

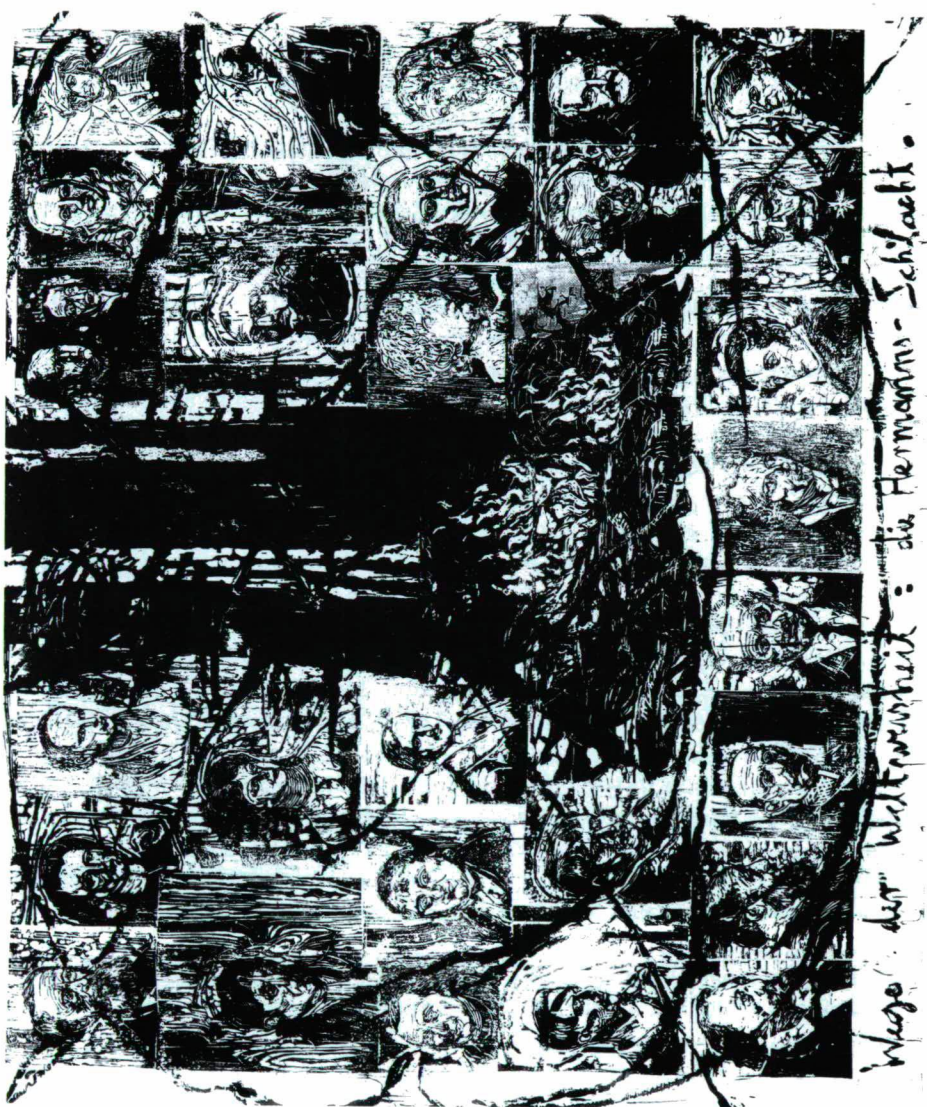
DIE TREPPE

Manfred Schneckeburger
Anselm Kiefer

1980-ban Velencében számos kritikus vetette Kiefer szemére a túlzott „teuton” lobogást.¹ A kriptofaszizmustól a mitikus lelkületű naivsáig ért a vádak sora. Apologétái ugyanilyen heves ellentámadásokkal próbálták felmenteni. Hangsúlyozták, hogy a németek már nem félnek szembenézni a súlyos történelmi örökséggel, és kiemelték Kiefer gyász munkáját², vagy azt a megerősítő stratégiát, amiben az igen nemet provokál. 1986-ban elvonultak a viharfelhők. Ma már azok is elismerik Kiefer festészetének gondolati mélységét és érzelmi gazdagságát, akik 1980-ban még bírálták. Szinte visszautasíthatatlanul osztották ki rá Beuys követőjének szerepét. Klasszikussá avatják 41 évesen, őt, akihez foghatóan festő még nem tapintott rá háború utáni elfojtásaink idegére? Vajon csak egyes „német” motívumokon, a Nothung³, a Grál-edény, a fürdőkádba helyezett Oroszlánfőka-hadművelet⁴ és Pomeránia motívumain múlt, hogy a vita abban csúcsozott ki, milyen viszony fűzi Kiefert a német történelem e tizenkét évéhez?⁵ Csak a 80-as évek képei, az óriási kozmogonikus erupciók, a Genezistől a Kabbalán át Dionysios Areopagitáig fellelhető forrásaikkal nyitották meg a szemeket egy elmélyültebb látás számára? Csak a későbbi képek szétfolyó olomból készült tűzfelhői jelentek meg purifikált mítoszként és ősi vallási élményként anélkül, hogy egyben meghúznánk a baljós vonalat Wagner „Istenek Alkonyá”-n át az 1945-ös évig?

Nagy a veszélye annak, hogy Kiefer műveire üres címkéket aggatunk. Mítosz, történelem, művészet jelöli ki a Kiefer-exegézis Bermuda-háromszögét, ahol a képek sokrétű brizanciája könnyen eltűnik. Ez a veszély azért állhat fenn, mert Kiefer mélyen a 80-as évekbe nyúlva éppen ott kutatja fel a mítoszt, ahol az a traumatikus történelemmel a lehető legveszélyesebben szövődik össze. Követi egészen nemzeti-szocialista birodalmi ideológiává, háborús patológiává vagy heroikus halálvárrá pervertálódásáig. A teutoburgi csata (Hermannsschlacht) bozóterdejébe nemcsak Jacob Böhmét, Hölderlint, Stiftert helyezi, hanem Schlieffent, Schlagetert és Horst Wesselt is. Kritika nem leolvasható, legfeljebb a cím iróniájából: „Az életbölcselet útjai” – olyan bölcselet ez, mely porosz generálisokon, szabads csapatok harcosain és az SA dalnokain át a Harmadik Birodalomba vezet. Kiefer imaginatív és festői igénye a hatalomra olyan veszélyeket rejt magában, melyek pusztán gyász munkaként már nem értelmezhetőek. A törésvonalak bonyolultabbak ennél. Mindenekelőtt a képeit kell megtekintenünk.

Kiefer nem illusztrátor, még ha mitológiai, irodalmi vagy történelmi reminiscenciákkal teli címeket választ is. A festői automatizmusból, hagyományos szimbólumokból, személyes emlékekből és ikonografikus reflexiókból saját képvilágot épít fel. A festői eljárásokat és a képi gondolatokat saját valóságként alkalmazza. A



Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit, 1978

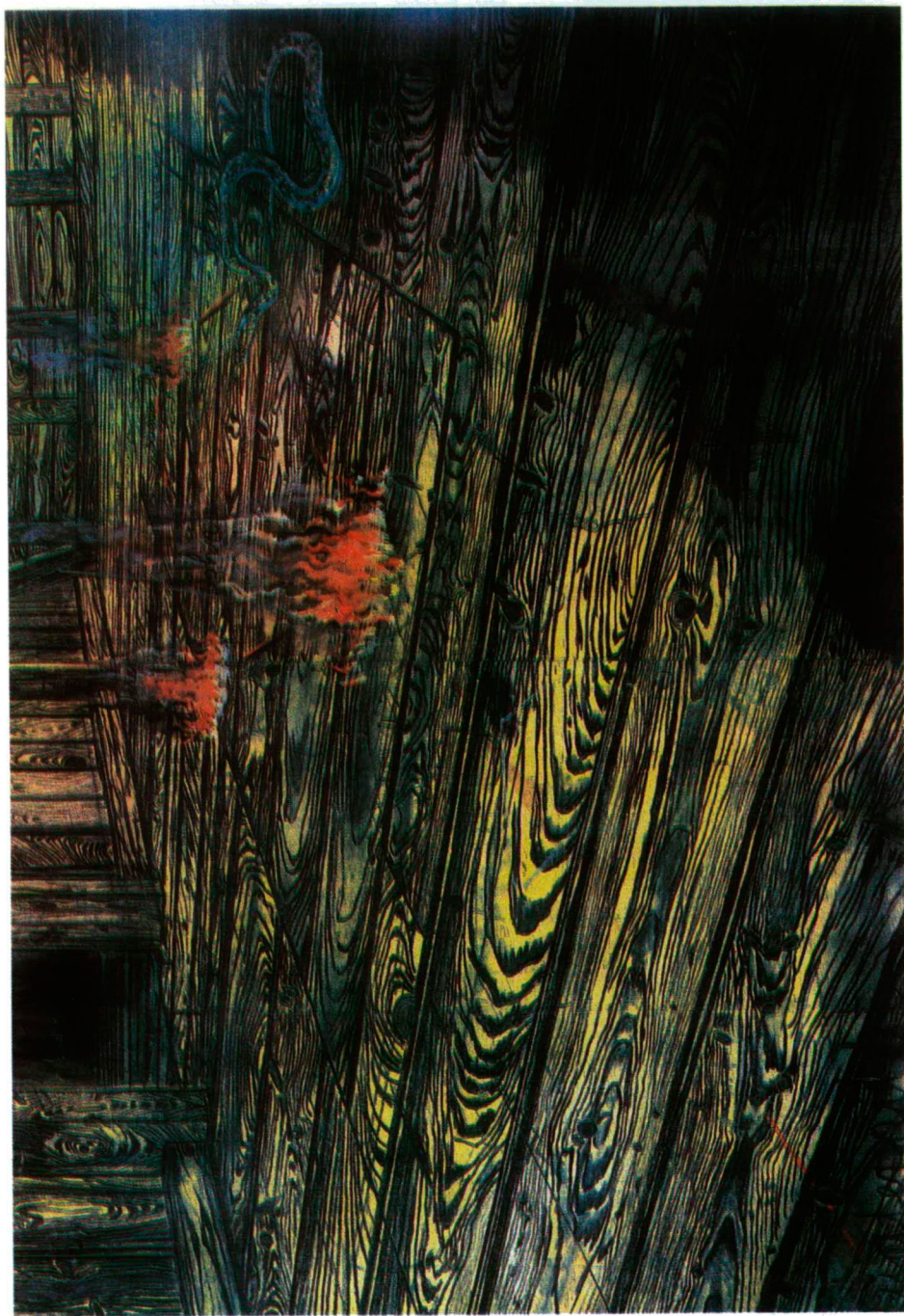
Mark Brandenburgot elsztyeppésítő szalma, a valóságos energiafolyammá merevedett ólomöntet a leginkább szemléletes példák erre.

Beckmann-nal az köti össze Kiefert, hogy szimbolikája magába zárja a teret, s így az a térben, a tér által fejeződik ki a legerősebben. Maga a tér a mindennapok helyszíne és a világ középpontja közti mitikus területté válik. Horizont és perspektíva színházi effektusokkal vonul be a képbe. A mű minden fázisának megvan a saját tere. Az 1972-1974-ben készült, fával borított belső terek egyszerre utalnak Kiefer HORNACHI PADLÁSMŰTERMÉRE, HOLDING⁶ KUNYHÓJÁRA és a RAJNA-MENTI BURGUNDERHALLÉRA. Együttal Gaston Bachelard „A tér poétikája” című művének gondolatait is felismerhetjük bennük: a padlás a ház agya, emlékeinek kamrája.¹ Walter Grasskamp a XIX. század egy irodalmi tradíciójával köti mindezt össze: a padláson gyűlik az elraktározott hagyatékok, hogy a jelennek ne legyen útjában.² Többek közt Mörkénél, Gottfried Kellernél, valamint Oscar Wilde-nél a padlás egészen konkrétan a tiltott képek helye – vajon nem a múlt szellemi hagyatékát és a tiltott képeket telepítette-e Kiefer is a padlásra? A germán mítoszok 1945 után megbélyegezettek lettek, Wieland unokája lomtalanította a nagyapák díszleteit, kivéve a fényprojekciókat és az archetípust. Kiefer hozza vissza újra a padlásra (nem a politika piacára!) a Nothungot és a Grál-edényt, a csodafegyvert és a megváltás reményét. Nem kevésbé hatásosak a rögzös szántók képei, melyek 1974 óta keletkeznek. Kiegetett, szalmával beragasztott, kimosott festékrétegek alakulnak át felégett, elpusztásodott, elárasztott földekké. Megragadhatóan közeli, alakatlan alapkéreg szökik a merész perspektívával a semmibe. A perspektíva vonal mentén vagy a távoli horizontra írt sorok összemosás az elidegenedést és az illúziót. A föld az őszállapot és a földült mezőn át húzódó páncélosnyomok közt széttöredezik – Kiefer pillantása a háború utáni, meggyötört Európára? 1976–1978 között aztán erdők széltől kidöntött fákkal, ahol a német szellem történetének útjai és tévútjai is búrjánzanak. A nyolcvanas évek képeinek ege a kötörmelékkel és a megdermedt ólom-ból készült felhőkkel nyílt asszociációk a lángoszlopra, a szellem kiömlésére, vilámcsapásra, a fém szimbolikájára, az epifánia helye ez (még ha rejtetten is). Komplex hivatkozás a Bibliára, a Kabbalára, a misztikára és az alkímiára.

Ilyen terekbe ágyazottak az egyes szimbólumok és motívumok, a lángok és tüzek, mint az energia koncentrációi, a szellem, a numinózus⁷ jelenléte, a rombolás és a megtisztulás médiuma. Angyal, szárny vagy propeller mint a felemelkedésnek, a fent és a lent közvetítőjének, Wölund⁸ és Daidalosz magasan szárnyaló kreativitásának salvatori metaforái. Szorosan ehhez kapcsolódik a paletta, gyakran maga is szárnyakkal ellátva, a festészet, a művészet, az áldás, a megtisztulás, a megváltás szimbóluma – Kiefer későromantikus utópiája arról, hogy a művészetnek meg kell fejtenie és meg kell teremtenie a világ értelmét. 1974 óta újra-és újra ólomfelhők, amelyek fönről lefelé folynak. Ólom, ami Jahve és az izraeliták egyiptomi kivonulásának felhőjét formázza. Ólom, ami a kettős természetű Szaturnuszra utal, ami az alkímisták hite szerint a felső dolgokat az alsókból kiszabadítja, és így halál és fel-támadás körforgását szimbolizálja. Ólomrudak, melyekben ez az energia összegyű-

lik és továbbbódik, telegráfpóznák és fák a villámok alatt, melyek jelzik, hogyan tér vissza nap mint nap a mitikus ősfoma. Mindeme szimbólumok ozmotikusan át-tetszőek az értelmezés, átlátszóak az érzéki rétegek számára, sehol sincsenek allegorikusan rögzítve. Néha, mint például a Mózes előtt világító tűzfelhőnél, amely az apostolokra is kiárad, egy éppenséggel középkori hatást keltő tropologikus egybeesés jön létre. Az egyiptomi kivonuláshoz készült képsorozatot Gudrun Inboden sarkítva a „kifelé törő isteni emanáció” kabbalisztikus elképzelésével, „Istennek az alsó világból való száműzésével” és „a tíz szefira⁹ edényeinek eltörésével” köti össze.^{IV} Az ilyen értelmezési túlkapásokhoz maguk a művek is jó alapot adnak. Kiefer szerint még ezzel is csak a jéghegy csúcsát fedték fel. Nem ismerek egyetlen háború utáni festőt sem, aki az ikonológiát ilyen gazdagon, ilyen átfogóan, az akadémizmustól és az allegóriától ennyire eltávolodva újította volna meg. Mindezek mellett Kiefer ízig-vérig korszerű marad. Annyira szuggesztívan szólaltatja meg újra és újra az ősi tónust, annyira sötéten derengenek „Nibel- és Muspelföld¹⁰ nehéz zöldjei”, annyira intenzíven sugárik az ólomfelhőkből a prima materia energiája, és annyira nem „végérvényesen ősidőkbeli cselekménynek” ábrázolja a mítoszt (Arnold Gehlen)^V. Épp ellenkezőleg, a mítosz feloldódik a leolvasható nyomokban, hasadékokban, fázisokban, ábrázolásokban és a recepciós szintekben. Nem a műalkotás anyagaként, hanem szubjektív tapasztalatként tartalmazza Kiefer egész történelmi és mitológiai tudatát. Ezért egészen 20. századiak Kiefer újraértelmezései, sohasem regresszívek, miként Wagnertől a Nibelungok gyűrűje minden Esz-dűrbeli zümmögése és a tubák suttogása ellenére is egészen 19. századi.

Az ősidők eseményei helyett Kiefer stációkat, töréseket fest, nem magát az eredetet. Azt kérdezi, hogy a teutoburgi csata Christian Dietrich Grabbe számára valóban megtörtént-e, vagy hogy a nemzetalapító mítosz az alkotók szövevényébe ágazik-e szét. Szerinte a Krisztus utáni 9. év történelmi eseménye csak áthagyományozódásának évgyűrűiben létezik, úgy, ahogy azok is csak népszerű portrék kliséiben léteznek, akik megverselték, magyarázták, vagy kihasználták azt. „Az életbőlcsélet útjai” tények és fikciók burjánzó sűrűje, egy képzetként megjelenő világ. Nem az ősidők hatalmai, hanem ógermán dalok, középkori eposzok, Wagner zenedrámái, Kiefer saját tapasztalatai táplálják a mítoszt, ami (ahogy azt Kerényi Károly tanította nekünk) nem tartalom, hanem az elbeszélés formája. Ha így nézzük, akkor a tetőgerendák telerajzolt erezte, melyben korábbi állapotok növényzete rejtőzik, Kiefer világszemléletének metaforája lesz. Ennek felel meg Kiefer festési eljárása. Az égett, összerosódott foltok bizonyára az informel laboratóriumából származnak. Az anyagcollage-okon Tápies-től Rauschenbergig hagyománnyá váltak a homok-, szalma-, kő- és propellerapplikációk. A fotóalapok a festészet és a fotográfia kölcsönös egymáshatásainak sorába tartoznak. Leégetések, kivágások és lemosások radikalizálják a képfelületbe történő beavatkozást, amint azt már van Goghtól Polkéig ismerjük. Röviden, Kiefer festői stratégiái inkább összegzések, mintsem kitörések. A döntő mégis valami más: a munkafolyamatok és a beavato-



Anselm Kiefer: Quaternität, 1973

zások összhangban vannak Kiefer mítoszról, történelemről, hagyományról alkotott koncepciójával. Kiefer folyamatokban, rétegekben, átfedésekben fest, miként folyamatokban, rétegekben, átfedésekben gondolkodik. Ez a koherencia egyedülálló a kortárs festészetben. Legalább a sémájára szeretnék rámutatni.

Legalul gyakran tájfotó egy nyomtatott papíron. Efölött az első réteg olajfesték, acryl, műgyanta, enyv, kátrány, homok, szalma, fa, aztán további rétegek, melyekből a gyűrődéseket fejszével kivágja és tűzzel kiegészíti: primér energiazóna rögökből, salakból, kásás pépből, a világ fortyogó status nascendie – itt a legerősebb az érzelmi-indulati felhívás. Efölött csak enyhén kiemelve a persepektíva, a horizont, az elementális térbeli orientáció.

Csak ezután jön néhány lényeges tulajdonság: az üres terem padlássá, pusztává, erdővé, a dicsőség templomává változik. Erre gyakran egy paletta kontúrja kerül, amin átsejlik a táj. Csak ezután következnek gyakorlatlannak tűnő kézírással a nevek vagy a címek: a fantázia útmutatói. Egy padlássarokban álló mosdótál az „Amfortas”¹¹ felirattal a Grál-legendát, a felhőmasszában két kődarab és a rajtuk lévő nevek, „Cherubim” és „Seraphim” az angyalok hierarchiáját és a teremtéstörténetet idézik fel. Így minden kép rétegződésekből, átfedésekből, áthatásokból és összeolvadásokból áll. Az egyes események is hasonlóan oldódnak fel a feltételek és következmények sorozatában. A kész képet saját rétegei úgy határozzák meg, mint a jelent a hagyományozódás.

Ez az eljárás nem zárja ki az eredmény pontos kontrollját. Nem fogom elfelejteni óriási gyárcsarnokszerű műtermében tett első látogatásomat. Hónapok óta feltékerelve sorakozott nyolc nagy kép egymás mellett. Nekem mindegyik mesterien tömörnek és késznek tűnt, de Kiefer váltig állította, hogy van még mit csinálni rajtuk. Javításra szoruló helyeket kerestem, de mindaddig nehezen ment a dolog, míg Kiefer az egyik sarkon festékcsomóra nem mutatott: itt még hiányzik a kellő feszültség, ott még kilóg egy részlet, itt egy rész lefelé billen el, amott a kép még nincs egyensúlyban a sík és a tér között. Az útbaigazítás elegendő volt: Azóta látom meg Kiefer munkáiban a végsőig sűrített képtestet, a gondosan kiegyensúlyozott és finoman átszőtt festészetet. Talán ez az, amiért Kiefer és Baselitz barátok lettek.

Az óriási vásznakat azonban másképp is láthatjuk – nem festői folyamatokként és képtestekként, hanem színpadképhez hasonlóan. Pontosabban szólva Kiefer egy többcélú színpadot rögzít. A perspektívával és a felhőgomolyagokkal, mint egy illuzionista prospektus, nagy tereket sűrít össze. Csak ezután helyez el néhány valóságos kelléket. Ezek a szimbolikus tárgyak legtöbbször egy rituáléra, akcióra utalnak, rituáléokra vagy akciókra készítik elő a teret. Végül felirat segítségével rögzíti a címet, a témát vagy a motívumot – ez az eljárás távolról Brecht epikus színházára emlékeztet.

A színpadképhez való hasonlóságnak azonban nemcsak formális aspektusai vannak. Ahol a mítosz ilyen demonstratívan lép színre, ott meghátrál a mítosz töretlen valósága. A Walhalla¹² mint padlás, a Quaternité a kígyóval mint tűzvarázslat, az angyal propellerrel kombinálva destrukció nélkül transzformálják és törik meg a ha-



Anselm Kiefer: Malerei der verbrannten Erde, 1974

gyományt. Nem emlékeztet-e ez egyidejűleg Horkheimer és Adorno Odüsszeia-értelmezésére: az istenek, akikről mesélni lehet, akik nem kifogásolhatják, hogy színpadra állítják őket, mert levezekelték szörnyűségeik egy részét?^{VI} A mítosz ábrázolásával Kiefer is saját területet teremt, ahol a festő felhasználható szellemi energiává változik. Kiefer képeivel tehát egy olyan vitába avatkozik bele, amely egészen a 18. századig nyúlik vissza. Jelszavai: romantika a felvilágosodással szemben, Nietzsche mindkettő mellett és ellen egyszerre. A Harmadik Birodalom és vallásellenes kultúrkritikai előfutárai ideológiailag és propagandisztikusan pervertálták ezt a vitát. A reálpolitikában egy tébolyult nászhoz használták a mítoszt. Gondolkodóit – Nietzsche, Bachofent, Klagest – 1945 után következetesen a pefasiszták közé sorolták; a mítosz tabu lett. Pedig nem írta-e Thomas Mann már a 30-as években Kerényi Károlynak, hogy a mítosz túlságosan fontos ahhoz, hogy átengedhetnénk a nemzetiszocialistáknak? Feladta-e valaha is teljesen a mítoszt Max Weber és Walter Benjamin – pedig őket igazán nem lehet mitomániával vádolni?^{VII} Vajon nem egy olyan elmélyült mítoszkoncepciót dolgoztak-e ki antropológusok és strukturalista nyelvészek az utóbbi évtizedekben, ahol a logosz és mítosz többé már nem összeegyeztethetetlen ellentétek? Nem fordultak-e filozófusok, írók és művészek a 70-es évek óta újra frontálisan a mítosz felé? De „vigyázat, ez nem visszatérés mítoszhoz. A szellem aggálya ez a banalitás láttán”. (Karl Heinz Bohrer)^{VIII}

Miért e visszatekintés? Kiefer egyéni pozíciót foglal el a mítosz és felvilágosodás közti vitában. Új (képi) érveket vonultat fel és közben lángra lobban (mint kis időre a filozófiai vita is) a mítosz perverziónjától a Harmadik Birodalomban. Ezért nem kielégítőek művei megközelítéséhez olyan pszichológizáló címszók, mint a gyászmunka. Kiefer ritka, az eredeti festő nagyon ritka esete a modern művészetben, aki egyben eredeti gondolkodó is (nem pedig gondolatok és jelentések rendezője). Képei mégis képek maradnak, egészen képek – ebben áll Kiefer egyedi jelentősége a kortárs művészetben.

fordította: Borbély Ildikó

Fordítói megjegyzések

1. Waberlohe – ezzel a lobogó tűzzel vette körül és védelmezte a walkür Brunhild várát Odin az északi germán mitológiában.
2. Trauerarbeit – vö.: Freud.
3. Siegmund kardja Wagner „Walkür”-jében.
4. Unternehmen Seelöwe – Hitler Anglia ellen tervezett hadműveletének fedőnevére utal.
5. (1933–1945)
6. Az északi germán mitológia alakja (vö. Edda).
7. Vö. Rudolf Otto: Das Heilige 1917.

8. A germán hősmondák alakja.
9. Az isteni emanáció tíz fényköre vö. Zóhár.
10. A germán mitológiában a nibelungok, ill. a tűz országa.
11. A Grál-mondákban szereplő halászkirály.

Jegyzetek

- I. Gason Bachelard: *Poetik des Raumes (A tér poétikája)* Frankfurt, Wien, Berlin (West), 1975.
- II. Walter Grasskamp: in: *Ursprung und Vision, Neue deutsche Malerei (Eredet és látomás, Új német festészet)* Madrid, Barcelona 1984. p. 34.
- III. Petra Kipphoff in: *Die Zeit*, Nr. 16, 13. April 1984, p. 43.
- IV. Gudrun Inboden: *Exodus aus der historischen Zeit (Kivonulás a történelmi időből)* in: Anselm Kiefer, hg. von Paul Maenz und Gerd de Vries, Köln 1986, p. 14
- V. Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur (Az ősember és a késői kultúra)*, Bonn, 1986, p. 246
- VI. Horkheimer-Adorno: *Dialektik der Aufklärung (A felvilágosodás dialektikája)*, Amsterdam 1947, p. 96.
- VII. Rolf Peter Janz: *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin (Mítosz és modern Walter Benjaminnál)* és Wolfgang J. Mommsen: *Rationalisierung und Mythos bei Max Weber (Racionalizálás és mítosz Max Webernél)* in: *Mythos und Moderne* hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt 1983, p. 363, p. 382.
- VIII. Bohrer 1983, p. 7.