JOHANNES BEYERLE

»Muß es sein?«

Peter Bürger

Gegen die Banalität und die Belanglosigkeit dessen, was sich im Kunstbetrieb spreizt, setzt Jeff Wall das sorgfältig austarierte Bild, Tacita Dean den sicheren Blick für das ihr zufallende Motiv. Beide verfolgen ein klar umrissenes Ziel: Jeff Wall die Deutung der Welt mit Hilfe der Bilder, Tanita Dean die Rettung einer vergänglichen Schönheit. Damit durchbrechen sie die institutionell gestützte Herrschaft des Beliebigen und zeigen damit unterschiedliche Wege zu einer zumindest für den Künstler notwendigen Kunst.

Freilich, wer im Bereich der Ästhetik den Begriff des Notwendigen verwendet, begibt sich auf ein schwieriges Terrain. Denn das Aufrufen des Begriffs zieht fast zwangsläufig die Frage nach sich: notwendig wofür? Nicht nur für die Entwicklung der Kunst, antwortet Adorno, das sei nur eine Ausrede, die ästhetisch Mißlungenes zu rechtfertigen suche (ÄT, 445). Von Notwendigkeit könne man nur sprechen, insofern »ein Werk durch die Macht seiner Geschlossenheit, der Evidenz seines So-und-nicht-anders-Seins wirkt« (ÄT, 121). Man ist versucht, Einspruch zu erheben gegen die Kategorie der Geschlossenheit, die das avantgardistische Werk auszuschließen scheint. Da Adorno jedoch wiederholt vom brüchigen Werk gehandelt hat, wird man die Kategorie hier nicht als Bezeichnung eines Werktyps (geschlossen vs offenes Werk) aufzufassen haben, sondern als allgemeine Bestimmung des sich monadisch gegen das Außen absetzende Werk. Aber, so wäre nachzufragen, gilt das Theorem vom monadisch sich abschließenden Werk noch unter post-avantgardistischen Bedingungen? Läßt nicht bereits das avantgardistische Werk mit der Montage unbearbeitete Teile in sich ein? Das trifft zweifellos zu; aber das so ins Werk Eingelassene wird im Augenblick seiner Einfügung zu einem Teil des Werks. Insofern schließt sich noch das brüchige Werk gegen das Außen ab.

Damit ist aber noch keine semantisch volle Bestimmung ästhetischer Notwendigkeit gegeben. Diese wird noch dadurch erschwert, daß gegenwärtig die von einem Künstler erreichte Aufmerksamkeit und der auf dem Markt für seine Produkte gezahlte Preis die Stelle von ästhetischen Kriterien einnehmen. Die nachfliegende Schlußfolgerung, dadurch sei die Erfolglosigkeit zum Qualitätsnachweis geworden, trifft freilich, derart allgemein formuliert, auch nicht zu – obwohl die Bereitschaft, das Ausbleiben von Resonanz zu ertragen, für die Ernsthaftigkeit des künstlerischen Projekts spricht. Über dessen Notwendigkeit ist damit freilich noch nichts ausgesagt. Diese wird man auf dem Schnittpunkt zwischen der konsequenten Arbeit an

einem Außen der Kunst zu suchen haben. Das Paradox des notwendigen Kunstwerks besteht darin, daß es sich gegenüber dem Außen abschließt, und trotzdem einen Bezug zu diesem unterhält.

Aber kann man unter post-avantgardistischen Bedingungen überhaupt noch davon ausgehen, daß das Werk als einzelnes wirkt? Haben nicht die Manifestationen der Avantgarde der Person des Künstlers eine Bedeutung verliehen, die diejenige des Werks überschattet. Gerade an Beuys, der die Tradition der Avantgarde unverkürzt aufnimmt, läßt sich das beobachten. Sieht man von den Zeichnungen ab, die für sich bestehen, beruht die Wirkung vieler seiner Arbeiten auf seiner Präsenz als Person. Seit seinem Tod sind die großen Material-Assemblagen wie verwaist. Ihnen fehlt die lebendige Gegenwart des Künstlers, der in seinen Aktionen die Dinge zueinander in Beziehung setzte und ihnen durch seine deutende Rede Leben einhauchte. Die hier zu beobachtende Verschiebung des Bedeutung generierenden Zentrums vom materialen Werk auf die Person des Künstlers ist durchaus ambivalent. Zum einen öffnet der Künstler das Werk gegenüber dem Außen, indem er es durch seine Präsenz belebt und deutet; zum anderen macht er diese auch wiederum ärmer, läßt sie zum stummen Zeugen einer Aktion werden. Indem der Künstler den Schwerpunkt des Geschehens auf seine Person verlagert, nimmt er um der Wirkung willen eine doppelte Gefahr in Kauf: daß die Aufmerksamkeit der Rezipienten ganz von seiner zufälligen Person in Anspruch genommen wird und die verbleibenden Material-Assemblagen ohne diese verstummen.

Nun ist aber mit dem Begriff des Kunstwerks die Vorstellung des Überdauernd verbunden (Baudelaires ›éternel‹). Realisieren läßt sich freilich nur, wenn die Energien der Verausgabung sich nicht im Augenblick verströmen, sondern ins Werk eingehen und in ihm aufbewahrt werden. Damit es dazu kommen kann, muß der Künstler sich gerade nicht veräußern, sondern sich öffnen für die auf ihn einstürzende Welt. Aus seiner Kindheit hat er sich eine Art Überempfindlichkeit bewahrt, die ihn befähigt, mit überwachen Sinnen wahrzunehmen, was ihm begegnet. Während sein lebenstüchtiger Bruder gelernt hat, sich gegen das Eindringende zu wappnen mit dem Panzer des Ich, schaut er mit den weit aufgerissenen Augen des Kindes in die Welt – ein Blick, in dem Neugierde und Schrecken noch nicht getrennt sind. Und während sein Bruder den Blick zielgerichtet auf die Gegenstände seines Interesses lenkt und nur sieht, was er sehen will, ist er allem ausgeliefert, was er sieht. Es dringt in ihn ein, ohne daß er sich dagegen wehren vermag. Es ist, als vermöchte

er die Augen nicht zu schließen, als könnte er nicht wegsehen. Und nicht nur die Dinge, auch eine Erzählung, ein Bericht, die sein Bruder als eine belanglose Information abtut, kann ihn in einer Weise ergreifen, daß er nicht mehr davon loskommt. Er weiß, das Ereignis, von dem der Bericht erzählt, liegt lange zurück, es läßt sich nicht mehr ungeschehen machen. Und doch ist es das, was ihn umtreibt: es hätte nicht geschehen dürfen. Alle seine Energien kreisen jetzt um den Gedanken der Unmöglichkeit, einmal Geschehenes ungeschehen zu machen. Oder um das Verlangen, einer Begegnung, die unwiederbringlich versäumt wurde, einen Ort in der Wirklichkeit zu schaffen. Ganz unsinnige Vorhaben, denen er aber nachgehen muss, als stünde er unter einem Zwang. Das alles ist schmerzhaft unbefriedigend wie der Kampf mit etwas Ungreifbarem, Unbegreifbarem. Unbefriedigend vor allem deshalb, weil sich am Horizont seines Inneren lange nichts zeigt, das ihn herausführen könnte aus seiner Selbstquälerei.

Eines Tages greift er zum Zeichenstift, den er lange nicht berührt hat, und hält mit wenigen Strichen den Ort fest, wo das nicht ungeschehen zu Machende geschehen ist. Die Zeichnungen suchen nicht das Unsägliche festzuhalten, nur den Ort. Dieser steht ihm für das Geschehen, das nicht hätte geschehen dürfen. Metonymie nennen es die Rhetoriker. Aber der Begriff verrät nichts von dem, was vor sich geht, wenn ein Wort das meint, was es bezeichnet, und zugleich etwas ganz anderes, was aber mit dem Bezeichneten eine Verbindung hat. Metonymien gebrauchen wir jederzeit, ohne es zu bemerken. Wir lesen in der Zeitung, das Paris und Berlin übereinstimmen, und wissen, daß nicht die Städte gemeint sind, sondern die Regierungen, die in ihnen residieren. Und doch liegt hier ein geheimes Wissen der Sprache verborgen. Indem sie uns die Möglichkeit gibt, den Ort zu nennen und damit etwas zu bezeichnen, was an ihm geschehen ist, deutet sie an, daß es etwas gibt, was beide verbindet, daß das Geschehen den Ort geprägt hat, der danach nicht mehr derselbe ist, wie vorher. Ein Rationalist wird vielleicht sagen: Unsinn! Was soll sich verändert haben? Aber für den Künstler ist der Ort des Geschehens kein beliebiger, sondern ein Ort, der eine Geschichte hat. Für ihn ist die Metonymie keine rhetorische Figur, sondern die Möglichkeit, von etwas zu sprechen, wovon er nicht sprechen kann. Jetzt hat er den Ort und mit ihm zugleich die Sache. Die Vorzeit mit dem Gewimmel der alten Götter wußte mehr von belebten Orten, es gab heilige Haine. Für den Künstler wird sein Ort zum heiligen Hain.

Der Ort ist ein Steinbruch in Kandern, einem friedlichen Städtchen im Markgräfler Land, eine halbe Auto-Stunde

nördlich von Basel. Nichts erinnert daran, was während des Zweiten Weltkriegs hier geschehen ist, niemand spricht davon. Johannes Beyerle ist in einem Dorf in der Nähe von Kandern aufgewachsen, er kennt die Wälder und Felder der Umgebung, liebt die sanften Hügel, die man von seinem Elternhaus aus sehen kann. Als er seinen Zivildienst im Altersheim des Städtchens ableistet, erzählt ihm eine alte Frau von dem polnischen Zwangsarbeiter, der sich in eine deutsches Mädchen verliebt hat, angezeigt und zum Tode verurteilt wird. Seine Landsleute werden gezwungen, die Hinrichtung zu vollstrecken – im Steinbruch. Johannes Beyerle versucht etwas über das Geschehen in Erfahrung zu bringen, stößt aber auf eine Mauer des Schweigens. Niemand von den Alten des Ortes erinnert sich, Akten sollen sich nicht erhalten haben. Aber einmal erzählt ein Mann, daß eine Schulklasse der Hinrichtung habe beiwohnen müssen; er solle aber seinen Namen niemanden nennen. Er geht in den Steinbruch und zeichnet. Entschiedene horizontale Striche, feinere vertikale, dazwischen graue Flächen und Aufrauhungen, Spuren der Arbeit des Radierens, die dem Blatt Verletzungen beigebracht haben. Nichts in der Zeichnung deutet auf das Geschehen, nur der große Felsblock rechts unten auf dem Blatt könnte ein Grabstein sein.

Je länger ich das Blatt betrachte, um so mehr will es mir scheinen, daß links von der Mitte das Profil eines fast kindlichen Kopfes zu erkennen ist: gewölbte Stirn, leicht geschwungene Nasenlinie, ein leicht geöffneter Mund – ein schlafender Junge wie der tote Soldat Rimbauds. Sicher freilich bin ich mir meiner Deutung nicht ganz, zumal manchmal auch andere Stellen der Zeichnung auf Figürliches anzuspielen scheinen. Vielleicht sollte ich mich eher an die sprechenden Verletzungen des Blattes halten.

Jahre vergehen, in denen Johannes Beyerle große schwarze Landschaften malt und sich mit dem Pferd im Gelände beschäftigt. Es entstehen Zeichnungen von betörender Schönheit, in denen die sichere Umrißlinie des Tieres an alte Höhlenzeichnungen erinnert. – Aber der Steinbruch läßt ihn gleichwohl nicht los. Er muß der Sache noch näher kommen. Plötzlich kommt ihm der Gedanke, oberhalb des Steinbruchs, wo auf einer Streuobstwiese Kühe weiden, einen Haufen aus Steinen aus dem Bruch zusammenzutragen. Nein, kein Monument, nur einen Steinhaufen aus Lesesteinen, wie die Bauern sie früher aus ihren Feldern auflasen. Es ist eine Plackerei, am Seil die steile Wand des Bruchs hinaufzuklettern, Steine im Rucksack. Aber er macht es einen Sommer lang fast täglich, bis die Schmerzen im Rücken zu stark werden. Manchmal mag er sich wie Beethoven

bei der Konzeption seines letzten Streichquartetts gefragt haben: »Muß es sein?« Und sich wie dieser die Antwort gegeben haben: »Es muß sein«. Als er uns im Spätsommer den Haufen zeigt, ist dieser noch nicht sehr groß, aber die Zahl der Steine läßt die Mühe ermessen. Einige davon hat er mit Lehm ergänzt, eine Andeutung von Gesichtern ist darauf zu erkennen. Die weidenden Kühe lecken an den Steinen, Regen, Wind und Schnee werden nach und nach die noch erkennbaren Lehmformen bearbeiten, vielleicht auslöschen, Pflanzen die Lesesteine überwuchern. Sein Werk wird in die Natur zurückfallen. Ein ganz umspektakulärer Versuch, die Vergänglichkeit des Lebens zu reflektieren.

Johannes Beyerle praktiziert weder den Momentanismus der Avantgarde, und doch teilt er mit ihnen den Einsatz der eigenen Person, noch strebt er nach dem *aere perennium* traditioneller Kunst. In seinem Werk tritt das älteste bildkünstlerische Medium, die Zeichnung, mit Momenten einer avantgardistischen Performance zusammen, die ganz ins Innere zurückgenommen ist. Zwischen beiden findet ein gleichsam osmotischer Austausch statt. In die großformatigen Blätter aus handgeschöpften Nepal-Papier, die er jetzt unmittelbar am Ort bearbeitet, scheint etwas von der Energie seiner einsamen Aktion eingegangen. Auf dunklen Sepiagründen und Rötelspuren heben sich kräftige bleischwarze Striche gegen ein feines Liniengeflecht von großer Zartheit ab. Es ist, als hätte er die Gegensätze, die unsere Gesellschaft zerreißen, zusammenbringen wollen: die täglich ausbrechende Gewalt und die Sehnsucht nach Liebe.

Peter Bürger (2014) *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 144–148.

JOHANNES BEYERLE

ZEICHNUNGEN

JOHANNES BEYERLE

MALEREI

JOHANNES BEYERLE
ATELIER

JOHANNES BEYERLE

FILMPERFORMANCES

JOHANNES BEYERLE

VITA

Vita

Johannes Beyerle

lebt und arbeitet in Vogelbach, südlicher Schwarzwald/
Markgräflerland, Deutschland

1971 geboren in Kenzingen/D
1997 Tutor für Graphik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg/D
1997-1998 Kunststudium an der Kunstakademie in Basel/CH
1999-2001 wohnt und hat sein Atelier bei
Prof. Jürgen Brodwolf in Kandern/D
2009 Gründung des Kulturraums Altes Schulhaus Vogelbach
gemeinsam mit Marion Mangelsdorf/D

Ausstellungen

Einzelausstellungen

1998 Kunstverein, *Johannes Beyerle*, Weil am Rhein/D
1998 Galerie Fluchtstab, *Objekte. Zeichnungen. Malerei*, Staufen/D
2002 Galerie Fluchtstab, *Wolfszeichen*, Staufen/D
2002 Galerie Keller, *Zeichenwege*, Kandern/D
2005 Galerie Fluchtstab, *Hybride Landschaft*, Staufen/D
2010/11 Galerie Fluchtstab, *Imago,* Staufen/D
2012 Galerie Novotny, *Ansichten*, Lörrach/D
2013 Kunstkapelle, *Köhlgarten*, Ulm/D

Gruppenausstellungen

1999 *Nationale der Zeichnung*, Nürnberg/D
2000 Galerie Brusberg, *Wolfsblut,* Berlin/D
2004 Galerie Brusberg, *Drei Zeichner, ein Bildhauer,* Berlin/D
2005 Museum Markgräflerland, *Künstler des Markgräflerlands*, Müllheim/D
2006 Galerie Fluchtstab, *Das Wort liebt Bilder*, Staufen/D
2007 Galerie Fluchtstab, *Wort und Zeichen,* Staufen/D
2005 Museum Markgräflerland, *Erinnerungsorte*, Müllheim/D

Filmprojekte

2002 *Wolfsgrube* mit Frédéric Letellier im Rahmen der Ausstellung *Zeichenwege*, Galerie Keller
2002 *Wolfprojektionen* mit Frédéric Letellier/Marion Mangelsdorf im Rahmen der Ausstellung *Wolfszeichen,* Galerie Fluchtstab
2005 *Hybride Landschaften* im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung, Galerie Fluchtstab
2009 *Pferdezeichen* im Rahmen der Eröffnung des Kulturraums Altes Schulhaus Vogelbach
2011 *Moor* im Rahmen der Ausstellung *Erinnerungsorte*, Museum Markgräflerland
2012 *Erosionen* mit den Violinisten Hennes Vollmer/David Neuffer Kulturraum Altes Schulhaus Vogelbach
2013 *Fragmente* mit den Violinisten Hennes Vollmer/David Neuffer im Rahmen des Symposiums *Spuren 2.0. Körper. Medien. Sinnlichkeit* der Forschergruppe MBody, E-Werk Freiburg/D und im Rahmen des Sommerprogramms des Theaters im Hof, Kandern-Riedlingen/D

Filme über Johannes Beyerle

2006 *Spuren. Pfade. Landschaften* von Frédéric Letellier
2011 *Im Steinbruch. 37290* von Rolf Frey/Philipp Lossau
2012 *Ansichten* von Matthias Zelaskó

Andere Kunstprojekte

2006 *Holy Cows*, Zeichnungen zu Gedichten des australischen Schriftstellers Les Murray
2010 *Grauses Wagen der Hingabe ein Augenblick. Poetischer Gang mit Geige, Pferd und T.S. Eliot* in Kooperation mit Theater im Hof
2010 *Pferdepercussion* mit dem Percussionisten Tilo Wachter und der Percussiongruppe *Andromeda*
2011 *ZeichenWege*, Wanderung mit Tilo Wachter (Percussion) im Spannungsfeld von Landschaft, Erinnern und Instinkt

Kunstpreis

2005 Verleihung des Markgräfler Kunstpreises der Sparkasse Markgräflerland

Index

S. 02-05 Text von Peter Bürger
S. 06–08 Zeichnungen: Mixtechnik, Nepal-Papier 80 x 60 cm
S. 09–11 Malerei: Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm
S. 12–14 Skulpturen: Stein-Lehm-Objekte
S. 15-17 Filmprojektionen: *Erosionen, Fragmente, Moor*
S. 18–20 Screenshots aus *Im Steinbruch. 37290*

Photographien: © ars memoriae 2014
Broschüren-Layout: Marion Mangelsdorf

www.ars-memoriae.de

JOHANNES BEYERLE