Bilder wirken zu lassen. Mein Ziel ist es ja nicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das möglichst interessant wirkt. Oder gar schön. Ich will keine Sachen, die vordergründig schön sind.

SZ Als wir uns mit Ihnen den Argonauten-Zyklus angesehen haben, sagten sie zwei-, dreimal: Das ist gut, das sieht so richtig doof aus.

AK Ja, meine Arbeiten sollen ganz unscheinbar daherkommen. Das verwirrt natürlich viele Leute, und vielleicht finden sie es fürchterlich oder können nicht gleich etwa damit anfangen. Wenn sie sich aber eine Weile damit befaßt haben, müssen sie sich eingestehen, daß sie zunächst falsch gedacht haben. Und das ist doch gut. Wenn jemand zuerst falsch denkt, und dann richtig, dann ist das richtige Denken doch viel wertvoller. So war es doch mit der Saulus-Paulus-Geschichte. Paulus, der zunächst falsch lag, hat die Religion durch sein Nachdenken doch sehr weil gebracht.

SZ Der Betrachter soll sich bei Ihnen also nicht an Schönheit erfreuen...

AK Ich glaube, daß das Unscheinbare für den Betrachter wertvoller ist. Wenn ihm das Interessante mit den dazugehörigen Erklärungen serviert wird, damit er schnell und einfach begreift – das ist doch schnell gegessen. Banales dagegen muß erst aufgebrochen werden. Ich selbst erlebe immer wieder, daß die wichtigsten Ideen bei Dingen kommen, die banal sind: bei ganz doofen Arbeiten, etwa dem Aufräumen eines Tisches. Bei der Reparatur einer Wasserleitung, die noch aus Blei war, kam ich aufs Bleiätzen. Nicht die großartigen, sondern die banalen Dinge enthalten das, was weiterführt.

SZ Die Kunstexperten erstarren ja meist ehrfürchtig vor der düsteren Imposanz Ihrer Werke – kein Künstler wird weihevoller interpretiert als Kiefer. Um so erstaunlicher Ihr Plädoyer fürs Triviale.

AK Wie gesagt, das Banale ist der beste Ausgangspunkt für eigene Entdeckungen. Nehmen Sie so etwas Simples wie die Äpfel von Cezanne. Als er die malte, setzte er sich doch nicht mit einem biologischen, sondern mit einem formalen Problem auseinander. Ihn faszinierte der Lichteinfall

auf die Oberfläche. Was für Cézanne die Äpfel waren, ist für mich die Geschichte der Argonauten. Übrigens: Beim Zahnarzt zu sitzen ist auch so eine banale Situation, die viel auslöst. Ich denke dabei sofort an Jason.

SZ Wirkt das schmerzlindernd?

AK Natürlich. Wenn Sie dabei an die Drachenzähne denken, aus denen die Krieger herauswachsen, dann vergessen Sie die Schmerzen. Es sei denn. Sie haben Angst vor Mythen.

SZ Was hat sie an der Zusammenarbeit mit dem *SZ-Magazin* gereizt?

AK Ich tue mich oft schwer damit, meine Bilder in Museen aufzuhängen, besonders, wo die Museen heute vielfach unmöglich gebaut sind. Denken Sie an das Museum in Stuttgart, das ist doch ein Witz. Eine Zeitschrift ist dagegen etwas völlig Normales, Alltägliches. Und dann – das ist jetzt mehr eine Fußnote – fand ich es natürlich wunderbar, daß Sie in Ihrem Magazin für Das goldene Vlies mehrere Seiten von Reklame freigeschau-felt haben. Das ist ja fast schon so, als ob man ein Haus in die Luft sprengen würde.

SZ Wir haben eigentlich erwartet, sie in einer Art Einsiedler-Atelier anzutreffen, noch dazu, weil Ihre Adresse im Odenwald so weitab von der Welt erscheint. Angetroffen haben wir statt dessen eine riesige Fabrikhalle in einem Industrieviertel.

AK In dieser Fabrik wurde vorher Drahtwolle zum Abschleifen von Holzfußböden hergestellt. Das war kein besonders zukunftsträchtiges Gewerbe. Die Fabrik ging pleits, seither bin ich drin. Ich brauche Platz...

SZ ... kein Wunder bei Werken, die bis zu zehn Metern breit, drei Metern hoch und 24 Tonnen schwer sind...

AK ... nicht nur deshalb. Ich habe keine lineare Produktion, ich male nicht ein Bild nach dem anderen, sondern arbeite an vielen Projekten gleichzeitig. Das Ganze ist wie ein Garten, in dem vieles zu gleicher Zeit wächst.

SZ Wieviel Zeit vergeht, bis Sie ernten?

AK Manche Bilder liegen hier schon seit 1971. Die reifen so vor sich hin.

Es ist schwer zu sagen, wann ein Bild reif ist. Bilder verändern sich, auch ohne eigenes Zutun. Wenn ich morgens komme, ist manchmal über Nacht ein Bild fertig geworden.

SZ Wann arbeiten Sie überhaupt? In Ihrai Hallen herrscht Hochbetrieb: 17 Angestellte, Schreiner, Schneider, Schlosser, Kräne, Gabelstapler. Dazu kommen Ausstellungsvorbereitungen – allein in diesem Jahr in Jerusalem, Dublin, Tübingen. Und um ein Haar noch die große Retrospektive in der Berliner Nationalgalerie, die nun auf kommendes Frühjahr verschoben wurde.

AK Eigentlich ist ja alles Arbeit. Denn wie ich Ihnen schon sagte: Das Alltägliche fließt in meine Arbeit ein. Wenn ein Handwerker an seiner Sache werkelt, beispielsweise ein Kanalisationsrohr freilegt, und ich komme dazu, dann bitte ich oft innezuhalten: Irgend etwas fällt mir daran auf, und es muß so bleiben, damit ich über die Bedeutung nachdenken kann. Die Handwerker wundern sich nicht mehr, die kennen das schon. Nachts, wenn meine Mitarbeiter nach Hause gegangen sind und es dann still in den Hallen ist, gehe ich von Bild zu Bild. Wenn es schneller gehen soll, zum Beispiel beim Auflegen von Lasuren, fahre ich auch mit dem Fahrrad.

SZ Nicht weit von der Fabrik haben sie ja noch eine stillgelegte Ziegelei restauriert, einen riesigen Gebäudekomplex mit drei Baggerseen.

AK Ja, dort wurden früher Dachziegel aus Ton gebrannt. Da denkt man doch unmittelbar an Mesopotamien, an die Keilschrift, an frühe Schriftformen, an Geschichten und Mythen. Insofern ist die Ziegelei eine Hülle, die tausend Jahre umgreift. In der Ziegelei verwahre ich meine Sammlung von Geräten, Pflanzen und Materialien wie Blei, Sand, Stroh. Alles, was Sie da finden, soll möglichst ohne mein Zutun einen eigenen Zusammenhang entstehen lassen, der mich überrascht. Jetzt liegen zum Beispiel auf den Feldern um die Ziegelei herum Bleibahnen.

SZ Wo kriegt man denn um Gottes Willen so viel Blei her?

AK Mit diesen Bleibahnen war das Dach des Kölner Doms gedeckt. Als er renoviert wurde, habe ich das Blei gekauft...

SZ Das Dach des Kölner Doms?

AK ...genau. Ist das nicht absurd? Eine gotische Kathedrale mit Blei zu decken; die himmelwärts aufstrebenden Formen mit einem hermetischen Bleideckel abzuschließen, durch das gar keine Strahlen mehr von oben dringen können.

SZ Was fasziniert Sie so am Blei?

AK Es ist wie mit der Aura von Namen. Das Blei wirkt mehr als alle anderen Metalle auf mich. Wenn man so ein Gefühl nachforscht, erfährt man, daß Blei schon immer ein Stoff für Ideen war. In der Alchemie stand dieses Metall an der untersten Stufe des Goldgewinnungsprozesses. Blei war einerseits stumpf, schwer und mit Saturn verbunden, dem häßlichen Mann – andererseits enthält es Silber und war auch schon der Hinweis auf eine andere, geistigere Ebene.

SZ In der riesigen Sumpfhalle der Ziegelei liegt ein großes Blei-Flugzeug von Ihnen im Lehm.

AK Genau, das meine ich. Es steht da, bleischwer und kann nicht fliegen, aber es behauptet, es könne Ideen transportieren.

SZ Hat Asche auch diese Aura?

AK Asche ist wie Farbe ein Mittel für den Maler. Asche ist ja etwas sehr Sanftes, etwas, was nach dem Feuer übrigbleibt und nicht mehr verändert werden kann. Der Aschermittwoch hat eine sehr wichtige Bedeutung in der Kirche als Durchgangsstadium. Auf die dionysischen Tage folgt der Aschermittwoch, der eine andere Periode einläutet.

SZ Wenn man so in die rußgeschwärzten Brennkammern der Ziegelei blickt und die aschfarbenen Kleider auf Ihren Bildern vor sich sieht, dann denkt man unweigerlich an Auschwitz.

AK Ja, das kommt aber nicht von der Ziegelei, sondern von unserem Geschichtswissen. So eine Erfahrung, so ein Wissen bestimmt unseren Blickwinkel auf die Dinge. Wir sehen irgendwo Bahngleise und denken an Auschwitz. Das wird auf lange Sicht so bleiben.

SZ Viele Ihrer Arbeiten befassen sich mit der Apokalypse des Dritten Reiches.

AK Ich zähle ja, wenigstens theoretische, zu den Tätern, weil ich heute einfach nicht wissen kann, was ich damals getan hätte. Beim Menschen ist ja alles möglich. Deshalb meine Betroffenheit.

SZ Neuerdings stehen zwei Panzer aus dem Zweiten Weltkrieg vor der Ziegelei. Was hat es damit auf sich?

AK Ich weiß es noch nicht. Sie werden im weichen Lehm Boden versinken. Eines Tages wird da, wo sie standen, eine kleine Mulde sein. Sie werden sich auflösen. Meine Arbeit besteht zu einem großen Teil aus Auflösung: Ich nehme ein Bild aus einem Bleibuch und montiere es in ein anderes...

SZ ...oder Sie lassen Besucher Ihres Ateliers auf den Bildern herumgehen, die den ganzen Boden bedecken...

AK ...ja, Auflösung ist ein kreativer Prozeß. Die Panzer könnten aber auch eine Anspielung sein auf den Drachen, der das goldene Vlies bewacht.

SZ Oder den Kieferschen Kunstschatz, der langsam vor sich hinreift.

AK Ich möchte noch etwas zu diesem Reifeprozess sagen. Das war ja die Ideologie der Alchemie: die Beschleunigung der Zeit, wie in dem Blei-Silber-Gold-Zyklus, der nur Zeit braucht, um Blei in Gold zu verwandeln. Der Alchemist beschleunigte diesen Prozess damals mit Zaubermitteln. Das wurde als Magie bezeichnet. Ich als Künstler mache nichts anderes. Ich beschleunige bloß die Verwandlung, die schon in den Dingen angelegt ist. Das ist Magie, so wie ich sie verstehe.

SZ Von der Magie einen Abstecher in den Kommerz. Wenn man bedenkt, daß Sie im Moment noch einen weiteren Atelierbau mit 20000 Quadratmeter Grundfläche planen, dann kann man fast schon vom KieferKonzern sprechen...

AK Sie wissen, was ein Konzern ist? Er dient der Kapitalmaximierung. Ich mache das Gegenteil: Ich vernichte das Kapital. Ich ziehe das Geld aus der Zirkulation heraus und führe es zu einem Endpunkt. Das ist genau das Gegenteil von dem, was Marx als Kapitalismus bezeichnet hat. Ich verkaufe nur so viele Bilder, wie ich muß, um meinen Betrieb aufrechtzuerhalten. Das neue Atelier ist ein langfristiger Plan. Es existiert schon ein Gelände, auf dem wohl gebaut werden wird, bis ich sterbe.

SZ Andere Künstler Ihres Formats haben Ateliers in Manhattan, in der Toskana oder sonstwo in der Ferne. Wieso sind Sie dem Odenwald eigentlich so treu?

AK Treue – wieso denken Sie in den Kategorien von Hagen und Siegfried: Nibelungentreue? Nein, mit Treue hat das nichts zu tun, ich habe da keinen Eid geschworen. Ich könnte genausogut woanders arbeiten. Ich kann überall arbeiten.

SZ Wieso sind Sie trotzdem hier?

AK Hier gibt es nichts. Ich gehe immer dahin, wo es am wenigsten gibt.

SZ In der Wüste ist noch weniger los.

AK Man braucht nicht die Umgebung zu wechseln, um sich zu ändern. Wer meint, er würde an einem anderen Ort automatisch anders sein, räscht sich: Ob Korea oder Bali – man findet immer nur sich selber. Es gibt den Unterschied zwischen Händel und Bach. Bach war immer nur in seiner Kirche in Leipzig, der reiste nie. Händel war Kosmopolit. Wessen Musik ist besser? Es ist nicht wichtig, wo man ist. Wenn man sich verändern will, geht man dahin, wo möglichst nichts ist.

SZ Nachdem gerade die Namen Bach und Händel gefallen sind, sei ein Satz zitiert, den der amerikanische Kunstkritiker Scott Watson in einer Würdigung Ihres Werkes schrieb: Kiefers Genie kann nur mit Wagner oder Beethoven verglichen werden – Hat der Mann ins Schwarze getroffen?

AK Nein. Ich bin kein Genie. Ich wende mich gegen den Genie-Begriff. Der hat nur in einer bestimmten Epoche seinen Sinn gehabt. Und auch damals nicht für Künstler, sondern für das aufstrebende Bürgertum. Ich glaube nicht, daß Beethoven sich als Genie begriffen hat. Man kann doch immer nur ein kleines Steinchen zu dem beitragen, was schon da ist; Wagners *Rheingold* ist lediglich eine kleine Fortführung eines Mythos, der schon da war. Das alles ist doch nur eine Mitarbeit an einem großen Gesang, der immer weitergeht. Daß man etwas „genialisch“ aus dem Nichts schaffen könnte, war eine kurze Fehleinschätzung des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der Gründerzeit.

SZ Was setzen Sie dem Genie-Begriff entgegen?

AK Dem brauche ich nichts entgegenzusetzen. Er ist sinnlos. Dieser Begriff behauptet doch, daß ein Künstler etwas aus dem Nichts erschaffen kann. Genau das bestreite ich eben. Ich habe ja nie etwas erfunden. Ich habe nur, vielleicht mehr als andere, das gezeigt oder hervorgeholt, was schon da ist. Vielleicht ein bißchen anders beleuchtet, Das ist eine Frage des Lichteinfalls. Gute Künstler sind ihrer Zeit immer voraus, sie erahnen das Kommende. Das, was am Horizont dämmt.

SZ Prophetisch?

AK Die Propheten im Alten Testament sind ja welche, die anfangs nicht mal in der Lage sind zu reden. Sie fliehen vor ihren Aufgaben, weil sie sich denen gar nicht gewachsen fühlen. Sie bekommen von der Stimme Gottes einen Auftrag, etwas Bestimmtes zu sagen, was sie selber in dem Moment noch gar nicht verstehen.

SZ Ist das nicht die „Schicht dahinter“, von der Sie vorhin sprachen?

AK Wenn ich das wüßte, könnte ich auf hören zu malen. Das wäre der Schlüssel.

SZ Was bedeutet Heimat für Sie?

AK Heimat ist für mich alles, was in mir an Erinnerungen vorhanden ist. Und je länger ich lebe; desto umfangreicher wird das. Es ist ein immer weiter werdender Kreis – und wenn er groß genug ist, dann löse ich mich auf, dann sterbe ich.

Es gibt wohl kein Genie der Kulturgeschichte, mit dem der deutsche Maler Anselm Kiefer noch nicht verglichen wurde: „Beethoven und Wagner“ reichen ihm das Wasser (Scott Warson), „Michelangelo und Raffael“ dürfen als Vorläufer gelten (Mark Rosenthal). Time-Magazin nennt ihn schlicht „den besten Künstler seiner Generation auf beiden Seiten des Atlantiks“. Im nächsten Frühjahr würdigt die Berliner Nationalgalerie den 45jährigen mit einer Retrospektive seines Werks – eine Ehre, die ihm vor zwei Jahren bereits im New Yorker Museum of Modern Art zuteil wurde. So viel Ruhm geht natürlich ins Geld: Kiefer-Gemälde erreichen längst Spitzenpreise – unter zwei Millionen Mark ist kein großformatiges mehr zu haben. Der Künstler führt eine Warteliste, auf der alle wichtigen Museen und Sammler der Welt stehen. Die Werke entstehen in Kiefers Domizil im Odenwald: einer ehemaligen Fabrik mit verschiedenen Werkhallen und einer stillgelegten Ziegelei mit drei Baggerseen und

einem Hubschrauberlandeplatz. Dort lebt und arbeitet er, so hermetisch zurückgezogen von der Öffentlichkeit „wie die Garbo“ (New York Times). Das große Thema seines Werkes ist die Metamorphose. Was das bedeuten kann, erlebte kürzlich leidvoll Sylvester Stallone: Er hatte für über eine Million Dollar ein Kiefer-Bild erstanden – jetzt reichte er Klage ein: Das Bild an der Wand löst sich langsam aber sicher auf.

ENGLISH ABSTRACT

Home is everything that is available to the memory. An interview with Anselm Kiefer on the works *Jason* and *Das Golden Viels*, ed. by Matteo Zadra

In 1990 Anselm Kiefer gave an interview to *Süddeutsche Zeitung Magazin* for the publication of two of his works, the series of photographs *Jason* and *Das Golden Viels*. This interview is important for gaining an insight into the relationship between the artist and his materials, and the techniques, myths and memories involved in his art. The starting point for the artist and the stimulus for his creative imagination are the trivial details of everyday life, abstracted from their ordinary function, and given new significance by their powers of evocation. Objects appear to be detached from their absolute singularity, and gain an extra-ordinary, mythical dimension. But in Kiefer's work myth is not a tale – told or remembered, a defined plot that underlies artistic creation; myth emerges, or re-emerges from the texture of memory through a process which can be described as alchemical or invocative, both for the primitive magic of matter and for the echoes of classical expressions.

COMPENDIUM

Patria est quicquid in memoriam revocari potest. Anselm Kiefer interrogatus est et de serie 'Jason' et de serie 'Das golden Viels': colloquium cum pictore anno 1990 ephemeridis "Süddeutsche Zeitung" editum, nunc accurante Matteo Zadra italice versum est. Opera photographica 'Das goldene Viels' et 'Jason' conferunt ad intelligendam rationem qua artifex in materia artibusque cum fabulis memoriaque componendo usus sit. Etiam res cottidiana ad artis munus adhibetur ita ut, communi usui sublata, in mythicis fabulis evocandis maxima vi praestet. Fabula tamen non narratur aut repetitur, nec operis merus apparatus habetur, sed ex memoria, sive elementari rerum magia, sive classicorum nominum repetitione, exoritur.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classica Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2002**
numeri **18-21**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classicA | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.