

Der umgedrehte Spazierstock

Strategien für eine ästhetische Einrichtung der zukünftigen Erde

Von Dr. Hildegard Kurt, Berlin

Junge Beziehungen wie die zwischen Kunst und Ökologie entwickeln sich dynamisch, sprunghaft und vielfach nicht ohne eine gewisse Dramatik. Während, zumindest in der breiteren öffentlichen Wahrnehmung, ein Dialog hier überhaupt erst vor zwei, drei Jahrzehnten begann, hat er sich seither in wachsendem Tempo verdichtet und erweitert, spezialisiert und globalisiert, differenziert und technisiert, verwissenschaftlicht und kommerzialisiert. Um die noch bis Mitte der neunziger Jahre nur zu viele einschlägige Diskussionen beherrschende "Ökokunst"-Praktiken, die die ökologische Problematik explizit, unmissverständlich und in zum Teil plakativ ethischer Aufladung zum Thema machten -, ist es dabei inzwischen eher still geworden.

Eine kulturelle Herausforderung

Stattdessen öffnet sich, katalysiert durch die Denkfigur einer zukunftsfähigen Entwicklung, das Reflexionsfeld dahingehend, dass man in der ökologischen Krise im Kern eine Krise der gesellschaftlichen Naturverhältnisse sieht. Wo es aber um eine Neubestimmung des Gesellschaftsverständnisses im Sinne einer "Erweiterung des sozialen Bewusstseins auf die Natur" (1) - und auf die Bedürfnisse kommender Generationen - geht, kann das Ziel nicht mehr eindimensional ein verbesserter Umweltschutz sein.

In der Tat bedeutet die Ökologisierung gesellschaftlicher Bedingungen nicht weniger als ein neuartiges Austarieren der Bereiche Ökonomie, Ökologie und Soziales auf der Grundlage sozialer Gerechtigkeit und ökologischer Verantwortbarkeit. Insofern diese Aufgabe eine grundlegende Revision überkommener Normen, Werte und Praktiken in allen Bereichen von der Politik über die Wirtschaft bis zur Lebenswelt beinhaltet und unabdingbar an die Ressourcen individueller und gemeinschaftlicher Kreativität appelliert, stellt sie eine genuin kulturelle Herausforderung dar.

Vor diesem Hintergrund verlagern sich auch die Fragen und Erwartungen an das Medium Kunst, dessen spezifischen Beitrag man nicht mehr primär darin sieht, ökologische Missstände zu visualisieren und moralische Appelle zu illustrieren. Mehr und mehr befasst man sich nun mit Kunst als einem Sonderbereich, der im Laufe seiner historischen Entwicklung ein hoch ausdifferenziertes Gestaltungswissen, namentlich seit der Moderne ein scharfes

kulturreformerisches Methodenbewusstsein und zuletzt, seit den sechziger Jahren, ein ganzes Arsenal an aktivierenden und interagierenden Interventionstechniken erarbeitet hat. Mit zunehmender Deutlichkeit zeichnet sich gegenwärtig die Relevanz dieser Kompetenzen für die im kommenden Jahrhundert zu bewältigende Aufgabe einer Humanisierung und Ökologisierung der Moderne ab.

Wo korrespondieren künstlerische Verfahrensweisen und Formprinzipien mit der transdisziplinären Suche nach sozial und ökologisch verantwortbaren Lebens-, Wirtschafts- und Arbeitsweisen? Wo liegen Synergiepotenziale? Ausgehend von diesen Fragen schlägt der nachfolgende Essay vor, sich verstärkt zwei auf den ersten Blick einander entgegengesetzten Tendenzen moderner bzw. zeitgenössischer Kunst zuzuwenden: einmal der prozess- und projektorientierten Intervention und zum anderen der gestalterischen Auseinandersetzung mit der Magie der Materie. Dabei generiert möglicherweise, wie hier am Schluss gezeigt werden soll, gerade das verborgene, dialektisch verschränkte Ineinander von Eingriff und Zeichen, von Aktion und Symbol jene Transformationsenergie, derer es bedarf, um die hochentwickelte technische Zivilisation in eine humane Kultur zu überführen. Der Satz "Make the secrets productive" auf einer der Schiefertafeln von Joseph Beuys' Installation *Richtkräfte für eine zukünftige Gesellschaft* (1974-77) ruft dazu auf, sich über das ab- und ausgegrenzte Kunstfeld hinaus an eben dieses Werk einer ästhetischen Einrichtung der Erde zu begeben.

Die prozessorientierte Intervention

Park Fiction (seit 1996) ist ein Projektwerk des Hamburger Künstlers Christoph Schäfer. Es entstand im Rahmen der 1981 von der Hamburger Kulturbehörde eingeführten Kunst im öffentlichen Raum-Programme, die KünstlerInnen die Möglichkeit bieten, sich jenseits der überkommenen "Kunst am Bau" auf vielfältige Weise im Stadtbild einzubringen. Schäfer schloss sich einer vor Ort bereits existierenden Initiative des Hafenrandvereins an, die am Pinnasberg, einem der wenigen freien Ausblicke auf die Elbe in St. Pauli, entgegen den Bebauungsplänen der Stadt die Schaffung eines Parks forderte. Wohl gemerkt ging es weder dieser Initiative noch Schäfer um die Wahrung bzw. Einrichtung eines Naturraums im Herzen der Stadt. Die künstlerische Intervention zielte vielmehr darauf ab, gemeinsam mit AnwohnerInnen sowie mit Grün- und StadtplanerInnen nach den Wünschen der mehrheitlich unterprivilegierten BewohnerInnen des Viertels eine selbstverwaltete, für alle zugängliche, vielseitig und variabel nutzbare Freifläche im öffentlichen Raum zu schaffen.

Park Fiction versuchte, modellhaft einen Beitrag zur Demokratisierung von Planungsverfahren und zum Aufbau von Beteiligungsstrukturen für die Gestaltung öffentlicher Räume zu leisten. Das kulturelle Prestige und symbolische Kapital von Kunst nutzend und soziale Prozesse mit planerischen, künstlerischen, emanzipatorischen verkoppelnd, sah Schäfer seinen spezifischen Beitrag als

Künstler darin, der bereits vorhandenen Initiative durch seinen Eingriff zu einer Intensivierung und Steigerung, zu Prägnanz zu verhelfen: Das Projekt und die besonderen Bedingungen, unter denen die Menschen in St. Pauli leben, fordere einen intensiven Einsatz gerade derjenigen, die in der Lage sind, Interessen wirkungsvoller zu vertreten. Kunst sei hier Serviceleistung, erläutert Schäfer. Inzwischen, nach Ablauf der Planungsphase, haben alle beteiligten Behörden unter Federführung der Stadtentwicklungsbehörde ihre Absicht erklärt, den Park zu realisieren. Soweit, so gut. Bleibt bloß die Frage: Was hat ein solches Projekt überhaupt mit Kunst zu tun? Um darauf zu antworten, bedarf es eines kleinen kunsthistorischen Rückblicks:

Concept Art

Während bereits Ende der fünfziger Jahre Allan Kaprows Happenings den Ereignis- und Prozesscharakter von Kunst betont hatten, stand spätestens seit der amerikanischen Konzeptkunst der sechziger Jahre das Kunstwerk im Sinne eines Artefakts radikal in Frage: Concept Art erklärt die physischen, institutionellen, sozialen und begrifflichen Kontexte eines Werkes zu integralen Bestandteilen seiner Bedeutung. Die Bedeutung von Kunst residiert nicht mehr im autonomen Objekt und nicht mehr im Materialgebilde, sondern in der Idee dahinter oder der damit verbundenen Aktion.

Von Anfang an sind die für Konzeptkunst charakteristische Geringschätzung des Kunstobjekts und dessen Warencharakters, das Primat der Idee vor der physischen Form und der Wunsch, die ästhetischen Grenzen zu erweitern, mit dem Vorhaben verbunden, eine aktive Rolle bei der Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse einzunehmen. An die Stelle des Formens von Objekten soll die Arbeit an neuen Formen von Beziehungen zwischen Menschen treten. Auf dieser Grundlage entfaltet sich seit den sechziger Jahren ein zunehmend breiter werdendes Spektrum handlungsorientierter Kunst, die mit Verfahrensweisen der Dematerialisierung, der Prozessualität und der Interaktivität experimentiert.

Die eher traditionelle Objektkunst ergänzend, sie herausfordernd, sich mit ihr reibend, "wirkt" Kunst hier als soziales Medium in Form oft arbeitsintensiver, partizipativer Erfahrungsprozesse mit offenem Ausgang. An Schnittstellen zur Wissenschaft und zur Lebenswelt und vielfach mit Zielgruppen jenseits des üblichen Kunstpublikums interagierend, versuchen diese gemeinwesenorientierten Kunstpraktiken, den Verwerfungen der Industrie- und Konsumgesellschaft mit nichttechnoider Gestaltungskraft zu begegnen, Beteiligungsformen zu entwickeln, Gemeinschaftskonstruktionen zu stimulieren, zu Selbstbestimmung und Gestaltungsfähigkeit anzuregen. Ist die Auflösung des Werkes zugunsten prozessualer Ästhetiken auf der Werkebene mit einer Loslösung vom Diktat der Autonomieästhetik verbunden, bringt sie auf der Subjektebene eine Relativierung des künstlerischen Subjekts als "ausgezeichnetes Individuum" (W.M. Faust) zugunsten partizipativer Produktionsformen mit sich.

Scheitern der systemkritischen Zielsetzungen

Mit guten Gründen verweist die Kunstgeschichte auf das Scheitern der systemkritischen Zielsetzungen der Concept Art und auf die Kurzlebigkeit ähnlich gelagerter Aufbrüche wie etwa der Fluxus-Bewegung. Tatsache indes bleibt, dass schwerpunktmäßig in der Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte oder genauer, in deren kritischen Sektionen, mit prozessästhetisch fundierten, relationalen Kategorien experimentiert wurde und wird. Mochten dabei in einer ersten Phase aufklärerische Bewusstmachungsstrategien überwogen haben, erarbeitet man in den achtziger, neunziger Jahren mehr und mehr jenseits metaphorischer Andeutungen modellhafte Beiträge zu gesellschaftlichen Fragestellungen. Zu Kunst werden diese prozesshaften Interventionen in extremen Fällen, wie etwa bei *Park Fiction*, nur noch durch die argumentative und/oder räumliche Verortung im Kunstkontext.

In welcher Weise prozessuale, interagierende Gestaltungsformen und -prinzipien mit denjenigen der Natur korrespondieren, hat Thomas Rübke (4) in einer sehr lesenswerten Untersuchung dargelegt: Wo Kunst das Materialgebilde zugunsten von Prozessen und das künstlerische Einzelsubjekt zugunsten gemeinschaftlicher Kreativitäts- bzw. Kreativierungsstrategien relativiere, erkunde sie Beziehungen - ähnlich der Ökologie. Doch bedeutet, das sei hier betont, die allmähliche Hinwendung zu einem neuen ästhetischen Prozessverständnis keineswegs, dass etwa die Concept Art oder nachfolgende konzeptuell inspirierte Strömungen ihre Reflexions- und Verfahrensmuster aus einer Auseinandersetzung mit dem Paradigma Natur bezogen. Im Gegenteil: Bis heute zeigen sich gerade die gängigsten Kunsttheorien ausgesprochen resistent gegen Überschreitungen ihrer anthropozentrischen Horizonte.

Aber noch eine andere Frage drängt sich an diesem Punkt auf: Wenn in den kritischen Sektionen moderner und zeitgenössischer Kunst ein so bemerkenswertes Repertoire an Formen, Inszenierungen, Strategien für partizipative, kooperative Neugestaltungen außerkünstlerischer Lebensbereiche exploriert wurde und wird, weshalb findet dann in den Debatten um zukunftsfähige Entwicklung, um eine Ökologisierung gesellschaftlicher Zukunft kaum oder allenfalls punktuell eine Auseinandersetzung mit diesen Ästhetiken statt?

Hier manifestiert sich ein doppeltes Defizit. Zum einen wird deutlich, wie wenig der Umbau des ressourcenintensiven, quantitativen Wohlstandsmodells hin zu sozial-qualitativen Lebens- und Wirtschaftsweisen bis dato als eine kulturelle Herausforderung wahrgenommen wird; und zweitens, wie wenig es bislang zu einer wirklichen, kontinuierlichen und differenzierenden Auseinandersetzung zwischen der Kunstwelt und den Akteuren bzw. dem Paradigma einer zukunftsfähigen Entwicklung gekommen ist. Wenn sich daran etwas ändern soll, müssen mehr als bisher mit symbolischem Kapital angereicherte Reflexions- und Handlungsstrukturen geschaffen werden; Kontexte, innerhalb derer in

komplexen, prozessualen Inszenierungen, in kooperativ und partizipativ angelegten Versuchsanordnungen, in künstlerischen und zugleich sozialen Experimenten an zukunftsfähigen Werte-mustern, Lebensstilen, Produktions- und Konsumtionsformen gearbeitet wird. Die Zeit scheint reif, dergleichen verstärkt zu erproben.

Die wiederentdeckte Magie der Materie

Aus dem Vorstehenden zu folgern, die eher traditionelle, als Zeichen, Metapher, Symbol konzipierte Objektkunst sei heute obsolet geworden, wäre verfehlt. Selbstverständlich bestehen die Skulptur, das Tafelbild, die Installation oder das Environment fort und erschließen sich auch weiterhin auf allen Ebenen - Material, Bearbeitung und Formgebung, Inhalt, Intention und Präsentation - neue Horizonte. Wenn es dazu eines Beleges bedürfte, liefert ihn exemplarisch die große, unter verschiedenen Leitmotiven sechs Berliner Museen bespielende Ausstellung "Das 20. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland" (4.9.1999-9.1.2000), deren zentraler Ausstellungsort, die Neue Nationalgalerie, sich der Auseinandersetzung moderner und zeitgenössischer Kunst mit "Geist und Materie" widmet. Hier, im Ausstellungsabschnitt "Beseelte Materie", finden wir etwa mit Raffael Rheinsbergs poetisch archaisierender Installation aus Schamottsteinen (*Die Antike kennt uns nicht*, 1999), einem Wachsojekt Wolfgang Laibs (*Ohne Titel*, 1999) und Anselm Kiefers Arbeiten aus Erde, Blei, Zähnen, Gedärmen und Schlangenhäuten in verglasten Stahlrahmen (*Schwarze Galle*, 1989; *Wort Gewitter Eis und Blut*, 1991) veranschaulicht, mit welcher Intensität und Prägnanz zeitgenössische Kunst die Materie erforscht, und deren Magie - den belebten, energetischen, kommunizierenden Gehalt des Stofflichen - wahrnehmbar zu machen vermag.

In immer wieder verblüffender formalästhetischer Vielfalt arbeitet sich der über die Ratio hinausreichende künstlerische Blick in die fein- und nichtstofflichen Dimensionen der stofflichen Realität und erfasst: Die Materie enthält das Geistige. Sie eröffnet Verbindungen zu ihm. Geist und Materie sind keine Gegensätze. Sie durchdringen einander, gelangen eins im anderen zum Ausdruck, entwickeln sich aneinander. Diese Erkenntnis des Sinnenbewusstseins indes bedeutet nicht weniger als eine kulturgeschichtliche Zäsur. Sie verwirft die neuzeitliche, mit der dualistischen Philosophie René Descartes radikalisierte und legitimierte Auffassung, allein das menschliche Denken, *res cogitans*, enthalte geistige Substanz, während die Natur, d.h. alle anderen Lebensformen und Lebewesen, aber auch der Körper des Menschen, bloß ausgedehnte, vom Geistigen abgetrennte Substanz (*res extensa*) sei, über die das vernunftbegabte Subjekt uneingeschränkt und nach Belieben verfügen könne.

Beseelte Materie

Verblüffend nun ist, wie unmittelbar gerade diese kulturkritischen Explorationen zu den Anfängen moderner Kunst zurückführen - in jene Klassische Moderne, der

man gemeinhin äußerste Naturferne, ja Missachtung der Natur nachsagt. Es genügt, noch einen Augenblick im Ausstellungsabschnitt "Beseelte Materie" zu verweilen: Über eine verkohlte Ateliertür von Beuys (1953) gelangt man hier zu (Material-) Bildern Paul Klees. Jenseits der ungegenständlichen Formen von *Bedrohung* (Abb. 1) verleiht die grobe Textur der Jute dem Malgrund eine eigene stoffliche Präsenz, die ebenso mit dem Bildinhalt wie mit der/dem Betrachtenden kommuniziert. Aus seinem umfangreichen kunsttheoretischen Werk kennen wir Klees Vorstellung einer fortlaufenden Metamorphose der belebten Welt, die nicht zuletzt seinem intensiven Studium der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes entspringt.

Für Klee ist die Welt ein Prozess, ein einheitliches Ganzes voller Bewegung und Lebendigkeit, und die Aufgabe der Kunst besteht darin, die Magie des Werdens der Dinge sichtbar zu machen. In der Moderne, so Klee, verlagere sich der Blick des Künstlers ebenso wie sein Darstellungsinteresse von der Außenseite des Gegenstandes in das Innere, auf die der Natur innewohnenden Wachstums- und Veränderungsprozesse. (5)

Demnach ist die abstrakte Formensprache hier nicht etwa eine Abkehr von der Natur, sondern ein Erforschen von deren allgemeinen Gesetzmäßigkeiten - was Paul Klee mit Wassily Kandinsky verbindet, dessen "Improvisationen" und "Kompositionen" der zentrale Raum im Untergeschoß der Neuen Nationalgalerie präsentiert:

"Der abstrakte Maler bekommt seine Anregung nicht von einem x-beliebigen Stück Natur, sondern von der Natur im Ganzen, von ihren mannigfaltigsten Manifestationen, die sich in ihm summieren und zum Werk führen. Diese synthetische Basis sucht sich eine für sie am besten geeignete Ausdrucksform, das heißt die gegenstandslose. Die abstrakte Form ist breiter, freier und inhaltsreicher als die gegenständliche", erklärt Kandinsky 1935 in dem Aufsatz "Abstrakte Malerei". (6) Und weiter, in einem anderen Aufsatz aus demselben Jahr: "Der Aufbau selbst wird ihm (dem abstrakten Maler) nicht von `Naturausschnitten´ diktiert, sondern von den Naturgesetzen im Ganzen, von den Naturgesetzen, die über dem Kosmos regieren. Deshalb ist die abstrakte Kunst eine `reine´ Kunst (wie es zum Beispiel eine `reine´ Musik gibt), und deshalb bekommt der sehende Beschauer nicht selten einen `kosmischen´ Eindruck von den abstrakten Bildern." (7)

So sucht auch Kandinsky, wie Klee, in der Formensprache der Abstraktion Erkenntnisse über die den Erscheinungsformen zugrunde liegenden Zusammenhänge, die Lebensprinzipien. Ähnliche Ansätze und Überlegungen finden sich in den Werken und Schriften anderer Protagonisten der Klassischen Moderne, etwa bei Piet Mondrian, Kasimir Malewitsch oder bei Oskar Schlemmer, der, wie Kandinsky und Klee, Lehrer am Bauhaus in Dessau war - jener Kunsthochschule, die sich unter der Ägide Martin Gropius´, ihres Gründers und ersten Direktors, dem Leitspruch "Kunst und Technik - eine Einheit" verschrieben hatte.

Blick zurück nach vorn

Hier stoßen wir auf eine Ambivalenz, die unsere Aufmerksamkeit künftig aller Voraussicht nach weit mehr als bisher auf sich ziehen wird: Ebenso einhellig, wie das Bauhaus in der kunst- und kulturgeschichtlichen Rückschau als Prototypus und Symbol einer angestrebten Symbiose von Kunst und Industriemoderne steht, überwog noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein die Auffassung, die Kunst der Moderne habe sich nachgerade zur Antagonistin von Natur entwickelt.

Die Grundlagen für dieses Verdikt legte der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, dessen vielbeachtete Studie aus dem Jahr 1948 in den formalästhetischen Polarisierungen und Radikalisierungen der historischen Avantgarden, der Idee einer reinen Malerei, dem Auseinandertreiben der Gegensätze, der Segmentierung der menschlichen Gestalt, der Abkehr vom Menschen als Gegenstand und Maßstab künstlerischer Produktion sowie der Neigung zum Anorganischen Indizien für eine konstitutionelle Missachtung der Natur sah, was zugleich zu einer "Entmenschlichung" der Kunst führe. (8)

Stellvertretend für zahlreiche zeitgenössische Analysen mögen zwei Beispiele genügen: Silvio Viettas kulturwissenschaftliche Untersuchung des Verhältnisses von Natur und Ästhetik bewertet den "ästhetischen Konstruktivismus" der Klassischen Moderne als Kulminationspunkt neuzeitlicher Entfremdung von Natur (9), worin er mit Peter Cornelius Mayer-Tasch übereinstimmt, der seine ablehnende Haltung gegenüber moderner Kunst mit deren "technomorphe(n) Auflösung von Mensch und Natur" (10) begründet. Nicht allein der Funktionalismus, auch der Kubismus und Konstruktivismus hätten sich "den geistigen Strukturen der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation mit Haut und Haar verschrieben", sich aus Kultur und Natur gleichermaßen zurückgezogen und eine "technomorphe Anpassung an die Industriekultur" betrieben. (11)

Nun sollen hier keinesweg die Technikfaszination und vielfach tatsächlich vorhandene Naturvergessenheit der historischen Avantgarden geleugnet werden. Auch die besonders auf dem Feld der Architektur manifeste und folgenreiche Neigung der abstrakten Formensprache - "Quintessenz" der Kunst des 20. Jahrhunderts (12) - zu Eindimensionalität, Erstarrung, ideologischer Indienstnahme und Monotonisierung überall dort, wo sie unreflektiert, automatisiert eingesetzt wurde und wird, bleibt unwidersprochen.

Kritik der Industriemoderne

Doch drängt am Jahrhundertwechsel gerade die Beobachtung, dass die Industriemoderne ihre eigenen Grundlagen aufzehrt und die neuzeitliche, linear-quantitative Fortschrittsidee an ihre biophysischen Grenzen stößt, zu einer neuerlichen, anders gelagerten Befragung der Klassischen Moderne und namentlich der ungegenständlichen Formensprache.

Einen bemerkenswerten Vorstoß unternahm hier Ulrich Beck. Immer wieder rekurriert dessen Kernthese, die Industriemoderne sei ihren Grundlagen und Werten nach eine halbmoderne Gesellschaft, deren Zerstörungswucht sich nicht

mit nach rückwärts gewandten Gegenmodernen - auch nicht mit einer asketisch-diktatorischen Gegenmoderne der Ökologie -, sondern im Gegenteil allenfalls durch eine Radikalisierung der Moderne brechen ließe, auf die historischen Avantgarden. Bestand doch deren epochale Leistung darin, einen ganzen Bereich menschlicher Tätigkeit und Kreativität - die Kunst - aus der Fremdbestimmung und Funktionalisierung durch höfische, kirchliche oder staatliche Interessen befreit und sie im Zuge dessen aus dem Zwang der nachahmenden Abbildung heraus zu ihren eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten geführt zu haben. Wie sehr Beck in der Tat besonders der abstrakten Kunst richtungsweisende Aussagekraft zuerkennt, zeigt sich nicht zuletzt in seiner Technologiekritik: Seine provozierende Forderung, die Technik aus ihren funktionalen Bindungen an Ökonomie und Staat zu befreien, um sie, zentriert auf ihre eigenen Formen, Prinzipien und Wirkungsgesetze, zu einer Bewusstwerdung ihrer selbst zu führen, bezieht sich explizit auf Kandinsky und die von der Norm nachahmender Abbildung befreite Malerei: "Die Technik könnte - wie die Malerei - rein und abstrakt werden, ihre Erregungen und Linien, ihre Gesetze des Punktes, der Fläche der Farbe usw. entdecken und erproben". (13)

Was Beck für die Technik formuliert, lässt sich auf andere Bereiche übertragen. In der Landwirtschaft etwa würde der analoge Schritt von einer Halbmoderne zu tatsächlicher - und zukunftsfähiger! - Moderne beinhalten, dass man mit den landwirtschaftlichen Ressourcen nicht mehr wie mit einer bloßen Verfügungsmasse (*res extensa*) für die Zwecke der Ökonomie, der Technik, der Gewinnmaximierung und Rentabilität verfährt, sondern sie ihren eigenen Entwicklungsprinzipien und Gesetzmäßigkeiten, d.h. den vitalen Bedürfnissen der Böden, des Wassers, der Pflanzen, der Tiere und der Menschen zuführt.

Der umgedrehte Spazierstock

Symbol für eine solcherart transformierte, humanisierte Beziehung zum Stofflichen, zur Materie, zur Erde ist der mit brauner Ölfarbe bestrichene, umgedrehte Spazierstock in der bereits zu Beginn dieses Essays erwähnten Installation *Richtkräfte für eine zukünftige Gesellschaft* (Joseph Beuys), mit der die Neue Nationalgalerie im Foyer des Untergeschosses die BesucherInnen ihrer Jahrtausendausstellung empfängt und entlässt. Bestehend aus 100 bezeichneten und beschrifteten Schiefertafeln, drei Staffeleien mit je einer Tafel, dem Spazierstock und einem schwarzen Holzkasten mit beleuchtetem Glasbild, zeugt die Installation von einem Reflexions- und Kommunikationsprozess, dem sich Beuys 1974 auf Einladung der Londoner ICA New Gallery in einer mehrere Tage währenden "permanenten Konferenz" gemeinsam mit dem Publikum unterzog. Zentrum der Diskussionen bildete der anthropologisch erweiterte Kunstbegriff, dessen Konsequenzen, wie die KuratorInnen der Berliner Ausstellung erklären, bis heute nicht gezogen sind. Er beinhaltet den Auftrag, die in der Kunst - Vorreiterin gesellschaftlicher Veränderungen - seit der Moderne unternommene "Anstrengung zur Mündigkeit" (Th. W. Adorno) ernst zu nehmen und fortan auch

in anderen Bereichen menschlichen Lebens und Tätigseins dergestalt weiterzuführen, dass sich jener Zugewinn an Intensität, Schönheit und Authentizität einstellt, welcher den russisch- amerikanischen Dichter Joseph Brodsky zu dem provokanten Ausspruch bewog: "Ob ihr es glaubt oder nicht, das Ziel der Evolution ist Schönheit." Der umgedrehte Spazierstock vor der Tafel auf der linken Staffelei weist hierfür die Richtung: Der Weg führt über eine Rückverbindung mit den Energien des Stofflichen, der Erde. Vom evolutionären Grund her steigt die Krümmung zu einem freiheitlichen Denken auf, das über die Ratio hinaus auch dem intuitiven, emotionalen, sinnhaften Erleben Wahrheitsgehalt zubilligt und sich so der mit wachsender Geschwindigkeit fortschreitenden Ökonomisierung, Technisierung und Kommerzialisierung aller Lebensbereiche und -bezüge entgegensetzen vermag.

Modelle partnerschaftlicher Zukünfte

Freiheit bedeutet dann nicht mehr Konsum- oder Bewegungsfreiheit, sondern Entwickelbarkeit: Der Anthropos - das Individuum und die Gemeinschaft - befähigt sich kraft eines selbstbestimmt verantworteten, nichttechnoiden Gestaltungsvermögens, die hinter den Erscheinungsformen verborgenen Lebensprinzipien wahrzunehmen, anzuerkennen und zur Entfaltung zu bringen. Das Beuyssche Werk, in dem beide hier vorgestellten, scheinbar entgegengesetzten Tendenzen moderner und zeitgenössischer Kunst, nämlich die prozessuale Intervention und die symbolhaft, metaphorisch zum Ausdruck gelangende Hinwendung zur Magie der Materie einander die Waage halten, macht in besonderer Anschaulichkeit und Prägnanz deutlich: Es wäre kurzsichtig, die neueren handlungs- und kommunikationsorientierten Kunstpraktiken und die eher traditionelle Objektkunst gegeneinander ausspielen, den Nachweis der Überlegenheit einer über die andere antreten zu wollen. Nur beiden Gestaltungsweisen gemeinsam kann es, wenn überhaupt je, gelingen, aus der tragisch tiefen Naturvergessenheit moderner Gesellschaften heraus Formen, Muster, Modelle versöhnter, partnerschaftlicher Zukünfte aufscheinen zu lassen.

© Hildegard Kurt, 08.08.2007

Kontakt

Dr. Hildegard Kurt

Berlin

Email: h.kurt@und-institut.de

Web: www.und-institut.de

Anmerkungen

- 1 Vgl. Andreas Suchantke, Partnerschaft mit der Natur. Entscheidung für das kommende Jahrtausend, Stuttgart: Urachhaus, 1993, S.170-206.
- 2 In: weitergehen 2, Informationsblatt der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt, Hamburg, Referat Bildende Kunst, Okt. 1997, S. 4f.
- 3 Marcel Duchamp, zit. nach Dieter Daniels, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln: DuMont, 1992, ohne Seitenzahl.
- 4 Thomas Rübke, Beitrag ohne Titel, in: Arbeitskreis Ästhetik-Ökologie, Natur-Kultur, Dokumentation eines Werkstattgesprächs der HGDO, hg. v. Hessische Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, Frankfurt/Main: Eigenverlag, 1997, S. 35-55.
- 5 Vgl. Richard Hoppe-Sailer, 'Hie Werk das wird hie Werk das ist' - Paul Klee - 'Insula Dulcamara', in: NaturStücke, hg. v. demselben u. Hans Werner Ingensiep, Ostfildern: edition tertium, 1996, S. 183-206.
- 6 In: Wassily Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, Zürich: Benteli, 1. Aufl. 1955, 3. Aufl. 1973, S.182-90, hier S.190.