

»Konjunktur der Erinnerung« in den Geisteswissenschaften und behauptet seinen Platz innerhalb der Diskussion, indem es sich auf Aspekte der deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte konzentriert. Auf beiden Konferenzen wurden weithin bekannte Gemälde, Plastiken, Bauwerke, historische Gestalten oder Festinszenierungen wie Begräbnisfeierlichkeiten auf ihr Potential als »lieux de mémoire« untersucht. Damit schaffen der Berliner und der in Vorbereitung befindliche Darmstädter Tagungsband erstmals eine Art Kompendium der deutsch-polnischen Erinnerungsorte, die in

Bildern festgehalten sind oder gar erst durch Verbildlichung geformt wurden. Die Kenntnis der Motive, die das kollektive Gedächtnis des Nachbarlandes prägen, kann entscheidend zum gegenseitigen Verständnis beitragen. In der vehementen Debatte um die »richtige« Erinnerungspolitik, die derzeit das Verhältnis zwischen Deutschland und Polen beeinträchtigt, können die Beiträge des Arbeitskreises für Aufklärung sorgen.

Piotr Korduba, Stipendiat von Fundacja na Rzecz nauki Polskiej

Materialsymposium: Filz, Fett, Honig, Gold, Blut... – Zur Material-Ikonographie bei Joseph Beuys

Stiftung Museum Schloß Moyland, 2. und 3. März 2007

Materialikonographie bei Joseph Beuys – ein neuer Ansatz

Wissenschaft sammelt. Wissen über Materialien in der Kunst zu sammeln, ist relativ neu. Sieben Jahre nach Gründung des *Archivs zur Erforschung der Materialikonographie* gab es nun den Versuch, diese Forschungsperspektive am konkreten Werk eines Künstlers – ausgewählt hatte man Joseph Beuys – anzuwenden. Zum Abschluß der Ausstellung *Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft* (12.11.2006 – 4.3.2007, Kuratorin Barbara Strieder) lud die Stiftung Schloß Moyland in Kooperation mit dem Materialarchiv zu einem Symposium. Zwei Forschergenerationen trafen aufeinander. Einerseits diejenigen Beuys-Experten, die den Künstler noch persönlich kannten, wie Dieter Koeplin, Antje von Graevenitz oder Volker Harlan, und andererseits Monika Wagner, die Leiterin des Materialarchivs, und ihre früheren Mitarbeiter Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt, die sich als Impulsgeber für einen neuen Zugang zum Beuyschen Werk verstehen.

Diesen neuen analytischen Zugang will das am kunsthistorischen Institut der Universität Hamburg angesiedelte und von der DFG unterstützte Archiv durch intensive Beschäftigung mit der Materialität, insbesondere in der Kunst nach 1945, erreichen. In einem Bildarchiv, das derzeit etwa 18.000 Reproduktionen enthält, sind Kunstwerke unter 52 Schlagworten nach Materialgesichtspunkten von Abfall bis Zelluloid geordnet. So findet man unter dem Stichwort ‚Fett‘ neben Beuyschen Werken auch solche von Pier Paolo Calzolari, Mike Kelley, Paul McCarthy und Janine Antoni. Der methodische Ansatz beruht auf der Feststellung, »daß nach der Ideologisierung traditioneller Naturstoffe während des Nationalsozialismus seit den späten 50er Jahren Kunststoffe ebenso wie veränderliche instabile oder amorphe Materialien in den Bildkünsten programmatische Bedeutung gewannen. Damit wurde die Form, das tradierte Zentrum künstlerischer Gestaltung, als Resultat von Materialeigenschaften inszeniert. Das Material gewann dadurch gegenüber der

Form an Bedeutung, so daß Bedeutungszuschreibungen an einzelne Stoffe relevant wurden, denen sich das Projekt im Sinne einer historisch argumentierenden Materialikonographie widmet« (www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm).

Einführend stellte Monika Wagner die Arbeitsweise des Hamburger Materialarchivs vor, indem sie die Materialien von Beuys mit denen anderer Künstler des 20. Jh.s verknüpfte. Sie griff die *Wirtschaftswerte* und das *Erdtelefon* heraus und stellte sie u. a. Giulio Paolinis Umgang mit Gips, einem Reiterstandbild aus Butter am Britischen Hof von 1924 und Claes Oldenburgs Telefon *Gesang der Sirenen aus der Muschel* gegenüber. Dann gab Wolfgang Zumdick (Aachen) einen Einblick in die philosophischen Dimensionen der Begriffe Material, Materie und Substanz bei Beuys. Seine Ausführungen setzten Kenntnisse voraus, die zu diesem frühen Zeitpunkt des Beieinander noch manchen Zuhörer überforderten, und dann später unbeachtet blieben.

Die eigentlichen Materialthemen waren von den Organisatoren in sinnfälliger Reihenfolge von erdgebunden (Erde, Farbe, Stein) über energetisch (Fett, Filz, Kupfer, Schwefel) bis zu genießbar (Organisches, Honig, Schokolade) geordnet. In dieser Systematisierung scheint aber auch die Achillesferse einer Fragerichtung auf, die rein empirisch Informationen über Kunstwerke herauszupräparieren versucht.

Erde, Farbe, Stein

Einen originellen Einstieg bot U WE Claus (St. Tönis-Vorst) mit seinem Referat über Erde. Er zeigte ein Bild, wie er es nannte, eines frühen Beuyschen Komposthaufens, um ein semantisches Wortspiel mit den Begriffen Humus und Humor aufzugreifen, das schon Beuys sehr liebte (»L'humour vient de humus, de vivant«). Für Beuys war aber nicht allein die sprachliche Ableitung interessant, vielmehr ging es ihm um den »chemischen Prozeß, die Transformation«. Claus versuchte diese

Bezüge nachzuvollziehen und erläuterte, wie im Komposthaufen biologische Abfallprodukte durch Gärungs- und Fäulnisprozesse in kostbare Humuserde verwandelt werden, auf der neue Kulturgüter wachsen können. Dieser chemische Prozeß sei vergleichbar mit der Entwicklung von Humor, auch dabei entstünden aus körpereigenen Säften Wärme, Lachen und Freude. Auch wenn die Erklärung nicht ganz überzeugte, betonte er damit treffend die zentrale Bedeutung sprachlicher und naturwissenschaftlicher Prozesse im Beuyschen Werk. Ganz anders tastete sich Klaus-D. Pohl (Darmstadt) an das Thema Farbe heran. Bei unvoreingenommener Betrachtung der Werke scheint die Frage ‚Wie geht Beuys mit Farbe um?‘ zuerst einmal kaum beantwortbar. Aufmerksam lauschten die Zuhörer deshalb seiner These, Farbe sei bei Beuys »Material in ungenutztem Zustand«. Drei Arten des Umgangs mit Farbe beobachtete er bei dem Künstler: 1. Beuys stellte Farbe als Pigment aus, entweder zur Lagerung in geschlossenen Einmachgläsern oder als Ware in offenen Papiertüten (*Barraque Dull Odde*); 2. Beuys verwendete sie in Form industrieller Tuben, meist gebraucht, d. h. ausgequetscht (*Block Beuys*); 3. Beuys vermittelte sie als puren Begriff z. B. in *Westmensch*. Bemerkenswert war Pohls Deutung der ausgedrückten Farbtuben, die in einer Vitrine des Darmstädter Blocks neben bunten Ostereierschalen liegen, den Titel »BEUYS« tragen und als eine Art Selbstbildnis verstanden werden könnten. Diese zerbrochenen und teilweise bemalten Ostereierschalen liegen aufgehäuft in einer Vitrinenecke – ähnlich den Fettecken.

Außer Programm hatte Dieter Koepplin (Basel) das Thema Stein übernommen. Er entfaltete dieses Thema aber nicht wie seine Vordröner am realen Material, sondern behutsam abstrahierend an einer feinen zweiteiligen Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1955 mit dem Titel *Doppelblatt zu: Gletscher / Aus der Erdgesch.: organ Bldg. aus d. Kalkstein (Metamorphose!)*. Einfühlsam lenkte er den Blick

seiner Zuhörer auf die poetischen Beziehungslinien beider Blätter, wobei er insbesondere eine Steinhäufung hervorhob, die er in einem überzeugenden Vergleich mit der Zeichnung *Penminus* von 1958 als ‚Steinmensch‘ deutete. In der zusammenfassenden Diskussion der Betrachtung von Erde, Farbe und Stein trat schließlich eine für die meisten Anwesenden unerwartete Gemeinsamkeit in der Form zutage – ungeachtet aller Materialverschiedenheit. Ob Komposthaufen, bemalte Ostereierschalen oder Steinmensch, immer sind diese Objekte geschichtet oder aufgehäuft. Im weiteren Verlauf der Tagung unterstrich besonders v. Graevenitz (Amsterdam) wiederholt die Bedeutung, die dem Formaspekt bei Beuys gegenüber dem Materialaspekt zukommt. Auf dem Podium wurde dieser Gedanke jedoch weitgehend ausgeklammert.

Fett, Filz, Kupfer, Schwefel

Der zweite Vortragsblock behandelte die Materialien Fett, Filz, Kupfer und Schwefel. Eva Huber (Darmstadt) blieb beim Thema Fett nah an ihrer 1993 publizierten Arbeit *Hauptstrom und Fettraum*, die sie um biographische Bezüge von Beuys zur Margarinefabrik in Kleve erweiterte. Barbara Strieder (Moyland) bezog sich in ihren Ausführungen zum Thema Filz auch auf Erkenntnisse des Materialarchivs. Neben den bekannten thermisch wie akustisch isolierenden und farblichen Materialeigenschaften betonte sie am Beispiel der Rauminstallation *Plight* jedoch auch die fühlbar dämpfende, emotional erfahrbare Wirkung beim Betreten dieses ‚Filzlagers‘ und streifte damit einen Aspekt, den die »Materialikonographen« auf der Tagung weitgehend ausklammerten.

Die Vorträge zu Kupfer und Schwefel führten in unbekannteres Terrain. Um die Gleichzeitigkeit und Vielfalt der Materialverwendung bei Beuys zu demonstrieren, verwies Adam C. Oellers (Aachen) auf das vielfältige Auftreten von Kupfer in unterschiedlichen Werkkategorien. Grundsätzlich sei Kupfer bei Beuys ein

Material, das – mit Ideen aufgeladen – das Eintauchen in die Kräfte, in die Substanz und damit ins Spirituelle ermöglicht. In zahlreichen Vorträgen, Aktionen und einer Vielzahl von Multiples habe Beuys die Betrachter geradezu geimpft mit seinen Ideen über die wärmenden und leitenden Wesenskräfte dieses Metalls. Material und gleichzeitige Anregung zur Partizipation seien Schlüssel zum Verständnis der starken Wirkung, die von diesem Künstler ausging.

Antje von Graevenitz stellte in ihrem Beitrag zum Schwefel grundsätzlich die These in Frage, wonach das Material gegenüber der Form an Bedeutung gewonnen habe. Die runde Form und gelbe Farbe schwefeliger Scheiben nutzte sie, um zu zeigen, wie Beuys die Sonne und all ihre Kräfte herbeizitiert. Als einzige Referentin neben Oellers hob sie die naturwissenschaftlichen und alchemistischen Kenntnisse von Beuys hervor und zeichnete anhand des Schwefels überzeugend die Verbindungen zwischen Rudolf Steiners Dreigliederungsmodell und Beuys' Energieplan nach. Aspekte wie Schwefel als Sonne (in der Alchemie) und Licht (bei Steiner) und – wie Koepplin ergänzte – als geistiger Träger und Lichtträger, solche Hinweise, wie sie auch in den anderen Vorträgen, etwa im Kontext der Farbe Gelb oder des Substanzbegriffes auftauchten, befruchteten die Tagung schlaglichtartig, verblaßten aber immer wieder.

Der zunächst nicht so wahrgenommene Alltagsbezug von Kupfer und Schwefel im Gegensatz zu Fett und Filz wurde zum Schluß noch einmal deutlich. Oellers hatte schon im Vortrag eine mitgebrachte Kupferstange und aus der Eurhythmie bekannte Kupferkugeln vorgeführt. Andere erinnerten an den unangenehmen Geruch verdorbener Eier oder schwefelhaltiger Quellen. Koepplin bestätigte amüsiert den intensiven Geruch, den seine Schwefelkiste ausstrahle. Auch Graevenitz bekräftigte, daß es Beuys um eben diese »sinnliche Präsenz der Dinge« gegangen sei, das Erfahren und Erleben der riechenden, wärmenden und nährenden Substanzen.

Organisches und Honig

Knochen, Schädel, Haare, Felle, Tierkadaver, also organische Materialien, die in archaischen Kulturen und in der Reliquienverehrung Beachtung finden, wurden nach dem Nationalsozialismus in den späten 50er Jahren vermehrt von Künstlern aufgegriffen. Sebastian Hackenschmidt (Wien) reihte auch Beuys hier ein und referierte unter dem Begriff Organisches hauptsächlich über die Materialität von Knochen – seinem Dissertationsthema entsprechend. Beuys sei es mit diesem Material zwar nicht in erster Linie um die Aufarbeitung des Holocaust gegangen, habe er doch in seinem Werk zugleich ein rettendes Element wie auch Gedanken eines Weiterlebens nach dem Tod vermittelt. In diesem Zusammenhang der Referent davon aus, daß Knochen bei Beuys als totes Material zu verstehen seien. Als Koeplin einwarf, daß Beuys doch mit dem Knie denke, und die menschliche Kniescheibe überhaupt kein Fundstück sei, sondern lebendiges Gelenk, spitzte sich die Diskussion zu. Heftige Einwände von Seiten des Plenums unterstrichen, daß Organisches bei Beuys ‚zirkulierendes‘ Produkt sei, ähnlich dem Hirschgeweih und im entfernteren Sinne ebenso wie die Honigpumpe auf die Zirkulation von Blutkreisläufen und damit auf Leben verweise.

Dietmar Rübel (Marburg) fand im anschließenden Referat über Honig einen sehr inspirierenden Ansatz, indem er den historischen Veränderungen von Bedeutungsmustern nachging. Von den bekannten Vorträgen über Bienen des Anthroposophen Rudolf Steiner führte er seine Zuhörer zu den Untersuchungen des Ethnologen Claude Levi Strauss über Leben und Stofflichkeit der Bienen und des Honigs. Ausgehend von der Beobachtung der sozialen Beziehungen unter Bienen hat Strauss formale Modelle erstellt, mit deren Hilfe er Gesellschaftsstrukturen herausarbeitete und die beobachteten Phänomene zu erklären versuchte. Rübel sprach damit assoziativ eine nachvollziehbare Übereinstimmung mit den Interessengebieten von Beuys an, auch wenn diese nicht faktisch belegbar sind.

In der Diskussion zum Abschluß des Symposiums wurden die Probleme der Rezeption eines Künstlers, der sowohl als Bildhauer wie auch als Dichter tätig war, erneut deutlich. Wenn gleich viele Einzelbeiträge die Bedeutsamkeit der Sprache bei Beuys belegten, konnte die zugrundeliegende Problematik nicht wirklich entflochten werden, die verfolgten Argumentationslinien waren zu unterschiedlich. Während die »Materialikonographen« dafür plädierten, Beuys nicht nur mit Beuys zu erklären, hielten die Beuyspezialisten eine Berücksichtigung und ein Sicheinlassen auf die verbalen Aussagen von Beuys für unverzichtbar. Harlan untermauerte, daß man sich doch auf die Sprache des Gegenüber einlassen müsse, wenn es darum gehe, den andern zu verstehen – dies stehe auch Beuys zu.

Logisch schließen sich diese Positionen keineswegs aus, doch hier und jetzt rieben sie sich. Wäre der an den Anfang der Tagung gestellte Vortrag von Zumdick über die philosophische Tragweite der Begriffe Material, Materie und Substanz gegenwärtiger gewesen, hätte man möglicherweise leichter eine gemeinsame Gesprächsebene gefunden. Denn eigentlich schufen seine einleitenden Ausführungen die Voraussetzung für eine fruchtbare Diskussion. Die Aussage, Substanz sei »das Seiende in seiner allgemeinsten Form«, stützte er durch das Modell einer sich erweiternden Spirale. An der Spitze stehen die Ideen, rein und schön. Auf dem Weg zur materiellen Realisierung bewegen sie sich – durch verschiedene Einflüsse verschattet und abgeschwächt – durch eine schließlich immer größer werdende Spirale nach unten. Diese sich durch die Kulturge-schichte ziehende Vorstellung von Idee-Bewegung-Materie beeinflusste nach Zumdick das Dreigliederungsmodell von Steiner und so auch Beuys' Theorie von Chaos-Bewegung-Form.

Wenn Beuys von Substanz sprach, meinte er meist ‚spirituelle Substanz‘, ‚physische Substanz‘ als Pendant hieß bei ihm ‚Materie‘. Material als Begriff erscheint nach Zumdick

bei Beuys wertfrei. In einer Art Doppelfunktion verfügt es über stoffliche und spirituelle Qualität. Material ist bei Beuys Werkzeug und Vehikel. Aufgabe des Materials sei es, als Katalysator zu wirken, um das Seelische und Geistige hervorzubringen.

Ziel der Tagung war es, ein neues Instrumentarium für eine Interpretation des Beuyschen Werks zu entwickeln. Das vielversprechende Experiment führte zu lebhaften und kontroversen Debatten, wobei die Ikonographie-Partei und die mehr von der Künstlerpersönlich-

keit Ausgehenden in Frontstellung gerieten. Wurden hier Reliquienschreine mit den Mitteln der Aufklärung analysiert? Können die wertvollen neuen Impulse seitens einer aktuellen wissenschaftlichen Methode tatsächlich für die Beuys-Forschung fruchtbar werden? Koeplin legte den Finger in die Wunde, als er meinte, »Mißverständnisse schaden nicht – aber vielleicht ist das auch abergläubisch«. Die Vorträge und Diskussionsergebnisse werden für einen Tagungsband vorbereitet.

Carolyn Angerbauer

Dan Flavin: A Retrospective

Washington, National Gallery of Art, 3.10.04-9.1.05; Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 25.2.-5.6.05; Chicago, Museum of Contemporary Art, 2.7.-30.10.05; London, Hayward Gallery, 19.1.-2.4.06; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 9.6.-8.10.06; München, Pinakothek der Moderne, 23.11.06-9.4.07; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 13.5.-12.8.07. – Aus Anlaß der Retrospektive in München: Kunstbau Lenbachhaus 31.7.-9.9.07, Installation: untitled (for Ksenia), 1994; Kubus im Petuelpark, März/April 07, Installation: untitled (aus der Serie: the european couples), 1966-71

Dan Flavin, 1933 in New York geboren und dort von 1957 bis zu seinem Tod 1996 tätig, zählt zu den Protagonisten der Minimal Art, Lichtkunst und Installation Art. Als Erster hat er Anfang der 60er Jahre die Installation des Industrieprodukts der Leuchtstofflampe, bestehend aus Halterung, Röhre und Licht, zum Kunstwerk erklärt. Parallel dazu setzten in den 60er Jahren die Minimal Art-Künstler Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt u. a. Industriematerialien ein, meist als einfache geometrische Formen. Allerdings gab es keine Gruppe, die »Minimal Art« im Namen führte, die Bezeichnung ist ein Etikett der Kritiker. Somit haben sich die Künstler zu Recht von ihr distanziert, denn was auf den ersten Blick »minimal« erscheinen mag, erweist sich bei näherer Betrachtung als komplexe Wahrnehmungskunst. Daß seine Arbeiten weder der

Skulptur noch der Malerei zuzuordnen seien, hielt Flavin 1967 in einem Brief fest (*Artforum* Dec. 1967, S. 23). Lieber wollte er sie als *installations in fluorescent light* bezeichnet wissen (*Artforum* Dec. 1967, S. 23: »*installations*«; diverse Einzelausstellungskataloge: »*installations in fluorescent light*«) und verwendete damit einen Begriff, der in der Literatur als Bezeichnung der neuen Gattung »Installation Art« erst in den 90er Jahren Eingang fand.

Acht Jahre nach Flavins Tod, im Herbst 2004, wurde die von der Dia Art Foundation, New York, in Zusammenarbeit mit der National Gallery of Art, Washington, organisierte Retrospektive in Washington eröffnet, weitere Stationen waren Fort Worth und Chicago. Museen in London, Paris und München übernahmen die Ausstellung (seine erste europä-