

A MŰ SZERZŐ NÉLKÜL HÁTTERE

Mű és modelljei

PALOTAI JÁNOS

RICHTER, UECKER, BEUYS – DONNERSMARCK A NÉMET TÁRSADALOM ÉS MŰVÉSZET 1937-1964 KÖZÖTTI TÖRTÉNETÉT FELIDÉZŐ JÁTÉKFIJMÉNEK FESTŐ-MODELLJEI MEGÚJÍTOTTA A PROGANDAESZKÖZZÉ SILÁNYÍTOTT KÉPZŐMŰVÉSZETET.

Donnersmarck festőportréja, a *Műszerző nélkül* (*Werk ohne Autor*, 2018) egy hírhedt kiállítás képeivel indít, amit 1937-ben rendeztek a Drezdai Képtárban. A kiállított képeket a göbbelsi propaganda „Elfajzott művészet”-nek (Entartete Kunst) minősítette. A nemzetiszocialista ideológia a valóság leegyszerűsített képi utáztatását, a „Völkische Kunst”-ot tartotta egészséges művészetnek, szemben az olyan „betegnek” bélyegzett alkotásokkal, mint Vaszilij Kandinszkij, Paul

Klee vagy a német George Grosz, Emil Nolde művei. A művészportré főszereplője, Kurt Barner gyermeki szemekkel érzékeny, és a művészetre fogékony unokanővére nyitogatja a 1937-es kiállításon. Az ő tragikus sorsa és bátor véleménye – „nekem tetszenek ezek a képek” – segítette Barnert abban, hogy később a festőiskolában tudatosan túllépjen a „Völkische Kunst” későbbi változatán, a „szocialista realizmuson”.

„Kerülik a hamis pátoszt”

(Florian Henckel von Donnersmarck: Mű alkotó nélkül)

Kurt iszonyú családi veszteségekkel éli túl a háborút, és amikor Németország 1949-ben kettészakad, ő keleten marad. A szovjet zónában bevezetik a szocialista társadalmat, az egypártrendszert, ahol a művészet a kommunista párt doktrínája szerint az élet csak optimista változatban, idealizált realista stílusban ábrázolható, ahol tiltott a kínos ügyek, a negatívumok képi ábrázolása. A fiú, akinek tanár apja náci párttagsága miatt az NDK-ban csak egy tanintézmény lépcsőit moshatja, a drezdai címfestő műhelyben tanulja az esetkezelést. Látványos tehetsége alapján a formákról rendezett 1951-es vita már a főiskolán találja. Ott nem volt kérdés, hogy a realizmus hegemoniája, a naturalizmus szocialista „változatának” egyeduralma következik. A nagybetűs Mi jegyében hangzik el az individuum szerepét tagadó tanári intés: „mindig csak az én, én, én.”

Hősünk egy értékes nyugati ceruza révén ismeri meg divattervezőnek készülő szerelmét, akinek aktív náci-ként fontos posztot betöltő, majd a szocialista mimikriben ugyanolyan jól eligazodó apja ocsmány szerepet játszott a említett unokanő-



vér halálában, majd az ifjú pár sorsában is. Ők még a „berlini fal” felhúzása előtt (1961) eljutnak Düsseldorfba, a művészet nyugat-német Mekkájába, ahol keresves kísérletek után Kurt megtalálja az útját. Mostanában a színskálák érdeklenek – mondja Kurt a film végén, első kiállításának megnyitóján. Gerhard Richter színskálái – merthogy az ő indulásáról szól a film, Donnersmarck róla mintázta meg Barnert – ma a legdrágábban eladható német műalkotások közé tartoznak. A film meghatározó szálai az emberi sorsok és a művészi pályák alakulásáról szólnak a fasizmustól lassan megszabaduló Németországban. Itt most elsősorban arról írunk, hogy mi alakította a filmben látott művészek: Beuys, Uecker, Sigmar Polke és mások választásait, döntéseit.

Az NDK-ból mindenki nyugatra vágott. Az NSZK-ban elvetették az izlésterrort, de a náciizmus, a háború borzalmai, az elszenvedett óriási veszteségek nyomán a figurális ábrázolás hitele megrendült. A drezdai bombázás (1945) traumája sokakat fordított a nonfiguratív, absztrakt művészet felé. „Megsemmisült rendben, elpusztult tájban, elpusztult emberekben, társa-

dalomban születtem. És nem akartam helyreállítani a rendet, eleget láttam, kénytelen voltam „naív” lenni, hogy újra kezdjem.” – mondta 1995-ben Georg Baselitz, aki 1938-ban Hans-Georg Kernként született, később vette fel szülővárosa nevét. 1958-ban járt először Nyugat-Berlinben, egy kiállításon látott először Jackson Pollock, Willem de Kooning festményt. „El kellett döntenem, mit kezdek ezzel az információval. Tudtam, hogy elvesztettük a háborút, és hogy elvesztettek vagyunk, és azt is, hogy nincs helyem ebben a kultúrában, mert nem vagyok modern. Amit csinálni akartam, az teljesen elmentmondott a nemzetközi trendeknek: meg akartam vizsgálni, hogyan néz ki most Németország. A tanáraink szerint ez hibás elképzelés volt, de én másként gondoltam.” – mondta, és a képein fejre is állt a világ.

A múlttól szabadulási vágya hajtotta a mindent újra kezdeni, a művészetet újra meghatározni akaró Zero mozgalmakat, ahogy radikális megújulást követelt a fiatal írók

1947-ben megalakult csoportja, a Gruppe 47 is. A nyelvet alapelemeire bontják, kerülnek a hamis pátoszt, azokat a frázisokat, melyeket a hitelét vesztett művészet használt. Deklarálják viszont az expresszionizmus, az absztrakt művészet fontosságát, a Bauhaus tradíció értékét. „Az absztrakt művészetnek van jövője.” – írta a fiatal Günter Grass, aki a berlini Művészeti Akadémián grafikát, szobrászatot tanult (1952). Az absztrakt művek az eredetiséget, a szerzői szemléletet tükrözik, ezek az elvek a modern hagyomány és az amerikai absztrakt expresszionizmus alapjai.

Gerhard Richter ez idő tájt a Német Szocialista Egységpárt drezdai székházába fest hatalmas szocreál murált, amit lemeszelnek, miután elhagyja az NDK-t, és Nyugat-Németországba disszidál. Ekkor megy el Sigmar Polke és Baselitz is: tiltakoznak, mert elbocsátották a drezdai Művészeti Akadémiáról tanárukat, Wilhelm Rudolphot. Társuk, Karl-Heinz Adler is tiltakozott. Őt kicsapták, de később visszavették. Diplomamunkája az *Iffjúmunkás*, az utolsó festménye volt. Életútja tanulsá-

„Radikális behatolás a képtérbe”

(Gerhard Richter és Günther Uecker performansa – Baden-Baden, 1968)



UECKER ARCHIV IN DÜSSELDORF

gos ellenpélda: megtűrt, alkalmazott művészként munkát kap, a drezdai Műszaki Főiskolán épületplasztikát tanít.

A disszidensek útja a düsseldorfi Művészeti Akadémiára vezet. Richter a geometrikus formákat gyakorolja, a gesztus-festészettel próbálkozik, Jackson Pollockot utánozza: fektetett vászonra csurgat festéket, talpnyomot is hagy, majd a vásznat kiharítja, mint Lucio Fontana. Kalapos tanárában felismerni Joseph Beuyst (1921-86), aki akkor a *Zsírsképet* (1964) készíti. A zsír számára az energianyeres- és elraktározás módja, ami megmentette az életét, amikor orosz fogságba esett. Beuys repülőjét 1944-ben lelövik a Krím-félsziget felett, és a film szerint a helybeliek úgy mentik meg őt, hogy megégett fejbőrét fagyúval borítják be. A filmben, mindezt akkor mondja el, mikor a düsseldorfi műteremben megnézi Richter munkáit, és utánczés helyett a tehetség kibontására biztatja, mert a „szeme többet látott”. Majd búcsúzóul „megemeli a kalapját”, ami ez esetben azt is jelenti, hogy megmutatja a fejesebét. Műve ma a berlini Hamburger Bahnhofból lett modern múzeumban látható.

A szocialista realizmusnak hátát fordító, saját útját kereső Richter társa és támogatója a düsseldorfi képzőművészeti akadémián a radikális, modern és eredeti, a fába szögeket verő Günther Uecker (1930). Ő is keletről, Mecklenburgból érkezett. Richterrel közös műtermékben mindig overálban látjuk. Ueckernek kitüntetetten fontos a fehér, a szellemi szabadság, a tiszta gondolkodás, a biztonság, a béke és a sötét elől menekülés színe. (Bódi Kinga – Alexander Tolnay: *Képpé formált anyag*, 2012.) Ő mutatja be Richternek az Akadémiát, a műterme mellett megosztja vele a galériákról, a társakról és a kalapos tanárról, Beuysról való tudását is. Uecker „festészete” különbözik a spontán gesztus-művészet-től, egyenletes struktúrák a kompozíciói. Szöge a pont, az ujj meghosszabbítása a térben, amely strukturális elem lesz. A szögelés hasonló a festmény-vászon hasításához, radikális behatolás a képtérbe. A festészet tagadása mellett az intézményrendszert sem kíméli Uecker radikalizmusa. Richterrel közös akcióban és kiállításon lépnek fel a baden-badeni Kunsthalle-ben (1968. ápr.5-14.) a *14x14* sorozatban. „Azt a címet adtuk az akciónknak: „A múzeumokban lakni

is lehet”. Tizennégy napra beköltöztünk a Kunsthalléba, teljesen normálisban ott éltünk, különböző hétköznapi helyzetekben, például a kiállítóterekhez vezető lépcsőházban aludtunk vagy pizsamában táncoltunk. A múzeumokat tehát nem zárt, elit helyként fogtuk fel, sok emberben ilyen kép él a múzeumokról, hanem azt mutattuk meg az akciókkal, hogy a képtárak ugyanolyan mindennapi helyszínei az életünknek, mint az otthonunk, vagy egy bolt, egy mozi. Nagyon szívesen emlékszem vissza erre a közös kiállításra Richterrel.” – mondta Bódi Kingának adott interjújában 2012-ben Uecker.

Uecker és Richter közös akcióján készült fotókon ágyazás közben vagy a fekhelyükön láthatók. A filmben, amely 1964-ben fejeződik be, még látjuk, hogyan jut el Gerhard Richter a fotorealistikus festészetig, s az első wuppertali kiállításáig. „Senki nem szereti a fényképeket. De a festményt mindenkinek szeretnie kell.” – mondja az apósának. Ars poetica-ja: „Mindenszép, ami igaz.” A rengeteg hazugsággal szemben csak az igazság számít.

Richter 32 éves ekkor, a nagy realista alkotásai ezután születnek.

1968 kulcsfontosságú nemcsak Richter Ueckerrel közös rendhagyó, lázadó kiállítása, de a politika radikalizálódása miatt is. Ekkor kezdődik a német terroristák, a Bader-Meinhof csoport, a RAF (Rote Arme Fraktion) fellépése. Áruházgyújtogatások, robbantásaik nemcsak a fogyasztói társadalom kritikái, hanem tiltakozás a vietnami háború ellen is, amelyben az amerikaiak napalmot használtak. A csoport további gyilkosságairól, az elkövetők fogságáról, majd pusztulásáról is fotók alapján készít képeket Richter 1977-ben. Majd negyedszázaddal később a 2001-es New York-i terror-támadásra is képpel reagál.

Gerhard Richter ismertségét és elismerését Németországban és Amerikában a szaporodó galériák is segítik. Csak az NDK-ban állt meg az idő. Richtert már világszerte ismerik, míg a Keleten maradt Adler 55 évesen állít ki először egy kis drezdai galériában, 1982-ben. Ezt nevezték „stimmungnak”, azaz állni látszó, mozgásképtelen időnek Kelet-Németországban. Az absztrakt művek nyitottsága, végtelensége, s ezért ellenőrizhetetlensége zavarta a szocialista zárt társadalmat.

1945-től a múlttól, a történelemtől való megszabadulás, az absztrakt felé fordulás jelentett kiutat a művészetben. Richter fotórealista képei jelzik, hogy a „történelem után” is történnek társadalmat befolyásoló események. A róla készült mozgóképek pedig mutatják, hogy a német film nem tekinti tabunak a múltat. Ez nem volt egyszerű. Két fiatal német filmtörténész – Ulrich Gregor és Enno Patalas – 20 évvel a világháború után így írt ennek nehézségeiről: „1949-ig a német filmet – erényeiben és hibáiban – egyenesen foghatjuk fel. Csak akkor szakadt két táborra a német filmgyártás, amikor a Szövetségi Köztársaság és a Demokratikus Köztársaság megszületett. Ez utóbbiban propagandisztikus egyhangúság uralkodott el, a Szövetségi Köztársaságban viszont a film beilleszkedett az ott uralkodó felfogásba, amely kizárólag a „fogyasztás” szempontjait tartja szem előtt.” (*A film világtörténete*). Az 1945 utáni két évtized alatt még a háború traumája, a múlt tagadása, elhallgatása jellemző. A 60-as évek közepe óta azonban Nyugat-Németországban több hullámban megtörtént a múlt feldolgozása („Vergangenheitsbewältigung”). Az egyesítés után keleten is megkezdődik a történelmi trauma, a náci illetve az NDK múlt feldolgozása. A két Németország egyesítése óta a keleti zónát hitesebben ábrázolják a történészek. Logikusan következett a két ország-rész együttes bemutatása a műalkotásokban is, jelezve a diktatúrák korának lezárulását. A filmbéli festő orvos apósának gyilkos múltja emlékeztet a hitleri diktatúra démoni örökségére, a *Dr. Mabuse* filmekre, arra, hogy „a náciizmus nyomai nem tűntek el” (Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*). *A Mű szerző nélkül* nemcsak a két politikai rendszer különbségét jelzi, nemcsak történelmi, hanem művészettörténeti film is.

A filmben szereplő képzőművészek magyarországi kiállításai:

Gerhard Richter: *Áttekintés*. Ludwig Múzeum. 2005. június 9. – augusztus 14.

Günther Uecker: *Képpé formált anyag*. Szépművészeti Múzeum. 2012. december 14. – 2013. március 10.

Külön utak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció. P.I.M. – Kassák Múzeum. 2017. június 1. – szeptember 17.