

PETRA RICHTER

Joseph Beuys: Terremoto, 1981

Ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen¹

„Ich bin der Meinung, dass es in Neapel und im ganzen Mezzogiorno noch eine Idee von Volk gibt – im Unterschied zu anderen europäischen Ländern, wo diese Idee vom kapitalistischen Egoismus, von der Amerikanisierung und der Industrialisierung zerstört wurde. Deshalb liebe ich dieses Volk so sehr.“

Joseph Beuys, *Eröffnungsrede zur Ausstellung Palazzo Regale¹*

Joseph Beuys und der Mezzogiorno

Die Sehnsucht nach Italien, die seit Beginn des 17. Jahrhunderts Künstler immer wieder veranlasste, nach Italien zu reisen, war Ausdruck der nostalgischen Suche nach einer arkadischen und mythischen Gegenwelt sowie des Wunsches nach Inspirationen für die künstlerische Arbeit durch das Licht und die Farben der südlichen Landschaft und die großen Zeugnisse antiker Architektur und „moderner“ Kunst.

Die künstlerische Begeisterung setzte sich einerseits in Form einer kreativen Aneignung um, andererseits wurde in der Wahrnehmung des Andersartigen die eigene Identität und Differenz reflektiert. Dieser „mythischen Sehnsucht nach dem Mediterranen“² konnte sich auch Joseph Beuys nicht entziehen, nachdem er während des Zweiten Weltkrieges aus den Ostgebieten 1940-1941 mehrere Male in Süditalien, in Manfredonia, Foggia und in Neapel, stationiert war. Foggia war damals neben Rom der wichtigste deutsche Militärstützpunkt und Ersatzlager von Flugzeugen, außerdem wurden auf einem Übungsplatz im Vallo Malbasso, einem entlegenen Tal unterhalb des Gargano, neue Waffen ausprobiert. Beuys entzog sich nach eigener Schilderung möglichst den militärischen Übungen, erkundete die Dörfer und die Landschaft, stieg durch die Berge, die für ihn die „Energie in ihrer vollkommensten Form“ verkörperten, „kristalline Formen“, die direkt in „Beziehung zum Geist“ stehen.³ Ihn interessierten christliche Kultstätten wie die von Monte San Michele, die Spuren und die Stätten Friedrichs II; seine freie Zeit nutzte er, um in den Bibliotheken, Buchhandlungen und Antiquariaten zu stöbern.

Rückblickend betrachtet Beuys die Kriegszeit in Apulien als eine „innerliche Vorbereitungszeit“, „eine Meditationsperiode“,⁴ in der der Entschluss in ihm reifen konnte, das naturwissenschaftliche Studium zugunsten eines Kunststudiums aufzugeben und Künstler zu werden. Aus Italien schrieb er an seine Eltern über die Schönheit des Landes und bat sie, ihn an einer Akademie einzuschreiben.⁵

1974 suchte Beuys gemeinsam mit seinem Freund und Galeristen Lucio Amelio die Stätten der Kriegserinnerungen wieder auf, fand sogar mit Hilfe eines alten Bauern die Spuren der Schießübungen in den Felsen wieder. Für Beuys war es ein sehr aufrührendes Erlebnis, ihm schien alles unverändert zu sein, als wenn die Zeit stehen geblieben wäre. Hier im Mezzogiorno waren archaische Strukturen noch spürbar, – „untergründige Kräftekonstellationen“, wie Beuys es nannte.⁶ Die Zeichnung, „Vallo Malbasso“, 1974, mit einer lang gestreckten Ziege und der applizierten dort gefundenen antiken Tonscherbe, erinnert an diesen Besuch, während zahlreiche Mittelmeer-Zeichnungen bereits im Krieg entstanden sind bzw. in den fünfziger Jahren, in denen Beuys erneut das Thema der südländischen Pflanzenwelt, Fauna und Flora des Mittelmeers aufgreift.

Der nachhaltige Eindruck, den die mediterrane Region bei Beuys hinterlassen hat, spiegelt sich ab den siebziger Jahren in vielen seiner Werke wider, wie in den Installationen „Voglio vedere le mie montagne“, 1971, „Arena“, 1972, der Aktion „Vitex Agnus Castus“, 1972, oder in dem Objekt „Capri Batterie“, 1985;⁷ sie zeugen von einer Verschränkung der eigenen Geschichte mit lokalhistorischen, kulturellen und künstlerischen Bezügen. Das Partiturenbuch-Multiple „Die Leute sind ganz prima in Foggia“ verweist auf seine emotionale Beziehung und Begeisterung für die Menschen dieser Stadt: „Quando ero in Puglia parlavo abbastanza bene Italiano, tanto che lo spirito della gente e della cultura italiana, contrapposto all’orrore della guerra, hanno lasciato una forte impressione sulla mia vita. Emotivamente ho amato molto Foggia, è il luogo che ricordo di più nella mia vita“.⁸

Joseph Beuys hat Lucio Amelio im September 1971 auf dem von Klaus Staeck organisierten internationalen Treffen in Heidelberg kennen gelernt, wo sie gemeinsam mit Jannis Kounellis, Germano Celant und Mario Merz gegen die Kommerzialisierung und zunehmende Exklusivität des Kölner Kunstmarkts protestiert haben. Kurz darauf lädt Amelio Beuys nach Italien ein, um mit ihm gemeinsame Ausstellungsprojekte zu planen. Als Beuys im Zug über den Brenner und Verona nach Neapel fährt, trägt er den Pelzmantel,⁹ den er bereits bei der Aktion „Titus/Iphigenie“, 1969, und bei den Auseinandersetzungen in der Düsseldorfer Akademie 1969 getragen hat, d.h. er hat – so Lucio Amelio – die künstlerische Arbeit bereits begonnen. Er folgt der gleichen Reiseroute, die er während des Krieges genommen hat,¹⁰ nicht ohne vorher die „Italienische Reise“ von Johann Wolfgang von Goethe gelesen zu haben, um seine „persönliche italienische Reise“ anzutreten.¹¹ Lucio Amelio empfängt ihn als übergelücklichen Menschen, der „in die Stadt zurückgekehrt war, wo er vor langer Zeit schon einmal glücklich“ gewesen ist¹² und die ihm ein Heimatgefühl vermittelt hat: „Als ich zum ersten Mal in Neapel eintraf, habe ich sofort gedacht: da bin ich zu Hause, hier ist meine Heimat“,¹³

hier fühlt er sich „als Mensch behandelt“.¹⁴ Die gemeinsame Liebe zu dem anarchischen Neapel, wo „die Leute lernen, sich irgendwie einzurichten ohne irgendeine Form von Vertretung“,¹⁵ und ihre Nähe im politischen Denken¹⁶ werden Grundlage einer langen Arbeits- und Freundschaftsbeziehung.¹⁷

Am 13. November 1971 wird Beuys' erste Einzelausstellung „La rivoluzione siamo Noi“ in der von Amelio 1965 gegründeten Galerie „Modern Art Agency“ eröffnet. Um der Ausstellung mit einer Sammlung von 130 Zeichnungen eine aktuelle Komponente zu verleihen, werden Filme und Videos gezeigt. Das für Plakat und Katalog ganzfigurig dargestellte Porträtfoto zeigt Beuys, wie er dem Betrachter entschlossen entgegen schreitet, mit der wie ein Manifest formulierten Unterschrift „Joseph Beuys. La rivoluzione siamo Noi“. Die Behauptung ‚Die Revolution sind Wir‘ bedeutet für Beuys, dass „ein sehr hohes Niveau an Freiheit, Selbstbestimmung und Souveränität“ erreicht worden ist. Der an alle Menschen gerichtete Aufruf zur Veränderung verweist auf sein künstlerisches Konzept für die nächsten Ausstellungsprojekte in Neapel, in denen er den Problemen des Mezzogiorno gemeinsam – Noi – durch eine revolutionäre Haltung begegnen will. Dieses Anliegen erörtert Beuys in einem vierstündigen Vortrag – übersetzt von Amelio – am Eröffnungsabend dem Publikum. Beuys' Vorstellungen von einer revolutionären Kunst, die im Gegensatz zu der eingeschränkten Methode der positivistischen Naturwissenschaften nicht nur dem technischen Fortschritt dient, sondern der ganzen Menschheit,¹⁸ werden vom Publikum mit großem Interesse aufgenommen.

Im Gegensatz dazu sind Beuys' Überlegungen in Deutschland häufig auf Ablehnung gestoßen und haben polemische Diskussionen ausgelöst. Man denke nur an die Schwierigkeiten, auf die Beuys während seiner Lehrtätigkeit (1961-1972) an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf¹⁹ gestoßen ist oder bei der Realisierung der ökologischen Projekte „7000 Eichen“, 1982, und dem „Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg“, 1983. In Italien werden Beuys' ökologischen Modelle wie „Difesa della Natura“, in denen er das Verhältnis des Menschen zur Natur reflektiert und die Beendigung der hemmungslosen Ausbeutung der Natur fordert, insbesondere von Lucrezia De Domizio Durini unterstützt. Sie lädt Beuys in den folgenden Jahren immer wieder zu sich in die Abruzzen nach Bolognano und Pescara ein, wo er im Oktober 1973 auf der „Conferenza sulla democrazia diretta e sulla libera creatività“ sein Modell der direkten Demokratie vorstellt. Zahlreiche FIU-Veranstaltungen sollten folgen, während denen er sich Themen der Umweltproblematik und Fragen der italienischen Landwirtschaft widmet („Per la rinascita della agricoltura italiana“).

Lucio Amelio zeigt in den folgenden Jahren in seiner Galerie drei weitere große Projekte von Beuys. In der Installation „Arena – Dove sarei arrivato se fossi

stato intelligente“, 1972, in der er seine künstlerische Tätigkeit von 1947-72 in Form eines hagiographischen Selbstporträts darzustellen sucht, fragt Beuys, wo er hingekommen wäre, wenn er intelligent gewesen wäre, und damit verbindet er künstlerische Intuition mit der Frage nach rationalem Handeln.²⁰ Bei der Vernissage führt Beuys die Aktion „Vitex agnus castus“ vor, in der er mit schamanenhaftem Gebaren stundenlang auf dem Rücken liegt. 1978 folgt die von Amelio im Museo Diego Aragona Pignatelli organisierte Beuys-Ausstellung „Tracce in Italia“ mit Arbeiten, die Beuys während seines Aufenthaltes in Capri und in Foggia ausgeführt hat.

Das verheerende Erdbeben am 23. November 1980 in Irpinia, Campania, mit 2914 Toten, 8850 Verletzten, mehr als 30.000 Obdachlosen, veranlasst Lucio Amelio, in dieser katastrophalen Situation ein positives Signal gegen die Hoffnungslosigkeit zu setzen. Er initiiert die Ausstellung „Terrae Motus“, lädt neben Joseph Beuys u.a. Gerhard Richter, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Tony Cragg, Andy Warhol zur Teilnahme ein. Die für die Ausstellung geschaffenen Werke bilden den Grundstock der späteren Sammlung der „Fondazione Amelio – Istituto per l'Arte Contemporanea“.²¹

Die Bewohner des Mezzogiorno, die im Gegensatz zu Norditalien an dem allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung und dem damit verbundenen Wohlstand für alle sozialen Schichten kaum teil gehabt haben, trifft das vernichtende Erdbeben besonders hart. Der Süden, der Ende der siebziger Jahre nach einem kurzen Prosperieren der Landwirtschaft in der wirtschaftlichen Entwicklung erneut zurückgefallen ist, liegt 1981 an der Spitze der Arbeitslosigkeit.²² Nach dem Erdbeben behindert zusätzlich das organisierte Verbrechen, gegen das die Regierung Roms nie ein wirksames Mittel gefunden hat, die ökonomische Entwicklung der Region und die politische und kulturelle Freiheit der Bürger. So erreicht nur ein Bruchteil der aus aller Welt kommenden Spenden die Betroffenen, da sich korrupte Kommunalpolitiker und die örtliche Camorra, insbesondere in Form von fingierten Bauprojekten, daran bereichern.

Als Reaktion auf das erschütternde Ereignis installiert Beuys am 17. April 1981 „Terremoto in Palazzo“ in der Galerie Lucio Amelio. Die hierfür gemeinsam mit seinem Galeristen an den Orten der Zerstörung zusammengesuchten Objekte landwirtschaftlicher Herkunft, eine Werkzeugbank und zwei Tische, werden von Beuys auf Glaszylindern in fragiler Balance gehalten. Der am Boden liegende Scherbenhaufen mit zum Teil noch intakten Gefäßen beschwört die Erinnerung an die destruktiven Kräfte der Naturgewalt herauf, deren Macht die instrumentelle Vernunft außer Kraft gesetzt hat. Das Thema der Instabilität greift er erneut 1985 in „Scala libera“ und „Scala Napoletana“ auf, in denen er noch einmal den Blick auf die Gefahr des Verlusts der Stabilität richtet, auf die

Verletzbarkeit und das Versagen von sozialen Ordnungsprinzipien gerade in dem von Krisen geschüttelten Neapel.

Doch es geht Beuys nicht nur darum, die Katastrophe und das damit verbundene Leid den Menschen ins Gedächtnis zu rufen. „Terremoto in Palazzo“ verweist auf eine Welt, die sich selbst überlebt hat“,²³ so dass – so Beuys – nur ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen zu einer Veränderung im Denken führen kann, um die Paläste des Staates zum Einstürzen zu bringen. Erst wenn die zerstörerische Kraft der Natur ins Positive gewendet wird, das Gleichgewicht von Vernunft und Intuition wieder hergestellt ist, besteht die Chance zur Veränderung, erläutert Beuys in dem im Zusammenhang mit „Terremoto in Palazzo“ verfassten Text „Alcune richieste e domande sul Palazzo nella testa umana“ vom 16. April 1981.²⁴

Während Beuys sich in „Terremoto in Palazzo“ und in der kurz darauf in Rom entstehenden Arbeit „Terremoto“ [Abb.1] für die Probleme der Menschen im Mezzogiorno engagiert, wird sein letztes großes Werk „Palazzo Regale“ zu einem testamentarischen Vermächtnis. Das am 23. Dezember 1985, kurz vor seinem Tode im Januar 1986, im Museo di Capodimonte installierte Werk antizipiert sein persönliches Ende, betont den autonomen Geltungsanspruch der Kunst.²⁵ Hier tritt Beuys nicht mehr als „Visionär beschädigter Lebenswelten“²⁶ auf, wie in „Terremoto“, 1981, und „Terremoto in Palazzo“, 1981, denen der gesellschaftsverändernde Anspruch durch die Kunst noch inhärent ist.

Beuys' Konzept revolutionärer Kunst

Die in seinen Werken wie „Palazzo Regale“ eingesetzte Wirkmächtigkeit mythischer und verrätseltes Bilder wendet Beuys auch da an, wo es ihm um die Vermittlung gesellschaftspolitischer Ideen geht. So transportiert er über das Werk „Terremoto“ konkrete politische Vorstellungen, gleichzeitig werden über die Materialien und die auf den Tafeln dargestellten Diagramme Bezüge zu alchemistischen Kontexten und astrologischen Inhalten hergestellt, deren unterschiedliche Sinnhorizonte synkretistisch verschmolzen werden.²⁷

Zur Unterstützung der kurz vor der Schließung stehenden links gerichteten Zeitung „Lotta Continua“ baut Beuys am 7. April 1981 während einer politischen Diskussion im Palazzo Braschi, Rom, die Arbeit „Terremoto“ auf. Initiator der Aktion ist Checco Zotti, ein Mitarbeiter von „Lotta Continua“, die 1969 in Turin von Mauro Rostagno, Luigi Bobbio, Guido Viale und Adriano Sofri gegründet worden ist und nach Auflösung ihrer gleichnamigen Organisation 1976 den politischen Kampf fortgeführt hat.²⁸ Der nach der Veranstaltung erzielte Verkaufserlös, den Beuys der Redaktion zur Verfügung stellt, kann allerdings den finanziellen Ruin des Blattes nicht mehr verhindern. Ihr

Erscheinen wird nach kurzer Wiederaufnahme der Produktion im Herbst 1981 am 13. Juni 1982 endgültig eingestellt.²⁹

Das Kernstück der Arbeit bildet eine von „Lotta Continua“ ausrangierte Setzmaschine, einer Linotype Blue Streak Comet, um die Beuys nach Beendigung der Aktion acht mit Diagrammen beschriebene schwarze Schultafeln in einer ziemlich instabilen Anordnung lehnt. Die isolierten Köpfe auf den Tafeln mit weit geöffneten Mündern drücken Schmerz und Leid aus, rufen wie die totenkopfähnlichen Darstellungen auf einer weiteren Tafel den Schrecken und die Zerstörung des Erdbebens von Irpinia in Erinnerung.

Aus dem Entlüftungsrohr des Schmelzofens tritt an Stelle der Bleidämpfe, die durch den Schmelzprozess der Bleibarren und des Zeilenausschusses entstehen, eine unordentlich gedrehte Rolle einer mit Filz umwickelten italienischen Flagge, deren Ende an der Vorderseite der Maschine lehnt. An den mit fehlerhaften Bleilettern und Fett gefüllten Abfalleimer des Setzers lehnt eine Tafel, die ein Diagramm mit den Planeten Saturn und Jupiter zeigt, durch eine gerade Linie verbunden, die große Konjunktion der beiden Himmelskörper anzeigend. Ein solches alle zwanzig Jahre auftretendes Zusammenstehen, das nach heidnisch-kosmologischen Glauben die Wirksamkeit der Planetenenergien verstärkt, weist auf Außergewöhnliches hin: auf die Geburt eines Königs oder Heilands, aber auch auf Naturkatastrophen wie Sintfluten oder Erdbeben. Denn Saturn steht für den Tod, da er der langsamste, weil sonnenfernste Planet ist.³⁰ Nach ikonographischer Tradition werden über den Planetengott Melancholie-Allegorien und der Mythos der seine Kinder verschlingenden Gottheit aufgerufen. In der Konjunktion zu Jupiter werden die dämonischen Kräfte durch den heilsamen Einfluss der höheren Gottheit reduziert, das saturnische Chaos in geordnete Bahnen gelenkt.

Nach alchemistischen Vorstellungen verkörpert Saturn das Metall Blei,³¹ für die Arbeit an einer Zeilengussmaschine unabdingbare Voraussetzung. Die mit Fett³² bestrichene Tastatur des Setzers, ein Produkt industrieller Fertigung, weist auf die rationale Arbeit des Setzers hin, auf das Kristalline, – einem Grundprinzip in Beuys' „Plastischer Theorie“ – das mit dem Weichen, dem Organischen, von der Natur geschaffenen Material kontrastiert. Das Element Blei wird in einem alchemistischen Prozess (Solve et coagula!) von der verflüchtigten in die feste Form gefügt, nachdem es im Schmelztiegel verflüssigt und durch die Gussformen zu Zeilen gegossen wurde. Nach alchemistischer Verwandlungslehre steht Coagulatio für die Verwandlung des Körpers in Form gewordenen Geist,³³ dessen Macht wird durch das gedruckte Wort dokumentiert.

Das gedruckte Wort erhält zusätzlich Wirksamkeit durch die von Beuys auf das Magazin der Setzmaschine, das die metallenen Gussformen für die einzelnen

Buchstaben enthält, geklebten einzelnen politischen Manifeste. In die Mitte des Magazins hat er die rote Broschur „Azione terza via – Iniziativa promozionale“, die italienische Übersetzung der FIU-Schrift von 1978 „Aktion Dritter Weg - Aufbauinitiative“³⁴ platziert, unterlegt mit Blättern der englischen Ausgabe des gleichen Heftes. Auf dem seitlichen Einschaltkasten ist der bereits in der „Frankfurter Rundschau“ am 23.12.1978 veröffentlichte „Aufruf zur Alternative“ angebracht. Beide Texte beschreiben eine politische Alternative zu den Systemen westlicher und östlicher Prägung, mit denen radikal gebrochen werden soll, um eine humanere Lebenswelt zu errichten: „Die Aktion dritter Weg soll zum Instrument werden, damit Menschen sich den umfassenden Aufgaben der Erneuerung und Humanisierung unserer Zivilisation widmen können durch weiterführende theoretische Arbeit, durch eine modellhafte Praxis auf der Ebene institutioneller Zusammenschlüsse und durch politisches Engagement“.³⁵ Die AKTION DRITTER WEG, von Checco Zotti zusätzlich aus einem Kassettenrekorder kommentiert, zeigt Möglichkeiten auf, wie der gegenwärtige Zustand ökonomischer und sozialer Ungleichheit und zerstörerischer Ausbeute der Umwelt und Natur überwunden werden kann.

Beuys hat in seinen Werken mehrfach Bezug auf „Lotta Continua“ genommen.³⁶ So integriert er in die Installation „Zeige deine Wunde“, 1974/75, zwei Holzkästen, in denen sich je eine Ausgabe der Zeitung im Streifband befindet, damit setzt er ein kämpferisches, hoffnungsvolles Zeichen angesichts des Todes, der durch die Leichenbahnen vergegenwärtigt wird. In dem Multiple „Il tè di Bruno Corà per la lotta continua vera“, 1975, verknüpft er politische Inhalte mit Homöopathie als wahres ‚Kampfmittel‘.³⁷

Beuys' Engagement für „Lotta Continua“ scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zu seiner immer wieder betonten strikten Ablehnung der marxistischen Klassenkampftheorie zu stehen, auch wenn er in der Analyse der Systeme des westlichen Privatkapitalismus und des östlichen Staatskapitalismus zu derselben Einschätzung kommt wie die marxistisch orientierte Gruppe „Lotta Continua“. Beide bewerten die Systeme als unbrauchbar zur Lösung politischer, sozialer und ökologischer Probleme, auch wenn dieses Ergebnis aus unterschiedlichen methodischen Ansätzen resultiert. Entsprechend den links orientierten Gruppen der deutschen Studentenbewegung der sechziger und siebziger Jahre geht „Lotta Continua“ von der Vorrangigkeit der Analyse der ökonomischen Verhältnisse aus und leitet aus der marxistischen Ideologie die gesetzmäßige Notwendigkeit des revolutionären Klassenkampfes und der sozialistischen Umgestaltung der Welt ab. Dagegen geht Beuys nicht von einer umfassenden, soziologisch differenzierten Gesellschaftsanalyse oder einer ideologiekritischen Aufarbeitung der Funktionsmechanismen des sozialen Kontextes aus, was ihm

– nicht zuletzt aufgrund seiner Orientierung am Gedankenmodell Rudolf Steiners – immer wieder den Vorwurf des „utopischen Idealisten“ einbringt.³⁸ Beuys misst nicht dem Ökonomischen oberste Priorität bei, sondern argumentiert vom geistigen Überbau her. Er sieht menschliche Entfremdung weniger durch die Veränderung ökonomischer Strukturen aufgehoben³⁹ als durch Aufhebung der Verabsolutierung der Ratio und der Vernachlässigung spiritueller Kräfte. Indem er seine Thesen aus dem Ästhetischen ableitet, kann allein durch Freisetzung von Kreativität verändernd in gesellschaftliche Zusammenhänge eingegriffen werden: „Denn ich meine, dass eine Veränderung des Sozialen nur aus der inneren Tiefe, dem Kreativen, Schöpferischen, stammen kann, niemals zum Beispiel aus einer Manipulation des Wirtschaftslebens.“⁴⁰ Er beruft sich in seinen Überlegungen auf die Begrifflichkeit Rudolf Steiners, auf dessen Idee der Dreigliederung der Gesellschaft, die eine von Wirtschaftsinteressen freie Rechtssphäre, eine Neudefinition des modernen Wirtschaftslebens sowie des Geldwesens beinhaltet, und folgt den Überlegungen Eugen Löbels, dem Wirtschaftstheoretiker des „Prager Frühlings“, und des Steiner-Schülers Wilhelm Schmudt. Menschliche Produktivkraft definiert Beuys nicht mehr in Abhängigkeit vom Einsatz der Arbeitskraft, sondern aus einem erweiterten Kunstbegriff, der einen veränderten Wirtschafts- und Kapitalbegriff zur Folge hat: Kreativität = Kapital = Kunst. Nicht mehr das Geld ist Kapital, sondern – so Beuys – „das wirkliche Kapital der Menschen“ sind ihre kreativen Fähigkeiten.⁴¹

Dass für Beuys Teil der künstlerischen Arbeit die ständige Kommunikation mit den Menschen ist,⁴² um Erkenntnisprozesse einzuleiten, belegt seine Bereitschaft, sich immer wieder auf Diskussionen über gesellschaftliche und politische Probleme einzulassen, oder Organisationen wie „Difesa della Natura“ zu gründen.⁴³ Wie mit Hilfe einer alternativen Politik dem Mezzogiorno zur Selbstbestimmung verholfen werden kann, konkretisiert Beuys ebenso in dem Text „Alcune richieste e domande sul Palazzo nella testa humana“. Erst wenn die Selbstbestimmung im Denken erreicht ist, „Uomo tu possiedi la forza per la tua autodeterminazione“,⁴⁴ kann von Freiheit gesprochen werden. Nicht zuletzt wegen der Radikalität seiner Position lehnt die neapolitanische Zeitung „Il Mattino“ die Veröffentlichung des Artikels ab. Während sein Vorwurf, der italienische Staat und die katholische Kirche seien unfähig, die sozialen und ökonomischen Defizite zu beseitigen, sicherlich einen Wahrheitsgehalt beanspruchen kann, lassen die meisten konkreten Forderungen einen überzeugenden Realitätsbezug vermissen, z.B. die Loslösung des Südens von Rom – was heute von rechtsextremen Positionen wie der Lega Nord vertreten wird – oder die Demokratisierung des Geld- und Bankwesens über die Mobilisierung des Volkswillens, die Sozialisierung der

Produktionsmittel, die Überwindung des Profitstrebens. Auch wenn die Forderung nach Reduktion staatlichen Einflusses auf das Informationswesen heute eine ungeahnte Aktualität aufweist, geht es nicht darum, die Wirksamkeit seiner Überlegungen an ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu überprüfen oder an realer Umsetzungsmöglichkeit zu messen. Die Relevanz seiner Überlegungen liegt in ihrem Modellcharakter und ihrer inspirierenden Kraft. Indem er Denkprozesse auslöst, die den Blick des Menschen auf Probleme wie Umweltzerstörung, Erschöpfung von Ressourcen und Wachstumsgrenzen sowie auf die Gefahren konsum- und leistungsorientierter Wirtschaftspolitik lenken, kann eine alternative Politik entwickelt werden. Erst dann kann ein grundsätzliches Umdenken im Süden, wo die Katastrophe – so Beuys – „als permanenter Zustand vorhanden ist“, stattfinden und etwas ändern.

Die Voraussetzung der Gestaltung einer menschenwürdigen Gesellschaft im Mezzogiorno versteht Beuys vorrangig „im Hinblick auf die geistigen Bedürfnisse des Menschen und nicht mit Rücksicht auf materielle Vorteile, die erreicht werden könnten“.⁴⁵ In der Fondazione Lucio Amelio sieht Beuys eine Möglichkeit, der permanenten Katastrophe im Süden zu begegnen, ein kulturelles Erdbeben für alle – ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen – zu initiieren, um die immer wieder von ihm kritisierte politische und kulturelle Desorganisation zu beheben: „Wenn es jedem einzelnen von uns gelingen wird, sich etwas einfallen zu lassen, wird der Süden wieder zu einem glücklichen Land, zu einem fruchtbaren Gebiet für kreative Entfaltung werden.“⁴⁶

ABBILDUNG

1 Joseph Beuys, *Terremoto*, 1981. Typesetting machine with fat, Italian flag wrapped in felt, chalk on nine blackboards, metal container with fat and lead type, recorder with cassette, and printed brochure, 6 feet 8 inches x 12 feet 5 3/4 inches x 16 feet 1 inches (203.2 x 349.9 x 490.2 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York 91.3960. © 2009 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Photo: David Heald © SRGF

- ¹ Ein besonderer Dank geht an Maddalena Disch für die Durchsicht des deutschen Textes.
- ¹ *Beuys zu Ehren*. Hg.v. Armin Zweite, (München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1986). Kat. (München, 1986), 50.
- ² So fragt sich Italo Tomassoni: „Agisce anche in lui quel mito desiderio di mediterraneità che l'anima tedesca ha sempre vissuto come parte irrinunciabile del suo essere e che già fu di Altdorfer, della scuola Danubiana, di Goethe e di Nietzsche?“ Lucrezia De Domizio, Buby Durini und Italo Tomassoni, *Incontro con Beuys* (Bologna: D.I.A.C. Editrice, 1984), 365.
- ³ Lucio Amelio, „Die neapolitanische Tetralogie: Ein Interview mit Lucio Amelio“, zit.n. Pamela Kort, in *Joseph Beuys, Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!* Hg. v. Lynne Cooke und Karen Kelly (New York: Dia Center of the Arts, 1994). Kat. (Ostfildern: Cantz, 1994), 35.
- ⁴ *Joseph Beuys. Spuren in Italien*, hg.v. Martin Kunz und Marianne Eigenheer (Luzern, 1979), o. P.
- ⁵ Joseph Beuys, „Brief vom 8.2.1943 an seine Eltern“, in *Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941-1986*, hg. v. Eva Beuys (München: Schirmer/Mosel 2000), 269.
- ⁶ Kunz und Eigenheer, *Spuren in Italien*, o.P.
- ⁷ Die von Beuys in diesem Objekt realisierten energetischen Kräfte der Natur kommentiert Amelio in dem Film „Terrae Motus“, 1993: „L'energia che è contenuta nel limone, potenzialmente, se una ha molta fede nell'arte e anche nella natura, può accendere la lampadina“. Paola Santamaria, „Lucio Amelio 1931-1994“, in *Warhol Beuys. Omaggio a Lucio Amelio* (Milano: Fondazione Antonio Mazzotta, 2007-2008). Kat. (Milano: Mazzotta 2007), 214.
- ⁸ Germano Celant, *Beuys tracce in Italia* (Napoli: Amelio editore, 1978), 67.
- ⁹ Diesen aus sibirischem Luchs gefertigten Mantel hat Beuys nach eigenem Entwurf in einem Düsseldorfer Pelzhaus für sich anfertigen lassen. Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Aktionen* (Ostfildern-Ruit: Hatje 1994), 243.
- ¹⁰ Beuys, „Brief vom 8.2.1943 an seine Eltern“, 269.
- ¹¹ Amelio, „Die neapolitanische Tetralogie: Ein Interview mit Lucio Amelio“, 38.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Joseph Beuys, „Joseph Beuys im Gespräch mit Michele Bonuomo, Neapel, Dezember 1985“, zit.n. Michele Bonuomo, in *Zweite, Beuys zu Ehren*, 93.
- ¹⁴ Kunz und Eigenheer, *Spuren in Italien*, o.P.
- ¹⁵ Amelio, „Die neapolitanische Tetralogie: Ein Interview mit Lucio Amelio“, 49.
- ¹⁶ Auch wenn Lucio Amelio seit 1953 Mitglied der PCI war, von 1956-58 in Ostberlin als Journalist gearbeitet hatte, gab es gemeinsame Vorstellungen der Veränderung der sozialen Verhältnisse. Santamaria, „Lucio Amelio 1931-1994“, 207, 210.
- ¹⁷ Nach Beuys' Tod realisierte Amelio noch mehrere Beuys-Retrospektiven: „Die soziale Plastik“, 1987, in der Accademia di Belle Arti di Napoli, „Omaggio à Joseph Beuys“, 1988 auf Capri, Centro l'Isola, und „Vent' anni con Beuys“, 1991 in Neapel. Außerdem engagierte sich Amelio gegen die umstrittene Beuys-Ausstellung der Mazzotta Sammlung, sprach dem sogenannten „Wiener Beuys-Block“ jede Authentizität ab. Dietmar Polaszek, „Beben der Erneuerung. Zum Tod des Galeristen Lucio Amelios“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 Juli, 1994.
- ¹⁸ „Io invece affermo che solo l'arte può essere rivoluzionaria... L'unico mezzo rivoluzionario è un concetto globale di arte, da cui nasce anche un nuovo concetto di scienza“. Joseph Beuys, „Partitura di Joseph Beuys, la rivoluzione siamo noi“, zit.n. Achille Bonito Oliva, in Celant, *Beuys: tracce in Italia*, 10.
- ¹⁹ Vgl. Petra Richter, *Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys* (Düsseldorf: Richter 2000), 161 et passim.
- ²⁰ Vgl. Armin Zweite, „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind“, in *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*. Hg.v.

- Heiner Bastian (Berlin: Martin Gropius-Bau, 1988). Kat. (München: Schirmer 1988), 76.
- ²¹ Vergeblich bemüht sich Amelio in der Folgezeit, die Sammlung in dem von ihm erworbenen Gebäude des ehemaligen Klosters Santa Lucia al Monte, bei Sant'Elmo, unterzubringen. Der Staat lehnt die Übernahme der Restaurierung ab, so dass Amelio die Werke – und somit auch „Terremoto in Palazzo“ – dem Museum in Caserta noch vor seinem Tode vermachte. Ute Diehl, „Offenes Ohr, leere Hände“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 Juni, 2000.
- ²² Hans Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert* (München: C. H. Beck 2010), 328-30.
- ²³ Joseph Beuys, „Michele Bonuomo im Gespräch mit Joseph Beuys, Dezember 1985“, zit.n. Michele Bonuomo, in *Beuys zu Ehren*, 93.
- ²⁴ Joseph Beuys, „Alcune richieste e domande sul Palazzo nella testa umana“, in *Terrae Motus* (Ercolano: Villa Campolieto, 1984). Kat. (Napoli: Electa 1984), 24-26.
- ²⁵ Armin Zweite, *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hg. v. Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 42, (Berlin, Düsseldorf 1992), 61.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Die Rezeption alchemistischer Quellen ergibt sich bei Beuys insbesondere durch die Lektüre der Schriften Rudolf Steiners, der den „Zusammenhang der Planeten mit den Metallen“ ausführlich erläutert.
- ²⁸ Checco Zotti, der nie seine katholische Herkunft verleugnete, pflegte als Vertreter der „Lotta Continua“ enge Beziehungen zu der deutschen Studentenbewegung, u.a. zur Gruppe Revolutionärer Kampf, die von Daniel Cohn-Bendit und Joschka Fischer aufgebaut worden war. Er unterstützte deren proletarischen Kampf, indem er sich insbesondere für menschenwürdige Unterkünfte und Arbeitsbedingungen der italienischen Arbeiter einsetzte. Aldo Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione* (1998; Milano: Sperling & Kupfer Editore 2006), 25, 151 et passim.
- ²⁹ Ibid., 310.
- ³⁰ Claus Priesner, „Blei“, in *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, hg. v. Claus Priesner und Karin Figala (München: Beck, 1998), 81.
- ³¹ Ibid., 81 et passim.
- ³² „Il grasso appariva come il caos, come pura energia. Questa energia non ha nessuna direzione, per questo è caotica. Poi durante l'azione questa massa si muove e comincia ad acquistare una forma geometrica“. Beuys, „Partitura di Joseph Beuys“, 12.
- ³³ Vgl. Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens* (Köln: König 2003), 46.
- ³⁴ *Azione terza via – Iniziativa promozionale - Idea e tentativo pratico per realizzare una alternativa ai sistemi sociali esistenti nell'Occidente e nell'Oriente* (Pescara 1978).
- ³⁵ *Aktion Dritter Weg – Aufbauinitiative - Idee und praktischer Versuch, eine Alternative zu den in Ost und West bestehenden Gesellschaftssystemen zu verwirklichen.* (Achberg: FIU 1978), 49.
- ³⁶ Cazzullo erwähnt einen Besuch von Beuys in der Redaktion 1975. Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione*, 258.
- ³⁷ In einem Gespräch mit dem Kunstkritiker und Kurator Bruno Corà über die Gruppe „Lotta Continua“ nimmt Beuys Corà's Coca Cola Flasche, gefüllt mit einer homöopathischen Flüssigkeit, zum Anlass, deren Inhalt als das wahre Mittel der sozialen Veränderung zu deklarieren: „l'infuso omeopatico e la modificazione sociale passano di nuovo per l'organico ed il naturale“. Celant, *Beuys: tracce in Italia*, 83.
- ³⁸ Rolf Wedewer, „Die Realität der Magie. Bedeutungsanalyse des Werkes“, in Lothar Romain und Rolf Wedewer, *Über Beuys* (Düsseldorf, 1972), 79.
- ³⁹ Joseph Beuys, Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, (Köln: DuMont 1981), 319.
- ⁴⁰ Wulf Herzogenrath, „Joseph Beuys“, in Wulf Herzogenrath, *Selbstdarstellung. Künstler über sich* (Düsseldorf, 1973), 29.
- ⁴¹ Theo Altenberg, „Videointerview (Auszug): Joseph Beuys – 7000 Eichen. documenta 7, 1982“, in *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, (Kassel: Museum Fridericianum, 1982). Kat.

(Ostfildern: Edition Cantz 1982), 252.

⁴² „L’arte mi interessa solo in quanto mi dà la possibilità di un dialogo con l’uomo“. Beuys, „Partitura di Joseph Beuys, la rivoluzione siamo noi“, 13.

⁴³ Ende der siebziger Jahre engagiert sich Beuys in der Friedensbewegung, der Bewegung für Menschenrechte, der Dritte-Welt-Bewegung und trägt in der Gründungsphase der Grünen in Deutschland 1979/80 entscheidend zur Entwicklung ihres Konzepts bei.

⁴⁴ Beuys, „Alcune richieste e domande sul Palazzo nella testa umana“, 24.

⁴⁵ Beuys, „Michele Bonuomo im Gespräch mit Joseph Beuys, Dezember 1985“, 93.

⁴⁶ Ibid.