Germanica

35 | 2004

La figure de l'imposteur dans la littérature de langue allemande au xx^e siècle

Mythos und Simulation – die Erfindung Joseph Beuys'

Mythe et simulation – l'invention de Joseph Beuys

Laura Gieser

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1796>

DOI : 10.4000/germanica.1796

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 153-172

ISBN : 9782913857148

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Laura Gieser, « Mythos und Simulation – die Erfindung Joseph Beuys' », *Germanica* [Online], 35 | 2004, Online erschienen am: 05 Oktober 2012, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1796> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1796>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Mythos und Simulation – die Erfindung Joseph Beuys'

Mythe et simulation – l'invention de Joseph Beuys

Laura Gieser

Am Nullpunkt der Geschichte

L'homme ne devrait écouter que lui-même dans l'extase sans fin du Verbe intransmissible, se forger des mots pour ses propres silences et des accords audibles à ses seuls regrets. Mais, il est le bavard de l'univers ; il parle au nom des autres ; son moi aime le pluriel. Et celui qui parle au nom des autres est toujours un imposteur. Politiques, réformateurs et tous ceux qui se réclament d'un prétexte collectif sont des tricheurs. Il n'y a que l'artiste dont le mensonge ne soit pas total, car il n'invente que soi¹.

Jeder Mensch ist ein Künstler².

- 1 Der Mann mit dem Hut, in Jeans und Anglerweste, dessen bildhauerische Sensibilität sich vornehmlich in organische Materialien wie Fett und Filz einschrieb, gehörte zu den kulturellen Leitfiguren Westdeutschlands und ist – nicht zuletzt aufgrund seines charakteristischen Erscheinungsbildes – immer noch unverkennbar Joseph Beuys. Bereits zu Lebzeiten des Künstlers eine Signatur von Markenqualität im In- und Ausland geworden, bleibt der Name *Joseph Beuys* untrennbar mit den kulturrevolutionären Aufbrüchen der 60er Jahre verbunden und steht wie kein anderer für die Aporien einer künstlerischen Avantgarde nach den historischen Avantgarden. Wenn Bazon Brocks « triumphale » Aussage, dass von jenen einer Alltagsästhetik verpflichteten Kunstprojekten der Generation von 1968 – als deutliches Zeichen ihrer Nicht-Kommerzialisierbarkeit – « nichts blieb », « nur bruchstückhafte Spuren und Objektruinen »³, stimmt, dann scheint das gut dokumentierte Aktions-Werk von Joseph Beuys eine auffällige Ausnahme zu bilden: Das eigene Museum als Teil der Joseph-Beuys-Stiftung auf Schloss Moyland in Bedburg-Hau, die umfangreiche Sammlung « Block-Beuys » des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, der Joseph-Beuys-Flügel sowie ein Medienarchiv im Hamburger Bahnhof in Berlin, gewitzt am Leben gehaltene

Fettblöcke, Filzmäntel, zahlreiche Vitrinen und Installationen in internationalen Museen und Galerien zeugen exemplarisch von der monumentalen Einprägung jenes Künstlers und seiner Werke im kulturellen Gedächtnis. Joseph Beuys, der mit einem *Erweiterten Kunstbegriff* Kunst ins Leben überführen, von der Kunst her soziale Lebenspraxis revolutionieren wollte, ist längst zum eigenen Denkmal und zu einer prestigevollen Ikone der zeitgenössischen Kunstwelt avanciert; Beuys, « l'artiste en prolétaire »⁴, repräsentiert nicht erst seit seinem Tode zugleich « (...) the crown jewel of post-war German art – a social ornament that encapsulated post-war Germany's remarkable power of recovery⁵. »

- 2 Bestätigt dies noch einmal mehr die von Peter Bürger 1974 erstmals vorgebrachte These vom notwendigen « Scheitern » avantgardistischer Kunst im Augenblick ihres institutionellen Erfolgs, ohne den sie sich – als etwas Anderes allerdings – gar nicht verwirklichen könnte?⁶ Entlarven die Widersprüche, die einem sowohl engagierten als auch esoterischen Kunstprogramm eingeschrieben sind, das sich nicht als tendenzielle Übersetzung einer politischen Agenda präsentiert, jenes Kunstprogramm als bloße Scharlatanerie – mithin den Künstler, der nur revolutionär sein kann, in dem Maße, in dem er Künstler bleibt, als Scharlatan? Inwiefern ist der künstlerische Selbstentwurf, den Joseph Beuys so spektakulär in Szene setzt, ein « unerfüllter Wunsch » geblieben – und ist er dies überhaupt?⁷

Unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption eines Kunstwerks ist die Bereitschaft und die Möglichkeit, einem Künstler zu vertrauen, ihm zu glauben. Aber manchmal ist es schwierig, jenen Grad an Unverständnis zu überwinden, der uns von einem rein gefühlsmäßig zu erfassenden poetischen Bild trennt⁸.

- 3 Joseph Beuys' eigensinniger Versuch, bildende Kunst in der noch jungen Bundesrepublik an das internationale Projekt der Avantgarde wieder anzugliedern, Letzteres sogar als die besondere « Pflicht » eines deutschen Künstlers nach 1945 zu reklamieren⁹, ist längst Geschichte geworden und dennoch umstritten geblieben. Der Verdacht betrifft die strukturelle Veränderung dessen, was unter avantgardistischer Kunst verstanden wird; er richtet sich gegen einen Künstler, der im Namen der Allgemeinheit zu sprechen vorgibt und gleichzeitig zu einer prominenten Persönlichkeit des kulturellen Lebens aufsteigt. Mediale Selbstdarstellung und soziales Engagement gehen in Joseph Beuys eine riskante Verbindung ein: Mit Joseph Beuys wird Avantgarde-Kunst populär. Produktionsästhetische Innovationen werden als Mittel für primär wirkungsästhetisch orientierte Intentionen definiert und diesen unterstellt: Wenn sich die erzielten Durchbrüche dann doch vor allem im Rahmen der Institution sowie auf dem Kunstmarkt bemerkbar machen – Erfolge, aus denen oft und vorschnell auf die lebenspraktische Folgenlosigkeit der künstlerischen Durchbrüche geschlossen wird – lässt sich dieser Erfolg leicht als Zeichen für die Inauthentizität eines aufs soziale Ganze zielenden künstlerischen Programms werten. Daraus ergibt sich ein weiterer Angriffspunkt für die Beuys-Kritik, die sich am Welterklärungsanspruch des Künstlers reibt: Beuys behauptet nicht nur das Recht auf Teilhabe der Kunst an allen gesellschaftspolitischen und lebenspraktischen Fragen – den Einbezug des Alltags in die Kunstsphäre ebenso wie die moralische Einmischungspflicht des Künstlers in die Lebenspraxis; es wird darüber hinaus postuliert, dass ästhetisch vermittelte Einsichten wissenschaftlichen Erkenntnissen gegenüber mindestens ebenbürtig sind, dass Letztere sogar erst aus der Perspektive künstlerischer Kreativität ihre volle Bedeutung erhalten. Ein solchermaßen absolut gesetztes Verständnis von Kunst führt zu einer willentlich übertriebenen

Kompetenzerweiterung des ästhetischen Handlungsraums und heißt « (...) für die eigene Situation von Beuys (...): Er gilt vielen als Narr und wird oft als Scharlatan, Hobbypolitiker, wissenschaftlicher Dilettant klassifiziert; dabei kommt zu kurz, dass sein primäres Anliegen die Überwindung der Trennung von Kunst und Technik, der Arbeitsteilung und der Ersatz der Politik durch Ästhetik ist¹⁰. » In der Tat schlägt Beuys, nachdem er die Unbeweglichkeit des Geistes sowie die verkümmerte sinnliche Wahrnehmung des modernen Menschen als Ursprung aller Leiden in der Gegenwart diagnostiziert hat, den *Erweiterten Kunstbegriff*, der beim Einzelnen ansetzt und auf die Wiederherstellung eines gesunden kollektiven Organismus zielt, als notwendige und heilsame Therapie vor. Der Künstler ist überzeugt von der Heilkraft seines künstlerischen Ansatzes, der in seinem Verständnis ein effektives Gegenmittel für gesellschaftliche Verfallserscheinungen darstellt. Beuys, der Kulturkritiker, unternimmt eine Wiederbelebung der diskreditierten Utopie – die aber immer schon als Prinzip der Regeneration von Institutionen, von Staaten und nicht zuletzt der Künste gedient hat; derart soll es gelingen, einen historisch toten Punkt zu überschreiten, das Projekt der Moderne mit anderen Mitteln voranzutreiben. Wenn Utopie die Theorie einer besseren Welt bedeutet, dann entspricht die Wiederangliederung der Kunst an die utopische Vision einer Rückführung zu begrifflichen Ursprüngen. Dieses Unterfangen schlägt sich bei Beuys in einer nicht-normativen Ästhetik nieder, die Wort und Bild bzw. Objekt gleichberechtigt zu einem umfassenden Text über den Sitz der Kunst im Leben gestaltet. Der allegorische Charakter der Beuysschen Kunstpraxis wiederum kollidiert mit der Vorstellung von intuitiven ästhetischen Erfahrungen, die Beuys' als mythische Rituale inszenierten Aktionen zunächst nahe legen; er formuliert aber die Brüche, die einem avantgardistischen Programm nach den historischen Avantgarden, einer künstlerischen Utopie am Ende aller Utopien eingeschrieben sind, und er betont die Entfernung, die zwischen Anspruch und Verwirklichung liegt.

Der Künstler als Gesellschaftsreformer

Der Revolutionär fordert also von dieser Vorgehensweise in der Weiterentwicklung des Begriffes Kunst viel mehr : Transformation. Innovation in den Disziplinen führt nicht zur Transformation des Kunstbegriffes (...), der sich nicht nur bezieht auf die Künstler und die Gewohnheiten in diesem modernen Kunstbetrieb, Museumswesen, Ausstellungswesen, Kunstakademien, Galeriewesen usw., sondern der sich auf alle Menschen beziehen kann im Sinne einer anthropologischen Totale. Der so erweiterte Kunstbegriff, das Wesen, das gestalten kann auf allen Feldern des Lebens, und der Arbeit, auf allen Kraftfeldern der Gesellschaft¹¹.

- 4 Die Aufnahme der künstlerischen Tätigkeit von Joseph Beuys durch Museum, Akademie und Historie ermöglicht zweifellos die paradoxe Anerkennung eines umwälzenden künstlerischen Ansatzes, der mit seiner Ästhetik des Alltags zunächst nichts so sehr in Frage stellt wie das Konzept des autonomen und selbstreferentiellen Kunstwerks selbst. Insofern bedeutet der institutionelle Durchbruch von Joseph Beuys' Kunstschaffen die offizielle Bestätigung einer Entwicklung, die seit den späten 50er Jahren auf die unumkehrbare Erweiterung dessen zusteuert, was der Begriff der Kunst zu umfassen vermag. Eine wichtige Errungenschaft des Künstlers Joseph Beuys ist gerade darin zu sehen, in der Bundesrepublik Deutschland eine Öffentlichkeit für diejenige Form des

ästhetischen Widerstandes durchgesetzt zu haben, der Leben und Werk keine Gegensätze mehr sind.

Die einzige
Genialität
die ich besitze
ist die, daß ich
mich mit dem
Druck der Zeit
bewege,
während andere
sich dagegen
bewegen.
Was ist der Druck der Zeit ?¹²

- 5 Der Künstler als Avantgardist sei, mit Manfred Hardt gesprochen, diejenige öffentliche Vermittlungsinstanz, die bestimmt, « welche Kunst mit welchen Funktionen auf welche Weise in welchen Lebenskontext zu integrieren sei. » Dies setzt eine grundlegende Infragestellung und Neubestimmung ästhetischer Werte ebenso voraus wie die seismographische Wahrnehmung und analytische Benennung der Symptome einer als allgegenwärtig empfundenen Umbruchszeit. Der allgemeinen Krisensituation sich stellend, da nicht nur in den Künsten nichts mehr selbstverständlich ist, intendiert der Avantgardist durch die « Gleichschaltung von künstlerischem und gesellschaftlichem Fortschritt » das produktive Überleben eben dieser Krise¹³ : Er tritt mit dem Anspruch auf, durch Theorie sowie im praktischen Vollzug die geschichtlichen Veränderungen lokalisieren und gleichzeitig überschreiten zu können. Der Avantgardist, ob als nihilistischer Sinnverweigerer oder wie Joseph Beuys mit einem Welterklärungsanspruch auftretend, hat aufgrund der ihm eigenen, sich durch Übertreibungskunst auszeichnenden Radikalität immer auch etwas von einem Scharlatan : Durch Provokation wird die Aufmerksamkeit der staunenden Menge auf den Vertreter der eigentlichen « Wahrheit » gezogen, der Beginn einer öffentlichen Auseinandersetzung markiert, in deren Verlauf etablierte Erkenntnismaßstäbe und -werte, die das Ästhetische und die Empirie gleichermaßen betreffen, in Frage gestellt werden. *Keiner weiß mehr*¹⁴ : Eine solche künstlerische Strategie der Diagnose und Therapie wird allerdings erst dort aktuell, wo es bereits zu einer Destabilisierung, wenn nicht sogar zu einer Perversion von Glaubenssätzen und von Überzeugungen gekommen ist, dort, wo sich unter dem Leichentuch des Überholten ein Mangel an Orientierung und Selbstbestimmungskraft verbirgt. In diesem Augenblick betritt der Avantgardist als Weiser eines Weges aus der Krise heraus und als Entwerfer einer historischen Identität die Bühne der Geschichte. Die Vermittlung zwischen der Allgemeinheit und dem Entwurf eines (selbstbestimmten) historischen Subjekts, das paradoxerweise gerade aufgrund seiner Artifizialität Authentizität zu gewinnen vermag – also die Vermittlung zwischen Individuum und Kollektiv – macht die zentrale Problematik avantgardistischer Ästhetik aus, die mit ihrem Primat einer Annäherung von Kunst und Leben institutionskritisch orientiert ist.
- 6 Für Beuys besteht die verbliebene Aufgabe der künstlerischen Praxis darin, Aussagen über die ethischen und sozialen Potentiale von Kunst im Spannungsfeld von deutscher Vergangenheit und globaler Zukunft zu generieren. Mit seinen eigenen Werken initiiert er eine künstlerische Auseinandersetzung mit deutscher Identität und Geschichte – der « Wunde » –¹⁵ wie sie unmittelbar nach dem Krieg nicht möglich war, mit und nach Beuys aber bestimmend wurde¹⁶. Doch wie verträgt sich die Etablierung

des Avantgardisten zum Hauptrepräsentanten einer wesentlichen Etappe in der Geschichte der zeitgenössischen Kunst mit den gesellschaftspolitischen Intentionen des Künstlers? Letztere stellen erklärtermaßen das verlängerte Ziel des künstlerischen sowie des pädagogischen Engagements von Joseph Beuys dar: Sie legitimierten den radikalen, ästhetischen Normbruch und sie führten den Künstler dazu, Handlungen wie etwa die Gründung der Deutschen Studentenpartei, der Organisation für Direkte Demokratie sowie der Freien Internationalen Universität (zusammen mit Heinrich Böll), durch welche die Schwellen des Ästhetischen deutlich überschritten wurden, als integrale Bestandteile des *Erweiterten Kunstbegriffes* zu behaupten¹⁷.

- 7 Angesichts der in ihrer Bedeutung peripher gebliebenen gesellschaftspolitischen Resultate der genannten Initiativen ließe sich rückblickend gegen Joseph Beuys einwenden, dass jene, ebenso wie die auf der symbolischen Ebene angesiedelten künstlerischen Aktionen von Beuys – so etwa das *Ausfegen* des Karl-Marx-Platzes am 1. Mai 1972 in West-Berlin – in Wirklichkeit vielmehr als Werbekampagnen für eine dominante Künstlergestalt dienten, die es sehr wohl verstand, die antihierarchischen, antiautoritären Tendenzen seiner Zeit zum Zwecke der eigenen professionellen Profilierung auszunutzen; es wird folglich die Behauptung aufgestellt, « (...) daß Beuys die neuen Tendenzen für seine tatsächlich gegensätzlich ausgerichtete Selbstdarstellung zu funktionalisieren wußte¹⁸. » Das Beispiel Joseph Beuys zeigt ohne Zweifel, inwiefern öffentliche Präsenz und Selbstinszenierung für den Künstler im Zeitalter medialer Reproduktion unabdingbar geworden sind; der moralische Anspruch an sich selbst und an seine Kunst gehört allerdings nicht notwendigerweise dazu. Joseph Beuys verkörpert – vielleicht zum letzten Mal – auf spektakuläre Weise den Künstler als Revolutionär; aus der Sicht seiner Kritiker dient aber diese Selbstinszenierung weniger dazu, durch Kunst tatsächlich Gesellschaft zu verändern, denn als rhetorische Maske, mit der die Folgenlosigkeit von Kunst zunutzen des Künstlers vor dem Publikum kaschiert werden könne. So heißt es weiter bei Birgitta Lange mit Blick auf die Medienwirksamkeit der Beuys'schen Aktionsform, der Künstler habe die « (...) Rückversicherung durch das Publikum » gebraucht, denn:

(d)er beschriebene Umgang mit Realität und die Selbst-Repräsentation in der Rolle eines Energiespenders für andere war vor allem eine Strategie der Selbstvergewisserung, die der Marginalisierung des Künstlers in der hochtechnisierten Gesellschaft und der desillusionierenden Aufhebung der Rolle des Besonderen entgegenwirken sollte. (...) Nicht die Bedeutung des Künstlers für die Gesellschaft, sondern umgekehrt, die Einbindung des Künstlers über eine soziale Aufgabe in die Gesellschaft bilden bei Beuys das tatsächliche Grundmotiv¹⁹.

- 8 Die Dekonstruktion des « Mythos des Künstlers als Gesellschaftsreformer » gehört zu der aktuell betriebenen Revision des kulturellen Vermächtnisses von Joseph Beuys; das gesellschaftspolitische Engagement von Beuys ist jedoch bereits zu Lebzeiten des Künstlers heftiger Kritik ausgesetzt. Das Misstrauen richtet sich gegen die von Joseph Beuys gesetzte Identifikation von Künstler und Revolutionär auf dem Hintergrund eines *Erweiterten Kunstbegriffes* und nicht auf dem einer eindeutig definierten politischen Theorie. Mit politischen Aktionen wie den oben beschriebenen ist Beuys durchaus ein Kind seiner Zeit, die sich noch einmal und weltweit in der Revolution erprobt. Insofern sich Beuys aber gegen « die Alleinherrschaft eines materialistischen Wissenschaftsbegriffes » wehrt²⁰, im gesellschaftspolitischen Engagement nicht den einzig noch verbliebenen, sondern einen wesentlichen Ort für das schöpferische Bewusstsein lokalisiert, das als solches schon die Kraft zur Transformation besitzt,

plädiert er in der Tat vor allem für die allgemeine Anerkennung der Relevanz von Kunst und Kreativität für die Gesellschaft und weniger für eine parteibeziehende und farbebekennende Politisierung von Kunst. Kunst ist politisch, weil sie « mitten im Leben » ist²¹. So lässt sich zwar in der Öffnung der traditionellen künstlerischen Gattung Skulptur über den *Erweiterten Kunstbegriff* zur *Sozialen Plastik* Beuys' Antwort auf die geforderte Politisierung der künstlerischen Disziplinen erkennen ; der *Erweiterte Kunstbegriff* ist ein sozialer Kunstbegriff. Auf jene Forderung bezogen, gleichzeitig gegen ihren Ausschließlichkeitscharakter gewandt, versucht Beuys in der Kunst und durch die Kunst eine Bestätigung zu vermitteln, dass es lohnt, sich mit der Kunst auseinander zu setzen ; er betont dabei die eigensinnigen Wirkungsmöglichkeiten des ästhetischen Handelns, die sich im Symbolischen verwirklichen. Von dort aus kann nach Beuys jedoch sehr wohl die Initiative zu einem gesellschaftspolitisch alternativen Engagement gestiftet werden, das im Hier und Jetzt zukunftsweisende Heterotopien zu gestalten vermag – das also die zum Leben notwendige Illusion der Freiheit aufrecht erhält. Der *Erweiterte Kunstbegriff* setzt der Scharlatanerie von Tendenz- und Propagandakunst seine eigene von der Kunst als « Freiheitswissenschaft » entgegen²².

- 9 Die Revolution in der Kunst erfolgt im Namen des Lebens : Die mythischen Qualitäten des Lebendigen hatten schon die dadaistischen Künstler auf kompromisslose Weise erkundet wie parodiert und gleichzeitig zur Kritik an der Vorstellung von zeitlos-autonomer Kunst eingesetzt – so insbesondere Marcel Duchamp mit seinem Konzept des Ready-Made, des signierten Alltagsgegenstandes. Die von den historischen Avantgarden initiierte Ästhetik des Alltags versetzt Objekt und Interpretation in eine unauflösliche Spannung, lässt das « Kunstwerk » als eine ursprünglich begriffliche Erfindung durchscheinen. Mit seinem Konzept des *Erweiterten Kunstbegriffs* setzt Joseph Beuys bei den kunsttheoretischen Experimenten der historischen Avantgarden an. Während es jenen aber vor allem auf die polemisch-negative Bestimmung des Künstlers als « artificer of the uncreative » ankam²³, strebt Beuys eine Ästhetisierung des Alltäglichen an und behauptet das immanent Kreative eines jeglichen Artefakts.

Der Anthropologische Kunstbegriff oder Kunst und die Massen

Was ist Plastik ? Ich habe versucht, eben diesen Begriff in seine Grundkräfte aufzuspalten. (...) Wie kann jedermann, d.h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden ? (...) Diese modernste Kunstdisziplin Soziale Plastik, Soziale Architektur wird erst dann in vollkommener Weise in Erscheinung treten, wenn der letzte lebende Mensch auf dieser Erde zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus geworden ist. Dann erst würden die Forderungen der Aktionskunst von fluxus und Happening nach Mitspiel ihre volle Erfüllung finden, dann erst wäre Demokratie voll verwirklicht (...) ²⁴.

- 10 Es ist kein Zufall, dass die Öffnung und Hybridisierung der künstlerischen Gattungen in den 60er Jahren vornehmlich von Bildhauern betrieben wird und dass in der Bildhauerei der gattungsmäßige Ursprung neuer bildnerischer Medien wie dem Happening, der Performance- und Aktionskunst sowie der Land Art zu sehen ist. Wie Joseph Beuys begreifen andere zeitgenössische Künstler auch im Rückgang auf die etymologische Bedeutung von « plasteín » Plastik als einen Prozess der Bildung und Formgebung ; die formgebende Arbeit am Material – « work in progress » – wird dem

repräsentativen Ganzen eines geschlossenen Kunstwerks vorgezogen. Die künstlerische Tätigkeit stellt für Joseph Beuys eine primäre Weise menschlicher Arbeit – eine « Ur- und Basisproduktion » – dar²⁵; als solche kann und muss sie nach Beuys den Anstoß zur Wiederentdeckung jener elementaren, welt- und kultursetzenden Kreativität liefern, die – der Formel « Jeder Mensch ist ein Künstler » zufolge – universell sei sowie unabhängig vom Tätigkeitsfeld oder dem institutionellen Rahmen ihrer Entfaltung als anthropologische Konstante jeder formenden Handlung unterliege. « (Beuys) lädt (...) nicht dazu ein, das Verständnis von Kunst um eine weitere Drehung zu zentrifugieren, vielmehr geht es im Wortsinne um dessen «Radikalisierung», seine «Wendung» ins Prinzip der Gestaltung selbst²⁶. »

Die Plastik hat nur dann einen Wert, wenn sie an der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins arbeitet. (...) Wenn nicht die Revolution zuerst im Menschen geschieht, scheitert jede äußere Revolution²⁷.

- 11 Unter dem weltanschaulichen Einfluss von Rudolf Steiner stehend, deutet Beuys den Arbeitsbegriff als Kreativitätsbegriff; er begründet somit seinen sozialen Kunstbegriff auf einer spirituellen Lehre. Kreativität als Ursprung menschlicher Kultur stellt in diesem Verständnis den eigentlichen Motor der Veränderung von bestehenden Verhältnissen dar: Die Entfremdung des Menschen von seinen eigenen schöpferischen Kräften, die Technisierung und Verwissenschaftlichung menschlicher Arbeit und des menschlichen Bewusstseins ließen sich folglich nur durch die Wiederfindung geistig-kreativer Kräfte aufheben. Von einer realpolitischen Perspektive aus betrachtet, stellt diese Gleichsetzung Beuys', seine Alternative zum Marxismus, ein idealistisch motiviertes Täuschungsmanöver, einen Trick dar – und Joseph Beuys ist bei weitem nicht der einzige, der auf eine solche Methode zurückgreift. Die utopische Vorstellung von der Transformation der materiellen Welt durch Kreativität und Ausdrucksfähigkeit beherrscht die Rhetorik romantischer Dichter und Künstler, ebenso der Expressionisten in der Weimarer Republik, die als weitere ideelle Vorbilder für Joseph Beuys gelten dürfen. Sie findet sich nicht zuletzt bei zeitgenössischen Künstlern und Autoren der 60er Jahre, wie etwa beim Dichter Rolf Dieter Brinkmann, der eine existentiell aufgefasste Suche nach der « Kraft der Selbsterneuerung » des Einzelnen für das eigentliche Ziel literarischer Schaffensprozesse hält: « Das Eintreten für eine andere Gesellschaftsordnung wie das Beharren auf den Schreibvorgang selber als das wichtigste Thema eines Buches verdeckt nur dieses Problem »²⁸.
- 12 Die *Soziale Skulptur*, das metaphorische Endziel des Erweiterten Plastikbegriffes von Beuys, bezeichnet einen gesunden und lebensfähigen sozialen Körper, ein Kollektiv, das aus Individuen besteht, die im Sinne ihrer jeweils eigenen Begabung tätig sind und ihre Handlungen verantwortlich, mit dem Wissen um existentielle Zusammenhänge ausführen. Eine solche Vorstellung erweist sich für diejenigen Zeitgenossen, die auf eine pragmatische Realisierung der Utopie hinstreben, auf augenfällige Weise als weder hinreichend dialektisch noch unmittelbar funktionalisierbar, dafür in jedem Fall aber als populär. Popularität wiederum ist wichtig für einen Künstler, der die Allgemeinheit erreichen will und behauptet, nur stellvertretend für « jedermann », im Namen des « Menschen » zu handeln und zu sprechen – für einen Künstler also, der Kunst wieder zu einer öffentlichen Angelegenheit zu machen sucht. « Vorbild, Modell, Leitbild »: Bei allen formalen Divergenzen geht das Unterfangen von Beuys von der reaktualisierten, traditionellen Deutung der Skulptur als Refugium für humanistische Werte aus, etwa wenn der Künstler behauptet, dass « der ganze Mensch ein Ausdruck der Plastik » sei²⁹. Auf die Theorie des *Erweiterten Kunstbegriffes* rückbezogen bedeutet dies zweierlei: Zum

einen impliziert es die Notwendigkeit einer Veränderung der plastischen Formensprache, um das Bild des *ganzen*, nicht nur des äußeren, sondern auch des inneren Menschen zu erfassen ; zum anderen zeigt es die Formel « Jeder Mensch ist ein Künstler » als eine noch einzulösende Forderung auf, deren Umsetzung von der künstlerischen Aktion exemplarisch angeregt wird.

- 13 Wie Susan Sontag betont, setzen die kulturellen Bewegungen der 60er Jahre das Streben nach Bewusstseinsweiterung, die Arbeit an der menschlichen Psyche als kulturrevolutionäres Mittel der Destabilisierung und Verrückung von verfestigten sozialen und moralischen Strukturen ein : Die Innenwelt überfällt die Außenwelt³⁰. So lassen sich auch die plastischen Kunstwerke von Joseph Beuys als in Form gebrachte innere Zustände und Prozesse, als die dreidimensionale Visualisierung einer in Bewegung befindlichen psychischen Welt verstehen. Kollektive Selbsterneuerung beginnt und vollzieht sich in der Seele und im Bewusstsein des Einzelnen ; die anthropologische Begründung des Kunstbegriffes von Joseph Beuys soll eine sozial tragende Verallgemeinerung der modellierenden und heilenden Arbeit an sich selbst sichern zu einem Zeitpunkt, da die befreiende Erfahrung von Kreativität bereits zu einem Privileg von wenigen « freien Künstlern » geworden ist.

Ikonographie des Unsichtbaren

Mein Weg ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der sogenannten bildnerischen Begabung aus. (...) Wir würden im Formen dieser Sprache erkennen, dass sich durch ihren bewussten Gebrauch die Begriffe ergäben, die Welt, das heißt, das Vorgegebene, so krank es auch sei, mit wesensgemäßen Begriffen so zu bearbeiten, dass eine Heilung möglich wäre. (...) Dass dieses auch der einzige Weg sei, um (...) schreckliche Sünden (sic !) nicht zu beschreibende schwarze Male zu überwinden, ohne sie auch nur einen Augenblick aus Blickfeld zu verlieren, ließ mich entscheiden für die Kunst, allerdings für eine Kunst, die mich zu einem Begriff des Plastischen geführt hat, der im Sprechen und Denken beginnt, der im Sprechen erlernt Begriffe zu bilden, die das Fühlen und Wollen in die Form bringen können (...)»³¹.

- 14 Die Praxis des *Erweiterten Kunstbegriffs* initiiert einen Dialog zwischen Künstler und Publikum über das interdisziplinäre Prinzip der Kreativität, das als der eigentliche Motor historischer Evolution verstanden wird. Eine assoziative Struktur organisiert das offene, plastische Werk von Joseph Beuys, das sich aus verschiedensten Materialien und Gegenständen, aus symbolischen Gesten, aus Geräuschen und Musik, nicht zuletzt aus sprachlichen Fragmenten zusammensetzt – Elemente, die auf die produktive, an der Zusammenfügung der künstlerischen Aussage beteiligten Imaginationsarbeit des Betrachters angewiesen sind. Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Kommunikation werden darüber hinaus zum Thema in Aktionen wie beispielsweise jener 1965 in Düsseldorf aufgeführten *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, eine Aktion, die auf die Besucher wie eine mit allen Requisiten in Szene gesetzte und aufgeführte Parabel gewirkt haben muss.
- 15 Als Modell für die dialogisch ausgerichtete Kunstpraxis von Joseph Beuys gilt die Sprache : Diese ist zugleich das allgemeinste Mittel sozialer Kommunikation und eine der ursprünglichsten Weisen der Formbildung ; sie ist gleichzeitig nach außen wie nach innen gerichtet. « Schon die Sprache, aber auch das Denken ist ein Formvorgang »³² : Joseph Beuys greift gezielt zum Medium der Sprache als Vermittlerin von ästhetischen Konzepten. Die Tätigkeit des öffentlichen Redens über Kunst und Kreativität, das

Selbstaussagen des Künstlers, Kommentare, Vorträge und Interviews umfasst, wird von Beuys als « Parallelprozess » zum Prozess der plastischen Formbildung aufgefasst: Damit ist die Differenz der Medien wie auch ihre Gleichberechtigung als künstlerische Ausdrucksmittel angesprochen. Das Redewerk von Joseph Beuys, auf das im vorliegenden Beitrag hauptsächlich rekurriert wird, darf nicht bloß als theoretische Begleiterscheinung einer kommentarbedürftigen Kunstpraxis und schon gar nicht als ultimative, vom Künstler selbst sanktionierte Interpretation des plastischen Werkes aufgefasst werden; es stellt vielmehr einen integralen Bestandteil des *Erweiterten Kunstbegriffes* dar, es präsentiert Varianten seiner poetischen Ausprägung. Viele der von Joseph Beuys im Rahmen von öffentlichen Auftritten beschrifteten schwarzen Tafeln wurden anschließend ins Museum gebracht; dort verwandeln sie revolutionär-utopische Begrifflichkeit in kalligraphische Zeichnungen. « Beuys hören » heißt, « ihn hören wie einen der großen Dichter dieses Jahrhunderts. Dichter? Das ist jemand, der die Form zum Sprechen bringt – wie keiner, für alle³³. » Wenn Joseph Beuys den bildenden Künstler gleichzeitig als « Former » und als « Informant » charakterisiert³⁴, verweist er auf das Zusammenspiel von visuell-phänomenaler und rhetorischer Organisation, das sein Werk als *Text* auszeichnet. Die Hervorhebung des begrifflichen Ursprungs seiner plastischen Formen verdeutlicht den theoretischen Anspruch, den Beuys an sein Werk richtet; die Lingualisierung der Plastik verweist auf die Nähe von Beuys' Ansatz zur internationalen Konzeptkunst.

- 16 « Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet »³⁵: Die Dominanz kommunikativer Strukturen im Werk von Joseph Beuys deutet zunächst auf seine Intention hin, die Atrophie der ins Schweigen verfallenen künstlerischen und literarischen Avantgarden zu übersteigen, sie erneut in aktiver Koproduktion an der Generierung all jener Fiktionen zu beteiligen, die den Lauf der Geschichte schreiben. Zur Debatte steht die zunehmende Entfremdung zwischen Künstler und Publikum ebenso wie die Distanzierung von Kunst zur Lebenspraxis; der « Parallelprozess » der Sprache betont die « Verpflichtung zur Umsetzung des Wortes in die Tat. Kunst wird so als Nahtstelle des Übergangs zur realen Praxis verstanden, soll gesellschaftliche Kraft in unmittelbarem Sinne sein³⁶. » Utopie wird durch den Begriff zur Forderung, gleichzeitig darin als Unabschließbares aufgehoben.

Utopien sind alle schriftlich fixierte Ergebnisse, Literatur. Sie sind Literatur. Aber was ist mit der Gegenwart? (...) Der spätere Kampf um das eigene Bewusstsein geht darum, inwieweit die Barrieren der Wörter durchbrochen werden können, und damit die in Sprache fixierten Sinnzusammenhänge, bis in die eigene Vergangenheit zurück³⁷.

- 17 Beuys weiß, dass die utopische Vision nicht überzeugen kann, solange die Begriffe, die sie konstituieren, von der Lebenswirklichkeit entfernt bleiben. Andererseits ist es gerade die Differenz zum Alltäglichen, die Utopie als das Andere überhaupt attraktiv macht. Beuys' Utopie ist die des lebendigen Wortes, der lebendigen Form. Dies setzt die überzeugende Materialisierung des Begriffs und umgekehrt die Überhöhung von Materie voraus. Der *Erweiterte Kunstbegriff* postuliert als primäre gesellschaftliche Kraft der Kunst ihre Fähigkeit, bedeutungslos gewordene Formeln und Gesten, erstarrte Denk- und Begriffsformen in sinnlichen Ausdruck umwandeln zu können, in Symbole, die auf den Zuschauer aktivierend wirken sollen³⁸.

Doch was im Grenzgebiet der Denkfähigkeit liegt und sich dort auflöst, ist immer noch Bestandteil unseres Lebens. Auch das, was wir nicht erkennen können, gehört, da wir es noch spüren, zu uns. Wir mögen den Halt an Worten verlieren, die letzten Andeutungen von Bildern mögen verschwinden, doch die Vorgänge, die uns nach

Worten suchen machen, die Bilder in uns hervorrufen wollen, sind immer in unsrer Welt enthalten³⁹.

- 18 Beuys' Utopie-Vorstellung ist im Kreativitätsprinzip begründet. Begriffe stellen dementsprechend für den Künstler die erste materielle Vermittlungsform von nur erahnbaren seelischen Prozessen dar, die als Ausgangspunkt für Selbsterneuerung und Erneuerung der Gesellschaft verstanden werden. Beuys' Intention zielt darauf, unsichtbare psychische Prozesse zum Vorschein kommen, sie als Bewegungsmomente der Kreativität wahrnehmbar, öffentlich werden zu lassen. Begriffe konstituieren eine Ikonographie des Unsichtbaren, die im plastischen Material ihre (eigentlich unmögliche) visuelle Übersetzung findet. Anders als in der klassischen Ästhetik stellt bei Beuys nicht die schöne Form die entscheidende Einheit von Idee und Materie dar; Letztere verwirklicht sich in der Qualität des Materials, die eine Veranschaulichung begrifflicher Bedeutung ist und gleichzeitig einen evolutionären, humanen Wert vermittelt. So steht etwa das flüssige Fett für die Qualität der « Wärme »; dabei hebt die Plastizität des Materials die Dehnbarkeit des Begriffes im Gegensatz zu seiner alltäglichen Reduktion hervor. « Wärme » wiederum charakterisiert eine positive Form der Ausprägung von sozialen Verhältnissen. Im Werk von Beuys beglaubigen, veranschaulichen und regenerieren Materialeigenschaften oder Stoffprozesse die spirituelle Bedeutung der Begriffe und fügen sich mit diesen zu einem utopischen Text zusammen.

Alles, was sich vordrängt und vorgibt, Wirklichkeit zu sein, wird deswegen als Wirklichkeit genommen, weil die Wahrnehmung für die innere Substanz der Dinge, die aber nur durch eine Übung wahrgenommen werden kann, fehlt, da ist noch ein Loch, und das ist die Wirklichkeit. (...) Das ist ja mein Versuch gewesen, über die Substanzen eine Aussage zu machen, die Substanzen, die schichtweise sich hinausbegeben in eine übersinnliche, nicht mehr im Physischen vorhandene Substanz⁴⁰.

- 19 Der Verdacht auf Alchimismus liegt nahe. Die phänomenologische Erkundung von Materialeigenschaften, ihre ästhetische Erfahrung im Rahmen eines evolutionär-utopischen Gedankengebäudes, kann aber genauso gut als « ein neues kulturelles Paradigma » angesehen werden: Beuys habe erfolgreich den « für die westliche Kultur so typische und charakteristische Dualismus zwischen Körper und Geist, Sinnlichkeit und Spiritualität aufgehoben⁴¹. »
- 20 Historisch geprägte und in Wandlung befindliche Begriffe sowie primäre, elementare Materialwahrheiten vereinen sich bei Beuys zu scheinbar archetypischen, plastischen Aussagen. *Archetypus* muss hier sowohl in der Bedeutung von « ästhetische Idee » als auch im Sinne eines « Urbildes » verstanden werden. Die archetypische Kommunikation löst « alle Dialektik in Metamorphosen » auf⁴²; sie präsentiert sich als substantielle Kommunikation über seelische Elementarformen. « Der Begriff «erweiterte Kunst», der auch als Gestaltung zu verstehen ist, als Übergang vom Unbestimmten zum Bestimmten (...)»⁴³, setzt eine Art des organischen Eingebundenseins in Natur voraus, die von mythischer Qualität ist. In der Begegnung mit der verschütteten Natur offenbart Kunst das vergessene Andere, ohne dessen Erfahrung – wenn auch nur als künstlich simulierte – nach Beuys' Überzeugung keine Utopie und keine Rettung sein kann.

Mythos als die andere Geschichte oder die Legende Beuys

Spannung, Konflikt, Verschärfung, Bedrohung. Am Himmel summen die Flieger. Noch schweigen die Sirenen. Noch rostet ihr Blechmund. Die Luftschutzbunker wurden gesprengt; die Luftschutzbunker werden wieder hergerichtet. Der Tod treibt Manöverspiele. Bedrohung, Verschärfung, Konflikt, Spannung. Komm-du-nun-sanfter-Schlummer. Doch niemand entflieht seiner Welt. Der Traum ist schwer und unruhig. Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften, einander feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahtstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdammten Schlachtfeld⁴⁴.

- 21 Nach 1945 scheint für einen deutschen Künstler nichts *ver-rückter* und gleichzeitig so dringend erforderlich als der Versuch « to integrate a self so divided against itself that the very idea of integrity become meaningless. Beuys in effect attempted to reinvent it, to show that it was still of use⁴⁵. » Integration als eine aus den Zwängen der Zeit heraus bestimmte Selbstbehauptungsstrategie gegen Kunst-, individuelle sowie allgemeine Zeitgeschichte vollzieht sich in der Form einer poetischen Zusammenführung von biographischer, von historischer und von mythisch-archetypischer – « ewiger » – Zeit. Sie findet Ausdruck in Joseph Beuys' selbstkonzipiertem Ausstellungsprogramm « Werklauf / Lebenslauf », das die einzelnen werkschaffenden Stationen in der Karriere des Künstlers mit existentiellen Punkten seiner Biographie verknüpft; im Weiteren in der Übernahme von Künstlerrollen wie die des Schamanen; nicht zuletzt in der begrifflichen Erweiterung des Plastischen zu einem visuellen Text über Kunst und menschliche Existenz im 20. Jahrhundert. Integrität als Qualität einer künstlerischen Aussage impliziert beides: Ein sich gegen Abspaltungen und Spezialisierungen wehrendes, auf die Wiederherstellung von Bezügen bedachtes künstlerisches Programm und die moralische Überzeugungskraft, die Unkorruptierbarkeit der in Frage stehenden Künstlerfigur, bei der Persona und Persönlichkeit voneinander untrennbar geworden sind. Die Fiktionalisierung von Identität und die Verlebendigung dieser Fiktion bestimmen das künstlerische Programm von Joseph Beuys dar: Es beginnt beim Entwurf der Künstlerfigur als lebende Kunstfigur und endet mit der Revitalisierung humanistischer Begriffe – es handelt sich um eine im Namen der Allgemeinheit proklamierte Selbsterfindung als Weg zur historischen Selbstfindung.
- 22 Im Winter 1944 wird Joseph Beuys – Sturzkampfflieger bei der deutschen Luftwaffe – über der Krim abgeschossen. Der Absturz kostet ihn fast das Leben. Die Legende will, dass nomadisierende Tataren den Schwerverletzten finden, ihn als einen der ihren anerkennen – « Du nix Njemcky, du Tatar! » – mitnehmen und eine Woche lang in ihrem Zelt pflegen. Sie salben seine Wunden mit tierischem Fett und wickeln ihn in wärmespeicherndem Filz ein. Beuys überlebt. Und ist von da an ein Anderer⁴⁶.
- 23 Die Legende von Joseph Beuys ruft heftige Reaktionen hervor, die von begeisterter Annahme bis zur vollständigen Ablehnung reichen. Ideologiekritische Kunsthistoriker wie Benjamin H. D. Buchloh behaupten, diese legendäre Reaktivierung von mythologisch-rituellen Vorstellungen offenbare faschistoide Züge: Auf eine ahistorische, substantielle Sensibilität konzentriert, verdränge Beuys durch Esoterik nicht nur geschichtliche Erfahrung und Wirklichkeit, sondern noch darüber hinaus die eigene biographische Beteiligung an der kollektiven historischen Schuld des deutschen

Volkes im 20. Jahrhundert. Beuys' Therapie stelle nicht zuletzt eine im Kontext bundesrepublikanischen Weitermachens willkommene Verschleierung von Tatsachen und eine Verdrängung von Traumata dar: Nur in diesem negativen Sinne ginge die Gleichung von künstlerischer Selbsterfindung und Erfindung einer kreativen Allgemeinheit auf.

Beuys's 'myth of origin', like every other individual or collective myth, is an intricate mixture of facts and memory material rearranged according to the dynamics of the neurotic lie (...). (...) it is fairly evident that the myth is designed to deny his citizenship and his participation in the German war. But, (...) the very negation of Beuys' origin in a historic period of German fascism affirms every aspect of his work as being totally dependent on, and deriving from, that period. (...) In the work and public myth of Joseph Beuys, the German spirit of the postwar period finds its new identity by pardoning and reconciling itself prematurely with its own reminiscences of responsibility for one the most cruel and devastating forms of collective political madness that history has known. (...) it would be possible to see in Beuys' work the absurd aftermath of that nightmare, a grotesque coda acted out by a perfidious trickster.

Speculators in Beuys' work did well: he was bound to become a national hero of the first order, having reinstalled and restored that sense of a – however deranged – national self and historic identity⁴⁷.

- 24 Wenn Identität keine Selbstverständlichkeit mehr ist, so kann auch ihre bloße Inszenierung kein Garant für Glaubwürdigkeit sein, zumal dort, wo individuelle Künstlerlegende und mythische Geschichtsvision von einem ehemaligen Kriegsteilnehmer ins Gespräch gebracht werden. Der künstlerische Vorschlag muss die Brüche, die seine eigene Entstehung bedingen, formal reflektieren, will er dennoch überzeugen. Beuys betont, dass die von ihm übernommenen mythischen Formeln und Symbole – als « Folien und nicht rekonstruierte Sinnbilder »⁴⁸ – operativ eingesetzt werden; ihre Funktion besteht darin, durch Fremdheit vergessene spirituelle Qualitäten in der Seele des Betrachters anzuregen. Dass es sich bei Beuys' Mythologie nicht um den naiven Glauben an die Wiederkehr des Mythos handelt, verdeutlicht darüber hinaus der Verzicht auf jegliche Imitation einer irgendwie erkennbaren mythologischen Erzählung. Schließlich ist es der radikale Eklektizismus von Joseph Beuys, der paradoxerweise Kitsch – d.h. die moralische Lüge – verhindert: Keltische Mythologie, christliche Symbolik, geistige Figuren und Rituale des Ostens verbinden sich zu einer in immer neuen Variationen erprobten künstlerischen Simulation von spiritueller Erfahrung.

Ich will raus aus dem alten Mythos, höchstens ist ein Übermythisches gefragt. Es geht um einen aktiven Phänotypen, der so aussieht, als wäre das die alte Mythologie. Ich will in diesem alten Bild etwas machen, das wichtig ist für die Zukunft. (...) Man muss eben hier und da die alten Bilder vorführen. Ich habe vielleicht eine Affinität dazu, aber ich will etwas für die Gegenwart und für die Zukunft tun, etwas Allgemeingültiges. Deswegen sind meine Aktionen nicht subjektivistisch zu verstehen. Sie sind ein Anklopfen an Wände, ein Anklopfen an das Gefangensein in unserem zivilisatorischen Kulturbewusstsein, sie zeigen ein Gegenmodell zum Alleinherrschenden, zum Nur-Rationalen, auf. Es geht um die ganze Wirklichkeit. (...) Der Mensch muss lernen, sich über seine Wirklichkeit zu erheben. Er muss sich ein geistiges Fahrzeug schaffen, womit er einen ganz anderen Standort im Kosmos erreicht⁴⁹.

- 25 Die Legende von Beuys ist eine Erzählung, die von Tod und Wiedergeburt, von existentiellen Schwellenüberschreitungen handelt; es ist die Geschichte einer Initiation. Sie befähigt den Künstler, Rollen wie die des Schamanen zu übernehmen, der

stellvertretend für das Kollektiv einen Heilungsprozess durchzuführen vermag. « Beuys' Werk setzt eine kranke Welt voraus, die der deutsche Boden vermittelt. Ein verheerter Boden. Ein Raum, wie geschaffen zum Wiederaufbau, ein von Grund auf neu zu erfindender Ort⁵⁰. » Joseph Beuys, der Künstler als Schamane, simuliert die Transformation, die Wiederauferstehung: Eines seiner häufigsten Requisiten und Symbole, gleichzeitig ein Zeichen der Wiedergeburt, ist der tote Hase. Der Hase, der sich periodisch in die Erde eingräbt, um dann nach einer Weile wieder aufzutauchen, verweist auf den Auferstehungsprozess, den Beuys in Szene setzt; dieser ist, obwohl fiktiv, keineswegs frei in seinem Entwurf. Für Beuys bedeutet Transformation weder Bewältigung noch Vergessen, sondern Überschreibung durch Gegenbilder – in der Tat die *Verkehrung* des Traumas in eine zukunftstragende symbolische Erfahrung. Der Täter identifiziert sich mit dem Opfer, der Heiler ist zugleich der exemplarisch Kranke; wo Macht und Stärke dominierten, werden nun Schwäche und Hilfsbedürftigkeit als Weg zur Wiederfindung eines sozialen Gewissens hervorgehoben. Die Verbindung von mythischen Symbolen mit Objekten des Alltags betont die nur verschüttete Gegenwärtigkeit einer spirituellen Wirklichkeit in der Geschichte.

Im Experiment des einzelnen soll die Möglichkeit der Durchdringung von Mythos und Gegenwart mit dem Ziel der Aufhebung beider in einem neuen Dritten überhaupt erst unter Beweis gestellt werden. Ein neues Vorbild entsteht dabei insofern, als der Künstler mit ausdauernder Konsequenz das Experiment durchspielt⁵¹.

- 26 Der Schamane ist, wie der Revolutionär, eine strategische Identifikationsfigur. Joseph Beuys weiß, dass er seine historische Rolle, die zwischen Engagement und Esoterik noch einmal die existentielle Bedeutung von Kunst in der Gesellschaft behauptet, nur dann als einen authentischen Selbstentwurf vermitteln kann, wenn er die künstlerische Rolle *lebt* und – seinen schamanistischen Vorstellungen vom erlösenden Gang durch den Tod hindurch entsprechend – sich selbst als Opfer für die künstlerische Idee darbringt. Die Legende von Joseph Beuys führt nicht zuletzt eine asketische « Praxis der Selbststeigerung » als Exemplum vor⁵²: Die Wahrhaftigkeit der Utopie, der gelebte Begriff werden vom Künstler durch den Einsatz seines eigenen Lebens, das dem *Erweiterten Kunstbegriff* gewidmet ist, bezeugt. So sind es schließlich gerade der Wahnsinn des Künstlers, seine visionäre Unbedingtheit und seine Obsession, die einen Joseph Beuys auch heute noch zu einer wünschenswerten Ausnahmeerscheinung machen. Beuys, ein lebender Text, nimmt unter dem archaischen Filzmantel eine bessere Zukunft vorweg.

NOTES

1. Cioran, Emil : *Précis de décomposition*. (1949) Paris : Gallimard, 1992. S. 29f.

2. Beuys, Joseph : « Sprechen über das eigene Land : Deutschland. » (1985) In : Beuys, Eva (Hrsg.) : *Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle*. München : Schirmer / Mosel, 2000. S. 33.

3. Brock, Bazon : « Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche. » In : Syring, Marie Luise (Hrsg.) : *Um 1968 : konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Köln : DuMont, 1990. S. 184f.
4. de Duve, Thierry : « Joseph Beuys ou le dernier des prolétaires » In : Ders. : *Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne : Art édition, 1990. S. 12.
5. Kuspit, Donald : « Joseph Beuys : Between Showman and Shaman. » In : Thistlewood, David (Hrsg.) : *Joseph Beuys. Diverging Critiques*. Liverpool : Liverpool University Press and Tate Gallery, Liverpool 1995. S. 33f.
6. Bürger, Peter : *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.
7. Brock, B. : « Ästhetik in der Alltagswelt. » S. 185.
8. Tarkowski, Andrej : *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Leipzig ; Weimar : Kiepenheuer, 1989. S. 47.
9. Vgl. Beuys, J. : « Sprechen über das eigene Land : Deutschland. » S. 31. Beuys' Rede von der Bestimmung des deutschen Volkes, historisch voran zu gehen, die Initiative ergreifen zu müssen, ist oft als neo-konservativer Nationalismus gedeutet worden. Die angesprochene Vorrangstellung aber, die gar nichts Löbliches hat, ergibt sich für Beuys gerade aus der Tatsache, dass deutscher Nationalismus so viel Unheil über die Welt brachte ; was Beuys meint, ist das Vorgehen mit Taten der Buße, der Aufklärung und der Selbstopferung.
10. Verspohl, Franz-Joachim : *Das Kapital Raum 1970-77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*. Frankfurt am Main : Fischer, 1984. S. 33.
11. Beuys, J. : « Eintritt in ein Lebewesen. » (1977) Zitiert nach : Stachelhaus, Heiner : *Joseph Beuys*. Leipzig : Reclam, 1989. S. 194f.
12. Beuys, J. : *Aufzeichnung, ohne Titel. (1958-1965)* In : *Das Geheimnis der Knospe*. S. 153.
13. Hardt, Manfred : « Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde. » In : Ders. (Hrsg.) : *Literarische Avantgarden*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. S. 159. Die Begriffe « Avantgarde », « Kunst der Avantgarde », « Avantgardekünstler » werden vielfach diskutiert und erfahren unterschiedliche Deutungen. Das hier entworfene Bild des Avantgardekünstlers ist lediglich als ein heuristisches Modell zu verstehen.
14. Brinkmann, Rolf Dieter : *Keiner weiß mehr*. (Roman) Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1968.
15. Vgl. Beuys, J. : « Sprechen über das eigene Land. » S. 25.
16. Etwa für Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Gerhard Richter.
17. Beuys, J. : « Worauf ich letztlich ziele, das ist die Veränderung unseres gesellschaftspolitischen Systems. » Zitiert in : Adriani, Götz ; Konnertz, Winfried ; Thomas, Karin : *Joseph Beuys*. Köln : DuMont, 1973. S. 146.
18. Lange, Barbara : *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin : Reimer, 1999. S. 243.
19. Ebd. S. 233.
20. Beuys, J. : (ca. 1973) Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 211.
21. Beuys, J. : « Sprechen über das eigene Land : Deutschland. » S. 37.
22. Ebd. S. 39.
23. Prinz, Jessica : *Art Discourse / Discourse in Art*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1991. S. 11.
24. Beuys, J. : (ca. 1976) Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 202 und S. 208.
25. Beuys, J. : zitiert in : Harlan, Volker (Hrsg.) *Was ist Kunst ? Werkstattgespräch mit Beuys*. (Gespräch geführt am 23. April 1979.) Stuttgart : Urachhaus, 1986. S. 15.
26. Mersch, Dieter : *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. S. 268.
27. Beuys, J. : (1964) Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 205 und S. 247.

28. Brinkmann, Rolf Dieter : « Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans. » (1970 / 1974). In : Ders. : *Der Film in Worten*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1982. S. 286 und S. 288.
29. Beuys, J. : (1964). Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 205.
30. Sontag, Susan : « One Culture and the New Sensibility. » In : Dies. : *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1968. S. 298 : « What we are getting is not the demise of art, but a transformation of the function of art. Art, which arose in human society as a magical-religious operation, and passed over into a technique for depicting and commenting on secular reality, has in our own time arrogated to itself a new function (...). Art today is a new kind of instrument, an instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility. »
31. Beuys, J. : « Sprechen über das eigene Land. » S. 27.
32. Beuys, J. : (1980) Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 228.
33. Borer, Alain : « Beweinung des Joseph Beuys. » In : Schirmer, Lothar (Hrsg.) : *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht*. München ; Paris ; London : Schirmer / Mosel, 2001. S. 34.
34. Beuys, J. : (1980). Zitiert in : Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 228.
35. Aktion, November 1964 aus dem Düsseldorfer Landesstudio des ZDF live ausgestrahlt.
36. Verspohl, F.-J. : « Das Kapital Raum. » S. 33.
37. Brinkmann, R.D. : « Notizen und Beobachtungen. » S. 276.
38. Verspohl, F.-J. : « Das Kapital Raum. » S. 29 : « Der Lernprozess zielt (...) nicht auf die Beherrschung eines begrifflich-starren Systems von Codes, sondern vollzieht sich als substantieller Erfahrungsprozess, in dem das Wort aus dem starren, zweigleisigen Bedeutungszusammenhang der symbolischen Form herauswächst. »
39. Weiss, Peter : « Laokoon oder die Grenzen der Sprache. » (1965) In : *In Gegensätzen denken. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. S. 221.
40. Beuys, J. : Zitiert in : Harlan, V. : *Werkstattgespräch*. S. 67 und S. 21.
41. Fischer-Lichte, Erika : « Der Künstler als Schamane. Anmerkungen zur «Aktion Coyote : I like America and America likes me» von Joseph Beuys. » In : Fleckner, Uwe u.a. (Hrsg.) : *Jenseits der Grenzen : französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Köln : DuMont 2000. S. 239.
42. Zweite, Armin (Hrsg.) : *Joseph Beuys : Natur, Materie, Form*. Ausstellungskatalog 30. November 1991 – 9. Februar 1992, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. München ; Paris ; London : Schirmer / Mosel, 1991. S. 9.
43. Borer, A. : « Beweinung des Joseph Beuys. » S. 30.
44. Koeppen, Wolfgang : *Tauben im Gras* (1951). Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980, S. 210.
45. Kuspit, D. : « Between Showman and Shaman. » S. 33.
46. Stachelhaus, H. : *Joseph Beuys*. S. 24f.
47. Buchloh, Benjamin H.D. : « Beuys : The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique. » (1980) In : Ders. : *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2003. S. 47f.
48. Verspohl, F.-J. : « Das Kapital Raum. » S. 41f.
49. Beuys, J. : Zitiert in : Stachelhaus, Heiner : « Phänomen Beuys. » In : *Magazin Kunst*, 2. Quart. 1973. S. 40.
50. Borer, A. : « Beweinung des Joseph Beuys. » S. 28.
51. Verspohl, F.-J. : « Das Kapital Raum. » S. 42.
52. Mersch, D. : « Ereignis und Aura. » S. 268.

RÉSUMÉS

Joseph Beuys stellt zweifellos das Aushängeschild bundesrepublikanischer Nachkriegskunst und eine Ikone der internationalen Kunstwelt dar. Sein Name bleibt untrennbar mit den kulturevolutionären Aufbrüchen der 60er Jahre verbunden und steht wie kein anderer für die Aporien einer Avantgarde nach den historischen Avantgarden. Umstritten dagegen ist die Authentizität des künstlerischen Vorschlags von Joseph Beuys; Popularität erlangt der Künstler nicht zuletzt aufgrund der Widersprüchlichkeit seines ins Utopische erweiterten Kunstprogramms und der Kontroversen, die er damit auslöst. Der vor disziplinären Grenzen nicht haltmachende Welterklärungsanspruch des Künstlers sowie die exemplarische Selbstinszenierung als Opfer und Heiler zugleich von historischen Traumata konfrontieren Beuys mit dem Verdacht, ein anachronistischer Betrüger und genialer Dilettant, mit anderen Worten: ein großer Scharlatan zu sein.

Joseph Beuys est, sans aucun doute, le plus connu des artistes de l'après-guerre en R.F.A. et en même temps une icône du monde international de l'art : son nom reste inextricablement lié aux événements culturels révolutionnaires des années soixante. Il perpétue les apories de cette avant-garde qui a succédé aux mouvements d'avant-garde devenus historiques. Par ailleurs, l'authenticité de la démarche artistique et morale entreprise par Beuys, est très controversée, l'artiste doit sa popularité en grande partie aux polémiques provoquées par un programme artistique qui aspire à l'utopie. La revendication d'une explication totalisante du monde – le « Welterklärungsanspruch » – de Joseph Beuys fait transgresser toutes les limites des disciplines artistiques ; de plus, Beuys aime se mettre en scène comme victime des catastrophes historiques, dont il prétend être l'ultime guérisseur. Ses stratégies provocatrices pour étendre le champ du symbolique l'exposent au soupçon de n'être au fond qu'un imposteur anachronique, un dilettante génial et – un grand charlatan.

AUTEUR

LAURA GIESER

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg