

# Jerusalem, Jerusalem

*Herinneren en vergeten* in het werk van

Anselm Kiefer *en* Gerhard Richter

Wouter Weijers





Wouter Weijers

# Jerusalem, Jerusalem

*Herinneren en vergeten* in het werk van

Anselm Kiefer *en* Gerhard Richter

In de Walvis / Vantilt



## Inhoud

Inleiding *Herinnering, geschiedenis en kunst* 7

1 *Langs Anselm Kiefers ladder* 37

2 *Gerhard Richters* Trauerarbeit 105

3 *Het (on)vermogen te herinneren* 177

*Coda* 219

*Noten* 225

*Literatuur en films* 245



# Inleiding *Herinnering, geschiedenis en kunst*

Herinnering is de actualiteit van het ‘verleden’.  
Het tot daad geworden verleden. PAUL VALÉRY<sup>1</sup>

Mijn betoog ontvouwt zich vanuit twee schilderijen die beide de titel *Jerusalem* dragen. Maar daarmee lijkt de overeenkomst tussen beide werken ook meteen op te houden. Ze verschillen van elkaar als dag en nacht, als hemel en aarde: in de manier waarop ze zijn gemaakt, hun formaat, materialiteit en textuur, in hun voorstelling (van wat eigenlijk?), in hun religieuze verwijzingen, in de uiteenlopende kunstopvattingen die achter beide werken steken, in de wijze waarop ze zich tot geschiedenis en herinnering verhouden (welke geschiedenis en welke herinnering?) en in hun receptie. Eigenlijk verdragen deze werken elkaar nauwelijks.

pag. 8,9

| 7

Reden voor de keuze van juist deze beide werken vormt de relatie tussen titel en voorstelling. Hoe we het ook wenden of keren, *Jerusalem* verwijst naar een door de geschiedenis getekende stad, een plaats van herinnering waar religieuze en politieke conflicten steeds weer door het geheugen worden gevoed. De oude stad was en is een van de meest omstreden plekken ter wereld. Als bakermat van jodendom en christendom kent ze tal van plaatsen die door hun volgelingen alsook door die van de islam als heilig worden beschouwd. Jeruzalem heeft een gemengde joodse, islamitische en christelijke bevolking, is sinds 1949 de hoofdstad van Israël, maar wordt eveneens als hoofdstad opgeëist door de Palestijnse autoriteit. Een stad als toneel van een eeuwenoud, maar ook nu nog zeer aanwezig, onoplosbaar lijkend conflict.

Tegelijk is Jeruzalem een denkbeeld. In de *Openbaring van Johannes*, het laatste Bijbelboek, is Jeruzalem de profetie van een schitterende stad die, als het einde der tijden zich voltrekt, uit de hemel op aarde neerdaalt om de plaats van de oude hemel en aarde in te nemen. In het nieuwe Jeruzalem zal de mens zijn verlost en er zal geen zonde



Anselm Kiefer, *Jerusalem*

1984-1986, acrylverf, emulsie, bladgoud, lood, schellak en staal op doek, 380 x 560 cm  
Privécollectie





Gerhard Richter, *Jerusalem*  
1995, c.R. 835-2, olieverf op doek, 126 x 92 cm  
Museum Frieder Burda, Baden-Baden

meer bestaan, noch dood, rouw en pijn. Dit hemelse Jeruzalem is een verlangen dat voor de gelovige ooit in vervulling zal gaan.

Jeruzalem heeft zowel materiële als mythische dimensies. ‘Jeruzalem is het huis Gods, de hoofdstad van twee volken, de tempel van drie godsdiensten en de enige stad die twee keer bestaat, op aarde én in de hemel: de weergaloze gratie van het aardse valt in het niet bij de glorie van het hemelse. Jeruzalem is zowel aards als hemels en kan daarom overal bestaan’, zo schrijft Simon Sebag Montefiore in zijn biografie van Jeruzalem.<sup>2</sup>

10 |

De kunstenaars die de twee schilderijen hebben vervaardigd, Gerhard Richter en Anselm Kiefer, zijn net geen generatiegenoten. Richter, in 1932 geboren in Dresden, was dertien jaar oud toen de Tweede Wereldoorlog eindigde, en groeide op in de DDR tot hij in 1961 zijn toevlucht in West-Duitsland zocht. Anselm Kiefer werd in 1945 geboren in Donaueschingen, een kind dus van de oorlog. Beide kunstenaars hebben zich, ieder op geheel eigen wijze, verhouden tot een totalitair regime waarvan de schaduw ook over hen is gevallen. In ieder geval hebben ze gemeen dat ze die geschiedenis in hun werk niet uit de weg zijn gegaan. Ook beider *Jerusalem* heeft daar een aandeel in. Voor de kunstenaars is Jeruzalem niet zomaar een stad, en ook niet zomaar een bijzondere stad, maar een door de Duitse geschiedenis belaste stad. Een Duitse kunstenaar die in de tweede helft van de twintigste eeuw besluit een schilderij te maken met de titel *Jerusalem*, is zich ervan bewust dat er achter die naam vele eeuwen van conflict schuilgaan en dat er als extra gewicht de vernietiging van de Europese Joden aan hangt. Dat gewicht was voor Richter en Kiefer nog zo voelbaar dat ze het bijna konden aanraken; zij moesten in elk geval met de last ervan leven. Beide kunstenaars kiezen in hun werk positie tegenover de recente Duitse geschiedenis, niet alleen in *Jerusalem* maar in heel hun oeuvre. Alleen, in relatie tot juist deze stad krijgt hun historische positie een bijzondere weerklank.

In beide werken is de stad Jeruzalem echter niet of nauwelijks zichtbaar. In de bovenste zone van Kiefers schilderij is een gouden gloed te zien die aan de stad, of aan de naam, een kosmische dimensie verleent. Zij zou een verbeelding van het hemelse Jeruzalem kunnen zijn. Kiefer lijkt op zo’n moment terug te grijpen op een bovenhistorische, bijbels-mythologische idee van verlossing, al opent het schilderij nu niet bepaald een weidse blik op hemelse visioenen. Eerder houden maat en

gewicht van het kunstwerk en de gelaagde, maar ondoordringbare materiële substantie ons vast op aarde. Het schilderij nodigt de beschouwer uit erin op te gaan, terwijl het dat ook verhindert. In Richters *Jerusalem* lijkt de stad daadwerkelijk voor ons te liggen, maar onttrekt zij zich tegelijk aan onze greep doordat ze in een waas is opgelost. Toch wordt de stad daardoor niet onstoffelijk, omdat de banale, eigentijdse bron, een toeristische foto, in het schilderij door blijft schemeren. Op verschillende niveaus is Jeruzalem in beide schilderijen aan- en afwezig tegelijk.

Hoe verschillend deze werken qua vorm, intentie en achtergrond ook mogen zijn, ze voegen zich, elk op geheel eigen wijze, in de cultuur van de herinnering in zoals die zich in het laatste kwart van de twintigste eeuw, eerst in westerse samenlevingen en vervolgens ook daarbuiten, heeft verbreid. In de jaren zestig van de twintigste eeuw keerden zowel Richter en Kiefer als andere kunstenaars zich tegen het modernistische streven het verleden en daarmee iedere verwijzing naar het culturele geheugen uit te wissen. Richters schilderijen uit 1964-1965 van foto's van bommenwerpers en van familiekiekjes uit de Tweede Wereldoorlog en Kiefers serie foto's en aquarellen uit 1969 onder de titel *Heroische Sinnbilder*, waarop hijzelf op theatrale wijze de Hitlergroet brengt, waren een ondermijning van de modernistische idee van het op de eigen verschijning betrokken kunstwerk. Met deze figuratieve werken brachten ze overduidelijk de recente geschiedenis en daarmee de problematische Duitse omgang met het eigen politieke en culturele geheugen in beeld, die sterk contrasteerde met de gerichtheid op de toekomst die eerder in de twintigste eeuw het moderniseringsproces kenmerkte.

Deze vroege werken zijn symptomatisch voor een langzaam inzetende herinneringscultuur, die in de volgende decennia om zich heen zal grijpen op alle mogelijke domeinen van de samenleving. Germanist en literatuurwetenschapper Andreas Huyssen schrijft dat het is alsof, zeker sinds de jaren tachtig, de 'present future' (de huidige toekomst) van de moderniteit is verschoven naar de 'present past' (het huidige verleden) en hij constateert een verregaande musealisering van de hedendaagse hoge en lage cultuur, van de historiserende restauratie van stadskernen tot aan de 'zelfmusealisering' van individuen middels de foto- of videocamera of de publicatie van memoires.<sup>3</sup>

Wat Richter en Kiefer bij alle verschillen gemeen lijken te hebben is dat ze herinneren. Maar waaraan? Waaraan herinneren ze in hun



Gerhard Richter, *Bomber*  
1963, CR 13, olieverf op doek, 130 x 180 cm  
Städtische Galerie, Wolfsburg

Gerhard Richter, *Onkel Rudi*  
1965, CR 85, olieverf op doek, 87 x 50 cm  
Lidice Galerie, Lidice



kunst, en in het bijzonder in hun *Jerusalem*? Hoe geven ze in hun werk herinnering gestalte? Wat houdt herinneren eigenlijk in? Om op deze vragen een antwoord te vinden volgen we eerst een omweg langs opvattingen over de relatie tussen het geheugen en de wijze waarop wij de wereld maken.

## De sociale kaders van de herinnering

14 |

De herinnering mag ons soms de illusie van een tijdelijke terugkeer naar een voorbije tijd geven, tegelijkertijd beseffen we dat het geheugen een complexe relatie tot het verleden onderhoudt. We weten dat herinneringen het verleden herscheppen en we hebben het sterke vermoeden dat we onszelf mede door herinneringen voortbrengen. Het geheugen is het weefsel van het menselijk bestaan, schrijft Marita Sturken, het geeft betekenis aan het heden zoals dat door het verleden is gevormd. Het herinnert ons aan wie we zijn.<sup>4</sup> Zonder herinnering kunnen we geen zelfbeeld, noch een sociale identiteit ontwikkelen, waardoor we met anderen kunnen communiceren. Herinnering en identiteit zijn nauw met elkaar verweven. Dat geldt voor het autobiografische geheugen, waarin herinneringen ons als hoogstpersoonlijk voorkomen, maar ook voor het geheugen dat wordt gevormd door min of meer collectieve ervaringen en wordt gerepresenteerd in publieke gedaanten.

Als individuen herinneren we ons persoonlijke voorvallen, die we weliswaar op anderen kunnen proberen over te dragen, maar niet kunnen overgeven. Anderen kunnen niet onze herinneringen hebben. Het autobiografische geheugen onderscheidt ons als individuen. Het is, schrijft Douwe Draaisma, het deel van ons geheugen waar we onze persoonlijke lotgevallen in opslaan. Het is de kroniek van ons leven – dagboek en vergeetboek tegelijk.<sup>5</sup> Toch gaan de belevenissen die we erin vasthouden en voor de meest eigen bestanddelen van onze autobiografie houden, vaak niet terug op strikt persoonlijke belevenissen of lotgevallen. Ze worden ook uit andere bronnen als verhalen, boeken en films in de eigen levensgeschiedenis geïmporteerd – een fenomeen waarvoor wel het begrip ‘prothetisch geheugen’ wordt gebruikt.<sup>6</sup>

Literatuurwetenschapper Aleida Assmann kenmerkt het individuele geheugen als subjectief en perspectivisch (het oudste kind uit een gezin herinnert zich de familiegeschiedenis anders dan het jongste)

en als fragmentarisch, vluchtig en labiel.<sup>7</sup> Meestal is de herinnering niet meer dan een scherf, schrijft ze, een moment zonder een voor en een na, dat pas in een vertelling vorm en structuur krijgt, en dan wordt aangevuld en gestabiliseerd. Herinneringen veranderen in de loop van een leven met de persoon mee. Sommige verbleken of gaan geheel verloren, andere doemen plots weer op en krijgen in andere omstandigheden een ander gewicht en een andere betekenis.

Individuele herinneringen interfereren voortdurend met de sociale omgeving waarin we leven. We delen ze niet alleen met onze familie en vriendenkring, maar ook met anderen die we nooit hebben gezien of ontmoet, zoals bijvoorbeeld onze generatiegenoten. Met hen hebben we op vele punten een gemeenschappelijk, vaak als normatief en representatief ervaren referentiekader gemeen, waarvan de langzame verdwijning pas wordt opgemerkt na een jaar of dertig, als de eigen ervaringen, aspiraties en waarden door andere worden afgelost. De opeenvolging van generaties is van het grootste belang voor de voortdurende vernieuwing en reconstructie van het geheugen van een samenleving.<sup>8</sup>

De wisselende herinneringsbehoeften van generaties kunnen echter ook als ingrijpend en schokkend worden ervaren, zeker waar het gaat om de herinnering van de Holocaust.<sup>9</sup> In de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw was de massamoord op de Joden in het geheugen nagenoeg afwezig. De verwerking van de oorlogservaringen was in West- en Oost-Europa sterk gericht op het eigen leed en het nationale verzet, waarbij nationalistische tradities en ideologische motieven hand in hand gingen. De interpretatie van de gebeurtenissen volgde er gebaande politieke en religieuze paden, terwijl Duitsland werd gedwongen de recente nationale geschiedenis af te zweren en een nieuwe identiteit aan te nemen. Antisemitisme en racisme werden er geïsoleerd van de geschiedenis en toegeschreven aan de zieke geest van een aantal criminelen. Aan de specifieke omstandigheden en het uitzonderlijke karakter van de *Endlösung* werd in die jaren niet al te veel aandacht besteed.<sup>10</sup> Dat gold niet alleen voor Duitsland, waar werd weggekeken van de eigen recente geschiedenis, maar ook voor de omringende landen. In de woorden van de Frans-Joodse verzetstrijdster en Holocaust-overlevende Annette Chalut: 'Niemand heeft enige belangstelling voor ons gehad. De eerste vijfentwintig jaar was praktisch niemand in ons geïnteresseerd'.<sup>11</sup>

In de loop van de jaren zestig keerde de generatie die in de schaduw