

*Herbert Schade SJ*

## Von Pablo Picasso zu Joseph Beuys

Es sind vor allem die großen Ausstellungen in Paris (Grand Palais, 11. Oktober 1979 bis 7. Januar 1980) und in New York (The Museum of Modern Art, 22. Mai bis 16. September 1980), die das Werk von Pablo Picasso erneut in das öffentliche Bewußtsein gerückt haben<sup>1</sup>. In vergleichbarer Weise haben auch die Ausstellungen der „documenta“ in Kassel von 1971 und 1977, der „Biennale“ in Venedig 1976 und des Guggenheim-Museums in New York 1979 mit den Arbeiten von Joseph Beuys die Aufmerksamkeit weiter Kreise erregt. Eine Reihe von Profilen der Werke von Picasso und Beuys werfen schon in ihrer Abfolge Schlaglichter auf die geistige Situation der Gegenwart. Diese Werke von Picasso und Beuys sind nämlich nicht mehr die Exponenten eines gemeinsamen ästhetischen oder gar religiösen Bewußtseins, wie es in alter Zeit die Tempel oder die Kathedralen waren. Ihre Publizität entsteht also nicht aus dem gesellschaftstiftenden Charakter, der den alten Kunstwerken eigen war. Eher dokumentieren sie das Fehlen einer solchen gemeinsamen Geistigkeit und zeigen die Problematik des sozialen Lebens heute auf. Dieser, den Werken wesentliche Zug macht auch die Diskussion verständlich, die sich an beide Namen und die Gebilde ihres Schaffens knüpft. Es handelt sich nicht um Palladien oder Heiligtümer, sondern vor allem um „Denkanstöße“, die wir den Künstlern verdanken. Der krisenhaften Form entspricht die Kritik, die zum Wesensbestandteil vieler modernen Werke gehört. Das gilt zunächst von Pablo Picasso, an dessen unbestrittene und unbestreitbare Größe uns unsere Bewußtseinsindustrie gewöhnt hat.

### Zur Diskussion um Pablo Picasso

Die Kunst des spanischen Malers hat von jeher die Geister erregt. Schon Berdjajew nannte Picasso den „Darsteller des Zerfalls“ und zugleich den „Vollender der Alten Welt“. Meier-Gräfe, der unermüdlige Verteidiger moderner Kunst, erklärte 1920: „Bei dem Namen Picasso wird der Historiker der Zukunft, der die sonderbaren Bedürfnisse einer vergangenen Menschheit zu betrachten hat, stillhalten und feststellen: Hier hört es auf. – Und je nach seiner dann zeitgemäßen Einstellung wird der kleine Spanier als Erfinder oder Zerstörer erscheinen. Wiederum zu Unrecht. Picassos verderbliche Rolle ist nichts

als der winzige Zufall, der einen längst beschlossenen Selbstmord zur Ausführung bringt.“<sup>2</sup> Michail Lifschitz, der russische Kunstphilosoph, schrieb unter dem Titel „Krise des Häßlichen“ (Dresden 1971) ein ebenso geistreiches wie vernichtendes Buch gegen den Kubismus, obwohl er doch den Kommunisten Picasso als Genossen hätte anerkennen müssen. Auch der marxistische englische Kunstkritiker John Berger unterzog in seinem Werk „Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso“ (Reinbek 1973) den spanischen Künstler einer unerbittlichen Analyse. Es ist also nicht Hans Sedlmayr allein, der die Problematik, die mit dem Namen Picasso und dessen Werk verbunden ist, aufgezeigt hat. Vielmehr hat er uns diese Problematik in besonderer Weise aufgeschlüsselt<sup>3</sup>. Selbst Giulio Carlo Argan, neulich noch kommunistischer Bürgermeister von Rom, kommt in der Propyläen-Kunstgeschichte zu folgendem Urteil:

„Und wie so oft war Picasso der Künstler, der dem Gefühl für eine Geschichte, die nicht mehr Katharsis, sondern Tragödie, Schrecken, Tod bedeutet, Ausdruck verlieh: 1937 nimmt ‚Guernica‘ das Motiv von ‚Les Demoiselles d’Avignon‘ noch einmal auf und vergrößert es im Weltmaßstab. Es ist noch ein Bild von klassischer Anlage, aber völlig aus den Angeln gehoben von einer Explosion, die schlagartig die totale Negativität der Geschichte geoffenbart hat. ‚Guernica‘ ist nicht nur eine große Anklage der Brutalität des Nationalsozialismus, sondern die Ankündigung der Endkrise der klassischen christlichen Zivilisation, die in die Geschichte das Prinzip der Rationalität und Finalität menschlichen Lebens trug und Kunst zum vollkommenen Werk eines Schaffens erhob, in dem sich menschliches Tun und göttliches Wirken verbindet und zur Schöpfung, zum Leben, zum Heil führt. ‚Guernica‘ beendete vielleicht für immer die Auseinandersetzung über das Problem der Geschichtlichkeit der Kunst, das heißt ihres Sicheinfügens in das globale System der modernen Kultur.“<sup>4</sup>

Das Urteil des italienischen Kunsthistorikers verbietet es, die Ursache für die künstlerische Form oder Deformation allein dem Maler anzulasten. Doch zeigt es deutlich die erschreckende Funktion der Kunst heute und legt den Zusammenbruch unserer geistigen Architektur bloß. Welcher Art ist nun die Revolution, die sich im Werk Picassos abzeichnet?

#### Von der Autonomie der schönen Kunst zur Selbstgesetzlichkeit der Künstlerpersönlichkeit

Zunächst ist die Aussage des Guernica-Bildes, so sehr sich Argan auf unser gesellschaftliches Gesamtbewußtsein bezieht, nicht allen modernen Künstlern gemein. So hat etwa Marc Chagall in seinem Bild „Der Krieg“ (1964/66, Zürich) ein Anti-Guernica geschaffen, in dem der Jahwe-Stier und sein göttliches Auge die grausige Szenerie des Rußlandfeldzugs beherrscht<sup>5</sup>. In vergleichbarer Weise hat Chagall in der Kriegs- und Nachkriegszeit sein Revolutionsbild zu einem Triptychon umgeformt, in dessen Mitte der gekreuzigte Zaddik, der leidende Gerechte, die Welt und ihre Geschichte zusammenhält. Der Inhalt

der Werke bei Chagall ist also dem der Arbeiten von Picasso ähnlich. Die künstlerische Interpretation der Thematik der Werke von Chagall bleibt jedoch auch in der Form jener großen Ordnung verpflichtet, die uns die Bibel vor Augen führt. Trotzdem können wir nicht übersehen, daß das Guernica-Bild und die Interpretation Argans für uns Gewicht behalten. Sie machen etwas sichtbar, was wir allzu schnell zu vergessen bereit sind: Die Revolution der geistigen Realität verändert auch das Wesen der Kunst. Wie kommt der Maler zu dieser Form seiner Aussage?

Pablo Picasso stand zunächst wie die Kunst vieler Maler der Zeit unter dem Eindruck des Klassizismus. Der Maler hat aus seiner Liebe zum Werk des Klassizisten Ingres (1780–1867) kein Hehl gemacht. Ingres Kolossalgemälde „Jupiter und Thetis“ (1811) hat Picasso in Aix-en-Provence gern besucht. Diese Spielart der Kunst, die Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) durch seine Schriften, vor allem die „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1754/55), miteingeleitet hat, sah in den Formen der griechischen Kunst die Möglichkeit, einen Kanon des Schönen, der für immer verbindlich bleibt, zu erarbeiten. Die „Schönheit“, die Kant danach als „Form der Zweckmäßigkeit, ohne daß ein Zweck wahrgenommen wurde“ definierte, und das „interesselose Wohlgefallen“, von dem der Philosoph in seiner „Kritik der Urteilskraft“ spricht, sonderten neben Wissenschaft und Moral einen dritten Bereich, nämlich die Kunst, aus, der unabhängig und autonom war.

Diese Norm des Kunst-Schönen, die Kant und Hegel philosophisch etablierten und die durch alle Ästhetiken bis zu Heinrich Wölfflin eine ebenso bedeutende wie verheerende Rolle spielte, erhielt ihre ersten Blessuren durch den Realismus von Gustave Courbet. Endgültig entthront aber hat sie Pablo Picasso mit seinen „Demoiselles d'Avignon“ (1906/07), die in negroiden und iberischen Primitivformen den überkommenen Kanon der Klassizisten zu Fall brachten<sup>6</sup>. Picasso hat sich darüber auch mündlich geäußert: „Akademischer Unterricht in ‚Schönheit‘ ist Schwindel. Wir sind beschwindelt worden, und zwar so gut beschwindelt worden, daß wir kaum noch einen Hauch der Wahrheit wiederfinden können.“<sup>7</sup> Das nur Ästhetische einer autonomen Kunst hatte nicht allein bei den Klassizisten den Wirklichkeitsgehalt der Werke verändert. Die klassizistischen Artefakte des Mythischen und des Religiösen, die ihre Bindung an den Seinsgrund verloren hatten, waren schal geworden.

Was setzt nun Picasso an die Stelle dieser zeitlosen Form eines an der griechischen Kunst und ihren Gipsabgüssen geschulten Schönen? Kunstgeschichtlich kann man sagen, bei Picasso folgte das Archaische entgegen der ursprünglichen Abfolge auf das Klassische. Die gefälligen und gemütsbetonten Formen seiner blauen und rosa Epoche, deren oft elegante Figuren auch am Kanon Ingres' orientiert sind, weichen den archaisierenden Idolen der „Mädchen von Avi-

gnon“. Tatsächlich aber war mehr geschehen als nur das Auswechseln eines ästhetischen Kanons und die Ablösung des Klassischen durch das Negroide oder Kubistische. Verbindlich blieben für Picasso nicht mehr eine ästhetische Harmonie und eine Theorie, sondern allein der Künstler und seine personale Erfahrung. „Ich male, um nicht aus dem Fenster zu springen“, erklärte Picasso seinem Freund und Sekretär Sabartés. Und Sabartés deutet den Ausdruck dahin, daß Picasso sich von „irgendwelchen geistigen Bedrängnissen befreien will“<sup>8</sup>. Diesem existentiellen Ausgangspunkt der Kunst folgt auch die Methode seiner Malerei. Sie ist dialektisch oder besser widersprüchlich und sprunghaft. Was Picasso anregt und bewegt, gestaltet er. Ja, er tut, was er mag. Während die moderne Welt heute durch einen umfassenden Zwang und die Automation gekennzeichnet ist, lebte dieser Mann einzig seiner schöpferischen Freiheit oder dem, was er dafür hielt. Vielleicht erklärt sich daher auch die Faszination, die der Künstler und sein Werk ausstrahlen.

Die Bedeutung von Picassos Schaffen und seine ungeheure Kreativität sind unbestritten. Allerdings werden zugleich auch die Grenzen des Werks offenbar. Neben großen künstlerischen Entwürfen steht eine Menge von Werken aus Abfällen, Collagen und Montagen, die, vom Einfall und Zufall hervorgebracht, wenig allgemeine Bedeutung besitzen. Dazu wächst die Gefahr, daß die Sphäre des Eshaften, Trieb und Laune, die in der Alterserotik Picassos bis an die Grenze gewisser Kritzeleien reicht, die großen Aussagen des Künstlers diffamiert.

Die eigentliche Schwierigkeit aber besteht in der Subjektivität als Norm, die bei einem Genie vielleicht hingenommen wird, die aber – zum Gesetz des Schaffens erhoben – einen künstlerischen Pluralismus und einen Zerfall des Kollektivbewußtseins einleitet. Mag man auch den Einfällen Picassos bis in ihre letzten Deformationen und Absonderlichkeiten folgen, wenn der Maler Müller oder der Bildhauer Maier daraus das Recht ableitet, seine subjektiven Einfälle und Abarten zur Norm des Schaffens zu erheben, entsteht jene Menge von Privatmythologien, die zu Recht in den letzten Ausstellungen der „documenta“ in Kassel abgelehnt wurde<sup>9</sup>. Diese „Kunstwerke“ werden nicht mehr rezipiert, geschweige denn verarbeitet. Das Unbehagen an der Privatmythologie bringt das Sprachproblem hervor. Die Werke werden subjektiv bis zur Unverständlichkeit. Es entsteht, trotz aller wohlwollender Zeitungskommentare, eine babylonische Verwirrung. Das Publikum wendet sich ab. Kunst bleibt ein Thema, das die Feuilletonisten unter Ausschluß der Öffentlichkeit in der Öffentlichkeit abhandeln. Die Politiker brauchen die Kunst oft ohnehin nur, um ihr geistiges Interesse unverbindlich zu demonstrieren. Hier setzt der Düsseldorfer Professor für Bildhauerei Joseph Beuys ein.

## Die Anti-Kunst von Joseph Beuys und die Wiedergewinnung der religiösen Dimension

Pablo Picasso war und blieb Künstler, und zwar mit einer Ausschließlichkeit, daß sein englischer Kritiker John Berger ihn mit dem sagenhaften König Midas verglich, in dessen Händen alles zu Gold wurde. Tatsächlich war das ganze Leben des spanischen Malers bis in den Intimbereich auf das Bildnerische ausgerichtet. Selbst die Frauen seiner unmittelbaren Umgebung mußten sich die Frage stellen, ob sie zuerst Partnerin oder Modell waren.

Joseph Beuys dagegen begreift sich als Anti-Künstler, das heißt, er schafft noch intensiver Werke, die keine ästhetischen Artefakte sind, also keine auf Geschmack, Gefallen und Schönheit beruhende konsumierbare Eigenwerte bieten, sondern Mitteilungen über einen lebensbegründenden Sachverhalt vorwiegend religiöser Art darstellen. Bei aller persönlichen künstlerischen Handschrift, die seine Zeichnungen und Gegenstandskombinationen oder Monumente besitzen, geht es Beuys nicht um den Entwurf des Privaten oder gar Intimen, sondern um die „Bodenstation Mensch“ und um die seit der Einrichtung der Hockergräber und dem Bau der Pyramiden entscheidende anthropologische Frage über das Fortleben nach dem Tod: „Raum und der bisher erarbeitete unzureichende und verschwommene Zeitbegriff – unser Leben zwischen Geburt und Tod ruft auf zur Erforschung von Gegenraum-Wärme-Zeit – unsterblicher Wesenskern des Menschen, Leben nach dem Tod. Von der Einsicht in diesen Zusammenhang (Antikunst) hängt es ab, ob wir zuverlässige Kontrollmöglichkeiten und Maßstäbe bekommen über das, was wir in Raum und Zeit machen.“<sup>10</sup> Unter „Antikunst“ versteht also Beuys die Frage nach dem „unsterblichen Wesenskern des Menschen“ und nach dem Leben über den Tod hinaus.

Es dürfte wohl jedem denkenden Menschen klar sein, daß die Einsicht in ein Leben nach dem Tod und das Bewußtsein von einem unsterblichen Wesenskern des Menschen auch das Leben im Diesseits und die Kunst von Grund auf verändern. Der eben zitierte Satz des Bildhauers, der uns an die tuskulanischen Gespräche von Cicero erinnern könnte, zeigt schlagartig die Bedeutung der Aktionen des Mannes aus Kleve und das Wesen seiner Objekte. Beuys will einer materialistischen Gesellschaft die religiöse Sinndeutung des menschlichen Daseins wieder vor Augen führen. Diesem Ausgangspunkt seines Schaffens, der sich bei aller spektakulären Publizität der Happenings des Künstlers um die transzendente Situation des Menschen müht, folgt auch sein Werk. Joseph Beuys versucht, die *Imitatio Christi* ins Werk zu setzen. In seinen Auftritten ahmt er Christus nach, als wollte er mit Filzhut und Kreuz – so in Aachen – den Mann von Nazareth in unserer technologischen Gesellschaft gegenwärtig machen. „Jesus ist für mich der Mensch, und Christus ist die Person, die Doppelfigur, wo der Mensch Gott geworden ist, also eine völlige Transformation. Wer also

keinen Sinn mehr für dieses Wunder hat, das man tatsächlich Wunder nennen kann, der wird niemals hinter dieses Geheimnis steigen.“<sup>11</sup>

Joseph Beuys sucht die „Christussubstanz“ und den „Christusimpuls“ zu re-präsentieren. Mit der Gießkanne vollzieht er an sich in „Celtic“, einem Happening in Basel, die Taufe. Er begeht eine „Fußwaschung“. In der „Kojote-Aktion“ der Galerie Block in New York lebt er in mythischer Weise mit dieser Bestie zusammen, so wie es von dem Christus der Versuchung bei Markus heißt: „Er lebte bei den wilden Tieren“ (Mk. 1, 13). Nach seinen „Kreuzen“, die der Bildhauer auch für die Kirche geschaffen hat, erscheint in seinen Happenings und Zeichnungen immer wieder das Kreuz oder der Gekreuzigte, so in der „Pangneser-Kreuzaktion“ von 1969 mit Theo Verhufen. In seinem „Journal“ der Biennale 1976 in Venedig berichtet Klaus Gallwitz von der Errichtung der „Straßenbahnhaltestelle“ des Bildhauers im deutschen Pavillon: „An einem Donnerstagabend im Juli – die Biennale war gerade eröffnet worden – gab es vor dem Pavillon ein Fest von Brot und Wein an provisorischen Tischen . . . Ein Abendmahl der Jünger?“<sup>12</sup>

Diese „Imitatio Christi“ oder eine christomorphe Form findet sich nicht nur bei Joseph Beuys. Auch im Werk des sozialistischen Realisten Werner Tübke, eines genialen Malers der DDR aus Leipzig, hat man christusförmige Elemente, Pieta, Kreuzigung, Engel und Geisttaube beobachtet, hier um das humanistische Element des Sozialismus Tübkes ikonographisch zu unterbauen<sup>13</sup>.

Die Spiritualität des Düsseldorfer Professors macht nicht nur die „Straßenbahnhaltestelle“ des deutschen Pavillons von 1976 in Venedig sichtbar. Dieses Denkmal, das die „harte Arbeit der Erinnerung“ (K. Gallwitz) zeigt und einen Nabel der Welt zu versinnbildlichen scheint, ruft einer pausenlos rotierenden technologischen Gesellschaft ein religiöses Halt zu. Beuys will „Medien durch Monumente ersetzen“. Die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, ein Objektkombinat der „documenta“ von 1977 in Kassel, führt uns tiefer in seine säkularisierte Mystik ein.

### „Honigpumpe am Arbeitsplatz“

Im Katalog der „documenta 6“ lesen wir: „Honigpumpe am Arbeitsplatz (1974–77; Elektromotoren, Stahl, Kupfer, Plexiglas, Honig)“. Zu dieser Beschreibung des Katalogs muß man noch das Fett ergänzen, in dem die Achse des Motors rotierte. Die ganze Maschinerie, die im Erd- oder Kellergeschoß des Treppenhauses des Fridericianums in Kassel installiert war, pumpte den Honig hoch zum Dachgeschoß bzw. zum Fenster und zum Licht der Sonne. Aus einem Gespräch über dieses Werk seien einige Sätze zur Erklärung zitiert<sup>14</sup>:

„. . . die Biene ist zweifellos ein Sonnentier. Jetzt kommt ein planetarischer Begriff dazu“ (J. Beuys). „Entscheidend scheint mir bei dieser Sache zu sein, daß es von oben nach unten

fließt“ (H. C. Prager). „Richtig, ist ganz genau verstanden, daß es von oben nach unten fließt. Und das Oben ist bei der Biene ganz genau der Bienenstock. Der alte Bienenkorb verkörpert noch am meisten, was beim Menschen der Kopf ist. Und dann strömt das raus, in den Umraum, aber von da bringt es auch wieder etwas mit“ (J. Beuys). „Das Strömen und das Zurückkommen“ (H. C. Prager). „Also das gesamte Physiologische, was sich abspielt in einem Bienenkorb, spielt sich auch im Menschen ab“ (J. Beuys).

Diese Rückbindung (= Religio) an das Licht und die Wärme der Sonne, die in der „Honigpumpe“ aufgezeigt wird, also den kosmischen Bezug des Menschen, suchte auch Wassily Kandinsky in seiner abstrakten Malerei wieder herzustellen. In seiner „Improvisation 19“ (die „Weggehenden“) macht Kandinsky sichtbar, wie die Konturen der Gestalten sich von ihrem kosmischen Grund lösen und selbständig werden. Der schwedische Kunsthistoriker Sixten Ringbom hat gezeigt, daß dieser Prozeß bei Kandinsky wesentlich von der Theosophie bzw. Anthroposophie mitbestimmt wird. Blawatzki und Steiner wollen den Menschen gleichfalls im Kosmos verankern<sup>15</sup>.

Auch bei Joseph Beuys hat man die Beziehungen zwischen der Anthroposophie und seiner Kunst gesehen. So schreibt Paul Wember in einem tieferführenden Beitrag über die Zeichnungen von Joseph Beuys:

„Rudolf Steiners Vortrag von 1923 ‚Über die Bienen‘ ist im Grunde die impulsgebende Quelle für Beuys’ Beschäftigung mit den Bienen. Denn bei Biene und Wachs handelt es sich um einen plastischen Prozeß, auf den Rudolf Steiner damals schon hingewiesen hat. Hier fängt das an, was man die plastische Theorie von Beuys nennen könnte. Auch der Begriff des ‚geistigen Wärmeelementes‘ stammt von Steiner, abgelesen am Vorgang der Tätigkeit der Bienen. Die Bienen haben einerseits das Wärmeelement, andererseits bilden sie kristalline Plastiken, geometrische Bauten. Hier liegt der Ansatzpunkt von Beuys’ Fettecken. Die Bienenköniginnen sind für Beuys nach seinen eigenen schriftlichen Aussagen so etwas wie bewegte Kreuze, Kreuze in dem christlichen Sinne mit allen Inhalten in bezug auf Herz, Liebe, Selbstaufgabe. Beuys will sich aber von den mittelalterlichen Darstellungsweisen der christlichen Themen lösen und das, was er sagen will, von den gegebenen Kräften her neu fassen.“<sup>16</sup>

Zweifelloos führt uns Beuys mit seiner „Honigpumpe“ an ein zentrales Problem der modernen Geistesgeschichte: Was halten wir von der Welt? Ist sie nur Nutzgegenstand oder eine dem Menschen vorgegebene Information? Auch die Biennale in Venedig von 1978 stellt diese Frage in die Mitte ihrer Thematik. Vor diesem Hintergrund markieren die Untersuchungen von Joseph Beuys den Versuch des Menschen, heute aus seinem schicksalhaften Individualismus auszubrechen und jene Sprache der Dinge zu entdecken, die Gemeinschaft möglich macht.

Doch Beuys kann diesen Mitteilungscharakter des Vorhandenen nicht mehr verbindlich entziffern, wie es die großen Religionen der Vergangenheit und mit ihnen die Bibel vermochten. Die Kompositionen seiner Objekte bleiben labil. Fett und Filz sind kaum haltbar und schnell vergänglich. Die Zuweise an Bedeutung erscheinen eher willkürlich und sind dem Betrachter oft nicht ver-

ständig. So versandet der gelegentlich aufregende Ansatz zum Sprechen und zu einer neuen „Plastik“ in einer paracharismatischen Glossolalie, in einem technologischen Gestammel, das das Geheimnis nicht mehr göltig erkennt und verehrt.

Dieses Problem und das Werk von Joseph Beuys dokumentieren jedoch auch, wie weit sich das Kunstschaffen von jeder ästhetischen Autonomie und selbst von Picassos Primat des Personalen entfernt hat. Nach Beuys läßt sich Kunst nur vom Ganzen her rechtfertigen. Dieses Ganze ist nicht etwa die geniale künstlerische Persönlichkeit, sondern die Totalität von Welt, Mensch und Gesellschaft.

Beuys versucht also auf vielfältige Weise in das Geistesleben einzugreifen. So gründete er 1972, bei seiner Entlassung von der Kunstakademie in Düsseldorf, ein auch für unsere Kulturpolitik dekuvierender Vorgang, eine „Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“. Doch damit werden neue Problembereiche erschlossen.

#### „Direkte Demokratie“ und „Organisation der Nichtwähler“

Mit der Devise „Jeder Mensch ein Künstler“ und mit seinem „totalisierten Kunstbegriff“ weitet Beuys das Wesen der Kunst nicht nur aus, sondern er sucht verständlich zu machen, daß das bildnerische Arbeiten dem Menschen überhaupt wesentlich ist: „Alle Fragen der Menschen können nur Fragen der Gestaltung sein, und das ist der totalisierte Kunstbegriff.“<sup>17</sup> Zweifellos geht Beuys hier von der „ästhetischen Plastik des Universalen“ aus, einem Begriff, den Piet Mondrian eingeführt hat. „Die reine plastische Sicht muß eine neue Gesellschaft aufbauen, nicht anders, als sie in der Kunst eine neue Plastik aufgebaut hat. Es wird eine auf die äquivalente Dualität des Materiellen und des Geistigen gegründete Gesellschaft sein, eine Gesellschaft der Gleichgewichtsbeziehungen.“<sup>18</sup> Dieses „Heimweh nach dem Universalen“ (Piet Mondrian) hat auch Joseph Beuys ergriffen. Es autorisiert seine Grenzüberschreitungen der Kunst hin zum Doktrinären, das heißt zum Lehren und zur Pädagogik, schließlich auch zur Politik.

So hat der Bildhauer Beuys auf der „documenta“ in Kassel 1971 nicht Kunstwerke ausgestellt, sondern seine Ansichten mitgeteilt und Gespräche geführt<sup>19</sup>. Es schien, als diskutierte er im Fridericianum in Kassel wie Sokrates in den Wandelgängen von Athen und Christus in den Vorhallen des Tempels zu Jerusalem. An dieser Stelle darf man sich fragen: Wenn das Kunstaussstellen auf der „documenta“ auch in bloßer Mitteilung von Lehren, also in einer Art Evangelisation bestehen kann, wer entscheidet dann, welcher Lehrer oder welche Lehren vorzutragen sind? Worin besteht weiterhin die „künstlerische Qualität“ dieses Vorgangs, die theoretisch immer wieder von den Werken der „documenta“ ver-



langt wurde? Und wenn, wie Werner Hoffmann meint, die Kunst ein „Vereinbarungsbegriff“ ist, welche Gründe gibt es noch, um ein Werk oder einen Vorgang als künstlerisch qualitativvoll zu erkennen und zu rechtfertigen, außer der politischen Macht?

Zweifellos hatten die Gespräche von Joseph Beuys philosophische und religiöse Elemente, aber sie waren darüber hinaus auch politisch. Beuys war wie viele von uns von den verheerenden Wirkungen des „Parteienstaats“ auf unser Geistesleben erregt. Er hatte selbst darunter gelitten, daß die Bürokratie kaum noch einer uns allen vorgegebenen Einsicht in Sachverhalte oder einer religiösen Realität sich verpflichtet fühlt, sondern mit Hilfe von Absprachen und Kompromissen einen Kampf um Geld und Macht führt. Diesen Defekt beobachtete Beuys selbst im Gefüge der Kirche: „Der Christusimpuls ist innerhalb der Kirche nicht mehr gegenwärtig, genausowenig wie die Verwaltung menschlicher Tätigkeiten auf allen Feldern des Lebens nicht mehr Sache der politischen Parteien sein kann. Sondern das muß Sache des freien menschlichen Ich sein.“<sup>20</sup>

Diese Beobachtungen und Interpretationen von Vorgängen in den offiziellen Institutionen von Staat und Kirche brachten Beuys dazu, den Plan einer „direkten Demokratie“ 1977 in Kassel als Thema seiner Darbietungen zu wählen. Parteien besitzen nach der Ansicht des Bildhauers Meinungsmonopole, ernennen ihre Funktionäre und beherrschen die Legislative und Exekutive des Staats. Für sie ist der Mensch – so Beuys – nur noch als Wähler und Steuerzahler interessant. Deshalb sucht der Künstler – wie er sich selbst ausdrückte – eine „Organisation der Nichtwähler“ zu schaffen. Dieser Versuch einer Sabotage der Wahl – anders kann man wohl kaum eine „Organisation der Nichtwähler“ nennen – hat natürlich eine Reihe von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens „in Harnisch“ gebracht. So konnte man in Beuys' Kojen im Fridericianum 1977 auch einen entsprechenden Brief von Herbert Wehner zur Kenntnis nehmen. Tatsächlich zerstört der Boykott der Wahlen, auch wenn er sich als „Kunst“ oder „Plastik“ auffaßt, das Grundgefüge unserer Demokratie<sup>21</sup>.

Die Aufforderung zum Kirchenaustritt besitzt ähnlich destruktive Züge. Sicher leiden heute alle unter der autonomen Bürokratie von Staat und Kirche. Kritik ist also angebracht. Allerdings muß man bei aller Kritik und bei allem Wissen selbst um Korruption in diesem Parteienstaat erkennen, daß die Bundesrepublik ein tragfähiges Gebilde darstellt. Wahrscheinlich wären ohne den Parteienstaat der Bundesrepublik Deutschland Unternehmungen wie die von Joseph Beuys nicht möglich. Warum also den Ast absägen, auf dem man sitzt? Deshalb atmeten auch die Freunde von Joseph Beuys auf, als der Bildhauer seine Gesellschaftskritik rationalisierte und den „Grünen“, der Partei für Umweltschutz, beitrug.

Vergleichbare Bedenken stellen sich auch bei der Kirchenkritik des Bildhauers ein. Die Kirche besteht wie der Staat nicht bloß aus Funktionären und Bürokrata-

ten. Da gibt es Mutter Teresa in Kalkutta und neben ihr viele, um nicht zu sagen zahllose Frauen und Männer der Kirche, die bei Kranken, Elenden und selbst Aussätzigen ihren publizistisch wenig bemerkten Dienst an den Menschen – bis zur Hingabe ihres Lebens – tun. Das Foto der jungen Arbeiter beim Empfang der heiligen Beichte auf der Leninwerft in Danzig zeigte Männer, die bereit waren, in eine ernste Situation einzutreten. Ob die wohl weniger „Christussubstanz“ und „Christusimpuls“ besitzen als Joseph Beuys und die Teilnehmer an seinen spektakulären Happenings?

Wenn der Bildhauer meint, „durch die Materialismusedwicklung“ (der Wissenschaften) sei „überhaupt erst die Möglichkeit gegeben, daß menschlich-individuelle Freiheit entstehen und die alten Kollektive der Inspirations- und Offenbarungskulturen überwunden werden konnten“, und parallel dazu sei „in der Kirche nichts geschehen in bezug auf die Metamorphose des menschlichen Bewußtseins“, darf er nicht vergessen, daß viele dieser Wissenschaftler christlicher Herkunft sind<sup>22</sup>. Von Galilei bis zum protestantischen Atomphysiker Heisenberg, um von Jesuiten wie Scheiner, Kircher über Schall von Bell bis Teilhard de Chardin zu schweigen, gab es viele fortschrittliche Naturwissenschaftler, die sich der römisch-katholischen oder evangelischen Kirche verbunden wissen. Der Satz, „die Kirchen haben statt dessen eine orientalische Liturgie weitertradiert“, ist nicht nur falsch<sup>23</sup>. Ob man an die Gregorianische Messe, die Chrysostomusliturgie oder die slawischen Riten denkt, Beuys qualifiziert auf sehr primitive Art Liturgien ab, die zu den größten religiösen Vollzügen der Menschheit gehören. Vielleicht ist das beste, das man von Beuys Unternehmungen sagen kann, daß seine technologische Symbolik uns anregt, die alte Liturgie auf dem Grunde moderner Wirklichkeitserfahrungen zu begreifen. Damit sind wir beim Problem der Metamorphose und der Passion, die Beuys auch ins Bewußtsein rückt.

### Metamorphose und Passion: „Zeige deine Wunde“

Eines der elementaren Ziele der Objektkombinationen von Joseph Beuys ist erkenntnistheoretischer Natur. Die Symbole und Zeichenhandlungen können nach Beuys nicht für alle Zeiten schematisch weitergegeben, sondern müssen in einer Art von metamorphotischem Prozeß „probiert“ werden. Die stärkste Erprobung aber bringt das Leiden:

„Wie ist das menschliche Leben zu verstehen, wenn man beispielsweise als Contergan-Kind geboren wird, ohne Arme, ohne Beine, und wie ein dahinvegetierender Kloß anzuschauen ist, der zwar biologisches Leben, aber keine Anzeichen zeigt, daß er beispielsweise sprechen kann? – Ich behaupte, daß dieser Mensch kreativer ist als alle anderen Menschen um ihn herum. Denn das Leiden ist eine ganz wichtige Art der Hervorbringung, das Erleiden. Es gibt also für des Menschen Intentionalität in bezug auf Schöpferkraft nur zwei Möglichkeiten, das entschiedene Tun oder das entschiedene Erleiden.“<sup>24</sup>

Durch diese Elemente des erkenntnistheoretischen Ausprobierens und des Leidens sind wir nicht nur bei den tiefsten Motiven der Unternehmungen von Joseph Beuys, sondern bei den neuralgischen Punkten des Menschseins angelangt. In seinem Environment „Zeige deine Wunden“ – jetzt Lenbachgalerie in München – wird dieser Motivkreis besonders sinnfällig dargestellt.

Dieser Raum mit dem Motto „Zeige deine Wunde“ enthält in der einen Ecke zwei gebrauchte, fahrbare Bahren. Unter den Bahren stehen zwei Kisten mit geknetetem Fett, ein Fieberthermometer und zwei Reagenzgläser mit Drosselköpfen. Unter den Reagenzgläsern sieht man zwei Einmachgläser, die so stehen, als tropfe das Fett in sie hinein. Über dem Kopfende der Totenbahren hängen zwei Metallkästen an der Wand, die, mit Fett beschmiert, diffuses Licht reflektieren. Höher darüber, in der Mitte der Wand, befinden sich zwei Tafeln, die beide das oben zitierte Motto „Zeige deine Wunde“ tragen. Zwei Gabeln links und zwei nach oben gewendete Schälenseiten zur Entrindung gefällter Bäume lehnen rechts an der Wand.

Franz-Joseph van der Grinten deutete diese Objektkombination mit Hilfe der in zwei Kästen sichtbaren italienischen Zeitung „Lotta continua“ als fortwährenden Kampf zwischen Leben und Tod. „Die wahre Kraft ist nicht die, die eine Wunde zufügt, sondern die, die sich erst in der Wunde manifestiert. Eine Wunde ist ein Sichöffnen, Leiden ist Lebenssteigerung. Leidensbereitschaft und Leidensfähigkeit eröffnen Möglichkeiten eines höheren Menschseins.“<sup>25</sup> Dieser Kommentar, der weit differenzierter ist, soll mit einigen Sätzen von Joseph Beuys zum Environment in der Münchner Lenbachgalerie abgeschlossen werden:

„In diesem Konzert der Gegenstände spreche nicht ich, sondern die Dinge haben ihre eigene Sprache. Das zu erfassen, kann man niemandem abnehmen . . . Die Arbeit selbst enthält einen klaren begrifflichen Hinweis: Zwei Schiefertafeln, auf denen ‚Zeige deine Wunde‘ steht. Zeige die Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will. Der Raum mit den zwei Schultafeln, zwei Leichenbahren aus der Pathologie, zwei Werkzeugen, Lampen und den anderen verdoppelten Elementen spricht von der Krankheit der Gesellschaft. Er ist das Röntgenbild einer Leichenhalle, in der es nur geringe Zeichen für die Möglichkeit einer Erneuerung gibt. Alle Elemente bestehen aus zwei gleichen Objekten. Diese Spaltung läßt jeder der beiden Hälften die Entscheidung offen, ihren eigenen Weg zu wählen. Eine dynamische Entscheidungssituation ist dargestellt.“<sup>26</sup>

Damit kommen wir zu einem letzten Wesenselement der Unternehmungen von Joseph Beuys. Beuys will uns zu Entscheidungen zwingen. So sagt es auch Jean Dyrpréau: „Die markanteste Persönlichkeit seiner Generation aber ist vielleicht Joseph Beuys, als einer der wichtigsten Vorläufer der Bewegung, die anti-form genannt wird . . . Von der Kunst der Feststellung gehen wir damit über zu einer abweichenden Tendenz, die vom Betrachter eine Bewußtwerdung verlangt, eine psychische, wenn nicht gar physische Teilnahme; wir verlassen den Bereich des Genießens und sind zur Stellungnahme gezwungen.“<sup>27</sup> Wir sind also am Ende des ästhetischen Zeitalters einer autonomen Kunst angelangt, das

Sören Kierkegaard so rücksichtslos bekämpft hatte (Entweder – Oder, 1843). Nicht die ästhetische Nivellierung, die eine mittelalterliche Maiestas und Picassos Guernica-Bild als gleichnamiges Artefakt begreift, sondern Unterscheidung und Entscheidung fordert das Werk des Künstlers.

### Von Pablo Picasso zu Joseph Beuys

Auch für Pablo Picasso und Joseph Beuys gilt der Imperativ, den der Bildhauer uns in seiner erschütternden Objektkombination zuruft: „Zeige Deine Wunde!“ Picasso hat die Möglichkeit eröffnet, das Kunstwerk bis zum Absurden und zum Abfall hin zu subjektivieren. Eine solche Privatmythologie kann nicht mehr Norm des allgemeinen Schaffens sein. Darin besteht die offene Flanke seiner Kunst.

Was die künstlerische Seite der Arbeiten von Joseph Beuys angeht, können wir uns auf den Bildhauer selbst verlassen: Diese Werke wollen keine Kunst im bloß ästhetischen Sinn des Wortes mehr sein. Sie sind Anti-Kunst, das heißt, ein Denken oder eine Evangelisation mit anderen Mitteln, ein Philosophieren anhand von Gegenstandskombinationen. Wenn Beuys mit seinen Objekten in einem materialistischen und bloß technologischen Zeitalter die wesentlichen Fragen des Menschseins wieder aktualisiert, kann man die Vorgänge mit ihm und um ihn nicht hoch genug werten. Allerdings sollte man die Willkürlichkeit nicht übersehen, mit der hier zwei Leichenbahnen zum Entscheidungsmotiv und dort zwei Schälleisen zu christlichen Symbolen umstilisiert werden. Das Ding als Bild und seine Kommentare fallen bei Beuys oft auseinander. Die Sprache verwirrt sich. Die Aussage bleibt weithin irrational. Wenn Beuys Staat und Kirche kritisiert, sollte man seine Argumente wägen. Wenn er aber versucht, das Gefüge der Gesellschaftsordnung zu erschüttern und die Lehren der Bibel und der Kirche mit einer zweifelhaften Rhetorik zu paralysieren, muß man seine Phrasologie durchschauen und ablehnen. Denn wir können den Hinweis von Georg Meistermann auf die Apokalypse des hl. Johannes nicht ernst genug nehmen:

„Es gibt in der Apokalypse des Johannes eine Figur, die reitet auf einem roten Roß, ihr beigegeben ist das Schwert. Und es heißt dort: Ihr ward Gewalt gegeben, daß ein Drittel der Menschen sich gegenseitig abschlachtet. Dann gibt es dort einen vierten apokalyptischen Reiter auf einem Roß, das ein Gerippe ist, und auf dem sitzt der Tod, und mit ihm zieht die Unterwelt. Ich glaube, daß wir die Gefährdungen des Menschen, die vielleicht unheilbar sind, nicht sehen wollen. Sie fragen, genügt nicht die Substanz des Menschen? Ich glaube nicht, daß diese genügt. Sie können, um nur einen Vergleich zu ziehen, einen, der Heroin genommen hat, nicht mehr einfach davon wegstreiten. Und die Schäden, die er dabei abbekommt, sind, wie wir heute wissen, irreparabel. Die Substanz des Menschen ist, allein gelassen, korrumpierbar.“<sup>28</sup>

ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art, hrsg. v. W. Rubin (München 1980).
- <sup>2</sup> J. Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2 (München 1966) 674 f.
- <sup>3</sup> H. Sedlmayr, Kierkegaard über Picasso, in: ders., Der Tod des Lichtes (Salzburg 1964) 63–100; ders., Kunst und Wahrheit (Mittenwald 1978) bes. 198.
- <sup>4</sup> G. C. Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940 (Berlin 1977) 61.
- <sup>5</sup> R. Wehrli, F. A. Baumann, Chagall (Zürich 1967); F. Meyer, Marc Chagall (Köln 1969).
- <sup>6</sup> G. Bandmann, Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (Stuttgart 1965).
- <sup>7</sup> Ch. Zervos, Cahier d'Art (Paris 1935) 38; F. Ahlers-Hestermann, Pablo Picasso: Maler und Modell (Stuttgart 1956) 31.
- <sup>8</sup> J. Sabartés, Gedanken über Picasso, in: W. Boeck, Picasso (Stuttgart 1955) 9–69, bes. 49.
- <sup>9</sup> Das Problem kam durch den Titel „Individuelle Mythologien“ in Gang, den eine Abteilung der „documenta 5“ von 1972 in Kassel führte.
- <sup>10</sup> J. Becker, W. Vostell, Happenings (Reinbek 1965) 328; Harlan-Rappmann-Schata, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys (Ahberg 1976). Grundlegend C. Tisdall, Joseph Beuys (New York 1979). Vgl. auch P. Kippkopf, in: Die Zeit, Nr. 51, 1979, 25–28.
- <sup>11</sup> H. Schwebel, Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit J. Beuys, H. Böll, H. Falken, K. Martin, D. Wellershoff (München 1979) 31. – Christus ist nach der überlieferten Lehre nicht eine Doppelfigur, „wo der Mensch Gott geworden ist“, sondern in Christus ist Gott Mensch geworden. Derartige willkürliche Uminterpretierungen des Christentums finden sich bei Beuys immer wieder.
- <sup>12</sup> In: Beuys, Gerz, Ruthenbeck. Deutscher Pavillon. Biennale 76 Venedig, 20.
- <sup>13</sup> I. Emmrich, Werner Tübke (Wien 1976). I. Emmrich spricht von „christomorphen Zügen“ (30) und „christusähnlichen“ Gestalten (34). „So wird der Gehalt der christlichen Bildvorstellungen auf die bewegendste Weise aufgehoben und das Allgemeingültige seiner sozialen Dynamik, seines Ethos und seiner Erkenntnisqualität in die sozialistische Kunst sinnfällig einbezogen“ (14). Dazu G. Meißner, K. H. Schulze, Werner Tübke. Gemälde, Aquarelle, Druckgrafik, Zeichnungen (Dresden 1976).
- <sup>14</sup> „documenta 6“, Katalog Bd. 1, Malerei, Plastik, Performance, 156 f.
- <sup>15</sup> S. Ringbom, The Sounding Cosmos (Abo 1970). Vgl. H. Schade, Wassily Kandinsky. Der „Universale Karfreitag“ und das „Zeitalter des heiligen Geistes“, in dieser Zschr. 195 (1977) 311–325.
- <sup>16</sup> P. Wember, in: Joseph Beuys, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Katalog 6/1975, 10; W. A. L. Beeren, D. Honisch, Joseph Beuys: Zeichnungen (München 1980).
- <sup>17</sup> Harlan-Rappmann-Schata, Soziale Plastik, a. a. O. 100, 20, 58.
- <sup>18</sup> M. Seuphor, Piet Mondrian (Köln 1957) 321.
- <sup>19</sup> J. Beuys, Jeder Mensch ein Künstler. Gespr. auf der „documenta 5“ 1972, aufgez. v. C. Bodenmann-Ritter (Frankfurt 1975); dazu „documenta 5“ (Kassel 1972, Katalog, 16, 3–5, J. Cladders): „Ihn (= Beuys) zu verstehen, das heißt, seine Werke als Kunst-Werke ansehen zu können, setzt Übereinkünfte voraus, die bei dem einen wie bei dem anderen in etwa auch schon zu finden sind. Er hat sie nicht übernommen, aber er praktiziert sie. Allerdings stellt er sie nicht als Thema. Bis auf die Werke, mit denen sich das Publikum schwertut, sie als ‚Werke‘ zu akzeptieren: seine Tätigkeit an der Akademie, seine ‚Deutsche Studentenpartei‘, seine ‚Organisation für Nichtwähler‘. Er (d. i. Beuys) hat sie immer und ausdrücklich als ‚Kunstwerke‘ verstanden und speziell als solche, die seinen Kunstbegriff thematisieren.“
- <sup>20</sup> H. Schwebel, a. a. O. 30.
- <sup>21</sup> Die Tatsache, daß die Ausstellungsleitung der „documenta“ in der Lage ist, eindeutig politische Vorgänge bei diesem Mann als Kunst zu akzeptieren, zeigt, wie weit der Dirigismus fortschreitet. Nur „das christliche Thema gilt von vornherein als unkünstlerisch“, erklärte Herbert Falken in seinem Interview mit Horst Schwebel (a. a. O. 89).
- <sup>22</sup> H. Schwebel, a. a. O. 20.
- <sup>23</sup> Seltsam ist, daß J. Beuys gegen den parareligiösen Devotionalien-Kitsch von Paul Thek, Nitsch und Mühl und vieler anderer kein Wort der Kritik findet.
- <sup>24</sup> H. Schwebel, a. a. O. 24.
- <sup>25</sup> F. J. v. d. Grinten, Joseph Beuys: Zeige deine Wunde, in: Kunst und Kirche (1980) H. 2, 65.
- <sup>26</sup> Süddeutsche Zeitung Nr. 22, 26./27. 1. 1980, 49 (Interview mit Joseph Beuys).
- <sup>27</sup> J. Dypréau, Pop-art, Neuer Realismus, Assemblagen, in: Seit 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd. 2 (Brüssel 1970) 178.
- <sup>28</sup> In: Herder Korrespondenz 34 (1980) 442.