

Nach Aussagen Pablo Picassos stellte gerade die Möglichkeit der Zustandsdrucke einen eminenten Vorteil graphischer Techniken dar. Bereits Edward Quinns Zustandsphotos antworten auf Picassos Wunsch, einzelne Phasen, gleichsam Haupt- und Nebenwege der Bildfindung zu dokumentieren. In einem von Christian Zervos in den „Cahiers d'Arts“ 1935 publizierten Gespräch schnitt Picasso die Frage photographischer bzw. filmischer Hilfsmittel zur Aufzeichnung des künstlerischen Werkprozesses an und resümierte deren Erkenntniswert, indem er ausführte, daß auf diesem Wege das Verständnis für den geistigen Prozeß wachsen könne, durch den der Traum des Künstlers Gestalt annehme. Der Katalog trägt ohne Zweifel zum Verständnis eben dieses geistigen Prozesses bei, indem er Einblicke in die Mikrostruktur des druckgraphischen Schaffens Pablo Picassos liefert.

MARKUS MÜLLER

*Graphikmuseum Pablo Picasso Münster*

**Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst.** Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra (*Berliner Schriften zur Kunst, Band X*); Berlin: Gebr. Mann 1998; 376 S., 142 Abb., 8 Farbtbf. mit 11 Abb.; ISBN 3-7861-2265-2; DM 140,-

Das Thema der 1996 von der Universität Berlin angenommenen Dissertation von Dirk Luckow ist viel versprechend. Die Untersuchung widmet sich einem Aspekt der Rezeptionsforschung zum Werk des zumindest innerhalb Deutschlands unbestritten einflußreichsten Künstlers der Nachkriegszeit, nämlich der Wirkung des Oeuvres von Joseph Beuys. Luckow fokussiert den Einfluß, den Beuys auf die Künstler in den USA hatte. Gleichzeitig geht der Autor der Frage nach, welche Anregungen Beuys seinerseits aus der Kunst der im Untertitel genannten Kollegen bezog. Oft bleibt die Entscheidung, wer was von wem übernahm, letztlich offen - trotz detailliertester und umfangreicher Recherchen. Die Frage nach wechselseitigen Beeinflussungen ist ein Aspekt der Beuys-Forschung, der allmählich größeres Gewicht gewinnen kann. Denn die unabdingbare Grundlagenarbeit für solche komparatistischen Unternehmungen, die immanente Erschließung des Gesamtwerkes, ist mittlerweile weit fortgeschritten - wenn auch längst nicht für irgendeinen Bereich des Oeuvres abgeschlossen.

Es geht Luckow um den Nachweis von Verwandtschaften, darum, Beuys aus der Rolle des schamanistischen Solitärs, des ungeheuerlich deutschen, großen Unzeitgemäßen zu befreien und ihn in die internationale Zeitgenossenschaft zu integrieren. Dies gelingt dem Autor umstandslos, faktisch richtig und überzeugend, und er arbeitet damit verdienstvoll gegen einige der unerfreulichsten und hartnäckigsten Mißverständnisse über Beuys an. Zu einer über das bislang Bekannte hinausgehenden, erweiterten Exegese von Beuys' Theorien selbst oder einer ergänzenden Interpretation einiger seiner Hauptwerke, seiner individuellen Mythologie und Ikonographie will der Autor nichts beitragen - und insofern bietet seine Untersuchung

auch nicht etwa beiläufig Neues auf diesen Feldern. Vielmehr zeigt diese inter-kulturelle Betrachtung des zeithistorischen Kontextes - über den Austausch zwischen den Künstlern hinaus - materialreich und aufgrund zahlreicher Interviews mit Zeitzeugen authentisch auch die Aufnahme von Beuys' Kunst durch amerikanische Kunstkritiker, Galeristen und Kunsthistoriker.

Nicht nur in diesen Abschnitten uferf Luckows Darstellung jedoch mitunter etwas aus, der Ertrag wirkt im Verhältnis zum Aufwand zuweilen dürftig: Erwiesen wird mit der Untersuchung vor allem, daß Beuys nicht erst in den siebziger Jahren, sondern schon in den sechzigern von den in Rede stehenden amerikanischen Künstlern als wichtiger Anreger oder beachtenswerter Antagonist wahrgenommen wurde. Jene Künstler, die anti-formalistisch arbeiteten, die „parallel in einer überwiegend abstrakten und materialbezogenen Arbeit gesellschaftliche und politische Ansprüche“ verfolgten, fanden in Beuys einen Geistesverwandten ersten oder entfernteren Grades. Luckow zeigt, daß „Beuys ihnen, jedem auf andere Weise, nahestand“ (S. 16). Sein Werk, heißt dies, kann innerhalb dieser Modernen, auch ohne die diskursiven Hilfestellungen des Düsseldorfer Kunstprofessors und Gesellschaftstheoretikers, als Teil „einer globalen Haltung in der Kunst“ (S. 327) begriffen werden. In der lange von den Apologeten des Formalismus dominierten ästhetischen Debatte in den USA spielte Beuys erst später eine Rolle, nicht ohne daß sein Wirken mit Ressentiment, als einseitig vom deutschen Idealismus getragen, als philosophisch und symbolisch überfrachtet betrachtet wurde.

Luckow macht im Blick auf zeitlich eng benachbarte Werke von Morris, Hesse, Nauman und Beuys eine ganze Reihe von Isomorphien, Ähnlichkeiten in der Wahl der Materialien und dem je spezifischen Umgang der Künstler mit ihnen aus. Mitunter greift dieses phänomenologische Verfahren aber zu kurz, geht es nur wenig über eine Aufzählung augenscheinlich und tatsächlich aus einem vergleichbaren bildnerischen, existenziellen und gesellschaftspolitischen Denken resultierender Werke hinaus. Luckows Darstellung fehlt dann die Systematik im Vortrag seiner Argumente.

Wirklich ärgerlich macht die Lektüre dieser Untersuchung die Vielzahl von Fehlern und stilistischen Schwächen. Die Stilblütenlese fällt überreich aus, manches grenzt an peinliches Kauderwelsch - einige Beispiele: „Vergeblich sucht man in dieser Zeit nach einer wichtigen amerikanischen Ausstellung, die Stellungnahme für die deutsche Kunst bezog“ (S. 19). „Robert Indiana etwa hielt den amerikanischen Mythos als grundlegend für alle Formen der Pop Art“ (S. 20). „Die Reaktionen auf Willi Bongards Bittschreiben werfen ein bezeichnendes Bild auf die Gleichgültigkeit gegenüber ausländischer Kunstförderung“ (S. 22). „Das Bekanntwerden ihrer Generation fiel damit zeitlich hinter dem von Beuys in Europa“ (S. 25). „Ebenfalls liegt der um 1968 aufgekommene Land Art die ursprünglich amerikanische Erfahrung von der Großartigkeit der Landschaft zugrunde“ (S. 27). „Das Bild des Deutschen ist in den USA auch über die 60er Jahre hinaus und bis heute eng mit dem Bild an die nationalsozialistische Vergangenheit verknüpft“ (S. 29). „'Floorness' wurde als eines der herausragenden Eigenschaften von Seiten der Kritik

festgestellt. Ihr Ort stand zum räumlichen Umfeld ohne geometrische Ordnung“ (S. 83). „Ebenso assoziierten die Materialien Schmutz und Dreck“ (S. 84). „Auch wenn Beuys den Zusammenhang zwischen seinem Flugzeugabsturz und der Lebensform der Tartaren konstruiert hätte, ist seine Argumentation dennoch nachvollziehbar“ (S. 90). „Die dunkle, grau-schwarze Farbigekeit und das Abstößige, das als Ausdruck in der gelackten und schrumpeligen Oberfläche der Schläuche mit-enthalten ist, rufen das Bild emotionaler Betroffenheit im Leben und angesichts des Todes hervor“ (S. 141).

Solche Formulierungen lassen den Leser bald die Lust an der Lektüre und das Vertrauen in die Gewissenhaftigkeit des Autors verlieren. Im zweiten Teil des Buches nimmt die Fehlerquote verwunderlicher-, aber immerhin erfreulicherweise etwas ab.

Luckow ergreift in seiner Untersuchung eindeutig und durchgängig für Beuys Partei, nimmt ihn mit guten Gründen vor einigen Klischees der Kritik in Schutz. Desto tragischer ist es, wenn Luckows mangelndes Geschick beim Formulieren zu einer so hochgradig prekären Passage führt wie jener eines Vergleichs zwischen Heideggers Rolle im Nationalsozialismus und Beuys' Engagement für die Partei der Grünen. Luckow läßt sich zu diesem überflüssigen Vergleich aufgrund einer leicht diskreditierenden Aussage von Robert Morris verleiten, dessen Sympathie für Beuys bekanntlich sehr gering war. Morris erklärte: „I've always thought Beuys close to Heidegger in many ways. Heidegger doesn't do much for Americans“. Luckow meint in seinem kurzen und oberflächlichen Exkurs über Zivilisationskritik und Technikpessimismus bei Heidegger auf eine Verwandtschaft zu Beuys hinweisen zu müssen, obschon Beuys selbst eine Affinität zum Denken Heideggers ausdrücklich verneinte. Diese Passage kulminiert in der schiefen Formulierung: „Bei Heidegger stellt sich bekanntlich das Verhältnis zwischen philosophischer Haltung und politischem Handeln, wie an seiner Rolle im Nationalsozialismus festgemacht wird, als problematisch dar. Zu ähnlichen Konflikten kam es seit den 70er Jahren mit Beuys, als er versuchte, die auf Ursprünglichkeit gerichtete lebensphilosophische Einstellung mit politischen und gesellschaftsumwälzenden Zielen zu vereinen und sich hinter die Partei der Grünen stellte“ (S. 105). Man weiß, wie Luckow dies meint. Dennoch sollte ein derartiger, in doppelter Hinsicht - im Bezug auf Personen und Parteien - unstatthafter Vergleich einem Wissenschaftler nicht unterlaufen, der sich mit sozial engagierter Kunst und vor allem mit einem Künstler befaßt, der sich, oft in einer subtil verkleideten Form, zeitlebens mit dem Grauen von Auschwitz und dessen Folgen auseinandersetzte.

In gewisser Weise ist diese Stelle symptomatisch für Luckows Verfahren und dessen Schwächen. Eine vergleichende Kunstwissenschaft, die sich mit Äußerlichkeiten und Details aufhält, Identisches entdeckt, wo doch oft nur Ähnliches vorhanden ist, die mehreren Objekten gleichzeitig ihre (geteilte) Aufmerksamkeit widmet, fördert eben nicht immer doppelte, sondern häufig nur halbe Wahrheiten zu Tage.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT  
*Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*