

Das graphische Porträt [III]

Joseph Beuys

Beuys hat die Zeichnung eine Erweiterung der Sprache genannt.* Insofern muß es problematisch sein, das Nicht-Verbalisierbare, eben nur dem Verständigungsmittel Zeichnung Erreichbare, mit Worten anzugehen. Worte nehmen das Benannte in die Zucht der ihnen eigenen Rationalität, mühen sich am Lauf einer Linie ab, ohne ihn überzeugend dolmetschen zu können, berauben Inhalte ihres deskriptionsfeindlichen Überschusses. Und in der Tat sieht sich der Interpret Joseph Beuys gegenüber in einer besonders schwierigen Lage. Da sind einerseits erstaunliche inventive Fülle, Beherrschung der Zeichentechnik, relativ vertraute Figurationen, sind andererseits Zonen des Hermetischen, des eigen-sinnig Abweisenden, des graphisch Rauhen. Nur stilkritisch, ohne Rücksicht auf die Ikonographie, wird man sich Beuys gewiß nicht nähern können; aber gerade die Gegenstände versetzen den Betrachter häufig in eine Aporie, die auf den Umgang mit den Formen zurückschlagen kann (die bei Beuys in den letzten Jahren zu registrierende Abkehr vom zeichnerischen Medium könnte mit solcher Interdependenz insofern etwas zu tun haben, als auch die über die Sprache hinausreichende Mitteilungskraft der Zeichnung gegenüber dem Gemeinten zunehmend versagen mußte).

So sehr man sich hüten mag, Beuys unangemessen zu mystifizieren, der analytische Zugriff stößt unablässig auf Grenzen, denn: »Die Existenz ist einfach nicht so daß es sie ohne Geheimnis gibt.« Das Geheimnis als existentielle Erfahrung: das ist ohne Zweifel ein Angelpunkt des Kunst- und Weltverständnisses von Beuys. Der Wille, über die Erfahrung des Geheimen zu einer radikal neuen Lebenspraxis zu gelangen, sicherlich das entscheidende Ziel (»Verändern wir also dann die menschliche Natur«).

Beuys kämpft gegen Konventionen, weil er sie als die Feinde menschlicher Bestimmung begreift. Und er sieht im Medium der Zeichnung ein wirksames Instrument seines Kampfes. »Ich versuche, diese Sprachlichkeit in besonders großer Flüssigkeit und Beweglichkeit zu halten, um so über die Usurpation von Sprache durch Kultur-entwicklung und Rationalität hinauszukommen.«

Damit ist auch der Primat der stilistischen Offenheit vor graphischer Prinzipientreue beschrieben. Eine Offenheit, die über das Figurative hinaus in Bereiche des Zeichens und der schriftlichen Notiz greift (»Eine Niederschrift ist natürlich auch eine Zeichnung«). Ausdrücklich erkennt Beuys der Zeichnung außer der Funktion der autonomen Mitteilung auch die des Voroder Zwischenergebnisses eines künstlerischen Produktionsvorganges zu – und nutzt beide Möglichkeiten entsprechend. Gemeinsam ist den Spielarten die Qualität der Konzentration: »... im Zeichnen gewinnt man die wesentlichen Bestimmungspunkte, man zieht Extrakte heraus.«

In seiner Einführung zu den von Heiner Bastian edierten und im Propyläen-Verlag erschienenen »Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946–1964« äußert sich Franz Joseph van der Grinten konzise und aspektreich über den Zeichner Beuys. In »Fünf Texten« setzt er sich mit den Problemen Raum und Zeit, mit der durch Homogenität der »Thematik wie der Arbeitsweise« charakterisierten Entwicklung, mit den Inhalten und mit dem Stil auseinander. Was das Ikonographische angeht, verdeutlicht er die Breite des Themenspektrums: Mensch, Tier, Landschaft, Naturereignisse, religiöse Motive, Zeichen verschiedenster Art, irrationale Fügungen dokumentieren ein eigentümlich universalistisches Aneignungs- und Interpretationsbemühen. Stilistisch sieht er Beuys auf Einfachheit, Reinheit, Unmittelbarkeit bedacht, zu Lasten von Eleganz und Methode. Sensitive Lebendigkeit und konstruktive Klärung schließen einander nicht aus; es fehlt – bei aller Bindung an bestimmte Motive – die Neigung zum Zyklischen, zur Variation in engerem Sinne. »Beuys' Zeichnungen«, so expliziert van der Grinten, »entstehen auf direktem Wege; unmittelbare Äußerungen in diesem Medium sind kaum denkbar. Sie durchlaufen keine harmonisierende Instanz, die sie dem auf Schönheit gerichteten Blick angenehm machen würde.« Und Heiner Bastian meint in seinem Vorwort, »daß es sich um zeichnungen für leute handelt, die keine zeichnungen mögen.«

Nun, so wenig herkömmliche ästhetische Formeln ausrichten: Den Zeichnungen von Beuys eignet eine graphische Faszination, die kaum nur im Sinne des Anti-Ästhetischen begriffen werden kann.

Die Bleistiftzeichnung »Pflanze« [Abb. 1] von 1947, frühes Zeugnis der Kunst Beuys', ist zugleich aufschlußreiches Paradigma. Das 23,2 : 21 cm große Blatt ist fast nur in seiner oberen Hälfte genutzt; im Kontext freilich wirkt die Unterzone nicht leer, vielmehr als Bestandteil jener chthonischen Region, die aus einer weichkonturierten Aufwerfung eine seltsam organisierte Pflanze

entläßt. Unter dem Erdhügel birgt eine blasenartige Höhle zottige Gebilde und einen großen Knollen mit zwei Keimblättern; darüber bricht der Pflanzenstengel durch die Erdschale, um sich in geringer Höhe zu einer Blütschüssel mit spitz ausfächernden Blättchen zu entfalten. Zwei große, lappige Blätter strahlen unter der Blüte nach den Seiten aus. Oben im Zentrum ein von einer Halo umgebenes Gestirn.

Wenn man im Zusammenhang mit dieser Figuration an »Erde als Mutter«, »Gäa« und »Kreuzform« gedacht hat, so gewiß nicht aus unkontrollierter Assoziationslust. Entscheidendes Merkmal der Zeichnung ist die Multivalenz der Formen und ihre Bindung an den kreatürlichen Bereich. Die Höhle mit der keimenden Frucht erinnert an eine embryoschließende Gebärmutter, die geäderten großen Blätter sind Einlösungen des von ihren unterirdischen Pendants Versprochenen und zugleich Anspielungen auf Insektenflügel, die Blütenblätter lassen an Fittiche denken. Das alles hat nichts Zwangvolles und Artifizielles, sondern mutet wie die flüchtige Beschreibung eines Wirklichen an, wie die Synopse einer selbst beobachteten Verwandlung. Der Schnittcharakter der Darstellung erweckt den Eindruck des Improvisiert-Schaubildhaften; ihm entgegen wirkt freilich die Zartheit des zeichnerischen Vortrags. Beuys übt so etwas wie eine monologische Demonstration. Der Betrachter wird ins Bild gesetzt, ohne daß die Intimität der persönlichen Erfahrung zerbrochen würde. Der Stift ist rasch geführt, mit nur leicht variierendem Druck. Gerundete Formen dominieren; gelegentlich ist eine Figur zwei- und mehrfach umfahren, eher als Bekräftigung denn als Pentiment. Die deskriptive Qualität der Linie ist insofern besonderer Art, als die Zeichnung den so in der Natur nicht bekannten Gegenstand überhaupt erst beschwört – wenn auch als einen scheinbar bereits verfügbaren. Wichtig die expressiven Eigenarten des Striches: Die Rundungen signalisieren organisches Dasein; die fahrigten Geraden und Winkel der Blattbinnenzeichnung und die kurvigen Spit-

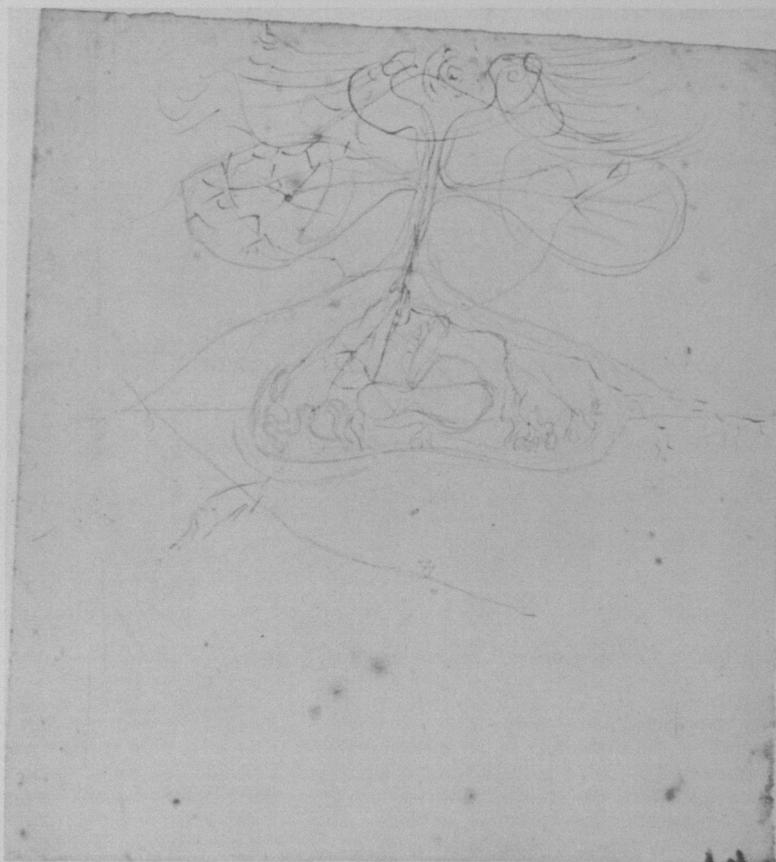


Abb. 1 »Pflanze«, Bleistift, 1947 (Propyläen, Tafel 4)

* Dieses und alle folgenden Zitate stützen sich auf zwei neue, größere Publikationen über den Zeichner Beuys: »Joseph Beuys: Zeichnungen 1947–59 I«. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys. Schirmer Verlag, Köln 1972.

Franz Joseph van der Grinten, Hans van der Grinten: »Joseph Beuys, Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946–1964«. Vorwort von Heiner Bastian. Edition Heiner Bastian, Propyläen Verlag, Berlin 1973.

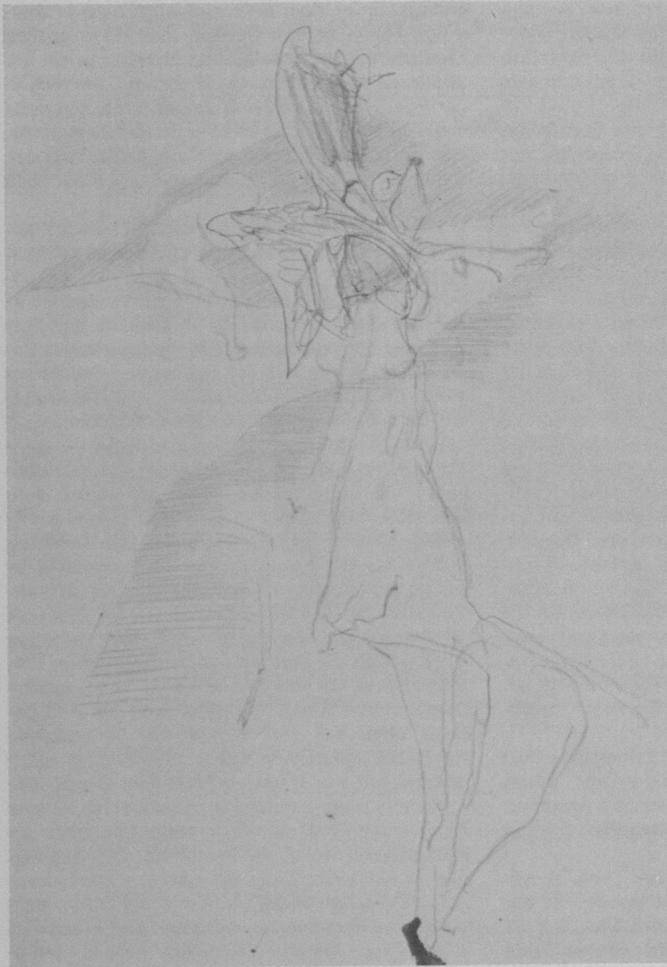


Abb. 2 »Hirsch, Frau, Kind«, Bleistift und Tusche, 1951 (Propyläen, Tafel 38)

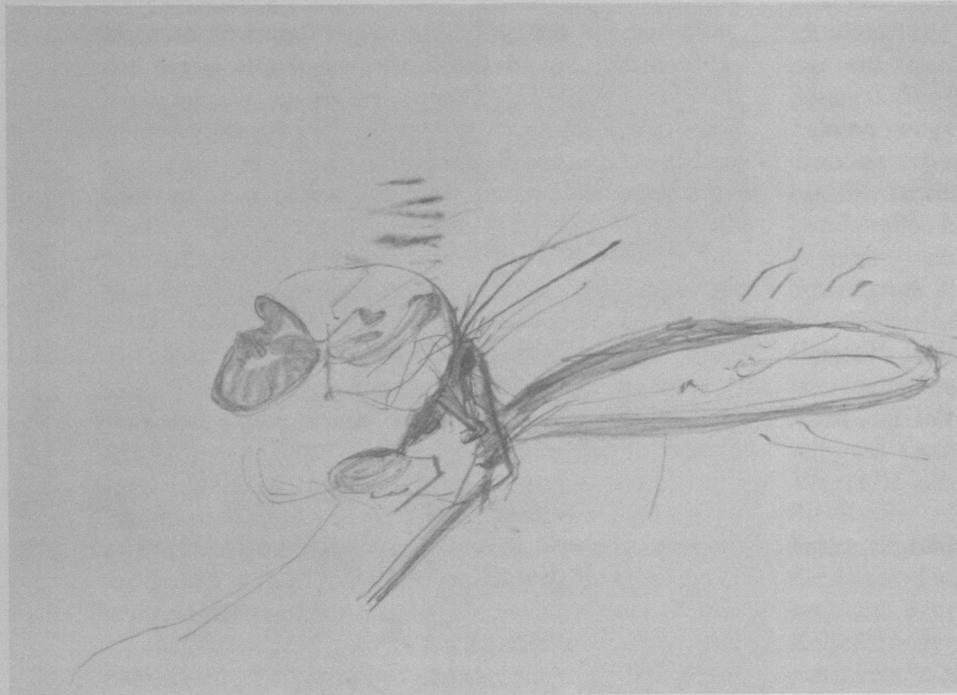


Abb. 3 »Die Sprache«, Bleistift, 1953 (Propyläen, Tafel 56)

zen der Blütenblätter sorgen für dynamische Spannung. Die Vorherrschaft der geschlossenen Formen wird durch die kräftige Ausstrahlung der Blüte relativiert. Die Bevorzugung von schnitt- und draufsichtartigen Ansichten verhindert eine stärkere Raumwirkung. Gleichwohl wird durch die Verweise auf Erde und Himmel eine Raumallusion erzeugt, der die Darstellung nicht zuletzt

ihr Pathos verdankt. Ein Pathos, welches an Klee oder Marc erinnern mag, zugleich aber eine durchaus unverwechselbare Vorstellungs- und Formulierungsweise bezeugt.

Die Zeichnung »Hirsch, Frau, Kind« [Abb. 2], 1951 entstanden und 21 : 14,8 cm groß, ist morphologisch in zweifacher Hinsicht interessant: einmal wegen der Motivverflechtung, zum zwei-

ten um der variationsreichen Faktur willen. Auf den ersten Blick meint man die Zufallskombination zweier Skizzen vor sich zu haben; aber das Aleatorische erweist sich bei näherer Prüfung als ein Gewolltes: Tier und Frau verwachsen in der Kopfregion zu einem ambivalenten Gebilde. Der Hirsch – ein die Phantasie Beuys' ungemein bewegendes Geschöpf – ragt von links mit der vorderen Körperhälfte in die Bildfläche; zart ist der Kontur des Rückens, des leicht hochgekrümmten Halses und des Kopfes hingeschrieben; wenige Striche markieren das übertrieben dünne, angewinkelte linke Vorderbein und den Ansatz des rechten. Auf der Schulter trägt der Hirsch ein umrißhaft skizziertes, etwas vorgebeugt sitzendes Kind. Tier und Kind werden von einer aus feinen Diagonal- und Horizontalschraffuren konstituierten Grauzone umfassen, bleiben mithin in der Schweben zwischen Positiv- und Negativfigur. Die weibliche Gestalt ist mit nervösen Strichen notiert; die flüchtig angedeuteten Beine suggerieren zugleich Stand- und Sitzposition, der relativ massige Unterleib verjüngt sich zu einer schmalen Brustpartie, welche den Hals des Hirsches überlagert. Der Kopf der Frau ist nicht eigentlich fixierbar; er geht auf in der Formation, die innerhalb der Zeichnung den höchsten Evidenzgrad erreicht: dem mit vergleichsweise bestimmten Linien konturierten und mit kräftigen, unregelmäßig-lockeren Schraffen gefüllten Geweih. Als Geweih ist das Gebilde nur im Darstellungszusammenhang definierbar; es ließe sich in seiner lappig ausladenden Erscheinung sonst auch als vegetabilische Form lesen. Indessen ist die deskriptive Funktion im vorgegebenen Kontext durchaus nicht eindeutig, bleibt der Kopf der Frau doch gleichsam geheimer Bestandteil der Figuration. Der graphische Schwerpunkt koinzidiert absichtsvoll mit der inhaltlich wichtigsten Bildzone: Wo die Form den weitesten Interpretationsspielraum läßt, erreicht der Vortrag seine größte Eindringlichkeit. In dieser Paradoxie scheint mir in der Tat das Entscheidende zu liegen; Offenhalten durch Darbieten, Vieltüdigmachen durch Verbinden: das ist ein Programm, dem die Zeichnung als ideales Verwirklichungsinstrument zu dienen vermag.

Dabei sind die ästhetischen Reize nicht zu übersehen; das Durchspielen verschiedener Strichtechniken, die Verteilung der Formen auf der Bildfläche, die Nutzung der Betonungs- und Zurückhaltungsmöglichkeiten, alles dies widerspricht auch konservativeren Erwartungen im Hinblick auf graphische Qualitäten nicht. Falsch wäre es nur, wollte man solche Vorzüge auf Kosten des Inhaltes totalisieren (wobei Inhalt im erläuterten Sinne nicht einfach ein präzise Übersetzbare meint, ja letztlich mit dem Unbestimmbaren selber identisch sein kann).

1953 ist die Bleistiftzeichnung »Die Sprache« [Abb. 3] (21,1 : 29,7 cm) entstanden, ein querformatiges, von einem menschlichen Kopf und einer schlaufenförmigen Form dominiertes Blatt. Von links unten her stößt das Haupt auf gerectem Hals vor; die mächtige Schädelkalotte scheint durchsichtig und an einer Stelle aufgebrochen; eine dunkle Masse, von der Zotten ausgehen, steht für Gehirn. Perspektivisch verkürzt, präsentiert sich das Gesicht als winkeliges Gefüge mit energischer Brauen- und Wangenlinie, verschatteten Augen, spitzer Nase und einem Mund, der die schmalovale, gleich den Binnenformen des Gesichts mit kräftigen, repetierten Linien gezeichnete Figur nach rechts hin ausstreckt. Einige weiche, horizontale Striche über dem Kopf, eine irreguläre Garbe scharfer, auf die Stirnpartie zielender Linien, ein Spiraloval in der Gegend des rechten Ohrs, ein paar unruhige Striche über, unter und in dem großen, schmalen Queroval machen aus der bizarren Anatomie-skizze ein recht esoterisches Ensemble. Die Emanationsfiguren der Theosophen kommen einem in den Sinn und der aus verwandten Vorstellungen resultierende Satz von Beuys: »Die

ätherische Struktur ist nichts Allgemeines, sondern etwas sehr Menschliches, am Individuum Hängendes.« Physiologische und geistige Prozesse sind durch figurative und – symbolisch eingesetzte – abstrakte Elemente vergegenwärtigt. Daß sich Beuys der Form der Sprechblase bedient, gibt dem Ganzen keine Wendung ins Triviale; die sprachstiftenden Wirkkräfte außerhalb und innerhalb des Menschen sind eigentümlich schlüssig verbildlicht, ohne daß etwa ein Inhalt des Gesprochenen in den Bereich der Mutmaßung gerückt würde. Sinnenfällig ist nur, daß Sprechen Anstrengung bedeutet, daß es ein fordernder Akt ist. Über den Inhalt hinaus ist es als Geste wichtig, die Sprachfähigkeit bezeugt und damit Eignung zur Kommunikation. Wenn Beuys die »Usurpation von Sprache durch Kulturentwicklung und Rationalität« beklagt, dann gewinnt Sprechen als potentiell vorrationaler oder irrationaler Vorgang einen eigenen Rang. Die Zeichnung vermag in diesem Zusammenhang mehr als jede Erläuterung, ist sie doch a priori von den Bedingungen sprachlicher Auseinandersetzung unabhängig.

Was Beuys im hier diskutierten Blatt thematisiert, schwingt in vielen anderen Zeichnungen mehr oder minder vernehmlich mit. Sprachnot und das (oft verzweifelt anmutende) Bemühen um ihre Überwindung sind – in sehr viel eigentümlicherem Sinne, als das gemeinhin von Künstlern gilt – Grundkomponenten Beuys'schen Schaffens. Die geforderte Erweiterung der Sprache meint Aneignung besonderer Mitteilungsweisen, »damit Dinge ausdrückbar werden die in tiefere Bereiche führen«.

Auch das Thema der Landschaft interpretiert Beuys auf eigensinnige Weise. Das 1952 gezeichnete, 25 : 32,5 cm messende Blatt [Abb. 4] überrascht durch die Vielfalt der dargebotenen Formationen. Links oben findet sich der Blick am leichtesten zurecht: Über einem nach links konkav auslaufenden, rechts oben mehrfach diagonal geschichteten Bergmassiv steht, von einer waagrechten Wolkenbank überschnitten, die Sonne. Darunter erwecken bogige Begrenzung und grobe Zickzackschraffen den Eindruck einer Meeresbucht. Rechts scharen sich drei kräftig gezeichnete, kristallinische Gebilde. Von ihnen geht ein geknickter Grat aus, der in spitzem Winkel nach rechts umkehrt und sich in kurviger Linie verliert. Zwei energische Bögen und ein schräg schraffierter Hang sichern dem Gefüge eine gewisse Plastizität. Von links her steigt ein röhren- oder tunnelartiges, sich in mehreren Gliedern entwickelndes Gebilde zum Hange auf. Unter dieser, das linke obere Bildviertel füllenden Komposition breitet sich eine zweite, schwieriger zu beschreibende Formengruppe aus. Umgrenzt von polygonal geführten Linien, hat diese Region eine gewisse Selbständigkeit. Oben markieren einige Striche eine zinnenförmige und eine weniger schroffe Bergkrone, zwischen denen wiederum die strahlensendende Sonne sichtbar ist. Darunter deutet eine Serie zarter, welliger Linien einen Wasserfall an, der sich bald nach rechts und links hin in ruhigere Ströme teilt. Über den Wellenbahnen liegt, mit stärkerem Druck nervös kurvend gezeichnet, eine teigige Masse, oben vor dem Wasserfall kleinteilig ansetzend, in der Höhe des horizontalen Wasserlaufes breiter ausgreifend. Zwei vertikale Begrenzungen und ein nierenförmiges, dunkles Objekt deuten nach unten hin so etwas wie erstarrende oder erstarrte Spielarten dieser Masse an. Leichte Bogenlinien wecken die Assoziation eines breiten Beckens, über dem sich die Phänomene des Fließens ereignen.

Beuys gibt – mit dem Nachdruck auf ganz bestimmte Naturerscheinungen – eine Art exemplarischen Landschaftsextrakt. Das Feste, langsam Gewordene, Formverbindliche einerseits, das Strömende, Weiche, Unbeständige auf der anderen Seite bezeugen den zwiesgesichtigen Charakter der Natur. Was Beuys zu seinen Fett-



Abb. 4 »Landschaft«, Bleistift, 1952 (Schirmer, Tafel 15)

und Wärmeplastiken inspiriert, begegnet in fesselnder zeichnerischer Auslegung. Die Qualität des Striches selber vergegenwärtigt unmittelbar die Konsistenzunterschiede, macht den Widerstand des Harten und die Fügsamkeit des Weichen spürbar. Hat die linke Oberzone noch eher deskriptive Züge, so wirkt die Darstellung darunter phantastisch-modellhaft: Wirklichkeits-erfahrung ist zu ebenso bizarrer wie sprachkräftiger Stilisierung geronnen.

Verglichen mit der soeben betrachteten Landschaft wirkt die 1959 entstandene »Landschaft und elektrische Entladung« (20,9:29,8 cm) [Abb. 5] zeichnerisch turbulent und thematisch verschlossener. Das Auge hat Mühe, im Gewirr der Linien dechiffrierungsfördernde Elemente auszumachen. In der rechten unteren Zone überlagern sich in verschiedenen Richtungen geführte und morpho-

logisch differierende Linien: kurvig aufeinander zustrebende, schräg übereinander gestaffelte, bewegt irrende. Lavierung zieht zwei Partien zusammen und unterstützt Andeutungen von Räumlichkeit. Ein dunkles, torartiges Gebilde scheint Ziel der von unten ausgehenden Bahnen. Weiter oben markieren flüchtige Linien eine Berggruppe. Zwischen kurvig umrissenen Gipfeln schießt ein kristallin geformter auf; in weitem, zuckenden Zweifachbogen fährt, mit ihrem Zenit die Berge überragend, eine elektrische Entladung von der oberen Region dieses Berges nach rechts in die Flanke einer kleineren Kuppe.

Diese Beschreibung setzt ein Einsehen voraus, das Beuys, wie gesagt, dem Betrachter nicht leicht macht. Indessen springt die Erregtheit des wunderlichen Ereignisses auf den Leser auch ohne intensiveres Versenken in den Text über;



Abb. 5 »Landschaft und elektrische Entladung«, Bleistift, laviert, 1959 (Propyläen, Tafel 106)

der Duktus der Schrift – um im Bild zu bleiben – wirkt gleichsam für sich schon elektrisierend. Das bildnerisch Thematisierte ist bereits in der Struktur des graphischen Materials präsent. Insofern ist die Frage nach der motivischen Auflösbarkeit wenig fruchtbar: Die Überzeugungskraft der Gesamterscheinung steht für den Sinn der Einzelheit ein.

Die elektrische Entladung hat für Beuys, wie man weiß, eine über den physikalischen Prozeß hinausweisende, fundamentale Bedeutung. Qua elektrischer Aufladung werden stumme Objekte – wie die berühmt gewordenen Tische der 4. documenta – gleichsam unter sich kommunikationsfähig und im gleichen Zuge für den Menschen unheimlich und bedrohlich. Die Entladung auf der Landschaftszeichnung ist kein aus Wolken niederfahrender Blitz, vielmehr eine Energiebrücke zwischen zwei der gleichen Gattung zugehörigen, aber morphologisch differenten Naturgebilden. Die Bedeutung der Erscheinung ist nur insoweit verbalisierbar, als es sich um ein Bezeugen von übermächtigen, rational nicht weiter enthüllbaren Wirkkräften handelt.

Das »Doppelblatt: Aufzeichnung für Fluxus-Filz-Demonstration« (1964, 20 : 30,3 cm) [Abb. 6] hat, wie die Bezeichnung sagt, auf eine Realisierung in anderen Medien hin berechneten Konzeptionscharakter. Gleichwohl bieten die beiden Zeichnungen Lösungen, die sich schlechterdings nicht identisch ins Werk bzw. in Szene setzen lassen, vielmehr Idealspielarten des Intendierten repräsentieren.

Die massig wirkenden, von unten in die Fläche ragenden Gebilde meinen Filzkörper. Links sitzt auf einem zungenförmig umrissenen Element ein spitzes, daneben, etwa zur Hälfte überschritten, ein blattförmiges mit einem kleinen, bogigen Flankenansatz. Rechts wächst ein keulenartiges, oben abgeplattetes Gebilde auf, dessen linker Kontur, im Gegensatz zum geradlinigen rechten, wellig verläuft. Schraffuren verschiedener Intensitätsgrade markieren die Körperlichkeit der Filzobjekte. In der oberen Zone des rechten erscheint in einer Aussparung ein diagonalgestellter rechter Winkel. Auf dem linken Blatt spielt sich über dem Filz ein sonderbares Geschehen ab: Von rechts oben greift ein insektenhaft dürrer Arm schräg ins Bild, ihm entgegen streckt sich ein ähnlich formierter, im Ellenbogen angewinkelter Arm mit einer verkrüppelt wirkenden Hand. Die beiden Hände beschäftigen sich mit einer durch dünne Linien angedeuteten, seimigen Masse, die in Schlingen über den Filzkörper hängt. Oberhalb der Hände ist ein lockeres Liniengewirk sichtbar, von dem zwei, jeweils eine Kehrschleife beschreibende und mit Pfeilspitzen ausgestattete Striche nach links oben und zum linken Arm hin ausgehen. Auch auf dem rechten Blatt erscheinen verfremdete anthropomorphe Formen: Den Filzsockel krönt eine knochige weibliche Sitzfigur, deren Arme und Beine nur partiell gegeben sind. Monströs mutet der Kopf an; ein schraffierter, stumpfer Konus strahlt von der Mundpartie nach rechts, ein hufeisenähnlicher Bogen und ein rüssel- oder keulenartiger Ansatz schließen sich an ihn an. Links neben der Filzstele schwingt ein schlangenförmiges Gebilde (»Schwanenhals«) aus.

Die Erfahrung stofflicher Konsistenz ist Hauptthema des Doppelblattes; mit ihm zusammen hängt jene der Interferenz verschiedenartiger Energien. Die physikalische Problematik ist freilich in eine metarationale Dimension übersetzt. Gegensätze – wie fest-nachgiebig, spitz-schlaff, massig-immateriell – führen sich in den beiden Zeichnungen spannungsvoll ad absurdum. Relativität gibt sich als wesentliche Sensation der Stofflichkeitserfahrung zu erkennen.

Auch dem »Doppelblatt« lassen sich ästhetische Qualitäten nachsagen, wobei hier mit der paradoxen Formel der Delikatesse des Unangenehmen operiert sei. Will sagen: Physisch eher Abstoßendes gewinnt durch den Vortrag eine

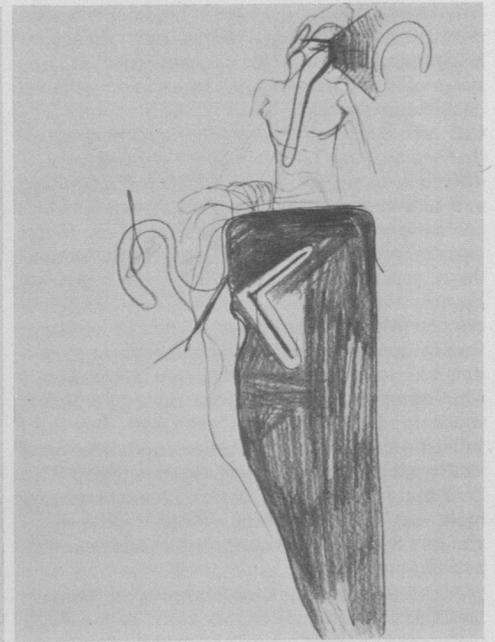
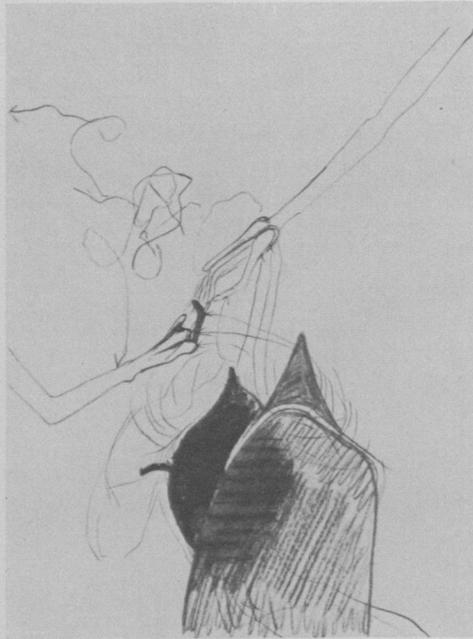


Abb. 6 »Doppelblatt: Aufzeichnung für Fluxus-Filz-Demonstration«, Bleistift und Kopierstift, 1964 (Propyläen, Tafel 120)

Anziehungskraft, die beim Betrachter eine eigentümliche Unsicherheit provoziert; eben diese Unsicherheit setzt die für die Rezeption unverzichtbaren Reflexionen – über den Gegenstand und über die bildnerische Methode – in Gang. Der ästhetische Aspekt will, wie bereits betont, bei Beuys niemals isoliert sein.

Im Raster zeitgenössischer Kunsttendenzen ist Joseph Beuys eine notorische Einzelerscheinung. Nicht, daß er der einzige wäre, der einer weitverbreiteten Ikonografiefeindlichkeit eine bedeutungs- und beziehungsreiche Bilderwelt entgegensetzte: Die Neosurrealisten und -realisten verschiedenster Observanz haben in den letzten Jahren einen beachtlichen Damm gegen Abstraktion und Konstruktivismus entstehen lassen. Auch die antirationalistische Opposition Beuys' will in internationalem Kontext begriffen sein und kann sich im übrigen auf eine lange Tradition berufen. Erstaunlich und verwirrend ist vielmehr die Weise, auf die sich auch sonst belegbare Eigenarten bei Beuys manifestieren.

Beuys versteht sich, wie man weiß, in erster Linie als Plastiker. Er arbeitet indessen mit einem Plastikbegriff, der allen gewohnten Definitionen absagt. Materiell zeigt sich das in der Verwendung so unorthodoxer Substanzen wie Filz oder Fett. Ideell in einer nur schwer nachvollziehbaren Begriffsausweitung; demnach wären auch Denken und Handeln Plastik, wobei beide die entscheidende Qualität des *Entstehens* implizieren.

Der offene Plastikbegriff deckt selbst jene spektakulären Aktivitäten ab, die Beuys in den letzten Jahren zu einem bevorzugten Thema der Skandalspalten gemacht haben. Er umfaßt um so mehr auch den hier zur Diskussion stehenden Bereich der Zeichnung, ist doch Zeichnung ein unmittelbares Handlungsergebnis, welches das Transitorische der Entstehung anschaulich bewahrt. Daß Beuys das Wachsen, Fließen, Ineinanderübergehen immer von neuem thematisiert, erhöht gewissermaßen tautologisch den durch die Zeichnung allemal schon repräsentierten Gedanken. Auf der Ebene des Handelns, des Entstehens ist der Gegenstand mit der Methode identisch.

Nun läßt sich Beuys' Ikonographie durch eine solche Denkfigur allenfalls ausschnitthaft erhellen. Die Beschwörung von Figuren und Zeichen aus den verschiedensten Erfahrungs- und Vorstellungskreisen ist in der Gegenwartskunst ohne Parallele. Wohl ließen sich genügend Beispiele hermetischer Themenwahl nennen; aber weder

die Breite noch das eigenartig Unliterarische der Bilderwelt Beuys' finden echte Analogien. Mit dem Instrumentarium der Kunstwissenschaft ist diesem Phänomen vielleicht noch weniger beizukommen als mit dem der Tiefenpsychologie. Beuys selber hat darauf hingewiesen, daß er seine Einsichten nicht nur der Lektüre verdanke; offenbar steht Intuition dort ein, wo die Ratio am Ende ist. Das sollte allerdings nicht zu hemmungslosem Mystifizieren verleiten; eine genaue Analyse müßte klären, wo Beuys lediglich konventionell Angelegnetes verfremdet und wo er originär Erkanntes und Empfundenes bietet. Geht man äußerlich von – zumindest einigermaßen – deutbaren Motiven aus, scheint Beuys zuweilen einen naiven und zugleich präntiösen Synkretismus zu pflegen. Zieht man die Intensität der bildnerischen Vermittlung in Rechnung, erscheint vieles zunächst wenig Überzeugende bestürzend wahr, so daß man an eine Medialfunktion des Autors zu glauben geneigt sein könnte. Der Betrachter kann die Erfahrungsweise von Beuys nicht einfach gegenüber der Umwelt reproduzieren, sondern immer nur vor dem Werk als eine authentische erleben. Die Bilder und Zeichen erreichen ihn als Mitteilungen, die, indem sie für sich selber zeugen, die Kraft der Imagination verbürgen. Einer Imagination, die für Beuys einen eher höheren Realitätsgrad besitzt als die Trivialwirklichkeit.

Unter diesen Prämissen ist Schönheit ganz gewiß kein besonders erstrebenswertes Ziel. Dennoch fällt es, wie gesagt, schwer, von den graphischen Qualitäten der Zeichnungen Beuys' abzusehen. Der differenzierte Einsatz der Linie und die Sicherheit der Formdisposition lassen die Unmittelbarkeit der Handschrift durch umfassende Erfahrung legitimiert erscheinen. Andererseits verwehren die beschriebenen Züge des Bizarren, Widerspenstigen, Brüsken ein bedeutungseinblendendes Ästhetisieren. Stilistisch beansprucht Beuys einen weiten Spielraum, weiß die Unverwechselbarkeit des Duktus aber ebenso zu wahren wie die Gefahr des Manierierten zu meiden.

Zeichnen heißt im Sinne Beuys' plastisch handeln, heißt sich einer Welt versichern, in der das Metamorphe die Eindeutigkeiten des Alltäglichen wie selbstverständlich transzendiert oder widerlegt, heißt eine Kunstwirklichkeit stiften, an der die reale Existenz gemessen sein will. Zuständigkeit ist in solchem Horizont nur als Stadium oder als Resultat eines Prozesses möglich; gemeint ist stets Veränderung. Peter Anselm Riedl