

## Memoria im Trafo-Turm

Über das Budericher Mahnmal (1958) von Joseph Beuys

Daß das ruinöse Relikt einer Budericher Kirche aus dem 12. Jahrhundert, deren Schiff 1891 einem Brand zum Opfer gefallen war, seit 1910 für eine Trafo-Station genutzt wurde, muß für Joseph Beuys ein denkwürdiger Umstand gewesen sein. Wenngleich diese Tatsache wohl nur aus Gründerzeitmentalität zu erklären ist, schlich sich unter der Bevölkerung bald ein Unbehagen darüber ein, ob diese technische Nutzung einer so ehrwürdigen Ruine angemessen sei. Schon in den 20er Jahren tauchte daher der Gedanke an seine Umrüstung in ein geistiges Mahnmal auf. Als Ehren- und Weihestätte für das Gedenken an die toten Krieger des Ersten Weltkriegs würde es vielleicht besser dienen, so die Überlegung. Es dauerte allerdings bis in die frühen 50er Jahre, daß dies in die Tat umgesetzt werden konnte.

Es muß eine große Ermutigung für den damals noch jungen Joseph Beuys gewesen sein, für den freistehenden, ehemaligen Kirchturm aus romanischer Zeit ein Ehrenmal für die Verstorbenen der beiden Weltkriege zu entwerfen. Der interessanteste Aspekt dürfte wohl darin gelegen haben, daß in diesem Turm mehr als 40 Jahre lang eine Trafo-Station des Rheinisch-Westfälischen Elektrizitätswerks installiert war. Elektrische Geräte waren für ihn immer schon vielsagende Gegenstände, an denen er früh als Kind herumbastelte und an denen er später den aktiven Umgang mit unsichtbaren Kräften zu demonstrieren wußte. Hier operiert er mit dem Strom als Energiespender, da handelt er mit Batterieeffekten, dort macht er sich elektrolitische oder elektrostatische Vorgänge zunutze, um wie ein innovativer Physiklehrer in der Schule mit solchen Experimenten das Verhalten von unsichtbaren Energien zu demonstrieren.

Am komplexesten förderte er später an dem Hochspannungs-Hochfrequenz-Generator in der Fluxus-Demonstration MANRESA (1966) nachhaltig haftende Eindrücke zutage. Dieser Generator bestand aus einer Reihe verschiedener Einzelapparate, mit denen Beuys aus einem Niederspannungs-Gleichstrom einen Hochspannungs-Wechselstrom erzeugte. Die Apparatur hatte fünf Einzelteile: eine Zwölf-Volt-Lastwagenbatterie, ein Hochspannungs-Transformator, drei Leidener Flaschen, eine Funkenstrecke zur Spannungsbegrenzung und einen Tesla-Transformator. In der Aktion ließ sich der elektrische Strom am Ende in Form eines knisternden Funkenstroms über Dunkelheit und Lautsprecher für jeden sinnlich erfahren. In der Aktion war der Transformator ein Sinnbild für die brachliegenden

Rettungs- und Überlebenskräfte des Menschen in einer Krise. Solche physikalischen wie metaphysischen Kräfte zu entdecken, war für Beuys sein Ziel als Lehrer, sie zu formen und konzentriert zu nutzen, das als Künstler<sup>1</sup>. Auch im Rahmen seiner späteren plastischen Theorie hatte die Elektrizität als Formkraft eine wichtige Bedeutung, und zwar sowohl als erwärmende, amorphisierende wie als kühlende, kristallisierende Kraft, als Wärme- wie auch als Kälteprinzip<sup>2</sup>.

### Ein hochkünstlerischer Turm

Die vormalige technische Nutzung der Büdericher Kirchenruine (Abb. 1) dürfte für Beuys keineswegs abwegig gewesen sein, geht man von seiner erweiterten Kunstauffassung aus. Daß das geistige Symbol eines Dorfs durch die Jahrhunderte alle baulichen Veränderungen und Zerstörungen überstanden hatte, daß es als Glockenturm permanent den zeitlichen Rhythmus des Alltags angeschlagen und in regelmäßigen Abständen die Feier des Gedächtnisses von Tod und Auferstehung Jesu Christi eingeläutet hatte: Alles das war freilich voller Würde. Doch die Vorstellung, daß dieser „hochkünstlerische Turm“, wie Beuys es früh in seinen ersten künstlerischen Vorschlägen formulierte, daß diese unerhört „hochstehende“ Energie den Menschen gedient hatte, machte diesen Turm schnell zu einem zentralen Gegenstand für sein Denken. Deswegen bestand er in seiner ersten Ideenskizze auch darauf, daß der im Innern leere Turm in keiner Weise architektonisch verändert werden dürfe. Von Anfang an mußte dieser Künstler den schmal aufschießenden Kubus als eine „abgeschlossene Zelle“ – wie er es nannte – erfassen, als einen schmalen, nach oben hin „offenen Schacht“, in den wie in einen tiefen Brunnen das Licht aus der Höhe herabfiel.

In der Tat, ohne Zwischendecke, an die 15 Meter hoch, und sechs mal sechs Meter breit, ohne jegliche Einbauten, lediglich mit einigen kräftigen Einbuchtungen im Mauerwerk aus Tuffstein versehen, erweckte dieser ruinöse Turm das Urbild eines Verließes. In diesem Zustand erinnerte er wahrlich an unheimliche Not- und Todeszonen. Solchen Schauder konnte auch das relativ große Tor (Abb. 2) dem eintretenden Betrachter nicht nehmen, wenn er in das Innere eintrat. Darum galten auch die ersten Bauanweisungen von Beuys eben diesen fragmentarischen Spuren aus vergangener Zeit. Er wollte durch wenige Maßnahmen diesen Charakter unterstreichen. Der nachträglich angebrachte Putz sei darum abzuschlagen, argumentierte er in seinen Anweisungen, ebenso der verschmutzte Kalkauftrag. Nur so konnte der überkommene gelbe Tuffstein wieder zur Geltung kommen. Das Innere des Turms sollte bleiben, was es damals war: ein hoher Schacht, in dem man von oben herab „das Tageslicht einfließen sehen“ kann. Ansonsten war er „rein und leer“, wie Beuys sich ausdrückte. Der hohe schmale Raum: voll konstruktiver Klarheit und Kälte auf der einen und voll von dunklen Ahnungen und Erinnerungen auf der andern Seite!

In eine derartige Angstzone wollte Beuys nur ein Element hineinhängen: von oben herab an einer langen Eisenkette das frei hängende Auferstehungssymbol, seinen frühesten Ideen zufolge zuerst in etwa zwei, dann später real in drei Meter Länge. Diese Plastik stand gegen die dunklen Ahnungen des Turms; sie war als ein positiver Lebens- und Hoffnungsimpuls gedacht und hatte in seiner dauerhaften Auseinandersetzung mit der Theologie und der Form des Kreuzes bereits jahrelange Spuren in seinem Schaffen hinterlassen.

### Der Lebensbezug des Kreuzes

Das Thema des Kreuzes und seiner plastischen Gestaltung ist für Joseph Beuys seit Beginn seines künstlerischen Schaffens ein zentrales Anliegen. Es sollte ihn sein Leben lang beschäftigen. Vielleicht gibt es in seinen frühen Studienjahren in der Klasse von Ewald Mataré manchen Anstoß, sich mit den kunsthistorischen Formen um dieses Motiv zu befassen; sicherlich aber treibt ihn stetes eigenes theologisches Interesse, wie es ihn nicht erst seit der Begegnung mit dem anthroposophischen Gedankengut von Rudolf Steiner begleitet. Insgesamt aber skizziert er später diese frühe Phase seiner Akademiezeit als ein vielfältiges „handwerkliches Prüfen“<sup>3</sup>. Viele Kreuze sind aus dieser Zeit erhalten geblieben. Hier versucht Beuys, nicht nur die Probleme der Form und ihrer Tradition, sondern auch die ihrer Bedeutungen zu durchdringen und beides miteinander zu verbinden.

Was ist ein Kreuz? Kann man seinen geistigen Gehalt überhaupt künstlerisch darstellen? Der junge Künstler dringt mit solchen Fragen und Zweifeln einfühlsam in die gotisch geprägte Welt der Passionen ein, aber auch in die romanische Tradition mit den siegreichen und erlösungsbezogenen Christusdarstellungen. Mit Hilfe alter Mythologien sucht er aber über das bislang Undarstellbare hinaus den Lebensbezug des Kreuzes auszudrücken und symbolisch auf eine ganz ungekannte Weise zu vertiefen. Hier sind es kosmologische oder planetarische Anspielungen, dort biomorphe Transformationen in der Kreuzigungsdarstellung. Immer wieder will er dabei die beiden Pole des Christlichen berühren und sie zugleich als untrennbar miteinander verknüpfen: Angst und Befreiung, Tod und Leben, Sterben und Auferstehen, Karfreitag und Ostern. Obwohl hochinteressante Arbeiten dabei entstehen, ist er nie recht damit zufrieden. Bis ans Ende seines Schaffens treibt ihn diese Frage voran: Wie kann in einer Zeit der Krise, des drohenden Untergangs, ja des Todes von einer Zukunft und Befreiung die Rede sein, und wie kann diese eigentliche Frage in eine überzeugend plastische Form überführt werden?<sup>4</sup>

Auf dem Weg zu vielfältigen Lösungsansätzen verfällt er um das Jahr 1950 der Idee, das Thema des Kreuzes nicht mehr nur in einem Werk, sondern in zwei getrennten Objekten zu realisieren: das Kreuz als Doppelkreuz, als eine Arbeit in zwei Teilen: Dem „Karfreitagskreuz“ stellt er so das „Osterkreuz“ gegenüber.

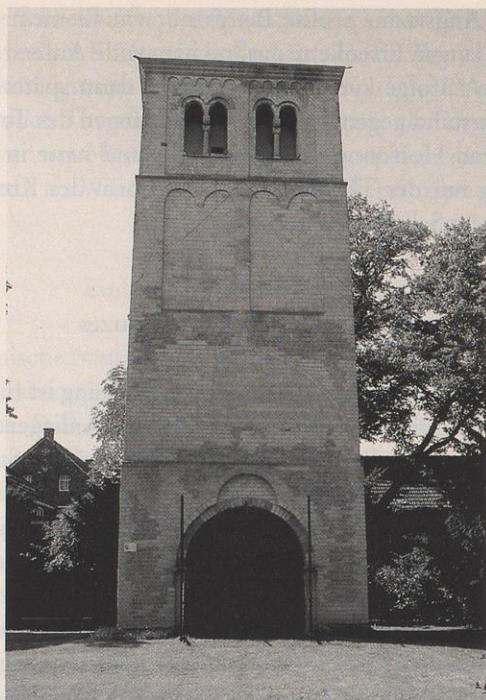


Abb.1: Budericher Mahnmal

(Foto: Karl Wilhelm Boll, Köln; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

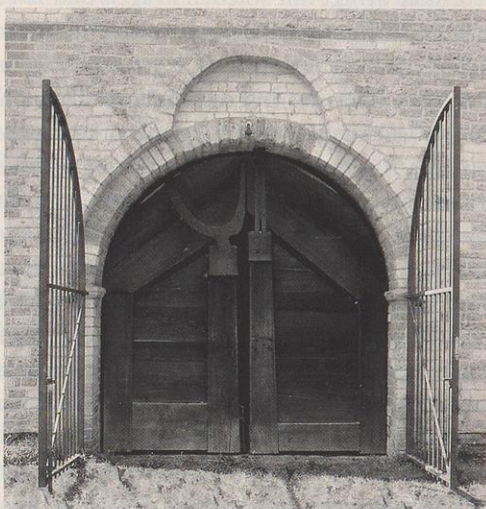


Abb.2: Budericher Mahnmal, Tor

(Foto: Karl Wilhelm Boll, Köln; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

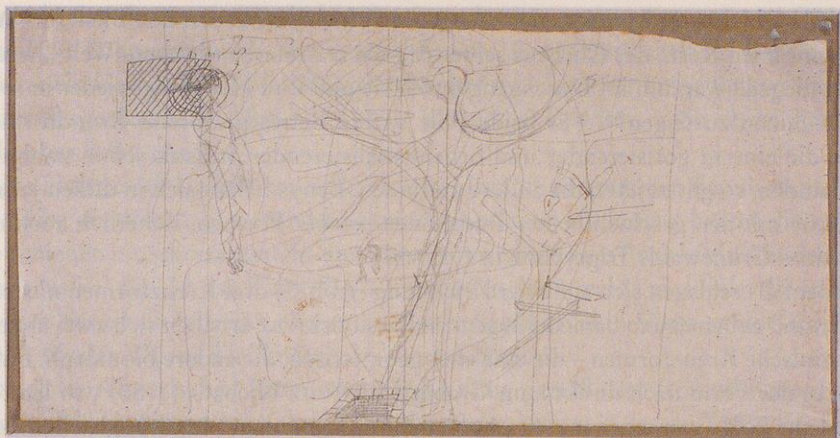


Abb.3: Joseph Beuys: „Auferstehung“  
(Zeichnung, 1951; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

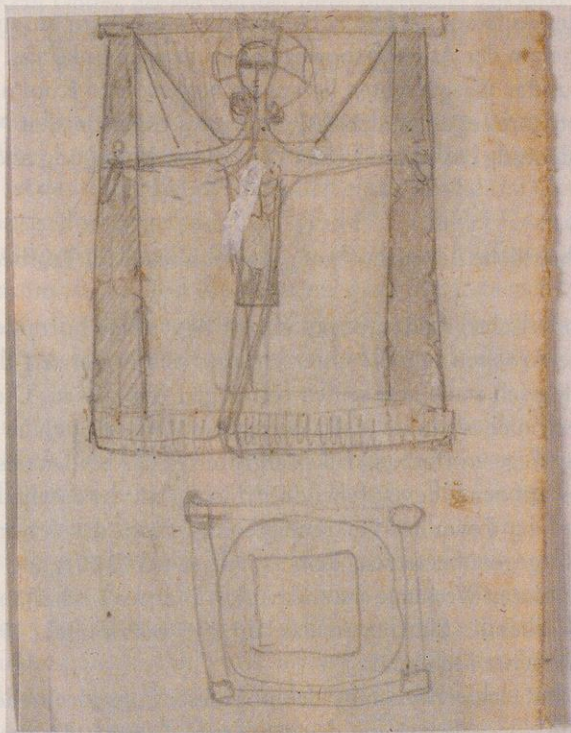


Abb.4: Joseph Beuys: ohne Titel  
(Taufbrunnen; Zeichnung, 1948; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

Beide Objekte sind aufeinander bezogen, eröffnen zueinander den Blick für ihren gemeinsamen Kern, der Christus selber ist, wie er von oben in diese Welt „heruntergestiegen“ war, um im Durchgang durch sie und ihre Heiligung wieder in seine Welt „hinaufzusteigen“<sup>5</sup>. Für beide Pole suchte Beuys plastische Grundformen. War die eine in gotisierender und ornamentalisierender Stilistik schon zahlreich vorhanden, so gilt es jetzt, die andere zu finden. Beuys befaßt sich in diesen Jahren intensiv mit den geschichtlichen Traditionen solcher Formen, sicherlich auch mit Matthias Grünewalds Triptychon in Colmar.

Jedenfalls schlagen sich auf einer Zeichnung (Abb. 3) drei Kreuzformen nieder<sup>6</sup>. Über und neben einem daniederliegenden Passionskreuz erheben sich zwei andere, dynamische Kreuzformen – die eine eher geometrisch, die andere biomorph. Führt erstere der Form nach direkt zum Grabmal für Fritz Niehaus (1950)<sup>7</sup>, so letztere über eine Folge von sogenannten „Auferstehungssymbolen“ aus dem gleichen Zeitraum direkt zum Kreuz des Budericher Mahnmals. Auf der Zeichnung verkörpert Beuys in der in mehreren Strichansätzen abstrahierten, schwebenden, geradezu ätherisch wirkenden Christusgestalt, die sich aus dem eingewickelten Körper links oben im Bild entpuppt und schwebend aus dem offenen Grab heraus erhebt, das Transitorische des Aufsteigens. Die noch wie in Grabtüchern zusammengebundenen Beine schlagen in der Aufwärtsbewegung leicht nach links aus. Die Hände erhebt die Figur aus der Waagerechten heraus nach oben. Den Kopf und den Körper umgeben Aureolenkreise, die in der Bedeutung des traditionellen Nimbus bis zur sphärischen Andeutung des himmlischen Ziels dieser Bewegung reichen.

### Die christliche Lebenshoffnung – zwei Kreuze im Taufbecken

Mit diesen zeichnerischen Andeutungen schafft Beuys eine Formidee und setzt sie vielfältig in neue Arbeiten um. Sie unterscheiden sich in der Art ihrer Aufwärtsbewegung typologisch stark von seinen bisherigen Kruzifixen. Diese waren eher passionsorientiert, auch wenn sie oft in ihrer symbolischen Sprache den Augen des Betrachters neue Wege eröffneten, daß er ergriffen in das Leiden des Gekreuzigten vordrang und es auf seine bevorstehende Erlösung zu durchschauen vermochte. Jetzt kann Beuys der Form des Gekreuzigten die Form des Auferstandenen wie eine Art Antipol gegenübersetzen, dem Anfang einer Bewegung ihr Ende. Die Spuren dieser bipolaren Werkidee erstrecken sich über etwa zehn Jahre hinweg, von den ersten entsprechenden Skizzen um das Jahr 1947 bis zum Jahr 1958, in der Ausformung des Budericher Mahnmals.

Eine wichtige Stufe in der Weiterentwicklung dieser Formidee stellen zwei Kreuze aus Holz dar, mit denen Beuys im gleichen Zeitraum sein „Taufbecken“ entwirft (Abb. 4), eine Semesterarbeit an der Düsseldorfer Akademie im Jahre 1949. Gerade diese Arbeit ist im Hinblick auf das spätere Mahnmal wichtig, denn hier entsteht

erstmal eine der architektonischen Struktur des Büdericher Turmes vergleichbare räumliche Rahmensituation für die zwei Kreuze. Beuys entwickelt für seine beiden Kreuze ein Gestell und stellt vier nach oben leicht konisch verjüngte Balken auf eine quadratische Basis; die Maße sind etwa 120 mal 80 Zentimeter. So ergibt sich ein kubischer Rahmen.

Das Holzgestell besteht aus alten Holzbohlen. Sie entstammen den Resten einer im Krieg zerstörten Eisenbahnstrecke. Öl- und teerverschmiert hielten sie zuvor die Schienen im Schottergestein. Beuys bessert sie für dieses Projekt einfühlsam und sehr sensibel aus. In das kleine Gehäuse werden dann rechts und links die beiden Kreuze eingestellt<sup>8</sup>. In den oberen quadratischen Abschluß hängt er eine Kupferschale für das Wasser der Taufe in das Gestell hinein.

Nach den liturgischen Riten wird der Täufling gemäß dem Römerbrief auf den Tod und die Auferstehung Christi getauft; so eingestiftet in dessen Tod, geht er mit ihm ins Grab, erlangt dadurch aber auch Anteil an dessen Auferstehung (vgl. Röm 6, 4f.). Dazu heißt es an anderer Stelle:

„Mit Christus wurdet ihr in der Taufe begraben, mit ihm auch auferweckt, durch den Glauben an die Kraft Gottes, der ihn von den Toten auferweckt hat. Ihr wart tot infolge eurer Sünden, und euer Leib war unbeschnitten; Gott aber hat euch mit Christus zusammen lebendig gemacht, und uns alle Sünden vergeben“ (Kol 2, 12f.).

Dieser paulinischen Vorstellung vom Lebendigsein in Christus entspricht ein anderer Begriff bei Johannes: der vom ewigen Leben. Im Johannesevangelium betet Jesus: „Das ist das ewige Leben: dich, den einzigen wahren Gott, zu erkennen, und Jesus Christus, den du gesandt hast“ (Joh 17, 3). In der Kraft dieses Glaubens haben also die Getauften den Geist des Lebens und die Kraft, die sie über den Tod hinaushebt. Darum ist der Tod die Basis für das neue Leben. In Christus ist für den Gläubigen die lebensvernichtende Wirkung des Todes gebrochen, und daher erwächst dem Menschen in und aus seinem Tod die reale Zuversicht für ein neues Leben.

Diese christlichen Lebenshoffnungen werden in den beiden Kreuzen im Taufbecken anschaulich. Sie machen die beiden Eckpunkte der Transformation des menschlichen Lebens sichtbar: Geburt und Tod. Im Tod Christi am Kreuz ist die Hoffnung auf das neue Leben grundgelegt. Sie wird als Impuls im Glauben an Christi Auferstehung freigesetzt. Mit der im doppelten Kreuz angelegten bipolaren Gestaltung überwindet Beuys formal die damals in den Kirchen einseitig vorherrschende und seit Jahrhunderten festgeschriebene Leidensmystik. Sie war von der gläubigen Einfühlung in das Bild von Christi Leiden geprägt. Freilich, auch sie erweckte in der Betrachtung über die Dreiheit von Leiden, Tod und Sünde indirekt eine vage Hoffnung auf eine Erlösung aus dem Tod als der Sünde Sold, aber eben engführend auf Leiden und Schuld fixiert. Beuys legt hier den Akzent direkter auf den Trost und die Lebenszuversicht.

Im Taufbecken bezeichnen das Passionskreuz das Woher und das Osterkreuz das Wohin des einen zusammenhängenden Weges Jesu Christi. Er selbst markiert gemäß einem Wort aus der Bibel dessen Verlauf: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben“ (Joh 14, 6a). Auf diesem Weg legt Christus – wie der Philipperhymnus rühmt – alle Gottgleichheit ab und steigt aus seiner göttlichen Gestalt heraus, sozusagen von oben nach unten herab: Er erniedrigt sich, wird ein Mensch, einer unter den letzten, und geht diesen Weg gehorsam bis zum Tod am Kreuz. Darum transformiert Gott seinen Tod und nimmt ihn wieder zu sich in das göttliche Leben. So steigt er wieder zu ihm hinauf (vgl. Phil 2, 7–9).

Wer auf diesen Weg getauft ist, hat teil an Christi Tod und darf sich somit auch der Anteilnahme an seiner Auferstehung sicher sein. In dieser Einbindung erhält die Trauer um den Tod eines Menschen ihren Trost, indem der Glaube die Lebenshoffnung für den Toten erweckt. Diese Gewißheit für das Leben ergibt sich aber aus dem Tod Jesu am Kreuz. Losgelöst davon bleibt sie unvermittelt. Die Hoffnung auf das neue Leben darf sein Woher, d. h. den Tod, nicht abstreifen. Tod und Leben sind nicht zu trennen. Sie finden ihre Einheit in Christus. Von dieser Einsicht her kann Beuys dann in einem Interview anlässlich der Frankfurter Ausstellung „Menschenbild-Christusbild“ (1984) den folgenden ungewöhnlichen Satz sagen:

„Es gibt keine andere Möglichkeit für den Menschen, als sich in die Rolle des Christus hineinzu ergeben ... dann nämlich ist für ihn jede menschliche Tätigkeit ... begleitet von diesem im Menschen lebenden höheren Ich, in dem der Christus lebt.“<sup>9</sup>

Beuys verbindet in seinem Taufbecken eine bildhauerisch entwickelte Werkidee mit den theologischen Prinzipien für die Initiation des Menschen in die sakramentale Gemeinschaft der Gläubigen. Die theologische Symbolik von Tod und Auferstehung gehören eng zusammen und dürfen nicht getrennt werden. Die tiefste dialektische Verbundenheit der beiden mehr oder weniger gleichgroßen Kreuze demonstrieren im Jahre 1951 das „Symbol des Opfers“ (Abb. 5) und das „Symbol der Erlösung“ (Abb. 6). Hier ist ersteres als Ganzes leicht konkav gewölbt; der Künstler zieht dessen Brustpartie nach innen. Dem entspricht eine konvexe Wölbung in der Mitte des letzteren, fast als zeigten sich zwillingshaft Geburtsparallelen.

So verblüffend nah sich hier künstlerisches und theologisches Denken berührten, so unverständlich ist es, daß sich keine kirchliche Gemeinschaft dazu aufraffen konnte, dieses oder ein anderes Werk des Künstlers anzukaufen, bzw. einen Auftrag zu einer diesen Gedanken entsprechenden Realisierung zu erteilen. Zu erstarrt waren sie in ihrer Geistigkeit, zu schwachgläubig im Traditionellen gebunden, zu zaghaft ihr Umgang mit den Künstlern.

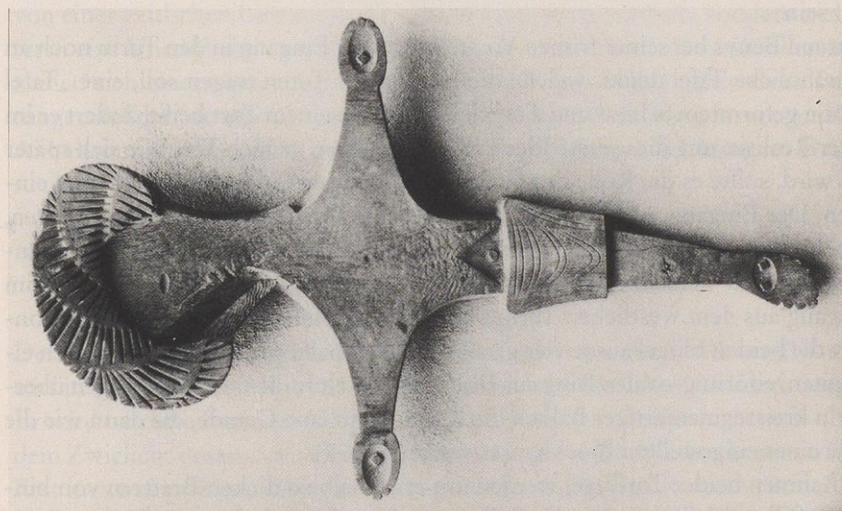


Abb. 5: Joseph Beuys, „Symbol des Opfers“, 1951  
(Foto: KNA-Bild, Frankfurt; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

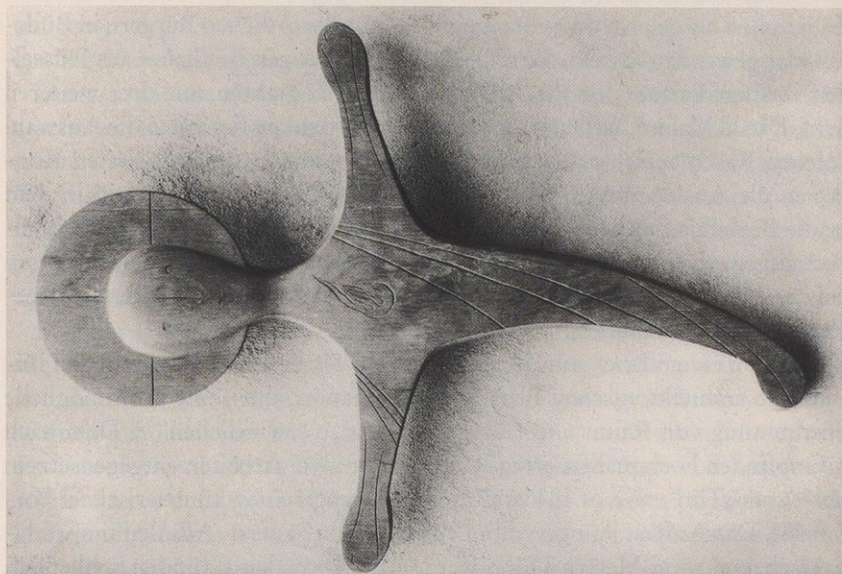


Abb. 6: Joseph Beuys, „Symbol der Erlösung II“, 1951  
(Foto: KNA-Bild, Frankfurt; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

## Der Weg durch das Tor zum Turm

Was den Kirchen nie gelang, das scheint einigen verantwortlichen Bürgern in Buderich früh klar geworden zu sein. Sie erkennen in dem jungen Bildhauer aus Düsseldorf den rechten Partner für ihr Anliegen. Nach Kontakten mit drei weiteren Künstlern, Ewald Mataré, Wilhelm Hanebal und Ivo Beuker, fiel ihnen die Auswahl nicht schwer. Rasch entschlossen, übertragen sie Joseph Beuys nach ersten Kontaktnahmen die Ausführung für ihr Mahnmal. Diesem andererseits muß in dem Auftrag die Beziehung zu seinen früheren plastischen Kreuzen im Taufbecken unmittelbar aufgegangen sein, weil er sogleich die Idee aufgreift, den Turm selbst zu dem Teil der Arbeit zu machen, damit dieser den Leidens- und den Auferstehungsgedanken rahmt und vermittelt.

Beuys bittet in einem Brief vom 20. November 1955 die Gemeindeleitung in Buderich um die architektonischen Pläne des Innenraums, um „eine größtmögliche Übereinstimmung von Raum und (Kunst-)Werk zu verwirklichen“<sup>10</sup>. Dem nach seinem Empfinden hochqualifizierten Raum will er zwei Arbeiten entgegensetzen: „Symbol“ und „Tür“, wie es in der Protokollierung seines künstlerischen Vorschlags heißt. Das Auferstehungssymbol entsteht dabei zuerst. Aus den ursprünglich vorgesehenen zwei Metern Höhe werden aus formalen Gründen schließlich drei. Beuys ringt lange um die Dimensionen der Skulptur und ihre Platzierung im Turm, um dann schließlich sogar an der eisenverstärkten Holzskulptur die Arme des Gekreuzigten zu kürzen. Ganz leicht sollte sie schweben, federleicht sozusagen<sup>11</sup>. Danach befaßt er sich mit der Tür. Auch sie soll „haargenau“ zu dem übrigen gestellt sein.

Während Beuys bei seiner frühen Vorstellung vom Eingang in den Turm noch an eine türähnliche Tafel denkt, welche die Namen der Toten tragen soll, eine „Tafel mit schön geformtem Schloß und Türgriff“, wie es in einem Text heißt, ändert er im Lauf der Realisierung diese erste Idee zu der von einem großen Tor. Wie sich später zeigen wird, sollte es die Rolle des Gegenzeichens zum Auferstehungssymbol einnehmen. Der Eingang wird jetzt ein zweiflügeliges Portal. Es hängt aus schweren, grob behandelten Eichenbohlen seitwärts in vier schweren geschmiedeten Eisenscharnieren und verschließt den früheren romanischen Verbindungsbogen im Durchgang aus dem westlichen Turm zum Kirchenschiff nach Osten. Beuys konstruiert die beiden Flügel aus je vier großen Rahmenbalken, die rückseitig durch einen breiten, eiförmig-ovalen Ring aus Eisen ihren Halt finden. Im Halbbogen überführt ein kreissegmentartiger Balken die Rundung in eine Gerade, die dann wie die Fassade eines eingestellten Blockhauses wirkt (Abb. 7).

Die Rahmen beider Torflügel werden mit etwa halb so dicken Brettern von hinten ausgefüllt und finden wie die Balken an den schmiedeeisernen Ringen ihren Halt. Sie liegen tiefer als die Rahmenbohlen der Flügel auf den Eisenverstärkungen. Die Konstruktion des Tores ist zwar im Gesamten klar und einheitlich, aber kein

Element besitzt die Maße eines anderen, jeder Balken, jedes Brett hat sein eigenes Maß. Die rechte Türfüllung schließlich mutiert so zu der ursprünglich vom Auftraggeber vorgesehenen Gedächtnistafel; in sie werden vorne und hinten die Namen der 222 Büdericher Toten eingekerbt, die in den beiden Weltkriegen gefallen sind.

Dominant in der oberen Mitte des Tores befinden sich zwei unterschiedlich große geschmiedete Eisenelemente, zunächst ohne erkennbar praktische Funktion. Am rechten Flügel sind es zwei an einem Balkenstulpen parallel angebrachte lange Flacheisen. Sie ragen spitz bis ans Mauerwerk und wirken wie der Verriegelungsmechanismus des Tores. Links davon sitzen wiederum zwei Flacheisen fest an einem Stulpen angeschraubt, doch jetzt verlaufen sie nicht mehr parallel, sondern wirken wie zu einer nach links kippenden Schale auseinandergezogen.

Bei aller Unterschiedlichkeit können diese beiden Details am Tor als zwei freie, aber doch miteinander verwandte Formen angesehen werden: einmal klar konstruiert, dann frei geformt; sie wirken wie ein Gegensatz: geschlossen und offen oder auch als männlich (mit den Namen der Gefallenen) und weiblich (mit der weichen Eisenform). Eine weitere formale Beobachtung könnte von den romanischen Stilelementen der großen Rundung des Torbogens und der aufgesetzten kleineren Halbrundblende ausgehen. Die linke Seite des linken Flacheisens zieht mehr oder weniger das Halbrund der kleinen architektonischen Blende weiter nach unten aus, ihre rechte freilich vervollständigt keineswegs den entstehenden Kreis, sondern reißt den Schwung parallel zu den beiden Flacheisen der rechten Tür in die Senkrechte hoch – als wollte hier der östliche Gedanke an einen Kreis ewiger Wiederholung immer desselben herumgerissen werden in die westliche Vorstellung von einer zeitlichen Linearität, die sich nicht mehr wiederholt, sondern zielgerichtet in eine Unendlichkeit ausläuft. Diese Eisenformen sind offene Zeichen und entziehen sich einer eindeutigen Interpretation. In jedem Fall geben diese Beobachtungen auf der formalen Ebene der Frage nach ihrer Bedeutung keinen eindeutigen Anhaltspunkt. Diese wäre mehr in der Ausstrahlung und Wirkung im Ganzen zu suchen.

### Tod und Auferstehung

Der Besucher dieses Mahnmals, die vielen Namen vor Augen, ihren Tod im Sinn, tritt in den Turm und ist zunächst dem massiven räumlichen Eindruck ausgesetzt. Er wird betroffen von der Höhe des engen Turms, vom hellen Licht weit oben und dem Zwielicht unten, schließlich von der geradezu erdrückenden Leere im Ganzen. Erst im zweiten Blick entdeckt er das große dunkelfarbige Kreuz zu seiner Linken (Abb. 8). Es hängt an neun miteinander verketteten Flacheisen, die zwischen zwei Fenstern in der Höhe angebracht sind. Es ist das drei Meter hohe Auferstehungssymbol, das bis auf zwei Meter über dem Boden zu ihm herabschwebt.

Im Ganzen ohne Zweifel ein Kreuz, aber in seinen dynamischen Rundungen und Biegungen wie schwebend, in seinen konvexen, vertikalen wie horizontalen Streckungen wie lebendig, in seiner ganzen Erscheinung aller Spuren des Todes ledig, wirkt es so, als würde es sich von oben herablassen und sich auf den Betrachter zubewegen, vielleicht im Sinn des wiederkommenden Christus im Johannesevangelium:

„Euer Herz lasse sich nicht verwirren. Glaubt an Gott, und glaubt an mich! Im Haus meines Vaters gibt es viele Wohnungen. Wenn es nicht so wäre, hätte ich euch dann gesagt: Ich gehe, um einen Platz für euch vorzubereiten? Wenn ich gegangen bin und einen Platz für euch vorbereitet habe, komme ich wieder und werde euch zu mir holen, damit auch ihr dort seid, wo ich bin“ (Joh 14, 1–3).

Die Kreuzform des Auferstehungssymbols dominiert in ihren Umrissen: keine fünf Wunden, kein Gesicht. Gegenüber allen früheren Formen dieser Werkgruppe ist es hier noch weiter abstrahiert. Zu erkennen sind einige weiße Vertikalspuren, die offensichtlich von den Exkrementen der Tauben stammen, die sich zeitweise in den Turm verirrt. Der reliefartig angedeutete Kopf sitzt unten in einer großen Aureole. Geschickt führt die Eisenkonstruktion, die noch auf den Zeichnungen in statischer Folgerichtigkeit mitten durch das Gesicht verlief, so wenig bemerkbar wie zärtlich um den Kopf herum.

Dem Rund des Nimbus entspricht ein etwas kleineres Eisenrund auf der Brust. Es ist der stärkste Akzent der Figur, als würde er dem Betrachter von den konvex gebogenen Extremitäten geradezu entgegengetragen. Das Rund wirkt wie ein Gegenpol zur Aureole und akzentuiert die Brust als Sitz des Herzens, des Gefühls oder liebebewegter Einfühlung durch den Betrachter. Diese Brustzone ist die Stelle, wo in früheren Exemplaren dieser Werkgruppe ein Herz oder eine Flamme entbrennt, wo eine Taube herabstürzt oder ein Kelch, Spiralen, ein Kreis oder auch nur ein Punkt in symbolischer Verdichtung die Mitte aller Lebensenergien markieren. Jetzt scheint die rostige Scheibe in ihrem Braunrot alle diese ikonographischen Deutungen zusammenzufassen und jenes Kraftzentrum zu bezeichnen, aus dem alle Verwandlung und Transformationen überhaupt erst möglich werden: die Christuskraft und -gnade, welche im Logos menschliches Fleisch geworden und im Tod zu neuem Leben auferstanden ist.

Ohne Zweifel wollte Beuys so die Komplexität all dieser Symbole zusammenfassen und ihnen eine letzte künstlerische Form verleihen. Wie das Sakrament durch seinen Empfang den Menschen verändert, so sollte das Bild den Betrachter durch seinen Ausdruck gefangennehmen. Die kalten und tödlichen Leidenswerkzeuge werden hier plastisch in das bewegte Leben überführt. Dieses Auferstehungssymbol veranschaulicht und vermittelt die Trauer um die Kriegstoten; es erwirkt die Kraft, welche das Kreuzgeschehen freisetzte, damit sich Mensch und Welt verändern<sup>12</sup>.

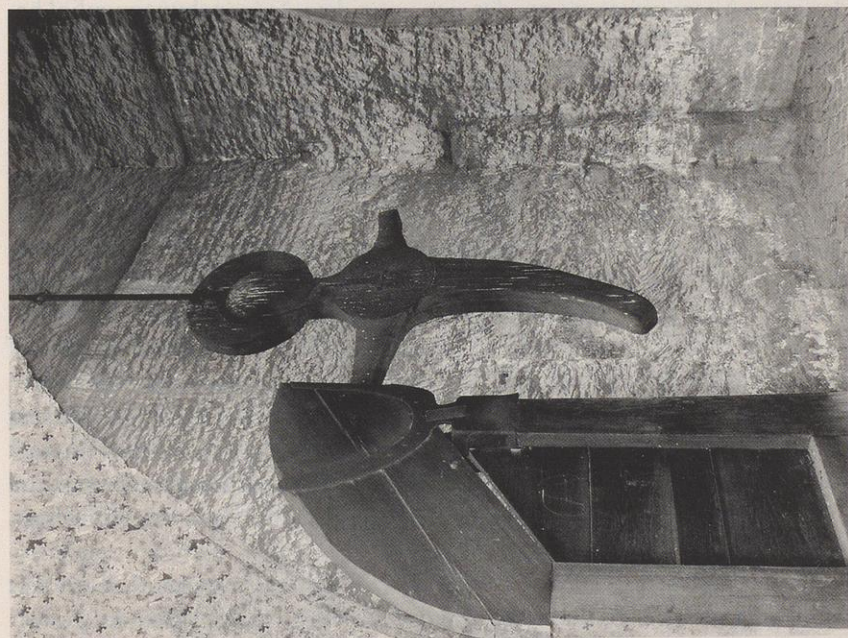


Abb. 7: Budericher Mahmal, offener Torflügel mit Kreuz  
(Foto: Karl Wilhelm Boll, Köln; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

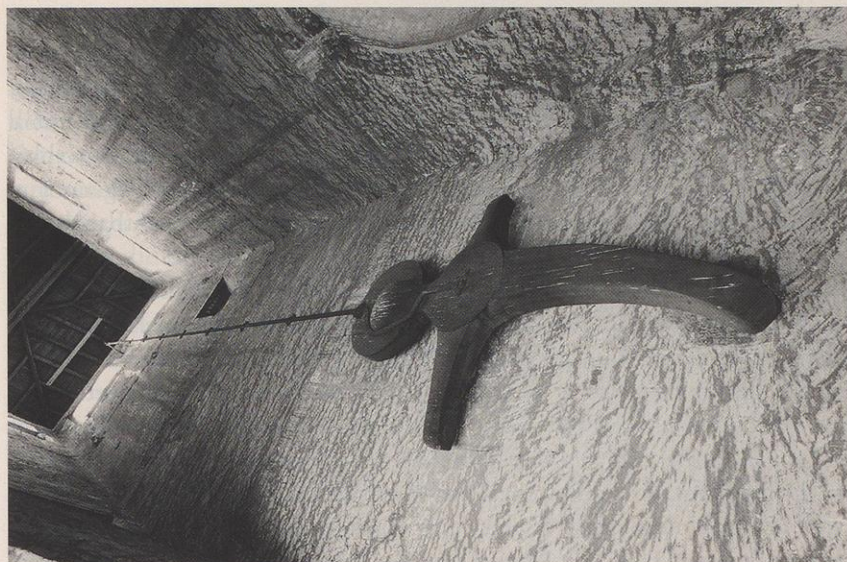


Abb. 8: Budericher Mahmal, Kreuz im Turm  
(Foto: Karl Wilhelm Boll, Köln; © VG Bild-Kunst Bonn 2005)

Wie aber steht es mit der ursprünglichen Einheit zweier Kreuze, die nicht auseinandergerissen werden dürfen? Wo ist das Symbol des Todes? Konnte es sein, daß Beuys die beiden Kreuzvarianten in ihrer inneren Einheit getrennt und das Auferstehungssymbol allein im Turm präsentierte? Auch für diesen Künstler, der tief im christlichen Denken verwurzelt war, wollte doch in theologischer Folgerichtigkeit der Auferstehungsgedanke vom Tod her entfaltet sein. Ein Auferstehungssymbol brauchte zumal in einer ehemaligen Trafo-Station seine Erdung, wenn es strahlen und eine wirkliche Transformation erwirken sollte. Es brauchte seinen Gegenpol im Kreuz, im Todessymbol. Aber hier im Turm war es als solches nicht sichtbar – nicht mehr.

In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß sich die traditionelle Form des Kreuzes im Werklauf von Beuys seit Mitte der 50er Jahre zunehmend in Auflösung befand, nicht dem Inhalt, aber der Form nach. Das Kreuz transformierte sich in andere Zeichen seiner Präsenz. Beuys wurde klar, wie er selbst formulierte, „daß über diesen abbildenden Weg mit dieser Christusfigur das Christliche selbst nicht zu erreichen ist“<sup>13</sup>. Das war um das Jahr 1954. Jetzt wollte er methodisch weiter ausholen. Es ging ihm um die Präsenz dieses Christus und seiner Kraft nicht mehr nur in den überkommenen historischen und kunstgeschichtlichen Vorstellungen, sondern auch in den alltäglichen Dingen und den Bewegungen, die mit ihnen verbunden sind<sup>14</sup>.

Eine erste Form solchen Gegenpols mag die eher noch in der Tradition gebundene Idee eines Altars gewesen sein, der sich unter dem Auferstehungssymbol befunden hätte. Wie ein Modell unter Beweis stellt, hätte so der Altar dann die Symbolik für Christi Todes- und Grabstätte übernommen. Aber Beuys scheint sich von dieser möglichen Variante schnell verabschiedet zu haben, weil auch sie zu stark im Abbildlichen gebunden war. Er suchte offensichtlich nach einer klareren und direkteren Lösung. Von solchen Überlegungen ausgehend, wird er auf den Gedanken an das Tor mit den Namen der Budericher Kriegstoten als das angemessene Gegensymbol von Trauer und Tod gekommen sein. Das Tor führt der Memoria in Buderich den Tod und die Ausweglosigkeit des Lebens spiegelbildlich vor Augen. Es ist zunächst verschlossen. Darum können die Formen auf den Torflügeln jetzt als Riegelmechanismen erkannt werden. Als eine Art Kapitell weisen auf der säulenartigen Spitze der rechten Tür die beiden parallelen, geschmiedeten Flacheisen wie die Finger einer „Schwurhand“ auf die Verheißung Jesu Christi, auf die Auferstehung; auf der anderen, linken Tür mit dem entsprechenden Kapitell sind diese beiden parallelen Formen wie zu einer Schale auseinandergebogen, um so das Tor zu öffnen und die Toten in das Reich des Lichts, das in der Höhe liegt, eintreten zu lassen.

In der ikonographischen Tradition zeigt sich zudem hier ein neues Motiv aus dem Umfeld der österlichen Botschaft, das des „Abstiegs in das Reich des Todes“ im christlichen Credo, eine Vorstellung, gemäß der Christus nach seiner Auferste-

hung in die „Scheol“ der Unterwelt herabgestiegen ist, um die dort im Tod Gefangenen zu befreien. Viele gotische Altar- und Fensterbilder etwa zeigen diese Szene, wonach dann Christus das Tor zur Unterwelt aufbricht und Abraham zuerst, gefolgt von Isaak, Jakob, Adam, Eva, Hiob durch dieses Tor schreitet. Für die Interpretation des Budericher Mahnmals ist davon auszugehen, das Beuys diese Vorstellung in das jeweilige Totengedenken hinein aktualisierte, zumal es von der Wirkung und den inneren Vorgängen des Glaubens mehr spricht als von einer bloßen Illustration. Wie die beiden Kreuze des Taufbeckens, so sind neben den deutlichen konvexen Formungen im Auferstehungssymbol auch im Tor Spuren bis in die Einkerbungen der Namen in die tiefer liegenden Türfüllungen auszumachen. Das Holz des Kreuzes trug den Namen des „Erstgeborenen von den Toten“ (Kol 1, 18): INRI; das Holz des Tores trägt die Namen der Toten, die betrauert werden. Das Holz des Kreuzes transformiert zum Totenbrett, zur bloßen Form, welche Spuren und Namen des Todes trägt. „Der Turm soll wie ein Schacht bis oben offen sein“, hieß es in den frühen Beschreibungen des Turmkonzeptes. Jetzt wird der Schacht zum Schlund, zum monsterhaften Rachen, der zum Eingang in die Unterwelt führt, wo die Toten auf ihre Rettung warten und jetzt empfangen.

### Das Kreuz – Zeichen für die Erde

Die Bildidee von den beiden Kreuzpolen wie Tod und Leben, Licht und Dunkel, Angst und Befreiung kommt mit diesem Mahnmal keineswegs an ein Ende, sondern setzt sich kontinuierlich auf vielfältige Weise durch das gesamte weitere Schaffen von Beuys fort. Es führt bis zu seinem letzten Werk, zu der musealen Installation „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“, nicht von ungefähr mit einer linearen Entstehungszeit begleitet: 1958–1985. Es befindet sich heute in einer Version im Museum Moderner Kunst in Frankfurt. Eigens wurde der Architekt des Museums, Hans Hollein, zu Bauzeiten gebeten, für die Dauerpräsentation dieses erstmals im Lichthof des Berliner Gropiusbaus gezeigten, jetzt in Bronze gegossenen Werkes einen hohen Raum zu realisieren, der sich über mehrere Stockwerke erhebt und sich nach oben öffnet, um das natürliche Tageslicht zu empfangen<sup>15</sup>. Jetzt ist es der „Blitzschlag“, der als materialisierte Form von Energie und Lebenskraft auf die zu Boden liegenden, in Lehm geformten Urtiere herabfällt. In der Kraft des Lichtes erwachsen aus dem Urschlamm des lebensfeindlichen Chaosmeeres die Lebenskeime einer neuen Welt. Schon differenzieren sie sich in die nützliche und zum Haustier erzogene Ziege, den imaginationskräftigen Hirsch und die elektromagnetische „Boothia Felix“. Allerdings keimen und entfalten sich diese Wesen nur, wenn sie das Licht ergreifen und mit ihm die energetischen Impulse, die es in ihnen hinterläßt.

Noch einmal zeichnet Beuys zentrale Kreuzstrukturen aus, die Senkrechte und die Waagerechte. Noch einmal versinnbildlicht er in den vertikalen Elementen die-  
ser Installation, in Blitzschlag und Boothia Felix die elementaren Naturgewalten, die sich als Energie zwischen Himmel und Erde manifestieren; noch einmal symbolisiert er in den waagerechten Werkelementen Hirsch, Ziege, Urtiere die Sinnbilder der Schöpfungs- und Evolutionsgeschichte, die auf die Entwicklung der Zivilisation und der Kultur des Menschen in Verbindung mit der Natur verweisen. Jetzt ist das Kreuz endgültig zur Kultur geworden, zum Zeichen eines erweiterten Kunstbegriffs, in dem jeder Mensch in jeder Situation in die Verantwortung für eine humane Veränderung genommen wird. Jeder Mensch wird in seinen aktiven und kreativen Möglichkeiten zur Mitgestaltung einer menschlicheren Gesellschaft aufgerufen. Die Klage über die Toten der Kriege, die „Memoria mortis“ verwandelt sich in die Vision und die moralische Praxis für eine Welt, in der es keine Kriege mehr gibt<sup>16</sup>.

Jetzt ist das Kreuz für Beuys das Zeichen für die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst und mit seiner Gesellschaft geworden, es steht als wegweisendes Zeichen für die entscheidenden Fragen nach Gegenwart und Zukunft:

„Das Kreuz erscheint seit dem Mysterium von Golgata als das Zeichen für die Erde überhaupt, und es erscheint überall wie eingewachsen in die Bestrebungen des Menschen, in seinem ganzen Suchen nach Erkenntnis allerorten, nicht nur als religiös fixiertes Zeichen, sondern vor allen Dingen als Orientierungssymbol in der Wissenschaft. ... Das Kreuz ist also ganz und gar zur Kultur geworden.“<sup>17</sup>

Welcher Ort könnte für eine derart existentielle Memoria geeigneter sein als der ruiniöse Rumpf einer Kirche? Er ist durch seine eigene Geschichte beladen und weist als „hochstehende Plastik“ weit über sich hinaus. Gerade in seiner früheren Nutzung als Trafo-Station weist der Turm im Licht des erweiterten Kunstbegriffs und der Idee von der Kunst als einer „Sozialen Plastik“ hinaus auf seine energiegeleitete Funktion: die Memoria des konkreten Todes auf die aller Todesspuren zu erweitern und den destruktiven Tendenzen zu wehren, persönlich wie gesellschaftlich.

Mit der Trafo-Station jedenfalls sind wir nahe an einer anderen Werkgruppe aus dem Jahre 1971. „Sacro cuore di Gesù – der Erfinder der Elektrizität“, betitelt Beuys damals eine ungewöhnliche Zeichnung. Sacro cuore di Gesù – der Erfinder der Trafo-Station, so könnte man sie im Sinn dieser Arbeit fortführen<sup>18</sup>. Auf jeden Fall berührt sich der innere Sinn dieses Mahnmals mit einem Gedanken im ersten Korintherbrief: „... wir werden alle verwandelt werden; ... Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden“ (1 Kor 15, 51 f.).

ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> F. Mennekes, Joseph Beuys: MANRESA. Eine Aktion als geistliche Übung (Frankfurt 1992) 110f.
- <sup>2</sup> V. Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys (Stuttgart 1986) 59f. Alle Zitate im folgenden Abschnitt finden ihren Beleg in einer Publikation, deren Titel allerdings der These dieses Artikels diametral entgegensteht: H. Bülls, Kein Kreuz: Das Budericher Mahnmal für die Toten der Weltkriege von Joseph Beuys (Meerbusch 1995).
- <sup>3</sup> Joseph Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, in: F. Mennekes, Joseph Beuys: Christus denken – thinking Christ, dt. u. engl. (Stuttgart 1996) 24–79, 25.
- <sup>4</sup> Ebd. 25 ff.
- <sup>5</sup> Das Begriffspaar hinaufsteigen – hinuntersteigen beschreibt einen christologischen Vorgang im Rahmen der Inkarnation. Er stammt aus der Theologie der Kirchen, findet sich unter anderem in den Exerzitien des Ignatius von Loyola, ist aber auch ein beherrschendes Thema bei Rudolf Steiner. Er wird unterschiedlich akzentuiert, in den Kirchen eher als ein historischer und nur im Glauben zu erfassender Vorgang, bei Steiner eher als eine kosmologisch-physikalische Tatsache. Über Unterschiede dieser theologischen Ansätze, die hier nicht näher ausgebreitet werden sollen, vgl. F. Mennekes, Ein Mysterium im Menschen. Theologische Anmerkungen zum Christus-Impuls, in: ders. (A. 3) 196–227.
- <sup>6</sup> Auferstehender (1951), Bleistift, Museum Schloß Moyland, Abb. in: H. Brülls, Kein Kreuz: Das Budericher Mahnmal für die Toten der Weltkriege von Joseph Beuys (Meerbusch 1995) 65.
- <sup>7</sup> Abb. ebd. 67.
- <sup>8</sup> B. Strieder, Ein frühes Taufbecken u. das Kranenburger Grabmal, in: Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, hg. v. Förderverein „Museum Schloß Moyland e. V.“ (Basel 1996) 190–198, 195.
- <sup>9</sup> Joseph Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister, in: F. Mennekes, Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch, dt. u. engl. (Stuttgart 1989) 122–126, 125; über den Gewißheitsgrad der Christuswirklichkeit in anthroposophisch-christlicher Differenz vgl. A. 5.
- <sup>10</sup> A. Barfurth-Igel, Gedenkstätte Alter Kirchturm in Meerbusch-Buderich. Ein Beispiel für religiöse Motive im Werk von Joseph Beuys, in: Rheinische Heimatpflege 29 (1992) 11–18, 13, A. 6.
- <sup>11</sup> F. J. van der Grinten, Joseph Beuys: Arbeiten geistlichen Inhalts, in: Das Münster 29 (1976) 121–133, 130.
- <sup>12</sup> Vgl. F. Mennekes, Das Herz Jesu bei Joseph Beuys. Transformationen eines mittelalterlichen Bildthemas, in dieser Zs. 217 (1999) 183–194; ders., Begeisterung u. Zweifel. Profane u. sakrale Kunst (Regensburg 2003) 64–79.
- <sup>13</sup> Mennekes (A. 3) 25 u. 27.
- <sup>14</sup> Ebd. 29.
- <sup>15</sup> R. Lauter, Das Museum für Moderne Kunst Frankfurt: ein Ort des „kollektiven Gedächtnisses“, in: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte u. Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Katalog zur Ausstellung (Stuttgart 2000) 229–240, 230.
- <sup>16</sup> Ebd. 230f.
- <sup>17</sup> Mennekes (A. 3) 85.
- <sup>18</sup> Vgl. ebd. 13, 15.