Kunst : Joseph Beuys "Schneefall" : Poesie der Materialien

Autor(en): **Jehle, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **68 (1981)**

Heft 1/2: **Neue Architektur in Deutschland**

PDF erstellt am: **20.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-51900

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kunst

Joseph Beuys
«Schneefall» – Poesie der Materialien

«In der Beuysschen Wohnung standen wir eines Tages – es war Frühling – einem kahlen Weihnachtsbaum gegenüber. Die Familie hatte sich damit abgefunden und lebte um den Baum herum (der später in das Beuys-Objekt ‚Schneefall' einging).» – Dies berichtet Stella Baum, eine der frühesten Beuys-Bewunderer, im «Spiegel» vom 5. November 1979.[1]

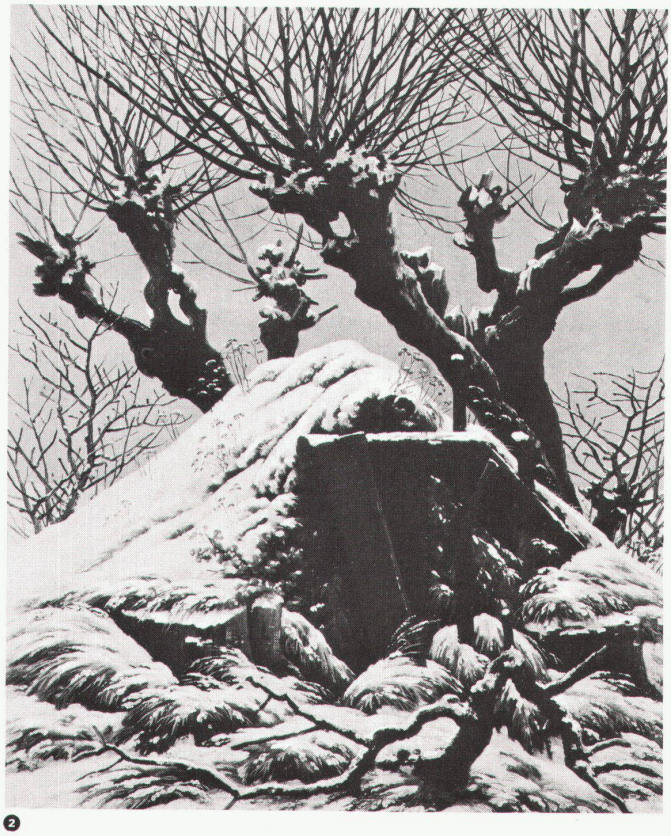
Der «Schneefall» befindet sich seit 1970 in der Sammlung der Emanuel-Hoffmann-Stiftung des Basler Kunstmuseums. Das aus dem Jahre 1965 stammende Ensemble von Filzplatten über Tannenstämmen misst 363×120×23 cm und liegt auf dem Boden. Es mag hier das grosse Werk von Beuys vertreten, das die deutsche Kunst – und nicht nur sie – in den letzten fünfzehn Jahren in Bewegung gebracht hat wie kein anderes. Beuysens einfache Konstellationen, Ding-Bilder, Poesie mit Gegenständen, meist unfarbig und im Sinn der modernen Massen-Kultur unattraktiv, haben die Museen der ganzen westlichen Welt erobert.[2]

Warum? – Schlicht und karg erscheinen Beuys-Arbeiten wie der «Schneefall» nur auf den ersten Blick, solange man den Aufwand an Material im Auge hat. Bei näherem Hinsehen führen die «Assemblagen» tief in unsere Gefühlswelt, wecken Erinnerungen, enthalten Mitteilungen, die auf Grunderfahrungen zurückgehen. Drei kahle Tannenstämme mit rauher Oberfläche, hart und splissig, erscheinen zugedeckt mit einem Stapel quadratischer Filzmatten, mit weichem Material. Die Stämme sind fest, der Filz verformbar. Die einzelnen Hölzer geben Richtungen an wie Pfeile, der Filzstapel erscheint ruhend. Etwas Verletztes unter etwas Schützendem. Die Filzdecke hat den ähnlichen Effekt wie die Schneedecke. Über die Verwandtschaft von Schnee und Filz als Wärme-Isolatoren schreibt die Autorin des New Yorker Katalogs von 1979, Caroline Tisdall. Sie vergleicht das aus Schnee gebaute Iglu der Eskimos mit der Jurte von asiatischen Hirtennomaden, den mit Filzdecken belegten Holzstangenscherengittern. Zudem erwähnt sie, dass sowohl Filz als auch Schnee den Schall isoliert und als deckende Schichten den Eindruck von Stille hervorruft.[3]

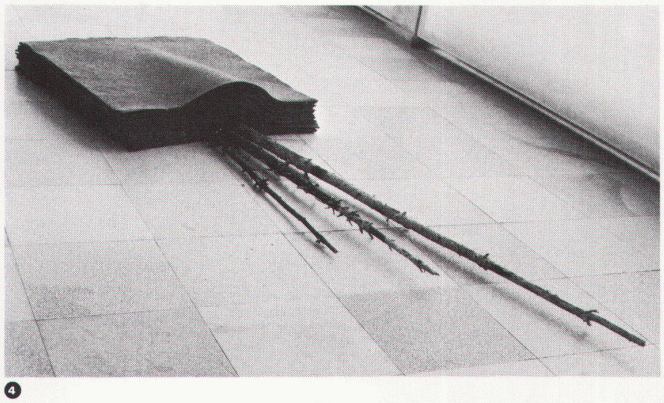
Die Sinne des Betrachters werden direkt angesprochen. Beuys setzt seine Materialien so ein, wie es kollektiven Erfahrungen entspricht . . ., und doch ist man sich im klaren darüber, dass das, was dieser Künstler präsentiert, vor zwanzig Jahren noch undenkbar gewesen wäre in einem Museum. Das Minimum an Manipulation, die Absenz von Raffinement, von handwerklicher Virtuosität und technischer Leistung ist sogar provozierend, verhindert vielfach den Kontakt mit dem Publikum. Dabei hat Beuys seine kunsthistorische Ahnenreihe von Marcel Duchamps bis zu César. Beuys selbst hat sich mit dem Vater der Methode, Dinge unbearbeitet ins Museum zu transportieren, auseinandergesetzt, sich mit dem «Kulturschock» befasst, den das Experiment von Marcel Duchamp, ein «Pissbecken», ein «Urinoir», ins Museum zu stellen, bewirkt hat.[4]

1

Die Methode, Vorgefundenes durch die Art des Arrangierens und den Transport aus einem Zusammenhang in den anderen zum Sprechen zu bringen, erklärt Beuys jedoch noch lange nicht. Das Werk dieses Künstlers gründet in der deutschen Tradition. Es kommt nicht von ungefähr, dass zur gleichen Zeit, da Beuys aufgetreten ist, das Werk des Romantikers Caspar David Friedrich in Publikationen und einer Dresdener und Hamburger Retrospektive buchstäblich wiederentdeckt worden ist. Ein Gemälde wie das der «Verschneiten Hütte» (um 1826/27), 31×25 cm


2

3



❹

messend, mag etwas verraten von der Affinität von Beuysschen Assemblagen zum grossen Romantiker. Helmut Börsch-Supan bemerkt, dass das ganz aus der Nähe gesehene Motiv beinahe wie ein Stilleben wirkt: «Ein Heuschober liegt unter einer dicken Schneedecke. Die Tür ist etwas geöffnet und lässt den Blick in die Dunkelheit des Inneren tun. Das Heu ist nach dem biblischen Bild der Mensch, dessen Leben wie verdorrendes Gras vergeht. Der Heuschober ist eine ärmliche irdische Behausung, deren Dunkelheit zugleich die Assoziation der Grabeshöhle hervorruft. Auch die abgebrochenen Äste und die vertrockneten Blumen bezeichnen vergangenes Leben. Die Darstellung des Winters als Zustand des Todes ist bei Friedrich jedoch stets mit der Erinnerung an den Frühling als Gleichnis für die Auferstehung verbunden. Dieser Gedanke stellt sich bei den vertrockneten Blumen ein und wird bei den Weidenbäumen hinter dem Heuschober wiederholt. Weiden, die aus einem alten Stamm immer wieder junge Schösslinge treiben, sind für Friedrich ebenfalls ein Hinweis auf die Auferstehung.»[5]

Friedrichs Natur-Symbolik, der Einklang von Natur-Erscheinungen mit Erscheinungen der Kultur wie etwa der christlichen Botschaft, scheint eine der Grundlagen zu sein für die Arbeit und das Denken von Beuys, für den engagierten Christen Beuys auch, der sicherlich nicht zufällig durchsickern lässt, dass die drei Stämme seines «Schneefalls» Christbäume waren.

Werner Jehle

Anmerkungen

1 Dem Künstler Joseph Beuys hat das Nachrichten-Magazin Der Spiegel in der Nummer vom 5. November 1979 die Titelstory gewidmet. Anlass dazu bot sowohl eine grosse Beuys-Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum als auch der Einsatz des Künstlers für die «Grünen», die deutsche Partei der Umweltschützer.

2 In den Listen des Kunstinformationsdienstes art aktuell von Willi Bongard erscheint Beuys 1980 an der Spitze der wichtigsten Künstler der Gegenwart.

3 Caroline Tisdall, Joseph Beuys – Katalog des Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1979, S. 78.

4 Dieter Koeplin, Interview mit Joseph Beuys, in: Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Basel, «Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland.» Basel 1977, S. 25.

5 Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München 1973. S. 146.

❶ Titelblatt des «Spiegel» vom 5. November 1979.

❷ Caspar David Friedrich, «Verschneite Hütte».

❸❹ Joseph Beuys, «Schneefall», Assemblage aus Tannenstämmen und Filzmatten. Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung im Kunstmuseum Basel.

Tagtäglich

Der eigene und die Spiegel der anderen oder die Eleganz der Theorie und ihre Beulen

Um 1960 verloren Architekten ihr Selbstverständnis. (Wer tat das nicht?) Soziologen wurden gerufen, dann Politologen, Biologen, Psychiater, Semantiker, Kunsthistoriker, Ökologen. Viele dieser Wissenschafter begannen sich intensiv mit der zeitgenössischen Architektur auseinanderzusetzen.

1962 übernahm ein Soziologe die Redaktion des «Werks». Lucius Burckhardt begann, den Architekten einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich, mit Erstaunen, anders sahen als in ihrem eigenen. Zuerst in «Architheseund, von 1977 an, im «Werk· Architheseurde ein anderer Spiegel vorgehalten. Stanislaus von Moos zeigte den Architekten Architektur anders, als sie gewohnt waren, sie zu sehen. Seit einem Jahr wird «Werk, Bauen+Wohnen» von einem Tandem geleitet, einer Kunsthistorikerin und einem Architekten. Ob das einen Weg zurück andeutet?

Der Einstieg von Wissenschaftern in Probleme des aktuellen Architekturschaffens hat Interesse für anders gestellte Fragen geweckt, Horizonte erweitert und Diskussionen ausgelöst. Impulse wurden gegeben. Aber Grübler unter den Architekten wurden dadurch bis zur Entscheidungsunfähigkeit verunsichert. Andere zogen sich auf sich selber zurück, weil sie für das, was sie als ihre eigentliche Aufgabe ansehen, keine Antworten bekamen: die Arbeit am Besprechungs- und Zeichentisch, die Arbeit der täglichen Entscheidungen, für die ganz einfach, vom Auftraggeber erwartet und vom Arbeitsgang erfordert, dem Architekten die Kompetenz zukommt.

Die Architekten finden, Nichtarchitekten hätten für ihre tägliche Arbeit, für ihr Machen und für das Entstehen von Architektur wenig Verständnis. Lucius Burckhardt hat zuweilen die Denkweisen, Dinge und Fehler der Architekten recht hämisch aufs Korn genommen. Der Architekt dagegen, gezwungen, dauernd Entscheidungen zu treffen, ist damit gezwungen, auch dauernd Fehler zu machen, weil Architektur nie etwas Widerspruchfreies ist, in der alles rund wie eine glatte, elegante Theorie sein kann. Architektur ist für den Architekten nicht nur etwas Abstraktes, sondern stets auch etwas Handfestes, wie die Materie der Baustoffe und die Maschinen und Hände, die sie verarbeiten.

Wenn bei den Nichtarchitekten der Sinn für das Machen und Entstehen des Bauwerks und seiner Architektur fehlt, kann der Architekt seine Arbeit und ihr Resultat nie ganz verstanden sehen. Er stutzt, wenn Stanislaus von Moos weitgehend verneint, der Architekt habe «die Wahl der Technologie zu treffen». Das sei, schreibt er, «nur zu einem kleinen Teil möglich: Diese Wahl wird auf einer anderen als der Ebene des Entwurfs getroffen» («Architheseund, 1980, S. 8). Kunsthistoriker haben die Neigung, Architektur als etwas Abstraktes zu sehen, was sie dann, in den Augen der Architekten, zu falschen Analogien führt. So, wenn sie den Montagebau als «Meccano» oder einen Grundriss vorwiegend als etwas Ästhetisches sehen. Die Wirklichkeit der Architektur wird dabei für den Kunsthistoriker und den Architekten zu zwei verschiedenen Wirklichkeiten. Das zeigt sich auch, wenn Kunsthistoriker Pläne ohne Massstab und Himmelsrichtung veröffentlichen.

Ein Wort des Soziologen Wilhelm Vogt abwandelnd, versteht der Nichtarchitekt Architektur nur ganz, wenn er auch ein wenig Architekt ist, so wie ein Architekt Soziologie nur verstehen kann, wenn er auch ein wenig Soziologe ist. Das Gespräch mit architekturinteressierten Nichtarchitekten muss weitergehen, aber mit weniger schiedsrichterlicher Einstellung, gegen deren «Sachentscheid» ein Einspruch ausgeschlossen ist, um es in der Fussballersprache zu sagen.

Franz Füeg