

Ausstellungen

»Damit die Kunst mehr umfaßt als sie je umfaßt hat«

Zum Joseph-Beuys-Symposium in Kranenburg, 29. September - 3. Oktober 1995, veranstaltet von der Stiftung Museum Schloß Moyland (Publikation der Referate und Diskussionen wird vorbereitet von Inge Lorenz)

Ironischerweise unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten, der 1972 für die Entlassung von Joseph Beuys als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie gesorgt hatte, fand in dem niederrheinischen Städtchen nahe Kleve die zweite Beuys-Tagung statt. Allein aus diesem Umstand spricht die Konsolidierung von Werk und Wirkung, die sich auch rein zahlenmäßig ausdrückte. Hatten in Basel 1991 einige wenige Spezialisten ihre Forschungsergebnisse ausgetauscht, war es das Anliegen dieser Veranstaltung, die Rezep-

tion von Beuys in ihrem ganzen Spektrum zu präsentieren und ein breites, keineswegs dominant kunsthistorisches Publikum zu interessieren. Zeitweise über 600 Zuhörer aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen und Berufsgruppen waren im Bürgerhaus von Kranenburg versammelt. Bei den 35 Vorträgen kamen neben Kunsthistorikern auch Künstler und ehemalige Weggefährten von Beuys zu Wort; vertreten waren außerdem Medizin, Philosophie, Pädagogik und Theologie. Dieser Ausbruch aus dem engen akademischen Zirkel einer Fachtagung fand vielerseits Begründung und Unterstützung im so erweiterten Kunstbegriff des Joseph Beuys. Ein eher praktisches Ziel lag wohl in dem Wunsch der Veranstalter, die Sammlung van der Grinten bekannt zu machen, die mit ihrem bedeutenden Beuys-Anteil in naher Zukunft in das restaurierte Schloß Moyland (Abb. 1) einziehen wird. Die Symposiumsteilnehmer konnten sich vor Ort ein Bild machen von dem hier entstehenden Kulturzentrum, das außer der ständigen Kunstsammlung auch Raum für Wechselausstellungen, Konzerte etc. bieten und das bisher in Kranenburg ansässige Beuys-Archiv mit seinen inzwischen über 100.000 Archivalien und einer umfangreichen Bibliothek aufnehmen wird. Was das Museum anlangt, kann man gespannt darauf sein, wie sich die Werke von Beuys mit der trutzigen mittelalterlichen, von barocken und neogotischen Umgestaltungen geprägten Schloßarchitektur vertragen werden. Vorgeesehen sind nicht nur farbige Verglasungen der Fenster, geplant ist auch eine Rückkehr zur barocken achronologischen 'All over'-Hängungsweise.



Abb. 1 Schloß Moyland, Kr. Kleve (Stiftung Museum Schloß Moyland)

Kein Zweifel besteht daran, daß Beuys-Interessierte künftig die schöne Landschaft am Niederrhein häufig genießen werden. Was aber ist als Resultat der so ungewöhnlich 'erweiterten' Tagung festzuhalten? Ist es das Resümee eines Teilnehmers, Kunswissenschaftler erfasse Beuys nur »auf einer ganz unbedeutenden Ebene«, da er »alle Menschen« angehe? Nach lebhaften Diskussionen, für die eine strenge Organisation trotz der Fülle an Referaten ausführlich Raum schuf, schied man doch mit einer gewissen Ratlosigkeit. Die Heterogenität der Beiträge und die zum Teil heftigen Auseinandersetzungen im Plenum ließen weder ein tragbares gemeinsames Fundament der Beuys-Forschung noch einen Weg zur Wurzel der Kontroversen erkennen, vielmehr zeichnete sich ab, daß die auseinanderstrebenden Kräfte in Zukunft sich vollends separieren werden. Es erscheint angebracht, zumal eine inhaltliche Strukturierung der Beiträge nicht gegeben war, die Veranstaltung als Phänomen insgesamt zu würdigen, d. h. an einigen typischen Situationen und Argumenten das sich zeigende Dilemma deutlich zu machen. Referate und Diskussionen werden hier gleichermaßen einzubeziehen sein.

Vordergründig schieden sich die 'Fans' von den braven Wissenschaftlern, frönten die einen dem Kult um die Person, die anderen der Deskription und Klassifikation einzelner Werke und Aktionen. Immer wieder wurde mit dem Verweis auf den zur 'sozialen Plastik' erweiterten Kunstbegriff die Gattung des akademischen Vortrags selbst in Frage gestellt. Tausenden Applaus erhielt der Beuys-Schüler Stüttgen, dessen persönliche Erinnerung an die Düsseldorfer Ringgespräche, in denen die Expansion der Kunst ins Reich der Begriffe ihren Lauf genommen hat, etwas vom Charisma des Meisters weiterzutragen schien. Ähnliches Wohlwollen kam nur noch dem Anthroposophen Bockemühl zu, der sich ebenfalls vom Rednerpult löste und mit freier Rede signalisierte, daß Beuys' Werke weder abstrakt noch gegenständlich, sondern als

Partituren eines sinnlich erweiterten Denkens gemeint seien. Umstrittener war die 'Bla-bla-Einlage' einer jungen Aktionistin, die die akademischen Redner aufforderte, Butter auf ihre Papiere zu schmieren, damit gewissermaßen der tote Buchstabe sich in eine Wärmeplastik verwandele.

Der naheliegende Schluß, daß hier Wissenschaft und 'Anti-Wissenschaft' aufeinanderprallten, daß Beuys mit seiner Kunst unvereinbare Interessentengruppen anspricht, ist jedoch nicht ohne weiteres zu ziehen. Die streitenden Parteien teilten durchaus eine (künstlermythische) Grundvorstellung: daß nämlich Beuys' Bedeutung primär an seinen Ideen zu ermessen sei. Die 'plastische Theorie' — doch nichts anderes als die unter ökologischen Vorzeichen erneuerte romantische Idee des Gesamtkunstwerks, Fortsetzung des 'welt-schaffenden' bildnerischen Denkens von Paul Klee und unmißverständliche Absage an die marxistische 68er Bewegung — gab auch für die meisten Kunsthistoriker den unbezweifelten semantischen Rahmen des Werks ab, ungeachtet der kritischen Analyse von Gerald Schröder, der (in: *Texte zur Kunst* Frühjahr 1992) die Unhaltbarkeit dieses metaphysischen Interpretationsmodus vorgeführt hat. Die Mehrzahl der Beiträge würdigte in Beuys nicht den radikalen Künstler unserer Zeit, sondern den Pädagogen, Gesellschaftsreformer und Philosophen, kurz: den exemplarischen Menschen. In der Priorität des 'unsichtbaren Werks' (Bunge) fanden die unterschiedlichsten Einschätzungen von Beuys' Bedeutung — sei es die eines »Theoretikers par excellence« (Verspohl), sei es die eines profanen Messias (Mennekes) — ihren gemeinsamen Nenner. Strittig war im Grunde, ob eine penible theoretische Auseinandersetzung mit dem substantiellen Werk überhaupt vonnöten sei angesichts der ohne daselbe doch ebensogut 'praktizierbaren' plastischen Theorie. Daß Wilhelm Schmudt, dessen anthroposophischen Wirtschaftslehren Beuys folgte, durch diese seine Lehre keines-

wegs den Schlüssel zum Verständnis des Werks fand, sondern ihm maximal kindliches Staunen entgegenbrachte, ist für diejenigen, die mit Beuys den »Weltstoff neu zu bilden« glauben, kein Hinderungsgrund, seine rätselvollen Artefakte als Offenbarung eines befreiten Lebens immerhin zu tolerieren. Eine kunsthistorische Betrachtung erübrigt sich freilich in dem Maße, wie Kunst bereits aufgehoben scheint in direkt demokratische Praxis. Der FIU-Verleger Rappmann feierte die Durchsetzung des Volksentscheids in Bayern als Beuyssche Tat und verkaufte seine Bücher in blauem Einwickelpapier, das mit goldenen Lettern die Kompostierung der Werke verkündete: »Durch Menschen bewegen sich Ideen fort, während sie in Kunstwerken erstarren und schließlich zurückbleiben.« (J. B) Kassel mit seinen '7000 Eichen' galt vielen als neuer Campus der Free International University, als Modellexistenz der ins Leben erweiterten Kunst. Die Konservatorinnen dieses durch willkürliche Fällaktionen bedrohten Werks (Fuchs, Thönges-Stringaris, Aab) begreifen ihre Arbeit nicht als Dienst an ihm, sondern als seine Produktion. Jeder, der dem Verein beiträgt und spendet, wird zum »Mit-Künstler«. Kassel ist daher auch der Ort, der für eine zukünftige 'wahrhaft' erweiterte Beuys-Rezeption ins Auge gefaßt wurde.

Aus welchem imaginären Stoff die demokratische Praxis gewebt ist, in der sich das Beuyssche Werk angeblich realisiert, wurde gleich in den einführenden Worten des Präsidenten der Beuys-Stiftung Basel Bodenmann deutlich. Die Idee der Verwandlung von Kunst in 'soziale Plastik' ließ ihn, den Unternehmer, enthusiastisch das gegenwärtige Zeitalter des Chaos als Weg zur Grenzenlosigkeit der globalen Vernetzung preisen, an dessen Ende die Weltkugel als ungeteiltes Ganzes übrigbleibe. Nicht nur die kosmische Ikonographie der Ersten Internationalen Weltausstellung von 1851, auch ihre globalen ökonomischen Interessen finden bruchlose Fortsetzung, nach

wie vor verkleidet in die Idee der Menschheitsverbrüderung. Beuys wird vereinnahmt für die sog. Informationsgesellschaft, die sich verstärkt nach 1989 als Synthese aller ideologischen Gegensätze versteht, einschließlich der kunstinternen Polarität des Gegenständlichen und Abstrakten. Freiheit vom Kapitalismus verspricht ein totalisierter ästhetischer Spielraum, der mit Schillers oft zitierter Erziehungsidee nichts mehr zu tun hat, da die Grenze zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität, aus der er sein Ideal bezog, dezidiert verwischt wird. Welche persönliche Veranlassung und gedankliche Fundierung diese nietzscheanische Wendung der Klassik und ihres revolutionären Kunstbegriffs trägt, führte Stüttgen eindrucksvoll vor. Als Beuys ihm sagte, Darwin habe unrecht, der Mensch habe auch den Elefanten gemacht, löste er das Dilemma, hier keinen rationalen Ausweg finden zu können, indem er sich (und die Autorität des Lehrers) in die Möglichkeitsform rettete: wenn es so wäre, dann wäre der Mensch größer als er zu sein glaubt. Hier hält der Gedanke inne und gibt sich auf: da er nicht gedacht werden kann, soll er »erlebt« werden. Wie aber stellten sich nun die hier in erster Linie interessierenden Kunsthistoriker zu Beuys und seiner Anhängerschaft? Die Grenzen waren überraschend fließend. Verspohl verwahrte sich zwar gegen 'Spekulationen' und reklamierte den Standort der strengen Wissenschaft, doch die Richtung des Vowurfs und seine Basis wurden nicht recht deutlich. Die Abgrenzung einer kunstwissenschaftlichen gegen eine populistische Beuys-Rezeption schien nicht nur obsolet angesichts des dominanten Klimas einer kollektiven Erweckungsbewegung. Eine sachliche, fundamentale Auseinandersetzung wurde schon dadurch gestört, daß im Lager der 'ernsthafte' Beuys-Forscher eine tiefe Frontlinie jenseits methodischer Differenzen sichtbar wurde, deren Äußerungsformen an Irrationalität den Aktionen der Kultgemeinde in nichts nachstanden. Sowohl das Beuys-Archiv als

auch Verspohl arbeiten unabhängig voneinander an einem Werkverzeichnis (!) Der dritte und m. E. wichtigste Grund schließlich, warum eine Selbstvergewisserung über den kunsthistorischen Weg zu Beuys auf ein unübersteigbares Hindernis stieß, lag in der (un)heimlichen Allianz der Beuys-Bewegten und der Beuys-Ikonographen. Die unmittelbare 'Anwendung' der plastischen Theorie durch letztere unterschied sich von der politischen und religiösen nur dadurch, daß sie im Rahmen der Werkerklärung verblieb. Übergreifend ging die Tendenz dahin, Beuys aus der Geschichte, vor allem aus der Geschichte der künstlerischen Moderne herauszukatapultieren und ihn in einen humanistischen bildungsbürgerlichen Kosmos einzufügen, wo Kunst mit Schelling allenfalls als das 'Geistige der Natur' begriffen wird. Voigt z. B. grenzte die Gattung des plastischen Bildes gegen ready made und Fluxus ab. Statt um Sinndestruktion gehe es Beuys um sinnvolle Kontextualisierung. 'Ohne Titel [Geist Materie]' (1965) zeige die Überwindung des cartesianischen Dualismus im Evolutionsprinzip. Ein Stück Filz auf beschriftetem Papier verdeckt den dort variierten Christusbegriff und soll so zum Ausdruck bringen, daß das Wort als *prima causa* die Substanz formiere, selbst Gestalt sei. Mit ähnlichen mystischen Denkfiguren hob Antje v. Graevenitz Beuys gegen Duchamp ab. Während das Große Glas mit der strikten Zweiteilung sowohl die Unmöglichkeit erotischer Begegnung als auch die Unerreichbarkeit der Kunst zum Ausdruck bringe, vollziehe die Dampfwolke in Beuys' 'Thermisch/plastischem Urmeter' die chymische Hochzeit, entsprechend seinem Kunstbegriff, der das Werk als Energieprozeß im gesellschaftlichen Ganzen faßt.

Der Gegensatz zwischen Beuys als legendenumwobener Identifikationsfigur und als Autor eines schwer zugänglichen künstlerischen Werks wurde verschoben auf den Scheinwiderspruch zwischen Persönlichkeit und Weltanschauung. Verspohl bestritt die Exi-

stenz einer seelischen Krise des Künstlers in den 50er Jahren (die Phase der sog. Feldarbeit in Kranenburg, auf dem Hof der Brüder van der Grinten), um dagegegenzuhalten, daß in dieser Zeit mangelnder Resonanz und selbstgewählter Isolation seine 'Ikonographie' entstanden sei. Eine Vorstellung davon, daß es sich hier kaum um Alternativen handeln dürfte, vermittelte Thönges-Stringaris. Sie zeigte anhand einer 1956/1966 datierten Zeichnung, die ein handschriftliches Dokument mit der Aufschrift »NEIN-SICHER« und einem messerartig wirkenden Holzstück kombiniert, den Zusammenhang zwischen der seelischen Krise des Künstlers und seiner Erlösungsidee, die im erweiterten Kunstbegriff (erst 1968, siehe Titelzitat, formuliert), mündet. In der halbverdeckten Aufzeichnung ist die Rede von einem Gefühl des Abgestorben-Seins, von der Notwendigkeit der Konstruktion eines »Spezialgehirns« und davon, daß es einen »Auftrag« gebe. Thönges-Stringaris sah darin die Mission der sozialen Plastik vorweggenommen und deutete die Zeichnung 'Mann im Gestein' als Bild der Krankheit. 'Winterschädel-erlebnis' und 'Toter Mann' verhiessen im Sinne des autobiographischen Dokuments Heilung, das Sterben als »wunderbare Verschmelzung«. Interessant war im Anschluß daran der von Verspohl entfachte Streit um die empirische oder metaphorische Bedeutung des Wörtchens 'Auftrag' insofern, als Beuys' künstlerische Leistung darin bestehen dürfte, genau diese Schwelle zwischen Symbolik und Faktizität zu benennen — was freilich nicht ins Blickfeld geriet.

Über die Genese der privaten 'Ikonographie' von Beuys wurden weitere wichtige Beiträge geliefert. F. J. van der Grinten kommentierte das 1958 projektierte, jedoch nur partiell in einem Vitrinenobjekt realisierte Ausschwitz-Monument. Das als »Blume«, »Kristall«, und »Monstranz« beschriebene weitstrahlende silberne Denkmal weist (was allerdings nicht thematisiert wurde) auf die esoterischen Vorstellungskreise der Expressionisten zurück.

Strieder ging in ihrer Untersuchung zum Grabmal der Eltern van der Grinten einer der frühesten, noch unter Mataré entstanden Bildidee nach. Die Aufspaltung des Kreuzifixus in ein starres, das Leiden verkörpernde Kreuz und eine flammenartige Auferstehungsfigur erwies sich als Grundmotiv der bildnerischen Evolutionsidee, die immer wieder Thema wurde. Verspohl verfolgte die Kreuzesdeformation weiter zum 'new cross' und zum Eurasienstab, um mit Hilfe der ikonographischen Chronologie ein Datierungsproblem zu lösen. Oltmann zeigte die beiden Komponenten der Erlösungskonographie am Secret Block in ihrer romantischen Gestalt als Bewegung vom Kristallinen zum Amorphen, wobei sie Letzteres als das obsiegende weibliche Element bewertete. Bleyl gab dem Generalthema eine grundsätzlichere Wendung, indem er die Dualität als künstlerisches Prinzip betrachtete und mit sprachlicher und mathematischer Logik die Ambivalenz der Leseweisen zwischen Analogie, Identität und Metamorphose demonstrierte. Bezeichnenderweise vermißt wurde daraufhin das 'dritte' Element, stellvertretend für die versöhnende Synthese, die im Steinerschen Gedankengut des Künstlers niemals fehlt, in einer Installation wie 'Zeige Deine Wunde' aber schwerlich aufzufinden ist.

Das Bemühen, einen Künstler, der den modernen Ikonoklasmus über die Form hinaus auf das Material ausgeweitet hat, dennoch an das klassische Kulturerbe zu binden, wurde besonders deutlich in den philosophiegeschichtlichen Ableitungsversuchen. Sowohl Zumdicks Nachweis darüber, daß Beuys den Freiheitsbegriff Spinozas adaptiert hat, als auch Bunges Rekurs auf den Begriff der Imagination, des inneren Bildes, mithin die klassische Apologie des 'Raffael ohne Hände', waren in sich schlüssig. Unbeantwortet blieb allerdings die Frage, ob der philosophische Eklektizismus von Beuys adäquat gesehen wird, wenn man ihm eine partielle Systemhaftigkeit attestiert. Reithmanns Versuch wie-

derum, Theorie und Praxis zu vereinen und die Installation 'Palazzo Regale' mit Hilfe von Platons Höhlengleichnis auf den Bildungsweg der Seele zu beziehen, setzte eine allegorische Sinnhaftigkeit und Konstellation der plastischen Elemente voraus. Ihr Montagecharakter käme demnach der Zeichenhaftigkeit einer Figur aus Ripas *Iconologia* gleich.

Ogleich sie sich stellenweise bekämpften, teilten traditionell kunsthistorische und anthroposophische Betrachtungsweisen das Interesse, nicht die katastrophische, fragmentarische, kontingente Qualität des Werks anzugehen, sondern die Gewißheit des Erlösungsgedankens nachzuvollziehen. Harlan erklärte mit einer philosophischen Prägnanz, die der verwendeten Zeichnung 'Evolution' völlig abgeht, daß die Pflanze das Prinzip der Metamorphose, eine Bewegungsgestalt jenseits der Dingrealität bedeute und die Anschauung ihre Liniengebärde als Weltgebärde erfahre. Dieselbe Deutlichkeit, nunmehr in einem zoologischen Sinne, wies der Mediziner Schulz den von Beuys selbst so benannten 'Röhrenherzen' zu, die er in zahlreichen graphischen Arbeiten wiedererkannte und deren Kohärenz mit der plastischen Theorie er zeigte: als Embryonalfiguren des Kreislaufes verweisen sie auf die evolutionäre Bedeutung des Blutes als primär bildender Kraft, welche erst die Form, das Gefäß hervorbringt. In einem Aquarell des Jahres 1948, das ein paarig aufgespaltenes Röhrenherz mit einem zentralen Vaginasymbol verbindet, sei auf diese Weise der Gedanke der Zirkulation mit dem der Generation verbunden.

Die Identifizierung eines Motivs in oder trotz seiner universalen Präsenz und Verflochtenheit war auch das Thema von Koepplins Beitrag über die Hirschdenkmäler. Die sichtbar gemachte Allgegenwart auch in den Zwergendenkmälern, dem Bergkönig etc., ihre private Bedeutungssetzung, die auf Leiden, Inkarnation und Auferstehung weist, entzog sich jedoch gerade dem Ziel der Erkenntnis, einem konkreten umgrenzbaren Sinn. Die iko-

nographische Untersuchung mußte sich in eine potentiell unendliche Aufzählung verlieren, womit eine Qualität des Werkes zum Ausdruck gelangte, jedoch als solche nicht erfaßt wurde. Angesichts von künstlerischen Entscheidungen, denen offenkundig keine Intention zugrundeliegt, wurde die Hilflosigkeit des ikonographischen Blickes offenkundig. Karin v. Maur verursachte mit ihrem Vortrag zur Funktion der Zahlen einige Irritation über eine Zeichnung, bei deren Verfertigung Beuys die eingestanzte Seriennummer einer Metallplatte in sein Blatt übernahm und diese Zahl als Titel wählte ('500.2000.8'). Die wiederholte Frage Koeplins, warum er das tat, blieb unbeantwortet. Genau darin lag die Antwort. Daß die Suche nach einer privaten Symbolik trotz möglicher innerer Logik der Argumentation auf einer subjektiven Setzung beruhen muß, vermittelte sich in aller Deutlichkeit durch die zwei Beiträge zum 'Ende des 20. Jahrhunderts'. Im Zuge des 'Denk positiv'-Axioms der Veranstaltung waren Leinz und Claus sich einig, daß diese Installation nicht vom Ende, sondern vom Anfang einer Epoche handelt. Leinz führte das brennende Auge des Zyklopen ins Feld, das einst das Überleben des Odysseus sicherte. Claus, ehemaliger Mitarbeiter des Künstlers, entwickelte seine Auffassung von der heilenden Kraft entlang einer Zahnwurzel-Behandlung von Beuys, die anhand zeichnerischer Studien mit der Idee des kegelförmigen Einschnitts anschaulich durchaus schlüssig verbunden wurde.

Die einsinnigen Deutungsweisen im Sinne der Beuyschen Erlösungslehre blieben nicht unwidersprochen. »Möhren in den Dünen — ist ja cool«, kommentierte ein junger Kunsttheoretiker aus dem Publikum namens Verwoert die anthroposophische Darstellung der Pflanze als überzeitlicher Form (Harlan). Daß Beuys mit seinem aus billigen Gummischlaufen gestalteten Werk 'Plastik von Henry Moore — von Joseph Beuys' weniger des Meisters Nachfolge antrete als ihn auf die

Schippe nehme (»Das ist Punk«), brachte derselbe gegen das Referat von Christa Lichtenstern vor, die beide Künstler in einen gemeinsamen ideellen Kontinent stellte aufgrund der beiderseits verwendeten 'lemniskatischen' Denkfigur. Gemeint war der Knoten als Lebenssymbol und Heilszeichen, das in der Ornamentik des Ostens vorgebildet sei. Daß Beuys etwas mit Ironie, ja auch mit Destruktion und Negativität zu tun haben könnte — dieser hier und da eingebrachte Gedanke verlor sich im ozeanischen Einheitsgefühl der 'richtigen' Lehre. Das Zitat liturgischer oder schamanischer Praktiken etwa, von Huber als werk- und aktionsübergreifende 'Körpersprache' dargestellt, verlor den Spannungswert zwischen Archaik und Moderne, Kult und Kunst. Von Seiten des Medizinhistorikers Murken wurde Beuys gar als Prototyp des allgemeinen Arztes verstanden, und zwar aufgrund der vermeintlichen Synthese irrationalistischer Medizintradition (Alchemie, Schamanismus) mit moderner Medizin. Mit ungleich theoretischem Aufwand, wenn auch verwandtem synthetischen Ziel, ging Lorenz das Thema an. Sie entwickelte eine komplexe Theorie des Mythischen im Werk von Beuys, die entlang der Cassirerschen Deutung und mit Verweis auf Groys und Welsh sich als Widerspruch gegen den modernistischen Innovationszwang begreift und den Mythos im künstlerischen Prozeß reetabliert.

Stüttgens Modell eines ästhetischen Erkennens wird unter postmodernen Vorzeichen neu definiert und philosophisch untermauert. Dazu gehört die (übrigens auch von dem schon zitierten Schröder verfolgte) Intention, Beuys gegen die klassische Moderne und ihr Bilderverbot auszuspielen. Beuys — so Stüttgen — habe Duchamp zu Ende gedacht, weil er den Urheber des ready made, die an der Produktion des Urinoirs beteiligten Arbeiter, als Künstler erkannt habe. Warum dann Beuys wie Duchamp keineswegs auf das Signieren verzichtete, fragte er nicht. Barbara Lange bezweifelte mit Recht, daß Beuys für

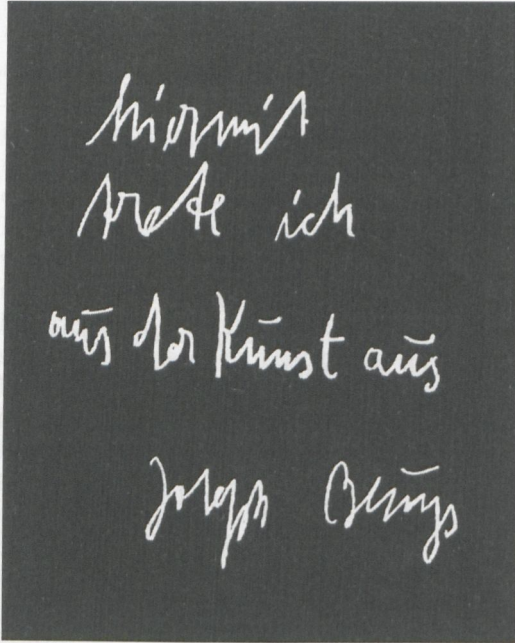


Abb. 2 Joseph Beuys, *Hiermit trete ich aus der Kunst aus* (1985) (Ed. Staeck, Heidelberg, Nr. 15072) ©VG BILD-KUNST, Bonn 1996

sich die Meisterrolle in Frage gestellt hätte. An einer Aktion in der Londoner Tate Gallery zeigte sie die autoritäre eindimensionale 'Senderfunktion' seines Auftretens im Dienste der direkten Demokratie und stellte sie in den historischen Legitimationszusammenhang

moderner Kunst. Welche vielschichtigen, sich gegen jede plakative Lehre sperrenden Dimensionen ein Beuyscher Satz im Rahmen einer Werkanalyse eröffnet, zeigte Bezzola in seinem Referat über das Multiple 'Hiermit trete ich aus der Kunst aus' (Abb. 2). Beuys wurde hier wieder in den historischen Zusammenhang der Moderne eingebunden, der 'Kartengruß an Duchamp' als Entfaltung des antikünstlerischen Impulses interpretiert, welcher sich hier — entgegen der Satzaussage — gleichsam als ein nur im Werk möglicher erkennt. Bezzola widersprach mit seiner scharfsinnigen Erörterung dieses Satzes in seiner paradoxen Verfaßtheit sowohl den auf Unmittelbarkeit des Gestaltens und Verstehens zielenden Denkansätzen wie auch der älteren Forschungsgeneration, die darauf verzichtet, von Kunst überhaupt reden zu wollen. Dieser ins künstlerische Mark des erweiterten Kunstbegriffs zielende Beitrag stand für die Möglichkeit einer Werkbetrachtung jenseits eines scheinneutralen Positivismus, aber auch jenseits seiner Kehrseite, die sich outete in dem Wunsch, »anders (zu) sprechen« (Lichtenstern), das »Panzerhemd der Begriffe« (Hans van der Grinten) abzuwerfen, sich also in der sakramentalen Substanz des Künstlers selbst zu inkarnieren.

Regine Prange