

JOSEPH BEUYS IM GUGGENHEIM MUSEUM

Durch eine monumentale Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum (2. Nov. 79. - 2. Jan. 80) ist Joseph Beuys als bedeutendster europäischer Nachkriegskünstler und als wichtigste Künstlerfigur der siebziger Jahre anscheinend endgültig bestätigt worden. Die Mithilfe hervorragender europäischer Museen und Sammler bei dieser Ausstellung galt allerdings seinen Zeichnungen und Skulpturen. Diese heute noch als „umstritten“ zu kennzeichnen, wäre müßig. Sogar Münchens Steingräber hat sich um eine Übernahme dieser Retrospektive bemüht (so FAZ, 18.10.79, S. 27). Als politische Künstlerfigur wurde Beuys zwar zur Eröffnung gefeiert und während der Ausstellung in einem winzigen Videoraum geduldet, ansonsten aber herrschte im Museum ein demonstratives Stillschweigen über seine „modernste Kunstdisziplin Soziale Plastik“, mit der er übergreifend auf ein „Gesamtkunstwerk zukünftige Gesellschaftsordnung“ zielt (vgl. z.B. Kat.d—6, Kassel 1977, I, 156f.).

Alle Anstrengungen, Werke im Versicherungswert von 18,5 Mill DM, zu Transportkosten von 400 000 DM, in einem hierzu vollständig ausgeräumten Museum zu präsentieren, dessen Eingang wegen einiger voluminöser Plastiken vorübergehend umgebaut werden mußte, richteten sich auf die Sicherung seines Oeuvre von den vierziger Jahren bis in die Gegenwart. Beuys fungierte dafür vor allem als Reklamemittel: So trugen die Installateure des Guggenheim-Environments rote Monteursanzüge mit der Aufschrift „Free University“ und stellten ihre Arbeit — nach einem kalkulierten Timing — Presse, Rundfunk, Fernsehen und den Museumsangestellten als gesellschaftliches Ereignis dar. Dem musealen Bestand blieb dies genauso äußerlich wie Christos Großprojekte, die lediglich in Form von Zeichnungen und Collagen dorthin gelangen.

Neben dieser Vergesellschaftungsform Beuysscher Kunst, die von seinen Intentionen zur „sozialen Plastik“ nur die geronnenen Objekte gelten läßt, steht die Literatur der Beuys-Interpreten: der Katalogautorin Caroline Tisdall sowie der Beuys-Biografen Adriani, Konnertz, Thomas (Köln 1973, Neuauflage New York 1979). Sie behandeln den Widerspruch von Produzent und Produkt, zu dessen Schlichtung Beuys seit Jahrzehnten tätig ist, auf gegensätzliche Weise — indem sie seine angebliche Lösung als Markenzeichen Beuysscher Kunst hinausposaunen, vermengt mit einem glitschigen Kreativitätsbegriff. Von allen wird die „uniformity of art and life“ (Adriani, Konnertz, 1979, S. 3) bzw. „the whole process of living itself is the creative act“ (Tisdall, New York 1979, S. 7) unreflektiert vorausgesetzt, um damit zugleich eine streng biografische Werkinterpretation zu legitimieren. Sie erscheine „more important than speculative interpretation, which only contributes to a new mystification of Joseph Beuys.“ (Adriani, ebd., S. 4).

Dieser Pseudopositivismus beabsichtigt, eine — sonst durch Tagebücher oder Interviews verbreitete — Eigeninterpretation des Künstlers zur einzig adäquaten Form

der Kunstwissenschaft aufzuwerten. Abgesehen von der hierdurch wiederholt geförderten Illusion, daß, wer Beuys kennt, auch sein Werk verstehe, wird durch eben dieses Verfahren erreicht, was man ausschließen wollte: die Mystifizierung von Künstler und Werk. Weil Beuys die Historizität seiner Werke kaum hinreichend biografisch erklären kann, wird z.B. von Tisdall kurzgeschlossen:

„The sources of sculptural form (bei Beuys, i.U. zu „expression“, d.V.) are more elusive. Often they relate to ‚key experiences‘, those instinctive perceptions to which children open themselves quite naturally and which artists somehow manage to preserve.“ (a.a.O., S. 13)

Damit werden objektive Form und subjektives Erleben, kindliche Naivität und künstlerische Fantasie so begriffslos in einen Topf geworfen und als ‚schwer faßbar‘ („elusive“) abgesegnet, daß ein Verständnis Beuys'scher Kunst nicht nur versperrt, sondern diese Tat auch noch kultiviert wird: „elusive“ verkörpert als eine von Tisdalls Standardvokabeln ein wichtiges Interpretationswerkzeug.

Diese Methode hat sich in der Beuys-Literatur derart breitgemacht, daß kein Katalog oder Aufsatz zu Beuys erscheint, der ihr nicht entweder bedingungslos oder mit größtem Respekt folgt. Dies gilt auch für deren Kritik, wie z.B. von Werner Spies (vgl. FAZ, 13.11.79, S. 21, „Von Filz und Fett zum Sonnenstaat?“), insofern sie als händeringender Aufruf zur Vernunft an ihr verhaftet bleibt:

„Es ist die Aufgabe, dafür zu sorgen, daß das Denken nicht aus dem Kopf in die Sickergrube des Gemüts fällt.“ (ebda.)

Auch ein berechtigtes Mißtrauen gegenüber dem Beuys'schen „Autonomiebedarf“ kann die Analyse seiner Werke nicht ersetzen.

Bis heute aber waren z.B. noch nicht einmal Beuys' Beziehungen zu Rudolf Steiner (1861-1925) Gegenstand einer Untersuchung, die eine Handbreit über seine eigenen (und zweifellos wichtigen!) Angaben hinausreicht (vgl. J.B., Jeder Mensch ein Künstler, Ffm, Berlin, Wien 1975, S. 60 ff.).

Beuys hat nicht nur bezüglich seiner Bienen-, Honig-, Wachs- und Wärmemetaphorik elementare Hinweise von Steiner erhalten, sondern bleibt in seinem Vokabular, seinem Weltbild und seinen politischen Intentionen grundlegend Steiner verbunden.

So langt Beuys mit seiner Auffassung vom Menschen

– „Für mich ist der Mensch ein Naturwesen auf der untersten Stufe, dann ist er ein Gesellschaftswesen und darüberhinaus ist er ein freies Wesen“ (vgl. L. Romain / R. Wedewer, Über Beuys, Düsseldorf 1973, S. 87) –

zurück zu Steiners allgegenwärtiger Dreigliederung, von menschlichen bis zu sozialen ‚Organismen‘. Noch in Beuys' Begriff des „Freien-Demokratischen-Sozialismus“ spiegelt sich (nacheinander) das Trio in Steiners sozialer Lehre wider: geistig/kulturelles, politisch/rechtliches und wirtschaftliches Leben (vgl. R.St., Die Kernpunkte der sozialen Frage, Stuttgart 1920, v.a.S. 39 ff.).

Auch Beuys intendiert ganzheitlich eine Bewegung, die tendenziell alle Lebensbereiche, Kenntnisse und Fähigkeiten des Menschen einbegreift, unter besonderer Berücksichtigung seiner intuitiven und meditativen Anlagen. Gewissermaßen nehmen die Waldorfschulen sein berühmtes Diktum, ‚Jeder Mensch ein Künstler‘, realpolitisch

vorweg und dienen als exoterische „Geheimschulen“ (z.Begriff vgl. R.St., Wie erlangt man Erkenntnisse der Höheren Welten, ¹⁹Stuttgart 1955, S. 15 u. pass.) Beuyschen Organisationen wie der „Free University“ als Orientierungsrahmen.

Ehe man Beuys oder sein Werk nun assertorisch ablehnt oder feiert als ‚irrationale Heilslehre‘ oder gar als „The victory of socialist warmth and self-determination over materialist greed and alienation“ (so Klappentext des Kat. J.B. 1979), sollte bedacht werden, daß Steiners Theosophie für sich bereits eine eklektische Sammlung und Umwandlung verlorenglaubter bürgerlicher Ziele des frühen 19. Jahrhunderts darstellte. Umso mehr müßte Beuys als Mitinitiator heutiger „alternativer“ Lebensformen und -bewegungen, zumal der „Grünen“ in den achtziger Jahren, weitausholend von einer historischen Tradition seit dem frühen deutschen Bildungsroman begriffen werden. Liest man diese Tradition als Geschichte des sich wandelnden Verhältnisses der Künstler zur Autobiografie und der sich verändernden Bildungsziele, so hat sie fortwährend aufeinander bezugnehmende Formen des ‚Bildungsweges‘ hervorgebracht.

Nur durch die historische Infragestellung des Beuyschen Traditionsbewußtseins, das ja heute neben einem Dutzend anderer – Habermas, Popper, Fromm, H.E. Richter etc. – behauptet, alles von Platon über Hegel und Marx richtig „zuendgedacht“ zu haben, lassen sich Schlüsse über die Qualität all dieser Aufrufe zu Alternativen ziehen (der von Beuys ist erschienen in: Frankfurter Rundschau, 23.12.78, S. 11; vgl. Kat. New York 1979, S. 283 f). Sie alle wollen die „offene“, die „freie“, die „kreative“, die „solidarische“ Gesellschaft und greifen in ein scheinbar ahistorisches Reservoir kultureller Traditionen.

Gegenüber diesen Problemen stellt das Guggenheim Museum eine erste umfassende Gelegenheit dar, zu sehen, was eigentlich in den letzten 30 Jahren vom Künstler an Zeichnungen und Skulpturen produziert wurde. Zunächst betritt der Besucher hier kein gewöhnliches Museums, insofern er sich die Kunstwerke durch einen spiralförmigen Bau hindurch aneignen muß, der – ohne Treppen, ohne Zwischenwände und ohne Türen im Innern – nach dem Entwurf von Frank Lloyd Wright 1959 fertiggestellt wurde. Wright empfahl dem Besucher, das Gebäude nach der Fahrt mit dem Lift von oben nach unten zu durchwandern. Doch auch die Kunstwerke sind von dieser Struktur betroffen. Denn Beuys wurde durch die baulichen Voraussetzungen gezwungen, auf separierte Environments und auf größere Gruppierungen im Werk zu verzichten, stattdessen aber sein Oeuvre als eine große Plastik – vom Fußboden bis zum Dach – auszustellen. Dadurch verbindet sich Wrights architektonische Kritik am großstädtischen Wolkenkratzer, dessen hierarchischer Senkrechtstruktur und Zerstückelung des Lebensraums in Einzelparzellen, mit dem Beuyschen „Lebenslauf“: der sich in 24 „Stationen“, von der „Badewanne“ (allerdings erst 1960, vgl. Kat. S. 10 ff.) bis zur „Honigpumpe“ (1977) nach unten schlängelt.

Mag die Bauform heute durch Parkgaragenabfahrten und wandlose Großraumbüros auch entkräftet und Beuys ‚Lebenslauf‘ durch einen Verzicht auf dessen biografische Dokumentation auf den ‚Werklauf‘ reduziert erscheinen, so befindet sich der

Betrachter doch in einem Raum, auf dessen hermetische Kreisförmigkeit das didaktische Ziel der Ausstellungskonzeption abgestimmt werden konnte.

In dieser Hinsicht geraten Katalog und Ausstellung nicht aneinander, sondern ergänzen sich:

Tisdalls interpretatorisches Ziel: „... taking its starting point from a piece of sculpture, then extends into areas you may not expect to find in the context of art: stations of a journey.“ (vgl. Kat. S. 7), durch den Anspruch der Beuys'schen Produktion auf „Soziale Plastik“ gerechtfertigt (ebda.), verbindet sich mit den Stationen in der Ausstellung als „Rastorten“ dieser Reise. An ihnen erhält der Betrachter Gelegenheit zur Versenkung, zum Vor- und Rückblick auf seinem Weg und über die Mauerbrüstung, sowie zur beiläufigen Kenntnisnahme der parallel zugeordneten Zeichnungen.

Im Gegensatz zum Katalog liegen die Plastiken im Guggenheim Museum allerdings ohne Text, wie zur freien gedanklichen Disposition des Betrachters über immanente Zusammenhänge. Ihm wird noch nicht einmal mitgeteilt, daß die ‚niedergelegten‘ Plastiken „Straßenbahnhaltestelle“ und „Honigpumpe“ aus „Aktionen“ – auf der Biennale Venedig 1976 und der Kasseler documenta 1977 – stammen und dort räumlich ganz anders installiert waren (vgl. a. Kat. S. 242, 254).

All diese Aspekte verdeutlichen nicht allein eine museale Entfernung des Oeuvre vom Künstler, sondern insgesamt gesehen vor allem eine dezidierte Enthistorisierung; es scheint, als wolle man Beuys' Werk so schnell wie möglich in das Reich ‚zeitloser‘ Kunst zwingen. Zugleich aber bestand durch diese Präsentationsweise die Möglichkeit zur Überprüfung dessen, was Beuys an zeichnerischen und skulpturalen Qualitäten ‚hinterlassen‘ hat.

Man konnte konsterniert feststellen, daß – ausgehend von diesen Werken – eigentlich alles, was Beuys zum bedeutendsten Künstler der siebziger Jahre (in Europa) gemacht hat, ihm diesen Ruf schon früher, nämlich in den fünfziger Jahren, hätte einbringen müssen.

Denn sieht man von Beuys als Aktions- und Totalkünstler ab und fragt nach formalen Konstanten in seinen Werken, so zeigen sich zwar deutliche, durch die Benutzung neuer Motive und neuer Materialien bedingte Veränderungen im äußeren Erscheinungsbild, an der charakteristischen Arbeitsweise ändert sich jedoch wenig. Dies gilt für die Zeichnungen und ebenso für die Techniken (v.a. Bleistift und Tusche), für die Bildträger (selten ‚ausstellungswürdiges‘ Zeichenpapier, sondern von Anfang an verschiedene Materialien: Papier, Karton, Notizblock, alter Stadtplan u.v.a.) und teilweise auch für das Erscheinungsbild insgesamt (Bleistiftschrift: einzelne Wörter, ganze Sätze; Linienfragmente; Stempel (ab 1955); kleine Flächen oder Streifen mit Tusche, einfarbig).

Auf der Folie des sogenannten Lyrischen Informel nach 1945, vor allem dessen maltechnisch behutsamer Gestik bei gleichzeitiger Abstraktion von bestimmten Inhalten, werden Beuys' Zeichnungen als eine Konfrontation gegen malerische Expressivität bestimmbar. Beuys arbeitet keine Fläche-Linie Dialektik aus wie z.B. Wols

in seinen Aquarellen, sondern er legt deutlichen Wert auf den zeichnerischen Anfang: die erste Berührung mit dem Papier zählt und reicht oftmals.

Wo Beuys weitreichendere Formulierungen vornimmt, entsteht kein Ganzes im Sinne einer kompositorischen Figur, sondern eine Art Geflecht aus sich gegenseitig stützenden und kritisierenden materiellen Eingriffen (Schrift, Tusche, Farbe, Stempel).

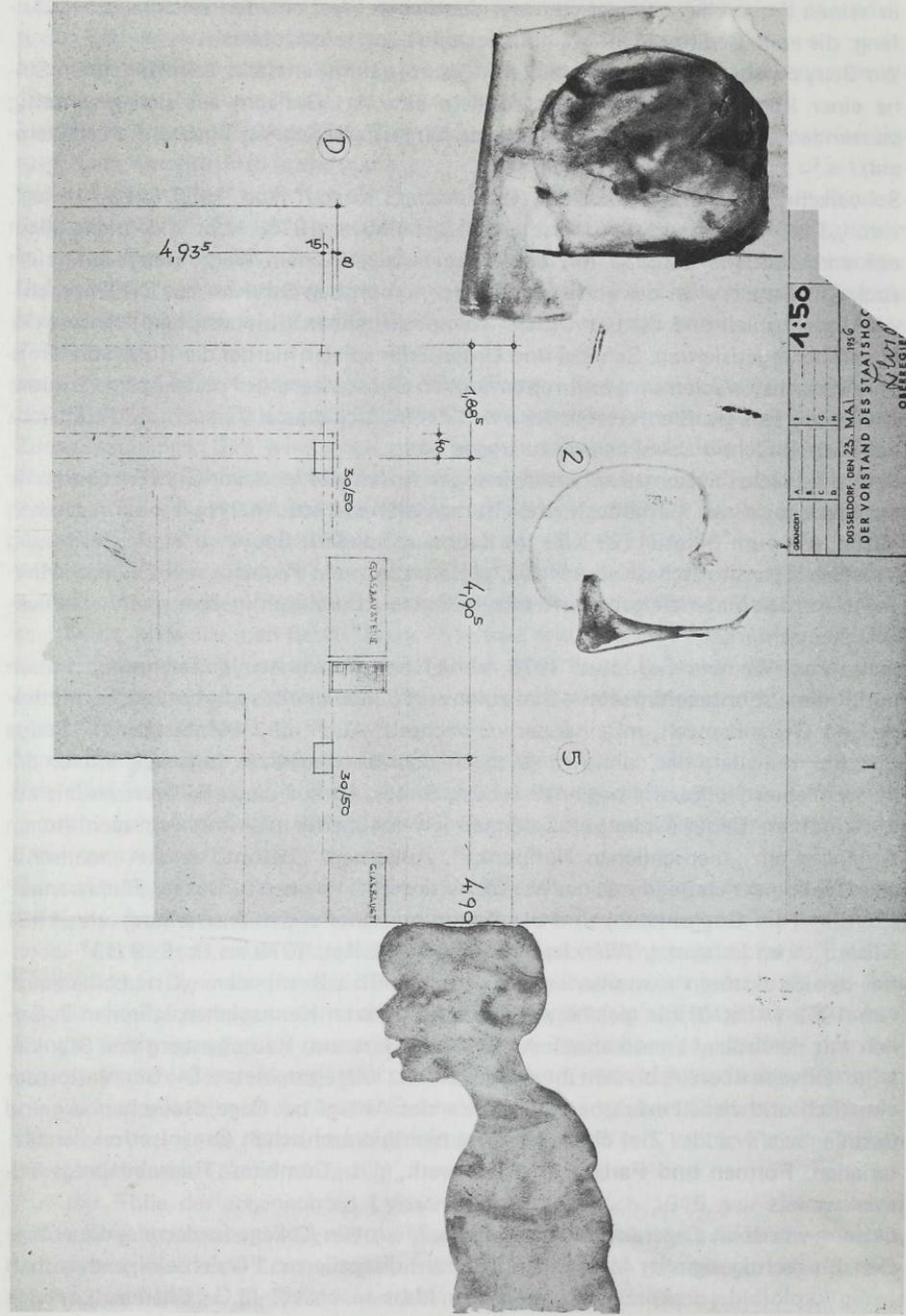
So verschränkt sich in „Schädel, Unterkiefer, Knabe“ von 1956 (Abb. 1) (vgl. Kat. „J.B. – Zeichnungen“, Kestner-Ges., Hannover 1975, Abb. 105) nicht allein der vorgefundene Bauplan mit der Wasserfarbe zu einem Werk; Beuys integriert auch ‚die Behörde‘ in der vorliegenden technomorphen Struktur aus Zahlen, rechtwinkligen Linien und dem amtlichen Stempel in seinen („biomorphen“) Ansatz der Materialenergetisierung. Schädel und Unterkiefer spielen hierbei die Rolle von Kreis- und Sonnensymbolen und anthropomorphen Substanzen; der plattköpfige armlose Knabe setzt als greifbare Gestalt fort, daß der Mensch diesen Versuch des Ausgleichs der Widersprüche zu denken und zu tragen hat.

Beuys' zunächst systematisch erscheinender Ansatz findet seine Grenzen durch die Spontaneität dieser Methode. Ihre Richtung zielt nicht auf Analyse der bildnerischen Mittel, wie zum Beispiel bei Klee im Bauhaus. Sondern Beuys nutzt die Zeichnung als etwas Transitorisches: eine Notiz, ein Konzept, ein Problem, ein Zeichen. Hierdurch werden Materialeigenschaften freigelegt und durchsichtig, aber nicht ausdrücklich thematisiert.

Wenn Paul Wember (vgl. Kat. 1975, ebda.) behauptet, Beuys' Zeichnungen seien durch die „Spontaneität seiner Gedankenwelt“ entwickelt, so hat er beides, Methode und Gedankenwelt, miteinander verwechselt. Auch die Überabstraktion, Beuys sei „ein Künstler, der, ohne es zu sagen oder besonders zu betonen, immer am menschlichen Nullpunkt beginnt“ (ebda., S. 10), ist auf dieses Mißverständnis zurückzuführen. Beuys beginnt als Zeichner – wenn überhaupt – mit dem technischen Anfangen am „menschlichen Nullpunkt“. Außerdem „betont“ er den „menschlichen Nullpunkt als Beginn seines Werkes permanent: – wozu sonst die „Badewanne“ (Station 1 im Guggenheim) und die Datierung seiner ersten Ausstellung mit „1921 Kleve . . .“ im Lebenslauf/Werklaf von 1964 (vgl. Kat. 1979 a.a.O., S. 8 ff.)?

Bei den Skulpturen demonstriert Beuys sehr früh z.B. mit dem „Grauballeman“ von 1952 (Abb. 2) die gleiche Arbeitsweise. Deren Kennzeichen stimmen äußerlich mit der frühen amerikanischen Junk-Sculpture von Rauschenberg und Stankiewicz teilweise überein, bleiben ihr aber im Ansatz entgegengesetzt: Die Simulation der akustisch und visuell erfahrbaren Struktur des Alltags bei Cage, Rauschenberg und Cunningham war das Ziel einer dezidiert nichthierarchischen Organisation der Materialien, Formen und Farben im Kunstwerk, des „Combine“ Rauschenbergs beispielsweise.

Oder – wie John Cage als Lehrer am Black Mountain College forderte – die völlige Gleichberechtigung aller Materialien in ihrem dissoziierten Fürsichsein „rather than being exploited to express sentiments or ideas in order“ (J.C., Silence: Lectures



1:50

GEZEI	A	B	C	D
1	2	3	4	5

1856
 DOSSIEDORF DEN 25. MAI
 DER VORSTAND DES STAATSHOC
 OBERRECHT

Schädel, Unterkiefer, Knabe 1956

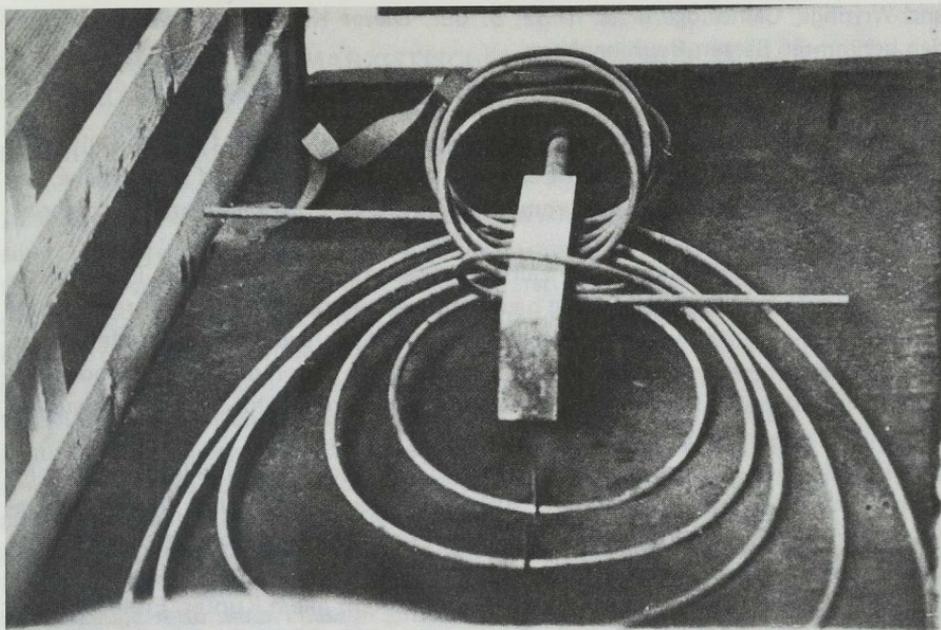
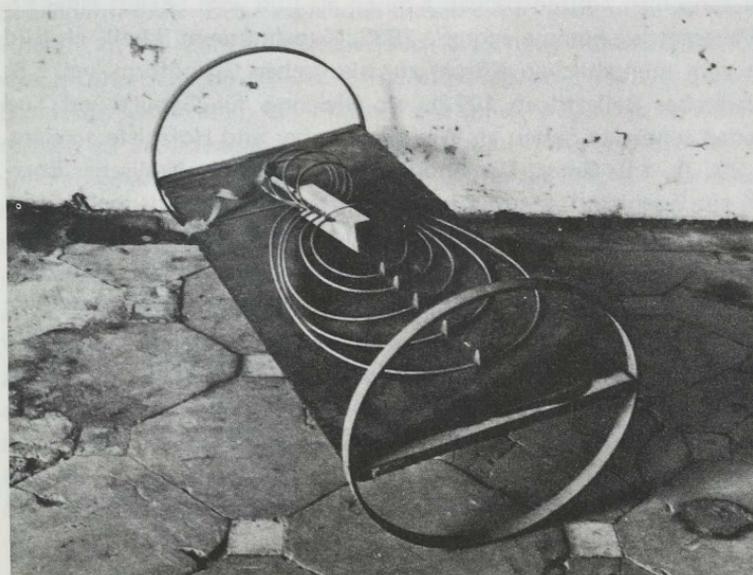


Abb.1 (umseitig): Schädel, Unterkiefer, Knabe. 1956

Abb.2 (oben): Station 3; vgl. Kat. 1979, S. 34ff., Slg. Ströher, Darmstadt

Abb.3 (unten): Arbeitsfoto



and Writings, Cambridge/Mass. 1967, S. 69). Dieser Kunstbegriff, verbunden mit den berühmten Sätzen Rauschenbergs,

„Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two.)“

(vgl. (ed.) Dorothy Miller, 16 Americans, New York (MoMA) 1959, S. 58), steht mit Beuys' „Kunst ist Leben und Leben ist Kunst“ historisch auf einer Ebene, unter anderem als Ablehnung einer vom Alltag entfernten ‚Hohen Kunst‘, – mehr allerdings nicht.

Denn Beuys benutzt bestimmte, einzeln ausgewählte Alt-Materialien als Träger historischer Kontexte, wie sie der häufig pauschal operierenden Junk-Sculpture mitunter äußerlich bleiben. Beuys beschränkt sich nicht auf die Darstellung der Materialien im Alltagszusammenhang, sondern drängt auf ihre verlorengegangenen oder nur schwach sichtbaren Eigenschaften, sowie die sichtbaren, fühlbaren und gewußten Nahtstellen zwischen ihnen.

Beuys kritisiert damit das Bild einer dissoziativen Juxtaposition aller Elemente im „Combine“ als eine Beerdigung ihrer nichtsichtbaren symbolischen Qualitäten. Dagegen setzt er das einzelne Material als historische Physiognomie, die eine neue Assoziation mit anderen Materialien ermöglicht. Der „Grauballemann“ (vgl. Abb. 2 u. 3) als Paradigma dieses Anliegens, bezieht somit nicht allein Kupfer, Eisen, Asphalt und Holz aufeinander, um über die Erinnerung an altes Speichermobiliar, museale Werkzeuge und das Skelett im Biologieunterricht vergessene Blöcke unseres Bewußtseins und verstaubte Bereiche von Realität aufzufrischen. Sondern alle physikalischen und psychologischen Eigenschaften dieser Materialien sind als historisches Potential in die Plastik miteingelassen.

Über die Thematisierung eines archäologischen Fundes in Grauballe (Jütland) 1952 erscheinen Kupferstangen in konzentrischen Kreisen als Bild vom Skelett eines Ermordeten (vgl. Giacomettis „Femme égorgé“ 1932, Kunstmuseum Basel), als Bild einer Abstraktion vom menschlichen Körper zur plastischen Grundform (vgl. z.B. Schlemmers „Triadisches Ballett“ ab 1922), als Gleichnis für Geburt und Tod (s. Eisenräder an den schmalen Seiten als Wiegenmetapher und Holzkiste als Sargmetapher; vgl. i. 20. Jh. z.B. Grosz, Dix und Beckmann), als physikalisches Energiefeld, das durch ein Eisenband ‚geerdet‘ und durch den Holzstab als nichtleitendem Körper ‚isoliert‘ wird, sowie schließlich als Bild einer doppelten Spiralform, die die Gleichzeitigkeit dieser verschiedenen inhaltlich/formalen Ebenen zum übergreifenden Nebeneinander spannt und zu einer abstrakten universalen Struktur ausweitet.

In dieser Hinsicht muß Beuys als ein Nachkriegskünstler gelten, der handwerklich an Materialkonstellationen arbeitet, die abseits von sonstigen gesellschaftlichen Aneignungsformen die intuitive Rückversicherung des Einzelnen in der Geschichte zulassen.

Daß die künstlerische Arbeit ihre politische Brisanz erst heute entfaltet, macht sie erst recht interessant.