

Warum »Gesundheitshelfer« von Joseph Beuys als anthroposophische Sprachkunstkarte erscheint



Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich.

Joseph Beuys

Eine Postkarte ist ein Alltagsgegenstand, ein einziges Mal geht sie auf Reisen, dann verbleibt sie an Ort und Stelle. Man findet sie wieder in einem Buch, in den Fächern einer Kommode oder eines Schrankes, in besonderen Ecken und Nischen der eigenen Wohnung, oft zusammen mit anderen Karten und anderen Dingen. Doch diese Karte sticht heraus, sie schimmert, sie blendet das Auge. Mit Nadeln an der Wand befestigt, am Türrahmen steckend oder auf einer Fensterbank stehend, sie ist ein Wegweiser im persönlich-überpersönlichen Lebensraum des vorbeigehenden Betrachters, der ihn, in der ganzen Gebrechlichkeit und Eingebundenheit seines Daseins, sowohl als Hilfsbedürftigen als auch als Helfenden anspricht und erinnert.

Die Postkarte »Gesundheitshelfer« wiegt 6 Gramm. Nicht allein deshalb, weil das Papier etwas dicker ist, wiegt sie schwerer als andere. Es könnte ein Emailleschild darauf abgebildet sein. Doch sie ist auf ein Plastikschild zurückzuführen. Wir sehen ein Fundstück aus einer nahezu fremd gewordenen Zeitepoche, vergangen wie die Kindheitsbesuche beim Zahnarzt, die alten, blassgelb und kantig dahinruckelnden und in die Kurven strömenden Straßenbahnen, die flackernden Schwarzweiß-Fernsehapparate, Kühlschränke und Verbandskästen mit dicken Türen und abgerundeten Ecken, die unheimlichen Einkaufsnetze und kleinen Zugfahrkarten aus braunem Karton. Die Dinge verschwinden in der Zeit, werden durch andere ersetzt, sie sinken auf den Grund des Gedächtnisses, werden überwuchert und vergessen.

Wie viele der 19,4 mal 29,6 Zentimeter messenden Plastikschilder die Industrie einst hergestellt hatte, in welchen Gesundheitsbetrieben oder Krankenanstalten sie in welcher Funktion zum Einsatz kamen, wissen wir nicht. Zwanzig solcher Plastikschilder hat Beuys beschriftet, zwanzig Stück wurden durch seine handschriftliche Unterschrift in Plastiken verwandelt. Die Aura institutioneller Kälte und Sicherheit, der professionellen Sachlichkeit medizinischer Versorgung haben sie dennoch nicht verloren. Diese wenigen, aus dem Weltraum der Dinge herausgegriffenen, von Hand beschrifteten und damit in besonderer Weise hervorgehobenen Exemplare befinden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen oder im Kunsthandel.¹

Die Karte hat eine beschreibbare Rückseite mit Impressum und Adressfeld. Die Vorderseite ist dreigliedert und zeigt oben ein rotes Kreuz, darunter ein Wort in schwarzer Druckschrift, unten den rot geschriebenen Namen, auf einer schwarzen Linie schwebend. Auch bestimmen drei Farben das Bild, ein gebrochenes Weiß, ein leuchtendes Rot, ein Schwarz. Vielleicht kann man sagen, dass Rot die einzige Farbe ist. Mit dem Rotstift wurden früher Schulhefte korrigiert. Es gibt Blutkonserven und Blutwürste in plastischen Werken von Beuys. Das Weiß bildet den Hintergrund, die Landschaft, den Ort. Die schwarze Linie ist der Horizont, der Boden, auf dem Vor- und Zuname sich bewegen. Der Vorname hat sechs Buchstaben oder fünf Laute, der Zuname besteht aus fünf Buchstaben oder vier Lauten. Und das Wort

»Gesundheitshelfer« hat siebzehn Buchstaben und fünf Silben. Es beinhaltet drei E-Laute und einen EI-Laut. Die schwarze Druckschrift und die Linie haben Ordnungscharakter. Das rote Kreuz ist ein Signal. Der Namenszug gehört, allein der roten Farbe wegen, zum Kreuz und erinnert an eine Blutspur. Alles ist klar, deutlich und einfach. So einfach, dass nicht wenige Menschen, denen die Karte gezeigt wird, auflachen, abwinken, als wüssten sie bereits die ganze Wahrheit und erlebten sogar den Humor, der mit diesem Werk einhergeht.

Alles steht in der Mitte, nur der Namenszug ist leicht zur Seite gerückt. Der Name ist in der Schrift zusammengefasst, stellenweise zusammengedrängt. Die Schrift ist flüssig, wendig, aufrecht und zielstrebig. Ich sehe Beuys vor mir, wie er sich zum Gegenstand hinunterbeugt und seinen Namen darauf zeichnet. Ich erlebe, wie er den Stift führt, in welchem Winkel er ihn aufsetzt, mit welcher Aufmerksamkeit er schreibt. Ich bemerke den Rand seines Filzhutes, den Kragen des weißen Hemdes, das helle Grün der Weste, den Ärmel eines leichten Mantels und höre das Geräusch des Filzstiftes auf der glatten Kunststofffläche. Es ist nicht so laut und bestimmt wie beim Schreiben auf Papier, sondern ein feines, hohes Schnarren, das auf seine Weise das Stimmengewirr, das Durcheinander von Gesichtern, Gedanken und Dingen, von dem Beuys umgeben ist, mit chirurgischer Präzision durchdringt. Die herbe Melodie der dahinfahrenden Filzspitze erzählt die Geschichte von verwandeltem Schmerz. Dieser verwandelte Schmerz durchfurcht die Überlagerungen von Seelenkräften, das Dahinschmelzen von Weltbildern und alten Verlässlichkeiten, das lärmende Brausen eines innerlich zersplitternden und bodenlosen Zeitalters.

Der Mensch, der seinen Namen schreibt, zeichnet sein Leben auf, er zeichnet die vollständige Spur seines Lebens. Warum hat kein anderer Künstler diese Schilder gefunden und mit seinem Namen beschriftet? Weil sie für ihn nicht auffindbar gewesen waren und ihn sowieso nicht angesprochen hätten, und weil sie als mögliche Kunstgegenstände undenkbar gewesen wären. Warum ist die Namensgebung so unwichtig wie wichtig? Einerseits der Eindeutigkeit wegen, andererseits dient sie dem Wunsch, auf das Allgemein-Menschliche hinzuweisen, das mit Fragmentierung, Beschädigung und Verletzung ebenso wie mit Behandlung und Heilung immer einhergeht. Wenn Beuys seinen Namen schreibt, tut er dies stellvertretend für jeden Menschen. Es könnte beispielsweise Hans Friedrich auf dem Schild zu lesen sein oder Magdalena Müller, immer würden wir lesen: Joseph Beuys, denn ein »Gesundheitshelfer« ist nicht allein der Arzt, die Krankenschwester, die Ärztin, der Krankenpfleger und die ganze Schar aller im Felde von Krankheit und Gesundheit beruflich Tätigen, einschließlich der freiwilligen Mitarbeiter des »Deutschen Roten Kreuzes«, Gesundheitshelfer und Hilfsbedürftige können wir, mehr oder weniger, alle sein.

Beuys selber war ein »Gesundheitshelfer« auf vielen Ebenen im weitgefassten Rahmen einer menschengemäßen, nicht nur begrifflich erweiterten Kunst. Anderen Künstlern seiner Zeit und auch den Anthroposophen hat das gar nicht gefallen. Seine Kunst ist eine andere Kunst, seine Anthroposophie eine andere Anthroposophie gewesen. In ihr kommt etwas verblüffend Allgemeines und Allgemeingültiges und zugleich höchst Individuelles tiefgründig und heiter und immer in geheimnisvoller Schönheit treffsicher zum Ausdruck.

Das Kreuz leuchtet wie die Sonne oder wie ein Herz von innen heraus. Es bildet den Kopf, aus fünf gleichgroßen Quadraten oder zwei übereinandergelegten Balken zusammengesetzt. Hier denken die Herzkraft, hier ist die Zirkulation des Blutes in eine strenge Form gebunden. Die Buchstabenreihe bildet, zusammen mit der schwarzen Linie, ein geheimes Kreuz, während der handschriftliche Namenszug, mit dem Roten Kreuz zusammengesehen, einen Kreis sich öffnender Rosenblüten erscheinen lässt.

Dass es sich um die vielleicht sogar unbeabsichtigte Darstellung eines Rosenkreuzes handelt, ist sicher nicht offenkundig. Auch nicht, dass die von Rudolf Steiner beschriebene Dreigliederung des menschlichen wie des sozialen Organismus in dieser Darstellung enthalten ist. Die bekannten Eindeutigkeiten gewohnter Zuordnung sind allerdings nicht mehr gegeben. So ist der Freiheitsbereich des Denkens als die abstrakte, mit rotem Inhalt ausgefüllte Kreuzform sozusagen Hauptsache, während die Idee oder Gedankenform in die Mitte heruntergestiegen und das wirklich Persönliche im lebendigen Rot wie auch in der sozusagen durchbluteten Handschrift des Namenszuges, hineingestellt in einen vorgegebenen Zusammenhang, diesen jedoch transformierend, im Grenzland des Überpersönlichen zu finden ist. Gerade das macht den Gesundheitshelfer aus; die innere Ähnlichkeit mit der zum Kriegsende 1918 entstandenen Krankenpflegeplakette Rudolf Steiners, dem sogenannten »Therapeutischen Emblem«² ist durchaus nicht von der Hand zu weisen; augenfällig auch der erhabene Schriftzug »Heil den Helfern der Heilung« in seinem Zusammenhang mit der nunmehr eingetretenen Individuation und Verallgemeinerung des »Gesundheitshelfers« heutiger Prägung.

Dennoch bleibt diese Plastik letztlich rätselhaft. Die scheinbare und sichtbare Einfachheit der Gestaltung erschließt zu Herzen gehende Gedanken- und Verständnisräume. Zum leuchtenden Blut selbstloser Ichheit streben Geist und Sinn, Empfindung und Einsicht, Alltagsgegenstand und Kunstwerk gehen ineinander auf, Handschrift und Maschinenschrift werden deshalb nicht deckungsgleich, Abgrenzung und Hinwendung halten sich die Waage. Die äußerste Knappheit der Aussage eröffnet Innenräume, innerhalb deren sich in unglaublich hoher Geschwindigkeit eine ganze Welt von Bezügen, Bestimmungen und Behandlungsmöglichkeiten verdichtet.

Bezogen auf die Sprachkünstlerische Therapie nach Christa Slezak-Schindler findet sich die Sphäre der Lautbildung zusammengefasst in der roten Kreuzgestalt, die einer Batterie gleicht, in welcher die Willenskraft gespeichert ist; das Tätigkeitsfeld ist der farblose, in die Vereinzelnung oder Zerstückelung geratene Mittelbereich, ein Gräberfeld des toten Gedankens, das wiederbelebt, das heißt, durchatmet von geistiger Kraft, durchpulst von Persönlichkeitskräften, zu einem neuen Herzraum verwandelt werden will. Wie seltsam, dass die weiße Farbe des Grundes so sehr überwältigt! Weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie Ebenholz will der Sprachgedanke sein. Die Substanz, die zu ergreifen wäre, liegt im Wärmefeld des eigenen Willens, in der Ich-Bewegung des formgewordenen Stimmwillens, der, von den inneren Gegebenheiten des Kreuzes ausgehend, zugleich zu diesen zurückstrebt, die Einheitlichkeit im Gesamten des Menschenwesens suchend.

Modell, Aufforderung und Wegbeschreibung sind somit gegeben. Das Modell des Kreuzes bedarf der Handschrift. Die Aufforderung, den toten Gedanken aufzuwecken, ist den schwarzen Druckbuchstaben zu entnehmen. Möglich kann dies werden durch die Erweiterung des individuellen Spielraums mittels eines sich Zu-Eigen-Machens der den Gedankeninhalten zugrunde liegenden Lebenskräfte in ihrer atmenden, rhythmisch gegliederten Bewegung. Angesprochen werden die Selbstheilungskräfte. Solche sind einerseits in die Wiege gelegte, andererseits selbst zu erzeugende, erstere aufgreifende und verwandelnde Sprachkräfte, Entstehungsbereiche, in welchen Denken, Fühlen und Wollen ständig ausgetauscht, erneuert, gereinigt, verbunden und durchmischt werden. Die innere Mühle, in welcher und durch welche dies geschieht, ist der Kehlkopf als Vermittlungsorgan der Sprache, als neues Ich-Organ des Willens zugleich zwischen Haupt und Herz vermittelnd. So heißt Zeuge-Sein Gesundheitshelfer-Sein und Gesundheitshelfer-Sein Künstler-Sein und ein Mensch-Sein, das Gegebenes, Werdendes und Wachsendes, aber auch Verletzung und Verwundung, Tod und Vernichtung ausgleichend, abstimmend, festlegend und öffnend in sich vereinigt.

Lehrtafel, Bild und Gebrauchsanweisung in einem und zugleich auch das Gegenteil davon zu sein, Wissenschaft, Kunst und Lebenspraxis in ein gesundes inneres Verhältnis zu bringen, ist Anliegen einer mit Vorsicht »anthroposophisch« zu nennenden Kunst, die ja nicht mehr darin bestehen kann, schöne Bilder zu malen oder geisteswissenschaftliche Inhalte und Aussagen zu erforschen und darzustellen, sondern darin, nur mit einer anthroposophischen Badehose bekleidet, vom Zwölfmeterbrett der Ideen und Begriffe in die seltsam bewegten und unwirklich leuchtenden Wasser des Lebens hineinzuspringen. Das Wasserelement der Sprache ist von demjenigen des Gedankens kaum zu unterscheiden. Ein verletztes oder gar totes Denken und ein krankes oder auch krankmachendes Sprechen müssen nicht immer miteinander einhergehen, und doch kann ein lebendiges Denken zu einem tiefer atmenden und bewussteren Leben auch im Sprechen führen wie umgekehrt ein lebendiges künstlerisches Sprechen, über Rezitation, Eurythmie und Schauspielkunst hinausgehend, in tiefere Gedanken und überhaupt in ein schöpferisches Gedankenleben münden will. Dorthin führen einfache künstlerische Schulungen und ein Künstlersein im alten Sinne schon lange nicht mehr, dorthin zielt die allmähliche Durchdringung der Anthroposophie mit sich selber, indem sie sich häutet wie die Schlange, die Versöhnung von Kunst und Leben mit sich selber. Hiervon gibt die »Gesundheitshelfer«-Karte Kunde. Als halbeigenständige Tatsache ist sie dem von Joseph Beuys mit seinem Namen beschriebenen Plastikschild nachempfunden. Als Sprachkunst-Postkarte ist sie Metamorphose und zugleich Vervielfältigung des Originals, als Auflagenobjekt Rück- und Weiterführung des schöpferischen Impulses in eintausend Druckexemplaren, die darauf warten, von Gesundheitshelfern der Gegenwart in Besitz genommen zu werden. Im Sinne der Wiederholung, Bewahrung und Weiterführung des sprachkünstlerischen Grundimpulses sind bislang annähernd 150 sehr verschiedene Sprachkunstkarten im Marie Steiner-Verlag erschienen.

Das Plastikschild bliebe nahezu unbedeutend, würde es lediglich in der äußerlichen Wirklichkeit gefunden; als Plastik im Raum der künstlerischen Wirklichkeit hingegen verdoppelt es seine Bedeutung. Doch es bedeutet nichts, wird es in seiner verdoppelten und verdreifachten Wirklichkeit nicht in den Erlebnisraum der eigenen Seele gehoben. Dort wird es wahr-genommen und mehr oder weniger gut und schnell verstanden. Doch kommt es auf dasjenige Verständnis an, von dem wir immer umstellt und in unserem geistigen Wesen verkleinert und gefangen gehalten werden? In den Tiefen der Wahrnehmung liegen ganz neue Verständniskräfte. Das sind die zutiefst menschlichen Sprachkräfte, in welchen sich gesteigerter Wille und geistdurchleuchtete Empfindungsfähigkeit wechselseitig durchdringen. Zu bemerken, dass Einzelheiten des Lebens zuweilen aus dem Bewusstsein verschwinden und zu erleben, dass sie erfahrungsgesättigt wieder in das Bewusstsein aufsteigen, in sachlich-nüchterner, aber keineswegs herzloser Klarheit, führt zu diesen Sprachwillenskräften. Die Sprach-Kunst-Karte beschreibt den Mythos vom barmherzigen Samariter oder auch die Gestalt des seinen Mantel teilenden St. Martin in formvollendet schöner wie erschütternder Art und Weise. Zunächst sehen wir ein Hinweisschild, letztlich ein Selbst-Erkennungsschild.

Otto Ph. Sponsel-Slezak, Marie Steiner Verlag im Haus der Sprache, Unterlengenhardt, am 18. März 2017

1 Eine kleine Schwarzweißabbildung ist im Katalog der »Multiples« von Joseph Beuys zu finden.

2 »Wir betrachten das Symbol auf der Plakette: wir sehen drei Regionen, mit drei verschiedenen Darstellungen. In dem schmaleren oberen Teil des Sechsecks (das nach Rudolf Steiner durch die eine umgeklappte Ecke ein Siebeneck ist), erscheint die Sonnenscheibe zu einem Viertel, von ihr gehen drei Strahlen aus, zwischen ihnen stehen fünf Worte (Heil den Helfern der Heilung). Die letzte Zeile bezeichnet die breiteste Stelle zwischen den stumpfen Winkeln des »Sechsecks«. Es wird hängend nach unten gleichsam breiter, schwerer. Diese mittlere Region enthält die Begegnung der rechten Hand von links oben mit den beiden Händen von rechts unten. Darunter befindet sich das Schlangensymbol. Diese drei Motive folgen aufeinander von rechts oben nach links unten.« Gisbert Husemann, aus: »Kleinodienkunst als goetheanistische Formensprache«.