

Joseph Beuys

Künstler, Schamane und Stratege

Beginnen wir mit seinem Geburtstag am 12. Mai 1921, den er selbst als Werkdatum bezeichnete und eine Kinderbadewanne mit Fett und Verbandszeug als seine erste Arbeit auswählte.



Erinnerungen und Hoffnungen begleiteten sein Leben und Werk. Beuys hat den deutschen Humanismus wiederbelebt, den wir durch den Nationalismus zerstört hatten. Seine Sehnsucht führte ihn nicht zurück zu den Germanen, sondern zu den Tataren der Krim und zu den eurasischen Nomaden. Selbst körperlich und seelisch im zweiten Weltkrieg verwundet, war er überzeugt, dass auch die Gesellschaft den

Krieg nur verwundet überleben konnte. Der Zivilisationsbruch hatte die Gesellschaft und ihr Bewusstsein verändert und zu einer Identitätskrise geführt.



Zitat Beuys: „Ich habe nach einer Methode gefragt, wie man am intensivsten die Wiedergutmachung, was als Schuld, sowohl bei mir als Einzelwesen vorhanden ist, als das was man als Schuld auch im Sinne der Kollektivschuld bei den Deutschen finden kann.“

Die Ratio wurde verdächtigt und mit ihr die Wissenschaften. Ein weiteres Zitat von Beuys: „1958 konkretisierte sich ein neues Wissenschaftsverständnis in mir, dass Kunst und Wissenschaft sich diametral entgegenstehen, und erweiterte Begriffe ausgebildet werden müssen.“ Der Künstler erlitt 1956 eine Krise, die er selbstheilend mit Feldarbeit überwand. Im sibirischen Schamanismus entdeckte er Ähnlichkeiten in seinem Denken. Auch der Schamane heilt sich selbst,

bevor er andere Menschen heilt, trägt immer Hut und Kleidung mit Tier-Insignien, und heilt die Menschen durch seine Sprache. Beuys beschloss die von ihm angenommene Verwundung der Gesellschaft mit seinem Denken, seinem erweiterten Kunstbegriff und der Sprache zu heilen, statt mit einem erweiterten sinnvolleren Materie-Begriff. Seine Fliegerweste bekam ein Stück Hasenfell und fortan trat er nur noch mit Hut und Weste auf. Die Berufung an die Hochschule in Düsseldorf wurde auch als Auftrag gesehen, um mit seinem anthroposophischen Humanismus Studenten, wie auch die Gesellschaft zu erreichen. Der erweiterte Kunstbegriff war die Abschaffung aller bisherigen ästhetischen Normen und Erweiterung durch seinen spirituellen Erkenntnisweg. Die Erweiterung von rational zu intuitiv irrationalen und esoterischen Überlegungen wurde für ihn zum erweiterten Kunstbegriff. Kunst und Leben waren ganzheitlich und führte zu einer Verlagerung von eigenen Werken zu ausgewählten Objekten mit subjektiver Bedeutung. Damit wurden nicht nur bildnerische, sondern auch kommunikative, politische und soziale Ziele erreicht. Eine Verlagerung vom begrifflichen zum magischen Denken.

Die Anthroposophie und der Hase wurden zu seinem alter Ego. Das Eingraben in die Erde, seine Beweglichkeit und Fruchtbarkeit haben Symbolkraft. Bereits in der Antike wurde der Hase mit Venus und Diana in Verbindung gebracht und als Opfertier verehrt. In der Tat ein Wandel

der Rezeption von Kunst. Beuys verband sich gedanklich mit Tieren. Elche, Hirsche, Kojoten, Wölfe und Schwäne, aber auch Bienen, ihr Honig und Wachs, wie ihr soziales Verhalten. Nomaden und ihre Feuerstätten erinnern an eine mystische Welt und lassen seine Gedanken und Werke auch regressiv erscheinen. Seine Behauptung Kunst und Wissenschaft polarisieren sich ist ebenso falsch, wie sein Dualismus von Geist und Materie. Damit widersprach er sich, da er selbst ganzheitlich dachte und handelte.

Seine Aquarelle und Zeichnungen waren auch für mich ein Einstieg sich auch mit seinen Skulpturen zu beschäftigen. Die morbide Subtilität mit der er Pflanzen, Tiere und Menschen zeichnete und seine rätselhaften Titel erinnerten an den Symbolismus und Jugendstil der Jahrhundertwende. Seine Zeichnungen sind suchend und skizzenhaft, weder räumlich, noch abbildhaft, aber immer verrätselnd und mehrdeutig. Heute für mich sehr persönlich aber nicht zeitgemäß.



1963 lernte ich den Künstler auch als Strategen kennen, als er zu einem Vortrag von Alan Kaprow über das Happening als neue Kunstform in Amerika meine Galerie kam und einen Pappkarton mit einem



Fettdreieck ins Schaufenster stellte und uns die Bedeutung der Energie als Form im Raum erklärte.

Dieser Gedanke sollte ihn von nun an im Werk und in seinen Aktionen begleiten.

Im gleichen Jahr erschien Beuys anlässlich der ersten Paik Ausstellung in der Galerie Parnaß in Wuppertal und begann unvermittelt ein Ibach Klavier, das upside down im Raum lag, mit der Axt zu zertrümmern. Wir glaubten zunächst an einen Affront, da aber Paik die Aktion mit Interesse verfolgte, ließ er ihn gewähren. Schon 1962 hatten Künstler gemeinsam bei dem ersten Fluxus-Festival in Wiesbaden einen Konzertflügel zertrümmert. Was auch immer Beuys mit dieser wiederholten Aktion bezwecken wollte, blieb ein Geheimnis.



Die Instrumente waren von Paik nicht zur Zerstörung, sondern durch die Präparation zur Erzeugung neuer Klänge vorgesehen.

Eindeutiger wurde seine Strategie im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, als er am 20. Juli 1963, im Auditorium der technischen Hochschule in Aachen, in Erinnerung an das Attentat auf Hitler 1944, an einer Fluxusveranstaltung mitwirkte. Ohne hier auf die Aktionen eingehen zu können, beeindruckte mich seine spontane Reaktion, als er von einem Besucher ins Gesicht geschlagen wurde und seine Nase zu bluten begann, die er sich aber nicht abwischte, sondern aus seiner Requisitenkiste, die neben ihm auf der Bühne stand, einen aufblasbaren Kruzifix, sowie kleine Schokoladentafeln herausholte. Er verweigerte ein

Taschentuch, das ihm von einem Nebenstehenden angereicht wurde und ließ das Blut wirkungsvoll über sein Gesicht laufen. Mit der Linken hob er sein Kruzifix vor sein Gesicht und mit der Rechten warf er Schokoladentafeln ins Publikum. Diese Geste wirkte wie ein Segen. In dieser Pose wurde Beuys fotografiert und hat das öffentliche Bild des Künstlers mehr bestimmt als jedes seiner Werke - Beuys als der leidende, bekennende und verzeihende Künstler.

Mit dieser Aktion in Aachen begann der Mythos Beuys, der von ihm weiter eingesetzt wurde. Diese Mythisierung wurde verstärkt durch seine biographische Geschichte vom legendären Flugzeugabsturz auf der



Krim. Während des Zweiten Weltkrieges war Beuys Pilot und musste 1944 mit seiner Maschine zwischen den Fronten notlanden.

Tartaren retteten ihn angeblich vor dem Erfrieren, indem sie seinen Körper mit Fett und Filz schützen. Nach Buchlohs Analyse lässt sich der in seiner Widersprüchlichkeit zu einem Ursprungsmythos stilisierte Absturz, seine tagelange Bewusstlosigkeit und Rettung, einerseits als eine Paraphrase des Phoenix-Mythos deuten, andererseits als die Wunde der Verdrängung, des Gedächtnis- und Geschichtsverlusts, oder den Tod seines früheren Lebens als Selbsttransformation verstehen. Dabei muss offen bleiben, wie sehr die wechselseitige Durchdringung von Kunst und Leben, zur mystischen/mythischen Stilisierung seiner Person und seiner Biographie geführt hat und als intuitive Metapher, programmatische Methode oder als taktisches Kalkül gesehen werden kann.



Die von ihm autorisierten Fotos stellen ihn oft als Leidenden oder auch als charismatischen Führer dar, wie auf dem großformatigen Multiple „La rivoluzione siamo noi“, auf dem Beuys mit Stiefeln und geschulterter Tasche dem Betrachter entgegen marschiert. Eine Revolution war sie nicht.

1965 mit 44 Jahren gab er dem Drängen seines Kunsthändlers Alfred Schmela nach und stellte im November in seiner Galerie in der Düsseldorfer Altstadt zum ersten Male in einer Galerie aus. Die Einladungskarte besagte nichts von einer Aktion. Wir standen zunächst vor verschlossener Galerietür. Das Schaufenster war mit einem Vorhang zugezogen. Erst als eine größere Gruppe von Besuchern sich vor dem Schaufenster drängelte zog Alfred Schmela den Vorhang beiseite und wir sahen den Künstler mit dem Rücken zum Publikum gewandt auf einem mit Filz umwickelten Schemel neben dem Schaufenster sitzen, Gesicht und Kopf mit Honig und Blattgold bedeckt und in seinen Armen einen toten Hasen haltend.



Der Künstler saß regungslos für längere Zeit, erhob sich dann und zeigte seinem Hasen ausführlich die Exponate, indem er mit der Hasenpfote seine gerahmten Zeichnungen berührte.

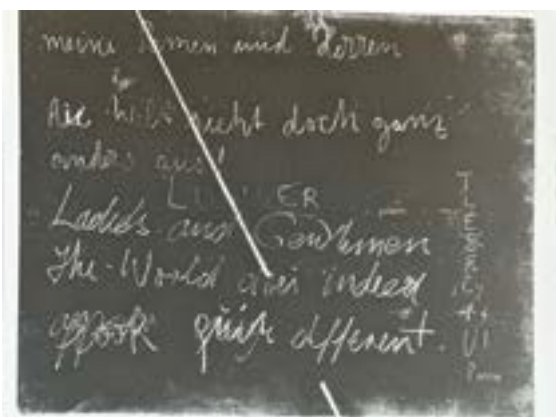
Während dieser Aktion konnten wir die Galerie nicht betreten und das Geschehen nur durch das Schaufenster verfolgen. Erst eine Stunde später wurde die Tür geöffnet. Der Künstler blieb auf seinem erhöhten Schemel sitzen und wirkte mit seiner Goldmaske wie ein Schamane.

Auch, wenn wir nicht die Bedeutung dieser Aktion verstanden, so spürten wir doch eine geheimnisvolle okkulte Rezeption. Entsprechend war auch die Reaktion der Medien.

Beuys wurde mit dieser Ausstellung zu einem geheimnisvollen und kontroversen Künstler, gleichsam zum Synonym unverständlicher Kunst, wie es vor ihm Picasso gewesen war.



Seine Beschäftigung mit Rudolf Steiner führte ihn zum anthroposophischen Humanismus. Es entstanden wie bei Rudolf Steiner auch in seinen Vorlesungen beschriftete Schultafeln, die als Richtkräfte während der Ausstellung „Art into Society 1974“ in London entstanden und von der Nationalgalerie Berlin erworben wurden.



97 Tafeln liegen gestapelt auf einem Podest und nur drei Tafeln sind auf Staffeleien zu sehen.

Eine Tafel mit einem nach unten hängendem Krückstock soll an die Urlaute der Sprachwerdung erinnern. Die andere Tafel an den erweiterten Sprachbegriff und die dritte an die Hoffnung „Make the secrets productive“.

Relikte und eine vergebliche Hoffnung.

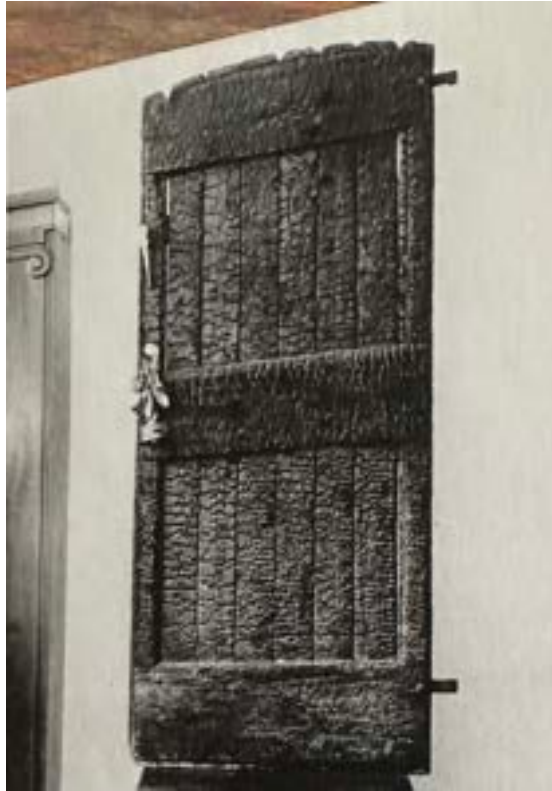
Das christliche Kreuz wurde als „Braunkreuz“ sein Markenzeichen und erinnert ebenfalls an Rudolf Steiner, wo es als Energiekreuz eine Verbindung mit Erde und Blut hat. Seine Sprache wurde zum charismatischen Stilmittel des erweiterten Kunstbegriffs.

Kunsthistorisch war der Begriff vor ihm erweitert worden. 1912 kaufte Braque Tapeten für seine Collagen und Picasso integrierte Ausschnitte aus Zeitungen und Werbung in seine Bilder. Marcel Duchamp erhob 1914 ein Pissoir als Fontäne auf den Sockel und machte es so zum Denk-Mal. Die Surrealisten erweiterten den Kunstbegriff mit gefundenen Objekten und integrierten sie in ihre Werke. Ives Klein durch sein monochromes Blau, Dieter Rot mit organischen Materien und Joseph Beuys mit seiner Esoterik.



Sein sozialökologisches Projekt für die 7. Documenta 1982

siebentausend Eichen gemeinsam mit Basaltsteinen zu pflanzen wurde zu seiner wirkungsvollsten und bekanntesten Arbeit. Verwaltung statt Verwaltung. Die Basaltsteine, versteinerte Lava, erinnern wie die Eichen an die Wandlung in der Natur. Die Eiche wird erst nach 200 Jahren ausgewachsen sein.



1968 schenkte Beuys dem Sammler Wolfgang Hahn seine angebrannte Ateliertür, um in seiner Sammlung vertreten zu sein. Der Künstler hatte sie mit Hasenpfote und Reiherschädel zum Tor des Todes verwandelt. Ein Beispiel wie der Künstler seinen Objekten auch eine existenzielle Bedeutung verlieh.



1969 kaufte ich auf dem dritten Kunstmarkt in Köln seinen in Filz verpackten Konzertflügel mit einem roten Kreuz. Die Arbeit war in einer Aktion in Düsseldorf entstanden, um auf den Contergan-Skandal hinzuweisen. Die Verwandlung des verstümmten Flügels beeindruckte mich, für den ich einen sinnvollen Platz in meiner Galerie suchen musste. Eine Herausforderung, an der ich scheiterte. Wo immer ich die Arbeit auch platzierte, ließ sie keinen Platz für andere Werke, bis Beuys mir den Rat gab den zum Elefanten mutierten Flügel unter die Galerietreppe einzusperren. Die Galerieräume wurden wieder frei, aber das noch sichtbar abgestellte Exponat ließ die Besucher weiterhin über das veränderte Objekt nachdenken. Die Arbeit befindet sich heute im Pompidou Museum in Paris. Auf dem gleichen Kunstmarkt war auch die eindrucksvolle Arbeit „Das Rudel“ von 1969 zu sehen.

Vierundzwanzig Schlitten mit Fett, Filz und einer Taschenlampe kamen aus einem alten VW-Bus und erinnerten an den Krieg, Hilfe und Rettung. Die Arbeit befindet sich heute in der Neuen Galerie in Kassel.



Für Beuys stand die Bedeutung des Objekts im Zentrum seines Interesses. Die Materialien wie Kupfer, Filz oder Fett sollten auch ihre unterschiedlichen Energien vermitteln. Beuys wollte seine Werke aus der historischen Bindung formaler Kunstgeschichte lösen, um sie an magische sowie mythische Assoziationen zu binden. Für ihn wurden die Objekte auch Bedeutungsträger vergangener Zeiten. Er versuchte seine Werke mit gedanklicher Energie aufzuladen und hoffte, dass sie so wirksamer werden. Das Kunstwerk war nicht mehr nur Objekt, sondern ein sozialer Prozess und folgerichtig wurde auch das Gespräch und seine Aktionen wesentlicher Teil seiner Arbeit.

Vorträge, Symposien, Ausstellungen und wieder die Sprache sollten die verwundete Gesellschaft mit dem erweiterten Kunstbegriff heilen. Auch für die Medien wurden seine Auftritte interessant. 1979 belegte er in der Chartliste des Kunstkompass den ersten Platz als Künstler, vor Robert Rauschenberg und Andy Warhol. Die deutsche Nachkriegskunst hatte den Zivilisationsbruch nicht thematisiert und wurde erst durch Beuys, Richter, Polke und Kiefer in den 60er-Jahren zum Thema. In der Wirtschaftswunder und Verdrängungs-Ära unter Adenauer, 1949-1963, wurde der Holocaust nicht thematisiert und erst durch die beginnenden Prozesse, 1963-1965 in Frankfurt, wieder ins Bewusstsein gerufen. Junge Menschen begannen Eltern und Lehrer an Schulen und Universitäten zu hinterfragen. Attentate auf Martin Luther King, Robert Kennedy, der Niederschlag des Prager-Frühlings, Vietnamkrieg, Rudi Dutschke und Bader Meinhof veränderten auch die Wahrnehmung von Kunst. Beuys spürte die Veränderung und gab seinen Auftritten und Werken nun politische und soziale Bedeutung. Seine charismatische Erscheinung und sein rätselhafter, hoffnungsvoller Idealismus wurden wirkungsvoll.

Mit dieser erfolgreichen Strategie hatte der Künstler einen Markt in Deutschland erworben, nicht jedoch den alles entscheidenden in den Vereinigten Staaten.

Da sein Berliner Kunsthändler und Freund René Block in New York für seine deutschen Künstler Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter und den internationalen Fluxus Künstlern Nam June Paik, Georges Maciunas und Dick Higgins, die ebenfalls noch nicht in New York repräsentiert waren, eine Galerie eröffnen wollte, dies aber abhängig machte von einer Zusage Beuys', die Galerie mit einer Ausstellung oder Aktion von ihm zu eröffnen, kam es 1974 zur Gründung der René Block Gallery und zu seiner ersten Aktion in New York. Es war Beuys damals wichtig diese Aktion in einer deutschen Galerie durchzuführen, um alles bestimmen zu können.

Obwohl er sich mit der Vortragsreise bereits längere Zeit in den USA aufgehalten hatte, wollte er bei seiner ersten Aktion wirkungsvoll amerikanischen Boden betreten und ließ sich deshalb bereits in der Ankunftshalle des Kennedy Airports verbinden und auf einer Bahre liegend in einem Krankenwagen in die Galerie René Block transportieren.



Die Galerie war zu einem Käfig mit Metallgitter umgestaltet, indem Beuys 24 Stunden, Tag und Nacht verbringen wollte. Man hatte einen Kojoten aus einer Tierfarm in New Jersey in die Galerie gebracht, sowie Requisiten wie einen Hirtenstab, Filz, Stroh und mehrere Exemplare des Wall Street Journals, auf die der Kojote auch medienwirksam pinkelte.



Beuys wollte aber auch auf die Indigene amerikanische Bevölkerung aufmerksam machen, für die der Kojote eine heiliges Tier ist. Das Zusammentreffen mit dem Kojoten wurde von Caroline Tisdal ständig fotografiert und verlautbart, dass der Künstler während der viertägigen Aktion den Käfig nicht verlassen werde. Die Wirklichkeit sah anders aus, da René Block über der Galerie seine Wohnung hatte. Der ebenso bezeichnende wie werbewirksame Titel dieser Aktion „I like America and America likes me“ stimmte nur bedingt, da nur der New Yorker Untergrund überhaupt von der Aktion Kenntnis nahm und die New York Times die Anwesenheit von Beuys mit keinem Worte erwähnte.

Nur die Village Voice brachte ein Foto auf ihrem Cover. Die mir bekannten New Yorker Künstler haben die Aktion nicht gesehen und Galeristen sowie Kuratoren mit Ausnahme von Ronald Feldman ignorierten sie. Beuys ließ sich so wie gekommen per Ambulanz wieder zum Flughafen zurückbringen.



Der kommerzielle Erfolg war niederschmetternd und ist es bis heute geblieben, obwohl der prozessuale Charakter dieses Auftritts vermutlich Künstler beeinflusst hat.

Die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ auf der sechsten Documenta 1977 wurde zum Zentrum der von Beuys gegründeten Freien Universität. Die Arbeitsteilung der Biene und ihre Bedeutung für die Natur hatten den Künstler fasziniert. Für hundert Tage fanden hier ständig Diskussionen mit der Jugend und den Besuchern der Ausstellung statt.

Eine Pumpe pumpte Honig bis unter die Glaskuppel und zurück durchs Büro für freie Demokratie, dem Tagesraum permanenter Diskussionen.



Joseph Beuys, Documenta, Kassel 1977. Foto: Barbara Klemm

Der Kreislauf des Honigs wurde zur Metapher für Heilung und sozialen Wandel. Neben der Honigpumpe rotierten zwei Elektromotoren in einem Berg von hundert Kilo Margarine, um angeblich die kalte Maschinerie mit Wärme zu versorgen, natürlich nur um die Margarine zu verflüssigen.



Die Honigpumpe im Keller des Fridericianums wurde kurzerhand zum Denkmal erklärt. Die „Pumpe am Arbeitsplatz“ befindet sich heute im Louisiana Museum in Dänemark, als Erinnerung an seine Freie Universität und als Werk des erweiterten Kunstbegriffs.

1968 wurde für Beuys zur künstlerischen Zeitenwende und zum Beginn der Post-Moderne. Mit Minimalismus und Konzeptualismus endete die kreative Suche nach neuen Formen in der Kunstgeschichte. Die subjektive Bedeutung der Narration und die persönliche Handschrift wurden wieder zum Kriterium der Kunstwerke. Die Werke bis 1968 waren künstlerische Höhepunkte und führten in den folgenden Jahren zu Installationen, wie auch zu öffentlicher sozialer und politischer Arbeit.



Das gilt noch für seinen Beitrag der vierten Documenta. Beeindruckend waren und blieben zwei große Tische mit Kupferplatten und Batterien, die den Eindruck vermittelten, dass die Tische auch für elektrische Versuche bestimmt waren. Ebenso das Regal mit fünf übereinander liegenden Fächern, das an menschenverachtende Bettgestelle erinnerte.

Die assoziative Verbindung zu Auschwitz war unvermeidlich.

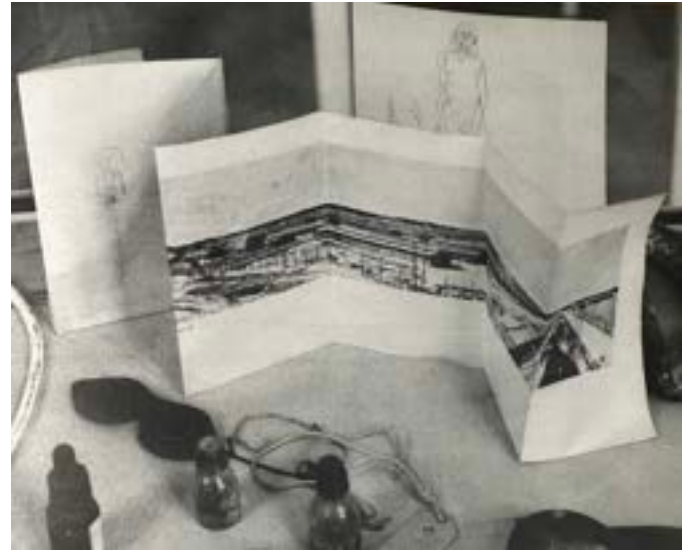
Die Installation machte den undarstellbaren Zivilisationsbruch sichtbar.

Der Darmstädter Block, die größte und bedeutendste Sammlung seiner Werke, vereint Vitrinen und Objekte, aus der ich eine Arbeit besprechen möchte.



Die Auschwitz-Vitrine erinnert ebenfalls an den Zivilisationsbruch. Die Blutwürste mit Braunkreuz waren für den Künstler Energiespeicher und verweisen auf den Blutkreislauf als Leben. Daneben die Zeichnung von einem kranken Mädchen und Aufnahmen von Auschwitz. Im Zentrum der Vitrine befindet sich ein Teller mit Hostie und Kruzifix.

Beides erinnert an die Aktion Manresa und Ignatius von Loyola, an die Eucharistie und die christliche Wandlung.



Im Vordergrund sieht man eine Palette, vermutlich zum Mischen von Farben, neben Medizinfläschchen, eine Höhensonnenbrille, sowie eine Heizplatte mit Fett, die ebenfalls auf die Wandlung durch Energie verweist.

In einem Topf befindet sich ein mehrfach gekrümmter Zollstock mit Braunkreuz, der vermutlich auf die vergebliche Visualisierung der Shoa durch die Ratio hinweist.

Die Interpretation anderer Vitrinen würde den Rahmen meines Vortrags sprengen, aber ich möchte noch auf drei Arbeiten aufmerksam machen.



Wie der Stuhl mit Fettecke. Wieder ist die Energie als Fettdreieck, der zentrale Bestandteil dieser Arbeit.

Ein Wortspiel von Stuhl und Stuhlgang als Leben und die Fettecke nicht geometrisch, sondern organisch.

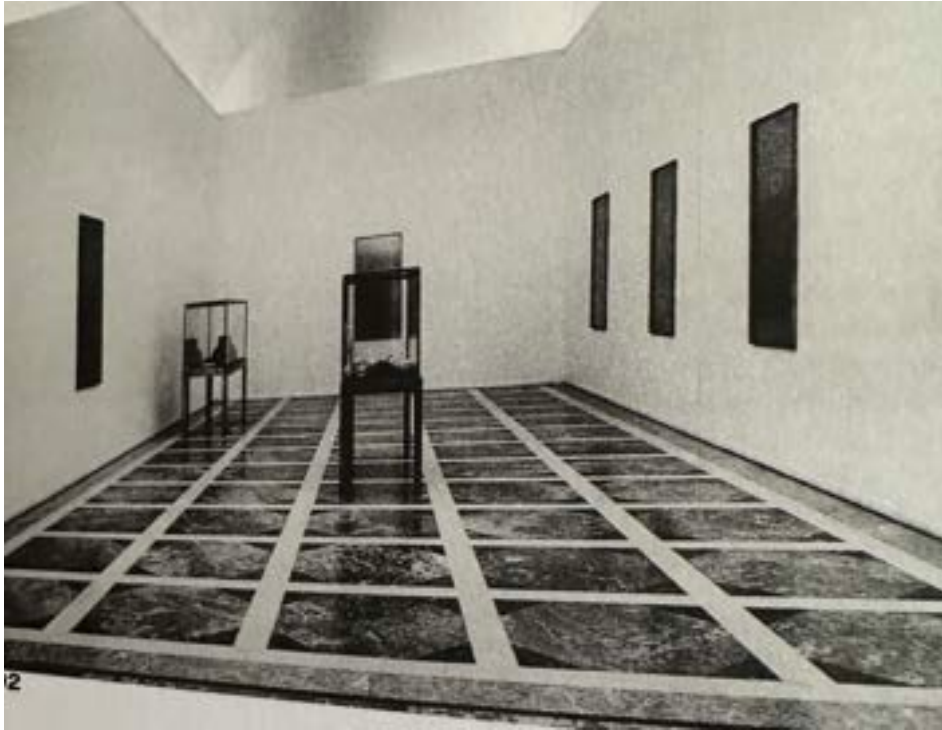


Das Erdtelefon musste immer postalisch angeschlossen werden, um es im täglichen Leben benutzen zu können. Die optische Verbindung von Telefon und Erde erinnert an Zeit und Zeitlosigkeit.

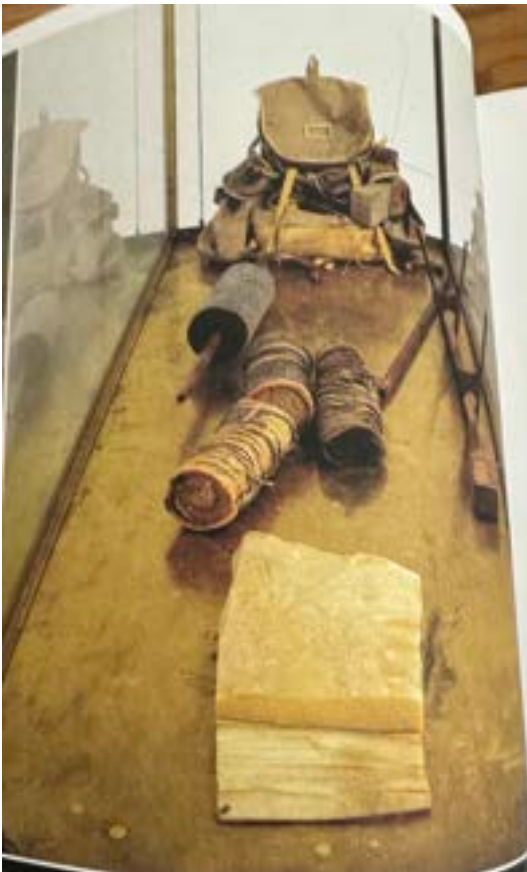


Ebenso eindrucksvoll bleibt der Bergkönig mit der vom Haupt getrennten Krone und nur auf der Rückseite sichtbar, die Wirbelsäule. Macht und Ohnmacht.

Zum Abschluss möchte ich auf seine letzte Installation, seinem künstlerischem Vermächtnis zu sprechen kommen.



Auf „Palazzo Regale“ im Capodimonte Museum in Neapel, das kurz vor seinem Tode 1985 entstand. In einem nur indirekt, eindrucksvoll beleuchteten Raum mit quadratischen Fliesen aus Marmor, sah man sieben mit Firnis und Goldstaub überzogene Messingtafeln, wie historische Spiegel, indem der Betrachter sich kaum und seine eigene Bedeutung nur verschwommen sehen konnte. Zu sehen war gelebtes und erinnertes Leben, Rucksack, Nahrungsmittel, Kupferstöcke, Energiestäbe, Klangschalen und sein Luchsfell, das er oft getragen hatte. Auch das Unsichtbare des Lebens wurde sichtbar.



Eine stille, feierliche, assoziative und gedankenreiche unvergessliche Installation in einem historischem Raum. Ein Kunstwerk, das leider auf Veranlassung seiner Witwe, trotz des Titels dort nicht verblieb, sondern für sechs Millionen Euro vom Düsseldorfer Museum angekauft wurde und seine Aura verlor.