

RADNÓTI SÁNDOR

A FÖLPERZSELT TÁJ

Anselm Kieferről



**Nem arról van szó,
hogy új, negatív érte-
lmet tulajdoníthatunk
a náci köszöntésnek,
mert a természet
végtelen teréhez és
idejéhez mérve az
semmis. Ugyanilyen
semmis az akarat
bármilyen pozitív
diadala...**

Anselm Kiefer (*1945) pályakezdő munkái nem voltak ártatlanok. Történelmi bűntudat, antifasiszta konszenzus és evidens humanista megfontolások nem gátolták abban, hogy végigjárva Nyugat-Európát mindennél a betiltott nemzetiszocialista karlendítéses köszöntéssel – a Hitler-Grußszal – fényképeztesse magát, s akciójának a *Megszállások* nevet adja. Volt ebben – negyed évszázaddal a világtörténelmi bukás után – valami idéttlen, egy szerre száralmas és provokatív kompenzáció, továbbá egy önmagát analizáló kérdés, hogy fasiszta-e, vagy tudna-e fasiszta lenni. A fotóakciót *Heroikus jelképek* címmel festmények követték, ugyanezzel a témával (1970).¹

Kiefer hatalmas karrierje ezeket a korai műveket sok értelmezőjénél a német műltfeldolgozás pozitív kontextusába helyezte.² Klaus Dermutz, aki 2003 és 2008 között beszélgetéseket folytatott Kieferrel, a következő párbeszédet jegyezte föl: „[Dermutz:] A náci ideológia nevétségességét akarta bemutatni a *Heroikus jelképekben* (1969), meg akarta mutatni, hogy a náci rendszer a hamis pátosz és a nevéstéges nagyság milyen formáját propagálta. [Kiefer:] Ezek a hősök, ezek a vezéralakok, mint Mussolini is, ha filmen látjuk őket, s még a hangot is lekapcsoljuk, karikatúrák. Chaplin fantasztikusan tudta ezt; filmje, *A diktátor* fantasztikus.”³

A Chaplin-filmmel (1940) való összefüggés időnként megjelenik a Kieferről szóló irodalomban.⁴ Ám a satíra eszközeivel, a nevésté-

gessé tétellel aligha dolgozhatók föl a náci bűnök. Chaplin mindenesetre másképp gondolta: azt mondta, hogy ha tudott volna a koncentrációs táborokról, nem tudta volna elkészíteni a filmjét.⁵ Mint ahogy John Heartfield korai, 1932-es gúnyfotója a Hitler-Grußról („Milliók állnak a hátam mögött”, s a montázon az látható, hogy az óriási kapitalista a kisember Hitler náci üdvözlésre emelt kezébe adja a pénzt) érvénytelen antikapitalista propagandává vált hamarosan, amely magából a fasizmusból nem értett semmit.

Kiefernek nem is a múlt feldolgozása volt a célja, hanem egyértelműen és elsődlegesen a sokrétű provokáció. Csak ezek után a munkái után következett első jelentős korszaka, amelyben minden műve a germán és német emlékezettel függött össze a teutoburgi erdtől, Arminius és Varus csatájától, a mitikus erdő hátterre elé rajzolt portréktól a német történelmi alakokkal, szellemfejedelmekkel, művészekkel, a wagneri mitológián keresztül egészen a fasizmus építészetéből ihletet merített patetikus architektúráig. Ezekben is volt provokáció – például a *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht* (*A világbölcsesség útjai – a teutoburgi csata*) című, több változatban is ismeretes képen Horst Wessel szerepeltetése –, de az egész produkció összehasonlíthatatlanul mélyebb és bonyolultabb.

A pályakezdő műsorozat provokálta a hallgatást a közelmúltról, provokálta az államot, amely törvénnyel tiltotta be a náci köszöntést, provokálta apái nemzedékének akart-akaratlan náci elköteleződését, provokálta saját nemzedékének újbaloldali aktivizmusát (a hatvannyolcasságot, a Mao Vörös könyvből, a kubai forradalomból, valamint Vietnamból levont gerillamentaritástól a különböző közvetlen demokratikus antiautoritáriánus, antifasiszta követelésekig, miközben Joseph Beuys 1971-es *Győzzétek le végre a pártok diktatúráját!* elnevezésű radikális környezetvédelmi akciójának híres fényképén Beuys mellett Kiefer a másik főszereplő). Provokálta továbbá a művészeti élet hagyományát a fotókkal dokumentált *happeninggel*, s intézményeit, amikor a karlsruhei Képzőművészeti Akadémián e tárgyú festményeit adta be vizsgaműként, illetve amikor hat évvel később fotósorozatát a kölni *Interfunktionen* című folyóiratban publikálta. Mindkét esetben a provokáció eredménye a botrány volt, amelyet az 1968-ban alapított radikális művészeti folyóirat nem is élt túl. S ez nem volt teljesen alapatlan. Ha Marcel Broodthaers belga költő, filmes és képzőművész egykorú fölháborodott megjegyzése, hogy Kiefer „fasiszta, aki azt hiszi, hogy antifasiszta”⁶, túlzás is, de mindenesetre rámutat e korai művek ambivalenciájára, arra, hogy Kiefer nem kötelezte el magát sem a fasizmus mellett, sem a fasizmus ellen, hanem föltett önmagának egy minden előzetes döntés, értékítélet nélküli kérdést, amelyet a provokáció jegyében Kiefer utólag sem akart feloldani.

Ez a hideg, a cinizmushoz közel álló szemlélet Kiefer későbbi szellemi arcélének is jellegzetessége maradt, kiegészítve filozófiai, teológiai, mitológiai, irodalmi műveltséggel, amely megalapozta az emberi sors madártávlatú látásmódját. Indiai útinaplójában ezt olvassuk: „Az emberek az utca sarában, részben megnyomorodva, részben csak betegen vagy szegényen. Mindig az utca színe. Tiszta por. Nehézséget jelent a behelyezkedés. Mennyi gyakorlás kellett ahhoz, hogy a ganéjt, az utca porát a ruhájuknak tekintsék, vagy pontosabban, hogy ne legyen semmijük, ami a kettő között van. Ne legyen határ köztük és a »világ« között.” S ehhez később hozzátette, hogy a – részben talán leprás – koldusok iránt undort és szeretetet érez, de részvétet nem.⁷

A ma élő nemzedékek – és egyáltalában az emberiség – szenvedése valóban nem vált ki belőle szánalmat, együttérzést, szolidaritást. Visszatérő gondolata

esztétikai megigézettsége a romoktól, amelyek számára nem valami végét, hanem valami kezdetét jelentik, s Jeremiás 9.22-t („Szólj! ezt mondja az Úr, és az emberek holtteste hever, mint a ganéj a mezőn, és mint a kéve az arató után, és nincs, aki összegyűjtse”) úgy értelmezi, hogy a háborúk katasztrófája és minden brutalitás szükséges, hogy valami új létrejöjjön. Majd saját kommentárját a Biblia cinikus nézőpontjának nevezi.⁸ De akkor minek nevezzük a Karlheinz Stockhausen réműletes állításával egybehangzó, csak kisebb port fölvert kijelentését a World Trade Center pusztulását ábrázoló képek tökéletességéről, erős és egyszerű szépségéről?⁹

Minél jelentősebb egy művészet, annál kevésbé lehet közvetlen összefüggést létrehozni alkotója személyes beállítottságával. Ám Kiefer pályakezdő művei csak provokatív, de nem jelentős alkotások. Ha munkássága ekkor valamiért megszakad, törlődött volna a kulturális emlékezetből. Ma viszont természetes, hogy valahányszor ezekről a munkákról esik szó, azt vizsgálják, hogy melyek voltak bennük azok a vonások, amelyek valamiképpen későbbi nagy produkciójának vagy legalább érdeklődésének előjeleiként értelmezhetők. Én másképp fogok eljárni, s egy olyan képre irányítom a figyelmet, amelyet az előjelek hiányában nem szoktak említeni, holott a korai munkák között esztétikailag a legmegoldottabb. Ez az 1970-es *Heroikus jelkép III.* című 95 × 149 cm-es olajfestmény.



Anselm Kiefer: *Heroikus jelkép III.*

A kép közepén, a végtelen tenger háttere előtt a főnyes parton igen kicsi figura áll (a művész), a más fényképekről és festményekről ismert paramilitáris öltözékben, lovaglócsizmában, apjától örökölt zubbonyban, jobb kezét náci köszöntésre emelve. Ennek a festménynek is van közvetlen fényképelőzménye, amely a *Jean Genet-nek* című, fényképekből összeállított könyv-műben látható egy oldalon, amelyre ceruzával az van írva, hogy „symboles heroïques” (sic).¹⁰ Az oldalon öt fénykép van, alul egy nagy alakú, amely a sziklás tengerparton jó-

val nagyobb méretben mutatja ugyanazt az alakot (ezúttal ingujjban) és ugyanazt a gesztust. Felül négy kisebb méretű fénykép, egy sziklamólón, valamint egy a tengerrel, profilból, a Hitler-Grußszal. Egy kép a művészt női ruhában fekvő ábrázolja, talán annak a jelzésekként, hogy a katonai jellegű ruha is jelmez, s mindaz, amit látunk, színrevitel. Végül a bal felső sarokban látható festményünk fényképelődje, szinte csak azzal a különbséggel, hogy a jobb szélén, a főalaknál közelebb, belép valaki a képbe. Nincs különösebb jelentősége, de tudjuk, hogy ezek a felvételek a languedoci Sète-nél mutatják a Földközi-tengert.



Anselm Kiefer: *Jean Genet-nek* (részlet)

Annál jelentősebb viszont az utalás Caspar David Friedrichre. Ismeretes egy föl vétel, amelyen Kiefer a sziklás tengerparton háttal állva látható, újfent a náci köszöntéssel, s ez – mint a szakirodalomban sokan utalnak rá – Friedrich *Vándor a ködtenger fölött* című, számomra visszataszító módon üresen patetikus festményének idézete, amelyet magát is föl lehet fogni heroikus jelképnek.¹¹ *A Heroikus jelkép III.* viszont elkerülhetetlenül emlékeztet a *Szerzetes a tengerpartonra*. Friedrich egyébként Kiefer korai „Geisteshelden”- (szellemi hősök)-panteonjainak állandó szereplője, és Kiefer Dermutzcal való beszélgetésében – nevetve – megjegyezte, hogy ha az iskola nem tette volna tönkre a kreativitását, akkor „talán egy Michelangelo lennék, most csak egy Caspar David Friedrich vagyok”.¹²

Képünk három osztaga – a fövényes előtér, a tenger a parttól nehezen megkülönböztethető csíkja és a levegő – sokkal egyszerűbb, mint Friedriché, és minden drámaiságot nélkülöz. A festmény monokróm, ugyanannak a szürkés homokszínnek az árnyalataival festett, amely egy-egy hullámcsúcsban kifehéredik, s a kis figura csizmáján és lovaglónadrágján egészen a feketéig sötétedik. Az alak majdnem pontosan a kép közepén helyezkedik el.

Ezt az egyszerűséget a sorozat egyetlen másik festménye sem éri el. Sőt inkább bonyolult ötletek jelennek meg a náci gesztus mellett. A III. birodalomban ünnepeelt régebbi és korabeli patetikus klasszicista szobrok tűnnek fel (III. és V.), vagy baldachinos pápai trónus a pápával és környezetével (VIII. nyilván összefüggésben Rolf Hochhuth 1963-as *A helytartójával*). Egy képen (I.) a figura máglyán áll, amelynek füstje fölfelé száll az égbe, ahol – az alsó képtértől elválasztva – felhőkön áll egy női figura, valószínűleg ugyancsak a festő, női ruhában. A kétrészes VI. *Heroikus jelkép* egyik részén az alak a kép kétharmadát betöltő vastag barna föld-előtér hátsó szegélyén áll, mögötte egy folyó – nyilván a festő életében és későbbi munkásságában is nagy szerepet betöltő Rajna – csíkja. A másik, jóval nagyobb képtéren a kékesfehér alapon vörös (véres?) pontszerű foltok (csillagok?) láthatók. Ezekkel szemben a két pusztá tájkép (IV. és VII. színes banalitásával ellensúlyozza a gesztus provokációját.

A III. *Heroikus jelkép*et a sorozat kontextusától függetlenül kell szemügyre vennünk. Keletkezését úgy képezem, hogy a festő a fényképben – a Friedrich-allúziótól nem függetlenül – meglátta a „kész” képet, s nem keresett pótlólagos tematikus és festői ötleteket. Megfestve is a fényképhatást akarta megőrizni, noha képe nem nevezhető fotórealistának, s mind az előtér (a homokcsík), mind a középtér (a tenger csíkja) textúrája gazdagabb a fényképénél.

Miképpen értelmezzük mármint ezt – és csak ezt – a festményt? Föltűnik a tájkép egyszerűségének majdhogynem absztrakt jellege, amely reflektál a 20. századi tájbrázolás mélyen problematikus voltára. Ezt az absztraháltságot a monokromiával, illetve a három ábrázolt elem, az ég, a tenger és a part csíkjaiknak monotonijával éri el. Távoli analógiaként megemlítem Andreas Gursky jóval későbbi, *Rajna II.* című 1999-es fényképét, amely méltán vált elismertté rendkívüli redukcionizmusa miatt: alkotója képeről a bicikliút vékony csíkján kívül elhagyott minden emberi jelenlétet és művet (a túlpárt ipari építményeit), s a talaj zöld pázsitcsíkjaival, a folyó és az ég sötét csíkjaival létrehozta az absztrakt-realista tájkép szétválaszthatatlan prototípusát.

Kiefer festményén a táj középpontjában apró alak áll. Gesztusa ebben az összefüggésben nem provokatív, hanem értelmetlen. Nem arról van szó, hogy új, negatív értelmet tulajdoníthatunk a náci köszöntésnek, mert a természet végtelen teréhez és idejéhez mérve az semmis. Ugyanilyen semmis az akarat bármilyen pozitív diadala: ebben az értelemben nincs párbeszéd a társadalom (történelem) és a feltételét képező természet között. „Tájakból és tengerekből nem emelkednek ki új horizontok, valóságos alapok, amelyekre építeni lehetne...”¹³ Még csak ironia sincs a képen, egyszerűen a kicsi alak gesztusának és a környező tájnak a tökéletes meg-nem-felelését, inadekvátságát sugározza a festmény. Xerxész megkorbácsolta a tengert, s ez ugyanolyan értelmetlen, mint a magányos náci köszöntés a tengerparton. Kiefer minden más fényképe és festménye esetében tovább lehet gondolni a gesztust, afirmatív vagy kritikai értelemben; itt ez reménytelen. A táj nem válaszol a történelmi kihívásra.

*

Kiefer későbbi, jelentős munkásságát a festészeti tradíció értelmében a történelmi kép és a tájkép megújításának nevezhetnénk, ha nem lenne kétséges ebben a hagyományban való elhelyezése. Tulajdonképpen az kapcsolja össze oeuvre-jét a hagyománnyal, hogy Kiefer ambicionálja a grand arthoz tartozást s

annak megújítását, miközben ugyanakkor mélységesen szkeptikus a festészet lehetőségeivel szemben. Ez a bizalmatlanság két lényegi pontban fejeződik ki. Az első a jelentéstulajdonítási potenciálra, a másik a festői eszközhasználatra vonatkozik.

Ami az elsőt illeti, Kiefer érett képein állandóan szövegeket, neveket látunk, miközben címei vagy pontosabban – mivel számos művének ugyanazt a címet adja – címciklusai rendkívül nyomatékosak. Művészetének ez a jellegzetessége egyrészt annak hálózatjellegét hangsúlyozza, azt, hogy a visszatérő azonos cím vagy azonos motívum kihat az egész oeuvre-re, állandóan mozgásban tartja és újraértelmezi. Másrészt viszont azt fejezi ki, hogy a képi megjelenítést nem tartja elegendőnek (más megfogalmazásban nem törekszik közvetlen képi megjelenítésre), hanem a közvetlen szellemi tartalom felé nyitja meg a művet, bevezet egy megértendő – vagy megfejtendő – utalásrendszerbe, amely érdeklődése pályájának megfelelően hol a német történelemhez és mitológiához igazít, hol az alkímiához, hol Isaac Luria misztikájához, hol Robert Fludd titkos tudományához, hol Paul Celan vagy Ingeborg Bachmann költészetéhez, és így tovább. Művei megértésének és jelentéstulajdonításának feltétele ezeknek az utalásrendszereknek a megismerése vagy legalább tudomásulvétele. A középkori és kora újkor-i írásszalagok egységes keresztény világával, a látvány melletti tartalmi eligazítással ellentétben ezek a gyakran rejtelmes címek és szándékosan szedett-vedett feliratok egy magánszellem kalandos – olykor veszedelmes – világába vezetnek be, azzal a nyilvánvaló kockázattal, hogy megtaláljuk-e tartalmi egyetemes jelentését. A jelentések az emberiség szellemi kincséből vétetnek, de gyakran okkult vagy misztikus titkos tudásokat és tudományokat elevenítenek föl, s ezért rejtelmesek. Szükségképpen túldetermináltak, de ez más vonatkozásban olykor az aluldetermináltság tanácsstalanságához vezethet. A helyzet hasonlít az allegorikus ábrázoláshoz, s valóban, Kiefer ezzel is rendszeresen kísérletezett. Föltűnt a képein a *tűz*, a *kígyó*, a *kő*, a *létra*, Dürer *Malencolia I*-ének *poliédere*, a *kard* (Wagner *Notungja*), a festészet allegóriájaként a *paletta*. Ez utóbbit Arthur Danto – az amerikai recepcióban majdhogynem kivételesen negatív – *Nation*beli pamflet-kritikájában joggal bírálta,¹⁴ mivel erőtlen és ellentmondásos. A *könyv* is ebbe a nembe tartozik, de – ellentétben a palettával – a művész ólomból készült könyv-plasztikai megrendítő, nagy műalkotásokká váltak.

A tartalmi jellegű bizalmatlanságot a festészet autonóm kifejezőerejével szemben szinte magától értetődően kíséri a festészet eszközeivel szembeni bizalmatlanság. Éppen ezért olyan erőltetett saját festészete allegóriájaként a paletta. A matéria, amelyet a festészet – esztétikai korszakában – el akart tüntetni, visszatér, s a képfelület megtelik a legkülönbözőbb, a festményhez viszonyítva idegen anyaggal. A képre homok, ólom, vas, acél, réz, szalma, hamu, kerámia-szilánkok, napraforgómagok, üvegcserepek, szárított virágok, szakadt ruhák stb. kerülnek;¹⁵ ez gyakran magát a műfajt is átalakítja, mivel a képet relieffé változtatja, s Kiefer továbblépve plasztikai műveket is alkot, illetve hatalmas épület-plasztikákat.

Kiefer festményeihez továbbá társul veszi a természetet és a véletlent, a tűz és a víz hatását, amennyiben munkáit úgy manipulálja, hogy kiteszi őket a természet viszontagságainak, és az eredménybe újra és újra beavatkozik. Festményei legfőbb témája a táj, de ez nemcsak téma, hanem a mondott manipulációk, természeti hatások következményeképpen maga a kép is tájjá válik. Ezért, ha el is különíthetünk a „tájképek” mellett egy másik témacsoportot, a nagyszabású

belső és külső architektúrákat, azok maguk is tájjellegűek. Annál is inkább, amennyiben magukra hagyatottságukban, abban, hogy ezeken a képeken ember soha nem tűnik fel, gyakran romok vagy rom hatását keltik, s a romok – ez rendkívüli módon foglalkoztatja Kieferet – egy hosszabb időfolyamatban visszaváltoznak természetté. Minden, amit nem tart fenn immár az emberi gondoskodás, arra ítéltetik, hogy összeomljon, és benője a növényzet. Úgy is mondhatjuk, hogy a természet elfoglalja a történelmet, anélkül, hogy párbeszédre lépne vele. Werner Spies szerencsés kifejezésével Kiefer naturalizálja a történelmet,¹⁶ s ezt később úgy fogalmazza át, hogy naturalizálja egész világát. „A pigmentek, a talált tárgyak befoglalása, röviden munkái tapintható anyagisága egy csapásra túlsúlyra jut. Naturalizált világ, elvirágozott, kiszáradt fák, virágok, ágak, homok, behorpadt fém, por, hamu, mérgező folyadékok maradványai, szétszakított ruhák emlékeztetnek a vigasztalan múlttra. Kompozíciói érzelmileg mindent túlszárnyalnak.”¹⁷

A történelmi vagy más kulturális vonatkozásokra utaló feliratok tájképekre kerülnek, illetve a tájképek ilyen címeket kapnak. Írás nélkül – állítja egy monográfia – Kiefer képei tájképek, az írással történelmi képek.¹⁸ Patetikus tájakat, halott természetet, egy közelebről meg nem határozott katasztrófa utáni világot látunk, amelyek nincsenek összefüggésben valóságos tájakkal; még akkor sem, ha a cím utal rájuk, például a Rajnára. Kiefer antimimetikus. Egy kérdésre, amely Dürer híres mondásával való egyetértését firtatja – „A művészet valójában a természetben rejtőzik. Aki ki tudja ragadni, azé” – azt válaszolja, hogy Dürer volt az első, aki a természetet teljesen mindennapi értelemben vette. Mindaddig a növények jelentéshordozók voltak. Dürernél a rét egy darabja nem más, mint a rét egy darabja. Ha tetszik, hiperrealista volt, nyula szőrszálait szinte meg lehet számolni. De –: a művészet nem rejtőzik a természetben, mint tiszta realitás; legalábbis ma már ez nem megy. „A művészet ma nem az az ártatlan természet, ami egykor volt. A természet ma szétrombolt, összevissza szabdalt, Werner Herzog azt mondaná, megsértett természet.”¹⁹ A táj jelentéshordozóvá válik.

Valóban, ezek pontos szavak Kiefer tájaira vagy antitájaira, amelyeken gyakran a fekete vagy olykor az ellentétes gyászszín, a fehér az uralkodó. Képein gyakran nincsen horizont, vagy csak egészen magasan, a kép felső tizedében. Ez orientációs bizonytalanságot idéz elő, s munkái az éppolyan kaotikus, mitikus erdő- és folyóképek mellett szinte semmi mást nem ábrázolnak, mint a földet. Nehéz nem arra gondolni, különösen ha számításba vesszük, hogy Kiefer költői-festői képzeletét a pályakezdése utáni évtizedben – a hetvenes években – szinte kitöltötte a német történelem, szellemtörténet és a germán mítosz, hogy ezek a föld-tájak a *Blut und Boden*, a vér és talaj, vér és föld – a történelmet naturalizáló – képzetköréből veszik eredetüket, noha nem eleven, hanem halott hagyományként.

Megközelítésének jellegzetes vonása rendszeres visszatérése a tájképekhez, nem annyira valóságos „tájképekhez” mint elhagyatott és haldokló terrénumokhoz, amelyek megtestesítik a germán *Land* fogalmát, s ahol megidézi a történelmet és a mítoszt – Nietzschével szólva – az emlékezet ítélőszéke elé. Kiefer „tájképei” ezért nem egyszerűen annak a tájképfestészetnek a kritikái, amelyek a germán lelket akarták kifejezni, hanem megjelenítenek egy másik témát, amely alapvetőbb a náci ideológiában, a *Land* [haza, táj, föld, talaj, ország] témáját, amelyet a német nép évszázados műveléssel alakított és változtatott meg, hogy aztán „kollektív lelkének kollektív teste” legyen. Kiefer több alkalommal megfesz-

tette és ugyanakkor eltérítette a vér és talaj ideológiáját, amely kéz a kézben járt a germán *Land* mítoszával. *Téli táján* (1970) egy levágott fejből ömlő vér trágyázza a hóborította földet...²⁰

Hozzátehetünk ehhez egy másik, bár az előbbihez közel eső forrást, Kiefer érdeklődését a II. világháború hadtörténete iránt, amelyről képeket festett (Barbarossa-hadművet, Seelöwe-hadművet), s gyakran hadijátékok ironikus formájában idézte fel.²¹ Ezzel függ össze a fölégetett, fölperzselt föld fogalma. Ez a címe egy 1974-es festményének: *Malerei der verbrannten Erde (A fölégetett föld festészete)*. Nem tartozik főművei közé, de címét elfogadnám a mester piktúrája általános jellemzésének. Ugyanebben az évben alkotott remekművének, a *Maikäfer fliegt*-nek (*Szállj, cserebogár!*) a címe egy régi gyermekvers soraira utal: Pomeránia fölégetésére. Tájképei, néhány – ellensúlyként feltűnő – tarka virágos mező és az olykor megjelenített csillagos ég kivételével, a történelem és a társadalom által elpusztított természetet idézik fel, Kiefer misztikus – történetesen itt Ernst Blochtól kölcsönzött – nyelvén a „megváltatlan természet”.²² A táj nem válaszol a történelem kihívására, de az ember elpusztíthatja a tájat, hogy aztán egy az emberi léptéket messze meghaladó körben a természet újra visszavegye hatalmát.

■ JEGYZETEK

1. „Ezekben a korai képekben azt a kérdést akartam magamnak föltenni, hogy fasiszta vagyok-e. Ez nagyon fontos, ezt nem lehet olyan gyorsan megválaszolni... Meg kell találnod a helyes utat. Meg akartam festeni a tapasztalatot, és aztán válaszolni.” Részlet egy 1987-es amerikai interjúból. Idézi Sabine Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*. DuMont, Köln, 1999. 142.
2. Vö. például Heiner Bastian: *Heillosigkeit*. In: *Anselm Kiefer – Heroische Sinnbilder*. Hsg. H. Bastian. Schirmer/Mosel, München, 2008. 4–13.
3. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*. Suhrkamp, Berlin, 2010. 51.
4. Vö. Christian Weikop: *Heroic Symbols Artist Books: Incubating Ideas*. In: *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*. Ed. Christian Weikop. Tate Research Publication, 2016. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>
5. Vö. Charles Chaplin: *Életem*. Európa, Bp., 1967. 423.
6. Idézi Gillian Kennedy: *Hailing the Past. Anselm Kiefer's Occupations*. re-bus 2015. 7. 37–75. 38.
7. Anselm Kiefer: *Notizbücher I. 1998-1999*. Suhrkamp, Berlin, 2011. 271, 314. sk.
8. Vö. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*: 175. 169.
9. Vö. Lena Bopp: *Anselm Kiefer am Collège de France: Bin Ladin – eine Kunst-Performance?* Frankfurter Allgemeine Zeitung 2011. 03. 02.
10. Három könyv-mű készült az Európát „megszálló” nagy utazásból: *Heroikus jelképek I., Heroikus jelképek II. Jean Genet-nek*. Mivel Kiefer későbbi életművében is egész műcsoportoknak adta ugyanazt a címet, egyes műveinek meghatározása nehézségekre ütközik.
11. Lásd például Simon Schama: *Landscape & Memory*. Fontana Press, London, 1996. 122. sk.
12. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*: 79.
13. Heiner Bastian: *Heillosigkeit*. 13.
14. Vö. Arthur C. Danto: *Anselm Kiefer* [1989]. In: *Uó: Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1997. 240. Magyarul megjelent a *Nappali Ház* 1999. 1. számában.
15. Az anyag fetiszizálása egész extrém irányba is elvezethet. A *Hűsz év magány* című könyv-mű (1993) anyaga – valamifajta paradox misztikus-aszketikus gyakorlat jegyében – lapról lapra és napról napra az alkotó on-dója, vagy ahogy ő bürokratikusán kifejezi, ejakulátuma. Vö. Anselm Kiefer: *Notizbücher I.* 11. skk.
16. Vö. Werner Spies: *Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung*. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1989. 01. 28.
17. Werner Spies: *Im brütenden Kohlenmeiler der Geschichte*. In: Antonia Hoerschelmann (Hg.): *Anselm Kiefer. Die Holzschnitte*. Hatje Cranz Verlag, Ostfildern, 2016. 18.
18. Vö. Sabine Schütz: *Anselm Kiefer*. 44.
19. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*: 189.
20. Vö. Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*. Thames and Hudson, London, 2014 [2001]. 134. sk.
21. Vö. J.M. B. [Jean-Michel Bouhours] kommentárját Kiefer *Unternehmen Seelöwe* című festményéhez. In: *Anselm Kiefer sous la direction de Jean-Michel Bouhours*. Centre Pompidou, Paris, 2016. 186.
22. Vö. Sabine Schütz: *Anselm Kiefer*. 18. lj.