

Hirndurst

*„Einführung in die Kunst von
Joseph Beuys und Joel-Peter Witkin“*

Sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts zu beschäftigen heißt gleichzeitig, sich mit einem fragmentierten Weltbild auseinanderzusetzen. Fragmentiert bedeutet hier, dass die Konzepte wie Gott oder die Naturwissenschaften nicht mehr alleine für eine Bestimmung zur Orientierung in der Welt herangezogen werden müssen. Für die Kunst, im Besonderen für die moderne Kunst, ist diese Fragmentierung der Schlüssel in den Subjektivismus. Alles kann Gegenstand der Kunst werden und erhebt den Anspruch sich auf alles und auf nichts zu beziehen zu können. Wir sind, sofern der Diskurs mit dem Künstler nicht gegeben ist, auf uns alleine zurückgeworfen und sehen uns mit der Aufgabe konfrontiert, alleine aus der Wirkung des Gesehenen unsere Erkenntnisse zu gewinnen. Und auch mit Diskurs ist kein Garant für einen verständlichen Zugang gegeben. Oftmals bleibt das Unverständnis, die Abkehr oder die Fehlinterpretation. 📍 Genau dazu neigt man auch bei der Betrachtung des Künstlers Joseph Beuys, denn er sprengte mit seinen Werken und Aktionen nicht nur den Rahmen des traditionellen Kunstbegriffs, sondern wollte die Kunst auf eine alles bestimmende Ebene heben. Sein Wirken machte ihn zu einem der bedeutendsten Künstler des letzten Jahrhunderts. Beuys und seine Werke wurden ambivalent wahrgenommen und machten ihn in der Öffentlichkeit sowohl zum Scharlatan, als auch zum Genie. Neben seiner Kunst polarisierte Beuys auch in seiner Funktion als Pädagoge oder in seinem Engagement für ökologische und ökonomische Fragen. Sein Oeuvre beinhaltet Zeichnungen, Plastiken, Installationen, Aktionen, Theaterstücke und auch Prosa. Wo immer es ihm möglich war, sei es im Gespräch oder als Akteur von Fluxus, immer schwang die Beuysche Vision des „erweiterten Kunstbegriffs“, und das Ziel einer „Sozialen Plastik“ mit. Aber die Kunst des 20. Jahrhunderts war nicht nur der Beginn der modernen, abstrakten Kunst, sondern auch das Jahrhundert, in dem die Fotografie ihren festen Platz als Medium künstlerischer Auseinandersetzung einnahm. Seit ihrer Entstehung befruchteten sich die Malerei und Fotografie gegenseitig und bildeten jeweils dem anderem Medium als Quelle der Inspiration. Und auch in der Fotografie wurden Grenzen überschritten, die, wie bei Joseph Beuys, einen verstörten, oftmals auch schockierten Betrachter zurück ließen. 📍 Die Rede ist von dem amerikanischen Fotografen Joel-Peter Witkin. Sein fotografisches Panoptikum bricht mit seiner tiefen Psychologie nicht nur mit traditionellen Konventionen, sondern reißt den Betrachter in einen mystisch-philosophischen Tornado, in dem das Makabre, die Moral und die Religion um ein Zentrum kreisen. Ein Zentrum, in dem wir uns alle wiederfinden. 📍

Über beide Künstler wurde oder wird schon zu Lebzeiten viel geschrieben. Ein weiterer Vorteil des 20. Jahrhunderts ist, dass die Künstler selbst zu Wort kommen und uns, im Gegensatz zu Künstlern

der vorherigen Epochen, direkt als Quelle dienen. Die 1973 im DuMont Verlag erschienene monografische Untersuchung „Joseph Beuys“ von Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas folgt einem chronologischen Lebens- und Werkverlauf, den Beuys selber 1963 und nochmalig 1970 selber angelegt hat. Lebensabschnitte und -situationen werden zu Ausstellungen, Beuys somit selbst zum Kunstwerk. Heiner Stachelhaus gibt in seiner Biographie „Joseph Beuys“ von 1987 einen umfassenden und zugleich tiefen Einblick in das Denken Beuys und lässt Zeitzeugen und Künstler selber zu Wort kommen. In überarbeiteter Version erschien 2006 eine Werkübersicht von Schirmer und Mosel mit den wichtigsten Werke von Beuys in großformatigen Ablichtungen und entsprechenden Erläuterungen. Besonders zu erwähnen ist die Dokumentation von Thomas Palzer zu Joseph Beuys, welche 2001 im Südwestrundfunk für Baden-Württemberg ausgestrahlt wurde. Über Joel-Peter Witkin ist, da noch lebend, keine Biographie verfasst worden. Dafür existieren eine Vielzahl von Ausstellungskatalogen, oder Bildbände, in denen die Werke Witkins erläutert sind. Zwei sollen exemplarisch als Quelle dienen. Zum Einen der von Schirmer und Mosel editierte Katalog „Joel-Peter Witkin – Zögling und Meister“ von 2000, in dem ausgewählte Werke abgebildet und mit Texten von Witkin und Pierre Borhan ergänzt sind. „Zögling und Meister“ zeigt auf der einen Seite Originalwerke der Vergangenheit und dem gegenüber die Neuinterpretationen, welche Witkin geschaffen hat. Im Jahr 2001 veröffentlichte der Phaidon-Verlag einen Miniaturkatalog mit 55 Werken Witkins. Jedes Werk wird mit Erklärungen und Witkins Gedanken ergänzt und gibt damit einen Zugang zu seiner Welt. Besonders das Vorwort von Eugenia Parry hilft dem Betrachter zu erkennen, dass wir es mit Joel-Peter Witkin nicht mit einem psychotischen und der Welt entrückten Künstler zu tun haben, sondern einem sensiblen und transzendenten Geist.





Dieser Vortrag soll einen Einblick in das Leben und Schaffen dieser beiden Ausnahmekünstlern gewähren. Einzelne Werke herauszugreifen und einfach zu beschreiben wird nicht zum Verständnis beitragen, sondern nur die Kopplung von Werk mit Leben und Denken kann eine Basis für das Verstehen der Kunst schaffen. Der komplexe Kosmos Beuys kann in diesem Rahmen nur gestreift werden und deshalb werde ich auf die Verbindung von Beuys zu den Brüdern van den Grinten, seiner Zeit als Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf, seinem politischem Engagement und der Definition eines „erweiterten Kunstbegriffs“, bzw. der „Sozialen Plastik“ nur kurz oder gar nicht eingehen. Hier werden nur minimale Grundlagen zum Verständnis seiner Kunst geschaffen werden können. Bei Joel-Peter Witkin sollen ausgewählte Werke, dem programmatischen Aufbau von „Zögling und Meister“ folgend, zur Erläuterung seiner Kunst dienen.

1. Joseph Beuys

Ⓟ Geboren am 12. Mai 1921 in Krefeld wuchs Beuys in der Niederrheinischen Stadt Kleve auf. Sein Vater war zuerst Geschäftsführer einer Molkereigenossenschaft und im Verlauf der Weltwirtschaftskrise der 30er gründete er mit seinem Bruder eine Mehl- und Futtermittelhandlung. Die Beziehung zu seinen Eltern bezeichnete Beuys selber als differenziert. Dem stark katholischen Milieu seiner Umgebung, der Strenge seines Vaters und dem passiven Verhalten der Mutter versuchte er schon früh zu entgehen, in dem er die meiste Zeit in der Natur zubrachte. Sein Interesse für Botanik, Tiere und den Naturwissenschaften war grenzenlos. Nach eigenen Angaben fühlte er sich als Hirte, der mit einem Krummstab und einer imaginären Herde von Schafen durch die Wiesen zog. Alles was er in der Natur fand wurde gesammelt und untersucht, und sein Wissen darüber wurde überdurchschnittlich. Gemeinsam mit Freunden baute er Zelte auf in denen sie ihre Sammlungen ausstellten und im Haus seiner Eltern hatte er ein Laboratorium eingerichtet. Nebenbei begeisterte er sich für die Literatur, las die Werke von Paracelsus, Goethe, Schiller, Kirkegaard, Hölderlin, Novalis und des skandinavischen Dichters Hamsun. Später kam die Anthroposophische Lehre Rudolf Steiners hinzu, welche zur seiner philosophischen Leittradition wurde. Besuche im Atelier Achille Moortgat, einem Klever Künstler, brachten ihm den Zugang zur Kunst. Ⓟ Doch es war nicht Moortgat, der Beuys für die Plastik prägen sollte, sondern die Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks. Eher zufällig rettete er einen Katalog Lehmbrucks vor den Flammen der Bücherverbrennung und verstand die Kunst auf Anhieb. Nach Beuys wäre kein anderer Bildhauer in der Lage gewesen, einen so tiefen Eindruck zu hinterlassen. *„Er treibt die Tradition, die in dem Erleben des räumlichen am menschlichen Körper, am menschlichen Leibe besteht, bis zu einem Punkt hin auf einen Höhepunkt, der einen Rodin noch übertrifft.“* Für Lehmbruck war die Plastik alles, das Gesetz der Welt, etwas vollkommen innerliches.

Ⓟ Der nächste bedeutende Einschnitt in Beuys Leben war der zweite Weltkrieg. Einberufen 1940 zur Luftwaffe, wurde er zum Funker und Bordschützen ausgebildet. Einer seiner engsten Vertrauter war sein Vorgesetzter und spätere Tierfilmer Heinz Sielmann, dem Beuys nach dem Krieg bei Aufnahmen assistierte. 1943 wurde Beuys bei einem Einsatz in der Krim abgeschossen und überlebte den Absturz schwer verletzt. Nach eigenen Angaben wurde er von Tataren in dem Wrack gefunden, in Filz gewickelt und mit Fett gesalbt, bekam Käse, Quark und Honig zu essen und wurde binnen zwei Wochen gesund. Dieses Erlebnis habe ihn für sein Leben geprägt und war der Ausgangspunkt für seine spätere Beschäftigung mit Filz und Fett. Hinsichtlich eines doppelten

Schädelbruchs, Verbrennungen und gebrochener Beine ist es schwer glaubhaft, dass die Genesung so schnell voranschritt. Inwieweit Beuys hier einen eigenen Mythos um seine Person schaffen wollte kann nicht geklärt werden. Kriegstagebüchern zufolge wurde er nach zwei Tagen von deutschen Truppen bei den Tataren gefunden und in ein Feldlazarett gebracht. Weitere schwere Verletzungen, Auszeichnungen und Fronteinsätze folgten Beuys bis zum Kriegsende. Dies alles nahm er mit einer Selbstverständlichkeit und fast stoischen Gelassenheit hin oder wie es Heiner Stachelhaus schreibt: „*Beuys hat die Kriegszeit als Bildungserlebnis bezeichnet, das war typisch für ihn*“. Mit Ende des Krieges traf Beuys die Entscheidung für die Kunst und gegen ein naturwissenschaftliches Studium.

1947 begann Beuys sein Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf und wurde der Klasse des  Bildhauers Joseph Enslin, einem Schüler Rodins, zugeteilt. Es wurde ziemlich schnell erkennbar, dass sich Beuys sämtlichen traditionellen und stilistischen Einschränkungen widersetzte. Enslin galt einer alten Schule an, die auf naturgetreue Darstellung fokussierte, welche Beuys, durch Krieg und seiner intellektuellen Vorbildung geprägt, als veraltet empfand. Ihn zog es in die Klasse von Ewald Mataré.  Jener, von den Nationalsozialisten als „entartet“ abgestempelt, sog seinen Einfluss aus dem Programm der mittelalterlichen Bauhütte und galt in der Akademie als kompromissloser Lehrer, der seinen Schülern nichts schenkte. Als Beuys bei Mataré anfang, war dieser der Meinung, dass Beuys maximal ein guter Maler abgeben könne. Dabei ging es Beuys niemals darum etwas zu zeichnen was er sah, sondern seine Skizzen,  bestehend aus Tierdarstellungen, Diagramme, Akte und Wortfragmenten waren ein Bestandteil seiner Auseinandersetzung mit dem Existenziellen. Sie dienten ihm als Konzeption für Aktionen oder als Reflexion, um Verborgenes an den Tag zu legen oder innere Schemata in die Außenwelt zu transportieren. Von Beginn an ging es ihm nie um eine klassische Komposition, sondern um Demontage des Ganzen in seine Teile. Die Kunst wurde zum erweiterten Erkenntnisapparat, der ihm ermöglicht, das theoretisch erarbeitete Wissen über Natur, Philosophie und Welt freizusetzen und auf seine Erkenntnissicherheit zu vertiefen.  Die Lehren Matarés waren dabei von großer Bedeutung, da dessen Reduktionismus der Form, den Charakter oder das Wesen der Dinge zum Vorschein brachte. Sich mit der Natur der Dinge zu beschäftigen hieß für Beuys aber die Ontologie der Natur zu ergründen und ihr Wesen in ihrer Verschiedenheit zu erfahren. Er bewunderte Leonardo da Vinci, bei dem es keine Grenze zwischen Naturwissenschaft und Kunst gab.

Die ersten Jahre an der Akademie war Beuys auf zwei Themenkomplexe fokussiert: Da wären zum einen die Sakrale Kunst und zum anderen die Einbindung von Tieren. Tiere waren für Beuys

identisch mit Natur und er verstand es, jene Natur einer radikalen Betrachtung zuzuführen. Während Mataré sich dem Wesen mittels Reduktion des plastischen Volumens bis an die geometrische Form näherte, arbeitete Beuys den Bedeutungsgehalt seiner Figuren heraus. Im Tier zeigt sich das Ursprüngliche und noch von der menschlichen Zivilisation unberührte Prinzip von Werden, Leben und Vergehen. Darüber hinaus wohnt dem Tier ein mythologischer und religiöser Aspekt inne und Beuys will uns auf jene Aspekte hinweisen und die subjektive Sicht um weiteren Interpretationsspielraum erweitern. Hase, Biene, Hirsch, Elch, Schaf und Schwan sind immer wiederkehrende Motive in seinen Zeichnungen und Plastiken. In seinen Aktionen verwendete er mehrmals einen toten Hasen, brachte ein Pferd auf die Bühne oder ließ sich in New York drei Tage, in Filz gehüllt mit einem Kojoten einsperren.

Ⓟ Hirsch, Elch und Schaf, als Herdentiere, waren in seiner Kindheit Gegenstand des Spiels und Phantasie. In seiner Rolle als Hirte, war er auch Führer und Beschützer dieser rastlosen Tiere. Sie verkörpern sowohl den Menschen, der in der Orientierungslosigkeit der Welt den sprichwörtlichen „Leithammel“ oder „Leithirschen“ benötigt, als aber auch die zur Opferung bestimmte Rolle innerhalb der christlichen Glaubenslehre. Ⓟ Seine Hirschzeichnungen zeigen den Hirschen meist Verletzt, blutend oder tot am Boden liegend. Vermehrt tauchen diese Darstellung während Beuys hochdepressive Phase zu Beginn der 50er Jahre auf. Gegenüber dieser Verletzlichkeit steht dem Hirsch seine mythologische Bedeutung Ⓟ als Begleiter der Göttinnen Artemis und Diana entgegen. Zerstoßenes Hirschhorn galt als Mittel um das Böse abzuwehren und in dieser Funktion kennt man ihn auch im christlichen Kontext, in dem er mit Wasser die Schlange tötet, also mittels der Taufe die Sünde abgewehrt wird. Er steht auch für den Menschen der nach Gott dürstet und in der Tat findet man den Hirschen oft in Darstellungen vom Fons Vitae, dem Lebensbrunnen oder an den Wasserquellen des Paradieses. Ⓟ Mit dem Schwan zeigt sich die Verbindung von Beuys zu seiner Heimatstadt Kleve. Von 1020 – 1417 war die Stadt Sitz der Grafen und Herzöge von Kleve, die ihr Geschlecht auf den Schwanenritter Lohengrin zurückführten und so zeigt sich der Schwan nicht nur in Form der Schwanenburg, sondern auch im Schwanenbrunnen im Innenhof der Burg, bzw. des Lohengrinbrunnens im Ortskern von Kleve.

Eine tiefe Beziehung hatte Beuys zum Hasen, Ⓟ den er nicht nur in Zeichnungen und Plastiken darstellte, sondern auch als Protagonist in seinen Aktionen einband. Steht der Hase schon seit je her für Fruchtbarkeit so wurde er für seine Beweglichkeit und Schnelligkeit bewundert. Ⓟ Schon der Physiologus beschreibt den Hasen als den Gejagten, der bergauf und mittels der kürzeren Vorderbeinen ,den Hunden und Jägern entkommt. Christlich gedeutet im Buch Davids Psalm 112,1:

„Ich erhebe meine Augen zu den Höhen, von wo mir die Hilfe kommen wird und dies bedeutet: zu den Tugenden und gottgefälliger Entsagung. [...] Nimmst Du Deinen Weg aber bergab, nämlich zur Verdammnis und der Sünde, wirst Du zur Beute der feindlichen Mächte.“ Beuys kannte nicht nur die Bedeutung des Hasen als Heiliges Tier der germanischen Frühlingsgöttin Ase oder der altägyptischen Göttin Unut, sondern kannte auch die christliche Deutung des Hasen als Zeichen der Dreifaltigkeit, wie sie am Dom zu Paderborn zu finden ist. Weiterhin findet sich der Hase in der Kultur der Azteken, Chinesen und Buddhisten. In der Alchemie stand der Hase für Wandlung und Transformation; übertragen auf den Menschen, der den inneren Angsthasen überwinden soll. Der unterdrückte Fluchtinstinkt präsentiert den opferbereiten Menschen wie er in der Figur Christi zu finden ist. Für Beuys präsentierte der Hase alle Eigenschaften, die er dem Menschen wünschte und mit seiner Gewohnheit sich in die Erde zu graben wurde er zur puren Inkarnationsfigur. Oder wie es Adriani treffend beschrieb: *„Dieses mit dem Hasen verbundene Bewegungsprinzip steht in der Beuysschen Ikonographie auch für Wiedergeburt, bzw. Inkarnation, wenn sich der Hase ganz real der Materie verbindet, in dem er sich in die Erde eingräbt.“* Ein bedeutungsvolles Beispiel soll hier exemplarisch herausgezogen werden.  Am Abend des 26. November 1965 versammelten sich eine Masse von Menschen vor dem Fenster der Kunstgalerie Schmela in Düsseldorf und wurden Zeuge der Aktion *„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“*. Beuys hatte die Tür verschlossen, sein Kopf war mit Honig beschmiert und Blattgold belegt. Mit einem toten Hasen auf dem Arm kroch und ging er von Bild zu Bild, sprach mit dem Hasen und tippte mit den Pfötchen gegen die Bilder. Dann legte er ihn auf den Boden, kniete sich hinter ihm und kroch mit dem Hasen, die Pfötchen abwechselnd nach vorne schiebend durch die Galerie. Später saß er auf einem Stuhl, im intensiven Diskurs mit dem Tier auf seinem Arm. **(Video zeigen)** Man muss schon tief in der Beuysschen Philosophie abgetaucht sein, um diese Aktion zu verstehen oder die Zusammenhänge aufzudecken. Reden und Sprache waren für Beuys auch Plastik, alles was sich formen ließ war Plastik und da sich die Sprache formt und die Rede als Form zur Verfügung stellt, wird für Beuys das Sprechen zu einem lebendigem Prozess des „Erklärens“. Gold steht für die Reinheit, für die Sonne, während Honig das Lebendige darstellt. Es wird besser sein, den Künstler selber sprechen zu lassen um die Zusammenhänge zu verstehen, und auch damit wurde ich zumindest nicht schlauer: *„Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei mir vor. Mit Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist, nicht Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Dadurch wird der Todescharakter des Gedankens wieder lebendig gemacht. Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der*

menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann aber auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern etwa im politischen Bereich oder der Pädagogik“. Ist die Auseinandersetzung mit dem Hasen schon in einer eigenen subjektiven Welt, so betreten wir mit der Biene einen ganzen Kosmos. ☺ Auch die Biene hat ihre mythologische, religiöse oder historische Ikonographie, aber diese auszuführen trägt nicht viel mehr zum Verständnis bei. Wichtig ist die Anthroposophie Rudolf Steiners, und hier speziell die Vorlesungsreihe „Über die Bienen“, welche einen durchschlagenden Einfluss auf Beuys gehabt hat. Dies und Steiners „Dreigliederung des sozialen Organismus“ bilden den wichtigsten Punkt der beuyschen Vision vom „erweiterten Kunstbegriff“ und letztendlich die der „sozialen Plastik“.

Steiner sah in der Biene, bzw. im Bienenvolk die elementaren Grundprinzipien vom natürlich-organischem, anorganisch-stabilem und gewachsen-sozialem, wobei alles miteinander verwoben ist. Beuys beeindruckende Leistung bestand darin, dass er Steiners Gedanken nicht einfach verinnerlichte, sondern es vermochte, diese in plastische Werke zu überführen. Die Biene verfügt über drei bemerkenswerte Fähigkeiten. Erstens kann sie mittels Muskelkontraktion eine hohe Körperwärme erzeugen und diese speichern; zweitens ist sie in der Lage ein fettähnliche Substanz in Form von Wachs zu produzieren und drittens wird durch einen organischen, warmen Prozess in ihrem Magen der von den Blüten aufgesammelte Nektar in Honig umgewandelt. Vor allen Dingen bildet der Bienenstaat ein hocheffizientes soziales System. ☺ Wenn Beuys Materialien wie Wachs, Honig oder Fett verwendet, so spielt er immer auf deren, mittels Wärme veränderbaren Formen an. Es ist seine plastische Theorie in der sich die Plastik aus dem inneren, wärmenden Prozess formt. Hinter den Bienen steckt für Beuys, wie auch schon für Steiner ein metaphysisches Konzept von Gegensätzen. Auf der einen Seite das warme, fließende, amorphe und auf der anderen Seite das kalte, erstarrte und geformte. Wie die Biene in ihrem inneren das flüssige, warme Wachs in seiner ursprünglichen Ungeformtheit belässt um es beim Ausscheiden in eine sechseckige Struktur der Waben zu transformieren, so gestaltet sich der Prozess auch bei Beuys. Der noch innerliche, warme, ungeformte Gedanke findet seine Entsprechung in dem Fettklumpen, der noch unbearbeitet und formlos in der Hand liegt. Durch Wärme, die Beuys ihm aussetzt, sei es durch erhitzen oder in dem er sein Gesicht drauflegt wird das Fett oder das Wachs weich, formbar, und erkaltet in der Ecke zur geometrischen Figur. Gleichzeitig beinhaltet Wärme das universelle Bewegungsprinzip; steht für die immerwährende Metamorphose des einen in das andere. Und das ohne großen Kraftaufwand. Gleichzeitig steigert sich bei jedem Transformationsprozess die Reinheit und die Ebene. Der Nektar, ebenfalls durch Einwirkung der Sonne innerhalb der Blüte

gebildet, wird von der Biene aufgesogen, verwandelt, als Honig wieder ausgeschieden, dient der Aufzucht der nächsten Generation und sichert das Überleben des Staates. Das Wachs Strukturlos noch im Körper der Biene, erstrahlt in geometrischer Ordnung sobald ausgeschieden und bietet dem Volk Schutz und Geborgenheit. Wenn Beuys das Wachs und Fett bearbeitet, überführt er das Material auf eine höhere Ebene, macht es zu etwas in der Welt. Und das Prinzip ist auf den Menschen übertragbar. Mit mehr Wärme wäre der Mensch in der Lage, die in ihm schlummernde schöpferische Kraft nach außen zu transportieren und eine Ordnung und Struktur zu erschaffen, in dem der Eine für Alle aufgeht und doch Alle für den Einen da sind. Der Beginn seines „erweiterten Kunstbegriffs“.

Die Tiere zeigen also, wie stark sie als Medium zur Formung des Menschen bei Beuys dienten. Er fordert, dass sich der Mensch wieder der Erde, dem Tier und der Natur zuwenden solle, denn nur der Mensch mit seiner Fähigkeit zur Schöpfung kann die Lösung seiner selbst sein. Hier finden sich klare Anklänge an Friedrich Nietzsche, der in seinem Werk „Die Fröhlichen Wissenschaft“ den Menschen dazu auffordert „Dichter oder Bildhauer seines eigenen Lebens zu werden“. In dieser Welt ist der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen und kann nicht nur, sondern muss sich selbst neu erschaffen, bzw. das in ihm liegende Potenzial nutzen um die notwendigen Strukturen, wie eine Plastik, zu formen. Immer steht der Mensch bei Beuys somit im Vordergrund und um sein Wohl geht es ihm. Die Kunst ist das universelle Werkzeug, was jedem Menschen von Natur aus zur Verfügung gestellt wird. Jetzt geht es darum, das Werkzeug auch zu benutzen. All die Materialien, Gegenstände und Dinge, die Beuys in seinen Werken und Aktionen einsetzte, hatten den Charakter alchimistischer Elemente. Beuys forschte und experimentierte und war bestrebt das Neue zu synthetisieren.

📌 Matare lehrte seinem Schüler, dass Kunst: *[...] gewiss etwas mit dem Gefühl zu tun habe, dass das Gefühl aber der Kontrolle durch das Maßvolle bedürfe*“. Der Unterton der Ermahnung ist nicht zufällig. Beuys, lernbegierig, diszipliniert und mit hohem Verwirklichungstrieb ausgestattet, verinnerlichte die Lehren und Einflüsse Matares. Und auch dessen Konventionen musste er durchbrechen. Matare hatte das hohe Potenzial seines Schülers zu Beginn unterschätzt, verstand es aber, sein Talent zu nutzen, um ihn an Aufträgen und Projekten zu beteiligen, wie bei der Fertigstellung der „Pfungstür“ am Südportal des Kölner Doms oder dem Grabmal des rheinischen Expressionisten Heinrich Nauen. Dennoch trat eine zunehmende Entfremdung zwischen Meister & Schüler ein. Während Matare die moderne Plastik, bei allem Reduktionismus, noch in einem Rahmen der Erkennbarkeit beließ, überführt Beuys die Plastik auf eine Ebene, welche

Zusammenhänge nur noch schwer erkennen ließ. Hinzu kam die anthroposophische Lehre Rudolf Steiners, welche Beuys für sich gefunden hatte, welche von Matare jedoch nur in kleinem Maße akzeptiert und angenommen wurde. ☹ Beuys hob sich binnen kurzer Zeit von seinen Mitschülern ab; nahm eine dominante Stellung innerhalb der Klasse ein, forcierte Gespräche und Themen immer mehr in theosophischer und anthroposophischer Richtung. Das führte wiederum zu Konflikten mit Matare. Voller gegenseitiger Bewunderungen und sich hervorragend ergänzend, vertraten sie jedoch komplett entgegengesetzte Standpunkte und es entstand eine Hassliebe, die, nach dem Beuys als Meisterschüler abschloss, zur völligen Entfremdung führte. Matare versuchte später sogar die Berufung Beuys als Professor an der Akademie in Düsseldorf zu verhindern, was ihm aber nur bei der ersten Bewerbung Beuys gelang. Es ging Matare nicht darum, seinem ehemaligen Schüler zu schaden oder einen persönlichen Groll gegen ihn hegen, sondern weil Matare der Überzeugung war, dass Beuys eher das Charisma eines prophetischen Führers anhaftete, statt dem eines Pädagogen, dem es darum ging, seinen Schülern Impulse zur eigenen freien künstlerischen Entfaltung zu vermitteln. Diese Überzeugung Matares sollte sich in der Besetzung des Sekretariats durch Beuys und abgewiesene Studenten bewahrheiten, die zur fristlosen Kündigung Beuys führte. ☹ Der Vergleich von Prophet und Scharlatan kommt bei Beuys nicht von ungefähr. Betrachtet man sein Hirtenspiel in der Kindheit und vergleicht sie mit Aktionen wie *„Die Heimholung des Joseph Beuys“*, oder seiner *„Tracht“* in Form des Huts und der Anglerweste, seine Bereitschaft in Aktionen und Gesprächen bis zur körperlichen Erschöpfung zu gehen, dann liegt der Vergleich mit einem Heiligen, der den Menschen eine Heilsbotschaft überbringt sehr nah. Wann immer es ihm möglich war, ging es Beuys nicht darum, über Kunst zu sprechen, sondern sie zu verkünden. Als ihm während einer Podiumsdiskussion ein wütender Besucher unterstellt, er würde über Gott und die Welt reden, nur nicht über Kunst, entgegnete Beuys ganz ruhig: *„Aber Gott und die Welt ist die Kunst“*. Beuys sah sich als ein Schamane, ein Auserwählter, dem sich die Mysterien der Natur zeigten und dessen spirituellen Kräfte er, Beuys, dem Menschen zugänglichen machen musste. Sein „erweiterter Kunstbegriff“, der in der „soziale Plastik“ münden soll, war nichts anderes als ein normatives Programm zur völligen Umwandlung der Gesellschaft auf Basis der Kunst. Grundlage dafür war die schon erwähnte Anthroposophie Rudolf Steiners. Anthroposophie versteht sich als eine spirituelle Weltanschauung und betrachtet den Menschen in seiner Beziehung zum Übersinnlichen. In ihr verbinden sich der deutsche Idealismus, die Weltanschauung Goethes, der Gnosis, fernöstliche Lehre und den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen ihrer Zeit. Sie sollte nicht nur eine Lehre sein, sondern

verstand sich auch als Methode oder als Forschung. Beuys orientierte sich an Steiners „Dreigliederung des sozialen Organismus“. *Diese soziale Dreigliederung beschreibt die Grundstruktur einer Gesellschaft, in der die Koordination der gesamtgesellschaftlichen Lebensprozesse nicht zentral durch den Staat oder eine Führungselite erfolgt, sondern in der drei selbst verwaltete und relativ autonome Subsysteme sich gegenseitig die Waage halten.* Für Beuys hieß es, die Kunst als Gestaltungsdirektive für die gesamte Gesellschaft zu bestimmen. Seiner Meinung nach, führte der traditionelle Kunstbegriff nur noch in eine Nischenexistenz. Der Gestaltungsbegriff müsse sich auf den Menschen und erst recht auf die Probleme in der Gesellschaft, die nach Gestaltung verlangen, beziehen. Sein Leitspruch: „Jeder Mensch ist ein Künstler!“ wurde zum Schlachtruf seines Programms.

Kommen wir zurück zum Wärmecharakter den Beuys als existenzielles Attribut ansieht. Denn er bildet auch den Schlüssel zu einem weiteren Material, was Beuys nutzt:  Filz. Es waren die tatarischen Filzdecken, in denen der verletzte Beuys nach seiner Bergung eingewickelt wurde. Sie schützten gegen die Kälte und auch hier war es der Wärmecharakter, der in seinem inneren was im Filz eingepackt war, beeinflusste. Und es ist ein Naturprodukt, welches dem Tier entnommen und mittels Bewegung und Wärme in Form gebracht wird, um seinerseits wieder diese gespeicherte Wärme abzugeben. Unter diesen Gesichtspunkten kann auch die Installation „9 Filzblöcke“ eher verstanden werden. Dabei hat Beuys abwechselnd Filz,- Eisen- und Kupferplatten übereinander geschichtet. Wir müssen phänomenologisch an die Plastik herantreten. Wenn Filz die Wärme repräsentiert, so haben wir mit Kupfer und Eisen nicht nur ein vollkommen entgegengesetztes Material, sondern zudem auch grundverschiedene Eigenschaften. Kupfer und Eisen haben Leitcharakter. In Verbindung miteinander haben wir einen regelrechten „Wärmespeicher“, eine Form der natürlichen Batterie. Das Metall leitet die im Filz gespeicherte Wärme an die nächste weiter und lädt den Block auf. Mit dieser Batterie hätten wir die notwendige Wärme und den Gestaltungsprozess weiterzuführen. Es könnten jetzt noch zig weitere Werke untersucht werden, doch das strapaziert den Vortrag. Die grundlegende Herangehensweise an Beuysche Plastik, Zeichnung und Installation sollte hiermit dargelegt sein. Es geht immer darum, was sich hinter dem Ding befindet und wie es sich in seine Ontologie im Zusammenhang mit dem Material zeigt. Es ist nicht zbsp das Tier Hase, was bei Beuys eingebunden wird, sondern das, wofür er steht und wie sein Wesen mit den Dingen und dem Material interagiert. Erst in der Gesamtschau eröffnet sich das Verständnis. Was nicht unerwähnt bleiben darf, sind die Beuyschen Aktionen. Und auch hier soll zum Schluss nur ein Beispiel herausgegriffen und

betrachtet sein. Vorher ist es notwendig auf einen Begriff einzugehen, der ebenfalls untrennbar mit Joseph Beuys verbunden ist: Fluxus. ©

Fluxus ist eine in den 60er-Jahren entstandene neodadaistische Bewegung, deren Philosophie und Konzept darin bestand, die Grenzen von Kunst und Leben fließend (fluxus = fließen) zu gestalten. Ausgehend vom Koreaner Nam June Paik schlossen sich viele bekannte Künstler dieser neuen Tradition an, Yoko Ono, Bazon Brock oder John Cage, um nur drei zu nennen. Im Gegensatz zum „Happening“, einer Aktion in dem das Publikum eingebunden war, wurde Fluxus wie im Theater aufgeführt, also das Publikum in der Zuschauerposition belassen. Es galt die Kunst nicht unter einem ästhetischen Gesichtspunkt zu präsentieren, sondern einem sozialen. Alles was der Kunst dienen konnte, wurde in die Aktion eingebunden, Objekte, Installationen, Musik und auch Tiere. Fluxus-Aktionen waren weder an Ort, noch an Zeit gebunden, hatten weder eine feste Dauer, noch eine klare Struktur. Sie entstanden im Leben. Beuys Aktion „*und in uns... unter uns... landunter*“ zbsp. dauerte 24 Stunden. Andere Aktionen wuchsen sich zu Medienereignissen aus. © Im Rahmen des „Festival der Kunst“ in Aachen sollte dem Widerstand des 20. Juli gedacht werden. Es wurden Parolen in Wort und Bild geschwungen, Bazon Brock las Marx und Hegel, Beuys kochte Fett und modellierte Fettecken, ging zu einem Klavier, schüttete wahllos Dinge hinein und prüfte den Ton. Scheinbar unzufrieden lieh er sich einen Bohrer und behandelte das Klavier damit. Erst dann schien es für ihn wie Musik zu klingen. In der Presse wurde dann darüber aufgeklärt, dass der Kunstprofessor aus Düsseldorf keineswegs improvisierte, sondern nach „Noten“ bohrte. Die Noten waren braune Kleckse auf Notenpapier. Jedenfalls war das für einige Zuschauer zu viel. Sie stürmten die Bühne und ein Student schlug Beuys die Nase blutig. Beuys reagierte geistesgegenwärtig, nahm ein Plastikkrucifix in die Hand, hielt es in die Menge und verteilte Schokolade. Die Aktion demonstrierte auf beeindruckende Weise, wie schnell sich im hoch intellektuellen Milieu die Intoleranz einschlich und gab der Veranstaltung letztendlich seine Sinnhaftigkeit. Und Beuys demonstrierte ebenfalls eindrucksvoll, dass für Toleranz und Kunst Opfer gebracht werden müssen. Mitte der 70er Jahre war Beuys ein international bekannter Künstler mit Ausstellungen und Aktionen weltweit. © Mit seiner Aktion „*I like America and America likes me*“, veranschaulichte er wieder mal auf radikale Weise, wie eine Aktion die Normalität der bestehenden Verhältnisse durchbrach. Ort ist New York, die Protagonisten sind Joseph Beuys und ein Kojote. 3 Tage lang, eingesperrt mit Little John, legte er Filzplatten aus, stapelte die Washington Post aufeinander und brachte das Tier dazu, den Filz zu zerreißen. Immer im Gespräch mit dem Kojoten. Die ganze Zeit war Beuys in Filz gewickelt und nur ein Spazierstock ragte heraus. Nach

dem der Kojote sich auf die Filzplatten bettete, schlief Beuys auf Little Johns Strohlager. Wieder war es der Wärmecharakter der die Annäherung aneinander brachte. Was Beuys mit einfachen Mitteln darstellte brachte Caroline Tisdall auf den Punkt: *„Dann kam der weiße Mann und mit ihm die Veränderung des Status des Koyoten (als heiliges Tier der Indianer). Seine bewunderte himmlische subversive Kraft wurde degradiert...[...] Es wurde der „mean coyote“ aus ihm , und weil er jetzt als antisoziale Plage eingeordnet war, konnte die weiße Gesellschaft legalisiert Rache an ihm nehmen und ihn jagen.“*

Ⓟ Das Beispiel zeigt ganz gut, dass Beuys sich nie schonte, immer bis an die Grenzen der Belastbarkeit ging und vollständig in seiner Vision von der schöpferischen Kraft der Kunst aufging. Er war zwar ein Moralist aber immer bestrebt, seinem Publikum die eigene schöpferische Kraft aufzuzeigen und präsentierte sich selbst als Beispiel. Kunst war Therapie und hatte das Potenzial inne, nicht nur das schlimmste Leid ertragen zu können, sondern den Menschen vor dem Abgrund der Hoffnungslosigkeit wegzuziehen. Bei Nietzsche kündigte Zarathustra den Übermenschen an, in der Kunst sah sich Joseph Beuys selbst als jener Zarathustra. Beuys starb am 23. Januar 1986, elf Tage nach seiner Ehrung mit dem Wilhelm-Lehmbruck-Preis der Stadt Duisburg.

Pause


Ⓟ



2. Joel-Peter Witkin

Betreten wir nun die Welt eines noch lebenden Künstlers und der Besuch dieser Welt hat Ähnlichkeiten mit Dantes „Göttlicher Komödie“. In diesem Fall verkörpert Ihr Dante, während ich, als unerschrockener Vergil, Euch den Weg durch den Trichter der Hölle ebne und als Führer diene. Ihr werdet stocken, staunen, Euch mit Abscheu abwenden und zugleich dem Begriff des Schönen oder Ästhetischen neu verstehen lernen. Am 13. September 1939 kam Joel-Peter Witkin in Brooklyn als Drilling zur Welt; einem Bruder und einer Schwester. Als Sohn eines jüdischen Vaters und einer katholischen Mutter wuchs er, wie auch Beuys, in einem streng religiösen Umfeld auf, wobei dessen Unterschiedlichkeit dazu führte, dass die Ehe nicht standhielt. Witkin selbst ist fest im katholischen Glauben, jedoch nicht in seiner strengen Doktrin der Offenbarung, sondern er zeigt sich als kritischer Geist, wie wir sie aus der scholastischen Theologie des 12. Jh, namentlich Anselm of Canterbury oder Peter Abaelardus, her kennen. Mit 17 bekam Witkin von seinem eineiigen Zwillingbruder Jerome eine Kamera geschenkt und er bat ihn auf dem örtlichen Jahrmarkt Fotos zu machen. Das war der Beginn für Witkins lebenslange Leidenschaft an und mit

der Fotografie.

Von 1961 bis 64 war Witkin als Kriegsphotograf in Vietnam tätig und entschloss sich nach seiner Rückkehr als freiberuflicher Fotograf weiter tätig zu bleiben. Er schlug sich als Fotoassistent, wie auch als festangestellter Fotograf bei der Firma „City Walls Inc.“ in New York durch. 1970 entscheidet er sich für das Kunststudium an der Cooper Union mit dem Schwerpunkt auf Bildhauerei, ohne die Fotografie aus den Augen zu verlieren. Es folgt 1974 der Abschluss als BA of Fine Arts und ein Stipendium. Er verlässt 75 New York und geht nach Albuquerque, New-Mexico und schreibt sich an der dortigen Universität in die Fächer Kunst und Kunstgeschichte ein. 1976 verlässt er die Universität als MA of Fine Arts.

Schon während seines Studium in New York hatte Witkin angefangen, inspiriert durch Mensch, Literatur und Glauben, eigene Bildideen umzusetzen. Der erste Kreis der Witkinschen Hölle gestaltet sich noch harmlos und Witkin befand sich von 71-75 in der Phase *„Zeitgenössischer Bilder von Jesus“*. Das Foto *„Ecce Homo“* von 1975 zeigt einen Homosexuellen, der Witkin mit der New Yorker Schwulen, - und Transvestitenszene bekannt gemacht hatte. Sein „schwuler Jesus“ war Blasphemie, doch  stellt Witkin hinter der narzisstischen Pose und der Provokation die Frage, ob dieser Jesus nicht auch verehrungswürdig war, speziell für die Homosexuellen.

Die Aufnahmen vom Beginn der 70er zeigen Witkins Auseinandersetzung mit sich und der Suche nach Identität.  Fotografisch war ihm bis dato nur die Kunst August Sanders bekannt, die ihn tief beeindruckte. Witkin, geprägt durch seine Kindheit, dem Verlust seiner Zwillingsschwester und konfrontiert mit Tod und Verderben im Vietnamkrieg, war dem Mensch ein Rätsel. Sander verstand es die Individualität seiner Menschen mittels der Kamera herauszuarbeiten; sie zu demaskieren. Gabriel Hochfels schreibt dazu in *„Zögling und Meister“*, dass für Witkin Raum und Zeit unantastbar blieben und ihm jede Menschenkenntnis fremd war; er *„kannte die Mitmenschen nie anders als maskiert, so wie er sich selbst als maskiert empfand und sich unwirklich vorkam, wie eine Illusion, die aus Fragen bestand.“*  Die Welt präsentierte Witkin den Menschen in dauernden Zwangslagen; das geht aus seinen Tagebüchern hervor, die als junger Mensch geführt hat. Er besitzt einen sensiblen Geist, der in der Gesellschaft das Dunkle, Verdrängte und das Unterschiedliche erblickt. Und er sieht das Leid. Witkins Werke sind der Versuch, dem bestehenden Leid einen Sinn zu geben; er kann es nicht beseitigen, doch er gibt dem Leid ein Gesicht, macht es zugänglich und schafft somit Gerechtigkeit und hebt die Unterschiedlichkeit auf. Religion, Spiritualität und Kunst sind die drei Essenzen, die Witkin meisterhaft miteinander verknüpft. Wie für Beuys beinhalten für Witkin diese Komponenten die ultimative Kraft zum

Erschaffen. Und Ende der 70er entfaltete sich diese Kraft in ihm, die zu seinen surrealen, traumartigen und erschreckenden Arbeiten führten. 📍 „*The Kiss*“ von 1982 zeigt die Köpfe zweier alter Männer die sich mit geschlossenen Augen zu einem Kuss vereint haben. Als Witkin die Erlaubnis erhielt, den Kopf eines Leichnams zu fotografieren, wusste er nicht, dass der Kopf schon präpariert war. Als er in platzieren wollte, zerfiel er in zwei Hälften die vollkommen identisch waren. Sie verkörperten für ihn zwei Aspekte des gleichen Wesens, welche nach unendlicher Zeit der Trennung wieder zueinanderfanden und dieses Wiedersehen mit einem Kuss besiegelten. War es immer der Malerei und Bildhauerei vorbehalten, die Mythen, Götter und das Übersinnliche darzustellen, sollte es Witkin schaffen, diese in die Photographie zu transformieren. Witkin ist immer bestrebt, das was die Einbildungskraft hervorbringt, in die Wirklichkeit zu übertragen. 📍 Sein „*Fetishist*“ von 1981 ist eine Hommage an einen seiner Vorbildern, der seiner Zeit das Subtile in der Wirklichkeit festhielt, in dem er die Kamera unbarmherzig auf das Wirkliche hielt. Arthur Fellig, besser bekannt als Weegee war ein Fotojournalist in den 30ern. Seine Bilder zeigen auf erschreckende Weise wie sich der Mensch in der zufälligen Begegnung mit Tod und Gewalt verhält, in dem er es von sich weist und sich in den Mantel der Nichtbetroffenheit wickelt. Unbeteiligte Gesichter die doch voller Schaulust und Gier sind. 📍 Der *Fetishist* hüllt sich gleichsam in sein innerstes ein, grenzt sich ab von dem Außen, ist unbeteiligt, und findet in der Gewalt, die ihm widerfährt, die Lust. Wie schon erwähnt entwickelte Witkin sehr früh ein Gefühl für das „Andere“, für das Dunkle und Mystische. Vor seiner Kamera finden sich all jene ein, denen Gewalt angetan wurde, jedoch keine Gewalt in Form von Verbrechen. 📍 Es sind Lilliputaner, Amputierte, Transvestiten, Krüppel, Fette, Magersüchtige, Homosexuelle, Freaks und schließlich der Tod, welche er zu seinen Protagonisten macht. Es sind die Außenseiter der Gesellschaft, die Hässlichen und Verstoßenen. Witkin setzt eine Serie fort, die schon Diane Arbus in den 60ern begonnen hat. Auch sie hatte eine Affinität zu Randgestalten. 📍 Sie erfahren Gewalt in Form von angewiderten Blicken voll von Ablehnung, sind „etwas“, aber nicht „jemand“, und werden wenn, nur als Attraktion eines Kuriositätenkabinetts wahrgenommen. Wenn Witkin seine Protagonisten vor die Kamera holt, dann nicht um uns mit der Holzhammermethode weiter das Ausgegrenzte zu präsentieren, sondern er zollt ihnen die höchste Bewunderung. Er folgt Diane Arbus Gedanken, dass jene Wesen ihre lebenslange Strafe zu Lebzeiten schon erhalten haben und sie mit aristokratischer Würde ertragen. 📍 Witkins „*Un Santo Oscuro*“ von 1987 ist die visuelle Übersetzung dieses Gedankens. Ohne Arme, Beine und Augenlider geboren, bestand das Leben dieses Jungen nur aus Schmerz und Leid. Gleich dem Heiligen Sebastian, ein moderner Märtyrer,

zieht er den Pfeil aus dem gemarterten Körper und hofft auf die Erlösung im Jenseits. 📌 Vera Little, die Protagonisten in „*Humor and Fear*“ von 1998 war einst eine Meisterin im Kunstturnen, danach Nacktänzerin. In Folge eines toxischen Schocks wurden ihr die Finger, Brüste und Beine amputiert. Witkins Worte spiegeln die Ehrfurcht wieder, mit dem er dieses Foto kommentiert: *„Am Flughafen holte ich sie ab – sie kam mir vor wie ein Roboter auf Prothesen. Wir umarmten uns. Der Flug hatte sie ermüdet; wir gingen früh zu Bett. Um Mitternacht hörte ich, wie sie zum Badezimmer und wieder zurück kroch. Es bewegte mich tief, diesen Kampf in der Dunkelheit mit anzuhören. War es doch das erste Mal, dass ich an der Lebenswirklichkeit eines Modells teilgenommen hatte. Mir wurde bewußt, welche Auszeichnung es für mich ist, diese einzigartigen Menschen zu kennen, die so geheimnisvoll in mein Leben treten.“*

Dieses Feingefühl geht einer nach Idealen und Normen strebenden Gesellschaft vollkommen ab. Was Schön und Ästhetisch, Normal und Abnormal ist bestimmt die jeweilige Kultur durch Handauflegen, bzw. mit der Willkür einer religiösen, technischen, künstlerischen, sozialen oder wie auch immer gearteten Ideologie. In Folge dessen erfolgt die Reduzierung und die Ausgrenzung, wie sie schon in der „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer/Adorno beschrieben wurde. In einer homogenen blauen Welt darf man nicht nicht Gelb sein und der Vorwurf des Perversen wird dem unterstellt, der sich das Gelbe ansieht, ohne es zu bespuken oder es mit der gleichen Toleranz betrachtet wie den blauen Menschen. Witkin zeigt es uns am Beispiel einer Miss Wahl 📌 von 1946 und stellt seine Arbeit „*Abundance*“ von 1997 gegenüber. Für Witkin gibt es keinen Unterschied in Sachen Schönheit; das Abnorme ist nicht weniger Betrachtungs- und Verehrungswürdig. Während die tugendhaften, durch eine von Moral und Idealen durchtriebenen Jury gewählten Misses maximal die Kraft zum Lächeln aufbringen müssen, besitzt Mirka, die Frau ohne Beine und Hände, die Kraft ein ganzes Leben zu meistern, in dem jeder Handgriff zur Herausforderung und jeder Schritt nach Vorne zur olympischen Disziplin wird. Sie wird zur Ikone und präsentiert eine nahezu überirdische Schönheit, die dem entgeht, der sich der Umklammerung des Ideals nicht entwinden kann.

📌 Witkins Welt sind die Mythen und im grausamen Spiel der Götter findet er die Analogie zum gegenwärtigen Seelenzustand des Menschen. Kaum einer zeigt sich Verwundert über den Egoismus und Willkür der Götter, die rein zu ihrem himmlischen Vergnügen über den Menschen herfallen. Göttervater Zeus schwängert, raubt und bestraft wie es ihm beliebt, oder wenn Apollo und Athene, sich ihrer Niederlagen nicht eingestehend, 📌 den Gewinner für seine Leistung bestrafen, in dem Marsias gehäutet und Arachne in eine Spinne verwandelt wird.

Die Literatur, bildende Kunst, Künstler und Vertreter der Epochen bilden die Grundlage für das Witkinsche Portfolio. ©Seine Götter und Ikonen werden im Stile der Tableaux Vivants dargestellt, wie sie gegen Ende des 18.Jh. aufkamen. Dabei galt es, Werke der Malerei und Plastik mit lebenden Personen nachzustellen. Die moderne Form des Tableaux Vivant findet man heute auf den großen Plätzen der Metropolen, wo sich der Künstler als „lebende Statue“ präsentiert. Und Witkin bezieht sich auf eine Vielzahl von Werken alter Meister und namhafter Künstler. Doch es geht ihm nicht, wie oftmals unterstellt, um Kopie, sondern um völlige Neuinterpretation. ©Der Künstler ist gleich einem Heiligen der die Worte Gottes dem beschränkten Geist überbringt. In dem er die Werke der von Miro, Picasso, Bernini und vielen mehr auf seine Art interpretiert, ehrt er Ihre grandiose Schaffenskraft. Dazu Hochfels: *„Joel-Peter Witkin ist das Musterbeispiel eines Photographen, dessen Werdegang und Inspiration von der malerei- und der Bildhauerei – geprägt sind und der es versteht, die bildende Kunst zu seinem formalen wie spirituellen Vorbild zu machen und sich doch von ihr zu befreien, um seinen eigenen Gedanken und Visionen die zwingende Form zu geben, die sie verlangen“*. Witkin bindet die alte Kunst konsequent in seinem Schaffen ein und sucht sich nicht willkürlich Werke aus. Er fotografiert nur Dinge an die er glaubt und die für ihn in der Wirklichkeit existieren. Wenn er die abgetrennten Gliedmaßen Verstorbener, oder ganze Leichname zeigt, dann nicht um die Befreiung der Kunst von jeglicher Konvention zu untermauern, sondern weil er sogar im toten Fleisch mehr Wirklichkeit erfährt, als jede Einbildungskraft je hervorbringen vermag. ©Die Werke Michelangelos, Berninis oder Leonardo da Vinci mögen eine überwältigende Schöpfung sein, doch sind sie immer von einem Menschen erschaffen worden. Das Fleisch, auch das leblose ist der Beweis für die Schöpfungskraft Gottes, dessen Wege bekanntlich unergründlich sind. Witkin spricht von der „Gewalt der Wirklichkeit“, wenn er in einem nahezu tranceähnlichem Zustand in seine Arbeit eintaucht. In weiteren Äußerungen finden wir parallele zu Beuys: *„Der Künstler ist ein Schamane, ein Priester und ein Mystiker, der in der Lage ist, sich auf einer höheren Ordnung auf den Dialog zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren einzulassen.“* Diesen Dialog führt Witkin in seinen Daguerrotypen auf unterschiedliche Arten und mit den unterschiedlichen Gattungen. ©Werke wie „Harvest“, erinnern an die Stilleben eines Guiseppe Arcimboldo, während © „Feast of Fools“ jene die Arbeiten Jan Davidz de Heem nahe legen, erweitert mit den Elementen einer grauenhaften Vergänglichkeit. Mit „Anna Achmatowa“ © von 1998 verknüpft Witkin klassische Vanitaselemente mit dem Gedanken über denjenigen, dem einst der Arm gehört hat. Oder repräsentiert er nur den verlorenen Arm jener griechischen Skulptur?

Ein anderer Höllenkreis präsentiert sich uns in der Darstellung mit religiösem Inhalt. Teils Stilleben, teils antiken Skulpturen nachempfunden. ☹ Ein „schwuler Heiliger“ wird zum wiederbelebten „Heiligen Sebastian“, in „Still Life with Mirror“ ☹ zwingt sich Witkin zur leiblichen Erfahrung, in dem er Nägel in den abgetrennten Fuß schlägt. Den Höhepunkt seiner Selbsterfahrung findet er schließlich mit seinem Werk „Crucified Horse“. Inspiriert durch Männerbünde, die sich in der Nachfolge Christi sahen und sich geißelten, erschuf er „Penitente“. ☹ Links und rechts von „Jesus“ finden sich Dysmas und Gestas als tote Kapuzineräffchen wieder. Deren Katalognummern veranlassten Witkin dazu, dem Gekreuzigten die Nummer auf den Körper zu schreiben und erschuf somit, ohne erste Intention, ein verwirrendes Mahnmal für den Holocaust. Witkin durchbricht wahrlich jedes Vorstellungsvermögen und wir sind geneigt ihn für die Pietätlosigkeit und Blasphemie zu verurteilen. ☹ Doch würden wir damit unrecht tun, denn alle Beteiligten, Ärzte, Protagonisten, Angehörige und Modelle haben übereinstimmend den höchst respektvollen und sensiblen Umgang gelobt, den Witkin im Umgang mit den sterblichen Überresten zeigte. Seine Werke mit toten Babies und Leichen stehen auch symbolisch für die ewige Suche nach der verstorbenen Zwillingsschwester, womit aber auch gleichzeitig ihrer Gedacht wird. Seine Arrangements sind zum einen eine visuelle creatio ex nihilo und gleichzeitig eine Würdigung ex post. Zu dem Mystiker, Schamanen und Künstler Witkin gesellt sich noch der Alchimist, der in der Zusammenstellung der Elemente eine Synthese und Neuerschaffung sucht. Witkins Requisitenkammer, oder sollte man besser Asservatenkammer sagen, beinhaltet jedes Element und ein jedes findet seinen Einsatz. Alles brodelt in einem riesigen Kessel, dessen philosophischer Inhalt mit den Gewürzen Mystik, Religion, Kultur und Kunst zu einer neuen Substanz kocht, die es so in der Photographie nie gegeben hat und in der Form wohl auch nicht mehr geben wird.

☹ Joseph Beuys und Joel-Peter Witkin sind Künstler, die fest an die schöpferischen Kraft der Kunst glauben; in ihr die Urkraft der Natur und Gottes erkennen und versuchen, sie uns auf unterschiedliche Art begreiflich zu machen. Beide sehen den leidenden Menschen, der Hilfe benötigt, um die ihm in ihm liegende Kraft zur Neugestaltung seiner selbst zu aktivieren. Ohne Probleme kann ich beide als Überbringer von Botschaften göttlicher und natureller Art, da ihnen die Geheimnisse offenbart worden sind, welche sie im Umgang mit Natur und Mensch erst Schritt für Schritt erkennen konnten. Der große Unterschied zwischen Beuys und Witkin liegt jedoch in der Auffassung, die Kunst als „Lebensform“ anzusehen. Während Witkin die Kunst als Spiegel und Werkzeug nutzt, überschritt Beuys diese Linie, in dem er Kunst der Normativität seines

Kunstbegriffes unterwarf. Für Witkin ist Kunst ein Ideal, für Beuys wurde es zur Ideologie. Auch wenn diese Ideologie immer positiv fokussiert war, so zeigte sich in den Auseinandersetzungen mit Beuys, dass seine Idee einer „Regel für die Menschwerdung“ nicht von jedem getragen wurde. Hier schließt sich der Kreis und endet der Weg zu einem besseren Verständnis moderner Kunst. Vielleicht hilft diese Einführung nicht nur Beuys und Witkin besser zu verstehen, sondern lässt zukünftig nicht zu schnell über die Werke anderer Moderner Künstler urteilen. Moderne Kunst zeigt nicht die Welt wie sie ist.. sondern wie sie individuell gesehen und wahrgenommen wird. Und es steckt immer mehr hinter dem Werk, wie im ersten Blick erscheint.