

Eine Schule der Künstler

Joseph Beuys als Lehrer und die Kunst seiner Schüler

Mit der ironischen Umkehrung von Joseph Beuys' Devise „Jeder Mensch ein Künstler“ (1975)¹ markierte Martin Kippenberger 1981 eine Zäsur: „Jeder Künstler ist auch ein Mensch.“² Das Bonmot des Außenstehenden, der selbst nicht Schüler von Beuys war, revidierte den avantgardistischen Anspruch des Düsseldorfer Akademie-Professors, der selbst zuvor das „Rollenbild“ des Künstlers einer Revision unterzogen hatte. Beuys hatte die Studierenden seiner Klasse zur Autonomie gezwungen, indem er ihnen die vermeintlichen Gewissheiten einer akademischen Künstlerausbildung entzog. Verzweifelten Anfängern sagte er „Der Anfang des Neuen findet im Chaos statt“ (Beuys 1972: 86). In den „Ringgesprächen“ (Abb. 1) seiner ebenso offenen wie überfüllten Klasse an der Düsseldorfer Kunstakademie ging es zunächst darum, die Rolle der Kunst zu überdenken, vor allem das Verhältnis der Kunst im engeren Sinne zur Kunst im erweiterten Sinne, zur „sozialen Plastik“.³ Beuys' „Fettecken“ (seit 1964) dienten dabei zur Veranschaulichung seiner „Plastischen Theorie“, die analog für die Kunst, für den Menschen und für die Gesellschaft im Ganzen gelten sollte. Sie demonstrieren deren drei Komponenten: 1. Materie und Energie, 2. Denken und Bewegung, 3. das Formprinzip, die Gedanken als Resultate des Denkens:

-
- 1 „Jeder Mensch ist ein Künstler in dem Sinne, dass er etwas gestalten kann“ (Beuys 1975: 375). – Weitere Quellen zu Beuys' Kunstbegriff: Bodenmann-Ritter 1975; Harlan 1976; Beuys/Jappe 1977: 144-159.
 - 2 Martin Kippenberger (1981), zit. n. Susanne Kippenberger (2003: 136). Weiterer Titel eines Gemäldes von Kippenbergers Werkgruppe: „Blaß vor Neid steht er vor deiner Tür“ (1981, Slg. Uli Knecht).
 - 3 Vgl. zu Beuys' Lehrtätigkeit: Richter 2000; Zu den „Ringgesprächen“: Stüttgen 1996.



Abb. 1: Joseph Beuys im Ringgespräch, Düsseldorf 22.6.1967 (Photo: Ute Klophaus)

„Ich habe versucht den Begriff Plastik in drei simple Dinge aufzuteilen. Eine unbestimmte Energie wird über das Moment der Bewegung in eine bestimmte Form gebracht, das ist ein Prozeß. Es ist ein einfaches Gesetz. Ich greife in ein unbestimmtes Material, Fett oder Ton, und durch eine bestimmte Bewegung bringe ich das in eine Form. Es ist auch wichtig, dass man diese Form durch eine Bewegung in eine unbestimmte Form zurückführen kann“ (Beuys zit.n. Burckhardt 1986: 140).

Zwischen Materie und Form, im Bereich des „Denkens“ bewahrte sich die Freiheit des Menschen – als Künstler, im engeren wie im erweiterten Sinn. Deshalb hing an Beuys' Ateliertür ein Zettel mit der Warnung „Wer nicht denken will, fliegt raus“. ⁴ Sein unbedingter Anspruch auf Autonomie der künstlerischen Produktion, stets im Horizont ihrer möglichen Übertragung auf Autonomie im gesellschaftlichen Kontext gedacht, stand im Zentrum der „Plastischen Theorie“ und analog auch der Lehrtätigkeit von Joseph Beuys: „Bildung heißt einen Menschen bilden, ihn ‚durchkneten‘, modellieren“ (Beuys 1969: 5). Mit dem Modell einer Kunst, deren „Freiheit im Denken“ auf die Möglichkeit der Freiheit in gesellschaftlichen Zusammenhängen bezogen war,

4 Sie ist 1972 auch in der Edition Staack, Heidelberg, als Poster und Postkarte erschienen.

schien er die im Zuge der Studentenbewegung von 1968 umstrittene Rolle des „Künstlers“ mit deren politischen Ansprüchen versöhnen zu können.

Seine Studenten an der Akademie sahen sich nun aber gerade umgekehrt genötigt, auf dem Weg zu ihrer eigenen Kunst (im engeren Sinn) über die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst grundsätzlich nachzudenken. Aus dem großen Kreis seiner Düsseldorfer Studentinnen und Studenten sind zahlreiche Künstlerinnen und Künstler hervorgegangen, deren individuell sehr unterschiedliche Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff ihres Lehrers im Folgenden genauer betrachtet werden soll. In der Analyse ausgewählter Werke sollen künstlerische Antworten auf Joseph Beuys' Lehrtätigkeit vorgestellt werden, die mehr oder weniger deutlich die Kenntnis seiner „Plastischen Theorie“ verraten. Spuren einer Auseinandersetzung mit seinem didaktischen ebenso wie gesellschaftspolitischen Modell sehe ich bei den Schülern Lothar Baumgarten, Walter Dahn, Felix Droese, Anselm Kiefer, Imi Knoebel, Blinky Palermo und Katharina Sieverding sowie bei den Künstlerkollegen Bernhard J. Blume, Maurizio Cattelan und Rebecca Horn.

Die „Fettecke“ war für die Studierenden als Realmetapher der „Plastischen Theorie“ gegenwärtig, einerseits „Materie und Energie“, andererseits „Form“, durch Bewegung (=Denken) zum Dreieck sublimiertes Fett. Blinky Palermo machte daraus ein „Blaues Dreieck“ (1966), ein Objekt für die Farbe Blau, ebenfalls mit ironischen Anspielungen auf den Heiligen Geist, aber ohne politischen Anspruch. Diesen formulierte er später auf einer anderen Ebene, wie ich noch zeigen werde. Als vorsichtige Parodie der Ringgespräche ist auch Katharina Sieverdings magische Ecke auf der Jahresausstellung der Akademie 1969 zu verstehen. Sie saß in einem Zelt als Wahrsagerin und bot Besucherinnen und Besuchern Prognosen über ihre künstlerische und private Zukunft. In diesen Jahren, um 1970, suchte Beuys selbst den Weg aus der Kunst in die Politik. Eine Aktion mit dem eigentlich fatalen Motto „Überwindet endlich die Parteiendiktatur“ (1971), die in Düsseldorf ein Waldgebiet vor den Bauplänen eines Tennisclubs retten sollte, nutzte er zur Formierung der Studentenschaft, aus der er später als ein „Gründervater“ der Grünen hervorgehen sollte (vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994: 124) (Abb. 2).



Abb. 2: Joseph Beuys bei der Aktion „Überwindet endlich die Parteidiktatur“ Düsseldorf 14.12.1971 (Photo: Ute Klopheus)

Anselm Kiefer formuliert in seinem Gemälde „Vater, Sohn, hl. Geist“ (1973) (Abb. 3) eine Auseinandersetzung mit diesem politischen Ansatz. Der Wald und ein symbolisches Feuer darüber sind deutlich voneinander getrennt. Während die untere Hälfte die materielle Basis bezeichnet, ist in einem hölzernen Innenraum, auf drei Stühlen gleichsam sitzend, ein symbolisches Feuer dargestellt. Diese Flammen brennen wie der „brennende Dornbusch“, sie symbolisieren die Präsenz einer übersinnlichen Kraft, ohne realiter etwas zu verbrennen. Die vertikale Gliederung – vom Wald über den Dachboden bis zu den drei symmetrisch angeordneten Fenstern – gibt vor, hier finde eine Art Transsubstantiation statt, eine Vergeistigung der Materie. Sie lässt sich leicht auf die Dreiheit der Beuys'schen Kategorien – „Materie“, „Bewegung“, „Form“ – beziehen: Kiefer hat mit der Darstellung eines hölzernen Raumes, der in seinen Bildern als „Denkraum“ der Kunst erscheint, seine Auffassung formuliert: Programmatisch nimmt er das politische Pathos der Kunst, mit dem viele Generationengenossen in die Lebenswelt drängten, zurück in den Bereich der Kunst, und zwar als gemaltes Feuer. In einer Diskussion mit Beuys hat er später explizit den „Vorschein“-Charakter der Kunst betont und

Bedenken gegenüber einem operativen Kunstverständnis geäußert.⁵



Abb. 3: Anselm Kiefer, *Vater, Sohn, hl. Geist*, 1973, Öl/Lwd., 290 x 190 cm, Privatsammlung Amsterdam

- 5 „Kunst und Leben sind zwar keine getrennten Bereiche; aber sie sind um eine Phase gegeneinander verschoben [...]. Kunst ist Abbild, Vorschein und hat Wirkung, aber keine direkte“ (Kiefer zit. n. Burckhardt 1986: 120).

Die von Beuys so emphatisch propagierte „Plastische Theorie“ wurde auch von seinen beiden Schülern Felix Droese und Blinky Palermo kommentiert. Droese hatte nach seinem Studium selbst politisch und dann im sozialen Bereich gearbeitet und kam erst Ende der 1970er Jahre zurück zur Kunst. Eine Reaktion auf Beuys ist bei ihm zunächst in der Technik zu erkennen. Droese schneidet statt plastisch zu modellieren. Er bildet Negativformen, Leerstellen und vermeidet durch den skulpturalen Zugriff, den Beuys vom positiven, plastischen Formen unterschieden hat, die Analogie zu organischen Prozessen, die seiner „Plastischen Theorie“ zugrundeliegt. Charakteristisch für Droeses Kunst ist vielmehr die Dialektik von Negativ- und Positiv-Formen. „Etwas ist mit einem Schnitt nicht mehr da und ist trotzdem vorhanden“, sagt er, und: „Es gibt nur die Dualität - nichts geht verloren“ (Droese 1997: 13f.). Mit einem Papierschnitt in der Sternform des RAF-Emblems, aus der Rheinischen Post vom 8.2.1972 ausgeschnitten (Abb. 4), entlarvt Droese den Terror der RAF in seiner Herkunft aus der Ideologie, bindet ihn gleichsam zurück an die Mediengesellschaft, der die RAF mit Gewalt nicht entkommen konnte.



Abb. 4: Felix Droese, Rheinische Post, 1972, Papierschnitt, 30 x 28 cm

Einiges Aufsehen erregte Droese mit seinen Scherenschnitten, weil er damit, ohne die Kriterien modernistischer Kunst zu verletzen, zur Figuration zurückkehrte. Materialgerechtigkeit und Sichtbarkeit des Arbeitsprozesses blieben erhalten, aus ihnen selbst generierte der Künstler Bedeutung. Eine brüchige Rahmenform umschreibt in der Arbeit „Hunger“ (Droese 1980) eine Leerstelle, durch die sie ihren Sinn erfährt. Die Fragilität der Papierstreifen bezeichnet einen Mangel, einen „Hunger“, der einen Ausblick provoziert, eine Gesichtsform schaut rechts oben heraus. Ein christliches Motiv mag auch darin anklingen, die Vorstellung nämlich vom Schmerz als Voraussetzung für eine Erlösung, eine Vorstellung, die Walter Warnach, der Philosoph an der Düsseldorfer Akademie, in seinen Studien zur Trauerarbeit nach 1945 formuliert hatte: statt einer „Erlösung vom Schmerz [...] [sei] eine Erlösung [nur] durch den Schmerz und im Schmerz“ möglich (Warnach 1952: 172f.). Warnach war im Übrigen auch ein wichtiger Gesprächspartner für Beuys.

Subtiler ist die künstlerische Auseinandersetzung mit Beuys in Leben und Werk von Blinky Palermo verlaufen. In einem dreiteiligen Werk „Für Beuys, unvollendet“ (1964-76; vgl. dazu Gottschaller 2004: 96) (Abb. 5) hat der Künstler die „Plastische Theorie“ auf sich selbst, auf seinen eigenen Werdegang, bezogen.

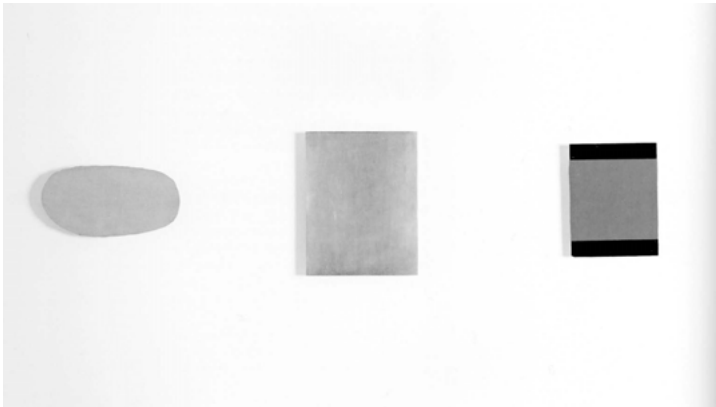


Abb. 5: Blinky Palermo, *Für J. Beuys (unvollendet)*, 1964-1976; Acryl, Alkyd auf Aluminium, 3 teilig, 136 x 20 x 2 cm, Kunstmuseum Bonn (Sammlung Ströher)

Die formlose braune Scheibe links meint den noch ungeformten Studenten, die spiegelnde Oberfläche verweist auf die Selbsterkenntnis, auf das Denken; rechts sieht man eine der für Palermo typischen Farbformen. Er bezog also die „Plastische Theorie“ unmittelbar auf seine eigene künstlerische Entwicklung, vom Formlosen über das Denken zur Form. Das kleine Werk entstand in der Zeit, als Palermo auch sein Ensemble „To the People of New York City“ (1976) konzipierte, mit dem er ein künstlerisches Problem für sich gelöst hatte. Es handelt sich um 39 Bilder, eigentlich Farbobjekte, aufgeteilt in 15 kleinere Gruppen. Er hat die Aluminiumtafeln zunächst mit Rostschutzfarbe (Bleimennige) übermalt, einer Grundierung für die Farben Cadmiumgelb, Cadmiumrot und Schwarz. Diese wurden möglichst neutral, ohne Spuren des Materials und des Pinsels aufgetragen, denn die Erscheinungseinheit der Farbe war Palermos damaliges Ziel. Die geometrisch geformten Farbobjekte sind abgerückt von der Wand, wobei die zentralen Quadrate jeweils durch schmale Farbstreifen oben und unten eingefasst werden. Sie betonen den horizontalen Zusammenhang aller Tafeln. Es bildet sich so eine vertikale Form, die aus der Reihung herausragt, wie ein Akzent oder Taktzeichen, so dass sich im Ausstellungsraum musikalische Rhythmen ergeben. So entsteht eine Dialektik zwischen dem Quadrat als innerer Form, gleichsam als Individuum, und den Rahmenleisten, die den Zusammenhang mit dem Ganzen herstellen. Die horizontale Hängung impliziert eine Zeitlichkeit, zumal die Farben auf die Tageszeiten bezogen werden können. Palermo spielt mit ihrer Auswahl auf den Farbenkodex der Cheyenne-Indianer an, der Rot=Süd, Gelb=West Schwarz=Nord und Weiß=Ost unterscheidet, also die Himmelsrichtungen und die Tageszeiten kombiniert. Unter Auslassung des Weiß, das durch die Wand gegeben ist, bringt er auf elegante Weise auch die deutschen Nationalfarben mit ins Spiel, bildet gleichsam eine interkulturelle Allianz. Eine solche hatte Joseph Beuys kurz vorher angestrebt; er kam aber mit seinen Reden, die schon von den Deutschen nicht immer verstanden wurden, in den USA nicht an. Beim zweiten Versuch von 1974 entschied er sich für einen sprachlosen Auftritt, eine schweigende Begegnung mit einem Kojoten, für ihn ein Repräsentant der vertriebenen Lebensformen der Indianer: „Coyote: I like America and America likes me“ (1974; vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994: 141-143; Fischer-Lichte 2000). Palermos Wandbilder mit ihrer interkulturel-

len Farbsemantik können in diesem Kontext, angesichts der Präsenz seines Lehrers in den USA, auch als eine Art von „aemulatio“ verstanden werden, formulierte er dasselbe Thema doch eigenständig mit seinen künstlerischen Mitteln.

Auch Lothar Baumgartens Entscheidung, tatsächlich in einen Dialog mit den Eingeborenen, den Yanomami-Indianern am Orinoco in Süd-Venezuela einzutreten, übertrifft die Bemühungen seines Lehrers. Baumgarten lebte dort vom Oktober 1978 an für 18 Monate inmitten einer Schutzzone an der Grenze zu Brasilien. Die Ergebnisse seiner Begegnung präsentierte er den Nordamerikern unter anderem in seiner Arbeit „America Invention“ (1993) (Abb. 6) im Guggenheim Museum in New York.

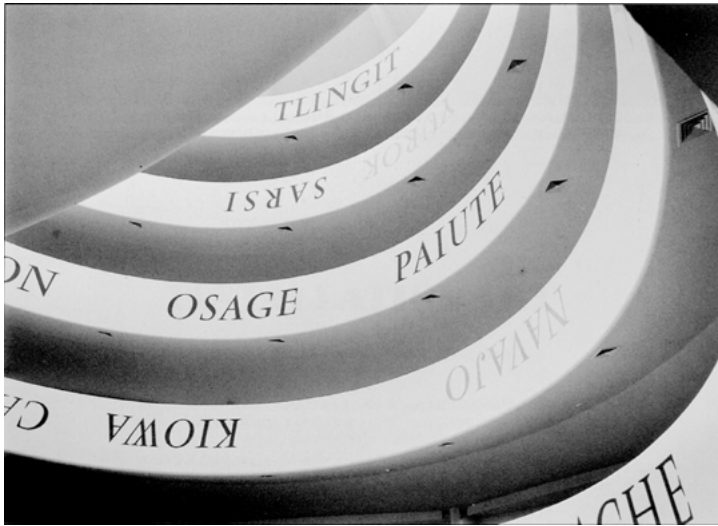


Abb. 6: Lothar Baumgarten, *AMERICA Invention*, Schriftzüge in Rot, Schwarz und Dunkelblau an der Spirale im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993 (Installationsaufnahme)

Baumgarten hat die schmalen Brüstungsmauern der Spirale mit den Namen nordamerikanischer indigener Gesellschaften gleichsam besetzt, und zwar in geographischer Anordnung vom oben angesiedelten Alaska bis zum unten verorteten Central Mexiko. An den schrägen Wänden in den Rampen waren die Namen süd-amerikanischer Indianerstämme von Guatemala, also Central Mexiko, bis Tierra del Fuego zu lesen. Sie waren in Rot, Schwarz und

Dunkelblau in der Schrifttype Vendome aufgemalt. An der Ausbuchtung des Fahrstuhlchachtes wird die Spirale in Längsrichtung gleichsam aufgeschlitzt und geteilt. Dort ließ Baumgarten die Namen jeweils um 180 Grad gekippt fortlaufen, so dass sich zusammen mit den außen platzierten Namen eine Anspielung auf die Breitengrade der beiden Hemisphären ergab, die hier gleichsam ineinander verschränkt waren. Baumgarten hat Frank Lloyd Wrights Spirale typographisch besetzt und umgedeutet. Die kartographische Ordnung der kolonialisierten Kontinente wird dekonstruiert und in einen Wort-Raum verwandelt, in dem sich die Besucher wie in einem Dschungel neu orientieren mussten. Zur Ausstellung gehörte ein Katalog, in dessen Textbeiträgen von Linguisten erklärt wird, was mit „America Invention“ gemeint ist: Es ging nicht eigentlich um die Entdeckung, sondern Erfindung Amerikas, das nach dem Vornamen von Amerigo Vespucci seinen Namen erhalten hatte. Baumgarten und Palermo haben also in vieler Hinsicht den interkulturellen Dialog, den ihr Lehrer Joseph Beuys reklamiert, aber nicht erreicht hatte, verwirklicht.

Beuys hatte Fühler auch nach Osten ausgestreckt. Seine Aktionen „Eurasia“ (1966; vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994: 77-79) und „Eurasienstab“ (1968)⁶ mit dem Hasen als Symbol für eine Verbindung zwischen den Kontinenten wurden offensichtlich paraphrasiert von Katharina Sieverding, die sich in der Arbeit „Großfoto XVII“ (1980) (Sieverding 1990) als Wanderin auf einem Seil mit einem Balancestab präsentiert. Sie war selber in China, hat dort ihre Konzepte von Alterität und Interkulturalität als Modell künstlerischer Erkenntnis profiliert. In ihrer Arbeit finden sich Montagen von Bildern, die verschiedene Identitätsmuster der Frau zeigen, medial inszenierte und von ihr selbst inszenierte, etwa die paramilitärische Feldarbeiterin aus dem Reich Maos, daneben Katharina Sieverding als lasziver Cowboy „Großfoto V“ (1976), ein anderes Mal mit einer kühlen Asiatin, der eine Rechenmaschine zugeordnet ist, während sie sich – in einer Mischung aus Flamenco-Tänzerin und Palästina-Sympathisantin – „Großfoto I“ (1975) – als die Leidenschaftliche gibt. Das ist – noch vor Cindy Sherman – Arbeit am Bild von Weiblichkeit.⁷ Es geht

6 Vgl. dazu Katalog der Ausstellung Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys 1987: 124.

7 Vgl. Sieverding 1975-1977 und vgl. zur Arbeit am Bild der Frau: Solomon-Godeau 1993.

um eine performative Montage von Maskeraden der Weiblichkeit, die als solche entlarvt werden. Mit einer Maske zeigte sich Sieverding auch schon früher, indem sie ihr Gesicht mit Goldpigment bedeckte, um es für Fotosequenzen einem extremen Licht auszusetzen: „Die Sonne um Mitternacht schauen“ (1969). Sieverding generiert hier Bedeutung aus der Phänomenologie der Fotografie, der Lichtempfindlichkeit. Es sind Bilder, die nicht so sehr vom Dargestellten, sondern von der Darstellung ausgehen. Im Schutz der Goldenen Maske, einem metaphorisch vielsinnigen Motiv, das sie aus Beuys' Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (1965; vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994: 72) übernehmen konnte, macht sie unsichtbare Energien sichtbar. Sie selbst sprach von „energetischer Fotografie“. So könnte man sagen, dass Sieverding gleichsam die „Plastische Theorie“ auf das Medium Fotografie übertragen hat, denn auch hier kommt alles auf den „Wärmegehalt“ (Beuys) beziehungsweise den Lichtgehalt an.

Beuys war ein Grenzgänger. Darin lag seine Stärke, aber auch seine Schwäche. In den 1980er Jahren überschritt er mit den „7000 Eichen“ (1982-87)⁸ erneut die Grenze von der Kunst zur Politik und provozierte damit einige Gegenreaktionen. „Verwaldung statt Verwaltung“ war sein fragwürdiges Motto für die Stadt Kassel im Rahmen der „documenta 7“ (1982). Wenn die Kunst unmittelbar gestalterisch in der Gesellschaft wirken will, muss sie sich an politischen Ansprüchen messen lassen. Der Standort Kassel war für ökologische Rettungsmaßnahmen wenig geeignet; er war durch den Kunstbetrieb vorgegeben. Die künstlerische Aussage jeder einzelnen Eiche, als Wärmepol neben dem Kältepol, verlor in der Verwaldung jede Poesie und auch jede christliche Symbolik. Die „7000 Eichen“ sind hybrid: Einerseits wollte Beuys die Kunst ins Pragmatische wenden, andererseits betonte er immer wieder den symbolischen Charakter der Pflanzung. Gegen Einwände bezüglich der Monumentalität des Projekts und der Vorgesichte deutscher Eichen-Metaphorik behaupteten die Initiatoren den Handlungsbedarf; umgekehrt stellten sie Einwänden bezüglich der ökologisch wenig sinnvollen Aktion den Anspruch einer symbolischen Zeichensetzung entgegen. Das Problem der „7000

8 Vgl. dazu Groener/Kandler 1987; Beuys/Blume/Rappmann 1990; vgl. zur Analyse des Projekts: Dickel 2006: 188-190.

Eichen“ ist deshalb darin zu sehen, dass sich hier Symbolisches und Pragmatisches, mit Beuys' Worten Kunst im engeren und Kunst im erweiterten Sinn, wechselseitig störten. Beuys hatte versucht, beides zu verbinden, war dabei aber auch in den Augen vieler Freunde gescheitert. Seine Großprojekte sind nicht deshalb mit Skepsis zu betrachten, weil der künstlerische Ansatz hier in der politischen Arbeit aufging und seine bildhafte Distanz zur Wirklichkeit einbüßte, sie wecken vor allem deshalb Bedenken, weil der politische Ansatz hier in der künstlerischen Arbeit aufging, sich auf den documenta-Standort Kassel beschränkte. Seine Kritik an Beuys formulierte Bernhard Johannes Blume, ein ihm eng verbundener Kollege, in künstlerischer Form. Blume war Beuys' Parteigänger seit Anbeginn und hat mit seinen Aktivitäten das Engagement in Kassel begleitet und publizistisch flankiert. Er hatte sogar das passende Motto „Die reine Vernunft ist grün“ (1982) gefunden. Später nahm Blume jedoch von der Verwaltung-Euphorie seines Lehrers wieder Abstand. Was war die Alternative? In Fotosequenzen, in Zusammenarbeit mit Anna Blume entstanden (1982/87), erscheint das Künstlerpaar im Kostüm deutscher Kleinbürger („Kontakt mit Bäumen“ 1987; „Bernard-Hänsel und Anna-Gretel“ 1990 in Blume 1995) (Abb. 7).

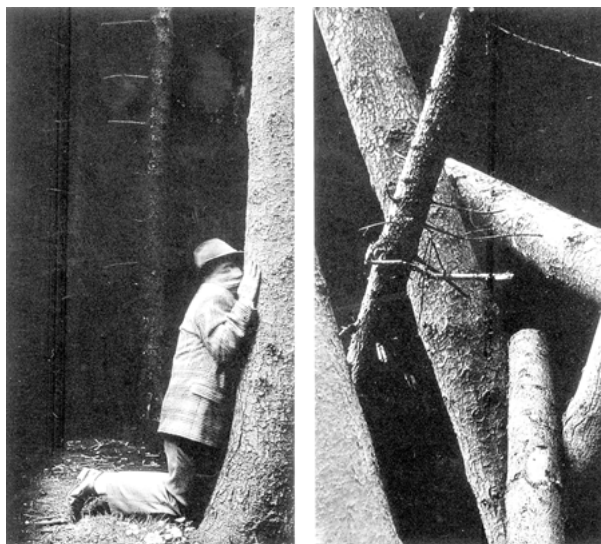


Abb. 7: Anna und Bernhard Johannes Blume, *Gebet im Wald*,

Sie bewegen sich in einem Wald, der holzwirtschaftlich genutzt wird, suchen aber Erholung, vielleicht sogar das Erlebnis ursprünglicher Natur beim Wochenendausflug. In der Fiktion der Bilder werden sie vor den Kopf gestoßen, ihr Annäherungsversuch an die Natur misslingt. Die romantisch geprägte Erwartungshaltung und die Wirklichkeit des Holzes stoßen schroff aufeinander. Wir sehen die beiden an ihren Vorstellungen vom deutschen Wald im realen Wald scheitern, ihre Ideale werden enttäuscht, erschüttert, sie verlieren in den Bildern den Boden unter den Füßen. Indem Bernhard und Anna Blume für die Kamera in einem Rollenbild posierten, konnten sie in ihren Fotosequenzen eine Differenz zwischen dem inszenierten Bild und dem dokumentierenden Abbild erzeugen. Die Betrachter können aus dieser Differenz den Gegensatz zwischen der mentalitätsgeschichtlich bedingten Sehnsucht nach heimatlicher Natur und der ökonomisch bedingten Wirklichkeit des Waldes erkennen. Während Beuys unmittelbar von der Kunst zur Verwaltung der Welt übergehen wollte, kehrten die Blumes vom politischen Engagement zur Kunst als einem Medium symbolischer Verständigung über die Wirklichkeit zurück. In den fotogen inszenierten und fotografisch beglaubigten Turbulenzen ihrer Begegnung mit den Bäumen



vierteilige Sequenz, je 250 x 126 cm, 1990/199

werden Konflikte sichtbar zwischen dem imaginären Wald als Heimat und dem realen Wald, der schon längst ein Produkt der Zivilisation ist.

Ebenfalls von den „7000“ Eichen ausgehend, aber genau in die andere Richtung zielend, verlief die Aktion „Baumkreuz“ von Walter Dahn, Johannes Stüttgen und Felix Droese (16./17.11.1990) nach der politischen Wende von 1989. Sie begannen eine Allee zu pflanzen, geplant von der niederländischen bis zur tschechischen Grenze. Der Anfang wurde auf einem Teilstück der Bundesstraße 7 durch Thüringen von Eisenach nach Kassel gemacht. Hier wird die Idee vom „Eurasienstab“ aufgenommen, aber auch die Vorstellung von einer Korrektur des Todes durch ein Bild des Lebens. Gegen die deutsch-deutsche Mauer (vergleichbar den 7000 Basaltstelen neben den „7000 Eichen“ in Kassel) sollte durch ein „Überkreuzen der ehemaligen Grenze ein Zeichen des Lebens gesetzt werden.“⁹

Abschließend noch einige Bemerkungen zu Kunstwerken, die auf Beuys und seine Lehre noch nach seinem Tod 1986 Bezug nehmen. Direkt auf das Datum seines Todes bezogen, und doch viel mehr, nämlich eine Markierung der eigenen Position, ist eine Arbeit von Imi Knoebel, „24.1.1986“ (1986).¹⁰ Knoebel stellt hier eine Hartfaserplatte und ein frei gewachsenes Fichtenstämmchen, wie Beuys es für „Schneefall“ (1965, Museum für Gegenwartskunst, Basel) verwendet hatte, zusammen. Organisches und Tecnoïdes ergeben eine Polarität zwischen natürlichem Wachstum und künstlicher, in diesem Falle industrieller Formgebung. Das naturgegebene Material und die reguläre Form können auf die Kernbegriffe der „Plastischen Theorie“ – Materie und Form – bezogen werden; vor allem aber spielt Knoebel zwei ästhetische Utopien gegeneinander aus: diejenige der russischen Konstruktivisten und diejenige seines Lehrers, einerseits die formale Verhärtung bei den Konstruktivisten und andererseits die Entsublimierung der Kunst bei Beuys.

Schließlich sind zwei Beiträge von Künstlern vorzustellen, die zwar nicht bei Beuys studiert, aber in signifikanter Weise auf sein

9 Zur Aktion „Baumkreuz“ an der Ex-Grenze (1990) von Walter Dahn, Felix Droese und Johannes Stüttgen: *Kunstforum international* 1990: 418.

10 Der Titel der Arbeit bezieht sich auf den Tag, an dem Knoebel von Beuys' Tod, am 23.1.1986, erfuhr.

Werk Bezug genommen haben. Rebecca Horn reagierte mit einer Installation auf der „documenta 9“, „Das Kind, der Mond, der anarchistische Fluss“ (1992) (Abb. 8), im Klassenraum einer Schule direkt hinter dem Fridericianum, auf die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ von Beuys, auf seine paradiesische Vision vom fließenden Honig, die dort um das Büro seiner „Free International University“ (auf der „documenta 6“, 1977) zirkulierte. In Horns mehrteiliger Installation lief 15 Jahre später nur noch stockend Tinte durch die Schläuche und vieles tropfte daneben. Sie hatte zehn hölzerne Schulbänke, zweiseitig kopfüber an die Decke montiert. Ein Pumpsystem drückte schwarze Tinte durch die Schläuche, die über Trichtern hingen, andere brachen durch die Fenster ins Freie aus, die Tinte versickerte im Schulhof.

Beuys hatte noch Schläuche mit Honig verlegt, der optimistisch nach oben gepumpt wurde. Was ist geworden aus den Paradiesvisionen der Studentenbewegung? Ist der „Marsch durch die Institutionen“ nicht eher ein Marsch in die Institutionen gewesen? Sind die 68er mit ihren Zielen nicht in den Ämtern hängengeblieben? Rebecca Horns Beitrag ist skeptisch, aber nicht polemisch, sie formuliert ein persönliches Veto gegen Beuys' schulmeisterliche Umschlingung durch die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, zu der sie sich auch in einem Interview geäußert hat.¹¹

11 „En 1968, j'étais une jeune étudiante et je partageais l'espoir, aujourd'hui perçu comme naïf, qu'on pouvait faire changer le monde dans le bon sens. Presque rien ne subsiste de toute cette énergie et c'est bien ce qui est tragique. Aujourd'hui nous vivons comme sous vide, nous avons perdu notre utopie par la force de la désillusion, de la résignation et de l'habitude. La conception individualiste de la vie n'a pu répondre aux attentes collectives et une fracture s'est opérée. L'artiste pourrait traiter cette fracture car il avait la possibilité de mettre en scène son propre monde“ (Horn 1995: 33f.).

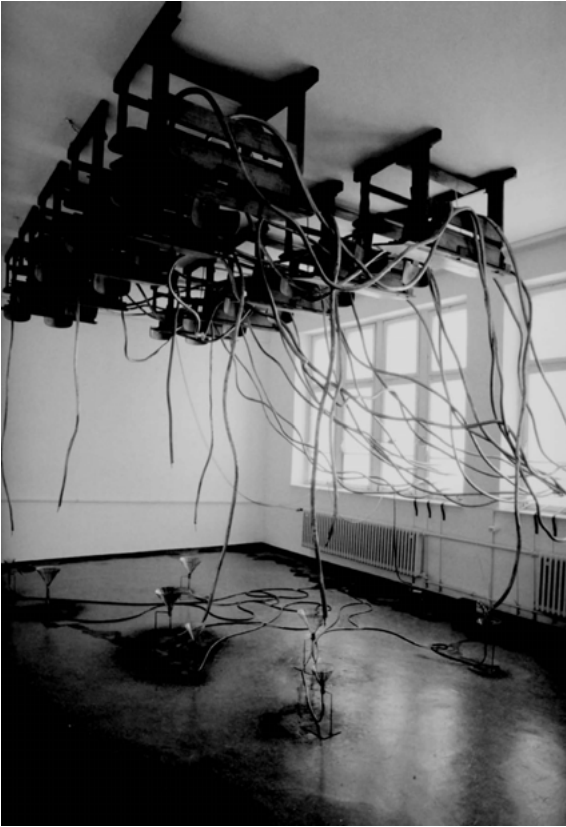


Abb. 8: Rebecca Horn, Der Mond, das Kind, der anarchistische Fluß, (Installation für die documenta 9, Kassel 1992) Schulbänke, Tinte, Glastrichter, Bleirohre, Motoren; Maße variabel. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Polemisch reagierte Maurizio Cattelan: Er präsentiert uns Joseph Beuys als Ladenhüter (Abb. 9). Der Filzanzug mit dem Titel „Beuys La Rivoluzione Siamo noi“ (2000) hängt an einer Garderobenstange. Darin klemmt eine Puppe, die den kleinen Maurizio Cattelan als Gefangenen der Kunstgeschichte darstellt – Beuys als Zwangsjacke. Durch die Kombination von Anzug, Puppe und Garderobenstange historisiert Cattelan den Lehrer Beuys und setzt ein ironisches Zeichen der Befreiung von seinen Maßstäben.

Der Filzanzug hängt als Ladenhüter am Nagel, die Avantgarde-Attitüde ist Geschichte, „jeder Künstler ist auch ein Mensch“.



Abb. 9: Maurizio Cattelan, *La Rivoluzione Siamo noi*, 2000, Polyester, Metallständer, Filzanzug, 125 x 32 x 23 cm, Museum für Gegenwartskunst, Zürich

Die in ihrer sehr unterschiedlichen Referenz auf Joseph Beuys und seine „Plastische Theorie“ gedeuteten Kunstwerke beweisen die Nachhaltigkeit seines akademischen Konzepts, eines Kunstverständnisses mit didaktischem Anspruch, das in vielfältiger Weise Prozesse der individuellen Distanzierung, der jeweils eigenen künstlerischen Profilierung gefördert hat.

Abbildungen

1. Aus: Kat. der Ausst. Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch 1962-1987. Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 55. © VG Bild-Kunst, Bonn
2. Aus: Ebd., S. 57. © VG Bild-Kunst, Bonn
3. Aus: Kat. der Ausst. Anselm Kiefer, The Art Institute of Chicago/Philadelphia Art Museum, München 1988, S. 27.
4. Aus: Kat. der Ausst. Felix Droese. Papierschnitte 1972-1997. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1997, S. 29.
5. Aus: Kat. der Ausst. Blinky Palermo, Kunsthalle Düsseldorf 2007, S. 168. © VG Bild-Kunst, Bonn
6. Aus: Art and Design (London), 8, 5/6, 1993, S. 35.
7. Aus: Anna und Bernhard Blume, Transzendentaler Konstruktivismus. Im Wald. Großfoto-Serien, Köln 1995, S. 139.
8. Aus: Rebecca Horn. Mondspiegel, Ortsbezogene Installationen 1982-2005, hrsg. v. Marion Ackermann, Ostfildern-Ruit 2005, S. 193. © VG Bild-Kunst, Bonn
9. Aus: Maurizio Cattelan, hrsg. v. Francesco Bonami, London 2003, S. 190.

Literatur

- Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin (Hg.) (1994): Joseph Beuys: Leben und Werk. Köln: DuMont (Neuauflage).
- Beuys, Joseph (1969) im Gespräch mit Siegfried Neuenhausen (Das „Bildnerische“ ist unmoralisch). In: Kunst und Unterricht, Juni 1969.
- Beuys, Joseph (1972) im Gespräch mit Henryk M. Broder (Die Revolution aus dem Filzhut). In: Pardon, 11. Jg, 1972, 3, S. 86.
- Beuys, Joseph (1975) im Gespräch mit Bernhard Blume und Heinz-Günter Prager. In: Rheinische Bienenzeitung, 12, 1975, S. 375.
- Beuys, Joseph/Jappe Georg (1977): Jeder Mensch ist ein Künstler – aber nicht jeder ein Berufskünstler. 14 Interviews von Georg Jappe mit Joseph Beuys und dessen ehemaligen Schülern. In: Kunstforum international, Bd. 20, S. 144-159.
- Beuys, Joseph/Blume, Bernhard/Rappmann, Rainer (Hg.) (1990): Gespräche über Bäume. 2. Aufl., Freie Volkshochschule Argental, Wangen: FIU-Verlag.

- Bodenmann-Ritter, Clara (Hg.) (1975): Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972. Frankfurt/Main: Ullstein.
- Brennpunkt Düsseldorf (1987): Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch 1962-1987. Hg. v. Stephan von Wiese. Kunstmuseum Düsseldorf.
- Burckhardt, Jacqueline (Hg.) (1986): Ein Gespräch/Una Discussion. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Zürich: Parkett.
- Dahn, Walter/Droese, Felix/Stüttgen, Johannes (1990): „Baumkreuz“. In: Kunstforum international, Bd. 111, S. 418.
- Dickel, Hans (2006): Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst. Berlin: Reimer.
- Droese, Felix (1997): Katalog der Ausstellung Felix Droese, Papierschnitte 1972-1997. Ein Entwicklungsgang. Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen/Ostfildern: Cantz.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): Der Künstler als Schamane. Anmerkungen zur Aktion „Coyote: I like America and America likes me“. In: Fleckner, Uwe u.a. (Hg.): Jenseits der Grenzen, Festschrift Thomas Gaehtgens, Bd. 3 (= Dialog der Avantgarden). Köln: DuMont, S. 230-240.
- Gottschaller, Pia (2004): Blinky Palermo. Inside his Images (Phil. Diss.). München: Siegl.
- Groener, Fernando/Kandler, Rose-Maria (Hg.) (1987): 7000 Eichen, Joseph Beuys. Köln: König.
- Harlan, Volker u.a. (Hg.) (1976): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg: Achberger Verlagsanstalt.
- Horn, Rebecca (1995): Rebecca Horn im Gespräch mit Henri-Francois Debailleux, Le Monde, 16.5.1995, S. 33-34.
- Kippenberger, Susanne (2003): „Wie war eigentlich mein Bruder?“ In: Adriani, Götz (Hg.): Katalog der Ausstellung Martin Kippenberger. Das 2. Sein. ZKM Karlsruhe/Köln: Dumont.
- Palermo, Blinky (1995): Katalog der Ausstellung To the People of New York City. Bearb. v. Schmidt, Katharina. Basel: Öffentliche Kunstsammlung.
- Richter, Petra (2000): Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys. Düsseldorf: Richter.
- Sieverding, Katharina (1990): „Kontinenalkern X-XXXII, 1988 – Die Sonne um Mitternacht schauen“. Katalog der Ausstellung Katharina Sieverding. München: Barbara Gross Galerie.

- Solomon-Godeau, Abigail (1993): The Face of Difference. In: Katalog der Ausstellung Katharina Sieverding, Eine Installation. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, S. 11-24.
- Stüttgen, Johannes (1996): Der Mensch hat den Elephanten gemacht. In: Förderverein Museum Schloß Moyland e.V. (Hg.) (1996): Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995. Basel: Wiese, S. 299-308.
- Warnach, Walter (1952): Die Welt des Schmerzes. Pfullingen: Neske.