

**Über das semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem  
und das „Schamanische“ in der Kunst**

**Ludwig Zeller**

Schriftliche Ausarbeitung zur  
Belegung der Teilnahme am Seminar

Basisseminar  
Spiel, Dogma, Phantasie  
von Prof. Dr. Hans Ulrich Reck

WS04/05

## **Gliederung:**

### **1. Referenzsysteme in der Kunst - Das semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem**

1. Ablösung vom klassischen Bildkontext
  1. „Verlust“ gängiger „ästhetischer“ Qualitäten
  2. Entwicklung unabhängiger Zeichen- u. Formsprachen
2. Die soziale Plastik - Mediale Formen
  1. Musealisierung
  2. Inhalte jenseits der Archivierung

### **2. Joseph Beuys als soziale Plastik - Das „Schamanische“ in der Kunst**

1. Der Künstler vor dem Werk - Imagedesign in der Kunst
2. Vergleich der Ikonenbildung in Kunst und Popkultur

## 1. Referenzsysteme in der Kunst - Das semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem

Ich möchte mit einem kurzen Überblick über die verschiedenen Referenzsysteme nach Prof. H.U. Reck beginnen. Diese verstehen sich als Modelle, also Schlüssel zum Entschlüsseln und Verstehen von Kunst aller Zeitalter. Die einzelnen Implikationen und Neuerungen der zeitlich sequentiell und unscharf eingeführten Ansätze überlappen sich in ihrer Gültigkeit, d.h. auch heute werden Begrifflichkeiten und Bedeutungen aus „älteren“ Referenzsystemen eingesetzt. Man könnte sich ein „Layering“ aus Systemen vorstellen, wobei geschichtlich und kulturell nach und nach neue „Schichten“ die bestehenden Referenzmodelle erweitern und teilweise auch verändern.

Neben dem *semiotisch-konzeptionellen* Referenzsystem, das im 20. Jahrhundert überwiegend wegweisend für die Kunstproduktion und -rezeption war, gibt es das *symbolische*, das *mathematisch-technische* (ab ca. 15. Jhdt.), das *expressiv/surreale* (ab ca. 17. - 19. Jhdt.) und seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das *techno-imaginäre* Referenzsystem.

Wie alle anderen Modelle auch, wurde das semiotisch-konzeptionelle Referenzsystem von parallel stattfindenden gesellschaftlichen Entwicklungen herbeigeführt, die stark durch technologischen Fortschritt induziert und geprägt waren. Es ist dabei engverwandt mit der Ausformulierung der Postmoderne, welche im Kontext der Technikentwicklung und -sättigung im 20. Jahrhundert steht.

Während die Kunstwerke der vorhergehenden Referenzsysteme noch überwiegend im klassischen Bildkontext existierten, war man nun der Meinung, die bis zur Unfruchtbarkeit ausgetretenen Pfade der Malerei verlassen zu müssen. Dies bedeutete eine Verzerrung und teilweise gar eine völlige Auslöschung der bisherigen ästhetischen Normen. Ziel war es vor allem, dem gesellschaftlichen und technologischen Gallopierten des Zeitgeistes adäquate Paroli bieten zu können. Der dabei entstehende Künstlertypus identifizierte sich in starkem Maße durch die gesellschaftliche Aufgaben, der er sich entsprechend im Schaffen bewußt war.

Als eine der wichtigsten Strategien der Kunst im semiotisch-konzeptionellen Referenzsystem kann die Ausformulierung eigener und eigenartiger Bild- und Formsprachen genannt werden. Dies war hilfreich, um intensive erzählerische und geistige Prozesse auslösen zu können. Es erfordert zwar eine höhere Denk- und Abstraktionsleistung des Betrachters, unterstützt jedoch das didaktische Moment der künstlerischen Intention. Außerdem stellt die Abkehr von der ästhetischen Erwartung der „virtuosen“ Nachahmung der Natur durch Malerei prinzipiell eine Demokratisierung der Kunst dar. Anders formuliert, erspart man sich durch die Konzentration auf die wesentliche Aussage der künstlerischen Arbeit die *hierfür* überflüssige Bemühung, redundante Natürlichkeit auf die Leinwand zu holen, und ermöglicht es somit einer größeren Zahl von „Künstlern“, sich „künstlerisch“ zu betätigen.

In dieser Konzeptkunst des semiotisch-konzeptionellen Referenzsystems entstand neben den „*Ready-Mades*“, die Marcel Duchamp bereits sehr früh zum Anfang des letzten Jahrhunderts einführte, auch die soziale Plastik. Letztere hat natürlich eher nebensächlichen Bezug zur klassischen Plastik der bildenden Kunst. Tatsächlich geht es auch hier stark um die Erweiterung des Material-, Figur- und Formbegriffs. „Sozial“ verweist dabei auf das Umfeld, in der diese Plastik stattfindet. Es geht um die Elemente einer Gesellschaft, also die Menschen, und versucht deren Beziehungen, Gewohnheiten und Strukturen gezielt innerhalb eines

künstlerischen Konzepts anzuordnen, mit Konzentration auf genanntem Ziel der Formulierung künstlerischer Aussagen.

Überwiegend werden dabei Handlungen auch direkt „vor Ort“ ausgeführt, sodaß neben den verwendeten (Alltags-)Gegenständen, die sich hierbei sozusagen „künstlerisch aufladen“, und der gängigen Dokumentation durch Bild und Ton hiervon kaum etwas für eine Musealisierung übrig bleibt. Tatsächlich sind es auch überwiegend diese *Reliquien* und Dokumentationen, die es in den Museen anstelle eines Kunstwerks im klassischen Sinne zu besichtigen gibt.

## 2. Joseph Beuys als soziale Plastik – Das „Schamanische“ in der Kunst

Ich möchte nun näher auf das Schaffen von Joseph Beuys eingehen, der als einer der großen Vertreter des semiotisch-konzeptionellen Referenzsystems und der sozialen Plastik gilt. Anschließend möchte ich noch einen kurzen Vergleich zwischen der Ikonenbildung in der Kunst und der Popkultur anfügen.



Abbildung 1: „La rivoluzione siamo Noi“, 1972

In der Fotoarbeit „La rivoluzione siamo Noi“ inszeniert sich Joseph Beuys 1972 als die Kultfigur, die er auch tatsächlich war. In überraschender Klarheit lässt sich an der formatfüllenden Darstellung seines Gestus, seiner Kleidung und deren Symbolik seine künstlerische und gesellschaftliche Rolle ablesen: Beuys ist Anführer, Initiator; betritt den Raum der Öffentlichkeit mit entschlossenem Schritt, die Hand wie ein Kurier um den scheinbar bedeutenden Inhalt seiner Umhängetasche gelegt. Ebenfalls deutlich exponiert ist seine typische, zum Markenzeichen gewordene Kleidung vom bürgerlichen Hut über die Anglerweste und die Jeans bis zu den Filztiefel. Die Signatur des Fotos und die tausendfache Verbreitung als Postkarte setzen diese Arbeit eher in den Bereich einer durchdachten Öffentlichkeitsarbeit als in einen klassischen Kunstkontext: Beuys gibt sich selber als innerhalb eines semiotisch-konzeptionellen Referenzsystems beschriebenes Werk den Betrachtern hin.

Obwohl sich diese Arbeit zwar noch auf einer traditionellen Fotografie abspielt, ist Beuys doch bereits klar als soziale Plastik selbst zum Kunstwerk geworden. Andere Arbeiten von Beuys, wie die Aktion „Ausfegen“ am 1. Mai auf dem Karl-Marx-Platz in Berlin entfernen sich dagegen dramatischer, aber

auch gewitzter, vom klassischen Bildkontext: Das Resultat des Kehrens und Fegens, an dem sich neben Beuys zwei Studenten aus Asien und Afrika beteiligten, waren neben einigen Dokumentationsfotos jener Müll, der bei einer solchen Aktion eben zusammenkommt.



*Abbildung 2: Relikt aus der Aktion „Ausfegen“, Joseph Beuys, 1972*

Der „Müll“, der hier durch eine Vitrine seine Musealisierung erfährt, zeigt deutlich, welche prinzipielle Gleichgültigkeit Beuys und damit seine soziale Plastik gegenüber klassischen Kunstbegriffen hegt. Allerdings kommt es ihm auch einfach nicht darauf an, im klassischen Sinne „Schönes“ und „Edles“ zu kreieren, im Gegenteil konzentriert er sich bei der Wahl der Materialien ganz im Sinne einer „Arte Povera“ auf einfache und teils fast wertlose Stoffe. Man kann daher sagen, dass dies ein Werk ist, das den pädagogischen Ansatz nicht verfehlt, da es auf geradezu offensichtliche, schnörkellose Art auf den eigentlichen Kern der Arbeit, nämlich die Aktion selbst, verweist.

Beuys erarbeitete sich durch unzählige ähnliche Arbeiten, Aktionen und Symboliken, die er auf seine Künstlerfigur anwendete, eben jenen populären Status. Zusammen mit den teils seltsam anmutenden Reliquien seines Schaffens und seiner enormen Hingabe zu seiner basisdemokratischen, menschbejahenden Ideologie, bekam er auch den Ruf ein „Schamane“ zu sein. Ein sicherlich nicht verfehelter Vergleich, da es sich bei der archaischen Figur des Schamanen auch um eine öffentliche Figur handelt, die durch außergewöhnliche Handlungen prägenden Einfluß auf die gesellschaftliche Umgebung ausübt.

Als Abschluß möchte ich nun noch einen skizzenhaften Vergleich zwischen der Ikonenbildung in der sozialen Plastik Beuys und der generellen Popkultur anfügen, obwohl dieser in der Kürze nicht gebührend beschrieben werden kann.

Beuys verstand sich hervorragend auf die Grundsätze einer persönlichen Öffentlichkeitsarbeit, die sich durch das Design seiner Kleidung über seine Aktionen und ein ausgeprägtes Medienverständnis auszeichnen. Dies sind Eigenschaften und Fertigkeiten, die generell in jedem Bereich des öffentlichen Lebens zum Einsatz kommen, sei es in der Kunst, der Politik oder aber eben, vor allem wenn ein bestimmtes „schamanisches

Moment“ noch hinzukommt, auch in der mediatisierten Popkultur. Die Leitbildfunktion, die Musiker dort einnehmen können, sind nicht viel künstlicher erzeugt als Beuys es mit sich selbst tat. Auch die Hysterie um die Reliquien aus dem Nachlaß verstorbener Stars ist vergleichbar mit der Emporhebung eigentlich unbedeutender Dinge bei Beuys.

Kommerzielle Verwertung kann man Beuys zwar nicht in überzogenem Maße vorwerfen, jedoch findet sich diese weitere Parallele zur Popkultur an vielerlei Stellen bei anderen Künstlern. Auch das Argument, populäre Figuren wie Musiker und Schauspieler seien häufig weniger individuell ausgeprägt wie moderne Künstler kann nur zum Teil gelten, da es auf beiden Seiten besondere Ausnahmereischeinungen wie Joseph Beuys gibt, die sich einer generellen Typisierung entziehen.

Innerhalb dieser Leitbildfunktion übertragen sich natürlich Wunschvorstellungen, die der öffentlichen Person Bewunderung zusichern. Hier sind jedoch die Erwartungshaltungen unterschiedlich besetzt: Während im Popbereich eher auf Jugendlichkeit, Schönheit und Unterhaltsamkeit Wert gelegt wird, treten diese Eigenschaften bei Künstlerikonen in ihrer Bedeutung stark in den Hintergrund. Hier geht es eher um das Moment der Kreativität, Innovation und in verstärktem Maße auch einfach um die Ausbildung einer extremen Individualisierung, oder wie bei Beuys ein wegweisender, pädagogisch orientierter Ansatz.

Zum Abschluß möchte ich auf das eher grotesk anmutende Musikvideo „Sonne statt Reagan“ von Joseph Beuys verweisen, das darlegt, dass er überaus experimentierfreudig im Umgang mit verschiedensten medialen Formen war. Mit seinem antiamerikanisch – alternativ ökologisch orientierten Video begibt sich der Künstler in einen Bereich zwischen Kunst und Popkultur, der seine soziale Plastik ein weiteres Mal durch ihre Ungebundenheit auszeichnet, jedoch auch Fragen der prinzipiellen Glaubwürdigkeit aufwirft.

Er selbst ist Sänger des naiv anmutenden Textes über die Rolle der Supermacht Amerika im Kalten Krieg und dessen atomares Wettrüstens. Es wird eine Welt ohne Waffen und Krieg gefordert.



Abbildung 3: Musikvideo „Sonne statt Reagan“, Joseph Beuys, 1982



Abbildung 4: Musikvideo „Sonne statt Reagan“, Joseph Beuys, 1982

Beuys bedient sich hier explizit der Ästhetiken und Strategien der Popkultur zu Anfang der 80er Jahre, mit dem Ziel besonders massenwirksam zu sein. Interessant ist dabei jedoch, dass Beuys trotz seiner bedeutenden Position während des gesamten Videos hinter der „Kapelle“ bleibt. Eventuell scheut er den letzten Schritt in das völlige Rampenlicht der ersten Reihe, oder er deutet ein weiteres Mal seine Funktion als Schamane an, der eher aus dem Hintergrund handelt und lenkt.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese kulturelle Form, die an anderer Stelle bereits dutzendfach ausführlich auf ihre Glaubwürdigkeit hin kritisiert wurde, durch Beuys als Urheber unbedingt wertvoller wird. Man könnte eher vermuten, dass der Experimentiergeist Beuys' hier ein wenig Überhand genommen hat.

**Literatur:**

Clara Bodenmann-Ritter, „Jeder Mensch ein Künstler“, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, 1989

Michael Groblewski (Hrsg.), „Kultfigur und Mythenbildung“, Akademie Verlag, Berlin, 1993